

Dissertação do Mestrado em Literatura Portuguesa
Moderna e Contemporânea
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

TREPAR A LADEIRA

O processo de aprendizagem nos heróis de *A escola do paraíso*,
Esteiros e *As sete partidas do mundo*



Ângela Cristina Fernandes do Vale

2003

Ângela Cristina Fernandes do Vale

Faculdade de Letras do Porto

2003

TREPAR A LADEIRA

O processo de aprendizagem nos heróis de *A escola do paraíso*, *Esteiros* e *As sete partidas do mundo*

Dissertação do Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e
Contemporânea

Orientação Científica: Professora Doutora Isabel Pires de Lima

A meus pais e ao Marcos

*À Doutora Isabel Pires de Lima,
uma mestre e leitora sempre atenta.*

*Alguma coisa mais do que um homem
morrera ali: um tempo, a sua infância. Era
preciso recomeçar tudo noutro plano,
trepar a ladeira arrastando o peso das
cadeias.*

José Rodrigues Miguéis, *A escola do paraíso*

ÍNDICE

1. Introdução	6
2. Romance de aprendizagem	9
2.1 Origem do conceito	10
2.2 Há ou não um romance de aprendizagem?	12
2.2.1 O romance de aprendizagem realista	16
3. <i>As Sete Partidas do Mundo, Esteiros, A Escola do Paraíso</i> – Um percurso de descoberta	21
3.1 O retrato do herói	22
3.1.1 O papel do narrador	34
3.2 Da ignorância ao conhecimento e da passividade à acção	47
3.2.1 A viagem no tempo	48
3.2.1.1 Provas e provações	57
3.2.1.2 A descoberta da sexualidade	62
3.2.1.3 O encontro com a morte	70
3.2.2 O sucesso ou insucesso da viagem	75
3.3 Relação do herói com o tempo histórico real	81
3.3.1 Os elementos simbólicos	88
4 O romance de aprendizagem e o romance realista português de meados de novecentos	98
Bibliografia	107

1. INTRODUÇÃO

Entrar na adolescência é quase como entrar num país estrangeiro sem se saber a língua, os hábitos e os costumes ou a cultura; mas é pior porque os viajantes nem sequer têm um roteiro turístico.

Sprinthall, Psicologia Educacional

O presente trabalho nasceu de uma reflexão sobre o conceito de *Bildungsroman* e a sua presença na literatura portuguesa, nomeadamente na literatura moderna. De realçar que, ao falarmos de *Bildungsroman*, referimo-nos a romance de aprendizagem, conceito que será desenvolvido mais adiante. Ainda que tendo como ponto de partida a dilucidação desse conceito, propomo-nos, ao longo deste trabalho, realizar, sobretudo, uma análise prática, isto é, analisar um *corpus* textual à luz do referido conceito.

Perante a interrogação primeira quanto ao eco que o romance de aprendizagem teria tido algum em Portugal, dada a sua indiscutível presença na Europa, tornou-se imperiosa a selecção de um *corpus* de pretensos romances de aprendizagem. A opção recaiu sobre apenas três romances, devido à impossibilidade de, nos moldes de um trabalho desta natureza, proceder a uma análise mais vasta. Trata-se de três romances de grande interesse de meados do séc. XX que têm como protagonistas jovens em fase de desenvolvimento: *A escola do paraíso* (1938), de José Rodrigues Miguéis; *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes; *As sete partidas do mundo* (1960), de Fernando Namora. Procuraremos demonstrar que estes são, de facto, três romances de aprendizagem, reunindo diversos traços ao nível da sua concepção que operacionalizam o conceito de *Bildungsroman*.

Aquilo que se pretende avaliar é em que medida estes pretensos romances de aprendizagem respeitam um determinado número de directrizes que habitualmente define aquela tipologia romanesca. Assim, tentaremos verificar se os seus protagonistas sofrem, efectivamente, um processo de evolução acompanhado por uma mutação do próprio espaço envolvente.

Estabelecemos ainda como objectivo deste estudo, verificar em que medida estes três romances se podem classificar de romances de aprendizagem realistas, isto é, romances em que o desenvolvimento dos protagonistas é acompanhado por uma especial atenção à evolução da época em que vivem.

A escolha do título deste trabalho não foi arbitrária, tal como não terá sido a atribuição pelos seus autores do título dos três romances em estudo: *A escola do*

paraíso, Esteiros e As sete partidas do mundo. A metáfora seleccionada – “Trepar a Ladeira” - não é da nossa autoria, mas de José Rodrigues Miguéis que habilmente a construiu para representar a viagem que Gabriel teve que percorrer para se formar, a ladeira que teve de continuar a subir para atingir alguma maturidade. Com efeito, qualquer caminhada que se inicie torna-se mais difícil se for uma subida. A ladeira representa na perfeição o percurso de vida que cada protagonista dos romances em estudo tem que enfrentar: *Era preciso recomeçar tudo noutro plano, trepar a ladeira arrastando o peso das cadeias*.¹ Ela surge também em *As sete partidas do mundo*: *Subia a ladeira, muito curvado, um molho de livros debaixo do braço. Eram ladeiras danadas*.² O étimo *ladeira* marca ainda presença em *Esteiros*, em várias passagens,³ e tem grande força na seguinte: *Em certas horas de inexplicável tristeza, quando as sombras do beco lhe entravam pela alma dentro, subia ele a ladeira, à procura de sol e horizontes. E de todas as vezes seus olhos aventureiros descobriam novos mundos*.⁴ No entanto, em nenhum destes romances a metáfora da ladeira atinge a intensidade semântica que transporta em Miguéis.

O subtítulo decorreu de forma natural do facto do nosso trabalho pretender analisar e compreender “O processo de aprendizagem nos heróis de *A escola do paraíso, Esteiros e As sete partidas do mundo*”. A data de publicação de cada um destes romances determinou a ordem pela qual estão ordenados.⁵

O nosso estudo iniciar-se-á então por uma revisão da literatura teórica sobre o problema da própria existência do conceito de romance de aprendizagem e sobre a sua operacionalidade metodológica. De seguida, proceder-se-á à análise dos três romances em estudo à luz das características próprias do *Bildungsroman*.

Em jeito de conclusão, procuraremos perceber como é que a época literária em que os romances em causa surgem e os respectivos movimentos existentes na modernidade permitiram uma maior projecção do romance de aprendizagem realista.

¹ MIGUÉIS, José Rodrigues, *A escola do paraíso*, Editorial Estampa, 9ª ed., Lisboa, 1993, p.399.

² NAMORA, Fernando, *As sete partidas do mundo*, Publicações Europa – América, 8ªed., s. l., s. d., p.182.

³ Cf. GOMES, Soeiro Pereira, *Esteiros*, Caminho, Lisboa, 1992, pp.46, 58, 79, 80, 111.

⁴ *Idem*, p.31.

⁵ 1938, 1941 e 1960 respectivamente.

2. ROMANCE DE APRENDIZAGEM

*Para um ser consciente existir significa
mudar, mudar significa amadurecer,
amadurecer significa criar-se
indefinidamente a si mesmo.*

Bergson

2.1 ORIGEM DO CONCEITO

O romance de aprendizagem surge no contexto do século XVIII, na Alemanha, com o nome de *Bildungsroman*, termo que o designa até hoje, dada a sua indiscutível origem germânica, da qual não se consegue dissociar. Na realidade, o conceito de *Bildung* é, segundo Kontje, transferido do ser humano enquanto indivíduo *to the national literature, wich records the ripening of the German spirit*.⁶ De facto, este sub-género é caracteristicamente germânico e porventura o mais privilegiado de toda a literatura alemã, e tal facto poder-se-á ficar a dever ao seguinte: *the organic development of the hero toward maturation and social integration reproduces in miniature the movement of German literature toward its maturity, and this literature, in turn, is to inspire the unification of the German nation*.⁷

O significado de *Bildungsroman* não é consensual, nem o é tão pouco o significado de *Bildung*,⁸ conceito a partir do qual este sub-género literário se define. Foi Wilhelm Dilthey quem introduziu o termo e procurou definir o *Bildungsroman*, ainda que se trate de um termo importado pela teoria literária.⁹ Todavia, o termo *Bildung* não reúne consenso por comportar, na língua original, dois significados possíveis que, no entanto, no nosso entender, contêm traços comuns. Se não vejamos: a este termo é

⁶ KONTJE, Tood, *The german Bildungsroman history of a national genre*, Camden House, Columbia, 1993, p.28.

⁷ KONTJE, *idem*, p.29.

⁸ *Bildung of the child and preparation for adulthood, the Bildung of the individual, the Bildung of humankind, the Ausbildung (Development or unfolding) of innate talents, perceptions, and proclivities in the individual, Bildung as a maturation and the achievement of form.*” SAINE, Thomas P., “Was Meister to be a Bildungsroman”, *Reflection and action*, University of South Carolina Press, Columbia, 1991, p.118.

⁹ O termo *Bildung* foi importado do universo religioso (Cf. Kontje, p.1).

atribuído um primeiro sentido que designa o *developmental process*,¹⁰ outro é o de um nome colectivo que significa *a cultural and spiritual values*¹¹ de um grupo específico numa dada época e a sua consequente aprendizagem a partir da *acceptance of the value system it implies*.¹² O facto de não haver consenso no que diz respeito ao conceito de *Bildung* dá origem a uma problemática que se arrasta até hoje na definição do *Bildungsroman*.¹³ Podemos então encontrar, na bibliografia que sobre este tema tem reflectido, duas concepções sobre o termo, uma *expansionista*¹⁴ e outra *reducionista*.¹⁵ Qualquer uma destas concepções está sujeita a críticas, a segunda de tão restrita não permite que quase nenhuma obra caiba no conceito de *Bildungsroman*, a primeira é tão alargada que qualquer obra cabe no conceito de romance de aprendizagem.¹⁶ Verificamos então que poucos termos serão aplicados com tanta frequência e ao mesmo tempo de uma forma tão imprecisa.

Dilthey considera que o *Bildungsroman* reflecte uma história *of a young man who enters into a life in a blissful state of ignorance, seeks related souls, experiences friendship and love, struggles with the hard realities of the world and thus armed with a variety of experiences, matures, finds himself and this mission in the world*.¹⁷

Os teóricos alemães, para definir o género do romance de aprendizagem, seleccionam um romance que relata o *Bildung* do seu herói, o *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Goethe, cujo papel, na doutrina iluminista, é de grande relevância e que deu um especial enfoque à *auto-formação completa e harmoniosa do indivíduo de acordo com os seus interesses e capacidades*.¹⁸ É tal a importância dada a esta obra

¹⁰ HARDIN, James, *Reflection and action*, *idem*, p. XI.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Idem*, p.XII.

¹³ A este propósito, e na tentativa de delimitar com maior exactidão o âmbito do *Bildungsroman*, alguns estudiosos fazem a distinção entre este e *Entwicklungsroman*, romance de desenvolvimento, e *Erziehungsroman*, romance pedagógico. Ainda que qualquer um destes sub-géneros retrate o processo educacional do homem, cada um deles fá-lo de forma muito específica. Cf. Hardin, *idem*, p.XVI.

¹⁴ RIBEIRO, Ana, *A "Escola do paraíso", de José Rodrigues Miguéis: um romance de aprendizagem*, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Braga, 1998, p.17.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cf. KONTJE, *idem*, p.83.

¹⁷ Cit. por HARDIN, *idem*, p.XIV.

¹⁸ RIBEIRO, *idem*, p.16.

que Wilhelm Dilthey afirma que o termo *Bildungsroman* serve para designar *the type of novel oriented on Wilhelm Meister*.¹⁹

Parece-nos então poder entender que o romance de aprendizagem é aquele que reflecte sobre o desenvolvimento de uma criança até atingir o estado adulto, pois é neste aspecto que reside o grande objectivo deste sub-género literário.

2.2 HÁ OU NÃO ROMANCE DE APRENDIZAGEM?

Colocando a questão desta forma a resposta é afirmativa, o que se torna difícil é apresentar um modelo estrutural que não seja discutível e que nos permita enquadrar romances neste sub-género romanesco e em nenhum outro. Como vimos no ponto anterior, não há consenso quanto à categorização deste tipo de romance, tanto que de uma maneira geral só o *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Goethe, é considerado como o modelo perfeito de *Bildungsroman*, o grande iniciador e um dos seus expoentes.²⁰

Contudo, no nosso entender, o romance de aprendizagem existe e são inúmeros os exemplares deste sub-género não só na literatura alemã, mas participando em toda uma *dinâmica do romance ocidental e moderno* e numa *concepção gradualmente aceite do humano em devir e interiormente enriquecido*.²¹ Encontramos na nossa literatura, nomeadamente, na literatura do século XX, altura em que a *adolescência tem o seu reconhecimento social e literário*,²² vários traços do *Bildungsroman* que, conjugados de diferentes formas, originam romances em que é mais ou menos visível o modelo estrutural do *Bildungsroman*. Um bom exemplo disso é *Manhã submersa*, de

¹⁹ STEINECKE, Harmut, "The novel and the individual", *Reflection and action*, *idem*, p.91.

²⁰ BUESCU, Helena Carvalhão, *A lua, a literatura e o mundo*, Edições Cosmos, Lisboa, 1995, p.151.

²¹ CARMO, Carina Infante do, *Adolescer em clausura – Olhares de Aquilino, Régio e Vergílio Ferreira sobre o romance de internato*, Universidade do Algarve e Centro de Estudos Aquilino Ribeiro, Faro, 1998, p.34.

²² *Idem*, p.38.

Vergílio Ferreira.²³ Com efeito, é nesta época que se torna evidente a recorrência ao tema da adolescência²⁴ em narrativas, em grande medida, retrospectivas, que revelam a formação do protagonista.²⁵

O romance de aprendizagem é um *starting point*²⁶ para uma viagem em que o protagonista, um jovem homem,²⁷ que deixou de ser criança mas que ainda não é adulto, viaja em direcção ao seu próprio conhecimento. Quando falamos em jovem temos em mente o seu mundo interior, a vertente psicológica, visto que, o carácter do herói é a matéria prima do romance. O grande objectivo do romance de aprendizagem é debater *the coordinates of human cognition*,²⁸ revelando o seu narrador uma grande *ability to get inside a character*²⁹ que pretende retratar.

Segundo Lukács, seguidor de Dilthey, o herói do romance de aprendizagem, ou melhor, a sua *alma entra no mundo para aprender a conhecer-se, (...) procura aventuras para se experimentar nelas e, por meio desta prova, dá a sua medida e descobre a sua própria essência*.³⁰ Com esta viagem pretende-se que o herói sofra transformações de dois tipos. O herói não se conhece, vive na ignorância do seu verdadeiro carácter e com esta viagem espera-se que atinja o conhecimento de si mesmo. A partir daí, a figura central do romance tem os meios que lhe permitem deixar para trás a sua atitude de passividade perante o que o rodeia, tornando-se um

²³ BESSE, Maria Graciete, “*Manhã submersa* de Vergílio Ferreira – a epifania da palavra iniciática”, *Vergílio Ferreira: Cinquenta anos de vida literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Org. Fernanda Irene Fonseca, Faculdade de Letras do Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1993.

²⁴ O próprio termo adolescente (lt. *Adolescens*) encerra a ideia de processo de evolução de um ser até se tornar adulto.

²⁵ Na verdade, podemos encontrar dois elementos formais que atravessam a generalidade dos romances que podemos denominar de aprendizagem e que são *dois veios estruturantes, um sintático – a retrospectção -, outro semântico - a aprendizagem*. CARMO, *idem*, p.28.

²⁶ SWALES, Martin, “Irony and the novel”, *Reflection and action*, *idem*, p.63.

²⁷ É evidente a predominância do herói masculino neste tipo de romances, no entanto, há ocorrências de romances de aprendizagem cujo protagonista é do sexo feminino. (Cf. HARDIN, *idem*, pp. XVII – XIX e KONTJE, *idem*, p.27).

²⁸ SWALES, *idem*, p.69.

²⁹ *Idem*, p.49.

³⁰ LUKÁCS, *Teoria do romance*, Biblioteca de Ciências Humanas, Editorial Presença, Lisboa, s.d., p.102.

ser activo na sociedade, visto que *a peregrinação espiritual por um mundo estabilizado transforma-se, segundo os parâmetros modernos do humano, na narrativa de um aprendiz da sociedade em devir*.³¹ Com efeito, não é só o protagonista da narrativa que sofre alterações, o seu desenvolvimento é acompanhado pela transformação do meio em que está inserido. O herói não existe individualmente, mas fazendo parte de um todo e, na sua progressão, o herói parte à descoberta da sua *true self and his proper place in the world*.³²

Podemos verificar, no entanto, que esta viagem que o protagonista realiza não é linear nem simples. Para que o herói sofra verdadeiras transformações, vê-se obrigado a enfrentar uma série de provas e provações.³³ As provas funcionam como uma espécie de obstáculos que permitem comprovar em que medida o herói pode ou não continuar a viagem e as provações são as dificuldades com as quais se vai deparar. Caso as provas e provações sejam ultrapassadas com sucesso, isso significa que o protagonista conquistou o conhecimento de si mesmo, sem o qual nunca poderia passar da passividade à acção. O mesmo será dizer que as provas e as provações são a preparação para a acção que virá após a descoberta de si e daquilo que o rodeia. O herói atinge a sua maturidade quando consegue fazer juízos de valor, reflectir sobre as suas experiências e avaliá-las, ou seja, percorreu o itinerário que funciona como um *percurso iniciático, pontuado por certos ritos de passagem*,³⁴ isto é, as referidas provações. A viagem que o herói realiza exige a passagem do tempo, tempo que lhe permite vivenciar uma série de experiências. Por sua vez, estas vivências tornam o protagonista uma pessoa mais madura, mas não necessariamente mais velha. A importância do romance de aprendizagem não reside na passagem do tempo, mas na travessia de um percurso marcado por obstáculos que o herói terá que transpôr e que lhe faculta a sua formação. A digressão do indivíduo ao longo da sua juventude confronta-o com o problema da escolha, simpático para a modernidade. Qualquer que seja a escolha e a decisão tomada pelo protagonista está sujeita à discussão.

Eis que surge um facto que, à primeira vista, pode parecer contraditório: Se o protagonista só ultrapassa a sua passividade depois de confrontado com as provas,

³¹ CARMO, *idem*, p.29.

³² BEDDOW, Michael, *The fiction of humanity. Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1982, p.83.

³³ Cf. SULEIMAN, Susan, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, Paris, 1983, p.82.

³⁴ BESSE, *idem*, p.111.

como é que perante elas consegue agir? Mas a passividade do herói do romance não é uma necessidade formal; caracteriza a relação do herói com a sua alma e a sua relação com o mundo circundante. Ele mesmo não deve ser necessariamente passivo e é por isso que a passividade é para ele uma qualidade psicológica e sociológica particular.³⁵

Quando falámos no herói adolescente do romance de aprendizagem, referimo-nos ao seu espírito, que ele usa para resolver todas as dificuldades. A este tipo de prova Lukács chama *épreuve d'interprétation*.³⁶ O que se exige para que o herói supere estas provas é, como a sua própria designação sugere, interpretar correctamente. Se o protagonista compreender o sentido e se o conseguir explicar isso resulta na aquisição de conhecimentos que, prova após prova, se vão associando aos previamente assimilados.

Ultrapassar uma prova ou provação significa ter a possibilidade de descobrir a verdade e de a poder defender, e o herói do romance de aprendizagem torna-se o *porte-parole*³⁷ da doutrina que a obra em causa defende. Ainda que seja o herói do romance de aprendizagem a divulgar e a defender uma dada doutrina isso não significa que o faça de uma forma directa; são frequentes, no romance de aprendizagem, as ideias implícitas e os pressupostos. Com o recurso a estes pressupostos pretende-se que a doutrina defendida pelo romance não seja contestada. O desenvolvimento que o herói do romance sofre não é só intelectual mas também social, dado que o seu percurso e as experiências que vivenciou lhe permitem compreender não só a sua essência, mas também o mundo de que faz parte.

No entender de Lukács, o romance de aprendizagem divide-se em dois tipos: o romance de aprendizagem positiva e o romance de aprendizagem negativa. Esta distinção deve-se à orientação que o herói segue na sua jornada. Se o herói se movimenta em direcção *les valeurs inhérentes à la doctrine qui fonde le roman*,³⁸ então estamos perante o romance de aprendizagem positiva; neste tipo de romance, o herói supera sempre as provas que surgem. O romance de aprendizagem negativa é aquele cujo protagonista, ao contrário do anterior, se dirige aos *valeurs contraires, ou simplement vers un espace où les valeurs positives ne sont pas reconnues*.³⁹ O que se

³⁵ LUKÁCS, *idem*, p.102.

³⁶ Cit. por SULEIMAN, *idem*, p.98.

³⁷ SULEIMAN, *idem*, p.93.

³⁸ *Idem*, p.84.

³⁹ *Ibidem*.

verifica no romance de aprendizagem negativa é que, ao contrário do que acontece no do outro tipo, o herói não é sujeito a provas, logo não conhece qualquer verdade, o que leva a que ele permaneça na passividade.

Esta distinção está intimamente relacionada com a questão do sucesso ou insucesso da viagem. Quer a viagem tenha sucesso ou não o herói acaba sempre por, de uma forma ou de outra, defender os valores que o romance postula. No caso do herói ter sucesso, defende claramente os valores que o romance postula, se não tiver sucesso, essa experiência serve igualmente de lição porque temos, nós leitores, a oportunidade de ver as más condutas ou os valores a não seguir. Com o romance de aprendizagem ficamos a conhecer a evolução do herói, esperando que no final ele tenha conquistado uma nova vida com a descoberta da verdade e consequente passagem à acção, ainda que essa nova vida seja apenas evocada e não narrada. Na verdade, o romance de aprendizagem é um romance aberto, em que não temos conhecimento sobre o destino preciso do herói, além do mais, ele continua a experimentar a vida e recolher daí frutos que serão ou não aproveitados no seu futuro, fase que desconhecemos. Essa nova vida será, de uma maneira geral, a conquista dum estado adulto. Aquilo que encontramos num romance de aprendizagem é a narração duma história *of the youth who struggles through experiences until he finally becomes a man*.⁴⁰

2.2.1 ROMANCE DE APRENDIZAGEM REALISTA

Em consequência das diversas mudanças sociais, surge, no início do século XX, um grupo etário, entre a criança e o adulto, que passa a assumir um papel de extrema relevância, o adolescente. A juventude torna-se, na modernidade, temática central da literatura, porventura por aquela vir cheia de esperança, ilusão e força como a própria modernidade. Esta época literária considera a *giovetù la parte più significativa dell'esistenza*.⁴¹ Esta presença da juventude na literatura acompanha, também, o

⁴⁰ Cf. KONTJE, *idem*, p.27.

⁴¹ MORETTI, Franco, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano, 1986, p.9.

desenvolvimento de uma área específica da psicologia: a psicologia do desenvolvimento. Esta desponta, com efeito, no início do séc. XX. Até esse momento, a infância e a adolescência não eram consideradas relevantes para o desenvolvimento e construção do homem adulto e sobre estes espaços temporais existiam diversos vazios de conhecimento. Na verdade, o desenvolvimento entendido como o conjunto de mudanças contínuas que o homem sofre ao longo da sua existência ocupa um lugar de destaque na adolescência, visto que essas mudanças processam-se em grande número e contribuirão para entender em boa medida o percurso de vida do ser humano. As alterações de que falamos entendem-se enquanto alterações a nível espiritual acompanhadas, evidentemente, de transformações físicas.

O que é realmente importante, neste domínio, é o desenvolvimento mental gradual que transforma o interior de cada ser dotando-o de grande complexidade. Este desenvolvimento não se pode concretizar de forma autónoma/isolada, ou seja, sem se submeter a influências. Na verdade, o sujeito em desenvolvimento tem que contactar directamente com o mundo de que faz parte para, desta forma, assimilar um determinado número de experiências e de conhecimentos que facilitam a descoberta do seu lugar nesse espaço, permitindo uma consequente acomodação, uma maior adaptação às circunstâncias.

Na fase da adolescência, sobretudo, a vida está sujeita a uma série de alterações de diversa ordem: transformações físicas, hormonais, sociais, morais e cognitivas. Estas mudanças causam no homem um profundo sentimento de insegurança. Na verdade, ele encontra-se entre dois espaços temporais: a infância e o estado adulto, sem pertencer a nenhum. Mas o maior dilema que o atravessa é o facto de se ver confrontado com a necessidade de construir a sua personalidade. O seu estado de insegurança dificulta este processo de edificação da sua própria identidade que implica, ainda, a construção de um projecto de futuro que lhe confira alguma segurança e estabilidade num dado contexto social que pretende habitar.

A experiência destas agitações e ansiedades com que se confronta permitem-lhe efectuar, consciente ou inconscientemente, uma série de aprendizagens. Com efeito, qualquer ser humano tem a capacidade de aprender, de assimilar conhecimentos, de sobremaneira na fase da adolescência. Contudo, a aprendizagem é um processo contínuo e progressivo cujo desenvolvimento implica a passagem do tempo.

Por seu turno, o mundo, em especial o mundo moderno, está, ele próprio, em constante mutação, o que obriga a que o homem assuma um papel activo que conduz a mudanças de comportamentos de acordo com o contexto. Estas aprendizagens

operam modificações no interior do ser humano que a análise psicológica estuda. Esta, como dissemos, ganha especial destaque no início do século XX e a sua divulgação tem consequências na literatura, em particular no romance de aprendizagem.

O romance de aprendizagem realista emergente conjuga-se na perfeição com o romance de aprendizagem cujo protagonista atravessa a narrativa em permanente formação individual bem como social. O jovem inicia uma *voyage vers les terres de l'âge adulte*⁴² com o despertar da libido e o arranque de uma vida social, abandonando o círculo familiar, através de relações sentimentais e sexuais. O herói surge nas narrativas cheio de desejos que, mesmo que ocasionalmente contrários, acarretam necessariamente as ideias de mobilidade, mudança, novidade. O protagonista representa ainda, em grande número de romances, a *classe sociale di mezzo*,⁴³ ou seja, a burguesia que *nel romanzo europeo era il corrispettivo sociologico della gioventù: indeterminata, mobile, intraprendente, vitale*.⁴⁴

Contudo a formação do homem não é alheia ao contexto em que se desenrola que tem, geralmente, como espaço a metrópole. A forma como o herói encara o tempo histórico real e como este influencia o herói reflecte-se na formação do homem. De tal forma que, o herói do romance que revela uma relação profunda com o real, não cresce só; a seu lado vai-se desenvolvendo o mundo que o rodeia. Bakhtine denomina este tipo de romance de aprendizagem, de realista.⁴⁵ Passa-se a encarar os adolescentes *as historical agents*.⁴⁶

Com efeito, a formação do homem pressupõe uma consciencialização social que lhe permitirá participar num mundo novo. Neste contexto, o adolescente que largou a sua meninice, mas só agora começa a tomar contacto com o mundo adulto, encarna o papel do novo homem de um mundo novo. A infância ficou para trás bem como o egoísmo próprio desta faixa etária que é substituído por *une générosité universelle*, et

⁴² *Idem*, p.81.

⁴³ MORETTI, *idem*, p.301.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Cf. BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Editions Gallimard, Paris, 1984; Bakhtine, neste estudo, distingue a existência de vários tipos de romance de aprendizagem entre os quais podemos encontrar o romance de aprendizagem realista que é, aliás, considerado, de entre todos, o mais importante.

⁴⁶ WALLACE, Jo-Ann, "Subjects of discipline: the child's body in the mind – Victorian school novel", PURDY, Anthony (ed.), *Literature and the body*, Rodopi, Amsterdam, 1992, p.60.

imaginaire.⁴⁷ Esta mensagem de um mundo novo característica de meados do século XX, comporta um ideal revolucionário que, funciona quando o jovem protagonista se transforma em porta-estandarte desse mesmo ideal. Logo, o herói ao reflectir as angústias da classe social em que se insere e as próprias angústias existenciais, abandona o *individualismo egoísta* para se dedicar de forma *generosa e abnegada à colectividade carenciada e perseguida*.⁴⁸ O próprio facto de ser um jovem a assumir o papel central do romance é revolucionário e ainda mais quando *ele protagoniza as expectativas de mudança, a consciência individual, a escolha de uma profissão ou a independência gradual da família*.⁴⁹

O mundo real funciona como a escola em que ao herói são proporcionadas experiências de diversa ordem, permitindo, desta forma, a formação do sujeito do romance. Além disso, deixamos de ter a formação de uma entidade privada, mas antes a formação do herói que se desenrola em simultâneo com a formação do mundo. O homem enquanto entidade individual reflecte a formação histórica do mundo real.

Bakhtine afirma que *l'homme ne se situe plus à l'interieur d'une époque mais à la frontière de deux époques*.⁵⁰ O mesmo será dizer que esta fronteira é ultrapassada pelo homem e no homem, ou seja, o mundo histórico real muda em simultâneo com o homem. Nas palavras de Carina Infante do Carmo, o homem movimenta-se na *arena mutável da sociedade*,⁵¹ perdendo, de certa forma, a sua individualidade, para se tornar um elemento do mundo real que o rodeia. Com o romance de aprendizagem realista temos, consequentemente, acesso a um tipo de informação relativa ao tempo histórico, abordando temas sociais, geracionais, culturais, entre outros.

O *Bildungsroman* retrata o trajecto de uma vida passada, algumas vezes com um carácter marcadamente autobiografista, em que, dada a distância temporal entre aquilo sobre que se escreve e o presente do narrador, nos apercebemos de falta de memória e de algumas incorrecções que se reflectem na escrita, nomeadamente através da escrita fragmentária. De realçar que a memória está constantemente a ser

⁴⁷ RAVOUX-RALLO, Elisabeth, *Images de l'Adolescence dans quelques Récits du XXe. Siècle*, José Corti, Paris, 1989, p.24.

⁴⁸ LOSA, Margarida, "O herói colectivo: um aspecto da estratégia romântica do romance neo-realista," *Vértice*, Lisboa, II série, n.º 21, Dezembro de 1989, p.35.

⁴⁹ CARMO, *idem*, p.53.

⁵⁰ BAKHTINE, *idem*, p.230.

⁵¹ CARMO, *idem*, p.47.

recriada, ou seja, com o devir do tempo, à informação já existente relativamente ao passado vai-se juntando cada vez mais. Logo, a visão de todos os momentos gravados na memória tem que ser, obrigatoriamente, diferente.

O romance é habitualmente um registo ficcional, contudo quando estamos perante um romance de aprendizagem realista, além da narração das experiências do protagonista, temos informação sobre a natureza humana. Logo, a leitura de um romance destes implica a compreensão do processo de desenvolvimento em direcção à maturidade de um elemento da humanidade. Estamos, então, perante a relação entre a representação empírica da realidade extra-literária e a criação ficcional bem própria da literatura realista.

Um dos aspectos formais recorrentes em muitos romances de aprendizagem é o carácter onisciente do narrador. É através da entidade narradora que temos conhecimento das acções do herói e das personagens que o rodeiam e as condições em que todas essas acções ocorrem. Esta especificidade transforma o narrador, não só como fonte da história, mas acima de tudo como intérprete da história. Contudo, um narrador autodiegético é perceptível em variadíssimas passagens de diversos romances de aprendizagem, permitindo-nos assistir, através do olhar da personagem, ao desenrolar da acção, às movimentações das personagens e, inclusivé, contactar directamente com os seus pensamentos e sentimentos. Mas o narrador onisciente mais comum, para além de contar, interpreta, ou seja, faz juízos de valor, daí conferirmos - lhe o papel de autoridade. Neste sentido, o leitor tem que acreditar no narrador, acreditar que se trata de uma história representativa do real, para que se estabeleça um protocolo de leitura típica de um romance realista.

Ora também é nosso propósito com este estudo demonstrar que o *corpus* romanesco seleccionado é ainda possível de se encaixar na categoria do romance de aprendizagem realista.

3. UM PERCURSO DE DESCOBERTA

A Idade de Ouro está no futuro, feliz de quem lá puder chegar! O que eles chamam Idade de Ouro é a infância, a idade da inocência, os que a tiveram...

José Rodrigues Miguéis, A escola do paraíso

Esclarecido que está o conceito de *Bildungsroman* e a sua recorrência na literatura europeia, procuraremos analisar à sua luz as obras *As sete partidas do mundo*, de Fernando Namora, *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes e *A escola do paraíso*, de José Rodrigues Miguéis.

Os protagonistas destes três romances preenchem o espaço narrativo com o processo do seu desenvolvimento do qual se destaca a perda da inocência e as descobertas do real que, na maioria das situações, causam conflitos interiores de ordem emocional. Contudo, entre estas três narrativas não há apenas afinidades, são obras díspares que, de alguma forma, convergem nalguns elementos temáticos e estruturais do *Bildungsroman*, na sua linhagem nacional e europeia.

Na caminhada de descoberta preconizada pelos heróis deste tipo de romances, o leitor participa, ainda que não de uma forma linear, visto que, quer em *A escola do paraíso*, quer em *As sete partidas do mundo*, a estrutura é fragmentária, pese embora a sua coesão estrutural no sentido de captar o quotidiano como *uma talagarça onde pouco a pouco a vida se vai bordando a personagens, incidentes, inquietações e alegrias*.⁵²

3.1 O RETRATO DO HERÓI

Habitualmente, o protagonista do romance de aprendizagem parte à descoberta de si mesmo e do mundo numa viagem solitária, tornando-se no epicentro de toda a narrativa. É exactamente isso que se verifica nas obras sobre as quais vamos falar, à

⁵² MIGUÉIS, *idem*, p.109.

excepção de *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, cujo herói é colectivo, processando-se a caminhada em direcção ao auto e heteroconhecimento em conjunto, numa espécie de comunhão, de partilha.

As sete partidas do mundo é um romance fragmentário na sua composição em oito partes (momento antes da primeira partida e as sete partidas),⁵³ cuja sucessão não é necessariamente linear e muito menos cronológica e cujo protagonista, um adolescente de nome João Queirós, parte numa viagem em que analisa e avalia todo o seu desenvolvimento desde a infância aos tempos universitários, passando pelos anos do curso liceal. Também em *A escola do paraíso*, dado o carácter estrutural da obra, o autor transformou o protagonista do romance, Gabriel, no centro aglutinador de todos os acontecimentos da acção, permitindo até que colabore com o narrador na narração da sua própria história. Ao conferir a esta personagem grande densidade, profundidade e complexidade psicológicas, o autor atribuiu ao romance um cariz assaz psicologizante e uma dimensão subjectivista forte.

A acção, que se vai desenrolando nos três romances, pressupõe a existência de personagens e de um espaço/palco. Com efeito, o seu desenvolvimento não se concretiza apenas através do protagonista, mas também das restantes personagens e até do espaço e do ambiente em que se desenrola a acção. Por exemplo em *As sete partidas do mundo*, as personagens que acompanham João Queirós no seu processo de crescimento e formação são, entre outros, os Pedros, Rogério, Cristiano que, nas palavras do narrador, *Ainda se encontram, juntos, na boca da cena. Será com eles que o romance terá de prosseguir.*⁵⁴ Por seu turno, em *Esteiros*, os esteiros funcionam como o palco onde se movimentam as várias personagens intervenientes, os *moços que parecem homens e nunca foram meninos*,⁵⁵ durante um ano aproximadamente. No caso de *A escola do paraíso*, é Lisboa o espaço onde Gabriel representa a sua história na companhia de várias personagens, elementos da sua família e vizinhos.

João Queirós é um jovem com as características próprias da fase da vida⁵⁶ em que se encontra, cheio de inquietações e dúvidas. Contudo, a forma como convive com estas questões não é tormentosa, mas ao invés disso é assaz serena. João vê-se confrontado, inúmeras vezes, com acontecimentos triviais que o obrigam a reagir de

⁵³ Cf. 3.2.1 “A viagem no tempo.”, pp.48 a 56.

⁵⁴ NAMORA, *idem*, p.145.

⁵⁵ GOMES, *idem*, p.200.

⁵⁶ «Eu, menino? Eu, que tenho já quinze anos e namoro uma rapariga destas?» NAMORA, *idem*, p.81.

forma activa. Na verdade, a presença destes acontecimentos é essencial para obrigar o jovem a abandonar as suas cogitações e meditações imprimindo acção ao romance. Naturalmente, as suas reacções juvenis revestem-se de grande simplicidade e de alguma timidez.⁵⁷ No entanto, progressivamente, elas vão sendo cada vez mais maduras, revelando consciência das diferenças entre os adolescentes e os adultos, e da verdadeira condição do adolescente: *Os outros, os grandes, os adultos (sejam eles os pais ou os mestres ou a gente que vive noutro mundo), não podem entender o mistério das noites perdidas, dos estudos que não rendem, das jangadas, do amor. Das aventuras planeadas e vividas no quarto de uma pensão. Dos amigos que se perdem e dos que vêm substituí-los. Das insatisfações. Que sabem disso os adultos? Algum deles reteve, fosse o que fosse, da adolescência? Rodar da vida, rodar da vida!*⁵⁸

É um jovem sonhador e não é a única personagem que sonha no romance. Tem, na janela em frente à sua, uma espécie de espelho na sua vizinha Florinda que, como ele, sonha com um futuro risonho e feliz. *Mas Florinda é uma adolescente: não pode resignar-se como o pai. Está na madrugada da sua vida: tudo o que avista para a frente é o imprevisito, nenhum dos dias repetirá o anterior. (...) Florinda esqueceu o bordado e o almoço, pela certa. Metade das suas horas são passadas à porta ou à janela – uma janela para o mundo, aberta à esperança.*⁵⁹ O sonho habita na alma dos jovens. Florinda, como João, passa os seus dias a sonhar. Nem o ambiente infeliz a inibe de sonhar e fantasiar. *Os seus olhos tristes sonham. Sonham desde a véspera, desde sempre.*⁶⁰

Estamos perante personagens que balançam entre a infância e o estado adulto sem terem encontrado o seu lugar, o que provoca nelas grande insegurança própria de qualquer adolescente.

A insegurança que invade o protagonista de *As sete partidas do mundo* explica-se por diversos motivos, pelo seu aspecto físico bem como pelas relações que mantém com as mulheres. O facto de João ainda não ter conquistado o seu lugar estável no mundo social e de ainda não ter atingido um nível elevado de conhecimentos tem como consequência natural um estado de insegurança visível em

⁵⁷ *Por essa altura (bisonho, enfiado e sempre tímido), João Queirós sofreu o primeiro abalo sentimental. Idem, p.48; Tentou passar despercebido. Idem, p.154.*

⁵⁸ *Idem, p.145.*

⁵⁹ *Idem, p.137.*

⁶⁰ *Idem, pp.138, -9.*

diversas passagens nas quais se destaca o medo quer nas relações com as pessoas que o rodeiam,⁶¹ quer nos passos⁶² a dar na sua vida.

O protagonista do romance tem tanta dificuldade em lidar com a sua figura física que chega a pensar que não tem direito a ter expectativas de felicidade: *Mas não devia esperar nada de uma mulher: era feio com aqueles beiços apretalhados, com o dorso a curvar-se para o chão. «Ó pá, quando é que cresces? Com essa altura, nem te vejo...» - zombara um dia um colega. (...) Quem vem ao mundo com uns beiços grossos e enfezado não tem direito de ser feliz. Joga às escondidas com a vida. Porque a vida, se o vê de cara a cara, reconhece-o logo e escarnece das suas ridículas pretensões.*⁶³

João sente uma grande necessidade de lutar contra o seu espírito fraco e inseguro e tem consciência de que: *Esquivar-se seria cobardia.*⁶⁴ Ele elege como campo para travar essa batalha o domínio das relações com mulheres. Esta luta é tão intensa e absorvedora que ele preenche os seus dias a efabular a respeito dos elementos do sexo feminino que se vão aproximando e com os quais imagina estabelecer uma relação de maior proximidade. A imaginação atinge tais dimensões que o leva a pensar que a mulher desejada tem uma aparência externa diferente

⁶¹ Como acontecia, por exemplo, na relação que tinha com o mestre-escola, o Senhor Hernâni, por quem sentia não respeito, mas medo: *A sua febre de trabalho era, pura e simplesmente, temor (...). Sentia por ele uma espécie de aterrorizada veneração. Mas em certos momentos, odiava-o, odiava-o simplesmente, sem outro sentimento misturado. Odiava-o porque o temia, porque ele lhe estrangulava o que havia em si de rebeldia (...).* *Idem*, pp.117, -8. A mesma insegurança e nervosismo são perceptíveis aquando da esperada visita de sua mãe: *Quando a pressentia já a dois passos da porta, sentia-se aterrorizado. (...) Mas era ela a culpada desse medo odioso. (...) Tudo com gestos nervosos.* *Idem*, pp.224, -5.

⁶² Foi o que aconteceu quando João teve que partir para Coimbra para frequentar o Colégio de S. Luís: *Noite fora, João Queirós conheceu a sua primeira insónia. (...) Mas o alvoroço era maior do que todas as agonias. Como poderia dormir na véspera da partida para o colégio? E afeito a que todas as coisas se misturassem com o medo e a insegurança (...).* *Idem*, pp.118, -9; ou ainda quando João se decide a entrar num prostíbulo: *Tentou passar despercebido. (...) Tudo nele era rebuscado e caricato. E não estariam os outros, eles e elas, a apreciá-lo desde que entrara? (...) Mas lá estava o espelho a denunciá-lo. A expressão imberbe, apreensiva, aparvalhada. As palmas das mãos encharcadas de nervosismo.* *Idem*, pp.154, -5.

⁶³ *Idem*, pp.38, -9.

⁶⁴ *Idem*, p.96.

daquela que realmente tem, normalmente, acrescentando beleza às suas apaixonadas. *Talvez, efectivamente, a Celeste não fosse tão bonita quanto ele, João Queirós, queria que fosse. O mesmo lhe acontecera com Maria Leonor. Para ele, Maria Leonor era uma beleza incomparável e, no entanto, tinha borbulhas no nariz e muitos dos seus amigos diziam que ela não era assim uma coisa por aí além. Lá na terra o Chico Ratado chegara a dizer ao pai de João Queirós: «O seu filho tem lá em Coimbra um namorico que, se passasse em Famalicão, adeus pernas!... São assim dois paus» - e erguia verticalmente os dois indicadores.*⁶⁵

A maioria das relações que João estabelece com as mulheres provoca nele grande angústia e sofrimento, visto que, com grande frequência, as próprias mulheres escarnecem dele. A relação com Maria Leonor, que começa por ser um total fracasso,⁶⁶ revela claramente o estado de ansiedade e medo que o atormenta, de tal forma que chegava a ter dificuldade em falar com ela.⁶⁷ *Pouco lhe falava e raramente com desenvoltura: junto dela perdia a vivacidade, todo o sôfrego desejo de expansão e alegria (...).*⁶⁸ Maria Leonor controlava e dominava os pensamentos e atitudes de João que se limitava a obedecer e agir de acordo com aquilo que a sua apaixonada desejava. Ainda que, por vezes, revelasse alguma ousadia, esta era cobrada com mais uma exigência da mulher amada. *João Queirós, aos quinze dias de namoro, conseguiu propor-lhe que se tratassem por tu e, depois disso, ela chegou a proibi-lo de fumar. Mais não foi necessário para que ele, todas as manhãs, escovasse os bolsos, com receio de que Maria Leonor, suspeitando da fraude, se melindrasse.*⁶⁹

Para os seus fracassos, João Queirós procura encontrar todo o tipo de justificação, como no caso de Celeste a quem atribui vários defeitos para, de certa forma, aliviar a sua pena e a sua culpa: *«Ela nem sequer sabe tocar piano. É*

⁶⁵ *Idem*, pp.95, -6.

⁶⁶ *O Nequitas entregou-lhe a resposta – um bilhete escrito na página amarrotada de um caderno de apontamentos. Os seus olhos, receosos e ávidos, leram:*

Digam a esse criança que cresça, ganhe juizinho e depois... talvez alguém tenha o mau gosto de o aturar! Idem, p.52.

⁶⁷ *Deveria dizer-lhe fosse o que fosse. Mas como, de que maneira, com que coragem? Muito longinquamente, acudiam-lhe certas frases, por certo bem ajustadas ao momento, mas colavam – se – lhe na língua. Era um melaço feito de enleio, de cobardia. Idem*, p.56.

⁶⁸ *Idem*, p.58.

⁶⁹ *Idem*, pp.58, -9.

desajeitada, estúpida e não tem sensibilidade.» (...) Não, a Celeste não lhe convinha. Nunca saberia apreciá-lo como ele merecia. «Nunca!»⁷⁰

É ambivalente a sua relação com as mulheres que se por um lado lhe causam alguma angústia, por outro a sua companhia traz - lhe algum conforto e alguma satisfação social, visto que lhe confere reconhecimento. *Costumavam ir à tarde ao cinema. Esperava-a já dentro do átrio, para que os não vissem juntos nas ruas mais frequentadas, embora, uma vez por outra, ele lhe pedisse que passasse rente ao café onde se reunia o «seu grupo». Queria que ela visse os criados a cumprimentá-lo como um familiar da casa. Isto de pertencer a uma tertúlia e ser conhecido como cliente valia muito para a sua cotação. Também o envaidecia que Celeste lhe aparecesse quando ele estava em qualquer parte com os amigos. Abandonava-os logo (« Aí vem a minha pequena, desculpem»)* e empinava-se nos bicos dos pés, ao mesmo tempo que levantava uma das sobancelhas, para que essa ênfase nos modos fizesse esquecer a insignificância da sua estatura.⁷¹

Esta insegurança também é bem visível em Gabriel na sua timidez,⁷² no medo⁷³ e no receio. Gabriel deixa perceber este estado de espírito quando, por exemplo, corre riscos de ser atropelado por um eléctrico. *Envergonhado e sem compreender, pula da rede abaixo e corre, perseguido pelos berros (...). Ele não responde. Continua a andar, de cabeça baixa, vermelho, no meio do tumulto. (...) A vergonha acabrunha-o, e o coração desata-lhe por fim a bater desordenadamente, de susto adiado.*⁷⁴ Porém, consciente da sua fragilidade procura acalmar-se e tornar-se um ser humano mais seguro de si: *Há momentos em que, francamente, morrer seria libertar-se!*⁷⁵

⁷⁰ *Idem*, pp.60, -1.

⁷¹ *Idem*, pp.67, -8.

⁷² *Ele, mudo de timidez e expectativa.* MIGUÉIS, *idem*, p.281.

⁷³ *Repudiado, o Gabriel corre alguns instantes nas pernas delgadas, hesitante como uma mosca estonteada, em ziguezagues sobre os mosaicos polidos, perdido entre as pernas dos hóspedes, e pára a olhar a interminável escadaria deserta e mal iluminada: por onde andarás o irmão? O Hotel, lá em cima, é um abismo que o atrai e o amedronta. Depois recua, dá meia volta, e vai-se meter debaixo da grande mesa do centro, um refúgio. Dali segue tudo o que se passa sem ser visto.* *Idem*, p.54.

⁷⁴ *Idem*, p.137.

⁷⁵ *Idem*, p.47.

O estatuto da criança encerra em si mesmo uma carga simbólica de pureza, inocência, ingenuidade. Ora, no caso de Gabriel, protagonista de *A escola do paraíso*, essa carga acentua-se dadas as conotações semânticas do seu nome.

Trata-se de uma personagem com um cariz muito especial, visto que tem um pendor autobiográfico muito marcante, o que também lhe confere uma grande complexidade. Miguéis afirma abertamente a este respeito:

*Quanto ao ser autobiográfico o romance, que obra o não é? Até a andar ou a gesticular fazemos autobiografia, trazemo-la estampada no rosto. Mas raramente um autor confessa tanto a experiência exterior e pouco mais quanto esconde. A invenção livre e espontânea é mais reveladora, por vezes, que as confissões intencionais, sempre suspeitas de censura mental ou de retoques da modéstia ou da vaidade. Sim, esta Escola tem muito de autobiográfico, mas tem muito mais de inventado ou apropriado dos meus semelhantes.*⁷⁶

Recorrendo à metáfora de José Martins Garcia, admitimos ter na obra de Miguéis um narrador⁷⁷ assaz complexo dada a *persistência dum cordão umbilical entre narrador e personagem, cordão que se nos mostra ora mais ora menos explícito.*⁷⁸

Gabriel vai revelando a sua personalidade ao longo do romance, demonstrando ser inseguro, meigo e inteligente: *O Gabriel, delgado e tímido, tem arrebatamentos de génio que só vendo, mas logo violentamente reprimidos pelo remorso ou arrependimento. Nunca se zanga por mais de um minuto.*⁷⁹

No caso particular de *A escola do paraíso*, ao contrário das restantes obras em estudo, a família assume um papel de grande importância ao funcionar como ponto de encontro e abrigo⁸⁰ do jovem protagonista. A originalidade de, neste romance, começarmos por estar na presença de um protagonista protegido pelo ventre materno,

⁷⁶ MIGUÉIS, José Rodrigues, “A escola do paraíso – Panorama de uma infância lisboeta”, texto dactiloscrito, cit. por RIBEIRO, Ana, *A Escola do Paraíso de José Rodrigues Miguéis: um romance de aprendizagem*, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Braga, 1998, p.123.

⁷⁷ Cf. 3.1.1 “O papel do narrador.”, pp.34 a 46.

⁷⁸ GARCIA, José Martins, “Gabriel: a máscara translúcida de Miguéis”, ALMEIDA, Onésimo Tetónio, *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*, Estampa, Lisboa, 2001, p.119.

⁷⁹ MIGUÉIS, *idem*, p.174.

⁸⁰ *A casa, a família, aparecem-lhe como um ninho quente, aconchegado, o único refúgio. Idem*, p.175.

onde uma vida se agita e reclama⁸¹ e de assistirmos aos seus primeiros minutos de vida, confere à família um papel de grande importância. A mãe está mais próxima de Gabriel do que o pai, *mas a sua curiosidade pelo pai não tem limites*.⁸² e a sua relação com ele, pelo carácter seguro e confiante do progenitor, vai-se estreitando cada vez mais.⁸³ Os restantes elementos da família, Santiago e Águeda⁸⁴, funcionam como companheiros de brincadeira e de descoberta.

Uma característica comum às personagens dos romances em análise é a curiosidade⁸⁵ em desbravar o mundo, o seu corpo, o seu eu mais íntimo. Ao mínimo obstáculo que se lhe interponha, a curiosidade desperta ainda mais: *O menino ficou intrigado: o avô levava consigo uns embrulhos de jornal e a maleta de couro safado, e a mãe tinha dito: «Agora não vão incomodar o vosso avô. Deixem-no sossegado.» Nada mais era preciso para que nele a curiosidade fosse mais forte que o temor duma palmada*.⁸⁶ Esta curiosidade e ânsia de saber têm como complemento o disparar da imaginação que preenche, em grande medida, os vazios não preenchidos. Por isso, os jovens heróis destes romances têm a impressionante capacidade de sonhar, quer acordados, quer a dormir. Gabriel pensa, num comentário parentético, *(Voar é bom, mas é em sonhos)*.⁸⁷ E ao leitor é dado a conhecer alguns sonhos de Gabriel quando

⁸¹ *Idem*, p.12.

⁸² *Idem*, p.87.

⁸³ A proximidade entre pai e filho é evidente, por exemplo nas seguintes passagens, a admiração e afecto que Gabriel dedica a seu pai: *Sentia-se muito orgulhoso do seu pai, que tinha ido para a Baixa, sem medo aos tiros*. *Idem*, p.328; *O filho olhou-o: tão sério e doce ao dizer isto! Era bom amá-lo e confiar nele. Apertou-lhe com força e carinho a mão quente e firme, cuidada, com as unhas chatas sempre bem aparadas*. *Idem*, p.354.

⁸⁴ Coincidentemente, José Rodrigues Miguéis também tinha dois irmãos, um do sexo masculino e outro do feminino.

⁸⁵ Como a curiosidade que o sangue materno provoca em Gabriel: *(Só uma vez a mãe andou a perder sangue, dizia ela que era dos ouvidos e do nariz, duma gripe que teve, e ele nunca pôde tirar a limpo porque é que uma das mulheres falou em desmancho, e que ter três filhos era uma bonita conta, a conta-que-Deus-fez, e tal.) Se ele faz perguntas, a mãe abre-lhe olhos feios!* *Idem*, p.81.

⁸⁶ *Idem*, p.101.

⁸⁷ *Idem*, p.45.

se encontra nos seus devaneios de olhos bem abertos⁸⁸: *De olhos arregalados, sem dormir, o Gabriel seguia o seu filme interior de aventuras, um programa repetido e sempre ligeiramente alterado.*⁸⁹

Em *Esteiros*, o leitor é confrontado com um grupo de jovens⁹⁰ que sonha, em grande medida, em abandonar o mundo duro e cruel dos adultos no qual foram obrigados a participar, procurando viver a magia que seria própria do período da infância. Como foi referido, a caminhada em direcção à maturidade, no caso deste romance, é uma caminhada partilhada pelas várias personagens, pelos miúdos, que dadas as suas condições sociais e humanas e o abandono familiar⁹¹ se unem na esperança de, na partilha, encontrarem algum calor humano. Os miúdos pertencem todos a uma mesma classe social e representam a situação vivida por essa classe na luta constante a fim de alterar a sua situação e de conquistar de um lugar efectivo no mundo. Os jovens que se destacam assumem alguma individualidade, no entanto, são a representação de toda uma classe social e da gente dos telhais, em particular.

Gaitinhas e Gineto são as personagens que assumem uma maior individualidade e que revelam uma grande riqueza interior, em especial o primeiro, pela sua maturidade mental. Têm papéis distintos e pontos de vista sobre a realidade que lhe cabe viver assaz distantes:

⁸⁸ *Ele pensava em índios, verdura infinita, cavalgadas doidas, laços, tiros de revólver. Entregou-se à fantasia: Don Clodomiro, de chapéu à cow-boy, jaqueta de alamares de prata, botas de montar com os canos bordados, garrucha à cinta, todo envolto num tinir de esporas mexicanas, desembarcava e depunha-lhe na palma da mão uma placa nova e reluzente de dez tostões. Se era tão rico! Mas não podia imaginar que efígie seria a da moeda: não, com certeza, d'el-rei Dom Carlos o Primeiro. Idem, p.144.*

⁸⁹ *Idem*, p.151.

⁹⁰ A média de idades das personagens de *Esteiros* ronda os 11, 12 anos de idade: *Zé Vicente mirou-o de alto a baixo e escreveu: «António Sagui – 11 anos» (...)*

- *O outro que segue. Nome...*

- *João da Fonseca.*

- *Idade?*

- *Vou fazer doze. GOMES, idem, pp.161, -2.*

⁹¹ Mesmo as personagens que têm pai e mãe se encontram abandonadas, porque a situação dos pais ou seres mais próximos é idêntica à deles. Todos são seres miseráveis, abandonados, sós no mundo. O Gineto é um bom exemplo disso, ou seja, Gineto tem família e nem por isso deixa de ser um miúdo da rua.

*Calaram-se. Barcos, pombas e poente, toda a paisagem daquele fim da tarde, entravam pelos olhos dentro do Gaitinhas, extasiado. Gineto, porém, só via os esteiros longos dos telhais, como dedos de mão arrepanhando águas. Os esteiros e as chaminés esguias das fábricas, que o crepúsculo enegrecia mais.*⁹²

Gineto, cujo verdadeiro nome era Francisco, assume as funções de líder da quadrilha, revelando ser, como é próprio de um garoto na sua situação, irresponsável, corajoso,⁹³ forte, duro, solidário e amigo. Gineto anseia encontrar a sua liberdade e o seu caminho: *Qualquer dia aboo daqui para fora.*⁹⁴ Desde os seus primeiros anos que se previa o futuro que viria a ter:

*Mas Gineto sonhava conquistar todas as ruas. Quando pequeno, ainda convertera os esteiros em florestas e rebuscara no lixo brinquedos preciosos. Cedo, porém, se aborreceu daquele recanto monótono, só água e planície. A floresta dava-lhe pela cinta – era junco – e o lixo era lixo, apenas. Começaram então as fugas para a rua. A mãe bem lhe dizia ao fechar a porta: - Toma-me conta do pequeno! – Mas ele deixava o irmão a gatinhar na lama, e ia alvoroçar os garotos seus iguais. Ainda não era o Gineto ladrão. (...) Mas já era mau e temido. Amigos tinha-os às vezes nos companheiros que precisavam da sua mão certa para matar galinhas à solta ou colher frutos em pomares recatados. Fora disso, era mesmo um gineto escorraçado.*⁹⁵

Gineto é um miúdo solitário, consciente da sua marginalidade simbolicamente estampada no nome. Ele sabe que é distinto dos outros, designadamente de Sagui, o pobre órfão que acredita em almas penadas:

*Esorraçado e perseguido como um gineto – Gineto de nome e condição. Garoto da rua, que se perdera das ruas e não chegara a ser homem, porque fugira dos homens. Antes viver como Sagui, sem eira nem beira. Dormir num palheiro de tecto aberto às estrelas e pedir pão – por – Deus. Ser bom e jovial. Não, não podia ser bom. O Sagui perdera os pais, mas ganhara amigos, enquanto ele era órfão no mundo.*⁹⁶

Gaitinhas, outra das personagens deste colectivo, é talvez aquela que alberga um turbilhão de conflitos interiores mais perturbantes: a doença e morte da mãe,⁹⁷ a

⁹² GOMES, *idem*, p.47.

⁹³ *Mas o Gineto não tem medo. Idem*, p.199.

⁹⁴ *Idem*, p.144.

⁹⁵ *Idem*, pp.22, -3.

⁹⁶ *Idem*, p.58.

⁹⁷ A saúde da mãe causa a Gaitinhas grande preocupação visível em passagens como: *João não entendeu. Estava preocupado com o negócio da gaita de beijos que o Malesso havia de*

ausência do pai,⁹⁸ a saída da escola,⁹⁹ a perda de um amigo e a conquista de outros. Porém, também a ele não são estranhos o sonho, a ilusão, a esperança, como às personagens dos outros romances, e, por vezes, a visão idílica que manifesta por aquilo que o rodeia é enternecedora: *Em certas horas de inexplicável tristeza, quando as sombras do beco lhe entravam pela alma dentro, subia ele a ladeira, à procura de sol e horizontes. E de todas as vezes seus olhos aventureiros descobriam novos mundos.*

*A seus pés, as casas da vila, atarracadas, manchadas de branco, pareciam brinquedos. Aqui e além, uma moradia de empena alta dominava o burgo, servia de esteio às outras casas. Pombais, chamava-lhes o Gaitinhas. Porque era delas que saía aquele bando de pombas que todas as tardes riscava de branco o azul do firmamento. Quantas vezes desejara ele ser pomba também! Ir pelo espaço além, atravessar o rio espreguiçado sobre a lezíria como cobra monstruosa, e cortar, num tremor de asas, a bruma que pairava ao longe. Aquele véu sem cor escondia decerto o seu pai, pois sempre ouvira dizer que ele estava longe, muito longe...*¹⁰⁰

A música funciona, para esta personagem, como sedativo que propicia o disparo do sonho e da fantasia:

- Linda música – exclamou Gaitinhas. Talvez fosse a música do carrossel grande que abafava tudo. Mas de um ou outro, era linda. Fazia-o esquecer a doença da mãe e os sapatos rotos. O cavalo galopava no espaço, através das estrelas, e ele levava um sorriso nos lábios e a carta de exame para mostrar ao pai...¹⁰¹

O verdadeiro nome de Gaitinhas é João, mas, como acontece com a maioria das personagens de baixa condição não é conhecido pelo seu nome mas pela alcunha que

comprar. «Cinco mil réis, pelo menos. Cinco?... Talvez chegasse para o remédio.» Idem, p.67; De regresso a casa, Gaitinhas tocou uma ária alegre no instrumento de que o Malesso desdenhara. Porque a Ti Rosa aviaria a receita; e o carvão ia queimar as trevas – irmãs do frio e do silêncio. Idem, p.68. A morte da mãe causa-lhe uma grande agonia e nem o apoio da Tia Rosa Coxa o consola, Seguiu atrás dela, mudo e triste, com os pensamentos em desalinho. Não quis cear. E, no escuro da noite, empapou de lágrimas o travesseiro estranho. Idem, p.144; Passaram-se dias sem que ele aparecesse aos amigos. Ibidem.

⁹⁸ Gaitinhas entende os motivos da partida do pai, mas anseia pelo reencontro com ele, daí que, no final, parta à sua procura.

⁹⁹ *Já não serei doutor?* GOMES, *idem*, p.25.

¹⁰⁰ *Idem*, pp.31, -2.

¹⁰¹ *Idem*, p.38.

nunca aparece por acaso. Ora é exactamente aquele efeito que a música tem sobre ele que justifica a alcunha:

*João era Gaitinhas, porque gostava de imitar os instrumentos da banda musical. Nos domingos de concerto, postava-se junto do coreto, atrás do regente, de olhos postos nos saxofones e clarinetes reluzentes, indeciso na escolha.*¹⁰²

Gaitinhas, pelas inúmeras questões que se lhe colocam, é a personagem que mais consciência social revela através das suas considerações e da percepção de alguns aspectos consequentes da sua saída da escola e das cartas do pai.

*A angústia transbordara-lhe do espírito infantil e deformara o mundo pequenino em que vivera. Estava no limiar de um outro, cheio de perigos e escolhos, sem escolas e Arturinhos.*¹⁰³

Gaitinhas conhecia Manuel, vulgarmente conhecido por Maquineta,¹⁰⁴ que também havia abandonado a escola para enfrentar o mundo duro da exploração e fazer parte de um grupo dos excluídos socialmente. Gaitinhas ao aperceber-se de que o seu futuro não será auspicioso como desejaria com todas as condicionantes que vão travando a sua caminhada, toma consciência de que a sua nova condição doravante se aproxima cada vez mais da de Maquineta.

*Seguiu para casa, isolado, a meditar no mundo dos rapazes descalços e analfabetos como o Maquineta, ao qual em breve iria pertencer.*¹⁰⁵

O processo de desenvolvimento destas personagens, pelo contexto em que elas se inserem, torna-se bastante mais duro e difícil de viver do que aqueles que Gabriel e João Queirós tiveram de atravessar. Além das dúvidas, dos problemas e dificuldades e das ansiedades usuais de qualquer jovem da sua idade, estes miúdos da rua sofrem grandes pressões, sobretudo dos adultos com poder, que fazem deles seres oprimidos e que são responsáveis pelo maior e o mais cruel furto que ocorre no romance: o roubo dos maravilhosos anos da infância destas crianças. Não é este o único roubo que ocorre em *Esteiros*; os nossos heróis também praticam alguns furtos em alguns pomares. Nas palavras de Augusto Dias, quando se refere às personagens de

¹⁰² *Idem*, p.28.

¹⁰³ *Idem*, p.27.

¹⁰⁴ Ficamos a saber qual a razão desta alcunha na seguinte passagem:

- *Quando eu trabalhar com as máquinas... – E de tanto falar em máquinas, chamaram-lhe Maquineta. Idem*, p.28.

¹⁰⁵ *Idem*, p.29.

*Esteiros, o roubo é vingança, restituição de tudo quanto lhe roubaram.*¹⁰⁶ Quem dirige estes roubos é obviamente Gineto¹⁰⁷ dando mostras da sua maior característica, a rebeldia. O roubo não é encarado como um acto ingénuo e inocente, muito pelo contrário. Ainda que sejam roubos que decorrem da luta pela sobrevivência e do contexto social, em momento algum, são bem aceites.¹⁰⁸

O desenvolvimento destas crianças implica necessariamente a descoberta do seu lugar no mundo e esse processo vai-se desenvolvendo através do confronto com injustiças e crueldades provenientes dos adultos opressores que tornam a vida dos rapazes de uma forma bem amarga.

Os protagonistas dos três romances em estudo partilham na maioria das características que constituem as suas personalidades em formação assim como as problemáticas vividas próprias da adolescência. Na verdade, os sentimentos de insegurança e timidez são visíveis em João, Gabriel, Gaitinhas e até em Gineto. Todos coincidem ainda na curiosidade e na grande capacidade de sonhar e de se evadir do mundo real. Os seus retratos psicológicos são bastante similares e próximos, ressalvadas algumas diferenças, a ponto de podermos afirmar estar perante três protagonistas de três romances que respeitam um perfil comum de herói.

3.1.1 O PAPEL DO NARRADOR

O romance de aprendizagem pretende, em grande medida, reconstituir os verdes anos do protagonista, prestando atenção às suas *características e crises, conflitos com os adultos, descoberta do mundo, numa palavra, aos fenómenos de desenvolvimento individual inerentes à formação da personalidade.*¹⁰⁹

¹⁰⁶ DIAS, Augusto da Costa, *Literatura e luta de classes: Soeiro Pereira Gomes*, Estampa, Lisboa, 1975, p.94.

¹⁰⁷ *Gineto premeditara o assalto para aquela semana (...)*. GOMES, *idem*, p.89.

¹⁰⁸ Senão vejamos este comentário de Rosa Coxa quando convence Madalena de que pedir não é crime ao contrário do roubo: - *Vergonha é roubar, rapariga. Idem*, p.71.

¹⁰⁹ B.A. "Sobre a novelística da infância em Miguéis e Mário Domingues", *Vértice*, Vol. XXII, n.º225, Coimbra, Junho de 1962, p.287.

Contudo, habitualmente, a narração de todo este processo de formação não é feita pelo próprio. Entre a narração e a história há um hiato de tempo que obriga o narrador a recorrer à memória, que não impedindo a vertente crítica deixa espaço à *idealização do passado*.¹¹⁰ No caso dos romances de aprendizagem em estudo, como acontece segundo Besse em *Manhã Submersa*, o narrador protagonista recolhe a memória de um passado,¹¹¹ abrindo as páginas do livro da sua vida, dando a conhecer a viagem do herói a partir da infância em direcção ao estado adulto, o que pressupõe o desenvolvimento, a formação, a maturação do sujeito que percorre essa etapa de vida. A relação entre a personagem e o narrador é íntima e verdadeiramente próxima, só se distancia temporalmente, ou seja, o narrador narra um passado que é presente para o protagonista do romance.

O leitor, a cada página que vai desfolhando, apercebe-se de que o narrador, na maioria das situações, não é a criança protagonista, mas o adulto. Só um narrador adulto com alguma maturidade resultante de variadas experiências marcantes as poderia exprimir tal como acontece, em particular, em *A escola do paraíso* e *As sete partidas do mundo*. Ou seja, nestes romances assistimos a uma retrospectiva por parte de um narrador simultaneamente protagonista. O início de *A escola do paraíso* é disso um bom exemplo, já que se o protagonista ainda não tinha nascido, não poderia ser ele, evidentemente, o narrador. Essa percepção deve-se, sobretudo, no caso de *A escola do paraíso*, à técnica da parentetização a que Rodrigues Miguéis recorre com frequência. *A impossibilidade técnica de uma criança registar espontaneamente as suas vivências exprime-se, entre outros processos de intromissão do narrador efectivo, pelo comentário parentetizado, quase sempre veículo de uma visão amadurecida da realidade ficcionada*.¹¹² Esta característica do romance de Miguéis pode assumir distintas funções: os parêntesis podem assumir um papel de didascálias como no texto dramático, ou seja, fornecer indicações cénicas¹¹³ fundamentais para o

¹¹⁰ BARAHONA, Margarida, “José Rodrigues Miguéis e o seu tempo”, MIGUÉIS, José Rodrigues, *Contos*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1981, p.26.

¹¹¹ BESSE, *idem*, p.111.

¹¹² GARCIA; José Martins, “Um paraíso sempre ameaçado”, MIGUÉIS, José Rodrigues Miguéis, *A escola do paraíso*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1986, pp. XIII e XIV.

¹¹³ *Levado pela mão da mãe, morre de aborrecimento no cheiro irritante das mercadorias destas grandes lojas meio desertas, onde parece não haver nada que lhe interesse. (Diverte-se muito mais na loja do sr. Braga, à Praça da Figueira, onde ela compra pano cru para lençóis: um golpe da tesoura, e depois crrrc – rasgam a peça à mão!)* MIGUÉIS, *idem*, p.169.

visionamento do desenrolar da acção, mas servem também para invadirmos a privacidade das personagens, ficando a saber os seus pensamentos e sentimentos;¹¹⁴ veiculam, ainda, informações complementares, bem como esclarecimentos e comentários,¹¹⁵ por vezes irónicos, das personagens ou do narrador.¹¹⁶

Tal como Miguéis concebe o discurso, *O narrador atribui, à infância, a capacidade de especulação sobre o desconhecido transferindo-o para o sonho e a poesia. Atribui ao adulto o poder de observação realista, de abstracção e de generalização.*¹¹⁷ A mistura das vozes de enunciação, ora a do narrador, ora a da personagem¹¹⁸ criam, ao longo da obra, um jogo bem curioso em que o leitor tem que participar. Segundo Teresa Martins Marques, *será, pois, de um jogo de contrastes entre o parecer e o ser que se alimenta este trecho. É tudo físico e parece mítico, é tudo pequeno e parece grande, é tudo fácil e parece difícil, é tudo visto do presente pelo narrador e parece visto no passado por Gabriel.*¹¹⁹

Curiosa é, ainda, a forma como D.^a Adélia participa na narração relatando as aventuras e desventuras dos membros da sua família como, por exemplo, no capítulo "Toma lá cinco réis". Além disso, a sua voz está bem presente no capítulo inicial em que agoniza e pede auxílio: *Se Deus me der força e saúde...*,¹²⁰ *Isto passa com certeza. Alguma coisa que eu terei comido? Ou é da idade?*,¹²¹ *A Senhora da Conceição me acuda nesta hora, minha madrinha! E como é que eu não dei por nada?*,¹²² *Forças, meu Deus, dai-me forças!*¹²³ Esta multiplicidade de vozes que podemos encontrar na obra migueisiana é assaz inovadora e interessante.

¹¹⁴ *É roer-se de inveja e despeito. O Gabriel odeia-os. ("Filho dum galego!")* Idem, p.297.

¹¹⁵ *O coração enche-se-lhe de ternura: mais novo do que ela alguns anos, mas tão trabalhador e delicado! (Oxalá ele venha a horas...)* Idem, p.13.

¹¹⁶ *Entre os quadros da autoria do sr. Pinanejo (como ele nos é menos familiar, dar-lhe-emos por enquanto o senhor, mas sem obrigação)* Idem, p.79; *Corria a socorrê-lo com um pau, às vezes custava alcançá-lo, longe do parapeito. (Vê lá não caias tu à água!)* Idem, p.172.

¹¹⁷ MARQUES, Teresa Martins, *O imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis*, Editorial Estampa, Lisboa, 1995, p.127.

¹¹⁸ Como por exemplo, quando, através dos olhos de Gabriel, ficamos a conhecer a Rua da Saudade e o seu entorno.

¹¹⁹ MARQUES, *idem*, p.126.

¹²⁰ MIGUÉIS, *idem*, p.12.

¹²¹ *Idem*, p.13.

¹²² *Idem*, p.14.

O narrador assume duas perspectivas distintas: vê o mundo através dos olhos da personagem e absorve todos os sentimentos e pensamentos da personagem, mas também percebe a personagem e o mundo do lado exterior à narrativa. Quando o narrador assume a voz da terceira pessoa, fotografando o mundo exterior, confere uma maior objectividade ao romance, como, por exemplo, nas descrições da cidade-berço. A perspectiva da criança torna-se mais ou menos perceptível através do recurso a deícticos, a algumas hesitações. Vejamos como Gabriel permanentemente recorre ao seu emprego: *Ali em baixo moram as manas Parreirinhas.*¹²⁴ *Aqui ao lado, neste mesmo andar, mora a prima Otília.*¹²⁵ Ou na passagem, *Aqui é o reino da fantasia...*¹²⁶ Ou ainda quando descreve, *Usa óculos desta grossura.*¹²⁷ Quando a presença de Gabriel é mais evidente, ele assume o papel de focalizador, isto é, temos conhecimento da história através do ponto de vista desta personagem.

O narrador tem a capacidade de invadir a privacidade dos nossos jovens heróis, ele *penetra nos pensamentos, nos sentimentos, nas vontades mais difusas.*¹²⁸ Com efeito, o narrador concede um grande relevo à interioridade das personagens, respeitando, neste sentido, uma das características do romance de aprendizagem: o desenvolvimento psicológico preenche a maioria das páginas dos romances de aprendizagem, ainda que acompanhem também o processo de desenvolvimento físico. Esta omnisciência da entidade narrativa faculta um determinado número de informações seleccionadas de acordo com a intenção do narrador. Com efeito, a posição adoptada numa focalização omnisciente facilita a compreensão da história. O próprio Miguéis, num texto de carácter paratextual de uma das suas obras,¹²⁹ faz a seguinte reflexão: *Quanto à questão de o escritor saber, como Deus, tudo quanto se passa na mente ou na vida privada dos personagens (...). Chega a gente a descrever da honestidade dos processos do escritor. Ou então é tudo sonho!*¹³⁰

São vários os episódios de *A escola do paraíso*, que, dada a sua estrutura aparentemente fragmentária, são autónomos, ainda que o protagonista seja o elo

¹²³ *Idem*, p.15.

¹²⁴ *Idem*, p.24.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Idem*, p.163.

¹²⁷ *Idem*, p.25.

¹²⁸ LEPECKI, M^a Lúcia, "A linguagem dos heróis", *Diário de Notícias*, 24 de Maio de 1987.

¹²⁹ *O milagre segundo Salomé, II*.

¹³⁰ Cit. GARCIA, "Um paraíso sempre ameaçado", *idem*, p.XV.

entre todos eles. Aliás, é do ponto de vista de Gabriel que depende quase toda a história. Na verdade, como já foi referido, podemos assistir à acção que se vai desenrolando progressivamente através do olhar de Gabriel, o qual tem forçosamente um carácter muito subjectivo e limitativo. Como nota Margarida Barahona, *É sempre um olhar que se pretende explicativo de uma transparência simultaneamente pessoal e social mediatizada através da narrativa literária*.¹³¹ Neste aspecto, a obra afasta-se do paradigma do neo-realismo, já que aí a perspectiva do narrador de 3ª pessoa é a mais recorrente conferindo ao texto uma maior objectividade. *Miguéis apresenta uma clara tendência para adoptar mecanismos narrativos na 1ª pessoa, quando a 3ª pessoa é usada, raramente é onnisciente*.¹³² Desta forma, ao recorrer à 1ª pessoa, o narrador torna-se o protagonista do romance que participa na acção e, outras vezes, observa essa acção.¹³³ A mistura de vozes confere um carácter particular, ao texto, visto que,

¹³¹ BARAHONA, Margarida, “Os modos de representação do social nos *Contos* de José Rodrigues Miguéis”, MIGUÉIS, José Rodrigues, *Contos*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1981, p.20.

¹³² SOUSA, Ronald W., “Nas asas de um arcanjo: implicações ideológicas da atitude narrativa de Miguéis”, ALMEIDA, Onésimo Tetónio, *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*, Estampa, Lisboa, 2001, p.81.

¹³³ Relativamente ao uso da impessoalidade do narrador vejamos os seguintes exemplos: a narração dos vários passeios de família, *Uma vez por outra o sr. Augusto tira uns dias de folga e leva a família a passeios, a ver museus e monumentos. Vão até fora de portas, às praias e ao campo. Ele e a dona Adélia têm a religião das Vistas, como outros têm a dos Santos e Mártires. Então, arredondam-se em exclamações de encómio e espanto, quer seja diante da Boca do Inferno, quer na Cruz Alta, cabelos arrepelados e vozes estilhaçadas de vento. Provocam ecos nos lugares consagrados, bebem ritualmente das Fontes, ele descobre-se com respeito diante das Pedras Veneráveis*. MIGUÉIS, *idem*, p.221; a presença da avó Ryala na casa de Gabriel, *A avó Ryala, muito cumpridora, chega enfim a Lisboa, de visita ao filho, à nora e aos netos. Mas nada disto parece ter o encanto de outrora, se o teve. Os pequenos olham com assombro esta camponesa enfezada e feia, de olhos espantados e modos bruscos, quase desagradáveis, com o peito chato, os beiços grossos, secos e gretados, o nariz sem cana como se em criança lho tivessem esborrachado com um soco, as narinas redondas e expostas («chove-lhes dentro» - diz a mãezinha): é o laço que os prende a um passado e mundo primitivo com o qual não têm nada em comum*. *Idem*, p.267. O narrador autodiegético surge, por exemplo, na descrição do ambiente da escola do paraíso, *É tão bom andar assim por ares e ventos, à desfilada, com a impressão de que vamos ser atirados pelos espaços fora! O cabelo comicha na testa. Acima da cabeça, das*

num pequeno excerto, podemos assistir a um discurso polifónico que privilegia o entrecruzamento de duas visões e duas vozes distintas, como quando pela voz do narrador onisciente e pelo seu próprio monólogo interior ficamos a conhecer os desejos de Gabriel de fugir: *A mágoa aperta-lhe o peito. Sozinho, é o fim de tudo. Nem quer voltar a casa. Desta vez é que eu fujo.*¹³⁴ Esta multiplicidade de vozes narrativas representa um elemento atractivo para o leitor, implicando uma maior atenção da sua parte. A interpretação do romance está sujeita a esta intervenção do receptor que terá que distinguir a presença de um narrador heterodiegético da de um narrador autodiegético.

No caso de *A escola do paraíso*, embora o romance esteja escrito, aparentemente, na 3ª pessoa, o ponto de vista que enuncia a história é, manifestamente, o de 1ª pessoa. Ao serviço da criação deste efeito está a curiosa utilização do presente que *aqui, não só aproxima como também subjectiviza.*¹³⁵ O presente pode ser utilizado em distintas situações e pode transmitir diferentes intenções e não só a mais evidente, ou seja, a narração de acontecimentos presentes. Pode expressar acontecimentos passados, mas actualizados a cada passo através da memória, recurso indispensável ao romance de aprendizagem. *Através do presente, é*

casas, do horizonte, vendo o mundo fugir para lá e para cá, as árvores numa correria descabelada, os telhados às curvas – sim, mas não vale empurrar com tanta força, não? Não vamos mais longe, eu não quero! Pára! PÁRA! – A vertigem é forte de mais, de repente a gente tem medo, embora não confesse, e grita, tem lágrimas nos olhos, é do vento com certeza. O que nos vale é o cinto, mas quem é que se fia?

Agora eu! Agora eu! – e o balouço balança a criançada, até que todos se fartam e o abandonam, a oscilar, cada vez mais devagar, em torcicolos, e por fim pára, sozinho. Idem, p.41, e também na surpresa com o comportamento de D. Clodomiro, Teria dormido? Estava no limiar do sono? Sonhava? Altas horas, ouviu estalar de leve a porta da saleta e sobressaltou-se: havia coisa! Soergueu-se sem rumor e, de joelhos, apoiado à grade dos pés da cama, com o coração a pular na garganta, espreitou: Don Clodomiro, de camisola e ceroulas compridas, descalço ou em palmilhas de meias, saiu da saleta, atravessou pé ante pé a casa de jantar, e desapareceu à esquerda, pelo corredor. (...) Não tardou que ele ouvisse um quase imperceptível rufe-rufe de roupas remexidas, amachucadas, e o que, no seu terror, lhe pareceram suspiros ou gemidos atabafados. Estaria doente o Don Clodomiro? Idem, p.151.

¹³⁴ *Idem*, p.174.

¹³⁵ MOURÃO – FERREIRA, David, “Avatares do narrador na ficção de Miguéis”, *Sob o Mesmo Tecto*, Presença, Lisboa, 1989, p.191.

já ele que está presente, como que assim dizendo eu aquém do ele que só a título de convenção utiliza. De qualquer modo, o estratagema do ele mostra-se indispensável para exprimir o eu quando só nascituro ou infante.¹³⁶

O recurso ao presente permite ainda a Miguéis conferir à sua obra um grande visualismo e veracidade, transformando este jogo num convite ao leitor para, de alguma forma, participar nas experiências e nas aprendizagens de Gabriel. Curiosamente, a narração de *A escola do paraíso* abre no tempo presente o que, efectivamente, permite-nos, enquanto leitores, assistir a esta primeira cena determinante para o desenrolar de todo o romance: *O vento mia e rabeia no telhado, abala a casa, parece que leva tudo pelos ares, engolfa-se a espaços pela chaminé abaixo, espevita o lume onde a chaleira canta, vai fazer oscilar a chama do candeeiro de petróleo e arranca-lhe um veuzinho de fumo negro. Algures uma porta mal engonçada bate no trinco, enfurecida, como se quisesse libertar-se e partir com o vento à grande aventura.*¹³⁷ Em várias passagens, somos convidados a assistir ao mesmo espectáculo que Gabriel como na sua visita ao Coliseu.¹³⁸ Note-se que a opção por uma focalização omnisciente, como ocorre neste caso, transforma o narrador numa testemunha directa da acção vivida pelo protagonista, num tempo conservado na memória. O leitor assume um papel fundamental ao assistir a toda a acção, tornando-se, desta forma, em testemunha presencial do processo de evolução do herói: (...) *entrou em casa como um gatuno (vejam lá vocês como é fácil!)* (...).¹³⁹

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ MIGUÉIS, *idem*, p.11.

¹³⁸ *Os voadores de maillot cor-de-rosa cruzam-se no ar, sem peso, de trapézio em trapézio, o chimpanzé fardado anda de bicicleta, faz habilidades, fuma e lê o jornal, Miss Dolly atira-se do alto da cúpula para dentro da piscina, um ciclista roda para trás no arame, de olhos vendados e braços cruzados, e um automóvel encarnado, muito engraçadinho, faz o looping-the-loop (vejam lá como é fácil aprender inglês!) tal e qual como se vê na Física do irmão. Os chineses, em túnicas de seda azul bordada, fazem cortesias, tomam chá, fumam ópio e abanam-se com os leques, sem falar, andando à roda à roda pendurados pelo rabicho; os acrobatas japoneses, de laranja e ouro, erguem-se no ar, sinistros e vagarosos, ficam suspensos, as luzes baixam, a orquestra toca em surdina...* *Idem*, p.232.

¹³⁹ *Idem*, p. 168.

Para Lepecki,¹⁴⁰ Miguéis pode ser entendido, enquanto autor, como romântico, realista e simbolista pelos diversos usos que dá à língua. Estas variáveis da sua obra pressupõem uma participação especial do leitor. *Tem de ser conduzido, ao mesmo tempo que conduz, tem de acreditar enquanto desconfia, tem de receber e de dar.*¹⁴¹

Em qualquer das três obras em estudo, o leitor é convidado a reflectir, a meditar e a fazer juízos de valor sobre todos os aspectos da narração, dos acontecimentos aos pensamentos e sentimentos das personagens. Este convite é concretizado de forma evidente, como por exemplo, na seguinte passagem de *A escola do paraíso*: *Tudo isto é demasiado complicado para os nossos verdes anos, não acham?*¹⁴² O próprio Miguéis, num texto inédito recentemente publicado por Ana Ribeiro,¹⁴³ concede um lugar de relevo ao papel do leitor:

O que importa é dar ao leitor a ilusão do seu próprio testemunho, como no teatro ou no cinema, e nisto, quanto menos ele se aperceber da técnica (ou da linguagem) melhor. (...) O escritor procura ganhar a simpatia do leitor à sua causa, ao seu modo de ver e sentir. Toda a ficção é uma súplica (rogatória) de simpatia...

O narrador de Miguéis introduz o humor nos seus textos, o qual *contesta tanto os juízos de valor infantis como o infantilismo de certas convicções dos adultos, tais como a interpretação miraculosa dos factos, as superstições, as visões alucinadas, etc.* O humor é a marca mais saliente do julgamento que o narrador – adulto deixa no processo reconstrutivo da infância de Gabriel.¹⁴⁴

No caso de *As sete partidas do mundo*, de Fernando Namora, estamos perante um narrador muito próximo do de *A escola do paraíso*, um narrador, segundo Luís Forjaz Trigueiros, *virado para a observação atenta dos costumes e, já então, para os principais problemas da relação humana em sociedade, por mais sui generis que fosse.*¹⁴⁵

¹⁴⁰ LEPECKI, Maria Lúcia, “Rodrigues Miguéis: o Código e a Chave”, *Meridianos do Texto*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1979, pp. 81, -2.

¹⁴¹ *Idem*, p. 82.

¹⁴² MIGUÉIS, *idem*, p.361.

¹⁴³ RIBEIRO, *idem*, pp.113 a 124.

¹⁴⁴ *Idem*, p.XXIV.

¹⁴⁵ TRIGUEIROS, Luís Forjaz, “Fernando Namora” MACHADO, Álvaro Manuel, *Dicionário de Literatura*, Presença, Lisboa, 1996, p.331.

No meio do discurso heterodiegético, percebemos a voz da protagonista:¹⁴⁶
*Agora, porém, o convite era só para ele. Horas de jantar, gaita! Nem de propósito. Mas se não aproveitasse o ensejo, a solidão da rua, o sorriso tépido de Lili, e o resto, toda a vida ficaria a recordar aquela oportunidade perdida.*¹⁴⁷

Namora produziu este romance na sua juventude¹⁴⁸ e escolheu a juventude como temática, contudo revelou uma grande maturidade no processo narrativo, *que se furta à linearidade narrativa e faz alternar os planos temporais*,¹⁴⁹ além disso essa maturidade notou-se, ainda, *na intimidade e concretização que animam as personagens e dão vida aos episódios. Colhe-se dele o que, no programa da Presença para uma literatura viva, fazia a ponte para o neo-realismo.*¹⁵⁰ Esta opção na estrutura deste romance, equivalente à situação de *As sete partidas do mundo*, é própria de um narrador que é conhecedor da história na sua íntegra. Este conhecimento que o narrador possui previamente ao acto narrativo confere-lhe uma grande autoridade e permite-lhe também seleccionar a informação que, no seu entender, é fundamental para a compreensão da história que se propôs narrar.

As personagens de *As sete partidas do mundo* dão-nos a conhecer caracteres, espaços com grande objectividade através da sua focalização. É através de João que conhecemos, de forma um pouco limitativa dado que a descrição das restantes personagens se restringe ao observável pelo protagonista, o seu pai, pela descrição que dele faz e pelos sentimentos que o pai lhe suscita: *O pai, alto, seco, cabelo liso levemente branqueado, as calças sempre justas às pernas. O pai naquela carta*

¹⁴⁶ *O arrumador conduziu-o ao lugar. Na tela projectava-se um castelo. Bonita paisagem. Vira já qualquer coisa de semelhante. Onde? Numa revista? Alguém afastara o reposteiro. Uma luz receosa e intrusa escoou-se pela sala. (...) Acomodou-se. Que fossem todos, mas todos, para o Diabo! Idem, p.91.*

¹⁴⁷ *Idem, p.183.*

¹⁴⁸ Fernando Namora terá produzido *As sete partidas do mundo* na sua adolescência: *Este livro foi escrito dos 17 aos 19 anos. E o autor, dentro do plano gradualmente concretizado de reedição e revisão de toda a sua obra, procurou conservar-lhe as características de um romance da adolescência escrito por um adolescente, na medida em que as dificuldades da tarefa o permitiram. Mesmo quando as alterações formais, aqui ou além, parecem mais evidentes, embora respeitando a estrutura da obra, tentou-se aproximá-las da linguagem e da atmosfera da sua primeira versão. Cf. Nota da 2ª edição, NAMORA, idem, p.7.*

¹⁴⁹ SACRAMENTO, Mário, *Fernando Namora: vida e obra*, Arcádia, Lisboa, 1967, p.43.

¹⁵⁰ *Ibidem.*

lamurienta, com erros de ortografia. Via-o a escrevê-la. A mão a tomar balanço num movimento ondeado, para que a letra saísse desde logo torneada e barriguda, enquanto a expressão dele se fazia grave. O dedo, com uma unha forte e não muito limpa, a vigiar a marcha da caneta, impedindo-a de se afastar das linhas. Qualquer carta, na mão de seu pai, era uma obra de arte. O pior eram os erros de ortografia. E aqueles três ou quatro selos colados no sobrescrito, até perfazer a franquia.¹⁵¹

Tal como acontece no romance de Miguéis, também Namora, ainda que não com tanta intensidade, recorre aos parêntesis que assumem as funções indicadas já para *A escola do paraíso*, ou seja, transmitem pensamentos ou sentimentos das personagens,¹⁵² veiculam informações e comentários,¹⁵³ quer das personagens quer do narrador.¹⁵⁴

Esteiros é um romance escrito na 3ª pessoa, com uma forte presença do narrador, como é próprio de uma obra neo-realista. O narrador está presente no texto, definindo uma linha de coerência ideológica que faz parte integrante do seu método¹⁵⁵, no sentido de conduzir o leitor a olhar o mundo de um modo orientado. Este processo pretende conferir ao romance uma grande objectividade. *Era um magote de corpos nus, glabros, brilhando ao sol. Magros todos eles, andaram a mostrar os ossos pela beira dos esteiros, em correrias e brincadeiras; depois deram um primeiro mergulho para limpar o suor. Gineto nadou até à boca do esteiro, desafiando rivais; e logo outros*

¹⁵¹ NAMORA, *idem*, p.192.

¹⁵² *Tinha amigos, sempre tivera amigos (pelo menos, assim o julgava, assim sentia a necessidade de acreditar), mas amigos que o achavam digno deles, da afeição deles, e nunca do amor de uma mulher. Idem*, p.38

¹⁵³ *A alegria por ter compreendido, enfim, a rendição de Maria Leonor foi intensa e inesperada que os seus braços estiveram quase a estender-se para as mãos da rapariga (ela tinha uns dedos afusados, aristocráticos – outro pormenor de tanta importância escamoteado pelo Nequitas!). Idem*, pp.56, -7.

¹⁵⁴ *A Arminda teimava com a ridícula paixão pelo merceeiro (era uma cegueira, havia ali feitiço), encontrava-se muita caça na Lagoa do Peralta, o farmacêutico despedira a cozinheira (depois de tantos anos de mancebia, credo!), a Micas tinha de ser operada às amígdalas («devias escrever-lhe de quando em quando, João; é de boas famílias e ajuizada»). Idem*, p.226.

¹⁵⁵ PINA, Álvaro, *Soeiro Pereira Gomes e o Futuro do Realismo em Portugal*, Caminho, Lisboa, 1977, p.56.

*braços agitaram a água, que ficou turva e viscosa.*¹⁵⁶ Este tipo de discurso permite-nos, a nós enquanto leitores, visualizar com algum rigor os acontecimentos, dado que a história é relatada por um narrador que não participa na diegese mas conhece objectivamente a realidade que descreve.

Ainda que, como já vimos, a narração seja enunciada por um narrador não participante na acção, tem a capacidade de invadir o íntimo das personagens: *Encheu-se de brio; cerrou os lábios. «nem que rebentasse, daria ensejo a troça.» Mas os cestos pesavam mais e mais. Já não sabia se as gotas que lhe escorriam pelas faces eram de pranto ou de suor. O capataz a rir-se no pontão...e os pés em suplício, prisioneiros das botas, como ele todo dos olhares felinos do Má-Cara. (...) E o batelão que não tinha fundo!... «Mas nem que rebentasse, arriaria. Havia de calcar o cesto aos pés, no fim do trabalho. E depois, ao passar pelo capataz, direito e natural, como se o corpo ainda guardasse forças para dar e vender, cuspiria para o lado com desprezo.»*¹⁵⁷

Contudo, de modo aparentemente paradoxal, o romance também contém passagens de um grande lirismo, nos quais nos enternecemos com as dúvidas dos adolescentes, sofremos com a dor que os percorre, alegramo-nos com os momentos, ainda que raros, de algum contentamento que eles vivem. Este lirismo que permeia o romance de algum subjectivismo é visível em distintas ocasiões, mas sobretudo nos momentos em que intervêm quer Gineto quer Gaitinhas.

O episódio do naufrago do *Boa Sorte* é uma dessas ocasiões em que a emoção se destaca quando vemos o heróico Gineto, com medo, sobretudo de perder o pai: *sobre o valado, exaustos, pai e filho formavam um corpo só. Assim permaneceram muito tempo, até que Gineto cobrou alento, para logo se debruçar sobre o rosto cadavérico do pai, do qual escorria um fio de sangue que lhe avermelhava a camisa.*

*- Pai... meu paizinho! – Pôs-se a chorar. O corpo tremia-lhe de frio e desespero. Lembrou-se que uma vez, por chorar, lhe chamaram maricas. Mas ali, ele era apenas a criança que se via perdida e sozinha. Até medo sentia! Agora, livre do rio, tinha medo do silêncio solto do bramido das águas e dos olhos paternos, semicerrados.*¹⁵⁸

O próprio Gineto, na maioria das vezes, com uma imagem de durão revela a sua verdadeira essência e dá-nos a conhecer os seus sentimentos face aos amigos: *Gineto pensava agora nos companheiros de rua e dos telhais. Batera nalguns, fora mau, e, no*

¹⁵⁶ GOMES, *idem*, p.174.

¹⁵⁷ *Idem*, pp.139, -40.

¹⁵⁸ *Idem*, p.92.

entanto, confiava que eles viriam buscá-lo. (...) E aos outros também, porque era amigo de todos, até do Malesso, que tremia ali a dois passos.¹⁵⁹

A relação que Gaitinhas estabelece com a mãe moribunda também obriga a que as emoções estejam mais presentes, não só no leitor, mas acima de tudo, nas personagens. Gaitinhas pressentido a morte de Madalena, abandonou temporariamente a rebeldia para acompanhar a mãe:

De novo a tosse lhe arrancou restos de vida. Gaitinhas caiu-lhe ao lado, cabeça escondida na roupa, a soluçar como quando era menino. «Estás um homem...» Ouvira isto num dia de Outono, a chorar também de desespero por não voltar para a escola. As botas perderam-se, sem conserto, já nem sabia onde; depois pedira esmola; roubara fruta na quinta do Arturinho. «Estás um homem... Já podes ajudar a tua mãe.» Mas não ajudou, nem se fez homem, porque estava ali a chorar – e o Gineto dizia que um homem não chora, nem que rebente. Gastara o dinheiro em prendas para a Doida – e a mãe, ali ao seu lado, a morrer...

*Chorou mais, embora os dedos da mãe, sobre os cabelos dele, fossem gesto de bênção e perdão. Mas, de tão leve, até este afago se deliu na sua dor estreme.*¹⁶⁰

O registo linguístico mais recorrente em qualquer das obras em estudo pertence a um nível popular, visto que, as personagens integram a camadas socioculturais pouco elevadas. Na verdade, os factores sociais, históricos actuam e interferem directamente no discurso das personagens e isso determina as escolhas dos narradores e esse nível, no sentido de obter verosimilhança. Se efectivamente as personagens dos romances pertencem a uma classe social baixa e a uma faixa etária também baixa, a sua linguagem está marcada por registos de grande simplicidade que lhes são próprias. Neste sentido, *Esteiros* e *A escola do paraíso* são os romances em que se torna mais visível este aspecto dado o estatuto social dos seus intervenientes.¹⁶¹ Porém, em *As sete partidas do mundo*, esse registo linguístico não é

¹⁵⁹ *Idem*, p.95.

¹⁶⁰ *Idem*, p.142.

¹⁶¹ - *Já perdeste o folgo? – perguntou-lhe Gineto condoído. – Se eu pudesse, trocava contigo o lugar.*

- *Obrigado; eu aganto. Tenho é sede.*

- *Vai acolá à charca, num instante...*

Idem, p.170;

As duas famílias volta-e-meia arrenegam-se, e então cai o Carmo e a Trindade: «Vá beberdamerda!» -Batem portas, voam frechadas e azagaiaas: «Porca! Relaxada! Vai tomar um

tão marcado, factor que se pode ficar a dever ao convívio de João com membros da burguesia, o que não significa, contudo, que estejamos perante um registo muito cuidado. Com efeito também aqui podemos encontrar passagens com uma linguagem bastante popular. O recurso a ditados ou expressões populares¹⁶² confirma a existência de um registo popular em qualquer dos romances em causa.

Note-se que o facto de as personagens em causa estarem em fase de desenvolvimento tem implicações directas na linguagem, já que, esta também evolui acompanhando o crescimento progressivo da personagem. Uma das características da linguagem das crianças e/ou jovens é a dificuldade em pronunciar determinados vocábulos. Gabriel manifesta essa dificuldade tal como acontece com Gineto,¹⁶³ no entanto, o primeiro demonstra já ter consciência dessa limitação.¹⁶⁴

Depois da análise mais detalhada sobre o papel do narrador que agora terminamos, verificamos que, nestes três romances, coincidem diferentes posições ocupadas pelo narrador e diferentes representações narrativas. No caso particular de *A escola do paraíso* e de *As sete partidas do mundo*, destaca-se um narrador que articula habilmente o eu autodiegético com uma focalização onisciente que nos revela um narrador conhecedor de uma história experienciada pelo próprio retida na memória. Verificámos já que a estrutura destes dois romances não é linear o que confirma o facto de o narrador ter a possibilidade de seleccionar os acontecimentos que uma história que considera mais relevantes para a sua interpretação, conferindo-lhe, ao mesmo tempo, um carácter marcadamente subjectivista. No que concerne *Esteiros*, o narrador assume funções ligeiramente distintas, visto que, não relata a história como sendo a personagem central, nem tão pouco assume o papel de

banho! – Não sou cumati, que só te lavas pròandaresadar! – Pois sim, morde-te! Compra dé-reis de alfinetes e arranha-te!» MIGUÉIS, *idem*, p.296.

¹⁶² *namoro contrariado é namoro pegado*. NAMORA, *idem*, p.44; *Aquela não deita fora o Inverno*. GOMES, *idem*, p.24; *Mula bem arreada! Olha, já leva outro vestido, e é novo!* MIGUÉIS, *idem*, p.295.

¹⁶³ *E forfes? Gaitinhas, traz uma caixa*. GOMES, *idem*, p.128.

¹⁶⁴ *O sr. Salzedo, todo curvado lá do alto, mostrava-lhe os dentes de cavalo escarninho, cheio de calos, calotes e joanetes, e troçava: «Dom Sancho Sigundo. Dom Afonso Sigundo...» - Olá? , donde lhe vinha este estranho costume de malpronunciar certas palavras – barrer, bassoura, pial do pote, piaçá, e assim? Reparou que se habituara a dizer «entretesse» e «entreti-me» por entretivesse e entretive-me... Ficou desconfiado e vigilante, resolvido a escutar e a corrigir sem perguntar nada*. MIGUÉIS, *idem*, p.250.

focalizador. Com efeito, o narrador deste romance de Soeiro reflecte, nas cerca de duzentas páginas um tema seu conhecido e narra todos os acontecimentos revelando uma grande capacidade de nos fornecer informações que um mero espectador nunca o poderia fazer. Além disso, destaca-se um grande lirismo que, também nos restantes romances, provocam grande ternura no leitor.

3.2 DA IGNORÂNCIA AO CONHECIMENTO E DA PASSIVIDADE À ACÇÃO

Estabelecemos no capítulo anterior as linhas orientadoras que nos conduziram a um possível conceito de *Bildungsroman* ou romance de aprendizagem. Um dos requisitos essenciais para a classificação de um romance como texto de aprendizagem é a existência de uma caminhada protagonizada por jovens heróis. Os viajantes atravessam uma fase muito importante da existência humana, senão mesmo a mais importante, a juventude. Esta travessia pressupõe a passagem de um estado em que é a ignorância que domina para o de um maior conhecimento que se vai desenvolvendo progressivamente. Além disso se, inicialmente, na infância, o herói é um ser passivo, visto que é um elemento imóvel num mundo que gira, que se agita, no estado adulto, espera-se que a atitude do herói seja bem diferente, que se torne um ser activo, interventivo na sociedade.

A obra que serve de modelo ao *Bildungsroman*, *Wilhelm Meister*, tem como protagonista um ser passivo, mas não só, *he is a surprisingly empty vessel*.¹⁶⁵ O herói de qualquer romance do *corpus* em estudo vai desbravando caminho ao longo da sua viagem em busca de um modelo ou mesmo de um anti-modelo, com vista a preencher o seu mundo interior, a formar a sua personalidade. O preenchimento desse vazio pressupõe a passagem a um estado adulto e a consequente transformação de um ser passivo num ser activo. *He steps from an empty and unspecified ideal into a specific active life*.¹⁶⁶

¹⁶⁵ SAINÉ, Thomas P., "Was Meister to be a Bildungsroman?", *Reflection and action*, p.129.

¹⁶⁶ KONTJE, *idem*, p.10.

A construção que o herói faz do seu próprio eu e da sua personalidade necessita da passagem do tempo que lhe permita o confronto com diversas dificuldades e a transposição de inúmeros obstáculos, isto é, provas e provações. A chegada à vida activa pressupõe a transposição destes obstáculos, embora a passividade se refira, apenas ao domínio exterior, visto que, a interioridade do herói está em constante mutação e são as próprias provas e provações que propiciam as mudanças e deixam verdadeiras marcas no mundo íntimo do herói.

3.2.1 A VIAGEM NO TEMPO

O romance de aprendizagem pressupõe a peregrinação de uma personagem em fase de desenvolvimento em direcção à maturidade, com vista à descoberta do mundo e do lugar que nele lhe pertence. Para que esta viagem se concretize é fundamental a passagem de tempo que permita que o desenvolvimento exista efectivamente. O protagonista não pode crescer, nem atingir um estágio de maturidade, se cronologicamente não houver evolução. Na verdade, o crescimento pressupõe, obrigatoriamente, o fluir do tempo. O confronto do protagonista com o tempo, tal como acontece com a descoberta da sexualidade e da morte, proporciona novas sensações e deixa portas abertas ao mistério. Mas a importância do tempo não se confina ao momento de crescimento do protagonista do romance de aprendizagem. Com efeito, o processo de desenvolvimento da personagem não é simultâneo à narração do mesmo, trata-se antes de uma retrospectiva. Nesse sentido, podemos encontrar, na narrativa, interferências do tempo e da memória. Segundo Barahona, numa reflexão sobre os *Contos* de José Rodrigues Miguéis, que podemos transpor para o romance em estudo, o facto de a narrativa estar parcialmente dependente da memória põe em relação dois tempos qualitativamente diferentes: o passado que é o tempo dos acontecimentos,

das transformações, e o presente que representa para o narrador o tempo da mera sobrevivência.¹⁶⁷

O caso de *A escola do paraíso* é um exemplo paradigmático do hiato temporal entre a história e o momento da sua narração e da proximidade ou mesmo intimidade entre o narrador e o protagonista do romance. Como nos diz Cochofel, *Gabriel e Miguéis formam uma só e a mesma personagem: a que cresce e descobre o mundo; a que já calcorreou o mundo e rememora.*¹⁶⁸

Em nenhum dos outros romances em análise, o recuo no tempo ganha a dimensão que possui em *A escola do paraíso*. Este romance é riquíssimo em referências temporais, contudo, a sua grande ousadia reside no *incipit* do romance, o qual recria ficcionalmente a aurora do tempo – origem do herói.¹⁶⁹

O romance abre com os prenúncios do parto de Adélia, *dois filhos a criar, outro a vir.*¹⁷⁰ Com esta boa nova somos informados da localização temporal quando a Dona Adélia pensa *Vai-me nascer em dia de Nossa Senhora da Conceição!* Porque são onze horas da noite, ficamos a saber que a obra se inicia no dia 7 de Dezembro. Mas o protagonista só nasce no final do primeiro capítulo e já no dia 9 de Dezembro,¹⁷¹ não correspondendo aos desejos de sua mãe: *Julguei que me ia nascer em dia da Senhora da Conceição, e afinal...*¹⁷²

No entanto, a novidade da obra de José Rodrigues Miguéis não se limita apenas ao facto de presenciarmos o nascimento do protagonista, que só mais tarde ficamos a saber que se chama Gabriel.¹⁷³ No entender de Onésimo Teotónio Almeida, o início

¹⁶⁷ BARAHONA, Margarida, “Os modos de representação do social nos contos de José Rodrigues Miguéis”, MIGUÉIS, José Rodrigues, *Contos*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1981, p.25.

¹⁶⁸ COCHOFEL, João José, “O último romance de Miguéis”, *Críticas e crónicas*, INCM, Lisboa, 1982, p.239.

¹⁶⁹ MARQUES, Teresa Martins, *O imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis*, p.109.

¹⁷⁰ MIGUÉIS, *idem*, p.12.

¹⁷¹ Tal como Gabriel, José Rodrigues Miguéis também nasceu num dia 9 de Dezembro.

¹⁷² MIGUÉIS, *idem*, p.18.

¹⁷³ *O Gabriel (ainda não sabiam que o nome dele é Gabriel? pois é). Idem*, p.47.

escolhido por José Rodrigues Miguéis para a sua obra *projecta o desejo de assistir ao próprio nascimento, de poder narrar-se a si mesmo ab initio*.¹⁷⁴

A viagem do autor ao encontro das origens ultrapassa o momento em que Gabriel entra no mundo, o que significa uma das maiores ousadias do imaginário em termos de analepse.¹⁷⁵ De facto, enquanto Dona Adélia arruma e prepara as pequenas peças de vestuário, *tudo simples e modesto*,¹⁷⁶ que constituem um *minúsculo enxoval*,¹⁷⁷ temos a percepção que ela traz dentro de si vida quando *de pé, a mulher apoia ao rebordo da prancha o ventre onde uma vida se agita e reclama*.¹⁷⁸

Com o amadurecimento, o protagonista toma consciência do fluir do tempo, Os acontecimentos sucedem-se com fulminante rapidez, atropelam-se uns aos outros de tal forma, que nem lhe dão tempo a respirar. Muitos confundem-se entre si, estranhos à ordem cronológica.¹⁷⁹ Além disso, o herói apercebe-se da irreversibilidade do tempo¹⁸⁰ e dos efeitos da passagem do tempo nele e na sua própria vida. Ser consciente do tempo presente, passado e futuro é uma característica de um ser activo, maduro, por oposição à sua não consciência própria da imaturidade da criança. No momento em que Gabriel realiza o exame de primeiro grau, reflecte *Como é que o tempo passa tão depressa? (...) la fazer nove anos! E de repente sentiu-se de uma inutilidade e tristeza sufocantes*¹⁸¹. Aliás, no entender de Garcia, para o autor de *A escola do paraíso*, *todo o acto social é um acto de consciência – mesmo quando o pensamento apenas desponta. E toda a tomada de consciência é um acto de responsabilidade social – mesmo quando a sociedade só oferece ao observador alguns indícios da sua tessitura*.¹⁸² Dito de outro modo, o protagonista do romance de aprendizagem, ao tomar consciência de inúmeros fenómenos relativos ao seu desenvolvimento e formação, torna-se, obrigatoriamente, um ser social.

¹⁷⁴ ALMEIDA, Onésimo Teotónio, *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhathan*, Editorial Estampa, Lisboa, 2001, p.120.

¹⁷⁵ GARCIA, “Um paraíso sempre ameaçado”, *idem*, p.XIX.

¹⁷⁶ MIGUÉIS, *idem*, p.12.

¹⁷⁷ *Idem*, p.11.

¹⁷⁸ *Idem*, p.12.

¹⁷⁹ *Idem*, p.207.

¹⁸⁰ *O tempo é terrivelmente longo, fibra a fibra, e de repente – por onde se escoa ele? Idem*, p.394.

¹⁸¹ *Idem*, p.286.

¹⁸² GARCIA, “Um paraíso sempre ameaçado”, *idem*, p.XXV.

Só uma criança vive inocentemente a vida sem se preocupar com o avanço no tempo. O passado corresponde, no caso dos romances de aprendizagem, e neste em particular, ao período da infância, da inocência e do paraíso perdido. *A que ponto ele tinha conseguido iludir-se outrora! Como podia ter acreditado, brincado assim? Não se reconhecia nessas memórias absurdas, e assustava-o agora essa ruptura de continuidade consigo próprio, como se tivesse sido outro... E no entanto, aquele refúgio fora-lhe indispensável para encher o vazio sem fundo da inexperiência.*¹⁸³ Esta reflexão de Gabriel revela claramente a perspectiva já não de uma criança, mas de um jovem, *Era agora um menino – do – liceu*¹⁸⁴ que enfrentava o dia a dia como *uma talagarça onde pouco a pouco a vida se vai bordando a personagens, incidentes, inquietações e alegrias.*¹⁸⁵

A perspectiva do herói face ao tempo revela, na parte final do romance, uma maior maturidade bem visível na seguinte passagem: *Mas o presente é feito de instantes imensuráveis, decorrentes, arrancados ao nada do futuro, para o qual a gente avança às arrecuas, cego, o remador de costas para a proa!, só se apercebendo da realidade do Tempo como retrospecto, alguma coisa que se enrola para trás à maneira das paisagens quando se viaja, e a cada instante se congela em passado.*¹⁸⁶

Contudo, ainda que esta passagem do tempo se torne um pouco penosa, é ela que permite um enriquecimento da personalidade e da vida do protagonista do romance, num avolumar de experiências e aprendizagens. *O futuro começa a tomar um vulto inquietante, como antecipação angustiosa do presente: um nada que se converte em outro nada, mas através da penosa experiência de cada dia, para se ir sobrepondo à experiência cristalizada, que é o passado.*¹⁸⁷

O que realmente é importante neste fluir inexorável do tempo está concentrado na seguinte passagem parentética:

*(Pode ser que a perspectiva do tempo transforme as coisas ou as reduza a proporções mais mezinhas: o que importa é que tudo continua a ser assim, na fábrica do sonho que perdura, e de certo modo cresce connosco.)*¹⁸⁸

¹⁸³ MIGUÉIS, *idem*, p.393.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Idem*, p.109.

¹⁸⁶ *Idem*, p.371.

¹⁸⁷ *Idem*, p.372.

¹⁸⁸ *Idem*, p.37.

Tal como em *Esteiros* e *As sete partidas do mundo*, o herói deste romance é um adolescente em pleno processo de formação, e, ao longo do texto, o período de tempo a que se dá um maior destaque está compreendido entre o nascimento e os tempos de infância, ainda que não se fique por aqui. Além das referências cronológicas relativas ao crescimento e ao amadurecimento de Gabriel, podemos encontrar referências ao tempo histórico real, conferindo à obra um cariz realista. Essas referências históricas presentes n' *A escola do paraíso* retratam uma época agitada do início do século XX com o regicídio e consequente implantação da República.¹⁸⁹

Eduardo Lourenço declara que toda a obra de Fernando Namora, um dos autores de uma das obras em estudo, *se pode articular em torno do tema da viagem*,¹⁹⁰ fundamental ao desenrolar de um romance de aprendizagem. *As sete partidas do mundo* confirmam esta afirmação de Chalendar, visto que o próprio título da obra tem uma palavra que condensa a ideia de viagem, ou seja, *partida*. Além disso, a obra está estruturada em oito partes e todas elas possuem no seu título o étimo *partida*.¹⁹¹ É evidente a relação desta presença insistente com a temática do romance, ou seja, o caminho que João Queirós, o protagonista, percorre ao longo da sua vida, rumo ao universo adulto.

Contudo, o cariz fragmentado da obra não se limita a esta divisão em oito partes. Cada *partida* é constituída por episódios que curiosamente também possuem títulos bem sugestivos, visto que, todos eles fazem referência ou a momentos do dia¹⁹² ou a determinadas horas do dia.¹⁹³ O facto de uma tal dimensão fragmentada do romance se construir em torno de marcas temporais e o facto de entre os diversos episódios não existir um devir linear do tempo conferem à obra o seu cariz retrospectivo.

¹⁸⁹ Curiosamente, este período narrado por Gabriel foi vivenciado também por José Rodrigues Miguéis.

¹⁹⁰ Cit. por CHALENDAR, Pierrette, *Temas e estruturas na obra de Fernando Namora*, Moraes, Lisboa, 1979, p.152.

¹⁹¹ Títulos dos capítulos de *As sete partidas do mundo*: “Pequena viagem antes da primeira partida”; “Primeira partida”; “Segunda partida”; “Terceira partida”, “Quarta partida”; “Quinta partida”; “Sexta partida”; “Sétima partida”.

¹⁹² Como por exemplo: “Primeira manhã”, p.35; “Segunda manhã”, p.135; “Continuação da quarta manhã”, p.223.

¹⁹³ Como por exemplo: “Cenário e horas de anos atrás”, p.48; “Nove horas da noite”, p.89; “Outras horas”, p.160.

João caminha em direcção a um futuro, a um ambiente burguês ao qual ainda não pertence. O romance, aliás, insinua variadíssimas vezes o futuro que João Queirós viria a ter ou desejaria ter,¹⁹⁴ ou talvez, o futuro que os outros¹⁹⁵ desejariam que ele viesse a ter, ou seja, o sucesso.

As consequências da passagem do tempo não se reflectem apenas no aspecto físico do herói, mas também na sua vertente espiritual. Daí verificarmos que, em mais do que uma situação, João Queirós põe à prova o tempo. *Partiu para o cinema muito cedo. Calculava demorar um quarto de hora até lá. Durante o trajecto abrandava o passo, fingindo, perante si, que o fazia sem intenção, mas nem por isso o ponteiro do relógio se espevitava.*¹⁹⁶ Contudo, o tempo também provoca em João Queirós sofrimento por saber que os ponteiros do relógio só giram para a direita e nunca ao contrário. *Mais longe são os anos aonde não se pode regressar.*¹⁹⁷ Esta consciência da irreversibilidade da passagem do tempo, tal como se disse a respeito de Gabriel, demonstra já alguma maturidade dos jovens heróis dos romances em causa. *E era tão bom segurar o tempo, as suas personagens e os acontecimentos, e simultaneamente avançar no futuro e nas perspectivas que lhe dão claridade!*¹⁹⁸

Com o passar do tempo, notamos que o protagonista do romance vai amadurecendo progressivamente, contudo as diferenças entre o mundo adulto e o mundo da adolescência mantêm-se ainda durante algum tempo e João Queirós tem essa percepção. *Os outros, os grandes, os adultos (sejam eles os pais ou os mestres ou a gente que vive noutro mundo), não podem entender o mistério das noites perdidas, dos estudos que não rendem, das jangadas, do amor. Das aventuras planeadas e vividas no quarto de uma pensão. Dos amigos que se perdem e dos que vêm substituí-los. Das insatisfações. Que sabem disso os adultos? Algum deles reteve, fosse o que fosse, da adolescência? Rodar da vida, rodar da vida!*¹⁹⁹

Na obra de Soeiro Pereira Gomes em estudo, a passagem do tempo é evidente desde logo na divisão de *Esteiros* em quatro partes distintas, cada uma correspondente a uma estação do ano. Na verdade, as estações do ano representam

¹⁹⁴ *Um dia seria alguém. Teria de ser alguém.* NAMORA, *idem*, p.117.

¹⁹⁵ *O pai de João Queirós também planeava para o filho uma carreira de advogado.* *Idem*, p.236.

¹⁹⁶ *Idem*, p.89.

¹⁹⁷ *Idem*, p.144.

¹⁹⁸ *Idem*, p.145.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

claramente o ciclo natural de vida, ou seja, o desenvolvimento quer da natureza, quer do homem do dealbar da Primavera ao perecer do Inverno. Temos a possibilidade de conviver com os jovens de *Esteiros* ao longo de um ano, porém um ano de grande importância para personagens que têm entre dez e doze anos. Ao longo desta viagem de trezentos e sessenta e cinco dias, temos a percepção do tempo, através da descrição do ambiente, da paisagem, das situações vividas... Com efeito, à sua estrutura temporal (...) corresponde um movimento, uma mudança psicossocial: as personagens transformam-se, tal como se transforma a natureza, que recusa ou assegura o trabalho aos jovens semivagabundos.²⁰⁰

O romance abre com uma descrição que nos indica o momento do ano que apenas tinha terminado e aquele que estava prestes a começar. *Fecharam os telhais. Com os prenúncios de Outono, as primeiras chuvas encheram de frémitos o lodaçal negro dos esteiros, e o vento agreste abriu buracos nos trapos dos garotos, num arrepio de águas e de corpos.*²⁰¹

No início de mais um ciclo na vida destes jovens, com o começo do ano escolar, Gaitinhas vê-se obrigado a abandonar o banco da escola e o primeiro dia de escola para os outros meninos obriga-o a crescer e a amadurecer, pondo de lado a sua meninice. *Agora, depois que deixara a escola, tudo mudou. O príncipe da história, que ele personificava, fora a enterrar naquele dia de começo das aulas, amortalhado na névoa que viera de longe, até à vila. (...) E o sol não veio nesse dia, nem nos outros.*²⁰² Chegara o momento de tomar outro rumo na sua vida, de iniciar uma nova viagem e para companhia escolheu Maquineta e o seu grupo de amigos, *talharia por o dele e dos outros o seu novo destino*²⁰³ e, de um momento para o outro, passou a fazer parte do mundo dos rapazes descalços e analfabetos.²⁰⁴

À referência ao primeiro dia de escola, sucede o episódio vivido na Feira de Ano, cuja descrição, mais uma vez, intensifica a sensação do fluir do tempo. Neste episódio, para além da passagem do tempo, temos os primeiros sinais de amadurecimento de Gineto ao nutrir por Rosete a sua primeira paixão.

²⁰⁰ RODRIGUES, Urbano Tavares, "O real e o imaginário em *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes", *Um novo olhar sobre o neo-realismo*, Moraes Editores, Lisboa, 1981, p.24.

²⁰¹ GOMES, *idem*, p.19.

²⁰² *Idem*, p.32.

²⁰³ *Idem*, p.33.

²⁰⁴ *Idem*, p.29.

O tempo não pára e antes da chegada do Inverno, Soeiro Pereira Gomes relata-nos ainda um acontecimento indicador da baixa condição dos jovens heróis de *Esteiros*: 1 de Novembro. Dia de Todos os Santos e de pão- por- Deus. As crianças espalham-se pelas ruas e batem às portas. (...) Dia de Todos os Santos – dia de todos os pobres.²⁰⁵

A relevância dos ciclos da natureza e do escoamento dos calendários escolar, festivo, litúrgico concretizam o tempo e permite que o leitor visualize os efeitos da sua passagem, designadamente nos heróis. Isabel Pires de Lima entende que a divisão de *Esteiros* em quatro partes distintas, cada uma delas referente a uma estação do ano, confere ao romance um carácter particular: o tempo, a passagem do tempo, a erosão por ele provocada vai ser um elemento fundamental para a definição do universo romanesco.²⁰⁶ Acrescenta ainda que é no tempo que se estabelece uma íntima relação de dependência entre homem e a natureza.²⁰⁷

É assim anunciado o prenúncio do Inverno: *Madrugada de fim de outono, frio e nevoento, a anunciar inverno farto de águas e de fome.*²⁰⁸ O Inverno não é, na verdade, a estação do ano mais desejada visto que com ela surgem mais dificuldades para os elementos das classes mais baixas às quais os heróis de *Esteiros* pertencem. Ao Inverno atribui-se frequentemente a simbologia de declínio, de pouca prosperidade e, neste caso em particular, faz-se acompanhar da fome, das chuvas, do frio e sobretudo da falta de magia, afinal *já não havia príncipes, nem estrelas.*²⁰⁹ Com o Inverno, os jovens vêem-se confrontados com a cruel realidade e até o sonho se perde. *Mãos esquecidas nos bolsos e pés roxos de frio, os garotos cosiam-se com os portais, à espera do caldo ou do sol que pouco aquecia. Senhores das ruas, abandonaram-nas no ímpeto das águas e do vento, vencidos em luta desigual. E lá se foi o mundo imaginário em que brincavam.*²¹⁰

Não será uma coincidência o facto de os acontecimentos mais relevantes nesta estação estarem, na sua maioria, conotados com a morte, física ou não. *As cheias cobriram de água os olhos dos camponeses. Perdidas as margens, o rio fez-se mar –*

²⁰⁵ *Idem*, pp.41, -2.

²⁰⁶ LIMA, Isabel Pires de, “A construção da euforia em *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes”, *Vértice*, II série, n.º 21, Dezembro de 1989, p.XVI.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ GOMES, *idem*, p.48.

²⁰⁹ *Idem*, p.62.

²¹⁰ *Idem*, p.61.

mar de aflições.²¹¹ Na casa de Madalena, já o Inverno entrara há meses,²¹² trazendo consigo o anúncio da sua morte.²¹³ Uma personagem da quadrilha perece no Inverno em consequência das cheias: *Malesso morreu lá no campo.*²¹⁴

Esta estação tão mórbida dá lugar à Primavera, fase do ano que propicia naturalmente o nascimento, o desabrochar: *Flocos de nuvens no céu, como o bando de pombas brancas que roça asas no Mirante. Nuvem de flores nas árvores do vale. Céu a desbotar azul no rio calmo, sem remorsos das cheias, de que já pouca gente se lembra.*²¹⁵ Com a Primavera renasce o sonho, a esperança de dias melhores e até o desabrochar de paixões que efectivamente acaba por acontecer a todos os membros da quadrilha ao envolverem-se com a Doida.²¹⁶ *Nunca a vida lhes fora tão risonha.*²¹⁷ - conclui o narrador.

Eis que, finalmente, o sol de Verão anuncia uma época de trabalho, crescimento, fruto. Com efeito, os jovens protagonistas têm nesta época do ano a oportunidade de trabalhar nos esteiros. Os protagonistas revelam já uma muito maior maturidade do que no Outono. As marcas da passagem do tempo são claras; afinal de contas, um ciclo de vida encerrara-se: *Os outros fitaram admirados o companheiro que ainda há dois meses falava da fábrica grande como de um castelo de sonho. Parecia mais velho, o Maquineta.*²¹⁸

Ao contrário daquilo que tinha sucedido nas estações anteriores, esta estava recheada de trabalho muito duro para os corpos franzinos daqueles *moços que parecem homens e nunca foram meninos.*²¹⁹ Este período de tempo termina, porém, para dar lugar novamente ao Outono e, em consequência disso, o telhal foi abandonado e cai num silêncio total. Chegara finalmente Setembro. *Setembro. Brilha ainda o sol, nos últimos dias de Verão; mas o vento, que agita as touças de junça, como dantes as cabeleiras desgrenhadas da malta, é mais frio e sibilante.*²²⁰

²¹¹ *Idem*, pp.76, -7.

²¹² *Idem*, p.66.

²¹³ Madalena acaba por falecer na Primavera. Cf. *Idem*, p.141.

²¹⁴ *Idem*, p.108.

²¹⁵ *Idem*, p.119.

²¹⁶ Cf. I – “Capítulo da Estação Primavera.”, pp.119 a 153.

²¹⁷ *Idem*, p.128.

²¹⁸ *Idem*, pp.167, -8.

²¹⁹ *Idem*, p.200.

²²⁰ *Idem*, p.197.

Verificamos que os heróis destes romances, para que possam atingir patamares cada vez mais elevados de aprendizagem, são obrigados a encetar uma viagem que indiscutivelmente pressupõe o devir do tempo, ideia expressa de forma bem sugestiva na seguinte metáfora de Miguéis: *Era preciso recomeçar tudo noutro plano, trepar a ladeira arrastando o peso das cadeias.*²²¹

3.2.1.1 PROVAS E PROVAÇÕES

A formação do herói vai-se fazendo graças a inúmeras experiências agradáveis, mas na sua maioria desagradáveis, que o conduzem a novas aprendizagens. Consequentemente o herói, na posse de um maior número de conhecimentos, torna-se um ser activo na sociedade. O jovem espreita um mundo desconhecido e está sujeito a uma série de provas, de testes propostos pelo mundo exterior. Como quando nos referimos ao protagonista do romance estamos a pensar na sua interioridade, estas provas são, como já referimos,²²² de interpretação do mundo. Na maioria dos casos não se reconhece a predisposição das crianças e dos jovens à reflexão, mas a aprendizagem concretiza-se, normalmente, através do contacto do jovem com o universo que o rodeia, mais do que pela relação directa com um guia ou instrutor, no caso de *A escola do paraíso*, poderíamos dizer professor. Gabriel, personagem principal deste último romance, ao presenciar a morte de um homem, entende, finalmente, em que é que consistia a morte²²³: *Então compreendeu.*²²⁴ O jovem observa e reflecte, contempla e medita: *L'interprétant est mis devant une situation (ou un texte) qu'il doit comprendre et expliquer. Surmonter l'épreuve, ce n'est rien de plus – mais rien de moins – que découvrir le sens, donner la bonne interprétation.*²²⁵

²²¹ MIGUÉIS, *idem*, p.399.

²²² Cf. 2.2, “Há ou não romance de aprendizagem?”, pp. 12 a 15.

²²³ Cf. 3.2.1.3 “O encontro com a morte.”, pp.70 a 74.

²²⁴ MIGUÉIS, *idem*, p.397.

²²⁵ SULEIMAN, *idem*, p.98.

A passagem do paraíso infantil para o mundo adulto não ocorre de forma imediata e simples. O amadurecimento e o crescimento do jovem pressupõem necessariamente o contacto com novas realidades, em busca de um sentido para a vida. O protagonista de qualquer romance de aprendizagem necessita encontrar um ou vários modelos, ou mesmo anti-modelos pelos quais se orienta e orienta o seu percurso de vida. Esse contacto com a realidade exterior suscita no herói do romance de aprendizagem uma necessidade de se questionar, de decifrar as mensagens que lhe vão chegando, ou seja, de interpretar todos os obstáculos que se lhe atravessam no caminho. *Se qualcosa si apprende, in questo lasso di tempo, non è mai quel che si potrebbe essere, ma sempre e solo ciò che non si è, e non si vuole, e non si dovere essere.*²²⁶ Besse prefere assinalar o facto de o herói dever o referido amadurecimento e crescimento ao *confronto com uma série de obstáculos que permitem qualificar o seu percurso como iniciático, pontuado por certos ritos de passagem que estão na base de uma transformação existencial.*²²⁷

A travessia dos inúmeros obstáculos, a superação das provas e dos testes que o ambiente social e o mundo adulto impõem, possibilitam que o jovem protagonista do romance de aprendizagem atinja um patamar de sabedoria e compreensão que lhe permite a *inserção num determinado universo social e nos códigos que o representam.*²²⁸ Esta fase da vida do herói, curiosamente, coincide com a tomada de consciência da existência de um universo social e do espaço que aí lhe virá a pertencer²²⁹ e com a percepção de que se dirige também ele para o mundo adulto do qual fará parte. Gabriel medita como *O mundo da gente grande é um enredo de complicações, feitiços, dores... Ah, mas a par disso, quanta coisa nova e excitante!*²³⁰

Para que se verifique realmente uma aprendizagem, o herói ver-se-á forçado, frequentemente, a *perder as ilusões e a tomar rumos errados ou inesperados.*²³¹ Com o desabar dessas ilusões, o herói não se sente derrotado, muito pelo contrário, tem a

²²⁶ MORETTI, *idem*, p.322.

²²⁷ BESSE, *idem*, p.111.

²²⁸ BARAHONA, Margarida, “Os modos de representação do social nos *Contos* de José Rodrigues Miguéis”, p.20.

²²⁹ *La formazione dell'individuo come individuo in sé e per sé coincide senza crepe con la integrazione sociale in qualità di semplice parte di un tutto.* MORETTI, *idem*, p.29.

²³⁰ MIGUÉIS, *idem*, p.194.

²³¹ CARMO, *idem*, p.36.

capacidade de, perante expectativas perdidas, *substituir por outras mais conformes ao seu processo de maturação e igualmente portadores do seu pleno investimento.*²³²

Contudo há momentos de grande inquietação que provocam no protagonista do romance de aprendizagem alguma desorientação e consequente desejo de fuga. Gabriel, personagem central de *A escola do paraíso*, *foge*²³³ para casa (...) *procurando o sono como narcótico, remédio.*²³⁴ Este desejo de fuga deve-se, sobretudo, ao facto de a aprendizagem estar dependente de questões que se colocam, de hipóteses que se levantam, *muitas aquisições que se hão-de revelar falsas ou incompletas, muitas angústias e uma rede de cruzamentos.*²³⁵ O medo,²³⁶ o receio, a vergonha²³⁷ assolam os protagonistas dos romances em estudo. João Queirós *era um medricas e os companheiros da escola bem o sabiam.*²³⁸ O que o fazia sofrer não era tanto ser efectivamente um medricas, mas antes a vergonha de os outros terem conhecimento dessa fraqueza. Porém, os protagonistas dos romances de aprendizagem também têm

²³² BUESCU, *idem*, p.155.

²³³ A referência à fuga é muito recorrente neste romance de José Rodrigues Miguéis. *E ele foge desesperado, afogado em lágrimas ocultas de sinceridade iludida, de ressentimento, de intolerável rivalidade e desejos de vingança.* MIGUÉIS, *idem*, p.107, -8. Mais tarde, o protagonista toma consciência da impossibilidade da fuga: *Sim, ia a fugir, mas não sabia de quê. Talvez deste mundo atormentado, da morte que espreitava a cada canto, ou da vida, que começa no sangue e acaba em sangue... (...) Estava dentro da vida e não podia fugir-lhe.* *Idem*, p.398.

²³⁴ MARQUES, Maria Teresa, *O Imaginário de Lisboa na Ficção Narrativa de José Rodrigues Miguéis*, Editorial Estampa, Lisboa, 1995, p.134.

²³⁵ GARCIA, “Um paraíso sempre ameaçado”, p.XIII.

²³⁶ *A mãe obrigava-o a ir de noite à porta do quintal, lá ao fundo, junto do caramanchão.*

- *Cagarola, não tens vergonha!* NAMORA, *idem*, p.215.

²³⁷ *João Queirós, também deliciado, saiu da pastelaria a chupar nos dedos.*

- *Não faças isso, porco. É indecente.*

*Ficou rubro de vergonha. Num instante, desabou-lhe toda a superioridade adquirida pelos dois pastéis oferecidos ao Vieira. Era ainda o menino que merecia e aceitava repreensões. A mãe, lá em casa: “Vê se não te sujás. Olha a gravata na sopa!” o prefeito a recomendar-lhe que não mastigasse como os cevados. O Vieira, apesar de ter comido os pastéis à sua custa, a vexá-lo: “Não faças isso, porco.”, *Idem*, p.167.*

²³⁸ *Idem*, p.212.

acessos de coragem e ousadia. O seu tempo é um tempo de *fluir e refluir de cobardias e decisões*.²³⁹

Todos os episódios narrados, nos três romances em estudo, ainda que aparentemente insignificantes, são relevantes no que concerne a aprendizagem do herói. Ana Ribeiro, a propósito de *A escola do paraíso*, afirma que *o próprio romance (...) demonstra que os incidentes presenciados, apesar de descontínuos, não foram estéreis*.²⁴⁰ Todos os acontecimentos e peripécias que os jovens presenciavam ou viviam são fundamentais para um melhor conhecimento de si e do mundo de que fazem parte. A descoberta dessa essência interior permite que o jovem se torne um ser activo no ambiente que integra.²⁴¹ As dificuldades, quer superadas positivamente, quer não, as aventuras, bem sucedidas ou não tanto, surgem em função do resultado final da viagem em direcção ao estado adulto. *En effet les «aventures» ne constituent qu'un prélude à l'action véritable : c'est au seuil de la «vie nouvelle» du héros que se termine l'histoire d'apprentissage*.²⁴²

Com o crescimento surgem dúvidas, descobertas e dificuldades que funcionam como provas e provações. João Queirós, Gabriel e o colectivo de jovens de *Esteiros* revelam-se inseguros, com receios, porém, para que sejam bem sucedidos, têm que ultrapassar essas provas e provações. Ao sucesso da jornada do herói está obrigatoriamente associada a aprendizagem e o conhecimento, característica essencial de qualquer romance de aprendizagem.

No caso concreto de *Esteiros*, para além das áreas de aprendizagem já referidas, e tendo em conta a classe social dos heróis do romance, são variadas e abundantes as dificuldades com que se deparam e que têm que ultrapassar. Os jovens têm que enfrentar a fome, o frio, experimentar o roubo para as ultrapassar. Porém, as dificuldades não surgem apenas no Inverno, época difícil por excelência, *época do ano em que se fabrica o tijolo; mártires também, durante o resto do ano, em*

²³⁹ *Idem*, p.169.

²⁴⁰ RIBEIRO, *idem*, p.24.

²⁴¹ *Les aventures où le héros triomphe sont les moyens par lesquels il «découvre sa propre essence», remplissant ainsi la fonction classique de l'épreuve ; mais elles sont également la preuve qu'il a atteint à la connaissance de soi, condition préalable pour toute action authentique à venir.* SULEIMAN, *idem*, p.82.

²⁴² *Ibidem*.

que nem o sofrimento do trabalho bárbaro os ajuda a subsistir, condenados à vagabundagem e à fome.²⁴³

No entanto, a vida dos nossos jovens heróis também tem momentos de luz e alegria que invadem o *quotidiano ensombrado e aprisionado como a Feira (...); a taberna (...); as quintas e os quintais cheios de fruta (...); o sonho.*²⁴⁴

João Queirós, personagem principal de *As sete partidas do mundo*, começa uma viagem de descoberta, de conhecimento, de si e de tudo o que o rodeia: as questões sociais, desgostos amorosos, relações com os outros, descoberta da sexualidade e da morte.²⁴⁵ Uma das maiores provações por que este jovem passa é o enorme desgosto que padece com o seu aspecto físico além dos desgostos amorosos com as inúmeras mulheres pelas quais vai nutrindo algumas paixões, como a Celeste,²⁴⁶ a Suzette,²⁴⁷ a Lili e a Leonor. O comentário *Não tens físico para uma tipa daquela qualidade*²⁴⁸ e os olhares que lhe dirigem provocavam-lhe²⁴⁹ uma agonia tal que, como o Gabriel, de *A escola do paraíso*, foge em direcção a casa, em busca de um refúgio: *lançou-se para cima da cama e fincou os dentes na almofada. Mas não conseguiu reter as lágrimas.*²⁵⁰

Independentemente das condições físicas, João sente uma grande necessidade de demonstrar aos outros ser um rapaz forte e capaz²⁵¹ e enfrenta uma

²⁴³ MONTEIRO, Adolfo Casais, “Soeiro Pereira Gomes e o mundo da infância”, *O Primeiro de Janeiro*, 8 de Fevereiro de 1950.

²⁴⁴ LIMA, Isabel Pires de, “A construção da euforia em *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes”, *idem*, p.XIX.

²⁴⁵ Cf. 3.2.1.2 “A descoberta da sexualidade” e 3.2.1.3 “O encontro com a morte”.

²⁴⁶ *João fechou os olhos por segundos. Sentiu um nó no coração; (...). Procurou uma frase, uma graça, um disfarce para a sua dor.* NAMORA, *idem*, p.91, -2.

²⁴⁷ *Se ela estava ocupada, João Queirós sofria horrivelmente. Tinha ciúmes doidos. Não suportaria mais tempo aquela situação.* *Idem*, p.179.

²⁴⁸ *Idem*, p.180.

²⁴⁹ *De uma vez, entrou na sala e percebeu muito bem os comentários rosnados à sua chegada.* *Ibidem*.

²⁵⁰ *Idem*, p.181.

²⁵¹ *Passou o reposteiro de chita, (...). Sentiu a testa ensopada e fria, uns instantes mais e iria vomitar. Quase nem distinguiu o que a mulher lhe mostrava ao levantar, com gozo e provocação, as saias justas ao coxame. Não, não seria capaz. Não conseguiria provar coisa nenhuma.* *Idem*, p.170.

prova física de grande esforço. Claro: previa-se logo que o tal Alfredo devia ser, dos quatro, aquele latagão sardento. E era mesmo. Um pontapé daquele bicho tinha de ser um caso muito sério. Mas João precisava de convencê-los, de se impor, acontecesse o que acontecesse. (...) Só teve consciência da mão esfolada quando, de bola aninhada de encontro ao peito, se levantou do piso arenoso e duro. O fato à maruja estava numa lástima. Não importava (...).²⁵²

Contudo, o herói de *As sete partidas do mundo* tem consciência das provas a que é submetido, como se o autor procedesse através da auto-consciência do seu herói a uma espécie de auto-reflexão sobre o próprio procedimento em causa, típico do romance de aprendizagem: *Porque o obrigava a mãe àquelas provas de destemor nocturno? A mãe não sabia que poderiam existir coisas, acontecer coisas? Queria desfazer-se dele, entregando-o a essas sombras em que tudo poderia acoitar-se: fantasmas, lobisomens, gigantes? (...) Seria então para enrijá-lo, para que ele, mais tarde, fosse um tipo teso, capaz de, como seu pai, ao anoitecer, ir basculhar os covis da Gândara? Era, com certeza.*²⁵³

A sucessão de obstáculos que se atravessam no percurso de João Queirós permite que a viagem prossiga em sentido ascendente no que concerne o crescimento e amadurecimento, permitindo, desta forma, que ele suba a ladeira.

3.2.1.2 A DESCOBERTA DA SEXUALIDADE

A juventude é uma etapa de verdadeira descoberta em que o indivíduo toma conhecimento de diversas facetas da vida adulta que até então ignorava. Estas novas experiências são, em certa medida, o resultado do alargamento do universo experiencial da criança, inicialmente familiar, ainda refúgio da inocência perdida, de grande importância à compreensão do mundo e do eu. O jovem, ansioso e temeroso, vai abrindo portas, procurando desvendar mistérios que alimentam a sua fantasia, tais como a descoberta do seu próprio corpo e dos fenómenos que lhe estão associados.

²⁵² *Idem*, p.123.

²⁵³ *Idem*, p.216.

Nesse sentido, o herói passa a ter iniciativas práticas, abandonando o seu papel de observador, meramente passivo.

As obras em estudo são protagonizadas por jovens que percorrem um caminho de aprendizagem, mas no que concerne a sexualidade, mais do que experiências físicas, assistimos aos primeiros apelos, aos medos, às dúvidas, ao pudor, aos remorsos, à solidão, às perguntas sobre a sexualidade, numa tentativa de encontrar respostas para uma série de fenómenos físicos próprios do *Bildung*, ou seja, do crescimento orgânico. A descoberta do sexo, com tudo o que ela acarreta, marca o momento da perda da inocência: *A inocência era a nudez, saber é ocultar-se...*²⁵⁴ Esta reserva e o comportamento fechado dos adultos em relação à sexualidade reprimem a espontaneidade do jovem, inibindo o esclarecimento de qualquer dúvida, multiplicando o seu sofrimento. *Porque é que os crescidos se calam e recatam? É assim que o obrigam a esconder-se e a ter vergonha.*²⁵⁵ Este ambiente fechado à comunicação e à partilha de experiências propicia momentos de solidão e obriga o protagonista a encontrar refúgios, locais que permitam a descoberta, o conhecimento como para Gabriel são a sala de banho²⁵⁶ ou o sótão²⁵⁷ de Chiquinho.

Dado o sexo masculino dos protagonistas dos romances, é a figura feminina que inquieta e atrai o adolescente e que propicia encontros que permitem o desenvolvimento da sua masculinidade. E este desejo implica naturalmente, como afirma Moretti, *dinamismo, transformação, novidade, elementos fundamentais no romance de aprendizagem.*²⁵⁸ Com efeito, a mulher exerce nestes jovens uma atracção que lhes proporciona novas sensações físicas e emocionais. A João Queirós, perante Leonor, *As faces ardiam-lhe, o sexo exaltava-se*²⁵⁹ se, por entre a blusa da

²⁵⁴ MIGUÉIS, *idem*, p.371.

²⁵⁵ *Idem*, p.165.

²⁵⁶ *Reinam ali a sombra e a frescura permanentes, e nos dias de Verão, (...) refugiam-se ali, na realidade e na contemplação. O lugar, com a mamã sempre fora, em compras e visitas, é propício ao estudo dos mistérios da natureza, ainda mal desabrochados. Idem*, p.167.

²⁵⁷ *Assim, no cheiro de palha, de mofo e clandestinidade, de pó e madeira tostada de sol, entre murmúrios de palavras proibidas, gestos rituais de descobrimento, e acres emanações de suor infantil, pode-se ser feliz ou infeliz à vontade, e, apesar da carne ainda insensível, ir aprendendo os segredos do ser, que exalta e que dói. Idem*, p.164.

²⁵⁸ MORETTI, *idem*, p.263.

²⁵⁹ NAMORA, *idem*, p.82.

sua apaixonada, os seiozitos, dois morangos graúdos e rijos, se empinassem, travessos e afogueados²⁶⁰ e disso ele se apercebesse. Por sua vez, Sagui, nos braços de Doida, tinha os olhos hipnotizados pela nesga do seio²⁶¹ que adivinhava pelo decote da blusa. A percepção de uma parte descoberta do corpo de um elemento feminino excitava os jovens e permitia-lhes usar da imaginação. E a questão que se lhes colocava era: *Que mistérios se escondiam nas saias?*²⁶² A Gabriel surge-lhe, ainda, a dúvida sobre o *que há então de terrível nisso das saias? Que tem isso que ver com o Amor, com os sonhos, com...*²⁶³

Para encontrar respostas para estas e outras questões, os heróis dos romances em estudo, como todos os juvenzinhos da sua idade, contam com a ajuda de algumas mulheres com que se cruzam no seu percurso de vida e que despertam neles novos sentimentos. Na sua maioria, não passam de paixões platónicas, próprias da sua tenra idade, transformando-se, em casos pontuais, em relações carnavais. No entanto, a descoberta da sexualidade não é só dificultada pela falta de comunicação, pela ignorância, mas também pela timidez que não facilitava o contacto com as mulheres. É o que acontece com Gabriel que com a partida de Dalila vê todas as suas expectativas de uma actividade sexual goradas.²⁶⁴

Gineto alimenta, durante um ano,²⁶⁵ uma paixão por Rosete, a rapariga da barraca de tiro da Feira, que deixa o pobre rapaz *cego de paixão*.²⁶⁶ Rosete despreza a devoção que Gineto lhe dedica ao afirmar: *Eu não desmamo crianças*.²⁶⁷ O desdém de Rosete não altera, porém, o sentimento que o miúdo nutre por ela, o qual anseia a

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ GOMES, *idem*, p.125.

²⁶² NAMORA, *idem*, p.162.

²⁶³ MIGUÉIS, *idem*, p.376.

²⁶⁴ ... *tinha posto nela toda a sua esperança. Envergonhado, sem iniciativa nenhuma, não é que não pense nisso, pensa até de mais, mas as outras meninas que cá vêm a casa, colegas da Águeda, são todas mais crescidas, sérias, estudiosas, não brincam assim, só pensam nos grandes, no Santiago que a todas declara o seu eterno amor! E a Tina é feia. Nunca mais houve nada assim, ele bem pode esperar: estas coisas não caem do céu, ou é preciso ir atrás delas...* *Idem*, p.282.

²⁶⁵ O período em que se desenrola a acção no romance *Esteiros*, ou seja, do início do Outono até ao final do Verão seguinte.

²⁶⁶ GOMES, *idem*, p.35.

²⁶⁷ *Idem*, p.34.

Feira do Outono seguinte, a fim de rever a sua apaixonada para poder *comprar-lhe beijos com dinheiro que no telhal não chegou a juntar*.²⁶⁸

Ao contrário do amor casto de Gineto, Sagui encetou uma relação com uma mulher, *Pálida*, ossuda que, com *corpo bamboeante sob a roupa de luto, babava-se de vinho e insultos*.²⁶⁹ Por este comportamento e por esta aparência, a mulher passara a ser conhecida por Doida e talvez por ser de tão baixa condição, como os próprios heróis de *Esteiros*, é tão bem recebida por toda a quadrilha. Com efeito, Doida é cobiçada pelos companheiros de Sagui e esse facto é visível quando Gineto, ao aperceber-se da relação de Sagui com a Doida, afirma: *Eu só quero é brincar também*.²⁷⁰ Não muito tempo depois, *todos os componentes da quadrilha gastaram os lucros do negócio em prendas para a Doida*.²⁷¹ Ao saberem que *um gajo bateu na Doida e levou-a (...) Largaram as cartas, num repente, e perseguiram o homem*²⁷² para defendê-la.

O herói de *A escola do paraíso* dedica uma grande atenção às mulheres que o rodeiam, mas as suas preferências vão para duas que, de distintas formas, colaboraram no desabrochar da sua sexualidade: Dalilah e D. Mariquitas. Dalilah é a companheira das suas brincadeiras infantis marcadas por algum erotismo. Gabriel segue-a, ainda que as suas atitudes lhe causem alguma estranheza. O sonho de Dalilah é tornar-se parteira e então *Brinca às escondidas com os meninos mais velhos: aos jantarinhos e matrimónios, e como nascem os bebés*.²⁷³ O comportamento de Dalilah perturba-o, mas causa-lhe simultaneamente alguma esquisita satisfação, quando ela o observa, *com os grandes olhos negros e expressivos, fala-lhe ao ouvido ou junto da boca, com um hálito excitado que ele quase pode morder. Há sempre alguma coisa de proibido e sedutor no que ela diz ou faz, ele não entende mas sente bater o coração, um calor e aperto na garganta*.²⁷⁴ Dalilah regressa tempos mais tarde, *Vem brincar com os amiguinhos de outro tempo*.²⁷⁵ Gabriel aceita o convite para *brincar aos noivos*, contudo esta experiência carnal não lhe proporciona a mesma

²⁶⁸ *Idem*, p.199.

²⁶⁹ *Idem*, p.122.

²⁷⁰ *Idem*, p.127.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² *Idem*, pp. 128, -9.

²⁷³ MIGUÉIS, *idem*, p.105.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *Idem*, p.280.

satisfação que sentira no sonho, por não ser capaz de se libertar da sua timidez: *Ele, mudo de timidez e expectativa, aspira-lhe o cheiro da pele e do cabelo: é físico, palpável, embriagador – faz pensar em esponjas quentes, (...). Esta quentura clandestina, porém, não atinge os paroxismos do sonho: e a timidez estrangula-o, tudo se torna mecânico, formal, sem significação nem resultados.*²⁷⁶

Por sua vez, a paixão que o menino sente por D. Mariquitas não passa de um sentimento platônico, sem qualquer viabilidade. Gabriel necessitava de uma figura feminina que lhe preenchesse o sonho erótico que tinha tido e encontrou-a ao toque de D. Mariquitas, quando esta *roçou-lhe na face dois dedos perfumados, (...) e ele sentiu um calor correr-lhe o corpo, como naquele sonho.*²⁷⁷ Mariquitas causara-lhe alguma perturbação, um aperto no coração que ele não chegava a entender. *Não é o mesmo que sentia por Dalilah, é diferente, é pior. O perfume entrou nele e impregnou-o.*²⁷⁸ Gabriel sofre, em silêncio e na solidão, o seu primeiro desgosto amoroso por se tratar de um *Amor sem remédio nem esperança, nada mais que um aroma que passa e deixa uma esteira de lágrimas secretas.*²⁷⁹

Da aprendizagem da sexualidade de Gabriel participa ainda uma outra mulher, Arcolina, a empregada. Não teve, porém, a mesma importância que as anteriormente referidas, *Não era como brincar com a Dalilah, nem como sonhar com a Mariquitas.*²⁸⁰ Contudo, este encontro violento entre o menino e a empregada fogosa causou-lhe alguma perturbação e veio desfazer a ideia que o pequeno tinha de que *Para ele já não havia segredos, conhecia a febre e o desvairamento das convulsões, a crispação seca e deliciosa que o envolvia como uma labareda.*²⁸¹

Gabriel *Sente enfim que tem corpo,*²⁸² descobre um corpo que o preocupa e que em momentos de solidão e silêncio é estudado detalhadamente. Gabriel havia já presenciado uma cena cujo protagonista exibia e tocava o seu sexo, o que lhe provoca simultaneamente curiosidade e vergonha. *Foi ali que, certa manhã, ele viu um garoto descalço, sentado por terra num recanto, encostado a um muro, com as pernas abertas, a friccionar-se com zeloso vigor. Suspeitou maldade e olhou-o de soslaio:*

²⁷⁶ *Idem*, p.281.

²⁷⁷ *Idem*, p.294.

²⁷⁸ *Idem*, p.295.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Idem*, p.387.

²⁸¹ *Idem*, p.386.

²⁸² *Idem*, p.283.

alguma coisa de erecto e rosado aparecia e desaparecia entre os dedos sujos. O garoto percebeu-lhe a curiosidade, piscou um olho e gritou sem parar: «Eh pá!, manda pra cá a tua irmã!» Ele compreendeu, corou, e passou lentamente, de olhos baixos, vexado, solene e ridículo, na sua capa azul de menino bem-comportado, patinhando na lama.²⁸³ No entanto, Gabriel não se limita a explorar o seu corpo na solidão e, na presença de Rico, decidiu mostrar-lhe como se toca piano num retalho de moldura, com um órgão que, apesar de não ser feito exactamente para o teclado, tem muito que ver com o verbo tocar.²⁸⁴ O que veio perturbar esta experiência inocente, mas excitante foi a presença repentina da mãe.²⁸⁵ João Queirós também ele descobre o seu corpo e inicia-se em prazeres ocultos, partilhados, por vezes, com alguns dos seus companheiros, o que lhes causava uma confusa sensação de culpa.²⁸⁶

Em *As sete partidas do mundo*, João Queirós abandona o seu lar para ingressar num colégio que funciona intencionalmente de forma castradora. Na verdade, uma das ideias presentes no início do século XX é a da necessidade de uma instituição que procure domesticar a idade crítica dos verdes anos, vigiando o crescimento dos jovens, visto que, o discurso oficial do início do século associa o crime e a perversão sexual à adolescência.²⁸⁷ O próprio João confirma esta visão da instituição que faculta a educação ao recriar o colégio com todo o seu cortejo de ameaças, penumbras, castigos (...) de desejos sufocados, de ansiedades constrangidas.²⁸⁸

Com um misto de excitação, curiosidade e vergonha espreitavam as casas de má vida²⁸⁹ onde procuravam a satisfação de múltiplos desejos que lhes não eram

²⁸³ *Idem*, p.244.

²⁸⁴ *Idem*, p.262.

²⁸⁵ *Tudo neles era inocência, uma secreta excitação estival, e ele já incitava o Rico atónito a imitá-lo, quando de repente ergueu a vista e deu com a mãe, que tinha voltado inesperadamente, ali em pé, a fazer olhos feios! Ficou roxo de vergonha, e recolheu a toda a pressa o órgão parapiânico, insensível. O Rico, muito grave e calado, não percebeu nada. E a mãe, felizmente, nunca mais falou no caso. Idem*, p.262.

²⁸⁶ NAMORA, p.162; *a primeira vez que vira um companheiro de escola a fazer coisas e logo o imitara, repetindo depois essa surpreendente sensação quando havia um esconderijo (...). Mediam a picha de cada um, a ver qual o campeão (...). A exibição mútua envaidecia-os e excitava-os. Idem*, pp.161, -2.

²⁸⁷ CARMO, *idem*, p.40.

²⁸⁸ NAMORA, *idem*, p.75.

²⁸⁹ Cf. as idas de João Queirós com Vieira às mulheres, *idem*, pp. 168, 170, 174, 175, 199.

permitidos. A vontade de se tornarem homens era muita, mas não conseguiam deixar para trás a sua meninice. Soeiro Pereira Gomes encerra a sua obra caracterizando os protagonistas do seu romance como *moços que parecem homens e nunca foram meninos*.²⁹⁰ A ânsia em se tornarem homens é bem visível na passagem de *As sete partidas do mundo* em que Vieira anuncia a conquista da sua virilidade a todos os seus companheiros apresentando-lhes uma pequena mancha no seu lençol.²⁹¹ Com efeito, neste episódio, é notório o confronto entre o estado adulto tão ambicionado e a ignorância própria da imaturidade das crianças. Enquanto Vieira se sentia orgulhoso pelo seu triunfo, João sente-se um pouco perdido porque não compreende todo o entusiasmo do seu companheiro visto que para ele aquela mancha era apenas *mijo*.²⁹² Ao confessar os seus pensamentos ofende a masculinidade do seu colega e recebe como resposta:

- *O bebé não sabe nada destas coisas, pazinhos! Explica-lhe tu ó Vieira.*
- *Aquilo, meu velho – contemporizou o Vieira -, é ... Aquilo é lagonha, ranho dos tomates. Pra fazer filhos.*²⁹³

Este acontecimento provocou, no herói da obra de Fernando Namora, momentos de verdadeira tortura, insegurança e vergonha. *Quando seria ele um homem? E daria ele por isso (...)?*²⁹⁴ O dia chegou e apercebeu-se, mas não chamou os companheiros, o que sentia era um misto de satisfação e preocupação.

Na verdade, a ignorância sobre o universo sexual é evidente, não só em João Queirós, mas em todos os jovens da sua idade, sobretudo no que respeita a concretização do acto sexual:

- *Ó pá: e ele deitou-se na cama com a rapariga, toda a noite, e não conseguiu encontrar-lhe o sítio. Julgavam ambos que era no umbigo, os inocentes!*

*Riram, enervados, até lhes doerem os músculos do ventre. Mas, lá intimamente, todos perguntavam como é que, afinal, se deveriam passar as coisas.*²⁹⁵

Em *Esteiros*, a tentativa da quadrilha em se tornar um grupo de homens é evidente em diversos momentos como quando se perdiam em relatos de *falsas*

²⁹⁰ GOMES, *idem*, p.200.

²⁹¹ NAMORA, *idem*, pp.160, -1.

²⁹² *Idem*, p.161.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ *Idem*, p.162.

²⁹⁵ *Idem*, p.163.

*aventuras com mulheres, em que Malessa era mestre*²⁹⁶ ou quando entravam na taberna *para ali fingir de homens*.²⁹⁷ E mesmo depois de terem vivido uma série de experiências pelas quais ansiavam, nem por isso se sentem homens seguros de si.

Visto que toda a formação respeitante à sexualidade foi recebida pelos heróis dos romances em estudo de uma forma reprimida, consequentemente a forma como encaram a sua própria sexualidade é pouco natural.

A fuga está no sonho, *os sonhos de todos os da sua idade*,²⁹⁸ na esperança da satisfação de todos os seus desejos. Todas as personagens que protagonizam os romances em estudo experimentam os seus primeiros sonhos eróticos. Gabriel, surpreendido com o seu primeiro sonho, *passou a deitar-se todas as noites com a esperança de que o sonho se repetisse*.²⁹⁹ Gineto sonha com mulheres embalado pelo rio Tejo, mas ao ser despertado por seu pai *Teve ganas de se atirar a ele, que nem sonhar deixava*.³⁰⁰

No que concerne a descoberta do mundo da sexualidade pelos protagonistas de *As sete partidas do mundo*, *Esteiros* e *A escola do paraíso*, a idade dos verdes anos é, sem dúvida, uma etapa de passagem da ignorância ao conhecimento e, em certa medida, da passividade à acção. Esta passividade está patente nas relações que os heróis estabelecem com os elementos do sexo feminino, visto que são estes quem, na maioria, toma a iniciativa para estabelecer contacto.³⁰¹ O jovem, ao percorrer o largo caminho que é a vida, abriu uma série de janelas que o conduziram à sua iniciação sexual e à entrada no mundo dos sentimentos. O jovem termina esta etapa da sua viagem para iniciar uma outra como adulto, ser activo.

²⁹⁶ GOMES, *idem*, p.63.

²⁹⁷ *Idem*, p.167.

²⁹⁸ NAMORA, *idem*, p.39.

²⁹⁹ MIGUÉIS, *idem*, p.283.

³⁰⁰ GOMES, *idem*, p.54.

³⁰¹ No caso de *A escola do paraíso*, quem dá o primeiro passo é a mulher, quer com Dalila quer com Arcolina, o que demonstra a passividade/ ignorância do herói. Em *Esteiros*, é Doida quem toma em seus braços Sagui e quem dá início à relação, visto que é ela quem toma a iniciativa de o beijar.

3.2.1.3 O ENCONTRO COM A MORTE

A par do pressentimento da libido, o encontro com a morte e o seu significado é outra das etapas que o herói do romance de aprendizagem tem que ultrapassar para ser bem sucedido na sua aprendizagem.

Nas narrativas de juventude em estudo, o encontro com a morte coincide com o despertar para o mundo dos adultos. A conquista da maturidade que põe fim à infância e a um mundo de inocência é ela própria vivida como uma experiência de morte.

Em *Esteiros*, as cheias trazem a morte consigo, a morte de vidas e de sonhos. Os elementos da quadrilha sofrem a perda de um dos seus companheiros: *Malesso morreu lá no campo.*³⁰² O encontro com a morte deixa marcas profundas nas crianças, forçando-os a perder a sua inocência, visíveis, por exemplo, no irmão de Malesso que *conserva para sempre nos olhos aquela noite de inverno e angústia...*³⁰³ Mas se a morte é assustadora e põe termo a muitos sonhos, ao mesmo tempo está envolta de um grande misticismo. O espírito de Malesso mantém-se vivo numa luz que se avista *de madrugada, à hora a que morreu.*³⁰⁴

No momento em que procuram Malesso, revolvendo *Cadáveres com faces de cera e lábios roxos,*³⁰⁵ Gaitinhas pressente a morte de sua mãe que antecipava já estas características. *Conteve um grito de pavor. Teria a mãe morrido? O corpo ficou-lhe em tremuras e soluços brandos.*³⁰⁶ Com efeito, Madalena tinha falecido, e foi encontrada por Rosa Coxa que a chorou *como se lhe tivesse morrido uma filha.*³⁰⁷ O ambiente vivido em volta de Madalena há já muito prenunciava a sua morte - *todo o*

³⁰² GOMES, *idem*, p.108.

³⁰³ *Idem*, p.119.

³⁰⁴ *Idem*, p.112.

³⁰⁵ *Idem*, p.142.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Idem*, p.143.

*beco assistia em recolhimento àquela lenta agonia, e até o sol veio debruçar-se nos beirais, pálido e triste.*³⁰⁸

A própria loucura de Doida está associada à morte. Ela perdera um *filho de colo* e nunca perdeu o *jeito de embalar que traz nos braços*.³⁰⁹

José Rodrigues Miguéis concede, em grande parte das suas obras, um lugar muito especial à temática da morte, e *A escola do paraíso* é um bom exemplo disso. Senão vejamos o primeiro capítulo, “Gato Preto”, que abre o livro com um momento de aflição vivido pela mãe de Gabriel que, ao dar à luz o seu filho, receia a morte simbolizada na mancha de sangue produzida pelo animal de estimação. Note-se, no entanto, que neste episódio há uma confluência de morte e vida. Gabriel percepçiona esta ambivalência do sangue, na recta final do livro, isto é, no final da sua caminhada até à fase adulta, ao debater-se com a ideia de que a *vida começa no sangue e acaba em sangue*.³¹⁰

Com efeito, o nosso jovem herói, ao longo da sua viagem, enfrenta a morte com diferentes intensidades.³¹¹ O seu primeiro morto, o Vizinho Torres, *não lhe fez grande impressão: a morte, decididamente, intriga-o muito menos do que a Vida*.³¹² Mas este aparente desinteresse não se mantém no futuro, a par do seu crescimento, verifica-se também uma mudança na forma de perspectivar o mundo, muito em particular a morte.

Mais uma morte atravessa o caminho de Gabriel: a Dona Miquelina tinha morrido no palco num ensaio de uma revista e esta notícia veio abalar a casa do Sr. Augusto e de D^a Adélia. Contudo neste caso, o que perturbou mais o herói não foi a morte da Dona Miquelina, mas a possibilidade de vir a ficar sozinho. O ambiente de luto perturbou-o, *os vivos iam-se indo um por um, quem é que viria tomar-lhes o lugar? Receou ver-se num mundo deserto...*³¹³

³⁰⁸ *Idem*, p.141.

³⁰⁹ *Idem*, pp.119, -20.

³¹⁰ MIGUÉIS, *idem*, p.398.

³¹¹ Em *A escola do paraíso* são inúmeras as referências à morte, embora muitas delas não ocupem um lugar tão destacado na obra, ou não provoquem, em Gabriel, o mesmo efeito: Regicídio, p.23; suicídios, p.251; prenúncios do fim do mundo, p.216; mulher que se atirou do último andar para fugir a um incêndio, p.217; história de um quase atropelamento por um eléctrico, p.135.

³¹² *Idem*, p.206.

³¹³ *Idem*, p.388.

Pouco a pouco, a morte vai perturbando a vida de Gabriel. A visita à sua prima moribunda e o pressentimento da sua morte incomoda-o ao ponto de o vermos fazer uma interpelação a Deus: *Meu Deus, que a gente possa ao menos respirar, viver, acreditar na vida, esquecer por instantes a miséria e a morte! Mas como é difícil!*³¹⁴

O ambiente que circunda esta parente do protagonista desperta neste um sentimento de preocupação manifestada em termos expressionistas próximos dos dos neo-realistas. *Parece morta*,³¹⁵ e esta imagem da doente com as *mãos quase transparentes*,³¹⁶ ao contrário do que tinha sucedido com o Vizinho Torres, não o deixa indiferente. *Como há-de ele esquecê-la?*³¹⁷

Esta proximidade com a morte marca a perda da inocência, a descoberta de que a vida não é tão maravilhosa como parecia à criança Gabriel. Esta descoberta está associada ao medo de perder alguém que lhe seja próximo ou mesmo da sua própria morte. *Ele até já começa a recear que lhe morra uma pessoa de família. Ou duas. E se morressem todos, de repente, e o deixassem sozinho no mundo?... De noite fica muito tempo acordado, a escutar: se a mãe ainda está a pé, se o pai ressona, se os irmãos respiram, falam alto... Chega a temer estar ele próprio morto, sem o saber. Pula fora do sono, sobressaltado!*³¹⁸

Este medo da solidão emerge em mais que uma situação, não tanto o receio pela morte de um ente querido, mas antes pela possibilidade de se encontrar sozinho num mundo que começava apenas a descobrir, ou seja, das consequências que da morte poderiam advir. A sua maior preocupação não era morrer, não era o fim do mundo,³¹⁹ era estar sozinho num momento tão difícil como esse, ou mesmo sobreviver a um acontecimento desses. *Tudo isto, apesar do seu inegável elemento de terror, o deixa absolutamente imperturbável: o destino próximo ou remoto do Universo não o impressiona pessoalmente, contanto, é claro, que os pais estejam junto dele quando a Hora soar. Talvez haja nele, também, uma obscura crença na imortalidade ou na transmigração, ainda intraduzível em palavras.*³²⁰

³¹⁴ *Idem*, p.278.

³¹⁵ *Idem*, p.277.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ *Idem*, p.191.

³¹⁹ Cf. *idem*, pp. 215, -6.

³²⁰ *Idem*, p.208.

Este estado de espírito deixa perceber o crescimento do herói, no entanto a passagem para uma nova fase da sua vida só se verifica, como veremos, no final do romance. Com o último capítulo, encerra-se uma fase da vida de Gabriel para dar lugar a uma outra, a da vida adulta. Nesse sentido, *A escola do paraíso* é um romance de passagem entre o passado e o futuro, entre a infância e o estado adulto, ou seja, um romance de aprendizagem.

Apesar da participação insistente da morte ao longo da obra, em momento algum assume o destaque que tem no último capítulo, o qual representa, de facto, a recta final da fase de aprendizagem do seu protagonista. Neste capítulo, Gabriel, ao visitar o hotel onde o pai trabalhava, confrontou-se com a morte da criança que tinha sido, visto que não se identificava já com o menino que tinha, noutros tempos, percorrido os recantos daquele espaço. Pela primeira vez, a personagem principal de *A Escola do Paraíso* apercebe-se do corte entre o passado e o presente: *A que ponto ele tinha conseguido iludir-se outrora! Como podia ter acreditado, brincado assim? Não se reconhecia nessas memórias absurdas e assustava-o agora essa ruptura de continuidade consigo próprio, como se tivesse sido outro... E no entanto, aquele refúgio fora-lhe indispensável para encher o vazio sem fundo da inexperiência.*³²¹ E essa percepção é mais ampla e comporta também a percepção de um futuro: *O futuro começa a tomar um vulto inquietante, como antecipação angustiosa do presente: um nada que se converte em outro nada, mas através da penosa experiência de cada dia, para se ir sobrepondo à experiência cristalizada, que é o passado.*³²² O distanciamento entre os dois eus é bem visível quando Gabriel nas suas digressões se apercebe de que *ele próprio vai crescendo e mudando sem deixar de ser quem era, embora por vezes pense no Eu de ontem com espanto e estranheza.*³²³

Enquanto o nosso jovem herói se perde nesta digressão, reveladora de mais alguma maturidade, presencia o suicídio de um homem. Este episódio impõe-se a Gabriel e, nesse momento, *apercebe-se, assim, da luta que a vida implica, da curta distância existente entre a vida e a morte, da fragilidade da primeira e do carácter irreversível da segunda, bem como do completo apagamento do ser humano que esta acarreta.*³²⁴ A presença incontestável da morte na sua vida causa-lhe náuseas, o que o

³²¹ *Idem*, p.393.

³²² *Idem*, p.372.

³²³ *Idem*, pp.370, -1.

³²⁴ RIBEIRO, *idem*, p.77.

conduz a procurar reconquistar o paraíso, o paraíso perdido, a infância quase totalmente perdida. Na tentativa de fuga, o herói quase que perde a vida ao correr o risco de ser atropelado. *Um automóvel que descia a Rua Augusta rangeu com estridor no empedrado e guinou bruscamente para a esquerda, a evitá-lo: Gabriel estacou, e percebeu que o coração lhe batia com violência desordenada, vivo...*³²⁵

No caso de *As sete partidas do mundo*, Fernando Namora também permitiu que a morte fizesse parte da sua obra, no entanto não de uma forma tão intensa como acontece em *Esteiros* e *A escola do paraíso*.

Com efeito a presença da morte insinua-se no episódio da morte do irmão de João Queirós. Este momento causa ao protagonista do romance distintas emoções. Para além do natural sofrimento pela morte do irmão,³²⁶ ao nosso jovem João a tristeza atingi-o sobretudo por contágio, visto que o ambiente, *a casa atulhada de gente negra e fúnebre*³²⁷ é propícia à tristeza.³²⁸

Contudo, o ambiente não melhorou, pelo contrário, após a perda do seu irmão, o sofrimento agravou-se a tal ponto que a mãe lhe chegou a dizer:

- *Antes te fosses tu, moinante, em vez do meu pobre filho.*³²⁹

O facto de a mãe descarregar toda a sua tristeza no filho que continuava a seu lado provocou em João Queirós dúvidas sobre o seu papel e lugar naquela família,³³⁰ *era um bastardo naquela casa.*³³¹

Destas dúvidas advém um estado de grande solidão³³² que o obriga a criar um universo próprio, *o seu mundo de invenções*,³³³ onde fantasiava sobre a sua origem³³⁴

³²⁵ MIGUÉIS, *idem*, p.398.

³²⁶ *Morto. Nunca mais o irmãozito a saltitar no corredor: "Quero ser chofer!" Levava-o uma pneumonia.* NAMORA, *idem*, p.218.

³²⁷ *Idem*, p.217.

³²⁸ *Morto. O caixão branco, do tamanho de um brinquedo. Os gritos da mãe. O rosto enxuto, mas crispado, do pai. João, a um canto da sala, soluçava a morte do irmão; mas talvez chorasse da mesma forma, contagiado pelo ambiente, se ninguém tivesse morrido ou se tivesse morrido um estranho.* *Ibidem*.

³²⁹ *Idem*, p.218.

³³⁰ *Filho, era o outro, tinha sido o outro. Ele não. Abandonado, escorraçado.* *Ibidem*.

³³¹ *Idem*, p.219.

³³² *A solidão tornara-se-lhe um hábito e um gosto. Dialogava consigo, divertia-se consigo (...).* *Idem*, p.218

³³³ *Ibidem*.

e pondera a sua fuga. Algo de surpreendente entretanto acontecera e, em vez da aspereza que lhe era habitual, *O amor da mãe tornara-se absorvente*³³⁵ e com esta mudança de comportamento da mãe, João ganha nova vida.

Com esta abordagem, pretendeu-se demonstrar em que medida o encontro com a morte marca a passagem da infância para a vida adulta. Para trás fica o universo maravilhoso da infância para dar lugar a uma nova fase, o contacto directo com o mundo real, o mesmo será dizer que, com a morte da infância, nasce a fase adulta do homem. O próprio José Rodrigues Miguéis, em *A escola do paraíso*, afirma que *Alguma coisa mais do que um homem morrera ali: um tempo, a sua infância*.

³³⁶Tornara-se prioritário ultrapassar a fronteira entre estes dois ciclos, *era preciso começar tudo noutra plano, trepar a ladeira arrastando o peso das cadeias*.³³⁷

3.2.2 O SUCESSO OU INSUCESSO DA VIAGEM

O futuro das personagens reflecte, em grande medida, uma atitude de conformidade perante uma vida que, apenas se conheceu, se revelou mais dura do que se imaginava, ou melhor, bastante mais dura que a vida levada até esse momento. Entendemos por viagem o percurso que o herói de cada romance faz num determinado período da sua vida que pressupõe a passagem da infância para o estado adulto. Com o final do romance, a vida das personagens não termina. No entanto, a fase da infância e adolescência já foi ultrapassada, ou seja, esta viagem chegou ao fim, outra começa. O sucesso desta viagem entre a infância e/ou adolescência e o estado adulto pressupõe a conquista de um estado de maturidade que lhe permita perceber qual deve ser o caminho a seguir. Se o protagonista seguir uma via que não a mais adequada ou aconselhável, o leitor perceberá que esse não deveria ser o caminho a seguir.

³³⁴ *Não me terão encontrado em qualquer parte, na estrada, num quintal, e toda a gente me encobre a verdade? Ibidem.*

³³⁵ *Idem*, p.221.

³³⁶ MIGUÉIS, *idem*, p.398.

³³⁷ *Idem*, p.399.

No caso de *A escola do paraíso*, Gabriel, no término da viagem romanesca, está transformado num ser maduro, adoptando uma atitude adequada à caminhada que ainda lhe falta percorrer no resto da sua vida, e essa ideia está condensada na metáfora assaz sugestiva *trepar a ladeira*.³³⁸ A vida transforma-se *numa talagarça de continuidade*,³³⁹ ou melhor, numa manta de retalhos em que cada um corresponde a uma aprendizagem, a uma experiência que enriquece a interioridade do herói.

Ao longo do romance, temos a percepção de que há progressos na formação de Gabriel, porém, chegados ao final, que corresponde ao final desta viagem, percebemos que a evolução não se concretizou na sua totalidade. Para que isso se verifique é necessário que ocorra outra viagem para atingir outro patamar, e conquistar outro nível de maturidade. Mas a maturidade alcançada por Gabriel percebe-se através da profundidade e complexidade de alguns dos seus pensamentos: *A cada instante alguma coisa acaba e algo começa, nada se improvisa ou gera de repente, antes tudo se encadeia, permanece e se transforma: ele próprio vai crescendo e mudando sem deixar de ser quem era, embora por vezes pense no Eu de ontem com espanto e estranheza*.³⁴⁰

O protagonista de qualquer um destes romances deveria, no final, tornar-se um ser activo, interventivo no ambiente social do qual faz parte. Se, efectivamente, esta mudança não se verifica, poderemos entender que a viagem empreendida não teve o sucesso esperado. De facto, Gabriel revela ter conquistado alguma maturidade ao estar consciente do seu papel ainda passivo na vida. *Veio-lhe um sentimento angustioso de inutilidade, de tempo parado, de beco sem saída e estagnação. Haveria em tudo isto alguma coisa de real? A vida desaguava num charco de imobilidade*.³⁴¹ Nem o progresso favorável na sua vida académica lhe desperta alguma alegria e interesse pela vida: *Mas que indiferença, que alheamento o seu! (...) Sonha, aprende como pode, cresce. Entregue a si mesmo, como toda a gente. O tempo dele é longo, o nosso é curto...*³⁴²

Gabriel mantém-se inseguro e dependente dos outros ao perceber que a viagem tinha que prosseguir e de que não ia ser simples e fácil. *Sentiu-se de repente só, e teve medo. Então, num impulso, atirou-se contra o peito do pai, e escondeu a cara,*

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Idem*, p.370.

³⁴⁰ *Idem*, pp.370, -1.

³⁴¹ *Idem*, p.394.

³⁴² *Idem*, p.361.

sacudido de soluços. As lágrimas correram-lhe por fim, arrastando e dissolvendo a escuridão. O Sr. Augusto esperou, calado, enlaçando-o pelos ombros com um braço, e a acariciar-lhe a cabeça com a mão direita.³⁴³

As personagens de *Esteiros* alcançam um estágio mais avançado de maturidade, porém isso não significa um futuro brilhante, dadas as dificuldades que a vida lhes impôs, sem grandes saídas futuras. Eles cresceram, amadureceram efectivamente, porém continuam a não ocupar um lugar de relevo na sociedade, não lhes foi permitida a realização almejada enquanto seres sociais.

Gaitinhas, como já foi referido, é a personagem que mais consciência social revela. Quando está prestes a trabalhar nos telhais por ter abandonado, em função das circunstâncias, a escola, ele dá-nos a conhecer o seu estado de espírito de ser *desolado e sem destino*.³⁴⁴

Conforme nos aproximamos do fim de cada um dos romances, mais clara e mais definida se torna a personalidade dos protagonistas, porém, isso não significa que ela esteja plenamente formada.

Gaitinhas é, com efeito, aquela personagem que mais expectativas tinha relativamente ao futuro, consequentemente, foi nela que mais mutações se notaram, ao nível do seu estado de espírito e da forma de encarar o futuro. Se inicialmente, as maiores diferenças entre os garotos estavam entre Gaitinhas e Gineto, com o passar do tempo estas duas personagens aproximam-se grandemente, passando a pertencer a um mesmo grupo, como se evidencia na seguinte passagem: *Desnorteados pelo ataque imprevisto, os moços tentaram em vão galgar o muro. Apesar de oculto sob a folhagem, Gaitinhas ia ser filado, quando Gineto se interpôs (...) Deitou-lhe a mão ao casaco, que lhe ficou nas mãos, e recebeu logo na cara um cacho de uvas. Gineto continuou provocante em frente do homem, furtando o corpo, contornando cepas, para que Gaitinhas e os outros se pusessem a salvo*.³⁴⁵

Além destas duas personagens, também Maquineta dá sinais de ter conquistado alguma maturidade. Os outros fitaram admirados o companheiro que ainda há dois meses falava da *Fábrica Grande* como de um castelo de sonho. Parecia mais velho, o Maquineta. E nos seus olhos havia cintilações mais frias do que o olhar de Gineto, quando alarmava as ruas com gritos e pancadas.³⁴⁶

³⁴³ *Idem*, p.399.

³⁴⁴ GOMES, *idem*, p.28.

³⁴⁵ *Idem*, pp.189, -90.

³⁴⁶ *Idem*, p.168.

No final do romance, percebemos qual é o futuro imediato de cada uma das personagens: Malesso já morrerá nas cheias; Maquineta desespera com a vida que tem; Gineto vai para a prisão como era previsível;³⁴⁷ Sagui e Gaitinhas partem à descoberta do mundo.³⁴⁸

O protagonista de *As sete partidas do mundo*, ao longo do romance, revela os seus sonhos e desejos de se tornar num homem de sucesso, *o homem poderoso que estava certo de vir a ser*.³⁴⁹ A sua insegurança perante os outros e o mundo leva-o a projectar a sua transformação num homem de sucesso com um lugar de relevo. *Um dia seria alguém. Teria de ser alguém!*³⁵⁰ Gabriel não é o único a desejar um futuro auspicioso, também os seus pais, ao colocá-lo num colégio burguês,³⁵¹ se esforçavam por conceder a seu filho um bom futuro. Relativamente ao futuro, João não se limita a avaliar o seu ou aquilo que lhe parece poder ou dever vir a ser o seu futuro. Encontramos, em diversas páginas do romance, referências ao futuro dos seus companheiros³⁵² de viagem, aqueles que com ele partilharam as grandes experiências da sua curta vida.

Mas a sensação que persegue João é a de estar perdido e sozinho no mundo e revela ter pouca confiança no dia de amanhã: *Agora, amanhã, sempre, passearás de*

³⁴⁷ *Preso e manietado, dorme no posto da Guarda Republicana, depois de interrogatório sumário. Dorme?... Não: congemina fugas e pensa que os companheiros o virão salvar, como naquela noite de temporal em que o Boa Sorte naufragou. Idem, p.199.*

³⁴⁸ *Gaitinhas – cantor vai com o Sagui a correr os caminhos do mundo, à procura do pai. Idem, p.200.*

³⁴⁹ *NAMORA, idem, p.89.*

³⁵⁰ *Idem, p.117.*

³⁵¹ *Estava irrevogavelmente assente que, no dia 6 de Outubro, João Queirós partiria para Coimbra, rumo ao famoso Colégio S. Luís. Colégio caro. Mas os pais de João Queirós, por essa altura, podiam suportar o risco das despesas de um colégio burguês, pelo orgulho de todos saberem o filho misturado com gente da alta. Idem, p.116.*

³⁵² Cf. as referências ao futuro do Nequitas e do “Espada à Cinta”:

Nequitas está em França. Há quem diga que o pai abriu uma oficina de bicicletas e o pôs lá como operário. O Nequitas é um rapazola, mas quem lhe vir as rugas de velho, a face resignada, dirá: - Anda pelos trinta. Idem, p.144; O «Espada à Cinta» continua internado no tal colégio do Porto. Houve quem o tivesse visto por lá. Agora, porém, o «Espada à Cinta» já usa sapatos e vestuário de cidadão. Esqueceu o repertório da banda da sua terra. Ibidem.

cá para lá, um náufrago numa ilha perdida de todas as rotas.³⁵³ Só pontualmente João sentia algum reconforto, quando o tratavam com reverência, ainda que por engano. O criado veio saber dos desejos de João Queirós. «O costume, senhor Doutor?» Um estribilho familiar; mas, ainda que vulgarizado, sempre saboroso de ouvir. Ele era, enfim, uma pessoa que os criados distinguiam. A mesma mesa todos os dias. Um cliente.³⁵⁴ O futuro dos outros afigura-se-lhe bem diferente e melhor que o seu e de certo modo projecta-se nele:

*Os estudantes desapareceram. O futuro poderia ler-se-lhes nos olhos, no andar, na confiança dos gestos: terminados os cursos, continuariam juntos pela vida fora, e mais tarde (como sonhaste para ti, João!) viriam em peregrinação a estas velhas ruas que lhes tinham oferecido a oportunidade de se conhecerem. (...) Não havia estudante que não tivesse escolhido a companheira dos dias que vinham já perto, ou que não estivesse seguro de a encontrar em breve.*³⁵⁵

Na sua viagem, João luta por conquistar um lugar ao sol e, pouco a pouco, pensa estar no caminho certo: *Agora era um homem e, mais tarde, um advogado rico e famoso,*³⁵⁶ mas chega ao final da sua viagem com uma sensação de dependência em relação aos outros. Com a passagem do tempo, João sente que vai perdendo a liberdade e está em vias de se transformar num ser obediente: *Fechado num casulo de fórmulas. Ninguém quer saber do rio de sede que, dentro dele, é preciso apaziguar. Não é um ser humano: é uma coisa à mercê dos outros, das imposições e das convenções dos outros. Como Florinda. Os outros também exigem que ela fique no seu lugar; que seja pobre, desiludida, infeliz, que os sonhos a queimem como uma luz que se devora a si própria.*³⁵⁷ O sentimento que o invade, nesse futuro que se tornara presente, é o de falta de liberdade: *Sentia-se sufocado, mas nada sabia ou conseguia fazer para se libertar dessa sufocação.*³⁵⁸

Contudo, João anseia viver e sonha com o dia em que realmente isso lhe seja permitido, isto é, sonha com uma nova viagem, desejo bem visível na seguinte

³⁵³ *Idem*, p.41.

³⁵⁴ *Idem*, p.147.

³⁵⁵ *Idem*, p.42.

³⁵⁶ *Idem*, p.166.

³⁵⁷ *Idem*, pp. 236, -7.

³⁵⁸ *Idem*, p.236.

interrogação: *Quando lhe seria permitido viver, viver a sua vida, errar e acertar, ser feliz ou infeliz sem esse jogo de escondidas?*³⁵⁹

Pudemos verificar quanto os intervenientes nestes romances foram adquirindo alguma maturidade, abandonando definitivamente a infância, passando a ocupar um lugar no mundo adulto. Na verdade, nem todos tiveram grande sucesso, mas todos prosseguiram numa nova viagem pela vida. Gabriel, ao perceber o final dessa primeira viagem e consequentemente o término da sua infância: *Teve saudades sem saber de quê, talvez da infância que findava, ou do domingo que morria devagar, numa lenta sangria, domingo perdido e sem futuro.*³⁶⁰

As personagens dos três romances, para chegarem ao final desta viagem, tiveram que ultrapassar uma série de provas e provações, e, como já vimos, são provas que implicam um exercício de interpretação. Se efectivamente o jovem conseguir adquirir conhecimentos e uma verdade que lhe proporcione um lugar na sociedade, então isso significa que se tornou num adulto, capaz de assumir uma postura activa. Este princípio de acção não se opõe, de forma alguma, à subjectividade do desenvolvimento cognitivo, já que, se este desenvolvimento se concretizou é sinal de que a substância espiritual e existencial se está a definir e, consequentemente, está a ser estimulada com vista a uma reacção.

Ora os protagonistas do nosso *corpus* romanesco revelaram sinais de maturidade ao apreenderem e compreenderem a sua existência e aquilo que os rodeia. Além disso, demonstrando alguma conformidade, adaptaram-se e encontraram o seu lugar na sociedade. A aprendizagem levada a cabo e o conhecimento adquirido levaram-nos automaticamente a assumir uma atitude activa na vida. O seu efectivo futuro é-nos desconhecido, apenas é evocado, não podendo nós leitores confirmar em que medida os protagonistas se tornam, efectivamente, em seres activos e transmissores da verdade que descobriram. Deste futuro temos apenas alguns indícios dado que, num romance de aprendizagem, o que importa é a transição da infância para o universo adulto. Note-se, por exemplo, que Sagui e Gaitinhas partiram à descoberta pelo mundo, o que revela que tiveram alguma dificuldade em se acomodarem, mas isso não significa que não tenham amadurecido e cumprido com sucesso as suas viagens. Assim sendo, podemos afirmar que as personagens dos romances em estudo terminaram a viagem com sucesso, ainda que de formas distintas.

³⁵⁹ *Ibidem.*

³⁶⁰ MIGUÉIS, *idem*, p.394.

3.3 RELAÇÃO DO HERÓI COM O TEMPO HISTÓRICO REAL

O herói vive num espaço e tempo determinados e, enquanto ser social ainda mais envolvido num momento de aprendizagem e formação, vai sofrer a sua influência de modo acentuado.

O leitor espera, ao desfolhar as páginas de um romance de aprendizagem, encontrar não só a narrativa de experiências vividas pelo protagonista, mas também e porventura acima de tudo, através dessa narrativa, visitar ambientes sociais e culturais de uma dada época. Daí advém o grande interesse, nomeadamente, de duas das obras em estudo, *Esteiros* e *A escola do paraíso*. Contudo, em qualquer dos três romances, lemos, directa ou indirectamente, referências às condições históricas vividas pelos heróis que muitas vezes coincidem com aquelas vividas pelo autor do romance. Como diz Fernando Namora, *Só escrevo o que vou vivendo*.³⁶¹ No caso particular destes romances, podemos assistir a situações sociais complexas vividas em épocas históricas conturbadas, que implicaram grandes mudanças, muitos avanços e recuos.

Na obra de José Rodrigues Miguéis, temos inúmeras referências aos acontecimentos que marcaram o início do século XX, com o regicídio e a proclamação da República.³⁶² A Gabriel não passou despercebido o terramoto de 1908,³⁶³ nem

³⁶¹ Cit. por SALEMA, Álvaro, “Viagens do tempo perdido”, NAMORA, Fernando, *idem*, p.17.

³⁶² A 1 de Fevereiro de 1908 deu-se o assassinio de D. Carlos e a 5 de Outubro de 1910 a proclamação da República.

³⁶³ *O Santiago grita lá de baixo*:

- *Fujam! É o terremoto! Fujam!*

Saem a correr da saleta, (...). As paredes vergam, refractárias à verticalidade, oscilam, avançam e recuam numa quadrilha de apavorar. (...) Ela ergue os olhos ausentes, vê a dança dos guarda-fatos (...). A convulsão epiléptica das paredes e as vergastadas no tecto parecem amainar. Quanto tempo terá durado isto? Como podem eles ter feito tanto em tão poucos instantes? Na rua, pessoas aflitas gritam, choram, caem de joelhos a implorar em brados a

sequer a passagem do cometa Halley,³⁶⁴ em 1910, acontecimentos que conferem grande realismo histórico à obra. Mas, indiscutivelmente, o maior destaque vai para as movimentações sociais anteriores e posteriores à instauração da República. Podemos, inclusivé, considerar este romance um documento histórico porque através dele assistimos às movimentações³⁶⁵ das duas facções: monárquicos³⁶⁶ e republicanos.³⁶⁷ Tornamo-nos espectadores do regicídio³⁶⁸ e somos informados da queda da monarquia³⁶⁹ e da implantação da República.³⁷⁰ Até chegamos a participar na

divina misericórdia, como se dela duvidassem. É o terremoto! É o terremoto! Paira a memória de outras tragédias parecidas, de romances lidos. MIGUÉIS, idem, pp.211 a 213.

³⁶⁴ *O cometa de Halley fez-se anunciar com grande aparato e estrondo. (...) Lá ao fundo do céu, a sul, no horizonte azul-pálido, brilha uma enorme estrela fugaz, envolta numa cabeleira fulgurante, que parece inclinar-se para baixo, numa corrida louca, deixando um longo rasto de névoa luminosa. Tão longe! Quase lhe parece vê-lo mover-se, talvez por ouvir dizer que ele não tarda a sumir-se. Tem o ar de um dragão perseguido, que foge ou procura outro destino. (...) O cometa mudou de rumo, a Terra está livre do desastre. Idem, pp.218, -9.*

³⁶⁵ *Durante dois dias e duas noites o ar de Lisboa andou esguedelhado de tiros, o céu riscado de fogos de vista singulares. Pairavam no ar palavras novas, de intrigante e mágico sentido – metralha, granadas, máuseres, shrapnell, obuses, barricadas, Maxim's... (...) Na rua passavam tropas, civis armados, cães desvairados, gritos. Pela meia-tarde desceu a calçada uma força de polícia cívica, devia ser das Mónicas: formados a quatro de fundo, armados de longas espingardas e fartas bigodeiras, os «savalidades» iam lívidos nas suas fardas cor de pinhão. Marchavam à defesa das instituições, de olhos baixos, sucumbidos, como quem vai para o cadafalso. Havia gente pelas esquinas, de vez em quando subia no ar um repuxo de comentários exaltados, e todos corriam a ver o que era. Mas quando passou a força policial, fez-se um silêncio de mau sestro. Idem, pp.328, -9.*

³⁶⁶ *Que grande desgraça! Mataram agora mesmo el-rei Dom Carlos e o príncipe real! O infante ficou ferido num braço... Queriam acabá-los a todos! (...) A culpa é dos republicanos... Idem, p.180.*

³⁶⁷ *A revolução está na rua! Viva a República! Idem, p.327.*

³⁶⁸ *Idem, p.182.*

³⁶⁹ *A monarquia estava acabada.*

Começaram logo aos vivas à República. A dizer a verdade, foram eles que proclamaram a República naquela encruzilhada. (...) Era uma Vida Nova que raiava. Idem, p.333.

discussão relativa à escolha da bandeira.³⁷¹ Tomamos, ainda, conhecimento das dúvidas que toda esta agitação e mudanças provocam em Gabriel: *Então a República não é a harmonia e a fraternidade, a liberdade e o pão para todos? Ou não será esta a República que eles sonharam?*...³⁷²

Além disso, algumas referências culturais e mesmo geográficas são facilmente presentificáveis pela memória do leitor português.³⁷³ Ao virar de cada página deste livro, deparamos com um Portugal, mais ou menos nosso conhecido, com problemas mais prementes e a sua vida cultural antes e depois da instauração da República. A referência a todos esses acontecimentos revela-nos uma criança atenta e com muita esperança no futuro. Mas a sua atenção não se limita, apenas, aos acontecimentos históricos, o olhar dela descansa variadíssimas vezes na cidade e na sua agitação quotidiana, e, ao mesmo tempo que vai crescendo, também a cidade vai evoluindo e crescendo de acordo com as necessidades dos seus habitantes. *Lisboa passa diante deles como um cenário em mutação constante.*³⁷⁴

A cidade é, efectivamente, um elemento muito presente e que está sujeito aos mesmos processos de desenvolvimento que as personagens, assumindo, em certa medida o papel de personagem que percorre também o seu caminho de aprendizagem. Na verdade, a cidade é visitada a cada momento por Gabriel e através do seu olhar e das suas palavras facilmente identificamos locais e recantos de Lisboa.³⁷⁵ *Para ir ao Colégio desce-se a São Mamede: seria mais simples ir por cima, à Rua dos Milagres, mas o pai, ao sair de manhã para a sua vida, acompanha os filhos*

³⁷⁰ *A República estava de antemão solidamente implantada nas almas e nas ruas. Lisboa transfigurada! Idem, p.334.*

³⁷¹ *Idem, p.357.*

³⁷² *Idem, p.360.*

³⁷³ BARAHONA, Margarida, “Os modos de representação do social nos Contos de José Rodrigues Miguéis”, *idem*, p.31.

³⁷⁴ MIGUÉIS, *idem*, p.134.

³⁷⁵ *Depois reaparecem os cais e armazéns de tijolo, há aromas de cordames náuticos e mercadorias, de massa de purgueira da Moagem que ardeu; a Alcântara-Terra cruzam-se os comboios, depois vem a Junqueira com a Cordoaria, o Hospital, palácios, gradeamentos e palmeiras, soldados amarelos na farda e na pele, de febres tropicais (os que voltaram das tais guerras-dos-pretos), depois os tanques de gasolina que eles lêem Gargaloye-Mobiloile, os gasómetros, os Jerónimos e a Torre, o forte do Bom-Sucesso... Idem, p.134.*

até à meia-laranja (...).³⁷⁶ O narrador fornece tantas indicações que acabamos por percorrer também as ruas de Lisboa. *Passa das onze, e voltam para casa, a pé segundo o costume (...) e a ascensão é longa e penosa, da Baixa às Olarias, e daqui, pela Calçada do Monte, à Rua de São Gens.*³⁷⁷

São variadíssimas as referências a hábitos sociais de época como na seguinte passagem: *Iam juntas à missa, ao Passeio Público ouvir a música ao domingo, e a Pedrouços uma vez por outra. Pedrouços era ao tempo o ponto de reunião da fina-flor constitucional, conselheiros, barões de fresca-data, ministros, gente da finança.*³⁷⁸ Refere-se, por exemplo, aos estabelecimentos comerciais mais importantes daquela época em Lisboa, os Armazéns Grandela e os do Chiado.³⁷⁹

Um espectáculo caracteristicamente português muito comum em Lisboa, as toiradas, também emerge no romance e tem a sua importância na formação do herói de *A escola do paraíso*. *Vão a toiradas à antiga portuguesa: o sr. Augusto aprecia imenso as cortesias, e reprova a sangueira das corridas à espanhola.*³⁸⁰

O jornal era então um dos meios de comunicação mais eficazes e as personagens têm acesso, em grande parte, à informação através deles. Além de sermos informados do teor de certas notícias, conhecemos os nomes dos jornais,³⁸¹ lemos os títulos³⁸² e até podemos saber qual a sua periodicidade.³⁸³ Com efeito, o periódico remete para referências históricas facilmente comprováveis.

Miguéis recorreu, e muito bem, à ironia e ao humor, *problematizando as contradições sociais, analisando o sujeito individualmente considerado, não raro em*

³⁷⁶ *Idem*, p.38.

³⁷⁷ *Idem*, p.131.

³⁷⁸ *Idem*, p.305.

³⁷⁹ *A dona Adélia anda hoje nos Armazéns Grandela, que ele confunde, por dentro, neste labirinto de corredores e escadarias, com os do Chiado, paredes meias; a fazer compras aborrecidas, mas indispensáveis á felicidade duma família da Rua de São Gens ao Monte.* *Idem*, p.168.

³⁸⁰ *Idem*, p.354.

³⁸¹ *De pé, no meio do átrio do Hotel, o Porfírio do ascensor desdobra a Notícia Ilustrada (...)* *Idem*, p.216; *A Ilustração vem cheia de cadáveres carbonizados, irreconhecíveis, de fauces arreganhadas, a escorrer gorduras.* *Idem*, p.217.

³⁸² *GRANDE E HORRÍVEL CATÁSTROFE! MESSINA ARRASADA!* *Idem*, p.216.

³⁸³ *O Gabriel corre a olhar a estampa que enche a primeira página do semanário Ibidem.*

situações – limite de amargura e de perda, mas também em busca de identidade, oscilando entre a esperança, a desistência e a fuga.³⁸⁴

O humor deve ser entendido como uma forma de dar a conhecer a opinião do narrador, contrária àquela que à primeira vista é veiculada no texto. A introdução do humor, no texto de Miguéis, contesta tanto os juízos de valor infantis como o infantilismo de certas convicções dos adultos, tais como a interpretação miraculosa dos factos, as superstições, as visões alucinadas, etc. O humor é a marca mais saliente do julgamento que o narrador- adulto deixa no processo reconstutivo da infância de Gabriel.³⁸⁵

Sintetizando, recorrendo às palavras de Óscar Lopes, o romance em causa vem a ser, uma panorâmica, em parte rememorada, em parte efabulada, da história social portuguesa que o autor conhece.³⁸⁶

Por sua vez, em *Esteiros*, podemos contactar com uma realidade habitualmente camuflada, visto que o universo dos trabalhadores miseráveis e da exploração infantil³⁸⁷ tão desumana e cruel raramente é retratado pela nossa literatura.

*À imagem da escola sobrepunham-se os barracões da Fábrica Grande. Fitava um, muito escuro, para onde rapazinhos pálidos entravam a correr, e saíam depois dobrados e sujos de pó a empurrar uns carros de duas rodas.*³⁸⁸

Esta é a realidade de um grupo de jovens pertencentes a uma classe social baixa na tentativa, não tanto de conquistar uma vida digna, mas antes, como é próprio da infância, de concretizar os seus pequenos sonhos que estão sujeitos às maiores crueldades. Vários são os episódios em que as crianças são sujeitos uma exploração humilhante:

Gaitinhas foi ficando para trás, a tossicar. (...)

³⁸⁴ MARQUES, Teresa Martins, “Saudades de Lisboa para José Rodrigues Miguéis”, *José Rodrigues Miguéis – Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 2001, p.11.

³⁸⁵ GARCIA, José Martins, “Um paraíso sempre ameaçado”, *idem*, p.XXIV.

³⁸⁶ LOPES, Óscar, *Cinco personalidades literária: Jaime Cortesão, Aquilino Ribeiro, José Rodrigues Miguéis, José Régio, Miguel Torga*, Divulgação, Porto, s.d., p.81.

³⁸⁷ Desde tenra idade, as crianças esgotam as suas energias no duro trabalho dos telhais, tal como acontece com Gineto: *Com 7 anos, ia o pai levá-lo pelas orelhas até à eira.*

- *Mestre: tome-me conta deste fidalgo.* GOMES, *idem*, p.22.

³⁸⁸ *Idem*, p.27.

Susteve o moço por um braço e perguntou: - Não sabes contar? Tijolo sim, tijolo não; um, dois... um, dois...

O moço tinha os olhos velados de lágrimas e a garganta oprimida por soluços, prestes a irromper. «Não, já não sabia contar. Naquele exame em que Zé Vicente era o inspector, ficaria reprovado, ele o melhor aluno da classe.»³⁸⁹

Esta exploração não é necessariamente física e não envolve só as crianças. Momentos há em que se confrontam psicologicamente opressores e oprimidos. De olhos postos nele, Madalena desfiou aos poucos o seu rosário de lágrimas e canseiras. As palavras enrolavam-se na tosse do peito, e as mãos no xaile desbotado. Assim nada conseguia, reflectiu ela. Bem o notava no rosto parado do Sr. Castro. Ou talvez se enganasse... Devia ser o fumo daquele charuto medonho que esbatia o sorriso acolhedor na boca do ricoço.³⁹⁰

As condições precárias da existência em que jovens e adultos vivem, são motivo de luta e contestação por parte de alguns representados por Pedro, pai distante de Gaitinhas, cuja ausência é-nos explicada nas primeiras páginas de *Esteiros*: Mas o antigo empregado de escritório fora levado para terra longínqua, que na imaginação de Madalena é inóspito deserto, onde se morre de sede e abandono. Perdera o emprego e perdera-se por amor daquela ideia insensata de fundar uma creche para os filhos das tecedeiras, que passavam horas e horas fechadas em casa, ou aos tombos na rua.³⁹¹

Ao mesmo tempo que leva a cabo esta denúncia social, o romance não deixa de fazer uma espécie de reportagem de fenómenos da natureza, como acontece em *A escola do paraíso*. Neste caso não se trata nem de um terramoto, nem do cometa Halley, mas antes da narração das cheias a que o próprio Soeiro Pereira Gomes assistiu efectivamente. O capítulo chamado "Inverno"³⁹² está inundado pelo relato dos acontecimentos, com a descrição das cheias, e a apresentação das consequências trágicas que o acontecimento suscita a nível humano. As cheias transformaram-se num espectáculo para aqueles que se deslocavam propositadamente ao local para, de binóculo, contemplar a desgraça e o sofrimento dos outros. E o homem daqueles sítios, alheio às conversas, nada mais via do que luto à sua frente.³⁹³ A situação social

³⁸⁹ *Idem*, p.176.

³⁹⁰ *Idem*, p.29.

³⁹¹ *Idem*, p.25.

³⁹² *Idem*, pp. 61 a 117.

³⁹³ *Idem*, p.78.

dos protagonistas é de tal forma degradante, particularmente nesta época do ano, que a própria paisagem é um estado de alma.³⁹⁴

Em *As sete partidas do mundo* aparecem reflectidas as actividades e movimentações culturais e sociais da época em que Namora viveu, sobretudo do mundo académico, e em particular dos anos liceais em Coimbra. Ficamos, ao longo do romance, a conhecer o universo específico que diz respeito aos colégios e à vida académica. O café: *Café. Vozearia, confusão, fumo. Café de comerciantes que fecham negócios entre bojudas canecas de cerveja; de estudantes que debatem subtis problemas de futebol ou de ciência ou de amor entre chavenazinhas de qualquer mistela barata ou copos de água comum (...).*³⁹⁵; as aulas entediantes: *Nessa mesma tarde, João Queirós foi curtir o rescaldo de uma aula de Latim na companhia dos Pedros.*³⁹⁶; as reuniões dos estudantes e o tratamento dos caloiros: *Sempre considerara a Associação Académica um antro interdito aos novatos como ele; um lugar onde os mais velhos, pomposos e ciumentos das suas prerrogativas, não admitiam misturas.*³⁹⁷

Além disso, os protagonistas vão-nos dando ainda uma panorâmica daquilo que era a cidade daqueles tempos. João residia num bairro cujos habitantes eram, na sua maioria, de uma classe baixa. O quarto de Pedro era o mais desejado de todos, *Dava para um pátio atulhado de ferro-velho e despejos, onde, todas as noites, latia um cão. (...) dali se podiam observar os moradores da cave, para quem o pátio, mesmo objecto, era o único espaço propício a algumas tarefas caseiras.*³⁹⁸

Também a família de Florinda, a vizinha da frente, representa claramente elementos de baixa condição. *Triste a Florinda. (...) O pai está gasto, mudam-lhe todos anos o lugar na fábrica, até o despedirem como um trapo usado, deita-se a maioria das vezes logo que chega a casa. Aos domingos toma-lhe um pouco a pinga e então atira-se para a cama mesmo vestido. Tudo isso acabará de uma hora para a outra. E o pai sabe que é assim e cansou-se de se amargar.*³⁹⁹

João Queirós apercebe-se das diferenças sociais e tem consciência de que, apesar de não pertencer a uma classe social elevada, também não faz parte do

³⁹⁴ *Idem*, p.77.

³⁹⁵ NAMORA, *idem*, p.146.

³⁹⁶ *Idem*, p.130.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ *Idem*, pp.107, -8.

³⁹⁹ *Idem*, pp.136, -7.

mundo de Florinda. Esta percepção é aliás um sinal de maturidade: *Evidencia-se-lhe, mais do que até aí, a imensa distância entre ele e essa Florinda de sonhos esfomeados como os seus.*⁴⁰⁰

Em qualquer dos romances em estudo, a presença de um contexto social, cultural e histórico é fundamental, visto que, a própria formação dos heróis não se verificaria da mesma forma se o contexto fosse outro, e não os poderíamos conceber como seres isolados, pelo que o próprio desenvolvimento do romance de formação exige uma atenção deste tipo ao meio em que os protagonistas estão mergulhados.

3.3.1 OS ELEMENTOS SIMBÓLICOS

Muitos elementos da ordem do simbólico atravessam o romance quer ao nível da linguagem e estruturação da narrativa, quanto ao nível do processo de mediação entre as personagens e o mundo. Não esqueçamos que o símbolo para além do seu sentido denotativo, transmite sempre mais alguma informação complementar, ou seja, o símbolo estabelece correspondência com outra coisa atribuindo-lhe um outro significado.

A infância é um momento paradisíaco, isento de todo e qualquer tipo de desgaste, é um elemento genesíaco com grande carga simbólica. Nenhuma outra fase da vida, quanto a infância encerra em si mesma tantos elementos que propiciam um refúgio, um abrigo onde o ser humano se mantém alienado do mundo que o rodeia, uma espécie de prolongamento da protecção oferecida pelo ventre materno ao novo ser humano. A infância protege a criança de um mundo que desconhece em absoluto e com o qual só vai ter uma relação de partilha a partir do momento em que as fronteiras da infância para o mundo adulto forem transpostas.

O título escolhido por José Rodrigues Miguéis para o seu romance *A escola do paraíso*, não foi ocasional e não terá sido mera coincidência como o de Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. A escola aqui não é entendida enquanto instituição que prepara para a vida, mas, ao invés disso, a vida é quem assume a função formadora.

⁴⁰⁰ *Idem*, p.235.

São raros os episódios referentes à vida escolar e à sua aprendizagem académica de Gabriel.⁴⁰¹ A escola, enquanto instituição, é-nos apresentada de forma fria, distante da ideia de paraíso contida no título. *Abriu-se então um mundo de estranheza, tumulto e angústia (...). Puseram-no numa aula de janelas imensas, fechadas, por onde entrava a cascata da soalheira, sobreaquecendo o ar carregado de irrespiráveis emanações. (A poesia da infância tresanda, esta é a verdade.)*⁴⁰²

Efectivamente, ao longo da obra, revela-se de maior importância a aprendizagem que a vida propicia do que propriamente a escolar. A escola torna-se uma desilusão que, porém, conduz à aprendizagem, ainda que num sentido inverso ou pelo menos diferente do esperado, ou seja, a vida escolar de Gabriel colabora na perda da inocência e ingenuidade, abrindo as portas de um mundo sem o encanto próprio da infância. A escola que ocupa um lugar de destaque é a da vida, como podemos perceber nas palavras do sr. Augusto: *A vida é a grande escola.*⁴⁰³ É ela que permite o desabrochar de um mundo interior que o próprio Gabriel vai descobrindo e questionando.

Tendo, então, em conta que o paraíso é o estádio próprio do desconhecimento, o título contém duas ideias aparentemente opostas. A escola é o meio, o instrumento através do qual se destrói o mundo inocente em que o jovem vivia. Simultaneamente à destruição do paraíso, o ser humano está sujeito a um processo de aprendizagem. Ao longo da obra, vamos presenciando essa mesma aprendizagem e a destruição da protecção sob a qual vivia, até então, o herói do romance. Neste sentido, podemos afirmar que a destruição do paraíso pressupõe obrigatoriamente a aprendizagem de si, dos outros e do universo onde se encontra.

Durante tal transformação, ainda reina a fantasia, da qual apenas participam as crianças. Perante todo e qualquer novo acontecimento, a criança reage com uma

⁴⁰¹ Só no capítulo “Meninos no Wild-West” se manifesta a preocupação de narrar acontecimentos relativos à experiência académica de Gabriel. Além disso, o narrador retira alguma dimensão de poder atractivo e de credibilidade à escola: *O pai ralha, trata-o com severidade, promete castigos, ele “perde” os livros, falta às aulas, não tem emenda. “Hás-de ir longe!” – Mas tem boas notas.* MIGUÉIS, *idem*, p.284; *O exame de primeiro grau foi numa escola pública, a São Lázaro, cinzenta como uma fábrica, perto da Morgue. (...) Ele até tirou Distinção, quem havia de dizer. Lia e escrevia muito bem, só nas contas é que era fraquinho, mas não fizeram reparo.* *Idem*, p.286.

⁴⁰² *Idem*, p.240.

⁴⁰³ *Idem*, p.377.

pitada de sonho e fantasia. Se, inicialmente, o jovem estava protegido, ao confrontar-se com as realidades de um mundo que lhe é estranho, o sentimento de liberdade causa-lhe algum receio, temor do desconhecido, daí a necessidade de encontrar explicações fantasistas ou fazer associações da mesma ordem para diminuir o sentimento de ansiedade.

No caso de *A escola do paraíso*, além do ventre materno e da própria família, a mansarda da Rua da Saudade⁴⁰⁴ funcionará como refúgio mais tarde abandonado aquando das mudanças feitas para um 2º andar da Rua de S. Gens do Monte. A mansarda será evocada inúmeras vezes com grande nostalgia, bem como a horta da Serafina.⁴⁰⁵ O sótão, além de funcionar como local de aprendizagem, transforma-se num refúgio, num paraíso, *está-se fora do mundo, numa torre inacessível, as pessoas crescidas ficam longe, com as suas ocupações, ideias, hábitos incompreensíveis. Aqui é o reino fantasia, da realidade indescoberta. (...) assim, no cheiro da palha, de mofo e clandestinidade, de pó e madeira tostada de sol, entre murmúrios de palavras proibidas, gestos rituais de descobrimento e acres emanações de suor infantil, pode-se ser feliz ou infeliz à vontade, e, apesar da carne ainda insensível, ir aprendendo os segredos do ser, que exalta e que dói.*⁴⁰⁶ O reencontro com o paraíso torna-se uma premência, a tal ponto que, no labirinto de Lisboa, Gabriel procura as ruas que lhe são familiares para, desta forma, encontrar o paraíso perdido. *Quando se viu de novo nos seus sítios, afrouxou a corrida e respirou. Suava. Sentiu-se salvo. Havia nele este sentimento indefinível – temor de estar longe, de andar sozinho, e ao mesmo tempo a tentação irresistível de afrontar o novo, o desconhecido e o risco. Nem ele podia imaginar até que ponto!*⁴⁰⁷

Mas a mansarda acabará por ser uma primeira representação da cidade que será para o herói, na opinião de José Martins Garcia, uma cidade-berço: *Lisboa é*

⁴⁰⁴ Neste caso, como noutros, a toponímia de Lisboa não surge por acaso. Com efeito Gabriel sofreu antecipadas saudades com o abandono da mansarda, *Agora vão deixar a mansarda onde ele nasceu, e a tristeza aperta-lhe a garganta, o pão faz-se num bolo intragável, a maçã custa-lhe a engolir. Idem*, p.63.

⁴⁰⁵ A horta da Serafina assume, também ela, um papel de um paraíso campestre dentro da cidade, pelas cores, pela variedade das suas culturas, o que a torna para Gabriel num refúgio perfeito de tudo aquilo que se passa lá fora. Neste espaço, Gabriel terá todas as condições para viver num mundo de fantasia e de sonho. Cf. *Idem*, pp.76, 171, 172.

⁴⁰⁶ *Idem*, pp.163, -4.

⁴⁰⁷ *Idem*, p.250.

outro seio, outro ventre, outra mãe quando a criança, anterior ao nome, lhe aprecia os contornos.⁴⁰⁸ Teresa Martins Marques vai mais longe e considera que a própria ideia de paraíso se confunde com a ideia de Lisboa: *O paraíso é uma interpretação mítica de um espaço físico – Lisboa – que se personifica ao longo do romance, dando-lhe coesão e unidade, tornando-se a sua figura centralizadora.*⁴⁰⁹ Recordemos que toda a acção do romance se desenrola em Lisboa e este espaço é tratado de forma privilegiada. Na verdade, percebemos uma relação muito próxima entre Gabriel e a cidade onde se desloca, mergulha e aprende a conhecer.

Gabriel necessita conquistar o paraíso perdido e procura construí-lo em cada canto: *Por extraordinário que pareça, o Paraíso existe e está ao nosso alcance: ao cimo da Calçada, quase no encontro das três ruas, mas recolhido e ausente. Desde a Sé lá em baixo, o labirinto das ruas, a meia-laranja, a íngreme ladeira com os gradeamentos polidos como bronze, os telhados sobrepostos, a capela sempre fechada (...). O quadro é exactamente o mais próprio para nele se edificar um mundo à parte, duradouro como o sonho.*⁴¹⁰ Neste espaço, ele procura, tal como no sótão, encontrar a solidão, esquecendo-se, por momentos, dos adultos e do seu universo, procura encontrar um ambiente diferente daquele em que é obrigado a viver. E escolhe o baloiço para voar: *É sentado nesse balouço que ele gosta de escutar as vozes e olhar as árvores, às vezes de cabeça à banda, ou virada para baixo, para trás, num abandono tranquilo e solitário, a ver um mundo diferente do mundo real.*⁴¹¹ Nessa solidão, nessa *embriaguez*⁴¹² ganha uma segurança que não pretende abandonar e que o vai identificando com a cidade.

Assim vai nascendo a proximidade entre Gabriel e Lisboa cuja realidade vai constituindo uma nova imagem do paraíso. Lisboa vai começando a identificar-se com uma nova construção de paraíso.

As sete partidas do mundo também não deixa de ser um título curioso e de forte carga simbólica. Para além da presença do étimo *partida*⁴¹³ que, por si só, é assaz sugestivo, também temos o algarismo sete que, além da ideia numérica que transmite,

⁴⁰⁸ GARCIA, “Um paraíso sempre ameaçado”, *idem*, p. XXX.

⁴⁰⁹ MARQUES, Teresa Martins, *O Imaginário de Lisboa na Ficção Narrativa de José Rodrigues Miguéis*, Editorial Estampa, Lisboa, 1995, p.127.

⁴¹⁰ MIGUÉIS, *idem*, p.37.

⁴¹¹ *Idem*, p.41.

⁴¹² *Idem*, p.42.

⁴¹³ Cf. “A viagem no tempo”, pp.48 a 56.

sugere muito mais. O número sete simboliza a totalidade, a conclusão de um ciclo de vida e o início de um outro, isto é, simboliza uma totalidade dinâmica. Na verdade, o sete simboliza a passagem de um ciclo conhecido para um outro que desponta ainda desconhecido. Na literatura, a perfeição, simbolizada pelo sete, normalmente pressupõe a assunção da consciência, no caso deste romance, por parte de João, o protagonista. Com efeito, ao longo das sete partidas que empreende, João Queirós tem que atravessar distintas etapas que lhe conferem a consciência do seu corpo físico, da sua capacidade intelectual e emocional, da efemeridade da vida e do próprio poder do inconsciente. Com estas aprendizagens, João conquista uma vontade, uma iniciativa que lhe permitem avançar em direcção a um novo e desconhecido ciclo.

Também as ideias de totalidade e de ciclo que se encerra estão presentes simbolicamente em *Esteiros*, não no título, mas sim na sua estrutura. Este romance de Soeiro Pereira Gomes está estruturado em quatro partes distintas, cada uma delas correspondente a uma estação do ano. Estas quatro estações do ano que se sucedem formam um ciclo anual que marcam o ritmo da vida, encerrando em si mesmas um ciclo de vida. Espera-se que o homem, tal como acontece com as personagens deste romance, se acomode com as mudanças inerentes à transição das diferentes estações. Com o final de cada ano que compreende as quatro estações, outro desperta, ou seja, um ciclo dá lugar a outro. O percurso das estações do ano simboliza, desta forma, o fim de um caminho e o recomeço da caminhada, a totalidade dinâmica já referida a respeito do número sete.

Mais o título da obra de Soeiro Pereira Gomes, *Esteiros*, também não é alheia a uma dimensão simbólica. É nos esteiros que os nossos heróis procuram concretizar os seus sonhos, porém, ao mesmo tempo, um pouco contraditoriamente, nesse ambiente duro e frio, perdem toda a inocência e ingenuidade o que acarreta como consequência a perda dos sonhos. Esta mensagem é aliás veiculada pela epígrafe: *Esteiros. Minúsculos canais, como dedos de mão espalmada, abertos na margem do Tejo. Dedos das mãos avaras dos telhais que roubam nateiro às águas e vigores à malta. Mãos de lama que só o rio afaga.*⁴¹⁴ As mãos que os canais constroem simbolizam o poder e o domínio por eles exercido nas personagens do romance. Na verdade, os esteiros são o lugar onde os garotos do romance são oprimidos e dominados pelas mãos dos opressores, aqueles que têm o poder e a supremacia no universo social de que todos fazem parte.

⁴¹⁴ GOMES, *idem*, p.18.

Os títulos dos romances seleccionados têm por si só uma grande carga simbólica que, no seu desenrolar vai sendo explorada em patamares distintos.

As inquietações próprias da infância e da juventude e a imaginação que lhes é característica fazem emergir, nos romances em causa, elementos carregados de simbolismo como, por exemplo, no romance de Namora, um anel com poderes mágicos que permitia a concretização dos sonhos e desejos das crianças: *O anel transfigurava-se em tudo o que lhe exigiam. Pratos de bolos recheados de morangos vermelhinhos, automóveis desenfreados, bolas de futebol, ilhas selvagens ou mulheres de beleza nunca vista.*⁴¹⁵

O facto de o anel não existir efectivamente não é impeditivo de que João e «Espada à Cinta» acreditem piamente que o anel tinha inúmeras virtudes. *Nos dias seguintes, sempre que um dissabor ou uma ambição os atormentava, João Queirós recorria ao sortilégio: «Anel das sete partidas! Ajuda-nos!» E o «Espada à Cinta», de expressão deslumbrada, jurava a pés juntos que, à sua volta, tudo se transformava. Os companheiros acabaram por desconfiar da magia. E, confessada a fórmula, todos eles, de bom grado, aceitaram pagar a sua parcela no mundo prodigioso que os dois tinham inventado.*⁴¹⁶ Porém, à medida que a infância se ia escoando também o anel ia perdendo as virtudes especiais. *Todos deixaram de vê-lo no dedo magro de João Queirós.*⁴¹⁷

Também as cores assumem com frequência dimensão simbólica. O preto surge variadíssimas vezes, ao longo dos três romances, sempre associado a acontecimentos nefastos e à morte, como no caso do funeral da tuberculosazinha, em *As sete partidas do mundo*, em que a cor dominante sugere a intensidade do sofrimento vivido. *Gente escura, agoirenta.*⁴¹⁸ No caso do primeiro capítulo de *A escola do paraíso*, em particular, o gato preto acarreta um forte simbolismo,⁴¹⁹ visto que, ao arranhar o pé de D.^a Adélia, pôs em causa o paraíso do nosso herói, ainda que tenha depois procurado redimir-se tornando-se o fidelíssimo *pajem de guarda ao amo.*⁴²⁰ De

⁴¹⁵ NAMORA, *idem*, pp.139, -40.

⁴¹⁶ *Idem*, p.140.

⁴¹⁷ *Idem*, p.141.

⁴¹⁸ *Idem*, p.187.

⁴¹⁹ As próprias vizinhas reconhecem o mau agouro da presença do felino preto: *Eu sempre tenho um azar aos gatos pretos! Se fosse a mim, enxotava-o para a rua. Até parece bruxaria, alguma praga... Cruzes!* *Idem*, p.18.

⁴²⁰ *Idem*, p.19.

resto, outros elementos que se arvoram em símbolos neste romance decorrem do convívio com superstições muito frequentes na época.⁴²¹

João Queirós, protagonista de *As sete partidas do mundo*, partilha das superstições de Gabriel, e, em mais do que uma situação, receia determinados sinais que se atravessam no caminho do seu crescimento. *Na véspera da abertura das aulas, o pai acompanhou-o à nova pensão, na Rua dos Militares, n.º 13. A casa, já com uns séculos por cima, modificada sem grande coerência e propriedade por sucessivos donos, impressionou-o desfavoravelmente. Talvez, sobretudo, por ter lido, logo à chegada, o número treze na porta. E ele que era supersticioso! E com fortes motivos, aliás, pois bastava-lhe um breve assobio antes do pequeno-almoço – «nunca cantes em jejum, é sinal de dia triste», acautelava-o a sabedoria da mãe – para ser chamado à lição nessa manhã. Às sextas-feiras, então, o azar era inevitável!*⁴²²

Namora, noutras ocasiões, associa o negro a universos de sombras e às práticas nocturnas que lhe estão associadas. *Era gente que, como os morcegos, procurava um destino cego na obscuridade.*⁴²³

Também a “Carta de Outono”,⁴²⁴ de João, está atravessada de símbolos carregados pela atmosfera outoniça, designadamente ao nível da cor: *Era Outono e as tílias desfolhavam-se, resignada e silenciosamente, cobrindo o chão de um tapete alaranjado – a cor do luto das árvores.*

⁴²¹ *E agora não há maneira de o sono lhe vir. Quem olha um espelho à noite vê o Diabo. Cortar as unhas à noite é chamá-lo. A visita que arruma a cadeira antes de se ir embora não volta cá mais. Derramar sal (sobretudo à porta das vizinhas, já nos têm pregado essa partida), abrir o guarda-chuva dentro de casa, pôr uma vela acesa em cima da cama, despedir-se de candeeiro na mão, entrar ou sair com o pé esquerdo, descer a escada às arrecuas (e a gente às vezes brinca assim!) – tudo traz azar, tudo são agouros. Até vestir a camisola do avesso, por engano! O Santiago não entra num quarto às escuras. Calça sempre primeiro o pé direito. Ah, para fazer mal a uma pessoa, picam-se-lhe os olhos no retrato, com alfinetes. E há filtros de amor para subjugar os corações renitentes... Pragas, então, nem falar nisso. (E o sono sem vir.)* *Idem*, p.196.

⁴²² NAMORA, *idem*, p.114.

⁴²³ *Idem*, p.110.

⁴²⁴ *Idem*, pp.71, -2. João Queirós tem grande dificuldade em se expressar e procura comunicar com Maria Leonor através de um texto da sua autoria que intitulou de “Carta de Outono”. Com esta carta, para além de pretender dar a conhecer à sua amada os sentimentos que por ela nutria, também esperava conhecer os dela e as suas pretensões.

Aspirou profundamente a atmosfera de uma doce melancolia. Fez-se penetrar pela serenidade agónica e majestosa que o rodeava, árvore por árvore, folha por folha, e quando a coisa, depois de tantos apelos, formigou lá dentro, emergindo até ao cérebro e à garganta, pegou no caderno e, em transe, foi corporizando em palavras, imagens, lirismo, não a «novelazita», mas uma comovedora «carta de Outono». Outono, pois. Árvores despindo-se do último crepe que as vestia, corajosas de se mostrarem nuas, dolorosa e terrivelmente nuas, dedos negros e proféticos espetados no céu.⁴²⁵

O homem recorre a símbolos como forma de se expressar, de encontrar a luz no meio das trevas, de procurar explicações para o que desconhece. Em qualquer dos três romances, proliferam símbolos. *Esteiros* é um romance neo-realista, logo um romance muito mais objectivo, um romance de tese, que procura orientar a leitura, que pretende dar a conhecer uma realidade de forma orientada. Consequentemente, os símbolos não abundam, dando antes lugar a indícios como os veiculados pela dicotomia luz/ sombra. A luz relaciona-se intimamente com o seu oposto, ou seja as sombras. A primeira está relacionada com a felicidade, com a vida, ao contrário da sombra que simboliza o mal, a infelicidade, a morte. Neste romance de Pereira Gomes, predomina a sombra representativa da vida dura e obscura da gente dos esteiros. Na verdade, esta gente não goza de momentos de luz, de felicidade: *Mas a noite estava escura como a vida de pobre.*⁴²⁶ O ambiente, ao longo do romance, é de tal forma triste que afugenta a luz: *Era um beco triste que assustava o sol.*⁴²⁷ Os instantes em que os garotos vivem de forma mais alegre são aqueles em que vagueiam pela feira. Mesmo aí é necessária a luz artificial para trazer alguma magia, caso contrário o ambiente obscuro manter-se-ia.⁴²⁸ A morte, como já vimos também,

⁴²⁵ *Idem*, p.71.

⁴²⁶ GOMES, *idem*, p.48.

⁴²⁷ *Idem*, p.24.

⁴²⁸ *Sobre o arco tosco da entrada, um alto-falante enrouquecido teimava em animar o largo com música estafada, que ninguém ouvia. O sol, indiscreto, desnudava a fealdade das barracas e a desarmonia gritante daquele amontoado de misérias. De dia, a Feira era arraial sem festa. – Uma vergonha para a nossa terra – diziam nos cafés os senhores civilizados. As meninas «bem» desdenhavam aquela misturada. E os velhos recordavam: - Noutros tempos...- Mas, à noite, iam todos para a Feira. A lua, bondosa, emprestava reflexos de prata às serrapilheiras e riscados. E, se acaso se escondia entre nuvens, lá estavam as mil lâmpadas de cores para corrigir o desbotado das pinturas. À noite, a Feira era outra. *Idem*, p.33*

está associada à sombra, como no caso da morte de Madalena: *Foi a enterrar na tarde seguinte, levando atrás de si a Ti Rosa, a coxear, e os amigos do filho. O Sol escondera-se detrás de uma nuvem.*⁴²⁹ Porém, se o ciclo de vida que conhecemos através do romance é marcado pelas trevas, os garotos seguem a sua viagem em busca de uma vida nova, luminosa e feliz. Para conquistar a felicidade é fundamental perseguir a luz, tê-la por farol: *Mas, no cais, a luz vermelha do farolim recortava as silhuetas dos barcos. Luz que dirigia a porto seguro mareantes sem rumo.*⁴³⁰

Soeiro Pereira Gomes encheu de vida os seus garotos, de tal forma que, para além dos nomes próprios, todos eles eram conhecidos pelas suas alcunhas.⁴³¹ Francisco era Gineto, João era Gaitinhas e Manuel era conhecido por Maquineta. O uso da alcunha é tão frequente nas classes populares que se chega a esquecer o verdadeiro, como no caso de Sagui.⁴³² A atribuição destes nomes justifica-se pelos traços característicos de cada um desses miúdos e que de algum modo os simbolizam. Gineto ficou conhecido assim pela sua condição irreverente; Gaitinhas porque tem um grande gosto pela música; Maquineta porque é doido por máquinas e ambiciona tornar-se serralheiro. A alcunha não é só um nome, veicula uma mensagem que enriquece de sobremaneira o romance.

A presença de símbolos é essencial ao homem para encontrar explicação para a sua existência e para a existência do universo de que é membro. Como temos estado a reflectir acerca de romances cujos protagonistas são jovens em plena formação, a

⁴²⁹ *Idem*, p.143.

⁴³⁰ *Idem*, p.59.

⁴³¹ Cf. "O retrato do herói.", pp.22 a 33.

⁴³² *Como te chamas? – perguntou Zé Vicente, com as folhas de ponto na mão.*

- *Sagui.*

- *Isso é alcunha. O nome?*

- *Nã sei. Toda a gente me chama é Sagui.* GOMES, *idem*, p.161.

simbologia colabora consequentemente no seu processo de formação, dado que inspira as descobertas e, logo, conhecimentos e aprendizagens.

4. O ROMANCE DE APRENDIZAGEM E O ROMANCE REALISTA PORTUGUÊS DE MEADOS DE NOVECENTOS

O quotidiano é uma talagarça onde pouco a pouco a vida se vai bordando a personagens, incidentes, inquietações e alegrias.

José Rodrigues Miguéis, *A escola do paraíso*

A infância surge, para inúmeros escritores, sobretudo a partir das primeiras décadas do século XX, como uma forma de expressar as *suas concepções em larga medida doutrinárias, acerca da vida, do homem, da relevância do factor psicológico*.⁴³³ O homem transforma-se na matéria-prima do romance toda e qualquer experiência humana, lhe importa e conseqüentemente também a infância, fase da vida que possibilita, pela sua própria natureza, um riquíssimo campo de exploração.⁴³⁴

Simultaneamente, a partir da década de 30, assiste-se à emergência de movimentos estético - literários de matiz realista que atribuem ao texto romanesco uma função pedagógica, procurando, através da literatura compreender o homem, o seu lugar no universo social, denunciando o carácter alienante da sociedade de classes para os mais desfavorecidos.

O romance de aprendizagem soube aproveitar este contexto e entrou no universo literário nacional, interessando autores próximos quer do presencismo, quer do neo-realismo. Tanto as preocupações psicologizantes dos primeiros, quanto as de ordem preponderantemente social dos segundos, couberam na tipologia do romance de aprendizagem, o que se confirma pelo interesse que despertou em autores tão diversos como José Régio, ou Soeiro Pereira Gomes, ou João Gaspar Simões, ou Vergílio Ferreira, ou José Rodrigues Miguéis, ou Marmelo e Silva, ou Fernando Namora.

Os autores dos três romances que estudámos evidenciam o acolhimento que o romance de aprendizagem teve então entre nós. Certamente que as suas distintas concepções estético-ideológicas conferem marcas próprias aos romances de que são autores, mas isso não impede que haja muitas convergências a que o género obriga e algumas aproximações e distanciamentos no que diz respeito ao modo como representam um espaço sócio-temporal relativamente próximo.

⁴³³ B. A., *idem*, p.286.

⁴³⁴ *e a vivência dos anos juvenis, por contraste com a vivência adulta, avantajou-se para muitos em riqueza de sentido, em pressuposta intensidade de revelações, em sinais positivos opostos às negações e desalentos que vieram depois contradizê-la.* SALEMA, Álvaro, “Viagens do tempo perdido”, NAMORA, *idem*, p.14.

A concepção de literatura manifestada por Miguéis, em *A escola do paraíso*, aproxima-se da posição neo-realista ao tentar compreender Gabriel no seio do ambiente social em que se movimenta, contudo ele nunca se assumirá como elemento deste grupo doutrinal, não se identificando totalmente com o ideário neo-realista. Este autor revela claras influências do realismo oitocentista, ao pretender reconstituir na narrativa literária um espaço social e a vivência do homem no seu seio, não a integrando, porém, numa perspetivação de luta de classes, de tipo marxista, como farão os neo-realistas. Segundo Salema, reflectindo sobre *A escola do paraíso* de José Rodrigues Miguéis, *há neo-realismo na percepção intensa da integração do indivíduo nas realidades sociais, seguindo-as ou reagindo contra elas e na inclusa sugestão de esperança para o resgate da miséria e dos escusados sofrimentos*.⁴³⁵

José Rodrigues Miguéis revelou, na sua obra, a intenção de conferir aos seus textos *uma dimensão marcadamente social e ética preocupando-se portanto não apenas com o momento da produção, mas também com o da sua recepção e com o efeito potencialmente transformador dessa recepção*.⁴³⁶ Sabemos que ele se interessou verdadeiramente pela coisa pública, acreditando que a literatura poderia contribuir para melhorar a condição humana. O autor de *A escola do paraíso* não assumiu abertamente nenhuma ideologia, mas Gabriel é uma sua *máscara translúcida, que deixa ver do seu criador a faceta genuína: uma imensa fome de justiça e um profundo anseio de solidariedade*.⁴³⁷ Em nenhum momento foi sua intenção fazer dos seus livros teses políticas e doutrinárias, *mas antes recriar a vida, fazer vida – síntese por escrito, de tal modo que os problemas surjam, vivam autónomos, nos actos e pensamentos das personagens, e possivelmente as suas soluções*.⁴³⁸

A ascendência de Gabriel, de origem beirã e galega, coincide com a de Rodrigues Miguéis, e como ele pertence à camada dos trabalhadores que, de uma

⁴³⁵ SALEMA, Álvaro, “*A escola do paraíso* por José Rodrigues Miguéis”, *Diário de Lisboa*, 16-02-1961.

⁴³⁶ BARAHONA, Margarida, “Os modos de representação do social nos *Contos* de José Rodrigues Miguéis”, MIGUÉIS, José Rodrigues, *Contos*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1981, p.33.

⁴³⁷ GARCIA, José Martins, “Gabriel: A máscara translúcida de Miguéis”, *Lisboa em Manhattan*, p.128.

⁴³⁸ ALMEIDA, Onésimo Teotónio, “Escrevente de primeira classe”, *Expresso*, 8 de Dezembro de 2001.

forma ou de outra, abandonaram as suas origens em busca de um futuro melhor na capital. No romance nota-se, aliás, uma preocupação em retratar, bem de perto, a realidade daqueles que migraram ou emigraram⁴³⁹ na tentativa de concretizar alguns dos seus modestos sonhos, dando-se sempre grande destaque às classes sociais mais populares. O autor conviveu de perto com essa realidade na sua infância, a qual não o poderia ter deixado indiferente notando-se-lhe a presença nesta obra marcadamente autobiografista. Neste sentido, a obra de Miguéis está muito ligada ao universo social, visto que, *A vida lisboeta, mas da Lisboa modesta, quase pobre, dos heróis do livro e da classe a que pertencem, é uma experiência humana de um realismo que não pode ser enquadrado em nenhuma das tendências literárias.*⁴⁴⁰

Nestes aspectos, Miguéis pisa, em certa medida, o terreno do neo-realismo, afastando-se simultaneamente, sobretudo, como já vimos, por não pretender transformar os seus livros em teses políticas e/ ou doutrinárias. O próprio Miguéis afirma que *Se o meu neo-realismo, onde existe, não é dos que se metem pelos olhos dentro, dos que satisfazem à vista desarmada os catalogadores e agrimensores da literatura e da vida (...) pergunto eu se não será preferível que eu dê uma nota destoante, e permaneça fiel à minha maneira, sincero, espontâneo e laborioso, variado na minha unidade essencial?*⁴⁴¹

No entender de José Rodrigues Miguéis, o escritor não deve estar dependente de um determinado número de regras ditadas por “escolas”, esquemas e maneiras, porque elas além de estritamente pessoais e intransmissíveis estão no fazer e não no saber, no produto espontâneo e não no preconcebido.⁴⁴² Aquilo que qualquer escritor deve respeitar é a verdade. O escritor deve ser espontâneo e sincero, fiel à verdade possível, sua e do ambiente, consubstanciar-se com o assunto e as personagens,

⁴³⁹ Podemos encontrar várias referências subteis à emigração que o próprio Miguéis experienciou como por exemplo: *Não se pode ter nascido ali, viver a ver chegar e partir navios todos os dias, com um rasto de lágrimas e o esvoaçar de adeuses no azul, nem ouvir noite e dia estas vozes, sem ficar impregnado de irremediável nostalgia. Tudo isto, o rio imenso, os cais, o mar, os horizontes, se integra nele e ficará para sempre dentro dele como um apelo de longe e uma saudade, anseio de partir e de voltar: quando? e para onde?* MIGUÉIS, *idem*, p.23.

⁴⁴⁰ GARCIA, José Martins, “Um paraíso sempre ameaçado”, p.XXIX.

⁴⁴¹ MIGUÉIS, José Rodrigues, *Páscoa feliz*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1994, p.137.

⁴⁴² MIGUÉIS, José Rodrigues, Texto dactiloscrito, RIBEIRO, *idem*, p.120.

entregar-se e obedecer com fervor à vocação, ser homem da sua obra, enfim, sob o controle da consciência e da razão.⁴⁴³

Por sua vez, a obra de Soeiro Pereira Gomes é inequivocamente uma obra doutrinária, contudo é uma obra com um cariz profundamente lírico. Este cariz lírico deve-se não tanto à exibição da dura crueldade a que estas crianças estão sujeitas, mas antes à presença *dose infantil da graciosidade gratuita e inocente, que é de toda a infantilidade*.⁴⁴⁴ Ainda que a situação social de Pereira Gomes não tenha sido a destas crianças, ele não esteve muito distante dessa realidade, visto que, a sua profissão⁴⁴⁵ lhe permitiu um contacto directo com esse universo. Do seu escritório podia assistir ao funcionamento da fábrica cimenteira, às precárias condições de trabalho e de vida dos operários, à exploração do trabalho infantil, material fecundo para *Esteiros*. Partindo com esta vantagem para a construção do romance, Soeiro conferiu a sua obra de um grande humanismo. Os miúdos de vida miserável podem até não ser um retrato fiel daqueles que conheceu, *mas o essencial humano de cada um, o romancista soube pressenti-lo, acolhê-lo, aquece-lo ao seu próprio calor humano, e ele veio quase sem o autor dar conta habitar nas páginas de Esteiros*.⁴⁴⁶ Daí a relação próxima entre Pereira Gomes e o neo-realismo, evidente no relato da dura existência de miúdos *no seio de um poder que tem filhos e enteados*.⁴⁴⁷

Além da capacidade de denunciar com um grande sentido crítico aquela dura realidade, Pereira Gomes demonstra uma grande sensibilidade nesse relato, descrevendo as personagens, os ambientes e os acontecimentos com grande ternura e emotividade. Bom exemplo disso é o episódio, que domina o “Inverno”, das cheias, sintetizado nestas duas frases: *As cheias cobriram de água os olhos dos camponeses. Perdidas as margens, o rio fez-se mar – mar de aflições*.⁴⁴⁸

Neste sentido, *Esteiros* ultrapassa, grandemente, a tese doutrinária, visto que, para além de transmitir uma poderosa mensagem social, convida ao envolvimento

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ GRAÇA, Júlio, “Peregrinação pelos *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes”, *Seara Nova*, n.º 1158- 59, Lisboa, 18 – 25 de Março de 1950, p.82.

⁴⁴⁵ Joaquim Soeiro Pereira Gomes trabalhou nos escritórios da Cimento Tejo.

⁴⁴⁶ MONTEIRO, Adolfo Casais, “Soeiro Pereira Gomes e o Mundo da Infância”, *O Primeiro de Janeiro*, 8 de Fevereiro de 1950.

⁴⁴⁷ LIMA, Isabel Pires de, “*Esteiros* ou a arte de sonhar o futuro”, GOMES, Soeiro Pereira, *Esteiros*, p.XVIII.

⁴⁴⁸ GOMES, *idem*, pp.76, -7.

emotivo por parte do leitor, à comoção perante as experiências dos garotos miseráveis. Neste romance relatam-se verdadeiros dramas humanos protagonizados por crianças cuja fase da vida propicia mudanças e desenvolvimento abre perspectivas futurantes.

Segundo Álvaro Pina, *ao realismo socialista cabe, portanto, a tarefa de apreciar, de avaliar o significado objectivo das relações do homem com a realidade para o desenvolvimento da sua personalidade.*⁴⁴⁹ Esteiros encaixa perfeitamente neste modelo, visto que, Pereira Gomes, ao narrar a história destes miúdos e o mundo que os rodeia, pensa sobretudo naquilo que a sociedade pode trazer de positivo e negativo a estes jovens heróis.

Em *Esteiros*, Pedro é uma personagem que, apesar de apenas referida, está bem presente ao longo da narrativa como representante de um ideal. Ele corporiza o herói neo-realista que abdicou do seu emprego e da sua família em prole da luta a favor das camadas sociais mais desfavorecidas dos trabalhadores e explorados.⁴⁵⁰ O seu regresso esperado e desejado representa a esperança numa sociedade mais humana e mais justa. Pedro demonstra saber bem o que é necessário fazer para se conquistar um lugar na sociedade quando, numa carta a mãe de Gaitinhas, afirma: *"Manda o nosso filho para a escola. Sem instrução, será um escravo ou um vadio..."*⁴⁵¹, prossequindo na seguinte: *"Quando eu voltar, quero fazer dele um homem de valor. Gostava que fosse médico e entrasse na casa dos humildes como réstia de sol."*⁴⁵² O próprio médico que visitou Madalena representa alguém que, na sua juventude, lutou também por ideais sociais:

Também ele, quando estudante, concebera grandes planos, defendera princípios. «A vida é a luta pelo ideal...» «A medicina deve ser um sacerdócio...»

⁴⁴⁹ PINA, Álvaro, *Soeiro Pereira Gomes e o Futuro do Realismo em Portugal*, Caminho, Lisboa, 1977, p.33.

⁴⁵⁰ *Mas o antigo empregado de escritório fora levado para terra longínqua, que na imaginação de Madalena é inóspito deserto, onde se morre de sede e abandono. Perdera o emprego e perdera-se por amor daquela ideia insensata de fundar uma creche para os filhos das tecedeiras, que passavam horas e horas fechadas em casa, ou aos tombos na rua.* GOMES, *idem*, p.25.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² *Idem*, p.26

*depois o ideal foi luta pela vida própria, naquela terra provinciana de gente humilde, e os planos ficaram pregados na porta do consultório, tabelados pelos colegas.*⁴⁵³

Pedro representa a massa popular que resiste ao regime política vigente daquela época. Ao longo de *Esteiros*, encontramos várias situações em que se evidencia um confronto entre opressores e oprimidos e a consciência destes últimos da sua condição de seres humanos expoliados e de trabalhadores explorados. Os comportamentos dos protagonistas de *Esteiros* revelam quanto eles têm consciência da sua condição de explorados, visto que as aventuras dos rapazes, algumas delas à margem da lei como os roubos aos pomares, funcionam como uma fuga e/ou disfarce da sorte humilhante a que estão condenados. Estas personagens vivem numa condições de tal forma degradantes que pela simples sobrevivência se transformam em heróis. Na opinião de Álvaro Pina, para Soeiro Pereira Gomes, à luz do ideário neo-realista, *só é realista o escritor que souber representar as vias e os processos de transformação da realidade (...) e os homens, verdadeiros heróis positivos, que os encarnam e simbolizam no esforço grandioso da construção do futuro.*⁴⁵⁴

Pereira Gomes escreveu *Esteiros* também na sua juventude e, para a sua geração só fazia sentido escrever, tal como dissemos relativamente a Miguéis, a verdade, porque a literatura não se pode abster da realidade envolvente. Como lembra Isabel Pires de Lima para essa geração literária: *só tem sentido uma literatura que mergulhe nos problemas sociais e históricos, isto é, uma literatura que não leve o escritor a alhear-se do mundo que o rodeia.*⁴⁵⁵

Também a obra de Fernando Namora, em particular *As sete partidas do mundo*, reflecte temáticas e problemáticas do seu tempo. O autor, ainda que não se embrenhe profundamente em questões sociais, doutrinárias e políticas, não consegue evitar pelo seu grande humanismo as reflexões e os relatos das experiências das gentes, sobretudo das mais humildes. Neste sentido, o homem é temática fundamental da obra de Namora, como acontece nas obras de Miguéis e Pereira Gomes, embora no caso particular deste romance ele tenha optado pelo retrato da pequena burguesia universitária. O compromisso que Namora estabeleceu com o homem implica também a atenção à realidade, um acordo com a verdade social. O compromisso com a realidade não implica o distanciamento da arte da escrita. Para fazer referência à

⁴⁵³ *Idem*, p.66.

⁴⁵⁴ PINA, Álvaro, *Soeiro Pereira Gomes e o Futuro do Realismo em Portugal*, p.53.

⁴⁵⁵ LIMA, Isabel Pires de, "A obra de Soeiro Pereira Gomes no contexto do movimento neo-realista", GOMES, Soeiro Pereira, *Esteiros*, Círculo de Leitores, Lisboa, p.X.

realidade não é necessário amesquinhar a arte nem recusar-lhe as seduções.⁴⁵⁶ Namora confessa:

Nunca me interessou reproduzir a realidade, mas assentar nela, com segurança, as traves do meu edifício literário, de modo que, preciosamente insinue no leitor essa convicção que nos reunimos para sentir o que juntos experimentámos.

*... o escritor, se o é, consegue que tudo isso se passe connosco, nos diga respeito. Fazer amar o que ele próprio ama, eis a vocação irresistível do escritor.*⁴⁵⁷

Namora, ao mesmo tempo que reconhece a sua proximidade relativamente ao neo-realismo, manifesta-se contra os rótulos, visto que privam o escritor de evoluir, progredir, mudar. *Ora não me sinto dos que enfileiram, dos que soletram o esquema do jogo: a minha presença no neo-realismo não é a de quem adere, de quem se arregimentou, tive sempre a minha barca, cheia de rombos, desviada por marés, é certo, e nela viajo e me conduzo.*⁴⁵⁸

O facto de Fernando Namora se considerar independente não significa que se considera um solitário, pois ele pode ser independente e *ao mesmo tempo obreiro de uma empresa para que muitos contribuem e a todos diz respeito, pois o realismo funde-se no sofrimento e nas alegrias comuns.*⁴⁵⁹

O facto de Namora aceitar a proximidade entre os seus romances e o movimento neo-realista, não significa que ele, como de resto Miguéis, não sofra também influências da *Presença* sobretudo no que diz respeito à forma confessionalista de explorar a temática humanista, influências que transparecem em *As sete partidas do mundo*, como de certo modo em *A escola do paraíso*, de Miguéis.

Como procurámos demonstrar, qualquer dos romances em estudo funciona como um registo onde se espelham as evoluções, não só do(s) protagonista(s), mas de todo o ambiente social. Nesse sentido, os romances do *corpus* textual adequam-se ao conceito de romance de aprendizagem realista por atentarem, em simultâneo, às vivências dos jovens e ao palpitar da sociedade em permanente evolução, por se centrarem no desenvolvimento do jovem e na sua relação com o meio envolvente, no seu confronto com a realidade histórico-social.

⁴⁵⁶NAMORA, Fernando, Prefácio a *Casa da Malta*, Publicações Europa-América, 15ª edição, p.18.

⁴⁵⁷NAMORA, *idem*, p.24.

⁴⁵⁸*Idem*, p.15.

⁴⁵⁹*Ibidem*.

Independentemente das concepções literárias de cada um dos romancistas, os três conseguiram imprimir aos seus romances uma grande dose de realismo, conjugando a intimidade dos heróis com o retrato atento da realidade, mesmo da mais obscura. Com efeito, ao desfolhar as páginas destes romances, contactamos directamente com a vida apaixonante dos jovens, com todas as dúvidas, perplexidades, receios, descobertas e aventuras frequentes e típicas desta fase da vida do homem e com a diversidade e complexidade da vida social do Portugal de meados do século XX.

Procurando tecer uma avaliação crítica do nosso trabalho, parece-nos que foi conseguida a compreensão do universo do romance de aprendizagem nestes três romances. Por um lado, defendemos que este tipo romanesco teve uma forte presença na literatura moderna portuguesa, visto que, se alargássemos o *corpus*, poderíamos verificar a existência de um elevado número de romances que se poderiam enquadrar nesta classificação. Por outro lado, independentemente das diferenças, conseguimos aproximar os romances em estudo recorrendo a uma leitura orientada à luz do romance de aprendizagem.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

GOMES, Soeiro Pereira, *Esteiros*, Caminho, Lisboa, 1992

MIGUÉIS, José Rodrigues, *A Escola do Paraíso*, Editorial Estampa, 9ªed., Lisboa, 1993.

MIGUÉIS, José Rodrigues, *Páscoa Feliz*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1994.

NAMORA, Fernando, *As sete partidas do mundo*, Publicações Europa - América, 8ª edição, s. l., s. d.

NAMORA, Fernando, *Casa da Malta*, Publicações Europa - América, 15ª edição, s.l., s.d.

NAMORA, Fernando, *Fogo na Noite Escura*, 14ª ed., Publicações Europa - América, s.l., 1988.

NAMORA, Fernando, "Prefácio a *Casa da Malta*", Publicações Europa - América, 15ªedição, s.l., s.d.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

José Rodrigues Miguéis

ALMEIDA, Onésimo Tetónio, *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*, Estampa, Lisboa, 2001.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio, "Escrevente de Primeira Classe", *Expresso*, 8 de Dezembro de 2001.

B. A., "Sobre a novelística da infância em Miguéis e Mário Domingues", *Vértice*, Vol. XXII, nº 225, Coimbra, Junho de 1962.

BARAHONA, Margarida, "José Rodrigues Miguéis e o seu tempo", *Contos de José Rodrigues Miguéis*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1981.

BARAHONA, Margarida, "Os modos de representação do social nos *Contos* de José Rodrigues Miguéis", MIGUÉIS, José Rodrigues, *Contos*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1981.

CARVALHO, Catarina, "José Rodrigues Miguéis – Escritor Emigrante", *Expresso*, 8 de Dezembro de 2001.

COCHOFEL, João José, "O último romance de Miguéis", *Críticas e Crónicas*, INCM, Lisboa, 1982.

DIONÍSIO, Mário, "Um Escritor Português", *Vértice*, n.º47, Coimbra, Junho de 1947.

FERREIRA, José Gomes, *A Memória das Palavras ou o gosto de falar em mim*, Portugália Editora, Lisboa, 1965.

José Rodrigues Miguéis – Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 2001.

GARCIA, José Martins, "Um paraíso sempre ameaçado", MIGUÉIS, José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1986.

LEPECKI, Maria Lúcia, "Rodrigues Miguéis: o Código e a Chave", *Meridianos do Texto*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1979.

LOPES, Óscar, *Cinco Personalidades literárias: Jaime Cortesão, Aquilino Ribeiro, José Rodrigues Miguéis, José Régio, Miguel Torga*, Divulgação, Porto, s.d..

LOURENÇO, Eduardo, "As Marcas do Exílio na obra de José Rodrigues Miguéis", *O Canto do Signo, Existência e Literatura* (1957 – 1993), Presença, Lisboa, 1994, pp. 209, 218.

MARQUES, Teresa Martins, " José Rodrigues Miguéis: da reconstituição de um mundo", *Colóquio Letras*, n.º 129/ 130, Julho – Dezembro, 1993, pp. 130 – 151.

MARQUES, Teresa Martins, *O Imaginário de Lisboa na Ficção Narrativa de José Rodrigues Miguéis*, Editorial Estampa, Lisboa, 1995.

MOURÃO – FERREIRA, David, "Avatares do narrador na ficção de Miguéis", *Sob o Mesmo Tecto*, Presença, Lisboa, 1989.

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

RIBEIRO, Ana, *A Escola do Paraíso de José Rodrigues Miguéis: um romance de aprendizagem*, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Braga, 1998.

SALEMA, Álvaro, "A Escola do Paraíso por José Rodrigues Miguéis", *O Diário de Lisboa*, 16 de Fevereiro de 1961.

SIMÕES, João Gaspar, " José Rodrigues Miguéis: A Escola do Paraíso", *Crítica III*, Delfos, Lisboa, 1969.

SOARES, Luísa Ducla, *Roteiro de José Rodrigues Miguéis – do Castelo ao Camões*, Edição da Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, Setembro de 2001.

Soeiro Pereira Gomes

ANDRADE, João Pedro de, "Esteiros por Soeiro Pereira Gomes", *Seara Nova*, n.º 258, Lisboa, 1942, pp. 26-27.

DIAS, Augusto da Costa, *Literatura e Luta de Classes: Soeiro Pereira Gomes*, Estampa, Lisboa, 1975.

DIONÍSIO, Mário, "Ficha 2", *Seara Nova*, n.º 759, Lisboa, 1942, pp. 38-39.

GRAÇA, Júlio, "Peregrinação pelos *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes", *Seara Nova*, n.º 1158/ 1159, Lisboa, 18 - 25 de Março de 1950.

LIMA, Isabel Pires de, "A obra de Soeiro Pereira Gomes no contexto neo-realista", GOMES, Soeiro Pereira, *Esteiros*, Círculo de Leitores, Lisboa.

LIMA, Isabel Pires de, "«Esteiros» ou a arte de sonhar o futuro", GOMES, Soeiro Pereira, *Esteiros*, Círculo de Leitores, Lisboa.

LIMA, Isabel Pires de, "A construção da euforia em *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes, *Vértice*, II série, n.º 21, Dezembro de 1989.

LIMA, Manuel Campos, "A literatura de resistência e Joaquim Soeiro Pereira Gomes", *Diário de Notícias*, 12/05/75.

MONTEIRO, Adolfo Casais, "Sоеiro Pereira Gomes e o mundo da infância", *O Primeiro de Janeiro*, 8 de Fevereiro de 1950.

PINA, Álvaro, *Sоеiro Pereira Gomes e o Futuro do Realismo em Portugal*, Caminho, Lisboa, 1977.

PINA, Álvaro, *Liberdade e subjectividade no Realismo*, Livros Horizonte, Lisboa, 1983.

RICCIARDI, Giovanni, *Sоеiro Pereira Gomes – Uma biografia literária*, Caminho, Lisboa, 1999.

RODRIGUES, Urbano Tavares, "O real e o imaginário em *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes", *Um Novo Olhar sobre o Neo-realismo*, Moraes Editores, Lisboa, 1981.

RODRIGUES, Urbano Tavares, "Sоеiro Pereira Gomes ficcionista – poeta pioneiro do Neo-realismo", In *Vértice*, II série, Janeiro – Fevereiro de 2000, n.º 93.

VALENTE, Vasco Pulido, "Nós e eles – *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes", *Diário de Notícias*, 22/06/86.

Fernando Namora

BRÜCKNER, Heidrun, "Os fundamentos materiais e intelectuais do neo-realismo – II", *Vértice*, n.º 292- 293, Janeiro- Fevereiro, Coimbra, 1977.

CHALENDAR, Pierrette, CHALENDAR, Gérard, *Temas e Estruturas na obra de Fernando Namora*, Moraes, Lisboa, 1979.

LOPES, Óscar, "Fernando Namora", *Os sinais e os sentidos*, Editorial Caminho, Lisboa, 1986.

NAMORADO, Joaquim, "Prefácio a *Fogo na Noite Escura*" de Fernando Namora, Publicações Europa América, s.l., 1988.

RODRIGUES, Urbano Tavares, "O rosto e a máscara na obra de Fernando Namora", Academia das Ciências de Lisboa, Letras, Lisboa.

SACRAMENTO, Mário, *Fernando Namora: vida e obra*, Arcádia, Lisboa, 1967.

SALEMA, Álvaro, "Viagens do tempo perdido", NAMORA, Fernando, *As sete partidas do mundo*, Publicações Europa-América, 8ªed., s.l., s.d..

SOARES, Fernando Luso, *Literatura, dialéctica, estrutura*, Cronos, s.l., 1971.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ANDRADE, João Pedro, "Adolescência", COELHO, Jacinto do Prado (dir.) *Dicionário de Literatura*, Volume I, Figueirinhas, Porto, 1969.

ASEGUINOLAZA, Fernando Cabo, *Infancia y modernidad literaria*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.

BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, Bibliothèque des Idées, Editions Gallimard, Paris, 1984.

BEDDOW, Michael, *The Fiction of Humanity. Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1982.

BESSE, Maria Graciete, « *Manhã Submersa* de Vergílio Ferreira – A epifania da palavra iniciática », *Vergílio Ferreira: Cinquenta anos de vida literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Org. Fernanda Irene Fonseca, Faculdade de Letras do Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1993.

BRÜCKNER, Heidrun, "Os fundamentos materiais e intelectuais do neo-realismo- III ", In *Vértice*, XXXVII, 398- 399, Julho- Agosto de 1977, pp. 470- 485.

BRÜCKNER, Heidrun, "Sobre o Neo-realismo- I: A herança da tradição", In *Vértice* XXXVI, 390-391, Setembro- Outubro 1976, pp. 320- 329.

BUESCU, Helena Carvalhão, "A importância dos Actos V: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *L'Éducation Sentimentale* e *Os Maias*", *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Edições Cosmos, Lisboa, 1995.

CARMO, Carina Infante do, *Adolescer em Clausura: Olhares de Aquilino, Régio e Vergílio Ferreira sobre o romance de internato*, Universidade do Algarve, Centro de Estudos Aquilino Ribeiro, Faro, 1998.

CASTRO, Eugénio M. de Melo e, *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*, 1ª ed., Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, pp. 59 a 63.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Teorema, Lisboa, s.d.

COELHO, Eduardo Prado, "O estatuto ambíguo do neo-realismo português", *A Palavra sobre a Palavra*, Portucalense Editora, Porto, 1972, pp. 263 – 271.

FERREIRA, Ana Paula, *Alves Redol e o Neo- Realismo Português*, Caminho, Coleção Universitária, Lisboa, 1992.

GUIMARÃES, Fernando , *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*, 2ª ed. (revista), Brasília Editora, Porto, 1981.

GUIMARÃES, Fernando, "A poesia neo-realista entre um expressionismo possível e a impossibilidade de uma objectividade verbal", *Vértice* , II série, n.º 21, Dezembro de 1989.

KONTJE, Tood, *The German Bildungsromans History of a National Genre*, Camden House, Columbia, 1993.

LEPECKI, Maria Lúcia, "A linguagem dos heróis", *Diário de Notícias*, 24 de Maio de 1987.

LISBOA, Eugénio, *Poesia Portuguesa: do "Orpheu" ao Neo-Realismo*, 1ª ed., Biblioteca Breve, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Ciência, 1980.

LOPES, Óscar, "A infância e a adolescência na ficção portuguesa", *Seara Nova*, Lisboa, n.º 1418, Dezembro 1963, pp. 222-226 e 236.

LOPES, Óscar, "Em torno do realismo social", *Vértice*, n.º 75, Dezembro 1996, II série.

LOSA, Margarida, "O herói colectivo: um aspecto da estratégia romântica do romance neo-realista", *Vértice*, Lisboa, II série, n.º 21, Dezembro de 1989.

LOURENÇO, Eduardo, "A ficção dos anos 40", *O Canto do Signo, Existência e Literatura*, (1957- 1993), Lisboa, 1994, pp. 284-291.

LUKÁCS, George, *Teoria do Romance*, Biblioteca das Ciências Humanas, Editorial Presença, Lisboa, s/ d.

MACHADO, Álvaro Manuel, *Dicionário de Literatura*, Presença, Lisboa, 1996.

MARTELO, Rosa Maria, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Campo das Letras, Porto, 1998.

MORETTI, Franco, *Il Romanzo di Formazione*, Garzanti, Milano, 1986.

PITA, António Pedro, " Conflito e unidade do neo-realismo português", *Vértice*, n.º 21, Dezembro de 1989.

RAVOUX-RALLO, Elisabeth, *Images de l'Adolescence dans quelques Récits du XXe. Siècle*, José Corti, Paris, 1989.

Reflection and Action, Essays on the Bildungsroman, James N. Hardin (ed), University of South Carolina, Columbia, 1991.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, 7ªed., Almedina, Coimbra, 2000.

REIS, Carlos, *O Discurso Ideológico do Neo- realismo Português*, Almedina, Coimbra, 1983.

REIS, Carlos, *Textos Teóricos do neo- realismo Português*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1981.

SEIXO, Maria Alzira, "Figurações da noite e do dia – *Adolescente Agrilhado* de José Marmelo e Silva", SILVA, José Marmelo e, *Adolescente Agrilhado*, 4ª ed., Caminho, Lisboa, 1987.

SEIXO, Maria Alzira, "Metáforas da apreensão e da recusa....", *Colóquio Letras*, n.º 72, Março de 1983.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da literatura*, 6ªed., Almedina, Coimbra, 1984.

SULEIMAN, Susan, *Le Roman à Thèse ou l'autorité fictive*, PUF, Paris, 1983.

TORRES, Alexandre Pinheiro, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977.

TORRES, Alexandre Pinheiro, *o Neo- realismo Literário Português*, Moraes Editores, Lisboa, 1977.

WALLACE, Jo-Ann, "Subjects of discipline: the child's body in the mind – Victorian school novel", PURDY, Anthony (ed.), *Literature and the Body*, Rodopi, Amsterdam, 1992, pp. 59-76.