

Maria Manuela Moreira Pires de Moraes Pereira da Silva

A Construção do Romance em José Rodrigues Miguéis

A Pluralidade dos Mecanismos processuais de Escrita

Tese de Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Sob orientação da Professora Doutora Maria de Fátima Marinho Saraiva,
da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

PORTO 2010

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho correspondeu a uma tarefa reflexiva e constante, mesmo quotidiana, que envolveu estudo, dedicação e uma entrega silenciosa a leituras, a interpretações e a análises, colocando em paralelo pensamentos divergentes sobre o acto de escrita e sobre a essência de uma obra literária. Tudo isto não teria sido realizável sem o diálogo profícuo com a Professora Doutora Fátima Marinho que, ao orientar a presente dissertação, me apoiou, me sugeriu caminhos, me incentivou, tendo demonstrado atenção, disponibilidade e compreensão.

Foi um trabalho levado a cabo em simultâneo com o exercício da profissão de docência, o que exigiu uma auto-disciplina rigorosa que alterou ritmos, lazes e promoveu um isolamento quase monástico, em determinadas alturas, do convívio da família e amigos cuja compreensão agradeço. E, muito especialmente, queria aqui deixar a minha palavra de um apreço terno aos meus Pedros, ao Pedro José e ao Pedro Tomás, meu marido e meu filho, que nunca deixaram que o meu ânimo esmorecesse e que sempre me incentivaram e ajudaram.

Entretanto, se nada podemos explicar ou resolver, vamos procurando pelo menos consciencializar-nos. Para isso escrevemos (além de satisfazer a nossa vaidade).

José Rodrigues Miguéis, *Nikalai! Nikalai!*

Aos meus Pedros, José e Tomás, a minha inspiração

Índice

INTRODUÇÃO	1
1. CONHECER JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS	7
1.1. O REAL E A FICÇÃO – A INTERSECÇÃO DA DIFERENÇA	7
1.2. A INTERSECÇÃO ENTRE NEO-REALISMO E PRESENCISMO	17
2. O ROMANCE EM JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS.....	29
3. O EXÍLIO E O CRIME - REFLEXÃO ANALÍTICA DA IDEIA DE FUGA E DE MORTE.....	43
3.1. O EXÍLIO - COMO SE PROCESSA A IDEIA DE FUGA	45
3.2. O CRIME – COMO SE PROCESSA A IDEIA DE MORTE	67
3.2.1. <i>O Género Policial</i>	70
3.2.2. <i>O Género Policial e a sua Recepção na Literatura Portuguesa</i>	71
3.2.3. <i>A pluralidade do conceito de crime</i>	88
3.2.3.1. <i>Uma Aventura Inquietante</i> e a Inquietude Policial	88
3.2.3.2. <i>Páscoa Feliz</i> - crime e catarse	113
3.2.3.3. <i>Nikalai! Nikalai!</i> – Crime e suicídio	125
3.2.3.4. <i>Idealista no Mundo Real</i> – O Crime e a lei	131
3.2.3.5. <i>O Pão Não Cai do Céu</i> – O Crime e a política	137
4. O ROMANCE DE PERSONAGEM, DE FORMAÇÃO, E DE FAMÍLIA - REFLEXÃO ANALÍTICA DA POSSÍVEL INTERSECÇÃO ENTRE ESTES TRÊS VECTORES E OS ROMANCES PERSPECTIVADOS COMO UMA TRILOGIA: A ESCOLA DO PARAÍSO, OS FILHOS DE LISBOA, O MILAGRE SEGUNDO SALOMÉ	146
3.2 ROMANCE DE PERSONAGEM	148
3.2.3 <i>A Trilogia como Romance de Personagem – o porquê da classificação</i> 148	
3.3 ROMANCE DE FORMAÇÃO.....	206
3.3.3 <i>A Trilogia como Romance de Formação.</i>	206
3.4 ROMANCE DE FAMÍLIA.....	271

3.4.3 <i>A Trilogia como Romance de Família – uma classificação de pendor socializante.</i>	271
CONCLUSÃO	288
BIBLIOGRAFIA	300

INTRODUÇÃO

José Rodrigues Miguéis era-me já familiar, um escritor que figurava nas classificações literárias que lhe atribuíam um cariz subversivo e interventivo, dotado da capacidade de libertar a palavra da sua gaiola repressiva, fazendo-a exercer o seu papel de descoberta, de revelação e de denúncia, numa atitude de consciencialização de uma determinada sociedade, onde, através do relato ficcional, libertaria o pensamento do indivíduo, levando-o a agir, a pensar e a sentir. Já o conhecia e tinha tido já a necessária curiosidade e o espanto inocente de ter aberto as suas obras e de me ter fascinado por um discurso pleno de sinceridades em forma de relatos mais ou menos ficcionais. O que sabia sobre este autor baseava-se, sobretudo, no deleite de uma leitura proporcionada por uma escrita sedutora que me transportava para outros universos e outras fruições de gentes, de locais e de tempos, enfim, a sua leitura proporcionava-me a possibilidade de uma viagem através das emoções, numa diversificada rede de coordenadas de espaço e de tempo, através da qual me tornava mais consciente de mim e do outro e mesmo das minhas experiências vivenciais. Estava a par da sua consciência contestatária, do seu

espírito alegadamente subversivo, da sua teimosia ideológica que desencadeava oposições, exílios e as vivências enriquecidas de experiências díspares. Era um nome de referência no universo literário português com uma projecção inegável no panorama internacional. A minha relação com este autor era cordial, estando latente uma empatia, uma convivência serena e sedutora, contudo ainda um tanto adormecida.

A serena empatia existente entre nós proporcionou uma escolha, uma selecção afectiva, baseada num desejo aberto e franco de conhecimento mais profundo, partindo desse ponto inicial de sedução inocente que se comprazia com uma leitura de assinalável interesse que, sempre que se repetia, pretendia ir mais além na descodificação de pensamentos, de emoções e de reflexões perante si e o outro. Por outro lado, a esta escolha afectiva e emotiva juntou-se a ponderação racional que subscrevia esta selecção, com o objectivo de poder realizar um trabalho de reflexão, de estudo, de pesquisa e de descodificação da linguagem e pensamentos literários do autor.

Tinha um desafio entre mãos. O de dar a conhecer melhor um autor, já devidamente considerado no meio intelectual nacional e internacional, mas que, por alguma circunstância, ainda se mantinha, e talvez ainda se mantenha, numa determinada classificação, talvez algo redutora, o que pretendi, de facto, foi alargar o espartilho classificatório do autor, lançando diferentes possibilidades e visões do seu código linguístico e de construção de possíveis universos ficcionais. Aceitei o desafio. E surge, desta forma, o presente trabalho que passarei a apresentar e a explicar de forma breve.

A nossa reflexão terá como «corpus» de análise os romances de José Rodrigues Miguéis, nomeadamente *Uma Aventura Inquietante*, *Páscoa Feliz*, *Nikalai! Nikalai!*, *Idealista No Mundo Real*, *Um Homem Sorri À Morte*, *A Escola do Paraíso*, *Os Filhos de Lisboa* e *O Milagre Segundo Salomé*.

Iniciaremos o nosso trabalho com uma reflexão teórica sobre o autor e a sua forma pessoal de organização do caos de um universo literário. Aqui, debruçar-nos-emos sobre a perspectiva pessoal de Miguéis perante a literatura, assim como, abordaremos, de forma abrangente, as influências sofridas por este autor no panorama ideológico literário.

Miguéis terá sabido equacionar, e tentaremos demonstrá-lo, de forma relacional e harmoniosa, as coordenadas do “Eu”, do “Nós”, do “Quando” e do “Onde”, num relato que se apodera do tempo e do espaço, encerrando um significado contextual e projectivo, constituindo um testemunho de uma época e de uma forma particular de projectar a vivência e o pensamento. As suas narrativas expõem uma particular forma de pensar e de sentir *o fazer literatura*, uma vez que interligam a noção intrínseca de “Eu” com a noção abrangente de “Nós”, fazendo com que o individual assuma uma componente colectiva, desencadeando o aparecimento do indivíduo como um resultado algo conflituoso da união de contrastes, fazendo com que o Ser tenha um parâmetro íntimo e interior que, inexoravelmente, se traduz num parâmetro social e exterior, quando em interacção com o outro num determinado tempo e espaço.

No capítulo seguinte, procederemos a uma reflexão sobre o conceito de romance e a diversa operacionalização deste último. Nesta fase do nosso trabalho iremos reflectir sobre a noção de romance de um número abrangente de estudiosos, confrontando-a, posteriormente, com a noção migueliana e a sua efectiva prática de produção romanesca. Demonstraremos os ecos dos teóricos nas palavras de Miguéis, num registo reflexivo na primeira pessoa e na palavra ficcional dos seus romances.

Após estas reflexões de pendor teórico, iremos proceder a um agrupamento dos romances segundo determinados tópicos de análise. Desta forma, iremos perspectivar a possível concretização dos pressupostos de exílio e de crime, reflectidos nas ideias de fuga e de morte que palpitam nos romances *Uma Aventura Inquietante*, *Páscoa Feliz*, *Nikalai! Nikalai!*, *Idealista No Mundo Real*, *Um Homem Sorri À Morte* e em menor dimensão, porque segundo a óptica exclusiva do exílio, nos romances *A Escola do Paraíso* e *O Milagre Segundo Salomé*. A nossa opção foi a de não analisar os dois últimos romances referidos e ainda um terceiro, *Os Filhos de Lisboa*, segundo o parâmetro do crime, uma vez que consideramos que, no conjunto formado por estes romances, será mais pertinente operacionalizar uma análise segundo o parâmetro classificatório de romance de personagem, de formação e de família. Pensamos que será mais profícua uma análise que lhes confira uma unidade sequencial e organizativa e que reflecta sobre o processo de formação do “Eu” principal – Gabriel – em etapas sucessivas de uma existência efectiva que perpassa os três romances em causa.

Pensamos que esta opção metodológica favorecerá a demonstração explicativa da unidade dos três romances e da noção de personagem em gradual formação no microcosmos familiar e no macrocosmos social.

No conjunto dos romances referidos anteriormente, e retomando a apresentação do capítulo em causa, procederemos a uma análise da forma como se processa a ideia de fuga e de morte, reflectindo sobre os mecanismos processuais utilizados pelo autor para fazer ressaltar a sensação de perda, de inadaptação, de solidão e de isolamento revelados pelas personagens. Para uma melhor compreensão do relacionamento de Miguéis com as ideias de exílio, de crime, de fuga e de morte, faremos uma incursão teórica sobre o género policial, em termos abrangentes e nacionais, o que servirá de trampolim para a análise da pluralidade do conceito de crime em Miguéis, tendo como base de reflexão o conjunto de romances já assinalado. Neste último, analisar-se-á o conceito canónico de crime policial e o conceito de crime de significação mais lata e plural. Optamos por estabelecer uma rede de significações múltiplas do conceito de crime, realizando possíveis relações de analogia com vivências de morte e marginalidade em sociedade. Assim, colocaremos em paralelo a experiência da morte, como factor involuntário, com a experiência da morte, como factor de aniquilamento intencional perante um móbil determinado; a procura da morte como fuga a si e ao outro, assinalando o paralelo existente entre a morte e a inadaptação do *eu* ao social; e a procura da morte como fuga a si, surgindo o suicídio. Colocaremos ainda em paralelo a ideia de morte, enquanto significação de fim, com a realidade jurídica e a realidade política, traçando-se uma imagem de uma certa sociedade num determinado momento temporal, realçando-se a *morte* de ideais que preconizam a aplicação de uma *justiça justa* operacionalizada de forma imparcial a todos e destacando-se a *morte* dos ideais políticos de democracia e de igualdade.

Os romances *A Escola do Paraíso*, *Os Filhos de Lisboa* e *O Milagre Segundo Salomé* serão perspectivados como um conjunto, uma trilogia, como atrás referimos de forma breve, sendo alvo de uma reflexão que tentará provar uma possível classificação destes romances como romances de personagem, de formação e de família. Esta reflexão demonstrará a unidade dos três romances, cuja coesão será proporcionada pela

personagem principal Gabriel que os perpassa a todos, em momentos diferentes da sua vida, em etapas diferenciadas da sua vivência em família, em sociedade e no amor.

Tentaremos provar que a trilogia tem como princípio primordial a personagem, sendo esta instância que se movimenta com um estatuto de plena fulcralidade e sendo através dela que toda a intriga, toda a contextualização e todo o enredo se concretizam. Por outro lado, tentaremos demonstrar a oportuna e eficaz classificação da trilogia como romance de formação, uma vez que, tendo partido do pressuposto da importância fulcral da personagem e em particular de Gabriel que mantém a continuidade discursiva dos três romances através de uma existência repartida por três momentos vivenciais diferenciados, será relevante e proveitoso demonstrar como o *eu* se desenvolve e forma, desde o momento do nascimento, passando pela sua entrada na vida adulta e culminando com a pacificação do *eu* com o colectivo social. Assim, demonstraremos a ambivalência palpitante entre ser *eu* e ser *nós*, um ser que nasce como um ser intrinsecamente individual e que vai ganhando uma dimensão gradualmente socializante à medida que interioriza os padrões culturais de uma certa sociedade num determinado momento temporal e se assume como ser total, misto de individual e colectivo.

Como conclusão desta reflexão, completaremos o nosso raciocínio com a análise do vector classificatório de romance de família aplicado à trilogia. Demonstraremos a importância desta estrutura com uma funcionalidade socializante que se revelará como um microcosmos da macroestrutura social, profundamente influenciadora na formação e desenvolvimento do *eu*. Este surge no meio familiar que lhe dá identidade individual e lhe proporciona os ensinamentos de como ser e agir no social colectivo, promovendo a aplicação de um processo de socialização que visa uma integração harmoniosa do *eu* individual num todo colectivo.

No final do nosso estudo da trilogia segundo os três vectores a que inicialmente nos propusemos – romance de personagem, de formação e de família - poderemos eventualmente concluir da riqueza desta obra, uma vez que consegue congrega, de forma harmoniosa, três pontos de análise interpretativa e reflexiva, sendo preponderante, contudo, a importância conferida ao desenvolvimento crescente do “Eu” ficcional principal - Gabriel, sempre em diálogo aberto com o meio colectivo restrito – a família – e alargado – a sociedade. Digamos que estes três vectores de análise se

interligam numa relação dendrítica de causas e de efeitos que se implicam e que não podem deixar de ser observados em conjunto dialogante no todo interpretativo do romance.

Este é o desafio e o projecto a que nos propomos, tendo sempre como base a ambivalência oscilante entre o ser *eu* e o ser *nós*, entre o individual e o colectivo numa demonstração processual do relacionamento tácito entre estas duas dimensões que acabam por definir qualquer existência.

1. Conhecer José Rodrigues Miguéis

1.1. O Real e a Ficção – a intersecção da diferença

O escritor José Rodrigues Miguéis soube equacionar a importância do “Quando”, do “Onde” e do “Quem” na sua obra, construindo uma narrativa sobre um “Eu” que se transfigura em “Nós”, uma narrativa dum “Nós” e, ao mesmo tempo, dum “Onde” e dum “Quando”. As suas narrativas revelam uma contextualização de espaço, de lugar e de ser, sendo um testemunho duma época histórica que se encontra e, sobretudo, se adivinha na descodificação das entrelinhas, das palavras veladas, dos pensamentos sentidos, dos sentimentos pensados; é a descoberta de um Portugal amordaçado, calado, mas que palpita, que vive, que se agita, que se movimenta, que sente, que pensa... mas cala colectivamente, apenas se exprime nas formas de pensar, agir e sentir de um “Eu” ou de um “Nós” restrito. É através da ficção, duma narrativa ficcional, plena de acontecimentos, se não factuais, pelo menos verosímeis, que o autor nos revela a história dum “Quem” num “Onde” e “Quando”; é a ficção a revelar a História. É o macrocosmos que serve de pano de fundo ou cenário a cada obra que se revela num microcosmos, num “Eu” ⇔ “Nós”, num indivíduo participante e agente dum real, duma sociedade, ou como nos diz David Carr, duma comunidade¹. Um “Quando” que

¹ Cf. David Carr, *Time, Narrative and History*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p.163, “...a community exists wherever a narrative account exists of a we which has continuous

condiciona o ser que se ambiciona livre, liberto e em constante redefinição perante um querer, um ser, um agir, um pensar individualizante. Um “Eu” ser individual sujeito a tensões emotivas e íntimas que se desencadeiam e intensificam perante uma influência pressionante. Um “Eu” que se torna “Nós” devido ao exercício das tensões sociais.

José Rodrigues Miguéis tem como objectivo a sedução do outro, apelando para o seu conhecimento epocal e para o seu sentir colectivo, através do binómio macrocosmos/microcosmos, operacionalizado através da interacção duma comunidade com o indivíduo que nela participa e cujos padrões de cultura revela na forma como pensa, age ou sente. Um indivíduo que se descobre e descobre o outro, sublimando muitas das experiências vivenciais a que essa comunidade o obriga. Um “Eu” introspectivo, pleno, livre de qualquer ambiência restritiva que se conjuga com um “Eu” social e que, em diálogo cúmplice, se define, se assume e age em função ou reacção ao meio social, político, económico, enfim, cenário macroestrutural de uma comunidade.

José Rodrigues Miguéis soube hierarquizar o binómio história e História, não se vendo como historiador, mas como contador de histórias que pressupõem uma História preexistente e condicionante das atitudes, dos pensamentos e das emoções, num esforço de molde epocal que permite a distinção de gerações e de grandes momentos históricos. No entanto, como membro que é da comunidade que presentifica nas narrativas, acaba por caracterizar e descrever esse real através dos pensamentos, sentimentos e acções do “Eu” ⇔ “Nós” que palpita em cada palavra, linha, frase ou parágrafo. Isto, porque a identidade individual, o ser “Eu”, reflecte a identidade comunal, o ser “Nós”, uma vez que o indivíduo tem uma dimensão individual e uma dimensão colectiva, dado que se relaciona com o outro, gerando e sendo fruto de uma comunidade, sendo uma parte dialogante de um todo².

Subjacente a uma atitude, a uma acção, a um pensamento individual está um todo: a comunidade, feita da participação de todos os indivíduos, reflexo do conjunto de

existence through its experiences and activities. [...] It is their acceptance that makes them members, constitutes their recognition of the others as fellow members, and determines their participation in the action, experience, and life of the community.”

² *Idem*, p.165, “As a social being my own identity is partly a function of the groups with which I identify myself and which constitute communities of reciprocally recognised individuals. [...] It is I who am the hero of this story...”

indivíduos que a constituem e reflectida em cada um deles como pano de fundo interactivo das suas vidas, a um tempo silencioso e dialogante, implícito e explícito, mas sempre latente e palpitante em cada um dos participantes individuais³.

E tal é tanto verdade para José Rodrigues Miguéis, autor, membro de uma comunidade, como para os “Eus” (⇔ “Nós”) das suas narrativas, também membros de uma comunidade, a mesma porventura, e que gradualmente a revelam, a desnudam, a expõem...

O jogo de sedução de Miguéis reside na demonstração do seu “Eu” como agente participante duma comunidade, sendo autor/escritor, enfim um intelectual consciente do real que o rodeia, cuja arma e poder estão no pensar e sentir declarado em cada palavra da sua escrita, reveladora/esclarecida da comunidade onde surgiu, do real que lhe deu origem e que consciente, embora veladamente, revela e desnuda⁴.

Os “Eus” (⇔ “Nós”) das suas narrativas são membros duma comunidade, apontando, em termos genéricos, para o mesmo “Quando” e “Onde” do autor, e revelando-a, num processo gradativo vivencial, através das suas acções, da sua vida, do seu pensar, dos seus desejos, frustrações, desilusões, anseios e medos. A comunidade, o “Onde” e o “Quando”, é genericamente a mesma – com determinadas diferenças decorrentes da interligação entre a ficção e a realidade; o “Quem” difere, é uma panóplia caleidoscópica de rostos, de profissões, de sentires, pensares, de querereres unidos pelos mesmos padrões de cultura comunal, é o “Eu”⇔“Nós”, que fazem com que os indivíduos da comunidade de Miguéis se identifiquem, se revejam, se deixem seduzir por uma escrita que os revela, a eles e ao seu real, com o intuito de mudança talvez, ou principalmente de consciência individual e comunal⁵. Esse binómio

³ *Idem*, p.165, “But my adherence to community injects me into a different temporality with a different subject. [...] Now it is our actions and experiences which are spread out over time. The experience we are having, the action in which we are engaged, is the temporal configuration of which the present is a dependent part.”

⁴ Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira, *A Construção do Mundo na Poesia de Carlos de Oliveira*, Porto, Campo das Letras - Editores, S.A., 1998, p. 31, “(...) a exploração do corpus poemático em análise sob o ângulo da referencialidade decorre também da convicção de que, independentemente de qualquer configuração realista, o texto poético apresenta mecanismos de referência efectivos, embora específicos.”

⁵ Cf. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London, Routledge, 1991, xii/Preface, “But, the strategy of such fiction is to focus not on the reader and the author as individual historical agents, but on the processes of the reception and production of language. (...) What is most

“Eu” ⇔ “Nós” surge, porque, embora, os membros duma comunidade sejam intrinsecamente “Eus”, ao relacionarem-se, ao partilharem padrões de cultura comunais, ao partilharem um passado, um presente e um futuro, ao partilharem experiências, atitudes, circunstâncias vivenciais, tornam-se “Nós”⁶.

Desta forma, os “Eus” das narrativas transfiguram-se em “Nós”, através de um processo de reflexos sucessivos e justapostos, eles são uma visão, uma imagem, em que outros “Eus” factuais se revêem, dando origem a um “Nós” abrangente⁷, a um binómio “Eu” ⇔ “Nós” dialogante, interactivo⁸ e estabelecendo a comunicação entre ficção e facticidade⁹.

Por outro lado, os romances de José Rodrigues Migueis apresentam acontecimentos, factos ou ocorrências directamente relacionadas com a comunidade, a um tempo ficcional e factual, pois o real factual foi transportado pelo autor para uma vivência feita de palavras, frases e parágrafos, havendo uma revelação do factual através do ficcional. É através destes acontecimentos comunais retratados que nos apercebemos

significant about this relatively new form is that the hard-won textual autonomy of fiction is challenged, paradoxically, by self-referentiality itself.”

⁶ Cf. David Carr, *Time, Narrative and History*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p.166, “In this way [...] the community as lived «from the inside» by it’s members who in reciprocal recognition constitute a we.”

⁷ Cf. Linda Hutcheon, *op. cit.* xii/Preface, “We seem fascinated lately by the ability of our human systems to refer to themselves in an endless mirroring process. (...) I merely want to signal that it does exist and its ubiquity alone should demand that more attention to be paid to it.”

⁸ Cf. Paul Ricœur, *Soi-Même Comme Um Autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 14, “*Soi-même comme un autre* suggère d’entrée de jeu que l’ipséité du soi-même implique l’altérité à un degré si intime que l’une ne se laisse pas penser sans l’autre, que l’une passe plutôt dans l’autre, comme on dirait en langage hégélien. Au «comme», nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d’une comparaison - soi-même semblable à un autre -, mais bien d’une implication: soi-même en tant que... autre.”

⁹ Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira, *op. cit.*, p. 32, “E, no entanto, a arte, a literatura ou a poesia que mais especificamente é considerada no presente trabalho têm uma dimensão efectiva de referencialidade. Simplesmente, esse facto apenas é aceitável e teoricamente formulável se não se estabelecer qualquer vínculo obrigatório nem entre referência e Realismo nem entre referência e denotação. É a não obrigatoriedade dessa vinculação que é posta em evidência pelo conceito de *alusão* em Mukarovsky ou pela noção ricœuriana de *referência de segundo grau* e, sobretudo, pelo conceito de *exemplificação*, estabelecido por Nelson Goodman, noções que serão consideradas ao longo de presente capítulo.”

que o binómio “Eu” ⇔ “Nós” é um grupo funcional, onde o indivíduo é parte integrante, ou seja, uma das peças da estrutura¹⁰.

A sua participação nas questões comunais pode ser significativa, parcial ou mínima, contudo em cada acção ou experiência, o “Eu” coloca algo do “Nós” de que faz parte¹¹, uma vez que reflecte padrões de cultura comunais, formas de pensar, agir e sentir duma determinada comunidade, fazendo com que os “Nós” se revejam nos “Eus” e estes funcionem como um alter-ego e sejam uma imagem sublimada dos primeiros¹².

O “Eu” ⇔ “Nós” não partilha somente um presente comunal, mas, de igual modo, um passado, que se afigura pré-temático ao momento que passa e ao futuro¹³.

Daí que o binómio em si funcione como uma engrenagem de reflexos, pois há uma partilha alargada e profunda de uma existência temporal, de vivências, de formas de sentir, pensar e agir sobre o real¹⁴.

¹⁰ Cf. David Carr, *op. cit.*, p.166, “In place of the events, experience, and actions of the individual life are those of the community. And the coherence of the community’s life taken as a whole. The events that make up a community’s life may be an economic crisis, a struggle for leadership, [...] It is the sequence of such strictly communal events that figures in the narrative account of the existence of the group to which the individual member subscribes as a function of his or her membership.”

¹¹ *Idem*, p.166, “To be sure, the same events may figure in the life of both a community and an individual and constitute an important part of the individual’s life story.”

¹² Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira, *op. cit.*, pp. 33 e 34, “Por conseguinte, a aceitação da existência de mecanismos de referência na poesia pressupõe tanto a superação da identificação da referencialidade com a representação de um mundo independente das linguagens pelas quais se constitui como da noção autotélica do texto poético para a qual as poéticas simbolista e modernista e o adensamento da reflexividade na literatura do século XX contribuíram de forma decisiva.

De resto, o desenvolvimento das teorias da não-referencialidade e da auto-referencialidade deve ser compreendido a partir da presença de um traço recorrente na literatura deste século: a reflexividade. A teorização formalista e estruturalista foi indelevelmente marcada pela co-ocorrência de uma literatura que, ao vazio deixado pela desagregação do conceito de real como algo de preexistente e objectivável, se contrapõe a si mesma.

A tendência para a reflexividade, patenteada por grande parte da literatura deste século, está certamente na origem das teorias que não vêm na referencialidade mais do que um “efeito de real”. Rolf Breuer situa a emergência da literatura reflexiva - isto é, aquela em que a reflexividade se torna sistemática - cerca de 1900 (...). Em consequência, a literatura torna-se a si mesma como objecto e, como as mãos que, no conhecido desenho de Escher, se desenhavam a si mesmas, desenha a autonomia que é enfatizada pela teoria.”

¹³ Cf. David Carr, *op. cit.*, p.167, “The events, too, of communal life may have dimensions that do not fit within an individual lifetime [...] What makes them communal is not their scale but the reference to the *we*, both internally, as we might say, and externally. That is, they constitute actions or experiences which are communal by their nature, involving a collection of mutually recognizing participants; [...]”, p.168, “All this is to say that *we* (the communal *we*, again, for any given community) live an ongoing communal life projecting a future before us and retaining a past behind us [...] The past is prethematic in the sense that is not under scrutiny for its own sake [...]”

E tal só é possível, porque, na nossa opinião, a narrativa ficcional não é algo externo ou estrangeiro às acções, experiências ou acontecimentos da vida real. Pelo contrário, no caso de Migueis, a narrativa interage com o real, pois a ficção funciona como o reflexo paradigmático comportamental, vivencial e comunitário da factualidade¹⁵, embora destituído de qualquer carácter mimético¹⁶.

A ficção propõe diversos universos do agir, do falar e do sentir, enfim sugestões paralelas do ser, uma vez que a ficção não retrata uma realidade estranha ao real, mas constitui um dos seus muitos e possíveis reflexos do mundo observado que corresponderá à verdade contextual; propõe uma explicação esclarecedora do mundo em que vivemos conjuntamente com o autor. A ficção é um reflexo, elaborado por alguém que habita num mundo, que pertence a uma comunidade, cujos padrões de cultura adquiriu na fase de socialização e que os reflecte, por adopção ou rejeição, na ficção. Este pode ser o grito que acorde a nossa consciência para que modifiquemos o macrocosmos real e comunitário¹⁷.

¹⁴ Cf. Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 76, “(...) the act of reading becomes one active participation, of «production». And this is one of the aims of covertly narcissistic texts.”

¹⁵ *Idem*, p.168, “[...] reminding ourselves where we stand, where we have been and where we are going - these are typical narrative-practical modes of discourse which are as prevalent and as important for groups as they are for individuals. [...] That narrative is not in any way adventitious or external to the actions and experiences of real life but is part of its fabric. Narrative is not only constitutive of the temporal structure of communal events, [...] It is also found in the reflective, prospective-retrospective grasp of these sequences which assigns them these configurations by telling about them as they are going on.”

¹⁶ Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira, *op. cit.*, pp. 35 e 36, “Ambos abrem caminho para outro entendimento da referencialidade: sem essa espécie de deserto referencial, que foi simultaneamente uma poética e uma poiesis, não seria possível reequacionar a referencialidade segundo uma perspectiva distinta daquela que entretanto se supera: entre a concepção do texto como reprodução do real e a sua formulação como re-produção, redescritção ou construção do mundo, há esse espaço intercalar em que o mundo intratextual se distendeu até atingir o ponto de implosão. Mas esse ponto constitui o salto, o voo no qual o fechamento atribuído ao texto poético é incorporado num novo entendimento da sua relação com o mundo.”

¹⁷ Cf. Hayden White, *Tropics of Discourse*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 99, “(...) «fictionalization» of history as an «explanation» for the same reason that we experience great fiction as an illumination of a world that we inhabit along with the author. In both we recognize the forms by which consciousness both constitutes and colonizes the world it seeks to inhabit comfortably.”

Idem, p. 125, “Novelists might be dealing only with imaginary events whereas historians are dealing with real ones, but the process of fusing events, whether imaginary or real, into a comprehensible totality capable of serving as the *object* of a representation is a poetic process.”

O objectivo de Miguéis não foi escrever uma narrativa histórica, mas sim uma narrativa ficcional da actualidade, da História, dum tempo e dum espaço, criando “Eus” ficcionais projectados em “Nós” factuais, criando uma comunidade ficcional projectada numa comunidade factual¹⁸.

Os romances de Miguéis correspondem a narrativas ficcionais que desnudam a sua visão interpretativa da comunidade, são a sua perspectiva subjectiva do real, a sua leitura pessoal onde vão ecoar as experiências, as observações, das quais comungam, silenciosa ou abertamente, determinadas camadas da comunidade. Assim, a sociedade, a política, a religião, a economia, a cultura, vêem-se julgadas por um juiz superior: um espírito crítico, esclarecido e suficientemente audacioso e mordaz para dar voz a todos os balbucios, a todas as ousadias falhadas, a todos os quereres reprimidos de desnudar um “Quando”, um “Onde” e um “Quem” proibidos; é a voz que se dá à vontade de pensar, de reflectir, de escolher uma comunidade que se partilha... um Portugal, que veladamente revelado, se procura libertar do espartilho ditatorial, tornando-o personagem principal através do binómio “Eu” ⇔ “Nós”¹⁹...

Miguéis assume-se como um membro da comunidade e o agente da narrativa ficcional que discorre sobre um “Onde”, um “Quando” e um “Quem” sem a segurança, sem o objectivo de verdade, sem a visão plural do historiador, mas com uma visão individual, com uma perspectiva subjectiva ou representativa de uma determinada camada da comunidade, com uma visão comunitária, que pressupõe o passado, o presente e o futuro, mas que o não estuda de forma a ser preciso, mas reflecte experiências, acções, pensamentos individuais que pressupõem o macrocosmos paradigmático comunitário, a nível temático, temporal e espacial²⁰.

¹⁸ Cf. Wenche Ommundsen, *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*, Melbourne University Press, 1993, p. 27, “If a text’s latent reflexivity is to be activated, if a text is to be read as a metafiction, the onus, finally, is on the reader. (...) A metafictional competence consists, first of all, in an awareness that literary texts *may* refer to themselves as linguistic and narrative systems.”

¹⁹ Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira, *op. cit.*, pp. 33, “(...) terá em consideração a função heurística do texto poético, a sua capacidade de redescritção do mundo. Tal significa que a referencialidade não implicará tanto o reconhecimento de um mundo por parte do leitor, quanto o seu *re-conhecimento*.”

²⁰ Cf. David Carr, *op. cit.*, p.171, “Our «practical» narrator is situated *in medias res*, whereas the historical narrator looks back on actions and events already completed. This gives to the latter the well known advantage of hindsight over his subjects [...] the past may be variously interpreted but it cannot be wished away or forcibly altered by an inventive narrative imagination.”

Se tomarmos como base Hayden White²¹, o historiador é um escritor, porque apesar de descrever factos, transmite uma perspectiva interpretativa destes, dá-lhes um tom e uma cor, provenientes da sua opinião.

Miguéis não sendo historiador, acabou por conseguir fazer História de forma indirecta ao descrever a História de um Portugal num certo espaço e tempo, numa narrativa ficcional com ecos de factualidade, através do processo de verosimilhança²².

E, por outro lado, como nos afirma David Carr²³, o historiador quando se debruça sobre os acontecimentos, constrói uma narrativa, tal como o escritor que ao elaborar uma narrativa, reflecte influências históricas caracterizadoras duma determinada época e local: é a ficção a revelar a História, existindo entre ambas uma relação de parceria, porque, quer o escritor, quer o historiador são membros de uma comunidade e não deixam de transparecer o meio em que estão inseridos e os seus padrões culturais, vivenciais, existenciais e actanciais.

A narrativa histórica afastar-se-á tanto da narrativa literária (ficcional)? Uma baseia-se em acontecimentos verídicos ou reais, outra em acontecimentos prováveis; mas ambas são imbuídas de uma subjectividade latente que palpita de forma silenciosa na revelação de uma perspectiva pessoal, de uma interpretação, de certos símbolos, de uma valorização de diferentes factos, tudo de acordo com os padrões culturais da sociedade a que o autor pertence.

Daí que a verdade e a ficção existam em ambas as narrativas só que em proporções diferentes: a narrativa histórica ao revelar um período histórico ou uma

²¹ Cf. Hayden White, *op. cit.*, p. 95, “(...) it means that the different kinds of historical interpretations that we have of the same set of events (...)”.

²² *Idem*, p. 90, “(...) the authors do not always make use of the same incidents; when they do, the incidents are revealed in different lights.”

Idem, p. 91, “It is this mediative function that permits us to speak of a historical narrative as an extended metaphor. As a symbolic structure, the historical narrative does not *reproduce* the events it describes; it tells us in what direction to think about the events and charges our thought about the events with different emotional valences. The historical narrative does not *image* the things it indicates; it *calls to mind* images of the things it indicates (...)”.

²³ Cf. David Carr, *op. cit.*, p.172/173, “Our point is merely that viewing events and actions in light of what follows them, and what follows from them, is not something exclusive to the historian’s point of view nor even to the consideration of the past; it is our way of viewing the present as well. More generally, it is our way of viewing time and living and acting in it. [...] our purpose here is not to deny the objectivity and the hindsight of the historian’s point of view, but only to deny that these are formal features that are exclusive to that point of view.”

sociedade/comunidade não deixa de traduzir a sua perspectiva pessoal, não deixa de valorizar um ou outro facto, de acordo com a sua forma de sentir, pensar e agir, sua e da comunidade em que está inserida. A narrativa literária ao ficcionar um acontecimento, ao imaginar um facto, não deixa, no entanto, de transmitir a verdade de uma realidade de uma certa comunidade, não deixa de transmitir a vivência duma época ou período histórico, não deixa de transparecer como se sente, pensa e age num determinado “Quando” e “Onde”²⁴.

A narrativa ficcional ou histórica tem a funcionalidade e a capacidade de confrontar a comunidade com o tempo²⁵ e é o que precisamente Migueis procura: o confronto para o acordar da consciência individual e comunitária. Assim, a narrativa não conta somente, mas revela e afecta o meio em que é produzida, tendo repercussões imediatas no “Nós” através da sua projecção nos “Eus” ficcionais²⁶.

A obra literária assume-se como uma interacção entre a vida e a arte, entre a realidade da nossa cultura e a sua representação na arte.

A vida tem já de per si uma estrutura narrativa, preexistente, latente, antes de ser estética ou cognitiva²⁷.

²⁴ Cf. Hayden White, *op. cit.*, p. 81, “In order to write the history of any given scholarly discipline or even of a science, one must be prepared to ask questions *about* it of a sort that do not have to be asked in the practice *of* it.”

Idem, p. 83, “(...)histories gain part of their explanatory effect by their success in making stories out of mere chronicles; and stories in turn are made out of chronicles by an operation which I have elsewhere called «emplotment»”.

Idem, p. 85, “(...) that most historical sequences can be emplotted in a number of different ways, so as to provide different interpretations of those events and to endow them different meanings.”

²⁵ Cf. David Carr, *op. cit.*, p.183, “Who, then, are *we*? Perhaps just that community that recognizes itself as sharing a certain conception of and a certain way of living in time, and recognizes it in this it differs or may differ from other communities past, present, or future. [...] to recognize that narrative may be only *one* way of confronting time and its inherent threat.”

²⁶ Cf. David Carr, *op. cit.*, p.184, “[...] our purpose here has not been to argue for the universality of narrative structure but to claim that *for us* it constitutes the unifying form common to two sets of possible oppositions: it is on the one hand the unity of the *lived* and the *told*, and on the other hand the unity of the *individual* and the *social* or *historical*. [...] Human lives are heterogeneity of actions, intentions, goals, and circumstances, but they «need and deserve to be told». Fictional and historical narratives render them this service, introducing harmony and order where none was before, providing them with ways of making sense of themselves.”

²⁷ *Idem*, p.185, “[...] that action, life, and historical existence are themselves structured narratively, independently of their presentation in literary form and that this structure is practical before it is aesthetic or cognitive. [...] The effect of both forms of writing on the culture from which they derive is unmistakable. But what they provide is examples of how the narrative form can be filled in,

A narrativa ficcional é uma forma de mostrar como vivemos, como agimos, como sentimos e pensamos, individual ou comunitariamente, é a nossa forma de nos relacionarmos com o tempo!

Miguéis utilizou e manipulou a narrativa ficcional das suas obras de forma esclarecida, lúcida e reveladora, dum tempo, dum espaço e de alguém que se confessa, a si, e à comunidade, de modo a representar um passado e um presente, mas, sobretudo, a modificar um futuro, construindo um relato do que poderia ser, da realidade paralela, onde ele próprio e os outros se podem rever e reinventar.

representation of how to live, both as individuals and as communities. They do not provide the narrative form itself. [...] What we have tried to describe here is our way of experiencing, of acting, and of living both as individuals and as communities. It is our way of being in and dealing with time.”

1.2. A Intersecção entre Neo-realismo e Presencismo

José Rodrigues Miguéis revelou, na sua obra, uma intenção, de forma arguta, mas subtil, velada ou denunciante de uma macroestrutura social, política, económica, cultural e religiosa de uma comunidade, presentificada numa microestrutura ficcional criada e concebida pelo autor – “Eu factual”, onde se movimentam “Eus ficcionais”, possíveis ou alternativas imagens do “Nós factual”, nos quais este se revê e onde o autor se integra, porque também ele membro de uma mesma comunidade.

No entanto, este jogo de imagens, de reflexos sucessivos e sedutores, que implica constantes identificações explicitadas ou pressentidas, reveladas ou adivinhadas, só é possível em virtude da consciencialização do autor do fenómeno literário imbuído de uma função a um tempo social e humanista, mas sempre comprometida na melhor representação e denúncia do real.

De facto, a arte de Miguéis é uma arte comprometida, através de cada linha, letra, palavra, frase ou parágrafo adivinha-se um querer, uma vontade, um sentir, um pensar de alguém que, sendo individual, se torna plural pela escrita, se torna no “Nós” de uma comunidade que insistentemente denuncia, reflecte e seduz. Esta consciencialização latente é algo premente no indivíduo, cidadão, homem e escritor que foi e é José Rodrigues Miguéis. É uma consciencialização reflectida e espontânea, pensada e intuitiva, vivendo de contrastes e alimentada por eles num desejo largo e abrangente de consciencialização colectiva do “Nós”.

A esta consciencialização tão vincada da realidade circundante, da comunidade ou da sociedade não é estranha a participação do autor e o seu contacto quer com o movimento presencista, quer com o movimento neo-realista. Cronologicamente, a sua

vida e a produção literária decorreram entre estes dois movimentos literários, mas mais do que pertencer a qualquer um deles, sentiu o fenómeno literário de forma individual, singular e única, onde se pressentem fragmentos, ou melhor, ecos presencistas e neo-realistas, mas onde emerge e domina um olhar particular e próprio de ver o real numa forma cromática de o pensar, o sentir e de nele agir: um real feito de tons sociais, políticos, económicos, culturais, religiosos, reflectidos e revestidos de tons literários.

Miguéis debate-se num tempo presencista e neo-realista, num tempo literário cuja integração definitiva se afigura difícil, senão mesmo impossível ou impraticável, porque a sua obra sempre foi mais além, sempre conteve o elemento perturbante que a singulariza e torna irrelevante qualquer espartilhação periodística.

A sua obra é acima de tudo um exercício da liberdade criadora, através da qual, talentosamente, cria um estilo singular, uma forma própria de escrever, uma forma única de organizar o caos do seu universo intelectual, cultural, literário e social, uma forma diferente de consciencialização individual ambiciosa do colectivo, através da qual, sub-repticiamente, se esgueira a qualquer nomenclatura, a qualquer rótulo, a qualquer epitáfio, porque atingiu o raro lugar de eternidade, somente reservado aos grandes.

Afigura-se-nos mais premente a observação e a interligação entre as grandes linhas temáticas – o binómio “macrocosmos/microcosmos”, as problemáticas “o real/o referente”, “o exterior/o interior”, “o Eu/o Nós” – e os ecos neo-realistas que perpassam a obra de Miguéis.

É um facto a omnipresença do binómio “macrocosmos/microcosmos” na obra de Miguéis, operacionalizado através do jogo de reflexos sedutores entre “Eus ficcionais” que se movimentam numa microestrutura ficcional, paradigmática da macroestrutura circundante, onde permanece o “Nós factual”, seduzido pelos “Eus ficcionais” num trabalho talentoso de identificação subtil.

É a omnipresença do binómio “Eu” ⇔ “Nós”, um “Eu” (ficcional) que se torna “Nós” (factual) através da acção criadora dum “Eu factual”, parte integrante do “Nós” que, talentosa e subtilmente, recria o macrocosmos da comunidade, presentificando-o num microcosmos ficcional, estabelecendo-se, entre todos os elementos desta cadeia de

reflexos e identificações, relações estreitas de vivência, de agitação, de movimento: é uma cadeia de vida que, de forma agitada, representa a própria vida, porque cada “Eu ficcional” é memória de um passado e de um presente e a imagem proléptica de um futuro, representando para o “Nós” a invulgar e singular ocasião de viagem em si próprio e na comunidade, uma viagem ao que fomos, somos e seremos e é este último que se pretende melhor, mais livre, mais consciente, enfim liberto das correias que amarram o “fomos” e “somos”, enfim modificado, activo, agitado e agente de si próprio e da sua vida.

Esta omnipresença ao longo de toda a obra revela os ecos fragmentados do movimento neo-realista, após ter passado pela perspectiva criadora de Miguéis.

É de notar que os binómios macrocosmos/microcosmos, “Eu” ⇔ “Nós” são sempre acompanhados por um determinado “Onde” e “Quando” subjacentes a um “quem”, reveladores da ligação do autor com o real circundante, um real presente que pressupõe um passado e um futuro comum aos “Eus ficcionais/Nós factual” da comunidade numa relação dialéctica de cumplicidade, a um tempo reveladora e denunciadora, operada através do processo de desnudamento, onde palpitam os desejos, os anseios, os sonhos e as frustrações duma colectividade¹.

É como se houvesse um esbatimento do individual para surgir o colectivo que, amordaçado, tem voz através dum “Eu ficcional” plural e emblemático do “Nós”.

Para Miguéis escrever, “fazer literatura”, é a expressão dum sentir, dum pensar e agir do autor, dum “Eu factual” que reflecte os padrões de cultura e as inquietações dum “Nós factual” num determinado “Onde” e “Quando”, através de “Eus ficcionais”, onde se projecta o “Nós factual”, num processo contínuo de sedução e reflexo, o que permitirá aos “Eus” ganharem vida e capacidade interventiva numa literatura concebida

¹ Cf. Carlos Reis, *O Discurso Ideológico Do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983, p.29, “(...) um momento histórico em que «os grandes problemas dos homens deixaram de ser individuais, para serem colectivos», em que «o desemprego, a fome, as guerras são males colectivos». Daí que a única atitude coerente com a situação descrita fosse um movimento de rejeição dos excessos do subjectivismo(...)”, com citações de A. Ramos de Almeida, “A Arte e a Vida”, Porto, Liv. Latina Editora, 1941, p.55.

Idem, p.30, “(...) uma relação de solidariedade do escritor para com os fenómenos que o rodeiam, relação essa que só pode concretizar-se cabalmente nos termos realistas que «a expressão estética da realidade» pressupõe.”

como empenhada e comprometida, onde a realidade e a ficção se abraçam através do jogo cúmplice entre a verdade e a verosimilhança².

Em Miguéis, a literatura ultrapassa a sua função utilitária, sendo antes de mais um agente artístico, produto da criação talentosa dum “Eu factual”, imbuído duma missão pedagógica de consciencialização colectiva, lançando um olhar crítico ao passado, presente e futuro, ao “Quando”, ao “Onde” e ao “quem” numa atitude de racionalidade interpretativa do real, pretendendo não só dar voz ao “quem amordaçado”, num “onde censurado” e num “quando proibido”, mas também transformar esse real, torná-lo consciente, activo, interventivo – livre!

Tal só seria possível porque o real é formado pelo “Nós factual” que se pretende esclarecer, figurado nos “Eus ficcionais” que, sem estrutura corpórea, presentificam o palpitar de cada querer, anseio ou desejo do “Nós factual”.

A obra de José Rodrigues Miguéis reflecte a dialéctica entre verdade e verosimilhança, entre realidade e ficção, e a importância da História – o quem, o onde e o quando – que permite o carácter documental da obra literária, à qual nunca é alheio o subjectivismo de observação, interpretação e análise do autor – o “Eu factual”³.

Em Miguéis, o real assume diversas facetas, múltiplos rostos, porque vem e parte da vida, porque representa a vivência existencial, no entanto para que transpareça em literatura é necessário que o autor transmita do real o que este contém, os seus

² *Idem*, p. 33, “(...) a arte é «a expressão sincera, profunda e bela de uma personalidade que aderiu às inquietações totais do seu mundo e da sua época». Com citação de A. Ramos Almeida, «Notas para o Neo-Realismo», in *O Diabo*, 313, Lisboa, 1940, p. 2.

Idem, pp. 33 e 34, “(...) a relação entre a literatura e o mundo, no quadro de uma concepção empenhada do fenómeno literário, conduzia necessariamente a uma série de temas de ordem gnoseológica, sócio-cultural e técnico-literária: Realismo e Neo-Realismo, humanismo e novo humanismo, realidade e ficção, verdade e verosimilhança (...)”

³ *Idem*, pp. 50 e 51, “Isto não quer dizer que o Neo-Realismo ignore a importância que, no âmbito das directrizes artísticas que prescrevia, era assumida pela História, enquanto elemento susceptível de valorização, a dois níveis: no respeitante ao enquadramento de situações e episódios de ficção (isto é, como factor de verosimilhança) e na condição de componente de uma certa contextura ideológica que à História dedicava uma atenção considerável.

Diga-se desde já que o primeiro aspecto não corresponde a um domínio muito visado pela reflexão teórica neo-realista, até porque, como se viu, a verosimilhança era encarada e analisada de forma marcadamente genérica. Já a integração ideológica da problemática histórica representa um domínio de relevo apreciável que vale a pena ter em conta, por agora apenas de forma introdutória. (...) Deste modo, para além do repúdio da literatura alienada (repúdio que se depreende das referências críticas ao formalismo e ao individualismo) o que estas palavras deixam perceber é a necessidade de valorizar o já referido carácter documental da obra literária (...)”

elementos constituintes captados através da sua arguta observação e visão, peneirados pela sua perspectiva, filtrados pelo seu crivo pessoal, onde transparece um intuito de transformação actualizado de forma consciente e voluntária.

Não se revela neste autor um intuito de representação mimética do real, a literatura não se assume como osmose do real, transparece uma fidelidade cúmplice, optaríamos por denominá-la de fidelidade comprometida, pois é como se o autor escutasse a voz do real, sedenta de observação e transformação e a representasse, a transpusesse para o plano escrito, após ter sido coada pelos seus padrões de pensamento, de emoção, pelo seu posicionamento ideológico, o sistema de valores, o pensar intelectual, enfim, os parâmetros interactivos que o formam e constituem como um ser esclarecidamente pensante.

Na obra detecta-se, por influência neo-realista, uma superestrutura, onde se integra a produção literária, que evidencia uma consciência social, uma consciência de comunidade, de grupo, de colectivo, de um “Nós factual”, projectado e seduzido por “Eus ficcionais”, criados reveladoramente por um “Eu factual” que partilha com esse “Nós” os mesmos padrões de cultura, as mesmas formas de pensar, agir e sentir e cujas consciências pretende despertar e agitar, cujo pensamento pretende tornar irrequieto para que a acção se torne interventiva e eficaz. Para tal, o autor lança mão da verdade provável, o processo que estabelece o transporte da realidade factual para o domínio ficcional, e do olhar demorado lançado à História sobretudo com o intuito de contextualização ideológica, funcionando como pano de fundo a uma trama ficcional, onde se movimentam os “Eus ficcionais”, reflexo do “Nós factual”. De tudo emerge o valor documental da obra em interacção com um redimensionamento da condição do homem – humanismo comprometido.

A par dos ecos neo-realistas que se revelam na obra de José Rodrigues Migueis, distinguimos os presencistas, dado que o autor contactou com os dois grupos literários, tendo bebido influências diversas. A par de uma literatura de função social, encontramos uma literatura de função humanista, a par de uma fervorosa consciência social deparamos com a consciência individual, a par da importância do conhecimento do colectivo, do real, encontramos a importância conferida ao conhecimento do indivíduo, dos seus conflitos que ecoam no grupo de pertença; a par da representação e

transformação do real através da interacção entre o “Eu” e o “Nós”, entre o real e a ficcionalidade, encontramos o desejo de conhecimento do indivíduo, desse “EU” macroestrutural que preside a cada “Eu” individual, ao “Nós”, ao real e revelado em cada “Eu ficcional”, imagem sedutora de cada “Eu” que constitui o “Nós factual”. Um “Eu” que assume múltiplos rostos: um Eu múltiplo dum real múltiplo.

Podemos, então, afirmar que Miguéis foi muitos num só, recriou múltiplos rostos, sentiu de forma diversa, e cumpriu a multiplicidade de sentir. Esta explicita-se numa variedade de “Eus ficcionais”, dando voz a uma complexidade de sentir, a uma insinceridade sincera do ser, do pensar e do agir expressas através de uma linguagem simples numa escrita primordial.

Esta multiplicidade de “Eus” não corresponde somente a uma busca insaciável de si próprio, mas sobretudo a uma reinvenção sistemática do autor que empreende uma fuga de si mesmo, cada vez mais diluído nos vários “Eus”, protótipos do “Nós”, onde se integra o “Eu criador”⁴, numa busca constante de conhecer o ego íntimo do ser humano, enquanto homem emocional, pensante e social, o “EU” macroestrutural que preside à humanidade⁵.

É uma fuga sistemática, consciente ou subconsciente ao “EU”: uma fuga ao homem, a si próprio, para se conhecer o outro, os outros e nós mesmos.

⁴ É o próprio José Rodrigues Miguéis que nos confessa a inerente reinvenção de si mesmo no acto de escrita, em jeito de diário, “Senhor, como eu sou actor! Como me desentranho em ditos, fantasias, comédias, acrobacias! (Gestos, atitudes). Que vigor o meu! Que aplausos colho! (Entre portugueses de certa educação, simpáticos, e até de vistas-ideias contrárias às minhas – Depois: a prostração, a depressão, o repúdio, o remorso. (1 Dez. 77)”, in Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, «Páginas de um Diário de J.R. Miguéis», selecção de Maria de Sousa, Edições Gávea-Brown, 1984, p. 195.

⁵ Cf. Fernando Guimarães, *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Porto, Brasília Editora, Coleção Poética, Abril 1981, p. 20, “A arte aparecia, assim, inserida numa totalidade estruturada que era a biografia humana - uma biografia perscrutada freudianamente, mas isolada de uma vida colectiva (...)”.

Idem, p. 97, “Claro está que não caíram os presencistas num mero e elementar biografismo. «É verdade toda a obra de arte dum poeta ter raízes profundas na sua vida. Mas - acrescenta logo Gaspar Simões em “O Mistério da Poesia” - a teia de relações entre uma e outra é tecida de mil desvios, de mil disfarces, de mil possibilidades de comunicação».”.

Miguéis realiza uma obra confessional, onde operacionaliza um processo labiríntico de fuga ao “Eu” para se buscar noutros e buscar outros em “Eus” reinventados⁶.

Digamos que o autor empreende uma escrita de “boomerang”: uma fuga de si próprio, do “Eu”, para conhecer o outro, o “Nós”, através de “Eus ficcionais” diversos que, em última análise, revelam o “Eu criador” em todos os seus matizes, nuances e, sendo este parte integrante e interactiva do “Nós”, este processo labiríntico de pensar, agir, sentir, revela o pulsar duma comunidade – “Nós factual”.

Encontramos na obra de Miguéis um impulso metamórfico e ousado, concretizado na constante e sucessiva reinvenção de “Eus ficcionais”, de rostos múltiplos, resultante duma persistente fuga ao “Eu” e ao outro num esforço árduo de auto e hetero conhecimento que evidencia o esforço de encontrar e assim perceber, a voz desse “Nós factual”⁷.

Um “Eu” e um “Nós” que se procura, e simultaneamente se rejeita, pela sedução e horror da consciencialização do que somos ou do que nos tornamos. Estamos perante uma insinceridade sincera e cúmplice que impulsionou o processo criativo e une em empática harmonia a função social e humanista desta escrita sedutora: desnudamento do ego individual de cada um de nós.

Miguéis soube criar literatura viva, soube negar o estéril tom academizante que contaminava o escrever, soube interiorizar a herança da geração de Orpheu⁸, do

⁶ Cf. Eugénio Lisboa, *Poesia Portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-Realismo*, Lisboa, Biblioteca Breve, Março de 1986, p. 32, “Toda a arte, *mesmo a mais confessional*, foi sempre um processo tortuoso de fuga ao eu e de nos buscarmos, onde pudermos, plurais.”

⁷ *Idem*, p. 66, “Dizia Nietzsche (autor que se pode voltar a citar, sem desonra de maior) que «todos os homens que se não conhecem a si próprios acreditam nessa abstracção exangue, “o homem”, isto é, acreditam numa ficção». Por outras palavras e como já acima abundantemente dissemos: só conhecendo-nos, conheceremos a sério os outros (...).”

⁸ Cf. David Mourão Ferreira, *Presença da «Presença»*, Porto, Brasília Editora, primeira edição, 1977, p. 26, “Um dos primeiros propósitos dos jovens da *presença* vai ser, portanto, - logo depois do êxtase em que os deixara a descoberta de tais *parentes* (espirituais) que viviam na capital - o de se apoderarem da herança do *Orpheu*, - não só para a prolongar, mas também para a *coordenar e explicá-la*.”

primeiro modernismo⁹, porque soube participar, embora discretamente, no movimento denominado de segundo modernismo¹⁰ – a Presença¹¹.

Soube exibir um egotismo libertador na sua obra, jogar talentosa e inteligentemente os dados do fechar-se sobre si e abrir-se para os outros, soube conhecer-se para descobrir o outro, soube ser plural para se sentir “Eu” e “Nós” em simultâneo. Soube confessar-se, soube seduzir o “Nós”, porque o reflectiu nesse jogo complexo de máscaras, onde todos tinham imagem, porque o “Nós” é composto por vários “Eus” e o “Eu” por cada parte do “Nós”¹².

Soube interpretar o interesse votado ao “Eu” numa literatura comprometida com a liberdade criativa, que foi a sua consciência estética e crítica e agente transformador do real e do ser¹³.

⁹ Cf. Jorge de Sena, *Régio, Casais, a «presença» e outros afins*, Porto, Brasília Editora, primeira edição, 1977, p. 61, “Neste panorama, a *presença*, em 1927, representou, ao mesmo tempo, a revalorização crítica do modernismo de 1915 (...).”

¹⁰ *Idem*, pp. 29 e 30, “(...) ela promoveu e revelou os homens de 1915; ela atacou a literatice ou literatura livresca como Régio lhe chamou, ela exigiu penetração e inteligência críticas, aonde havia só superficialidade ou boa vontade jornalísticas; ela chamou a atenção para toda uma renovação das artes e defendeu-a; ela tentou recolocar a cultura literária portuguesa ao nível da informação internacional que não interessara os homens de 1915 (os quais, no seu imenso orgulho, se consideravam *isso*, pelo que não precisavam de fazer *isso* em benefício dos outros). Isto foi não só nas páginas da revista, mas individualmente por quantos dos presencistas fizeram crítica (...). Mas foi feito também pela própria prática literária de grande parte dos presencistas que é mais do que ridículo dizer que contam entre si alguns dos maiores escritores portugueses deste século, e nas segundas filas alguns dos mais interessantes e até dos mais influentes.”

¹¹ Cf. Eugénio Lisboa, *op. cit.*, p.52, “De qualquer modo, repita-se, o segundo modernismo, como também é costume chamar ao movimento representado pelo grupo presencista, não propôs nunca nada que se parecesse com um articulado e rígido código doutrinário. Limitou-se a exigir da arte que fosse viva e que fosse ... arte.”

Idem, p. 53, “Fiéis à grandeza do passado, esforçávamo-nos por dar-lhe continuidade e renovo.”

¹² *Idem*, p. 90, “A lista que demos está longe de ser exaustiva, mas dá uma ideia razoável da diversidade de vectores que o grupo presencista foi capaz de englobar.

Acusada, frequentemente, de se fechar, a *Presença* foi, pelo contrário, constituída por um grupo de poetas que soube cultivar um egotismo libertador, olhando para dentro como quem sai (...). Acusada também de prudência excessiva, pelo que toca a uma renovação de linguagem e de formas, a *Presença* soube, pelo contrário, fazer da coragem de ser prudente uma estratégia inteligente de consolidação e aprofundamento das conquistas de *Orpheu*.”

¹³ Cf. José Régio, *Páginas de doutrina e crítica da «presença»*, Porto, Brasília Editora, primeira edição, 1977, p. 104, “Simultaneamente criatura e criador do seu meio, - o artista é, em verdade, influente nele. De aí que ao mesmo tempo seja temido, adulado, combatido, odiado, amado. De aí que a sua liberdade, sendo o que tem de mais caro, seja o que tem de menos seguro.”

Cf. David Mourão Ferreira, *op. cit.*, pp. 11 e 12, “ (...) primado absoluto da liberdade de criação; preeminência do individual sobre o colectivo, do psicológico sobre o social, do intuitivo sobre o racional; princípio da total independência da arte e da crítica em relação a qualquer poder; prática, enfim, da mais

Soube colocar vida na arte e viveu esta com vida, sempre na senda da descoberta de si e do outro, onde a arte – a literatura – é a voz confessada das experiências e vivências do “Eu criador” que, através da liberdade criativa, se desnuda, se descobre, se reinventa, a si e ao outro, num jogo de verdade e sinceridade cúmplice e “insincera” de rostos, de máscaras, de “Eus ficcionais”¹⁴.

Soube criar algo vivo e original, porque sincero e pessoal, tão pessoal que roçou o próprio colectivo, ou seja, tão “Eu” que transpareceu o “Nós”, numa produção espelhada da simbiose entre o homem e o artista, enfim, um “Eu criador” que soube manter e transmitir com uma diversidade de rostos, o seu temperamento, a sua personalidade, a sua capacidade própria e única de pensar, sentir e perceber, fazendo surgir uma obra de interesse profundo, sincera e original, uma obra que nos seduz e nos prende, porque o “Eu criador” soube evidenciar uma personalidade que interessa continuamente, porque é um “Eu” abrangente, um “Eu” de diversos sentires, pensares, querereres, um “Eu” de diversos rostos, onde se identifica o “Nós”, através do processo de “Eus ficcionais”¹⁵.

tónica intransigência perante todas as expressões inautênticas, todas as glórias fáceis ou fabricadas artificialmente, todos os produtos e todas as manobras da mediocridade mais ou menos organizada. Mas igualmente assinalável foi o facto de a *presença* não se haver cingido a desencadear e desenvolver tais acções no plano meramente doutrinário; e de ter antes tratado de acompanhar essa mesma doutrina - pela realização e apresentação de obras concretas, através das quais se revelava, ou ia confirmando, toda uma notável constelação de novos poetas, novos ficcionistas, novos dramaturgos, novos ensaístas e novos artistas plásticos.”

¹⁴ Cf. David Mourão Ferreira, *op. cit.*, p. 13, “Arte pela Vida e Vida pela Arte (nunca, porém, Arte pela Arte) foram sempre, afinal, os grandes móveis dos presencistas (...).”

Idem, pp. 23 e 24, “«O que importa à *presença* é que quaisquer doutrinas, correntes, escolas, problemas, casos, se hajam interiorizado e individualizado no artista-criador: de modo que o artista se exprima ao exprimi-los, e os exprima exprimindo-se. À personalidade do artista-criador nada proíbe a *presença* senão que se falseie; nada impõe senão que se revele» (...)”, citando José Régio.

Cf. José Régio, *Páginas de doutrina e crítica da «presença»*, Brasília Editora, primeira edição, 1977, pp. 19 e 20, “Eis como tudo isto se reduz a pouco: Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; (...).”

¹⁵ *Idem*, pp. 17 e 18, “Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe. (...) Em Portugal, raro uma obra é um documento humano, superiormente pessoal ao ponto de ser colectivo.”

Idem, p. 58, “O que um artista deve manter contra tudo e contra todos - é a força do seu temperamento, a sua capacidade própria de interpretação, a sinceridade profunda da sua arte, a sua personalidade original. Mas em arte, e sobretudo hoje, não basta ter-se uma personalidade: é preciso ter-se uma personalidade que *interesse* continuamente.”

A obra de Migueis transmite uma confessionalidade perturbante de alguém que se esconde e revela através de máscaras, os “Eus ficcionais”, o seu alter ego, com o intuito de fuga e encontro consigo próprio e com os outros – “Nós factual”.

É uma obra que perturba pelas questões que levanta, pela inquietação que suscita, pela reflexão que empreende, pela ausência de respostas: a obra só aparentemente se assume explicativa, analítica e clara, porque, no fundo, é um todo complexo, profundo, polifacetado, onde palpita um desnudamento dum “Eu” e dum “Nós”, através dos vários “Eus ficcionais” que permitem o duelo entre o esconder e o conhecer, o encobrir e o descobrir num jogo de sedução de si mesmo. Uma obra onde sopra o *espírito*, dum “Eu” e dum “Nós”, onde fica tudo dum “Eu” e parte, de forma emanente, tudo dum “Nós”, uma obra enriquecida pela experiência dum eu ser “Eu” e “Nós”.

Uma sedução promovida, ou melhor, desencadeada por palavras que fazem surgir oportunidades de conhecimento e de descoberta, que transformam qualquer hipótese de desconhecimento em possibilidades de revelação, sendo o domínio onde se aprofundam os laços entre o real e o ser numa sinceridade insincera de autenticidade expressiva, que consegue interessar continuamente, que consegue ecoar em cada “Eu” do “Nós” e formar uma representação intemporal da obra de arte.

Uma sedução permitida pela multiplicidade de rostos, máscaras ou “Eus”, possibilitando ao “Nós” a assunção das mais escondidas ambições, dos mais secretos desejos, dos mais recônditos impulsos.

Pode ser-se amoral ou imoral, sem o olhar moralizador da consciência moral, sem o medo do nosso juízo, sem a responsabilidade de um reparo, sem a iminência de um julgamento e de uma condenação – um viver gratuito e profundo do nosso *ID*, daquele

Cf. Fernando Guimarães, *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Porto, Brasília Editora, Coleção poética, segunda edição, Abril, 1981, p. 22, “A verdadeira arte será, portanto, uma «arte humana» ou «uma expressão do humano através do homem». E explica, desta forma, o seu pensamento: «Todo o artista fala dos outros quando fala de si, e de si quando dos outros, porque através dum homem, que é, fala do homem. Toda a criação artística é, por um lado, fundamentalmente subjectiva, por outro (e na medida em que atinge não só a intemporalidade, não só a universalidade, como, também, a simultaneamente diversa e una *realidade humana*) fundamentalmente objectiva. Pelo simples facto de ser homem, todo o homem, por mais excepcional que seja, fala do homem ao falar de si. Pois algum homem poderemos, sequer, conhecer fora do humano? Mas eis o que ainda melhor se manifesta em se tratando do homem-artista: pois todo o verdadeiro artista é superiormente humano, ou em profundidade, ou em extensão, ou do mesmo passo em ambas».”

subconsciente nunca confessado nem assumido, através da identificação calada, silenciosa e secreta, mas latente com os “Eus ficcionais”, onde se encontra o “Eu factual criador” e o “Nós factual”, num paralelo identificativo com o “Nós”.

Todo este conjunto polifacetado de “Eus” ficcionais promove a preexistência de um fundo moral ou moralizador cuja tensão se desencadeia a partir da interacção de uma intervenção cívica e jornalística – um cruzamento entre intimidade, sociedade e moral que conduz a uma escrita de tom nostálgico, melancólico, ou exuberante de emoção partilhada entre “Eus”, “Eu”, “Nós”, “Onde” e “Quando”.

É um facto que na obra de Migueis ecoam reflexos, influências ou aspectos quer do movimento presencista, quer do movimento neo-realista, como acabamos de expor. Contudo, este autor não realizou um retrato da comunidade, do social, nem do indivíduo: nem do real, nem do ser. Soube, sobretudo, perceber e trabalhar a importância do colectivo em interacção constante, silenciosa ou explosiva, com o individual num esforço de consciencialização desse “Nós”, através do conhecimento profundo e fundamentado desse “Eu”, numa tentativa activa de transformação do real opressor, censor e proibitivo. Soube perceber que para se atingir o “Nós” se devia partir do “Eu”, para se atingir o real se devia partir do ser. Um ser que se vê de forma individual, mas multiplicado por sucessivos rostos ficcionais que lhe dão a transparência diversa de múltiplas formas de pensar, agir e sentir, numa tentativa de conhecimento do ser que habita em cada homem. Um ser que, por influência neo-realista, é “Nós” num “Onde” e “Quando” de enquadramento ideológico específico que promove um “Nós” consciencializado num “Onde” e “Quando” transformados. Um “Eu” que se torna colectivo quando integrado na sociedade, sofrendo as tensões, o suspense, a nostalgia do passado... um “Eu” que se encontra no jogo de fuga e de encontro entre a autobiografia e a ficção. Sim, porque a este ser social, colectivo ou “Nós” não é estranha a simpatia de Migueis pelo ideário comunista, um idealismo revolucionário de oposição à ordem instituída vista e sentida como imposição que poderá eventualmente conduzir à prisão e/ou ao exílio, sendo este um cenário do domínio do real, do possível e do ficcional.

Este autor, num estilo próprio e singular, conjugou o ser “Eu” e “nós” e o estar no real de forma activamente projectada. Mas, para além da importância conferida a um

“quem” num “Onde” e “Quando”, através do estudo preciso dos elementos individuais e constituintes do “quem” – os “Eus” – a obra de Miguéis é um todo vibrante, agitado, com energia e vida próprias, um todo repleto de sonho e duma sensualidade envolvente que erotiza a palavra, o discurso, o dizer, o fazer, o sentir e nos faz viver de forma emocionada experiências passadas ou sonhadas ou as mais secretas do nosso inconsciente.

2. O Romance em José Rodrigues Miguéis

José Rodrigues Miguéis possui uma obra vasta, tendo projectado a ficção e a realidade em relatos que abrangem o teatro, a novela, o conto, as crónicas, as reflexões, a narrativa autobiográfica e o romance. O «corpus» que sobretudo nos interessa neste presente trabalho é aquele que corresponde ao romance, uma vez que é neste espaço alargado da escrita criadora que o “EU” factual criador se projecta em “Eus” ficcionais que constituem a trama, a história, o enredo onde os heróis e as outras personagens reinventam factos, acontecimentos, emoções, sentimentos, opiniões, num jogo contínuo relacional que contribui para o quadro final verosímil e dinâmico. É este espaço alargado de criação que nos interessa, uma vez que leva mais além a dicotomia realidade/ficção, num processo interactivo de causa, invenção, reinvenção e efeito.

Optamos por referir-mo-nos ao romance como um espaço alargado de criação literária, dado que este género literário é fluido, sempre deslizante, no sentido que sucessivamente escapa e extrapola as definições¹, as classificações que tentam cingi-lo a uma designação definitiva². É o caso concreto do romance em Miguéis, um romance que se apresenta e se assume de carácter fluído no que toca a espartilhos de ordem definitiva, rompendo as malhas que o cingem a uma certa inclusão literária, como aliás já vimos no capítulo anterior. E tal dever-se-á porventura à preocupação de certos

¹ Cristina Maria da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, Edições Colibri, Lisboa, Outubro de 2008, p. 22.

² Carlos Ceia, *A Construção do Romance*, Edições Almedina, Coimbra, Janeiro de 2007, p. 12, “O romance é o género literário que mais resiste a não ser definido, ou então que mais deseja não ser classificado enquanto género codificado. Praticamente todas as tentativas de definição de romance foram absorvidas por contra-definições ou contra-argumentos para demonstrar, quase sempre com êxito, a sua fragilidade conceptual.”

autores, e pensamos que seja o caso de Miguéis, com o próprio acto de criação ficcional e não tanto com classificação da sua obra por terceiros³. A recepção do seu romance pela crítica foi algo que não escapou à preocupação de Miguéis, como vemos na espécie de nota final intitulada “Começo e Fim de uma Aventura”, do romance *Uma Aventura Inquietante* e na “Nota de Autor” do romance *Nikalai! Nikalai!*. Aqui o autor revela-se amargurado e habituado aos dissabores da crítica que, contudo, tenta antecipar, num registo incerto entre o divertido, o irónico e o decepcionado. Não pensamos, contudo, que tal mágoa ou preocupação estivesse presente no acto de criação e de escrita, momentos em que o “EU” factual exerce em pleno a sua liberdade criadora, mas sim num momento após, no depois, quando observa o romance como um todo, quando este abandona a esfera da criação e entra no universo da recepção.

O romance é, assim, abrangente, de grande fôlego, reclamando a ficcionalização do real, exigindo a quem o escreve e a quem o critica ou interpreta ou estuda um esforço acrescido e elaborado de profunda reflexão⁴. O romance é o espaço privilegiado da ficção, onde a realidade se encontra com o seu universo de possíveis, onde se encontra com o retrato do que poderia ser, numa inversão perversa do real, ou num prolongamento do que é e do que foi, através da reinvenção da factualidade⁵. O romance é o campo alargado do efeito de sugestão, existindo apenas por sugestão e por evocação de lugares, de épocas, de acções, de atitudes e de factos que por não serem ou não terem sido reais adquirem um estatuto de possibilidade e de verdade provável⁶. O romance, e o romance em Miguéis, ficcionaliza o real, conjugando todos os intervenientes da trama, fazendo-os participantes activos no próprio processo de criação literária, projectando no plano da ficção todas as coordenadas que lhe são subjacentes – o “EU” factual criador, os “Eus” ficcionais, os ondes, os quandos, os comos, os que lêem, os que não lêem, os que se revêm e os que rejeitam⁷ essa imagem. Miguéis, nos seus romances, reinventa-se, reinventa o “Eu”, o “Tu”, o “Nós”, o outro e o acontecimento ou o facto. Assim, o

³ Carlos Ceia, *Op. cit.*, p. 14.

⁴ *Idem*, p. 9.

⁵ *Idem*, p. 80, “A ficção é esse momento de infidelidade na representação do real sem o qual não distinguiríamos um romance de uma reportagem.”

⁶ Cristina Maria da Costa Vieira, *Op. cit.*, p. 43.

⁷ Carlos Ceia, *Op. cit.*, p. 67, “Todos os leitores pertencem ao livro lido e nenhuma leitura destrói o texto por ser discordante da leitura original.”

romance funciona como herança, como sublimação, como prolongamento que ilude o esquecimento. O esquecimento de uma época e o próprio esquecimento do autor, uma vez que é através da obra, e neste caso concreto do romance, que o escritor, romancista ou simplesmente autor, ilude a morte e se perpetua no tempo, não eternamente ou talvez sim, digamos que somente enquanto a sua obra é lida, estudada, aprendida e folheada. Enquanto os dedos ágeis e ansiosos de leitores percorrerem o romance, o autor subsiste, permanece e vence os limites temporais da transitoriedade – como nos diz José Saramago “Se não fossem *Os Lusíadas*, para que servia o Camões?”⁸. O romance apresenta-se como testemunho de um passado histórico e pessoal, como sublimação dessa mesma representação, como denúncia do presente, como projecção do futuro, enfim, o romance é uma força participativa do devir histórico e temporal⁹ que não se reduz a uma contextualização epocal, mas que a ultrapassa, sendo um desafio imposto às datas e à progressão do tempo¹⁰. E para tal, basta-nos observar a actualidade adaptativa dos romances queirosianos, saramaguianos e miguelianos, onde as coordenadas espacio-temporais extrapolam os seus limites contextualizadores e atingem o presente com uma precisão acutilante como se tivessem sido idealizados, escritos para aquela contemporaneidade, para uma época presente que se vê atingida, representada e criticada através de uma voz que ecoa de um passado e que retrata o presente como se da sua época se tratasse. Trata-se, porventura, de um efeito de conjugação entre argúcia do escritor e o constante devir da História de gentes e de factos.

O romance é o espaço da ficção, da reinvenção do real, da reinvenção do *eu* e do *outro*, do *eu* e do *tu*, do *eu* e do *nós*.¹¹ E mesmo quando o romance tende a falar de quem o criou, do acto de criação – de si próprio¹², mesmo quando a factualidade se insurge de forma insidiosa ou aberta, estamos perante a ficção do ser, do agir, do pensar, do sentir, numa reinvenção constante de atitudes, de emoções, de acções, em rostos diversos, em olhares múltiplos, em comportamentos desdobrados que atestam a

⁸ Documentário produzido pela RTP no ano de 1999.

⁹ David Carr, *Time, Narrative and History*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 185.

¹⁰ Carlos Ceia, *Op. Cit.*, p. 18.

¹¹ Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira, *A Construção do Mundo na Poesia de Carlos de Oliveira*, Porto, Campo das Letras - Editores, S.A., 1998, pp. 35 e 36.

¹² Carlos Ceia, *Op. Cit.*, p. 16.

capacidade da criação na fragmentação de *eus*¹³ em espaços e tempos diversos que representam o esforço da multiplicidade experiencial¹⁴. Desta forma dinâmica e múltipla, de sucessivos encontros experienciais, o romance funciona como uma estratégia do conhecimento, uma vez que experimenta os possíveis, uma vez que retrata a vida provável, cobrindo o alcance de inúmeras variáveis – “ Para ser eficaz, a ficção deve pois inventar ou recriar em termos do real ou experiencial”¹⁵ – como nos diz José Rodrigues Miguéis no posfácio ao romance *Nikalai! Nikalai!*. Contudo para que o romance seja uma forma de conhecimento¹⁶ individual e colectivo, para que ganhe a sua força de descoberta do possível, deve ser verosímil e convincente na *verdade* que transmite àqueles que a querem conhecer. E essa *verdade* é sempre diversa, diferenciada, dependendo da visão interpretativa de quem lê, dependendo da forma como cada um adapta a *verdade* do texto ficcional. Assim, o romance corresponde a uma ficcionalização do real, pleno de verdade própria e intrínseca, que suscita o conhecimento diferenciado de si próprio e do outro em qualquer coordenada espaço-temporal. O romance reflecte, ou melhor, ensaia a vida¹⁷, num jogo cúmplice de probabilidades credíveis que permitem o acesso à essência, possível, do sentir. O romance expõe, assim, um real possível, não sendo o seu objectivo a transposição fiel deste para a narrativa, que se quer sempre livre e capaz da transfiguração criativa e verosímil da realidade¹⁸. O romance não se afigura como uma cópia ou uma transposição do real, mas um ensaio dos limites da possibilidade, correspondendo a uma experiência alquímica que funde a verdade e a probabilidade num esforço experiencial da convenção, da transgressão, da regra e da excepção, enfim, dos grandes quadros representativos do ser, do sentir, do agir e do pensar.

¹³ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London, Routledge, 1991, xii/Preface.

¹⁴ Carlos Ceia, *Op. Cit.*, p. 17, “A construção de narrativa de ficção é, portanto, uma das formas que o homem dispõe para traduzir em estruturas de sentido a experiência da vida.

¹⁵ José Rodrigues Miguéis, *Nikalai! Nikalai!*, Editorial Estampa, 4ª edição, Agosto de 2001, p. 200.

¹⁶ Carlos Ceia, *Op. Cit.*, p. 2.

¹⁷ *Idem*, p. 31.

¹⁸ *Idem*, p. 28.

O romance surge, assim, como uma metáfora do real, onde o efeito do possível se ensaia através da simulação da autenticidade¹⁹, estando o romance, nas palavras de Carlos Ceia - “repleto de efeitos mágicos que nos treinam na mais elementar e completa das aprendizagens da magia: fazer acreditar no impossível.”²⁰

O romance ensaia a simulação da possibilidade, ou seja, apela ao esforço e ao poder de imaginação do que está para além do óbvio, do palpável e do tangível, estando presente nesse domínio da probabilidade ou do possível a força encatatória do romance que nos faz acreditar no imponderável e nos entrega a universos prováveis sublimadores do real, através dos quais sonhamos, vivemos, experimentamos e conhecemos.

O romance traduz a vivência e a experiência da própria vida, numa construção ficcional, onde os planos do quem, do onde e do quando possíveis funcionam como um todo que agiliza o conhecimento e a experiência do indivíduo. Assim, surgem relatos ficcionalizados a partir de situações e experiências vividas e relatos onde a vivência surge somente como ficção, sem qualquer cunho de experiência efectiva²¹.

De facto, é o que podemos observar em José Rodrigues Miguéis que confessa a sua experiência pessoal como motivação inicial da ficção²², uma ficção que desenvolveu numa trama possível de vivência provável do imponderável fortuito: falamos do romance *Uma Aventura Inquietante*, romance policial cuja nota final ou posfácio “Começo e Fim de uma Aventura” revela um narrador-autor que explicita a conjugação do real e da ficção num jogo interactivo de contaminações iniciais, uma vez que o real factual foi a causa²³, o início de uma história que se desenvolveu num esforço de

¹⁹ Hayden White, *Tropics of Discourse*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 122.

²⁰ Carlos Ceia, *Op. Cit.*, pp. 35 e 36.

²¹ *Idem*, p. 26.

²² José Rodrigues Miguéis, *Uma Aventura Inquietante*, Editorial Estampa, 6ª edição, Setembro de 1989, p. 273, “Um dia em Bruxelas (peço desculpa de estar sempre a falar das minhas Viagens & Aventuras; algum dia terão fim), ao dobrar uma esquina, achei uma carteira num resto de neve lamacenta. Era perto da uma, e eu ia a caminho do almoço. Tudo, desde então, se passou, como vai narrado neste romancinho.”

²³ *Idem*, p. 273, “Foi assim que, literalmente, tropecei no tema do romance.”

imaginação do possível²⁴, numa construção ficcional do provável que se desencadeou com o pensamento do *E se ...*²⁵ e que o “EU” factual criador se esforça por sublinhar²⁶.

Falamos também do seu romance *Nikalai! Nikalai!*, cujo enredo é, de igual modo, motivado pela experiência de Miguéis, esse “EU” criador que revela a interacção do real e do ficcional, onde – “Quase todos os personagens são pois tirados do real, isto é, do que deles pude depreender.”²⁷ - como nos revela ele próprio num discurso de primeira pessoa na nota final ao romance, onde confessa um acto de escrita profundamente impulsionado por uma vivência pessoal²⁸, fortemente subsidiada pela experiência, pelas leituras, pelos ideais políticos assumidos, pelos interesses sociais e por uma conjectura epocal nacional e internacional²⁹ que determinou uma certa postura perante a vida e o outro, numa reflexão sobre o homem. Desta forma, podemos encarar o romance também como um eco do escritor, um “sintoma do escritor que o escreveu, ou seja, é o resultado do trabalho do inconsciente traduzido numa narrativa verbal.”³⁰

O romance em Miguéis assume um cariz pessoal e experiencial³¹, transmitindo a vivência vivida ou a vivência imaginada do “EU” factual criador que ecoa numa ficcionalização do real, onde é palpável a experiência da emigração, em romances como

²⁴ *Idem*, p. 273, “Ficou-me na cabeça. Germinou, cresceu, definiu-se. Ganhou traços de sátira e filosofia. Passados dois ou três anos, em Lisboa e 1934, eclodiu.”

²⁵ *Idem*, p.273, “Três dias depois entreguei-a na esquadra policial do meu bairro, e o olhar de legítima deformação profissional que me atirou o agente de serviço deu-me o primeiro rebate da ficção. É claro que não cheguei a se preso nem de outro modo incomodado, a não ser pela minha fantasia. E espero que a dona da carteira não tenha sido assassinada.”

²⁶ Carlos Ceia, *Op. Cit.*, p. 10, “(...) o autor que se esconde por detrás da narrativa como um narrador-arquitecto que não se cansa de lembrar ao leitor que a história contada é um produto da imaginação ao mesmo tempo que prolonga esse aviso como uma ilusão ficcional.”

²⁷ José Rodrigues Miguéis, *Nikalai! Nikalai!*, *Op. Cit.*, p. 201.

²⁸ *Idem*, p. 202, “Ao entrar numa noite de chuva num estaminé da Rue Haute ou da Rue Blaes, fiquei siderado pela semelhança de um chômeur, que ali estava, com o ex-imperador. Foi o meu ponto de partida.”

²⁹ *Idem*, p. 201, “Em 1929-30, dois emigrados portugueses, o major Faria Leal e o tenente Dias Jorge, levaram-me um dia à pensão russa de Ixelles, onde comiam por economia. (...) O incidente-escorva do romance foi o rapto do general kutiéfov (ou off?) em Paris e 1930.”

³⁰ Carlos Ceia, *Op. Cit.*, p. 78.

³¹ José Rodrigues Miguéis, *Nikalai! Nikalai!*, *Op. Cit.*, p. 200, “A ficção torna-se assim, para mim, uma forma de experimentação com o risco, um repto real ou imaginário, semelhante aos de muitos sonhos, fantasias e nevroses: (...) é sempre tratando de realidades, embora só aparentes, abstractas ou meramente especulativas, que uma obra nos interessa.”

Uma Aventura Inquietante, Nikalai! Nikalai!, A Escola do Paraíso; a experiência da ditadura política e da repressão, em romances como *O Pão Não Cai do Céu, O Milagre Segundo Salomé*; a experiência da desilusão perante uma vida que se esgaça entre o sonho e a realidade, em *Idealista no Mundo Real*; a experiência da morte, no romance *Os Filhos de Lisboa*; a experiência do crime imaginado visto como libertação e reinvenção do próprio indivíduo, em *Uma Aventura Inquietante e Páscoa Feliz*; a experiência da doença num relato autobiográfico em *Um Homem Sorri à Morte* como mais adiante veremos ao ponderarmos sobre esta panóplia de obras que actualizaram o «fazer romance» em Miguéis.

E o romance surge como factor veiculador experiencial porque, não tendo que ser uma projecção directa dos acontecimentos, feitos ou actos vividos, pode aproveitá-los como pretexto para criar e alicerçar uma nova realidade criada e desenvolvida pela imaginação, numa recriação de um universo paralelo, onde se desenham os contornos de uma vivência ficcional impulsionada, por vezes, por uma vivência factual.³² E, de facto, em Miguéis está presente a actualização da sua vivência experiencial³³ em relatos sucessivos e diferenciados, onde surge como experienciador de uma multiplicidade de sentires e de pensares, em espaços díspares e em momentos estranhos ao presente.

O romance como experiência do provável não tem a intenção de se promover como solução possível para conflitos ou males colectivos ou individuais³⁴. Pelo contrário, o romance, nas palavras de Miguéis, “não existe para solucionar problemas da ciência ou da filosofia, nem talvez sequer para os equacionar: mas para os dramatizar e individualizar.”³⁵ O romance não apresenta soluções, ensaia formas diversificadas de reacção, de pensamento, de reflexão, diferentes até ao infinito devido às múltiplas conjugações entre o pensamento de quem escreve e o pensamento de quem lê. As palavras do próprio Miguéis apontam para esta sugestão de multiplicação de

³² Carlos Ceia, *Op. Cit.*, p. 79.

³³ José Rodrigues Miguéis, *Idealista no Mundo Real*, Editorial Estampa, 2ª edição, Agosto de 1991, prefácio de Maria Angelina Duarte, p. 19, “(...) eles são autobiográficos em sentido geral, pois retiram muito da experiência pessoal e da análise dessa experiência.”

³⁴ Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, «Páginas de um Diário de J.R. Miguéis», selecção de Maria de Sousa, Edições Gávea-Brown, 1984, p. 196, “O autor destas linhas não crê que a literatura possa fazer revoluções sociais, políticas nem mesmo literárias, mas apenas a das confusões. (17 Dez. 79)”

³⁵ José Rodrigues Miguéis, *Nikalai! Nikalai!*, *Op. Cit.*, p. 200.

perspectivas, em páginas de diário – “ESCREVER? – é antes como montar um espelho que reflecta a nossa personalidade, a nossa vida interior... Escrevemos antes de tudo (os autênticos) para nós próprios.”³⁶. Nesta perspectiva, todo o romance tem um cunho político³⁷, no sentido que exprime ou suscita a expressão de uma determinada forma de ver, viver e pensar o real³⁸.

O romance, na sua sugestão de confluência do real e do sonho, poderá, a nível individual e teórico, ter a capacidade de corrigir o universo da realidade, esse espaço alargado de implicações individuais e colectivas, através da experimentação do possível no sonho imaginativo subjacente à criação³⁹. E mesmo em termos mais abrangentes, o romance ensaia reflexões pessoais e íntimas sobre o próprio relato do devir histórico, através das posições e atitudes assumidas pelas personagens que encarnam um posicionamento diverso perante a História⁴⁰.

E é sobretudo no chamado romance histórico do século XX que se sentem as palpitações reflexivas sobre determinados acontecimentos históricos, encontrando-se a reinvenção do passado, no esforço da sua reconstrução, lado a lado com a verdade histórica, encontrando-se o que aconteceu com o que poderia ter acontecido, resultando um relato rico em situações verdadeiras e verosímeis⁴¹ que pintam, em pormenor, o quadro representativo de uma época⁴². A ficção tenta preencher os espaços em branco do passado histórico e – “Esta dessacralização da História faz-se porque se aceita que o desenrolar do tempo também é feito de rupturas.”⁴³ – como nos diz Carlos Ceia, contribuindo, as duas instâncias, para tornar o relato mais rico em cor local, mais eficaz na caracterização de uma determinada época ou de um certo acontecimento histórico,

³⁶ Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, «Páginas de um Diário de J.R. Miguéis», selecção de Maria de Sousa, Edições Gávea-Brown, 1984, p. 196, “(23/24 Agos. 80).”

³⁷ *Idem*, p. 201, “(...)embora, no sentido lato, tudo seja aristotelicamente «político» no Homem e na Sociedade.”

³⁸ Carlos Ceia, *Op. Cit.*, p. 27, “(...) todo o romance (e toda a obra de ficção) é de natureza política, pelo que a visão que nos dá do mundo tem que ser necessariamente política.”

³⁹ *Idem*, p. 39.

⁴⁰ *Idem*, p. 41.

⁴¹ David Carr, *Op. Cit.*, p. 91.

⁴² Carlos Ceia, *Op. Cit.*, pp. 42 e 43, “A ficção também pode servir para reconstituir o passado e, para isso, não precisa de eliminar o que aconteceu verdadeiramente, sendo crível que o que pode/podia ter acontecido também importa à revisão do passado.”

⁴³ *Idem*, p. 47.

sendo, no entanto, ambos incompletos no conhecimento desse passado já tão pertencente a memórias e a registos ou a simplesmente a vagas suspeitas ou indícios. E isto porque um relato ficcional ou mesmo histórico será sempre diferente ou diverso nalgum pormenor do que de facto se passou, porque escrever *sobre* é diferente do “estar lá, naquela época”⁴⁴, como nos diz Adriana Bebiano, estando sempre presente uma reconstrução baseada na possibilidade verosímil. Digamos que o romance encena versões da História, resultantes de um acto de imaginação e definidas pelo traço verosímil ou provável⁴⁵. O romance importa da História a referência – “a acontecimentos ou pessoas reais para criar uma certa credibilidade”⁴⁶ – como nos diz Maria de Fátima Marinho, concorrendo para o efeito de real presente, sugerido ou pressentido ao longo do romance, assinalando uma marca de verdade credível.

A História será sempre um relato biográfico instável ou incompleto de uma época passada que se revê e se tenta reconstruir no presente, um presente já subsidiado com a visão reflexiva e com o olhar de alguém de uma outra época e de uma diferenciada conjectura. E acaba por se concretizar um jogo interactivo entre História e ficção⁴⁷, porque ambas se contaminam e se alimentam dos relatos de cada uma: a ficção procura apoios na História e esta última preenche-se com o relato ficcional, estando subjacente uma sublimação da liberdade do romancista e da limitação do historiador, uma vez que estas duas dimensões se cruzam e se impõem uma em relação à outra num trabalho de criação que conjuga de forma ambígua o real e a possibilidade⁴⁸. A estratégia do “EU” factual criador é convocar e conduzir o leitor à ilusão da posse da verdade, através da leitura do romance, misto de verdade e de ficção, residindo nessa ilusão a força do romance e a cumplicidade astuta entre o criador e o leitor⁴⁹. O romance resulta da conjugação – “da ficcionalidade e (...) de uma certa *verdade*, apanágio do discurso da

⁴⁴ Adriana Bebiano, “Um Híbrido Feliz: O Policial Histórico”, in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 156.

⁴⁵ Adriana Bebiano, “Um Híbrido Feliz: O Policial Histórico”, in *Op. Cit.*, p. 160.

⁴⁶ Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Editora Campo das Letras, 1ª edição, Porto, 1999, p. 11.

⁴⁷ David Carr, *Op. Cit.*, p. 184.

⁴⁸ Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Editora Campo das Letras, 1ª edição, Porto, 1999, p. 12.

⁴⁹ Carlos Ceia, *Op. Cit.*, p. 49.

História”⁵⁰ – nas palavras de Maria de Fátima Marinho, sendo essa mistura cúmplice da verdade e da ficção, enfim do que é e do que poderia ser, em graus ou intensidades diversas, que produz o efeito de sedução do romance sobre quem lê e também sobre quem escreve. Aliás compete ao leitor inferir do texto a sua coesão e a sua coerência, o que depende inteiramente da sua competência literária e cultural, com recurso à imaginação. O romance corresponde assim, nas palavras de Carlos Ceia, a uma – “(...)história, que tanto pode ser um produto da imaginação como uma narrativa «inspirada em histórias reais», mas sempre (...) uma *história que se conta*”⁵¹ – uma história, um relato, uma ficcionalização do real em graus diferenciados e, por vezes, acompanhada de uma explicação: é o próprio romance que se explica, desdobrando-se em informações que explicitam a história ficcional e em detalhes que apontam para uma determinada referencialidade epocal, num esforço de reconstituição do real e de verosimilhança do relato⁵². Isto porque o contar histórias e o alargamento da dimensão do rumor que revela e dá voz a mitos e dizeres populares são características que pertencem ao ser humano e à sua capacidade intrínseca de reinvenção do real, da possibilidade e da metáfora do ser⁵³, que se projectam nos seus relatos, num desejo de reinvenção da realidade e de si próprio num esforço latente de conhecimento de si, do outro, do passado e do presente.

O romance surge como uma actualização da necessidade e da capacidade do homem em contar histórias, e esse contar pode concretizar-se de forma linear ou tradicional, ou de forma a escapar a um discurso contínuo, promovendo a descontinuidade da narrativa e a inclusão de histórias dentro da história. Nesta confluência intertextual de histórias, assiste-se a uma conjugação de vozes diversas dentro do universo do romance, o discurso do *eu*, o do *tu* e do *ele*, e mesmo quando a história se constrói com base no discurso do *ele*, descobrimos, por vezes, o *eu*, através de expressões e de posições diferentes perante a perspectiva do real – será então a “proliferação do discurso do Outro, ou a centrifugação de vozes que surgem de todos os

⁵⁰ Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, *Op. Cit.*, 1999, p. 12.

⁵¹ Carlos Ceia, *Op. Cit.*, p. 54.

⁵² *Idem*, p. 59, “O romance de hoje não consegue resistir à sua própria explicação e isso é-nos dado também fazendo parte do romance. A informação tornou-se uma virtude (e um vício) do romance.”

⁵³ *Idem*, p. 63.

lados”⁵⁴. Tal situação presentifica-se na concepção do romance, assim subsidiário de um conjunto caleidoscópico de vozes – do “EU” factual criador e de outros criadores e de outras influências de opinião, de visão e de emoção; presentificando-se no próprio relato ficcional, onde o discurso se multiplica em ecos de vozes diversas dos “Eus” ficcionais. Esta encruzilhada de vozes surge-nos de forma expressiva em Miguéis, sobretudo no romance *A Escola do Paraíso*, onde o discurso do *ele* se vê frequentemente contaminado ou substituído pelo discurso do *eu* – Gabriel, em expressões breves, na confissão sentida, pungente ou embaraçada de sentires e de pensares, no olhar sobre a família, os amigos, o espaço e o tempo circundantes.

O romance de primeira pessoa, aquele que actualiza o discurso do *eu*, concretiza a “metaficção”⁵⁵, nas palavras de Carlos Ceia, no questionamento da inerente ficcionalidade do discurso narrativo, não sendo este tipo de discurso, contudo, sinónimo de reprodução fiel ou directa do real ou da vivência em causa⁵⁶. Podemos porventura tomar como exemplo o relato autobiográfico de Miguéis, *Um Homem Sorri à Morte*, onde o autor se catapulta para o relato num esforço de partilhar os momentos da doença, confessando o percurso doloroso da experiência do internamento, da intervenção cirúrgica, da recuperação débil e hesitante, e, sobretudo, o esforço de tornar o leitor a testemunha de uma vivência traumática, real, e onde, por vezes, se questiona a relação entre verdade e ficção. E essa questionação evidencia-se exactamente no facto de este relato se construir à semelhança daqueles que, sendo ficcionais, de algum modo, ensaiam a vida, e partem da própria experiência vivencial do “EU” factual criador. É também o caso exemplificativo do romance *Páscoa Feliz*, onde o herói se desnuda, se revela e se confessa, num discurso de primeira pessoa, convocando o leitor como juiz e testemunha da sua degradação mental face à sobrevivência social, procurando a compreensão de quem lê para o seu crime sem aparente causa, movido apenas pela loucura insidiosa que grassava na sua mente e que condicionou o seu agir.

O romance em Miguéis parece-nos apresentar personagens heróis que, tendo em si a possibilidade de se tornarem *grandes* socialmente, no sentido de mais importantes e esclarecidos, porque são dotados de uma clarividência que os outros não têm, assumem

⁵⁴ *Idem*, p. 95.

⁵⁵ *Idem*, p. 121.

⁵⁶ *Idem*, p. 127.

como destino um determinado fardo individual e colectivo, transparente, porque invisível, para aos demais, e que os conduzem a um caminho trilhado de forma solitária e, por conseguinte, algo desiludida, nascendo dessa mesma desilusão uma ténue esperança renovada. Será talvez o caso de Gabriel, no romance *O Milagre Segundo Salomé*, onde este *eu* masculino possui a visão interior necessária para uma compreensão cabal do exterior, mas que nada de grandioso empreende em termos sociais ou colectivos, sendo a sua existência feita de pequenos desafios e de simples vitórias no mundo jornalístico e no mundo das letras, onde, de facto, a sua visão do mundo estala em atitudes críticas, consideradas pelo poder subversivas e apenas a meia voz confessadas como geniais e acutilantes, desterrando este herói para uma vivência marginalizante do seu carácter excepcional, vivendo o seu sublime de forma individual. É talvez também o caso do herói do romance *O Pão Não Cai do Céu*, José Boletto, intelectual que vê negada a possibilidade de se tornar professor, sendo expulso da faculdade por a sua tese ter sido considerada como uma ameaça ao poder, sendo perspectivada, assim, como subversiva. Um herói, novamente marginal, com uma visão clarividente do real social e político circundante, desejando exercer a profissão de professor como uma missão esclarecedora e lúcida que seria equivalente à da educação do espírito, procurando combater a ignorância através da descodificação dos objectivos, atitudes e acções do totalitarismo vigente – sem lugar de professor, é de forma marginal que exerce o esclarecimento do povo do Alentejo que lhe reconhece a capacidade e o saber. É também o caso do herói do romance *Idealista no Mundo Real*, Deodato da Cunha Baltasar, que não consegue vencer na sociedade, por não pactuar com a corrupção do mundo judicial, onde gostaria de sobreviver pelo mérito de ser formado em leis. Uma vez mais, este herói escapa à grandiosidade de uma vida confortável e reconhecida socialmente, uma vez que se vê obrigado a escolher entre uma vida de negação de ideais de justiça e de liberdade e uma vida de abnegação social e de sobrevivência marginal.

Podemos, então, afirmar que no romance de Miguéis está presente uma certa *solidão* dos seus heróis, ou seja, um certo isolamento ou exílio dos “Eu” ficcionais masculinos e femininos que, à margem da sociedade ou do grupo, se revelam lúcidos de espírito e, talvez por isso mesmo, incapazes e ceder a uma realidade que oferece a

grandeza em troca do exercício do não pensar, do não reflectir e do não ver⁵⁷. Tratar-se-ão, porventura de heróis *marginais*, uma vez que este tipo de herói corresponde a um – “(...) um *ser-sem-mundo*, está entregue irremediavelmente a si próprio, preso a um destino que parece nunca ser capaz de controlar e carregando uma cruz consciente de que mais ninguém percebe que esta cruz existe sequer (...)”⁵⁸. Talvez nesta medida possamos ver o romance em Miguéis como um romance também de intervenção ideológica e ainda porque o acto de criação literária é para este autor um acto sem compromisso⁵⁹, descomprometido com a crítica, mas comprometido com o “Eu” criador, correspondendo a um acto de vontade individual⁶⁰.

Por outro lado, o romance pode também representar a distopia, na desconstrução e desmentido da utopia quanto à vida e à felicidade, apresentando o domínio da paranóia, da desconfiança em relação a tudo e a todos, um sentimento vivido pelo herói que se vê castrado e preso por uma sociedade que não o respeita ou compreende, vendo em tudo uma possível conspiração contra a sua existência. É porventura o caso do romance *Páscoa Feliz*, de Miguéis, onde a personagem principal, Renato Lima, num discurso de primeira pessoa e profundamente cúmplice e confessional com o leitor, expõe, quase de forma analítica, o porquê do seu crime de sangue – uma sublimação e fuga à pressão do social circundante que força uma vivência sem cor, plena de banalidade.

O romance em Miguéis é também romance de formação, um romance que acompanha o desenvolvimento e a aprendizagem dos heróis rumo a uma formação adulta, subsidiada por todas as condicionantes, nomeadamente a escola e a família, como factores de socialização, enfim, de crescimento individual e social, que influenciaram um determinado viver, pensar e sentir. É o caso dos romances *A Escola do Paraíso*, *Os Filhos de Lisboa* e *O Milagre Segundo Salomé*, romances que

⁵⁷ *Idem*, p. 154, “Regra geral, as personagens do romance modernista não são grandes, não querem ser grandes e nunca seguem o caminho que leve à grandeza.”

⁵⁸ *Idem*, p. 152.

⁵⁹ *Idem*, p. 150.

⁶⁰ José Rodrigues Miguéis, *Nikalai! Nikalai!*, *Op. Cit.*, p. 203, “Terei eu procurado uma lição desta anedota? Não sei qual. Alguns, extrapolando ao lê-la, chegarão talvez a conclusões quanto a outros messianismos e regressos... Isso é com eles. É claro que não espero, com isto, melhorar o conceito em que sou tido em certos sectores da nossa perpétua insatisfação. Mas confesso que a Reputação é uma coisa que nada ou pouco me importa já.”

Idem, p. 197, “Entretanto, se nada podemos explicar ou resolver, vamos procurando pelo menos consciencializar-nos. Para isso escrevemos (além de satisfazer a nossa vontade).”

actualizam o romance de formação de forma diversa, uma vez que o crescimento e a aprendizagem das personagens principais se processam em momentos diferenciados da vivência: desde o nascimento, desde a infância, adolescência ou então já na fase pré-adulta e em plena vida adulta. Nesta trilogia podemos observar a formação do indivíduo desde o nascimento, acompanhar o seu desenvolvimento e integração na vida social. Falamos de Gabriel, a personagem que mais de perto acompanhamos. Contudo, assistimos, ao mesmo tempo, à formação de outros “Eus” ficcionais, nomeadamente Salomé e Severino.

Após termos reflectido sobre o romance em termos gerais e a sua possível concretização em Miguéis, veremos nos capítulos seguintes a actualização que este autor fez das várias experiências *em* e *de* romance.

3. *O Exílio e o Crime* - Reflexão analítica da ideia de Fuga e de Morte.

Após termos seleccionado como nosso «corpus» de análise o romance em José Rodrigues Miguéis, iremos proceder a uma reflexão analítica do romance migueliano segundo vectores diferentes, nomeadamente a existência sistemática e recorrente dos temas do Exílio e do Crime, o que vai pressupor um exercício de estudo e de análise da ideia de fuga e de morte no romance.

O romance migueliano encerra um convite constante a uma exploração da noção de ausência ou afastamento do *Eu* em relação ao outro e até a si próprio e ao seu grupo de pertença. Perante esta ausência, o *Eu* desencadeia processos de vivência singular da solidão, sublimando, compensando ou recalcando a sensação de isolamento íntimo, social ou político, vivendo e sobrevivendo, por vezes, em realidades paralelas àquela em que o *Eu* objectivamente se insere. São processos de fuga a si próprio, ao outro e aos outros que atingem, em certas circunstâncias, a alienação espiritual e social do indivíduo. Esta fuga e esta alienação conduzem a um sentido de aniquilamento do *Eu*, efectivo ou simplesmente sentido, resultando no exercício da morte como válvula de descompressão de uma tensão individual ou social ou política, exigida por uma existência física integrada numa vivência socializante. E este exercício da ideia de morte poderá corresponder ao aniquilamento físico ou à perda de ideais, de ilusões, de sonhos e à consciencialização da necessidade de um silêncio imposto que cala a indignação, a revolta e a voz de uma contestação consciente, lúcida e crítica. Surge, desta forma, a noção de fim – o crime que aniquilou formas de ser e de pensar do indivíduo enquanto existência singular e plural; o crime que se praticou como catarse

libertadora, como exercício de um egoísmo calculista, como superação de ideais políticos eternizados pela contínua acção de atrofia do pensamento e das consciências: o crime que o *Eu* praticou ou que foi praticado sobre si.

Vejamos como as noções de *Exílio* e de *Crime* se concretizam no romance.

3.1. O Exílio - como se processa a ideia de fuga

O tema do exílio surge de forma recorrente em José Rodrigues Miguéis, mesmo de forma sistemática, como se fosse um assunto decorrente da sua própria experiência, da sua vida pessoal e se projectasse numa ficção profundamente subsidiária do real vivido e experienciado. Desta forma, surgem dois tipos de exílio nos seus romances, nomeadamente, o exílio social e/ou político e o exílio individual ou íntimo, duas dimensões, por vezes cumulativas, do sentir-se só, porque estrangeiro, porque de pensamento ideológico diferente, porque estranho aos outros, porque diferente, porque perdido, por vezes mesmo em si próprio.

O exílio social é por demais evidente no romance *Uma Aventura Inquietante*. O protagonista Zacarias de Almeida apresenta-se como um português, algo aventureiro, que procura em solo estrangeiro a riqueza e uma vida desafogada, ou, pelo menos, digna e sem grandes dificuldades. Esta personagem tinha já conhecido a fortuna e tinha já tudo perdido quando nos é apresentada pelo narrador do romance, quando nos surge perante os nossos olhos de leitor atento como o suspeito de um crime. Desde o início que acreditamos na sua inocência e na impossibilidade ou improbabilidade de prática do crime, porque também desde o início que somos confrontados com uma acusação cómoda que dá voz e expressão a um sentimento xenófobo de culpabilização fácil. Zacarias é o criminoso ideal em solo belga: era estrangeiro, sem raízes e sem parentes ou amigos dignos desse nome no seu país de acolhimento – era fácil culpá-lo, era cómodo e prático culpá-lo e apresentá-lo como o paradigma da criminalidade imigrante, uma vez que inocentava os autóctones e o utilizava como um bode expiatório credível, dado que respondia a um sentimento generalizado de intolerância social. Zacarias, ao longo do romance, bate-se pela inocência, grita-a bem alto, gritos que ninguém ouve ou ignora, porque se afiguram incómodos:

“Eu estou inocente!”¹

É, contudo, de uma forma lúcida e racional, que está consciente das dificuldades a enfrentar nessa sua batalha, uma vez que sente e pressente, de forma dolorosa e angustiada, a intolerância, a rejeição, a marginalização que a sociedade belga lhe impõe:

“Assassino! Estrangeiro! Métèque! À força! À força! Abaixo os estrangeiros!”²

Zacarias sente-se só e isolado num país que não é originariamente o seu, mas que ele escolheu para viver, sente-se o alvo das atenções perversas e negativas que o tentam fazer pagar por um crime que não cometeu, mas que, na visão dos outros, podia e devia ter cometido:

“Tarde de mais, Monsieur d’Almêdá! Ah, eu conheço o estribilho – «Ces étrangers!» A estas horas tenho contra mim três quartos da população.”³

E devido ao preconceito, a acusação é fácil, a investigação é reduzida e se não fosse a perseverança de Zacarias e a desconfiança dedutiva do inspector Rigaux, este protagonista teria sido acusado de homicídio, pelo simples facto de ser estrangeiro. Zacarias sente-se só porque é estrangeiro e, sobretudo, porque é apontado como estrangeiro, reconhecido como estrangeiro e diferente de todos os outros, vistos como normais e íntegros.

¹ José Rodrigues Miguéis, *Uma Aventura Inquietante*, Editorial Estampa, 6ª edição, Setembro de 1989, p. 135.

² *Idem*, p. 135.

³ *Idem*, p. 123.

No romance *Nikalai! Nikalai!* evidencia-se um exílio de teor social e político, uma vez que apresenta a comunidade russa em solo europeu, mais precisamente em solo belga. Trata-se de um exílio político, uma vez que este conjunto de indivíduos abandonou a terra natal devido às alterações do regime político que ditaram a queda do poder dos czares e promoveram a instauração de um regime de poder popular e comunista. Esta comunidade russa era ainda fiel ao antigo sistema político que lhe conferia identidade, pois era onde reconhecia o seu papel e a sua função como indivíduo e cidadão, sendo essa a realidade que se afigurava como o parâmetro que estabelecia as coordenadas de uma existência vivencial estritamente individual e também colectiva, era o modelo que regulamentava o agir. Uma comunidade que se isola em si própria, com os seus, e que é, de igual modo, assim perspectivada: uma comunidade à parte da sociedade belga, porque diferente, com os seus valores e anseios próprios, que vive isolada dos outros, no fundo, que vive ainda numa Rússia czarista, só que em solo belga, uma vez que apenas convive com os seus, com quem partilha um sonho passadista de restauração de um regime já morto numa demonstração do saudosismo messiânico que impede a vivência no tempo presente e que impede a integração na actualidade e no espaço belga. Uma comunidade que sofre a acção do preconceito, uma vez que é vista e considerada como diferente no exercício preconceituoso de uma atitude de rejeição, de marginalização ou de indiferença:

“Os russos compungidos, nem pio! O que eles aturam!”⁴

Este exílio ou isolamento colectivo de todos aqueles que partilham uma identidade devido à confluência de uma nacionalidade, de uma pobreza e de um conjunto de sonhos ou esperanças promove um sentimento de solidão interior, um exílio íntimo que afasta as personagens da realidade e da luta pela sobrevivência, fazendo irromper o suicídio como a solução para solidão e a para a inadaptação ao presente e ao estrangeiro:

⁴ José Rodrigues Miguéis, *Nikalai! Nikalai!*, Editorial Estampa, 4ª edição, Agosto de 2001, p. 101.

“Farto da vida, do exílio, das privações e da filosofia, o infeliz tinha-se enforcado de verdade: com o cinturão de couro.”⁵

No romance *Escola do Paraíso* surge uma referência algo breve, ou melhor algo secundarizada perante outros assuntos ou factores do romance, à origem ou nacionalidade do pai de Gabriel, o senhor Augusto, ou Augustín, aquele que tinha um estatuto de imigrante que lhe conferia a certeza de uma diferença, mas, desta vez, uma diferença positiva, porque o singularizava pela sua alegria e forma positiva de estar no mundo. O exílio que surge neste romance corresponde a um afastamento da terra natal por motivos familiares e por razões económicas de procura de riqueza, não sendo de todo estranho o desejo eterno de aventura e da vertigem do desconhecido. O senhor Augusto era de origem galega, portanto espanhola, e os seus pais, particularmente a sua mãe, demonstrava nos comportamentos e atitudes a origem “salerosa” dos seus antepassados. Neste romance, não se coloca a questão do exílio como um estigma negativo que se concretiza numa segregação discriminatória, nem como uma coordenada discursiva da trama romanesca. É, antes de mais, um pormenor que irá funcionar como suporte justificativo de atitudes e comportamentos idiossincráticos de certas personagens e em particular do senhor Augusto.

Esta questão do exílio é, como já dissemos em momentos anteriores, um tema que decorre da própria experiência do autor em solo estrangeiro, e, efectivamente, vamos encontrá-la num relato confessional e autobiográfico em *O Homem Sorri à Morte com Meia Cara*, onde Miguéis nos surge como um emigrante nos EUA. Um emigrante num exílio político e de desilusão social que o fez abandonar o país e o seu povo numa tentativa de sobrevivência intelectual, ideológica, política e social que não compromettesse os seus ideais, a sua forma de pensar, sentir e agir sobre a sociedade e o mundo. As suas ideias de liberdade individual e colectiva tornaram-no incómodo e

⁵ *Idem*, p. 194.

vulnerável num país que experimentava o domínio de uma ditadura política que castrava a ideia, a investigação, o estudo e calava a consciência de si e do outro numa tortura silenciadora de vontades, de desejos e de visões de liberdade e libertação. Este exílio conduziu Miguéis sempre a um sentimento de eterna saudade em relação a Portugal e ao seu povo, sabendo, contudo, sempre apreciar o espaço onde vivia, comparando-o irremediavelmente a Lisboa:

“Procurava talvez dar expressão à minha esperança e vontade de viver, de retornar à minha gente (...).”⁶;

“(...) o largo rio com os seus navios, ferry-boats e rebocadores, e mais longe das docas, os perfis, fumos e névoas de Brooklyn, que me traziam uma nostalgia das distantes visões de Lisboa da minha infância.”⁷

Sabia também apreciar o povo com quem partilhava uma sociedade feita de nacionalidades heterogêneas. Podemos eventualmente afirmar que Miguéis se exilou no estrangeiro, porque pretendeu ser livre, porque quis pensar de forma livre, porque não suportou a opressão de um poder que se eterniza pela força repressiva de pensamentos, de ideais e de expressões artísticas que permitem uma evasão subtil. Miguéis exilou-se no estrangeiro, mas nunca abandonou as suas origens, nunca esqueceu o que era ser português mesmo perante uma sociedade cosmopolita feita de uma massa heterogênea de pensares, de padrões culturais diversos e de comportamentos idiossincráticos sociais paradigmáticos. Miguéis sempre passou a sua vida em locais diferentes, por necessidade de trabalho ou de investigação, nunca se confinou em definitivo a um só espaço:

“De regresso a Nova York, depois de uma estadia de quase um ano (1949-50) no Brasil (...).”⁸

⁶ José Rodrigues Miguéis, *Um Homem Sorri à Morte – Com Meia Cara*, Editorial Estampa, 4ª edição, Setembro de 1989, P. 33.

⁷ *Idem*, p. 51.

⁸ *Idem*, p. 105.

Este relato é feito na primeira pessoa, o que reforça a presença da intimidade do “Eu”, dado que neste discurso o texto toma o “Eu” factual criador por ele mesmo, convocando-o como objectivo primordial e narrando um certo momento e percurso de vida⁹. Este relato na primeira pessoa promove antes de mais o desnudamento do “Eu”, num esforço sofrido de auto-interpretação e conhecimento, numa revisitação de si próprio ao seu passado íntimo num esforço de confissão e análise¹⁰. Todo o escritor ou “Eu” factual criador, como frequentemente o denominamos, tem algo a dizer, contando um segredo, de si e do outro, e essa vontade de confissão, de análise e de revelação tem o nome, segundo Gusdorf, de *Liberdade*, de criação, de expressão e de imaginação¹¹.

O relato confessional e autobiográfico que aqui analisamos revela, desta forma, um discurso na primeira pessoa que relata a experiência de uma doença quase sempre fatal, num hospital de New York, em tempo de guerra, a segunda, por volta de 1945. Aí, isolado dos seus familiares, em profundo sofrimento físico e mental, Miguéis soube o que era ser um exilado, não porque tivesse recebido um tratamento diferente ou negligenciador, pelo contrário, mas porque soube o que era estar só perante a morte ou a ideia da partida irremediável, porque soube apreciar os pequenos pormenores da existência, porque soube transformar o seu exílio pessoal de cidadão doente num percurso de vida que se aceita com emoção e com a naturalidade da consciência da limitação do ser humano:

“Que amizade a nossa, através de tantos contrastes e discordâncias de ideias! Quanto fiquei eu devendo aos brasileiros no meu exílio.”¹²

⁹ Georges Gusdorf, *Les Écritures du Moi*, Chapitre 6 “Écriture comme Alchimie”, Éditions Odile Jacob, Janvier, 1991, p. 123, “L’étude des écritures du moi doit embrasser sans discrimination tous les textes où le sujet écrivant se prend lui-même pour objet, (...)”

¹⁰ *Idem*, p. 133.

¹¹ Georges Gusdorf, Chapitre 7 “Le Territoire des Écritures du moi”, in *Op. Cit.*, p. 170.

¹² José Rodrigues Miguéis, *Um Homem Sorri à Morte – Com Meia Cara*, *Op. Cit.*, P. 52.

A consciência do exílio social e político desencadeou, no momento e vivência da doença, um exílio íntimo e reflexivo que lhe permitiu reviver passagens da sua vida e da vida da sua família, lhe permitiu encontrar a serenidade perante a ideia de fim e lhe possibilitou conhecer e vencer a morte de perto:

“Esta é talvez a maior lição. A morte perdeu todo o seu poder mágico e assustador.”¹³

Este exílio permitiu-lhe renascer:

“A vida tinha para mim um sabor novo, de coisa reconquistada ou reaprendida.”¹⁴

O exílio social e/ou político concretiza-se nos romances já mencionados e até, e talvez por isso mesmo, na vida pessoal de José Rodrigues Miguéis, de forma diversa e múltipla, sugerindo uma rede caleidoscópica de vivências que entroncam numa estrutura comum: o sair do seu país por motivos políticos, económicos ou sociais que pressupõe uma existência de saudade e, por vezes, ou melhor muito frequentemente, uma existência de sobrevivência perante o preconceito, a intolerância e a xenofobia que hierarquizam os *melhores* e os *piores* consoante a origem e a nacionalidade. Julgamos frequente que este exílio social e/ou político se conjugue com um sentimento de isolamento e solidão interiores que se aproximam do exílio íntimo ou individual, devido ao sofrimento que desencadeia e à sensação de se sentir só num ambiente hostil e adverso que nos julga antes de esboçarmos qualquer opinião ou acção. Contudo, pensamos que se trata de uma aproximação e não de uma identificação, uma vez que encaramos o exílio individual como uma auto-exclusão do meio, devido a uma rejeição empreendida pelo próprio indivíduo em relação ao meio em que supostamente se insere

¹³ *Idem*, p. 107.

¹⁴ *Idem*, p. 100.

e a que teoricamente pertence. Enquanto que o sentimento de solidão e isolamento provocado pelo exílio social e/ou político é motivado por factores externos ao “Eu”, o exílio individual ou íntimo é suscitado pelo próprio “Eu”, tendo uma causa interna que se radica na inadaptação, por razões psíquicas, sociais ou políticas, do “Eu” perante a sociedade, à qual teoricamente pertence. Vejamos como este tipo de exílio se concretiza em Miguéis.

O exílio íntimo ou individual surge-nos numa confissão, na primeira pessoa, pela voz de Renato Lima, o protagonista do romance *Páscoa Feliz*. E embora o relato se apresente na primeira pessoa, não se trata de um texto autobiográfico, apresenta-se como tal para criar uma ambiência de maior confidencialidade, proporcionando uma crescente intimidade entre o “Eu” ficcional e o leitor, o que favoreceria a confissão de um e a compreensão do outro¹⁵. Este homem confessa o seu crime de sangue, concretizado no homicídio do patrão, sendo o mais relevante a salientar dessa confissão o assumir de uma inadaptação à realidade e à sociedade que lhe impõe uma conduta e normas de vivência e de convivência que lhe são progressivamente intoleráveis até ao limite da loucura ou do adormecimento da consciência. O distúrbio psíquico de Renato Lima isola-o do mundo e fá-lo entrar num universo paralelo onde não existem regras sociais a cumprir, onde não há tarefas e papéis sociais, onde apenas se pode dedicar a pensar em si, numa atitude individual e egocêntrica que anula qualquer interacção com o outro:

“Foi no sonho que me encerrei.”¹⁶

Esta personagem comete o crime como forma de libertação da sua ligação aos outros e à sociedade e tenta desta forma, através da violação de uma das regras da sociedade, ou seja, a preservação da vida do outro, quebrar o elo que o liga ao colectivo, onde não tem lugar e onde não consegue viver.

¹⁵ Georges Gusdorf, Chapitre 6 “Écriture comme Alchimie”, in *Op. Cit.*, p. 119, “On peut ainsi faire apparaître qu’un livre présenté comme une autobiographie n’en est pas une, (...)”

¹⁶ José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*, Editorial Estampa, 8ª edição, Agosto de 2001, P. 34.

O exílio íntimo desta personagem é, ao longo do romance, progressivo e ascendente, uma vez que há da parte de Renato uma tentativa de se sentir normal e integrado, cumprindo o papel de trabalhador, de marido e de pai. Contudo, o sentir-se diferente e diverso dos outros sempre esteve lá, em si, latente e palpitante, explodindo, por vezes, adormecendo outras. Gradualmente, afasta-se da mulher que lhe é cada vez mais intolerável, sentindo uma enorme angústia pela incapacidade que pressente em sentir, pensar e agir de forma dita normal. Assim, enterra-se numa vida desregrada de esbanjamento, de noitadas, de experimentação do dissoluto, numa tentativa de esquecer a sua inadaptação. Negligencia o trabalho e desvia o dinheiro da empresa do patrão, rouba para manter o género de vida em que afoga a mágoa de se saber diferente e de se desejar comum:

“Oh, a minha vida foi uma tortura bárbara, mongólica, que eu suportei com a coragem de um estóico.”¹⁷

O clímax da sua vivência de fingimento é atingido com o crime que comete e que finalmente o liberta da pressão da sociedade e da presença do outro. É com anseio que encara a prisão, é com uma enorme satisfação que se vê isolado, a sós consigo e em diálogo consigo, apenas lamentando, e ainda assim de forma passageira, o não poder cumprir o papel de pai. O filho foi sempre aquele que agudizou a angústia de se saber diferente, e é por este filho que Renato desejava ser comum, levar uma vida comum, igual a tantas outras. Mas a consciência da sua diferença e da sua incapacidade para viver em sociedade foi mais acutilante e determinou o afastamento social e o seu isolamento do colectivo.

É também em Deodato da Cunha Baltasar do romance *Idealista no Mundo Real* que vamos encontrar um profundo exílio íntimo e pessoal, no momento em que se acha a sós consigo mesmo num mundo pleno de corrupção e de engano. É esta profunda solidão da personagem que a torna como que num ser marginal à sociedade, onde sente

¹⁷ *Idem*, p. 65.

que não pertence e onde não quer pertencer, pelo menos não como um cidadão a mais que não tenta fazer a diferença na sua acção de homem de leis que luta por uma sociedade mais justa e mais sã.

Deodato sente-se profundamente isolado, um ser à parte da sociedade a que pertence e em que, teoricamente, se deve integrar num esforço de trabalho individual para produção de um trabalho colectivo:

“Sentindo-se só (...).”¹⁸

Esta personagem, com um nível de consciencialização fora do comum, apercebe-se, intimamente, da sua inadequação ao todo social e judicial, auto-marginalizando-se no momento em que infere a corrupção do meio judicial em que gostaria de singrar como homem de leis:

“As classificações de Coimbra e o que sabia de verdade o ajudariam a singrar.”¹⁹

A sua solidão é consciente e advém da intuição lúcida da sociedade e de todos os trâmites de «como exercer a lei»:

“Sentiu-se profundamente só, nu, e como que revelado. Fora ele ambicioso ou combativo (era-o: mas de coisas e com armas diferentes), e seria aquela a altura de romper hostilidades, de se tornar temido; ou de submeter-se pressurosamente, em acto de penitência ou reconciliação. Nada disso porém era para o seu carácter, ferozmente

¹⁸ José Rodrigues Miguéis, *Idealista no Mundo Real*, Editorial Estampa, 2ª edição, Agosto de 1991, p. 47.

¹⁹ *Idem*, p. 43.

sequioso de verdade e responsabilidade. Não se submeteu nem revoltou: não podendo transigir, esquivou-se, requintou de afectada indiferença.”²⁰

A sua pureza interior aguça a sua consciência que «vê» nitidamente a incapacidade pessoal em defender ou acusar num tribunal contaminado pela deterioração política, económica e, sobretudo, ideológica ou moral:

“Que outras e maiores transgressões se preparavam na sombra? Pela sua parte, se se sentia incapaz de lutar, não queria submeter-se, pactuar com a injustiça: era superior às suas forças.”²¹

Digamos que Deodato sofre de uma crise de consciência – gostaria de ser o homem de leis que, com competência, defende, acusa e julga num tribunal isento de questiúnculas pessoais de cobiça, inveja, ou manipulação política de ideais, de inocências ou culpas. A crise de valores que o rodeia não o contamina, não o convence, pelo contrário, impele-o a ser igual a si próprio, pagando assim, o preço elevado da solidão, do isolamento, da marginalização:

“Que ando eu a fazer no mundo, a iludir-me? A mascarar a minha cobardia? A esquivar-me à responsabilidade e à luta, a procurar refúgio nas Ideias, na Literatura? (...) Tem de haver no mundo um lugar para os objectores de consciência, os sonhadores, os idealizadores. Se esse lugar não existe fora da minha consciência, quero ao menos manter-me fiel a essa única virtude que me sinto...”²²

²⁰ *Idem*, p. 63.

²¹ *Idem*, p. 266.

²² *Idem*, p. 269.

E só quando deixa de tentar pertencer a um meio que o repugna é que ganha a sua liberdade; só quando se liberta da obrigação de pertencer a algo que nega pelo pensamento e pela acção é que se sente livre e feliz no seu isolamento solitário, uma vez que a sua marginalização, o seu exílio íntimo, corresponde a uma consciência de si, do outro, do mundo e da sociedade em decadência.

No romance *O Pão Não Cai do Céu*, encontramos a personagem José Boleto, profundamente enfermo de um isolamento individual motivado pelas suas convicções políticas. O seu exílio íntimo é suscitado por razões externas do foro político e social que o conduzem a uma marginalização comunitária, mas também a um isolamento interior, sentido de forma revoltada, o que o conduz a uma acção interventiva na sociedade que o rodeia. E Boleto intervém, proclamando a sua opinião, dando a conhecer o seu pensamento e a sua visão de uma sociedade mais justa e mais equilibrada, enfim, uma sociedade que erradicaria a fonte das desigualdades e das injustiças entre pessoas.

Este “Eu” principal sente e demonstra uma elevada consciencialização da sociedade sua contemporânea, tentando, pela palavra em conferência ou pela escrita algo subversiva, modificar situações e mentalidades. Desta forma, vê-se isolado e marginalizado da Faculdade no ano da formatura, sendo expulso, devido a um discurso atentatório contra a ordem e pensamento estatais – vê-se impedido de concluir a sua formatura como professor, porque é visto como um indivíduo perigoso para o regime, podendo influenciar aqueles que iriam receber os seus ensinamentos:

“O ano de formatura tinha-lhe corrido mal. A polícia interrompera e proibira a sua conferência sobre o Baixo Alentejo; fora-lhe vedada a publicação da mesma Revista dos estudantes da Faculdade; por fim, com a «parede», em que tivera papel activo e dirigente, fora expulso da Universidade.”²³

²³ José Rodrigues Miguéis, *O Pão não Cai do Céu*, Editorial Estampa, 7ª edição, Dezembro de 1996, p. 21.

É marginalizado, é isolado, é posto à parte da vida pública e social dita normal, pelos outros e por si próprio, uma vez que se recusa a ceder, a deixar de pensar como o faz, a deixar de saber, a deixar de se aperceber, a deixar de estar consciente da injustiça, da censura, da perseguição e da manipulação do poder através do controle da justiça, da lei, da ordem e da mentalidade:

“A sua gente, mal vista dos poderes distritais pelas opiniões democráticas, estava em precária situação devido à crise agrária.”²⁴

José Boleto vê-se e sente-se isolado no seu pensamento, na sua acção, nas suas convicções que nem todos percebem, por comodidade ou por medo. E esta personagem isola-se no Alentejo, seu lugar de nascença e de pertença, tentando, a uma escala quase somente individual, apenas acompanhado por alguns esclarecidos de pensamento e espírito, combater um regime injusto e motivador de desigualdades sociais: tenta, juntamente com o pai e alguns amigos, travar o processo de formação dos grandes latifúndios do Alentejo, ao recusar vender a sua terra de pequeno proprietário aos grandes e ricos que, a um preço irrisório conseguem obter as terras dos remediados endividados:

“Que eu já tive alguma coisita de meu, mas hoje tudo quanto eu tinha é do conde de Ferreira. Não sei porquê, que nunca o vi pegar numa enxada... Então ele, que é tão rico, precisa agora de courelas de um pobre?”²⁵

É somente uma tentativa, mas que faz nascer a esperança que será possível se se acreditar, se se recusar a ceder, se se não temer a morte ou a prisão:

²⁴ *Idem*, p. 21.

²⁵ *Idem*, p. 227.

“- Ele Portugal que é hoje, senão uma cadeia? E vossemecê, tio Augusto, veja se se acautela. – Eu? Ora adeus, menino. Pois que me prendam. Ele mais fome do que a que eu aqui tenho curtido não irei lá passar. Eles não dão de comer aos presos? E eu não fiz crime nenhum. Andei a pedir pão ou trabalho para esse povo. Isso é crime ou vergonha? Só se for pra quem pede! – Para eles é tudo crime. Até estar vivo.”²⁶

José Boleto fez do seu exílio íntimo o exílio de outros e um grito de revolta consciente contra o que não é aceitável, justo ou razoável.

No romance *O Milagre Segundo Salomé*, as personagens Gabriel, Salomé e Severino demonstram uma profunda sensação de solidão, de isolamento e do sentir-se diferente. As razões para tal são diversas e díspares, como o são os indivíduos que as sentem e as demonstram, partilhando, contudo, mesmo sem saber, um exílio angustiante que os marginaliza do contacto com os outros, porque intimamente auto-excluídos.

Gabriel sente-se só. Ideologicamente evoluído, esta personagem tem uma consciência fina e arguta da sociedade em que vive e que tenta, de alguma forma, modificar ou condicionar com a revelação escrita e até subversiva dos seus pensamentos e comentários em mensagens de autoria irónica e desconcertante – Gabriel Arcanjo, que observa, comenta, ataca, revela e acusa aquilo e aqueles que ele considera corruptos, injustos ou decadentes. Gabriel participa assim n’*A Sementeira*, revista opositora ao regime e ao estado da nação. Esta lucidez torna-o só, porque assim se sente e assim o vêem – aquele que, quase com poderes mediúnicos, consegue antever, ou melhor, denunciar o que vai mal nesta sociedade decadente e podre do século XX:

²⁶ *Idem*, p. 245.

“A Revolução Nacional! Será a ditadura? O governo militar? O radicalismo? A reacção? Será uma erupção de bexigas, oxalá doidas?”²⁷; “Entretanto o povo espera. A igreja suspira, a Banca respira, os talassas conspiram. Nada disto inspira. A paz reina em Varsóvia: não era o que pediam? Começa a obra do Renascimento. O futuro a Deus pertence: logo – *Ave Caesar*, os moribundos te saúdam! Mas – até onde e quando? *Gabriel Arcanjo (caído)*.”²⁸

Gabriel é aquele que tem coragem de apontar o dedo, de demonstrar a consciencialização de si e dos outros. Escreve bem, poderia ter um futuro promissor, um destino brilhante e prefere ser a voz subversiva e mascarada que denuncia, que acusa e que comenta. Preferiu ser só, porque incapaz de ser como os outros, não partilhando a sua passividade ou desinteresse pelas causas de todos. Preferiu sentir o isolamento pessoal do que sentir-se com os outros e como eles, porque sente, pensa e age de forma diferente, porque a sua consciencialização o impede de ver e nada dizer.

É a Gabriel que cabe o papel de intervenção política, através da revelação triste e desiludida do que o rodeia política e ideologicamente. Desencantado denuncia, acusa, aponta o dedo e paga o preço que todos aqueles que com um papel activo mas solitário pagam – a marginalização, o isolamento, a solidão, porque são incómodos, porque alertam e gritam o que outros pretendem silenciar. Foi o caminho que escolheu e que a sua consciência lhe ditou – o estar e o sentir-se orgulhosamente só. Esta solidão social e ideológica de Gabriel será compensada no momento que conhece e se une a Salomé. Estas duas personagens vão construindo a dois uma vida simples, recatada, mas feliz pela união de dois exílios: Gabriel sentirá sempre o isolamento íntimo e ideológico, contudo a partilha da existência com esta mulher permitir-lhe-á sublimar a sua impotência perante a sociedade – permitir-lhe-á escrever, a sua história e a história dela e, assim, usufruir da possibilidade de agir na sociedade de forma interventiva, através da palavra literária, exercendo talvez uma intervenção mais acutilante devido à presença de uma história que desencadearia a sedução de mentalidades e afectos:

²⁷ José Rodrigues Miguéis, *O Milagre Segundo Salomé*, Editorial Estampa, 4ª edição, Julho de 2000, I e II volume, p. 176.

²⁸ *Idem*, p. 184.

“Um homem novo e solitário, prudente, sobe o caminho do Castelo e do amor, correndo de portal em portal, de esquina em esquina... Leva consigo o sonho e a crença na vida.”²⁹; “*Tinha dezasseis anos, e a sombra dum buço na carantonha lorpa, talhada a enxó...* Não parou mais. E assim se lançou na exploração do reino sem limites da liberdade interior, da qual talvez saísse um dia outra e maior liberdade, sua e dos homens.”

Salomé é uma personagem feminina, e uma das principais, que nos surge no romance *O Milagre Segundo Salomé* ainda muito jovem, quase adolescente, com o nome de Dolores, só depois mudado devido à reviravolta operada na sua vida. Esta personagem é-nos apresentada rodeada por um sentimento de profunda solidão, pois encontra-se só na capital, sem a ajuda de qualquer familiar, que aliás não tem, e sem qualquer meio de sobrevivência. Uma jovem imersa num profundo isolamento interior, numa solidão desesperadamente sentida e indiferente aos demais, um ser vítima da marginalização da sociedade porque é pobre, sem qualquer referência, sem qualquer apoio ou ajuda, sem qualquer interesse para quem quer que seja. Dolores é humilde, é inocente e crédula, sobretudo quando alguém – neste caso um homem já de certa idade – lhe presta auxílio. É este homem que a veste e que a alimenta e a ajuda a procurar e encontrar trabalho como criada de servir e ama. Dolores acredita neste homem, com idade para ser seu pai, acredita na sua solidariedade gratuita, na sua amizade genuína. Com ele, sente-se menos só, menos isolada da felicidade e da vida, sente-se parte integrante na vida de alguém. É com gratidão que Dolores se entrega a este homem mais velho que apenas só isso pretendeu e que ardilosamente conseguiu. É com desespero que o vê afastar-se de si, sentimento que se intensifica devido à gravidez inesperada.

Novamente só, sem trabalho, porque despedida devido ao seu estado não sancionado pelo casamento, marginalizada, isolada na sua vontade de viver a gravidez e ter o seu filho, Dolores torna-se mais só e mais marginalizada por todos socialmente, sendo este o momento de total abandono que a impele a recorrer à ajuda da senhora da pensão onde tinha os encontros camuflados com o seu *velho*, entrando, desta forma, no

²⁹ *Idem*, p. 326.

mundo da prostituição, como pagamento pela ajuda prestada e pela possibilidade de sobrevivência:

“Nunca se tinha sentido tão pobre nem tão só no mundo. (...) O espectro da fome e do desemprego apavorava-a. (...) Ganhar a vida a fazer com outros o mesmo que tinha aceitado fazer com ele, por piedade ou submissão. Entreter as visitas!”³⁰

O filho morre-lhe à nascença e Dorés sente-se intimamente morta. Aquele filho seria o seu resgate de uma tristeza e solidão íntimas, apesar de todas as censuras:

“Uma companhia, o seu amor, uma recordação. Outra, no lugar dela, teria pensado logo na forma de se ver livre do empecilho: Meu Deus, como é que pode haver mães desnaturadas! Começava a querer-lhe. Além disso tinha um certo orgulho, um assombro do fenómeno, um gozo vago. O seu filho. (...) Era alguma coisa que lhe pertencia, a única que poderia chamar só sua (...).”³¹

A sua morte e a ingressão na prostituição ditaram um arrefecimento emotivo e uma singular indiferença perante a vida, a morte e o destino. Dorés deixou de ser Dorés, nome próprio tão revelador da sua existência, e passou a ser Salomé:

“No fim de contas, que tinha ela dado ao seu velho que não pudesse dar aos mais? Indiferença. Sentiu que alguma coisa dentro dela se fechava.”³²

³⁰ *Idem*, p. 91.

³¹ *Idem*, p. 81.

³² *Idem*, p. 92.

Salomé vive numa casa de prostitutas, é prostituta, e, dessa forma, uma mulher à parte da sociedade, marginalizada e apenas aceite ou tolerada por um pequeno número de pessoas. Contudo, o seu comportamento silencioso que nada exige, o adormecimento interior sem o fogo da paixão, a ausência de sedução dos clientes, o ausentar-se do acto sexual, cumprido por obrigação e sem ostentação de prazer, granjeia-lhe a imagem de recato, de inocência, de pureza, tanto que, rapidamente, é a mais solicitada e aquela que a patroa guarda para os clientes mais importantes, aqueles que comprem o desejo renovado de uma virgindade desflorada:

“Chamava-se agora Salomé, um nome para batalhas de amor-fingido. Aprendeu a pôr o pensamento alhures, quando servia. Como não era libertina, isto é, não tinha vícios, paixões, desejos a satisfazer (...) não lhe foi difícil ficar indiferente aos homens. (...) Destinou-a desde logo para os homens de gosto (...). (...) A fama correu: diziam-na sempre-virgem, que nenhum homem a pudera desflorar. (...) àqueles esfaimados, a quem a sua beleza, gravidade e frescura bastavam para excitar ao rubro e precipitar velozmente na rampa do orgasmo. Pagavam-lhe, e ela ficava mais só, fechada e distante.”³³

Salomé, sente-se novamente mais só, sofrendo até a inveja das colegas de profissão, as insistências de clientes importunos. No entanto, tudo lhe é indiferente, porque a sua vida lhe é indiferente qualquer que seja o rumo. E mesmo quando se torna a companheira do banqueiro Severino, Salomé sente-se só, intimamente isolada na incapacidade de amar e de sentir a paixão, incapaz de se entregar de corpo, como lhe impunha o seu dever de profissão, e de alma, sempre adormecida, distante, intocável. É por gratidão que gostaria de amar Severino, que gostaria de saber sentir. Com Severino, a sua vida objectivamente melhorou em termos económicos, uma vez que este faz de Salomé a sua mulher, embora sem carácter oficial, obrigando a sociedade a aceitá-la, a cumprimentá-la e a sorrir-lhe. E a sociedade obedece, porque Severino é rico e porque Salomé tem porte, apresentação e até educação de dama virginal. É talvez na sua vida

³³ *Idem*, pp. 97, 98, 99 e 100.

com Severino que Salomé se sente mais só, porque mais consciente da sua incapacidade para amar e se dar ao outro, porque desesperadamente consciente da sua incapacidade e do seu isolamento interior. Tanto que acaba por abandoná-lo e dedicar-se à prostituição de rua para sofrer toda a humilhação que a torne digna de sentir qualquer emoção, que a limpe de vez da mancha do pecado pela expiação da marginalização social. E mesmo quando a confundem com a aparição da santa, na sua aldeia de origem, Salomé sente-se terrivelmente só, conseguindo unicamente usufruir do desespero, da raiva e da angústia da indignação que julga marcar a sua existência.

É como prostituta de rua que Salomé sobrevive e conhece a maneira de expiar, de forma feliz e resignada, a sua vida e o seu pecado. É assim que conhece Gabriel, a personagem também enferma do drama do exílio íntimo que já abordamos anteriormente. Juntos tentam combater o isolamento através da conjugação das suas solidões:

“- Vou ter um filho. O nosso filho... (...) Por outro lado, a menina ranhosa e explorada, a que ninguém amara deveras, a fria e estéril Salomé-Dores que não pudera dar amor nem vida, cobrava agora, com ele e através dele, na realização do seu sonho, o prémio da virtude essencial que soubera guardar.”³⁴

Severino é a terceira peça de um triângulo estrutural do romance *Milagre Segundo Salomé*. De origem pobre e provinciana, esta personagem masculina desde cedo conheceu a marginalização que os outros lhe votavam, principalmente, quando a mãe o mandou para a capital, para um futuro melhor, quando ainda criança, quase a entrar na adolescência. Severino sabia que era diferente, sabia que era pobre e que precisava da ajuda dos outros e do seu trabalho. Sempre se sentiu isolado em si próprio, refugiado na sua ambição de ser rico e ter cada vez mais:

³⁴ *Idem*, pp. 339 e 340.

“Sem outro afecto que o que consagrava à mãe e à menina Adélia, Severino viveu muito tempo quase virgem de contactos femininos, se não de tentações. A timidez, o apego aos vinténs, e o pavor da doença que arruinava tantos caixeiros e galegos seus conhecidos, mantinham-no casto.”³⁵

Esse seu exílio da esfera da emoção e dos sentimentos tornou-o mais calculista, mais materialista e intuitivo para os negócios, mas profundamente só em termos individuais, familiares e sentimentais. Severino, a dado momento, apercebe-se que tem tudo o que o dinheiro pode comprar, bens, certa posição social, influência política. Tudo menos o reconhecimento da sociedade conservadora e tradicionalmente rica e nobre, o que o deixa triste e só:

“Embora o não confessasse, doía-lhe que nem o dinheiro nem a influência o impusessem à «sociedade». A origem humilde, a ascensão fulgurante, as maneiras algo frustes, afugentavam dele a gente «fina», cujo retraimento lhe feria o orgulho.”³⁶

De facto, aquele pequeno rapaz, de olhar perdido que chegara a Lisboa anos antes, venceu e conquistou um império económico:

“Era a última curva da estrada, e Severino sentiu-se seguro de que, morto o patrão e amigo, seria ele o dono daquele empório.”³⁷

³⁵ *Idem*, p. 115.

³⁶ *Idem*, p. 130.

³⁷ *Idem*, p. 123.

Contudo esse rapaz fundou não só um império de riquezas, como também um império de solidão – uma existência de exílio familiar e sentimental que o surpreende com a angústia de se sentir só:

“Pensou na velhice sem mulher nem filhos e suspirou. Sempre sozinho, metido consigo e com os seus secretos pensamentos, iria chegar assim ao termo dos seus dias?”³⁸

É por este motivo que Severino procura alguém para partilhar a companhia e a vida. Inicialmente, alguém de quem se possa descartar facilmente, sem compromissos ou obrigações. A escolha, por conselho de amigos, recai em Salomé, devido ao seu porte discreto e doce, devido à sua candura de uma beleza virginal. É em Salomé que Severino descobre a dor da paixão e do amor, porque entre eles falha a conjugação de destinos. Este homem pretende fazer desta mulher a sua esposa, a companheira da sua vida, mas Severino sente-se cada vez mais só, mais exilado na sua incapacidade de fazer Salomé apaixonar-se ou viver resignada a seu lado, e mais exilado nas exigências dos seus negócios. Vê-se abandonado por Salomé e o sucesso dos seus negócios já não é suficiente para colmatar a sensação de solidão ou de exílio, pelo contrário, intensificam-na, por contraste entre o sucesso económico e o fracasso sentimental:

“Percebeu que estava muito mais só que o senhor Serrano, que o tivera a ele para amparo e confidente, e à menina Adélia.”³⁹; “Com a partida de Salomé, cujo paradeiro ele ignorava, nada aparentemente se alterara, a não ser que as persianas e janelas estavam sempre fechadas, os estores e cortinados corridos, e o palacete mudo. (...) A actividade era nele o bálsamo ou a sublimação dos ferimentos recalcados.”⁴⁰

³⁸ *Idem*, p. 133.

³⁹ *Idem*, p. 141.

⁴⁰ *Idem*, p. 153.

Esta demonstração do sentir-se só e isolado permite-nos, porventura, concluir que as personagens enfermas de uma sensação avassaladora de exílio, experimentado de forma individual, íntima ou social, enveredam por um caminho de aniquilamento do *Eu*, enquanto ser singular e enquanto ser colectivo, dependendo dos casos. Ou seja, o sentir-se diferente, o sentir-se excluído, o sentir-se fora de um mecanismo gregário social, o pressentir a ausência de pertença a qualquer grupo, classe, pensamento ou atitude de cunho globalizante, ou mesmo o pressentir, quase adivinhar, o desvio a uma normalidade comumente aceite, conduz as personagens destes romances, como vimos anteriormente, a uma atitude de auto-exclusão que se salda numa vivência experiencial do exílio. Um exílio de cunho mais íntimo ou mais social ou político, mas sempre um exílio, um exercício da solidão, em si próprio ou com os outros. Um exílio que traduz um isolamento, imposto pelos outros ou por si próprio, a experiência do viver à margem do colectivo, que conduzirá à morte ou aniquilamento dos ideais, dos pensamentos, das esperanças, das ilusões, da possibilidade do viver no colectivo e com este último, enfim, ao *crime* de pessoas e de perspectivas.

Será esta tão vasta e heterogénea noção de *crime* que analisaremos no capítulo seguinte.

3.2. O *Crime* – como se processa a ideia de morte

José Rodrigues Miguéis, nos seus romances, recorreu, de forma insistente, à ideia de crime com um significado plural e até paradoxal. A esta ideia de crime estará sempre associada a ideia de morte, de fim, de um certo finalizar existencial ou ideológico que corresponderá ao aniquilamento físico de pessoas, de ideais ou de ilusões – um *crime* de pessoas e/ou de perspectivas, uma morte inflingida por outrem ou por si mesmo que representará também uma fuga ao outro, a si e à noção irremediável de perda.

O crime assume um cariz diverso nas suas obras *Uma Aventura Inquietante* e *Páscoa Feliz*, uma vez que na primeira citada o crime surge como um - “divertimento joco-sério (que) faz revalorização da novela policial, desdobrando um caso de coragem solidária e autojustificativa”¹ – nas palavras de Óscar Lopes; enquanto que na segunda obra citada, surge como reflexo de uma mente perturbada, como a realização sublimadora de uma personalidade social e psicologicamente enferma, incapaz de proceder à integração do “Eu” no universo do “Nós”. O crime é, nesta obra, praticado de forma gratuita e alucinada, correspondendo a uma libertação através da transgressão suprema, onde o derramamento de sangue corresponderia à catarse do “Eu” ao repudiar a ordem social e moral de vivência em sociedade. Digamos que aqui o crime será a tentativa emocional de racionalizar a mais sentida inadaptação do “Eu” que declina qualquer responsabilização social, familiar, e amorosa, através do exercício da íntima alucinação do real.

Dois romances, dois crimes, um crime que determina um romance policial – *Uma Aventura Inquietante*; outro crime que determina um romance de análise reflexiva do “Eu” perante a alucinação e a vivência íntima da marginalidade do sentir – *Páscoa*

¹ A. J. Saraiva, Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, 16ª edição, pp. 1073 e 1074.

Feliz. Um crime que implica o decurso de uma investigação policial, no fundo uma investigação da sociedade sobre o indivíduo, através da capacidade dedutiva, de um “Eu”, peça integrante de um todo - *Uma Aventura Inquietante*. Um crime que suscita a investigação do “Eu” sobre si próprio numa análise confessional e reflexiva num discurso de primeira pessoa, como se a confissão funcionasse como elemento catártico que busca não a autojustificação, mas sobretudo a aceitação da gratuidade do acto, através do reconhecimento da relação de inadaptação de causa-efeito indivíduo-sociedade – *Páscoa Feliz*.

Nem sempre um crime determina um romance policial, é usual que tal aconteça, mas pode actualizar-se o crime de tal maneira que suscite o estudo do indivíduo enquanto membro participativo ou auto-excluso do real social. O crime poderá, assim, surgir como a ideia de morte existencial ou física, hetero ou auto-inflingida, mas também como a ideia de morte de ideais ou de ilusões, conjugando a noção de fim e de fuga a um destino, a uma sociedade, a uma profissão, a um exercício de uma acção participativa no todo social.

Iniciaremos a abordagem ao crime através da perspectiva policial, ou seja, através do estudo do género policial na literatura portuguesa e em Miguéis, concretizado no romance *Uma Aventura Inquietante*. Sendo este o romance que consideramos o mais canonicamente policial, é, por conseguinte, aquele em que nos demoraremos mais na análise reflexiva sobre os processos narrativos de construção de uma trama policial. Posteriormente, abordaremos o crime enquanto transgressão gratuita do indivíduo na recusa da integração no social, ou seja, o crime como patologia individual e social, concretizado no romance *Páscoa Feliz*. Analisaremos ainda o crime enquanto morte de outrem e suicídio, nomeadamente no romance *Nikalai! Nikalai!*, onde a morte surge com a significação de fim... de vida, de vidas e de uma sociedade. O crime será também analisado na sua relação profunda com a lei, no romance *Idealista no Mundo Real*, onde analisaremos a existência da lei enquanto entidade que regulamenta, condena e, por vezes, promove o próprio crime, através da relação nociva entre lei, política e ambição. Por último, reflectiremos na ligação existente entre o crime e a política, numa sociedade que utiliza a transgressão do crime como forma de actualização de um poder político, económico e social, manipulando, através da ameaça, os pensamentos e as acções e transformando em crime o que os outros julgam a afirmação de uma liberdade social e individual. Será a análise do romance *O Pão Não Cai do Céu*, onde o crime corresponde

a uma inversão perversa do errado, do ilegal e do não possível numa sociedade de direitos e deveres.

3.2.1. *O Género Policial*

José Rodrigues Miguéis evidencia uma participação na vida intelectual nacional, absorvendo, no seu percurso literário e vivencial, influências, na forma de ver, sentir e representar o real através da ficção. A sua intenção projectiva do “Eu”/ “Nós”, enfim do individual condicionado, mesmo de forma insidiosa e camuflada, pelo colectivo, condu-lo à encruzilhada neo-realista e presencista, como já vimos anteriormente, uma vez que o microcosmos existencial e vivencial pressupõe o macrocosmos estrutural de uma comunidade com tempo e espaço delineados na factualidade e na ficcionalidade. São talvez as duas influências conjugadas que fortalecem a palavra e a imagem num relato ficcional subsidiado pelo real. De facto, o convívio e a influência neo-realista levam-no a uma incursão no género policial, uma vez que o crime é também um factor intrínseco da factualidade, devendo ser observado nas teias de relação do impulso individual, e aqui detectamos a importância conferida à análise do “Eu”, da capacidade dedutiva introspectiva e do reflexo numa comunidade que poderá potenciar o crime ou evitá-lo num esforço de sensibilização que tornará mais civilizados todos os envolvidos. Para compreendermos esta incursão e a sua recepção pela comunidade social e literária, devemos debruçarmo-nos, de forma breve, sobre a progressiva autonomização do género policial face a um olhar crítico e severo do universo literário português.

3.2.2. *O Género Policial e a sua Recepção na Literatura Portuguesa*

O género policial na literatura portuguesa evidencia uma recepção algo problemática, na medida em que há diversos autores e críticos que o encaram como um género menor, de qualidade subalterna e inferior, justificando a sua aceitação pelo público leitor como uma desculpabilização¹ ou legitimação do acto de leitura pelo gosto, pelo prazer, pela fruição do deleite imediato deste género, correspondendo, ou pelo menos assim perspectivado, a uma cultura de massas, de teor popularizante.² Esta forma de ver o policial condiciona a produção e a sua recepção, assim como a progressiva aceitação deste género no mundo literário. Esta atitude preconceituosa em relação ao policial, que promove nos seus escritores um *medo da literatura*³, está patente nos anos 40 e altera-se nos finais dos anos 50 e inícios dos anos 60, onde o policial adquire uma importância na escrita moderna, reclamando uma existência como “instituição” literária⁴. Para esta mudança de perspectiva muito contribuem certos autores portugueses, nomeadamente José Cardoso Pires, Carlos de Oliveira e, mais importante para nós, José Rodrigues Miguéis⁵, que, com as suas sucessivas incursões no

¹ (...) um percurso de recepção crítica, que tendo-se iniciado em finais dos anos 40 por um discurso apologético sobre o policial, orientado para a desculpabilização ou legitimação do acto individual e colectivo de leitura (...)”, in Tese de Doutoramento de Maria de Lurdes Sampaio, *História crítica do Género Policial em Portugal (1870-1970), Tansfusões e Transferências*, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, dactilografada e inédita, Porto 2007, pp. 181 e 182.

² Serge Abramovici, “Índice et Indicible”, in *Crime, Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores Gonçalo Vials-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 70.

³ Francisco José Viegas, “O Medo da Literatura”, in *Crime, Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores Gonçalo Vials-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 121.

⁴ Maria de Lurdes Sampaio, *Op. Cit.*, pp. 35 e 35.

⁵ *Idem*, p. 182, “(...) bem como as experimentações narrativas com as fórmulas de policial, de autores como José Rodrigues Miguéis, Maria Archer, Tomás de Figueiredo, Carlos de Oliveira, Jorge Reis e José Cardoso Pires, realizadas antes dos anos 70, provam como o policial ocupava já um lugar (ainda que num estrato periférico) no sistema literário português.”

policial, antes dos anos 70, demonstram que o policial usufrui já de um lugar na literatura portuguesa, embora ainda subalterno ou periférico. São autores como estes que promovem a consciência do género e operacionalizam a opção pela sua adopção ou escolha, por vezes pontual, por vezes absoluta, mas sempre deslizante num universo que recria efeitos de expectativa. E a esta evolução não será também estranha a atitude valorativa com que Fernando Pessoa, no início do século XX, olhava a literatura policial⁶, indignando-se com as classificações de *subliteratura*, *infraliteratura* ou *paraliteratura*, usualmente aplicadas ao romance policial, também chamado de romance ou conto de mistério. Fernando Pessoa, ou melhor a sua máscara heteronímica detectivesca da altura, espantava-se perante a ausência de uma teorização sobre o policial⁷, esse género que pressupõe, ao contrário da opinião geral sua contemporânea, uma selecção de leitores de olhar treinado e de dedução experimentada, profundamente críticos na tarefa da decifração do enredo policial. De facto, não tardam a surgir, a partir dos anos vinte, uma panóplia de reflexões e estudos dedicados a este género, ultrapassando-se a falha apontada por Pessoa e, gradualmente, contribuindo para uma definição valorativa do género e para a sua progressiva autonomização no contexto literário e cultural⁸.

Nos finais dos anos 50, no meio literário português, o policial deixava de ser considerado como uma forma de subliteratura ou de “literatura popular”, tendo contribuído para tal o discurso crítico sobre o género, no sentido de regulamentar as leituras e de verificar a sua produção e a inclusão no universo literário português. O policial era visto já com outros olhos que não os do preconceito erudito ou elitista literário, não só porque fazia parte dos hábitos de leitura dos portugueses, mas também devido a uma consciência e percepção do policial como uma nova forma narrativa, distante das já existentes – um género distinto, diferenciado, autónomo. O policial abandona, assim, gradualmente, a esfera do preconceito com que foi olhado durante décadas e que, apesar de o ter mantido cativo de uma determinada intolerância e desprezo da classe intelectual, também contribuiu para o despertar da indignação de

⁶ Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, *Crime, Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores Gonçalo Vials-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 10.

⁷ *Idem*, p. 9.

⁸ *Idem*, p. 10.

intelectuais e de teorizadores, libertando o género de um espartilho e de uma classificação destrutivas e desmoralizantes.

A crescente afirmação do policial está em directa relação não só com o teor dos romances policiais produzidos, mas sobretudo com uma recepção por parte da intelectualidade crítica, tornando-se um objecto real, visível, abandonando a sua transparência de subgénero de cariz popular ou inferior. Para essa visibilidade progressiva e crescente muito contribuiu a acção do cinema⁹, a expansão de géneros menores como a Banda Desenhada e a Ficção Científica¹⁰ e a acção de intelectuais nacionais e estrangeiros que percepcionam o policial como um género literário – Victor Palla, Mário Braga, William Faulkner, Graham Greene, André Gide¹¹ – aplicando alguns dos seus métodos ou recursos narrativos nas obras. O policial é estudado, debatido, abordado de forma sociológica, psicanalítica, construído e desconstruído para ser explicado e para se tornar explicável aos olhos dos mais reticentes. E assiste-se a um interesse generalizado no romance policial, alvo de reflexões, a partir dos anos 60, de Todorov, de Ernest Mandel e até de Umberto Eco¹². Todos estes contributos sucessivos pretendem diluir o preconceito face à leitura e aceitação do policial.

Assim, o número elevado de leitores e, sobretudo de leitores com uma formação académica e literária, que não empreendem uma leitura “inocente” do romance policial, mas sim uma leitura degustada e analítica do género, assim como um crescente número de artigos, de críticas e de trabalhos sobre o policial, tornam-no visível, falado, discutido e presente, o que o catapulta para a ribalta da atenção da nação literária portuguesa. Os prefácios, as introduções, os estudos introdutórios aos romances policiais revelam afirmações críticas sérias e leitores cultos, lado a lado, com leitores alheios a toda a crítica interpretativa de afirmação de um género literário. Pretendia-se a divulgação do género, mas dos seus melhores textos e autores para que se promovesse uma “educação do gosto”¹³ e se avançasse com a “construção de cânone do género”¹⁴. E

⁹ Francisco José Viegas, “O Medo da Literatura”, in *Op. Cit.*, p. 120.

¹⁰ Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, *Op. Cit.*, p. 10.

¹¹ Maria de Lurdes Sampaio, *Op. Cit.*, p. 183.

¹² Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, *Op., Cit.*, p. 11.

¹³ Maria de Lurdes Sampaio, *Op. Cit.*, p. 185.

¹⁴ *Idem*, p. 185.

para tal também contribui a publicação de romances policiais em fascículos nos jornais e revistas, não só em Portugal, como também um pouco por toda a Europa, tornando o policial num alvo lisível e acessível à maioria que lia e o catapultava para um interesse generalizado e diferenciado.¹⁵

A segunda guerra mundial surge-nos como uma linha temporal que demarca o antes e o depois na consciencialização do género policial. No *antes*, o policial surge como uma miscelânea de obras sem distinção concreta e de sucesso de leitura entre o público, um conjunto comercialmente lucrativo sob a nomenclatura genérica de policial¹⁶ – “conjunto híbrido e heteróclito de obras e de ingredientes diversificados”¹⁷. No *depois*, o termo policial ainda não tinha atingido uma estabilização quanto às características do género, sendo um dos objectivos dos críticos definir as suas propriedades, preconizar os seus limites, enfim, submeter o género a uma teorização que o impusesse como género literário devidamente legislado. E é após este conflito à escala mundial que abalou convicções, crenças e a própria forma de se pensar vivo ou morto e a necessidade de uma expiação e castigo para os transgressores que o policial conhece uma valorização, assumindo-se como a leitura catártica que exorciza medos, pois encerra a garantia simbólica da permanência sobrevivente de uma justiça perante uma morte – crime – que constitui a representação ficcional de uma sociedade em mutação e em agonia.¹⁸

João Gaspar Simões, Luís de Montalvor e Fernando Luso Soares realizaram, nas décadas de 40 e 50, no *depois*, um trabalho de reflexão e de estudo no campo do policial, proporcionando uma forte legitimação deste género¹⁹. A publicação de antologias de contos e novelas policiais assumiu-se como um forte contributo para a percepção do policial como um género diferenciado que promove a concisão e a concentração de efeitos, não preconizando uma reflexão profunda das personagens, do espaço ou do macrocosmos social²⁰.

¹⁵ Serge Abramovici, “Indice et Indicible”, in *Op. Cit.*, pp. 71 e 72.

¹⁶ Maria de Lurdes Sampaio, *Op. Cit.*, p. 187.

¹⁷ *Idem*, p. 187.

¹⁸ Serge Abramovici, “Indice et Indicible”, in *Op. Cit.*, p. 75.

¹⁹ *Idem*, p. 193.

²⁰ *Idem*, p. 193.

O género policial foi durante muito tempo alvo do desinteresse dos escritores portugueses, apesar de encontrarmos, no século XIX, breves atenções e fugazes narrativas de cambiantes policiais em autores portugueses como Camilo Castelo Branco, Gervásio Lobato, e Eça de Queirós²¹ que, numa atitude mais mimética dos mistérios fora fronteiras, representaram alguns momentos de interesse pelo policial nos seus romances. E o ponto de viragem é a década de 50, o momento temporal referido como o *depois*. O que de importante aí ocorre é o interesse súbito dos intelectuais e críticos, com um importante pendor influenciador no mundo das letras e da cultura, sobre o policial, numa perspectiva cúmplice com a maior divulgação deste género no nosso país e a adesão crescente do público leitor português. Até à década de 80, o policial nunca foi alvo de um debate alargado e sistemático, apenas estando presente uma incipiente teorização sobre o género no paratexto de antologias, em prefácios e introduções. No nosso país, é fundamentalmente a partir da década de 80 que o policial pulsa com mais insistência e veemência nos interesses e gostos dos que escrevem, dos que lêem e dos que reflectem e teorizam. Nesta altura, o policial tornou-se mais tangível, mais nítido, mais afirmado e divulgado, para o que contribui a democratização da leitura e do gosto que decorre no após 25 de Abril, momento de libertação de uma sociedade que poderá também corresponder à metáfora da libertação do género policial, que se vê livre de um olhar preconceituoso que o tornava menor²².

As reflexões mais sérias são motivadas pelo desejo de intervenção cultural, de regulação da leitura e da educação do gosto, num ensejo abrangente de legitimar um novo género no campo literário português. Desta forma, o policial foi sendo objecto de atenção e interesse de várias correntes literárias e críticas portuguesas que de uma maneira pontual e esporádica se debruçaram e se detiveram no policial. Este demonstra “um *olhar modernista* através das reflexões de João Gaspar Simões”²³, um “*olhar surrealista* via António Pedro”²⁴, um olhar neo-realista de vários autores “que lhe

²¹ João Almeida Flor, “Para a Recepção de Sherlock Holmes em Portugal”, in *Crime, Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, artigo, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 170.

²² Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, *Op. Cit.*, p. 11.

²³ Maria de Lurdes Sampaio, *Op. Cit.*, p. 196.

²⁴ *Idem*, p. 196.

dedicaram algumas páginas significativas no espaço da revista *Vértice*.²⁵ E um olhar de pendor existencialista nas palavras e reflexões de Vergílio Ferreira.

O gosto da leitura dos romances policiais é também visto por alguns como um hábito de leitura de uma época – século XX - que consiste num "prazer oculto, não confessado senão em privado"²⁶, imputando ao policial uma condenação prévia, embora objecto de reflexão. O policial é assim visto como uma leitura de uma época marcada por uma vida moderna pressionada pelo tempo, pelo stress e sublimada em formas de arte mais ou menos imediatas e menos dispendiosas de tempo e reflexão. Esta será a razão do sucesso do policial entre o público e a crise do romance, na opinião do escritor e intelectual Vergílio Ferreira.

O policial é encarado por alguns intelectuais como uma leitura de emoções gratuitas, sem consequências, apenas presente no momento do acto de leitura, veiculando um prazer momentâneo, não pressupondo o leitor como ser cultural e não o influenciando a nível individual ou social. Contudo, esta posição é rebatida por outros críticos e intelectuais que vêem nesta opinião uma visão redutora do policial que apenas observa uma hipotética trivialidade do género como ocupação suave e fácil²⁷. Estes reconhecem no género e na sua leitura uma profunda influência a nível do exercício do pensamento, da dedução, do treino na identificação do subtil e da sugestão²⁸ - como nos diz Diogo Alcoforado²⁹, considerando importante o eco do policial na sua formação e exercício de uma certa maneira de pensar. Desta forma, para uns, o policial é posicionado no domínio do puro jogo, excluído do campo literário, o que para outros intelectuais se afigura redutor, uma vez que se esquece a dimensão simbólica que o

²⁵ *Idem*, p.196.

²⁶ *Idem*, p. 229.

²⁷ Américo António Lindeza Diogo e Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, "Natureza e Cultura nos Policiais de Tony Hillerman", in *Crime, Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, pp. 139 – 144.

²⁸ Diogo Alcoforado, "Porque Gosto do Policial... Por Que Gosto do Policial?", in *Crime, Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vials-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, pp. 211 – 222.

²⁹ *Idem*, pp. 211 – 222.

policial encerra e apenas se observa a sua dimensão lúdica³⁰. O policial é composto por uma duplicidade inerente que une a reflexão dedutiva e decifradora da verdade, que implica a mobilização e o exercício das capacidades cognitivas de quem lê, a uma dimensão lúdica presente numa capacidade mobilizadora do divertimento, ultrapassando em muito esta dimensão até pelo encontro do leitor com um cadáver que se descobre, usualmente, envolto em mistério que urge decifrar, que confronta o leitor com a morte, consciencializando-o da noção de fim³¹.

O policial é perspectivado ambivalentemente, sendo alvo de concepções mais ou menos negativas e mais ou menos positivas, uma vez que foram e são muitos os que se debruçam sobre o policial. Este género foi perspectivado com alguma indulgência pelo neo-realismo que nunca o considerou uma ameaça face à sociedade e à literatura³². Pelo contrário, o policial foi encarado como uma possibilidade de difusão de ideais políticos e sociais, enfim um meio de consciencialização silenciosa, mas insistente, de mentalidades e consciências, uma vez que o policial gozava de uma ampla aceitação no seio dos leitores portugueses³³. A ligação entre o policial e o neo-realismo é inegável, não só devido às intenções políticas do movimento, mas também devido às características literárias deste último no seu esforço de representação pedagógica de uma realidade³⁴.

A própria incursão de José Rodrigues Miguéis no género policial não é estranha à sua formação académica, às ideias intervencionistas defendidas e à influência neo-realista que sofreu. A progressiva compreensão do policial data já dos anos 30, onde sectores conotados com a esquerda encaram o policial como um meio de consciencialização da sociedade e de acção sobre esta. Poderemos inferir este pensamento nas páginas d' *O Diabo* e na revista *Vértice* - que “se empenhou em

³⁰ Serge Abramovici, “Indice et Indicible”, in *Op. Cit.*, p. 77.

³¹ *Idem*, p. 82.

³² Maria de Lurdes Sampaio, *Op. Cit.*, p. 236, “O policial, género nas margens da literatura ou fora dela, nunca foi considerado o inimigo dos teóricos e críticos do neo-realismo.”.

³³ *Idem*, p.236.

³⁴ Theo D’Haen, “Murder and Modernism”, in *Crime, Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 129.

promover uma «arte social», uma literatura de ideias e de crítica social.”³⁵. Esta última, nas décadas de 40, 50, 80 e 90 do século passado, tem um papel preponderante na promoção do debate sobre o romance policial, através de reflexões e críticas de carácter sério que esboçam a afirmação deste género no meio intelectual português³⁶. É de assinalar que José Rodrigues Miguéis publica em folhetim *Uma Aventura Inquietante* n' *O Diabo*, em 1934³⁷, o que reforça o papel deste tipo de publicação como espaço privilegiado de progressiva popularidade do policial.

O policial, por outro lado, retirou dividendos da polémica entre presencistas e neo-realistas, tendo encontrado alguma forma de se impor, através do estilo coloquial, da linguagem acessível e da empatia com o grande público³⁸. O policial conseguiu conjugar a leitura escapista, de evasão ao quotidiano³⁹ e de entretenimento com uma leitura de intenção social e política, ultrapassando o limite divisório entre função didáctica e lúdica e congregando as duas funções numa forma de ler, plena de prazer, com um determinado sentido prático. Assim, o policial é visto como uma forma de leitura a um tempo deleitosa e instrutiva, ou pelo menos, uma leitura que funciona como motor de impulsão de hábitos de leitura diferenciados, contribuindo para a criação de hábitos de leitura e de progressiva competência na tarefa de ler e compreender mensagens.⁴⁰ E se ainda subsiste algum medo ou preconceito perante o policial, este advirá do profundo contraste entre a vida e a morte que encerra, confrontando todos com a imagem de um fim, sendo primordial o lugar que a morte ocupa e silencioso o devir da vida. E nem todos estão preparados ou com vontade de ler, estudar e investigar a morte e os meandros mais sombrios da vida.⁴¹

³⁵ Maria de Lurdes Sampaio, *Op. Cit.*, p. 239.

³⁶ *Idem*, p. 239.

³⁷ É o próprio José Rodrigues Miguéis que o afirma no seu posfácio à reedição em livro de *Uma Aventura Inquietante*, Editorial Estampa, 6ª edição, Setembro de 1989, p. 274. “Certa vez precisei urgentemente de calafetar a carcaça da minha nau desmastreada, mas que sabia ou pretendia saber em que rumo navegava: fui ter com Artur Inês, que presidia aos destinos d' *O Diabo*, a São Pedro de Alcântara, e contei-lhe a traços largos a história da carteira. (...) Ele gostou e – pasmem agora, ó amimados romancistas de hoje! – ofereceu-me setecentos escudos pelo folhetim. Não se podia pedir mais ao Diabo.”.

³⁸ Serge Abramovici, “Índice et Indicible”, in *Op. Cit.*, 2001, p. 77.

³⁹ Maria de Lurdes Sampaio, *Op. Cit.*, p. 240.

⁴⁰ Serge Abramovici, “Índice et Indicible”, in *Op. Cit.*, 2001, p. 73.

⁴¹ Francisco José Viegas, “O Medo da Literatura”, in *Op. Cit.*, 2001, p. 123.

Os neo-realistas foram possivelmente sensíveis a esta questão pertinente de leituras e de competências de literacia, procurando sublinhar a construção de um enredo para demonstração e confirmação interventiva de uma tese, com o intuito de consciencialização de mentalidades e alteração de comportamentos e atitudes. Desta forma, é possível a aproximação entre o romance neo-realista e o romance policial, uma vez que ambos têm uma história para contar, uma linguagem acessível, uma ausência das problemáticas individualistas e de complexidade psicológica⁴².

Os intelectuais neo-realistas, através, segundo alguns, do órgão principal do movimento neo-realista que foi a revista *Vértice*, revelam-se interessados no policial segundo um prisma ideológico e ético, o que determinou uma atitude de bom acolhimento perante este género, olhado com atenção e compreensão, uma vez que se coadunava com os seus propósitos literários e sociais. O policial é perspectivado como uma sublimação da vida do dia-a-dia e como uma subversão da ordem instituída através da actuação do herói personagem, que estabelece uma forma de confronto entre a força legal e a força civil, entre o poder institucional e a argúcia pessoal. Reconhece-se ao policial uma função catártica, utópica e de fundo político, principalmente, quando em Portugal se vive o quadro político de uma ditadura, procurando-se a intervenção sublimada perante a sociedade, a ideologia e a mentalidade e, talvez mais premente, o castigo, a punição exemplar dos criminosos.

O policial terá, segundo alguns escritores neo-realistas e quase sempre participantes na revista *Vértice*, uma origem popular, tendo evoluído a partir do folhetim⁴³, fazendo apelo “à imaginação, ao raciocínio”⁴⁴ e ao interesse pelo crime e não tanto pelo enigma: é a evolução do melodrama folhetinesco de cariz popular para uma aventura intelectualizante⁴⁵, onde tem lugar a lógica, o espírito de observação e a própria tendência cientificista da época, num ambiente escapista, onde a conjugação da aventura, da tragédia e da imaginação proporcionam o carácter lúdico⁴⁶ deste género.

⁴² Maria de Lurdes Sampaio, *Op. Cit.*, p. 242.

⁴³ *Idem*, p. 250.

⁴⁴ *Idem*, p.251.

⁴⁵ *Idem*, p. 250.

⁴⁶ É o próprio José Rodrigues Miguéis que concebe uma aliança entre o lúdico e o interventivo quando afirma no posfácio à reedição em livro de *Uma Aventura Inquietante*, Editorial Estampa, 6ª edição, 1989, p. 274, “Com isto, eu pretendia apenas manter a integridade das minhas solas e da minha força motriz,

Este deverá empreender uma ligação profunda ao real, à experiência e a situações concretas, onde se equacionem os problemas humanos e sociais do presente, não promovendo a evasão gratuita mas comprometida com o espelhar analítico do mundo que nos rodeia⁴⁷. A esta valorização do género pelo neo-realismo não é estranha a presença constante do «crime», como desvio e transgressão da lei, nos romances neo-realistas, onde se presentifica uma questionação da própria noção de crime e das suas implicações sociais.

As intervenções neo-realistas produzem os seus efeitos face à forma como encarar, escrever e ler o policial, ainda na década de 50 e, sobretudo, na década de 60, adquirindo o género policial uma componente social indelével. Basta para tal observarmos a reedição de *Uma Aventura Inquietante*, em livro, em 1959, após duas décadas do momento em que saiu como folhetim, em 1934, como já referimos anteriormente. Nesta reedição em livro, José Rodrigues Miguéis sentiu a necessidade de escrever um posfácio, como ensaio explicativo da génese do romance, onde faz alusão ao ambiente cultural da altura, ou seja, os anos 30, onde, apesar de toda ambiência literária, cometeu a ousadia de escrever um policial⁴⁸ e um policial com final feliz⁴⁹.

gastas de calcorrear as calçadinhas soalhentas da ideologia lisboeta; a minha independência de homem de protesto; e fornecer aos leitores d' *O Diabo*, que precisava deles, com os meus recursos de narrador, uns minutos do recreio a que todos os homens têm direito.”

⁴⁷ Maria de Lurdes Sampaio, *Op. Cit.*, p. 253.

⁴⁸ José Rodrigues Miguéis, *Uma Aventura Inquietante*, Editorial Estampa, 6ª edição, Setembro de 1989, pp. 275 e 276, “Assim saiu pois a *Aventura* e 1934, e, se teve algum êxito, a culpa é d' *O Diabo*. Sim, houve quem gostasse, aplaudisse e pedisse mais. Mas houve quem torcesse o nariz delicado, como se um hebdomadário sisudo não tivesse, entre outros, o dever e direito de ministrar um pouco de distração aos raros compradores. Ouvi comentários animadores, outros cépticos, e até hostis. (...) Não era grave, não era ideológico, não era pontifical, não trocava em patacos nenhum grande princípio, não propunha nem resolvia o Problema. Era uma *sotie*, um *divertissement*. E isso, cá na terra, não pega, não tem cabidela. Bom lá para as «nações cultas» – donde importamos tudo o que sabemos, e quase tudo o que gozamos. Aqui só há lugar para uma Coisa, uma Ortodoxia, uma Unanimidade, um Todo. (...) A obra (só na aparência) desinteressada, despretensiosa, *amusée*, dá-nos engulhos. Tudo deve ter utilidade imediata, óbvia, comezinha, acessível, e sobretudo ser muito simples e clarinho, porque não há confiança no nível de entendimento nem no anseio de elevação da nossa gente. Senão não presta. (...) mas só porque aqui-é-Portugal, onde os padrões e as receitas sobrelevam à criação, eu tinha de me resignar a entrar na forma, fosse ela qual fosse. (...) Eu sorria, enlevado e feliz com tanta severidade. Era tão grato, tão apaziguador da minha espoliante consciência, ouvi-los dizer mal da clowneria mistificadora! Era tão nossa, tão portuguesa, aquela desconfiança e tacanhez!”

⁴⁹ *Idem*, p. 275, “Como podia eu oxidar uma tão bela reputação de homem grave e responsável, com planos de reforma e salvação nos bolsos, voluntário da auto-imolação indispensável à tranquilidade geral das consciências – rebaixando-me a escrever uma novela de imaginação sem qualquer «mensagem» visível, sem programa nem panfleto, e ainda por cima com um Fim Feliz? ... Na nossa sociedade não pode haver um Fim Feliz, nem mesmo para um burguês da raça de Zacarias.”

Neste posfácio, Miguéis revela determinados conflitos pessoais, decorrentes não do momento temporal do acto da escrita - anos 30 - mas do momento da reedição e elaboração do posfácio⁵⁰, onde se vê como leitor e crítico de si mesmo. Um posfácio, com uma linguagem coloquial⁵¹ que tenta aproximar o escritor do leitor, como se lhe confessasse ou segredasse algo ao ouvido, numa atitude apologética do próprio acto de escrita, e que pretende ser uma tentativa de explicação da criação impulsionada pela imaginação desencadeada por um acontecimento quotidiano que conduziu a uma história ficcional⁵², onde se debatem caracteres humanos, sociais e individualizantes, tendo sempre como pano de fundo uma sociedade que determina atitudes e desejos e que se vê em mutação devido à acção do homem, enquanto ser individual e colectivo. Este posfácio reflecte a problemática da recepção do policial – em plenos anos 50 – sendo encarado como uma narrativa sensível a determinados temas do foro social e humano e comprometida com o real político, social e cultural, onde Miguéis pretende intervir com um acto de escrita crítico e reformador de certas nuances de uma determinada realidade – o que podemos inferir das suas palavras: “Não tencionava reformar o mundo nem sublevar as almas. Queria, a par disso, e fugindo às tintas sombrias da *Páscoa*, fazer a sátira do burguês solitário, comodista e misógino (que dormita no fundo de tantos homens), procurando levá-lo a tirar-se de dificuldades e contradições do seu carácter específico, sem o aniquilar. É sempre este «burguês» que eu persigo implacavelmente, com riso e simpatia, através das minhas *Reflexões*.”⁵³

Miguéis procura, neste posfácio, um discurso problematizante, onde predominam as interrogações retóricas, denunciadoras de uma reflexão presente e premente sobre

⁵⁰*Idem*, pp. 274 e 275, “Mordeu-me, desde logo, um escrúpulo: eu era um universitário classificado, ex-bolseiro lá fora, de pedagogias e psicologias, orador conhecido, colaborador de revistas de doutrina e crítica, homem de «ideias» convicto, desinteressado e sem temor, ungido de renúncia, impermeável às tentações do Mammon, e como tal condenado a subir risonhamente o meu calvário, para edificação e gozo da plateia. Um mártir em perspectiva, digamos. E, além disso, uma promessa literária.”

⁵¹*Idem*, p. 273 “(...) (peço desculpa de estar sempre a falar das minhas Viagens & Aventuras; algum dia terão fim) (...). (...) Tudo, desde então, se passou como vai narrado neste romancinho.”

⁵²*Idem*, p. 273, “Um dia, em Bruxelas (...), ao dobrar uma esquina, achei uma carteira num resto de neve lamacenta. Era perto da uma, e eu ia a caminho do almoço. (...) Três dias depois entreguei-a na esquadra policial do meu bairro, e o olhar de legítima deformação profissional que me atirou o agente de serviço deu-me o primeiro rebate da ficção. É claro que não cheguei a ser preso nem de outro modo incomodado, a não ser pela minha fantasia. E espero que a dona da carteira não tenha sido assassinada. Foi assim que, literalmente, *tropecei* no tema do romance. Ficou-me na cabeça. Germinou, cresceu, definiu-se. Ganhou traços de sátira e filosofia.”

⁵³ *Idem*, p. 274.

algo realizado no passado, a própria obra, reapresentado no presente, numa reedição, e cuja recepção se pretende antecipar⁵⁴, ao exorcizar críticas anteriores, ao prevê-las no agora e ao assumir uma atitude modestamente consciente e crescida de si, enquanto criador, e da obra, enquanto objecto criado⁵⁵ – um binómio de prazer e de tensão constantes que pressupõe uma recepção da crítica, do leitor, mas, sobretudo, a emoção pessoal da revisitação agradável⁵⁶ da obra criada.

Miguéis pressupõe no policial um carácter lúdico e interventivo e até a representação crítica de uma comunidade, recorrendo à ironia e à sátira. Óscar Lopes reconhece ao policial a capacidade de renovação do romance português, com a sua dimensão lúdica que acarreta uma inovação benéfica e benfazeja do romance nacional ao precipitá-lo no abismo sempre incógnito do olhar inocente ou comprometido do leitor.

O policial acaba por usufruir de uma relativa aceitação no campo literário português, sempre com determinadas reservas, deixando-se de posicionar a fronteira entre bom e mau em termos de géneros literários, mas em termos de “grandes escritores e escritores medíocres”⁵⁷, segundo a opinião de Jacinto do Prado Coelho, o que é corroborado por David Mourão Ferreira quando nos afirma que não há lugar para «Literatura Maior» e «Literatura Menor», mas sim para “obras maiores” ou “obras menores”⁵⁸. Por outro lado, Arnaldo Saraiva, dez anos volvidos, integra o romance policial na literatura marginal e/ou marginalizada, talvez, em parte, devido ao novo surgir de um fenómeno de tão complexa aceitação e automização no universo português

⁵⁴ *Idem*, p. 278, “Pouco a pouco, capítulo a capítulo, veio vindo de avião. E agora aqui a têm. Para bem? Para mal? Não sei dizê-lo. Para muitos será novidade ou desapontamento; para outros, que a conhecem, uma olhadela divertida e talvez tolerante a um passado afinal ainda recente. Terão mudado assim tanto o nosso mundo e os nossos valores, que esta história duma carteira vazia haja perdido contemporaneidade?”.

⁵⁵ *Idem*, p. 278, “A Crítica, cuja liberdade proclamo e respeito, sem renunciar ao meu próprio direito a discuti-la, achará nisto material avondo para me reduzir às minhas proporções reais, já que, no geral, exigimos dos outros o Ótimo que não cabe em nós realizar. No fim de contas, é para o público, um limitado sector dele, que nós escrevemos. Só ele e o tempo dão a sentença final. Mas nem daí espero mercê: nunca aspirei a ser um grande escritor, tenho a noção dos meus reduzidos méritos e dos meus amplos defeitos – embora saiba contentar-me com o pouco que faço, e o pouco de bom que nele possa haver.”.

⁵⁶ *Idem*, p. 278, “Em vista do êxito inesperado da «Dona Genciana», meti-me a refazer esta aventura, redescobrimo nela, com gosto e espanto, mais do que julgava ter-lhe atribuído.”.

⁵⁷ Maria de Lurdes Sampaio, *Op. Cit.*, p. 264.

⁵⁸ *Idem*, p. 265.

ao longo de toda a década de 50. Nos anos 60, é evidente uma mistura de definições do romance policial como romance de enigma, romance dedutivo e romance hard-boiled, o que gera sempre reflexões, debates de aceitação, de rejeição, e onde pairará sempre uma ausência de consenso e uma ausência de pacificação de pensamentos, visões e atitudes.

O próprio termo policial deve ser objecto da nossa reflexão. A substituição do vocábulo definitório enigma por crime, já referida anteriormente, pressupõe uma intencionalidade da amplitude dedicada ao género que não se quer espartilhado, mas livremente abrangente para poder incluir narrativas e géneros diferenciados. O que se pretende é a existência de vários tipos de romance policial para ultrapassar a dificuldade terminológica e conceptual do género. Para alguns, o policial deverá ser referido como *policial* ou *detectivesco*; para outros, como *criminal*, dependendo do pendor dado na obra à função de um detective, da decifração da pista ou do indício, da contextualização da acção em termos de tempo e espaço; enfim, tudo dependendo da focalização e valorização dos vectores deste tipo de romance: se se apresenta o crime e a sua violência inerente como um absoluto, ou se se encara o crime como um factor decorrente de uma teia de relações entre todas as coordenadas do ser, do ter, do quando, do onde e não somente do como e do porquê⁵⁹.

Os anos 50 revelam uma grande popularidade do romance policial, acompanhado por várias reflexões teórico-críticas, mas sem um estudo sistemático aprofundado e objectivo. A década de 60 apresenta a urgência da sistematização de uma teoria do policial, revelando uma compreensão face ao policial nas discussões sobre ele mesmo. Chega-se talvez à conclusão da impossibilidade de definição e circunscrição do policial, sobrevivendo um aparente caos conceptual, ordenado através da cisão entre a herança inglesa – romance dedutivo – e a herança americana – romance violento de acção e de herói.

Poderemos porventura afirmar que o policial acompanha a própria evolução do homem e da sociedade⁶⁰, evoluindo à medida do seu pensamento e das suas concepções

⁵⁹ Diogo Alcoforado, “Porque gosto do *Policial*... Por que gosto do *Policial*?”, in *Op. Cit.*, 2001, pp. 213 - 219.

⁶⁰ Gonçalo Vilas-Boas, “Representação e Perspectivação nos Romances Policiais de Werner Shmidli, Verena Wyss e Roger Graf”, in *Crime, Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 200.

de crime, de justiça, de castigo e de actuação como ser individual ou colectivo⁶¹. E nesta perspectiva poderemos aventurar-nos a traçar uma linha de convívio entre o romance histórico e o romance policial, uma vez que ambos retratam uma época histórica contextualizadora da evolução do pensamento e acções do homem, dado que a investigação do indício e da suspeita persiste nos dois, realizando-se a reconstituição do passado a partir de fragmentos do presente, em virtude de se processar uma relativa análise sociológica do desvio transgressor. Por outro lado, a analogia poderá concretizar-se e aceitar-se uma vez que o policial poderá ser encarado como a representação ficcional de um quadro real de impulsos, de pulsões sociais e políticas, constituindo um cenário verosímil da realidade num certo tempo e espaço⁶². Digamos que o policial se altera e evolui a partir da própria concepção de si e do outro presente no homem, enquanto ser singular e plural. O que de essencial pulsa no género policial – o crime, a pista, o indício, a investigação, a descoberta, o culpado e o castigo⁶³ – sempre existiu, uma vez que acompanha a própria existência do homem, sendo uma realidade pré-existente, quase macroestrutural de uma vida gregária em comunidade que se compõe de diferentes e hierarquizadas vidas singulares, mais ou menos interventivas e pensantes⁶⁴. Ou seja, o policial faz parte da vida de um “Eu” e de um “Nós”, uma vez que pressupõe um crime de um “Eu” sobre um “Tu” que afecta o funcionamento do “Nós” que, por sua vez, tenta descobrir a autoria da transgressão para a castigar e irradiar do colectivo, uma vez que constitui uma ameaça constante. O policial demonstra este impulso de funcionamento de um “Eu” e de um “Nós”, enfim do homem

⁶¹ Jochen Vogt, «“Tatort” – crime at prime time», in *Crime, Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 101, “The course of contemporary history and social change have in many respects modified or even transformed the nature of crime, in so-called real life and on the screen (...)”

⁶² Adriana Bebiano, “Um Híbrido Feliz: O Policial Histórico”, in *Crime, Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 153 – 164.

⁶³ Francisco José Viegas, “O Medo da Literatura, in *Op. Cit.*, 2001, p. 119.

⁶⁴ Américo Monteiro, “Ulrich Knellwolf ou da teologia para a literatura criminal”, in *Crime, Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 41, “(...) pois a natureza do homem não se alterou e a ambição e a inveja ditam-lhe muitas vezes o agir, levando-o a não olhar a meios, quando tem em vista a consecução de determinados fins, mesmo que o meio seja a eliminação física de alguém que se achesse no caminho.”

enquanto ser individual e colectivo, permitindo, num registo escrito essencialmente ficcional, acompanhar o desvio, a transgressão⁶⁵, a pesquisa, a decifração do mistério e o castigo, por vezes expiatório – factores inerentes ao homem e ao seu funcionamento gregário. A análise do policial poderá permitir uma análise reflexiva de teor sociológico, recaindo sobre a época e os padrões de pensamento e comportamento de um momento concreto de tempo; mas também uma reflexão de teor psicológico, ao suscitar uma análise sobre o homem, as suas motivações e os seus recalcamientos⁶⁶. Só a simples análise da problemática da culpa e do castigo nos permitiria estudar uma sociedade sob o ponto de vista religioso, político e social.

A evolução do homem ao longo dos tempos pressupõe a evolução do pensamento e da concepção de desvio ou de crime e de todos os seus pressupostos processuais. Assim, ao longo dos séculos e dos tempos, a perspectiva de investigação policial e detectivesca altera-se, mudando também e, conseqüentemente, a concepção de pista, pesquisa e crime⁶⁷. Assim, podemos encarar o crime como o resultado da luta entre o bem e o mal, como o desvio a uma consciência cristã ou como corolário de condicionantes sociais. As perspectivas de investigação, de pesquisa e de decifração do crime que conduzem ao castigo podem ser encaradas como revelações em sonhos, em premonições, em surgimento de fantasmas, promotoras de uma vingança, de uma justiça popular ou de um castigo resultante de um pensamento reflexivo e dedutivo que analisa as pistas⁶⁸. Desta forma, podemos afirmar que o crime se relaciona com o sobrenatural, em diferentes graus e proporções dependendo da época em que ocorre. O paranormal, o sobrenatural entram e saem do policial consoante as épocas e as mentalidades. Assim, durante a Idade Média e os séculos seguintes, a pista, como elemento essencial da investigação criminal, poderia ser fornecida por sonhos, premonições, por fantasmas

⁶⁵ *Idem*, p. 37, “(...) «um romance criminal é uma história que começa a desenrolar-se quando os homens fazem uns aos outros, i. é, quase tudo o que o seu Deus lhes proibiu que fizessem.»”

⁶⁶ Maria de Lurdes Sampaio, “A Promessa e outros «romances policiais», in *Crime, Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 58.

⁶⁷ Maurizio Ascari, “Murder will out”: *dreams, detection and the quest for revenge in Medieval and modern English literature*, in *Crime, Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vials-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 17.

⁶⁸ *Idem*, p. 18.

que sussurram uma verdade desvendada, frequentemente das vítimas como primeiras testemunhas do seu crime e a primeira etapa da investigação – a ocorrência de uma morte⁶⁹. A vingança surge, nestes tempos, como a possibilidade de castigo e o impulso que conduz à descoberta da verdade, promovendo uma justiça popular aplicadora de um castigo exemplar, aceite por todos⁷⁰. Nos nossos dias, o crime é frequentemente visto como um resultado de um disfuncionalidade social do indivíduo e de uma sociedade que conduz a uma reacção de aniquilamento⁷¹. Um crime que é necessário investigar de forma séria e dedutiva, onde o sobrenatural apenas surge, quando surge, como uma explicação e um recurso transitório, nunca definitivo, e como meio ou técnica de mobilizar o suspense e adensar a possibilidade de mistério⁷². A investigação policial é encarada de forma objectiva e sistemática, constituindo um processo contínuo de revelações e de decifrações⁷³ através de uma arguta capacidade dedutiva – o crime, as pistas e as técnicas processuais de investigação são fornecidas habilmente ao leitor para aumentar o suspense, o interesse, o envolvimento e a participação, contribuindo para a decifração progressiva do crime.

O policial é aceite, é compreendido, é estudado, é debatido e ... é lido... por quem? O leitor de policiais é o leitor universal e moderno, desaparecendo a noção de leitor passivo e dando lugar a um leitor activo, inquiridor, insatisfeito, exigente e sempre alerta - um leitor que interroga o texto e nele descobre respostas. A leitura de policiais revela-se uma leitura exigente, correspondendo a um modo de ler e de interpretar a palavra escrita, mobilizando todas as atitudes para a interrogação da suspeita, enfim, para a decodificação de sinais, de pistas, de gestos, de palavras, de indícios – de uma realidade orientada para a codificação que pressupõe e exige uma capacidade de raciocínio e uma interacção eficaz com um leitor atento, precavido, consciente e nunca desprevenido⁷⁴.

⁶⁹ *Idem*, p. 19.

⁷⁰ *Idem*, p. 21.

⁷¹ *Idem*, p. 25.

⁷² *Idem*, p. 30.

⁷³ Serge Abramovici, “Indice Et Indicible”, in *Op. Cit.*, 2001, p. 78.

⁷⁴ Maria de Lurdes Sampaio, *Op. Cit.*, p. 430, “Repare-se que, no texto de Borges, «policial» deixa de ser entendido numa acepção puramente genológica, para passar a designar «um modo de ler» e de interpretar, uma atitude específica, predeterminada e orientada, um modo de ler activado, por exemplo,

O policial poderá corresponder a um modo de ler, uma vez que se apresenta como uma narrativa de mistério. O policial é o código que se deseja decifrado, sendo favorecido por um ambiente político censório que impulsiona o leitor na procura do sentido conotativo, o subentendido e a verdade oculta⁷⁵. A censura cria a metáfora e a linguagem obscura e polissémica que reclama um leitor atento e precavido na demanda da descodificação – é o leitor detective.

por certos indicadores externos de leitura (a designação editorial de «policial», ou uma recensão crítica nesse sentido) e, muito em particular, pelo paratexto. Os seus princípios-motrizes serão: a atitude de permanente *suspeita* e a percepção do mundo como realidade cifrada.”

⁷⁵ *Idem*, p. 431.

3.2.3. A pluralidade do conceito de crime

3.2.3.1. *Uma Aventura Inquietante* e a Inquietude Policial

Toda a reflexão até agora realizada pretendia conduzir a um objectivo final: a criação de um olhar maduro, sabedor e precavido perante o policial e perante a obra *Uma Aventura Inquietante* – romance talvez policial. Esta apresenta-nos um enredo ávido de uma leitura arguta que descodifique todos os indícios, que desnude todas as suspeitas, que decifre todos os mistérios de um “Quando”, de um “Onde” e de um “Quem” em interacção constante, dialogante e impulsionadora de mistério e sugestão.

O “Quando” traça um pano de fundo epocal, correspondendo a uma sociedade dos anos trinta do século XX, um palco onde agem caracteres íntegros e desviantes cujas atitudes e acções, de forma voluntária ou accidental, conduzem a um **crime**. Este surge-nos logo no início, de forma abrupta como um transtorno gélido, devido ao frio intenso nocturno e à frialdade do cadáver, que causa desconforto, incómodo e tensão. Torna-se o centro da nossa atenção, servindo sobretudo como pretexto para um estudo demorado de “Eus” femininos e masculinos que sobrevivem, que enriquecem, que matam, que morrem, e que demonstram capacidades invulgares de sublimação da contrariedade e da própria «normalidade». Existe um enigma, coloca-se um problema – quem morreu?, quem matou?, quando ocorreu? E porque ocorreu? – e pretende-se dar resposta a todas estas e outras questões através de uma análise reflexiva e dedutiva por parte de certas personagens e por parte do leitor, num diálogo cúmplice de decifração conjunta e progressiva.

Uma Aventura inquietante revela-nos uma sociedade, um espaço, um tempo e diferentes “Eus” num todo que cresce e se relaciona de forma a construir uma trama policial.

A sociedade serve de pano de fundo, funcionando como o palco e o cenário de um crime, favorecendo o seu surgir, devido às condicionantes económicas, políticas e sociais de um tempo e de um espaço, tudo contribuindo para o acontecimento fulcral: o crime, a acusação e a defesa¹. Trata-se então de uma época mais recuada, os anos trinta do século XX, com os seus lampiões de gás, diversas vezes referidos, proporcionando uma contextualização epocal e o desenhar de um ambiente soturno, sombrio² e povoado de vapores nocturnos, gélidos³ e com um forte cheiro de morte. Uma sociedade do após guerra que se sente espartilhada entre a angústia de uma guerra já vivida e a possibilidade de vivência de uma outra⁴, atribuindo ao próprio conflito à escala mundial a responsabilidade por tudo que de mau se vive, se pensa ou se faz, como se o antes fosse a vivência de um paraíso já irremediavelmente perdido⁵, o agora a nostalgia, a consciencialização e a vivência das consequências nefastas desse conflito⁶ que acabara por matar a vida e a inocência.

Uma sociedade que se tornou violenta como se se comprazesse numa atitude mimética do conflito mundial, onde a vida deixou de ser um penhor importante e essencial para a existência comunitária, deixando de ser respeitada como um valor intocável e inviolável, o que se vê agravado com a profunda crise económica⁷ dos anos trinta em que cada um tenta sobreviver com os seus esquemas, subterfúgios, trabalho, rendas, heranças, golpes ou ... crimes. Uma sociedade em que o poder político apenas pensa na estabilização e fruição de cargos importantes e com notórias regalias, sem se comprometer com a resolução ponderada e honesta de conflitos e se os resolve é

¹ Gonçalo Vilas-Boas, “Representação e perspectivização nos romances policiais de Werner Shmidli, Verena Wyss e Roger Graf”, in *Crime, Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 196, “Vemos assim que a paisagem e os aspectos sociológicos são os elementos a partir dos quais se constróem os crimes.”

² José Rodrigues Miguéis, *Uma Aventura Inquietante*, Editorial Estampa, 6ª edição, Setembro de 1989, p. 43, “A luz do gás, então, torna fúnebres as noites, cadavéricas.”

³ *Idem*, p. 21.

⁴ *Idem*, p. 267.

⁵ *Idem*, p.210, “O sossego em que a gente vivia antigamente...”

⁶ *Idem*, p.210, “Tudo isto é mais um triste sinal dos tempos.”

⁷ *Idem*, p. 35.

somente para garantir a segurança de uma posição política⁸, para manter o poder que exerce sobre os outros.

Esta sociedade, profundamente nostálgica de um passado já perdido, aterrorizada com um presente diferente e em mutação constante e receosa de um futuro incerto, em crise económica evidente e insolúvel por uma classe política incapaz e narcisista, desenvolve um ódio aos estrangeiros, a todos aqueles que partilham o mesmo chão belga⁹, como se estes fossem, juntamente com a guerra e o cinema, uma má influência para a sociedade, para a comunidade belga, sendo a causa de todos os males económicos e sociais. Uma xenofobia latente nas palavras, nos gestos, nas atitudes, nos pensamentos e no juízo de valor sobre o outro, de imediato olhado como culpado, sendo julgado sem julgamento¹⁰, porque é avaliado pelo cidadão que se sente traído numa hospitalidade dada com reservas e, por vezes, com má vontade:

“- O país anda infestado de estrangeiros. Têm sido a nossa desgraça. Só cá vêm fazer a vida cara.”¹¹; “É exactamente assim que ele se sente neste momento, em casa do rico negociante, para mais um estrangeiro, emigrado polaco, aristocrata.”¹²; “- Pois já tenho um letreiro na campainha da porta: «Estrangeiros e cães, é escusado bater.»”¹³; “O advogado olhou-o intrigado e duvidoso, como se pensasse: «Oh, estes estrangeiros, estes latinos!»”¹⁴

⁸ *Idem*, p. 199.

⁹ *Idem*, p. 224, “Rigaux concordou facilmente que a desgraça da Bélgica eram os estrangeiros. E sobretudo os bolivianos. Ah, os bolivianos, isso então!”

¹⁰ *Idem*, p. 135, “- Eu estou inocente! (...) – Assassino! Estrangeiro! *Mètèque*! – À forca! À forca! – Abaixo os estrangeiros!”

¹¹ *Idem*, p. 31.

¹² *Idem*, p. 46.

¹³ *Idem* p. 32.

¹⁴ *Idem*, p. 178.

Assim, quando o suposto criminoso surge na pessoa de um estrangeiro, o veredicto é simples e incontornável: culpado. Zacarias de Almeida, o suposto criminoso, tem consciência da opinião pública xenófoba¹⁵ e *quase* se considera perdido, porque era *quase* impossível combater o juízo uníssono de um povo.

Mas quem são os actores deste palco? Quem habita e desfruta da vida nesta sociedade cujo breve retrato acabamos de traçar? Homens, mulheres, crianças, estrangeiros ou nacionais, o todo colectivo que acaba por estabelecer um elo de ligação entre si, através da partilha da dor, da angústia ou simplesmente de factos que a todos envolvem numa rede dinâmica que oscila entre a acusação, a defesa, o sofrimento, ou a simples observação desapaixorada de acontecimentos, cuja ordem e relação de causalidade urge estabelecer. São “Eus” masculinos e “Eus” femininos que se cruzam na própria encruzilhada da vida, da profissão, do dever a cumprir.

Neste romance surgem-nos três grupos distintos e clássicos: os *maus*, os *bons* e as vítimas, pelos quais os “Eus” masculinos e femininos se vão repartir. É por demais evidente que esta divisão classificatória se revela simplista e redutora, mas, num primeiro momento, ajudar-nos-á a construir o habitual quadro representativo de uma trama policial, constituindo um reflexo do pensamento simplista da sociedade e de uma certa forma de exercer a investigação policial. Sendo, contudo, pertinente ressaltar que as personagens infringem, em certos casos, os grupos anteriormente identificados, perpassando as referidas divisões em momentos diferentes da investigação, alterando o seu papel perante a descoberta ou a revelação da verdade.

Desta forma, do lado dos *maus* vão encontrar-se Eus” masculinos, dotados de uma maldade intrínseca, quase genética, potenciada por um clima social adverso que desencadeia o que de mais pernicioso estará patente num ser humano. A este grupo pertencerá Jan Piorkowski, o marido da vítima mortal do crime, aquele que denuncia o desaparecimento da mulher e surge perante a opinião pública como o marido atraído, sofredor e pai dedicado. Nesta primeira fase da investigação, pertence ao grupo dos *bons*, vítima de uma mulher devassa e sofredor directo de um crime que o deixou só. Esta imagem pública, construída cuidadosamente, só é desmascarada devido à persistência reflexiva e dedutiva de um inspector da polícia, Rigaux, que não se

¹⁵ *Idem*, p. 123.

contenta com verdades óbvias, que desconfia, que desata os nós de um passado e de uma forma de ser violenta. A personagem do marido e assassino percorre um caminho, ao longo do romance, do grupo dos *bons* para o grupo dos *maus*, devido a uma investigação exaustiva, desconfiada e insatisfeita que desencadeia a queda de uma máscara preparada e usada em contexto colectivo, público e social. Para esta mudança de grupo da personagem em causa e apuramento da verdade, este romance, como policial, demonstra a necessidade de um interrogatório bem dirigido e a existência da prova testemunhal – sendo neste contexto que a filha do casal, formado pelo conjunto vítima e assassino – traça o retrato robot de um pai violento, ambicioso e sem escrúpulos:

“O papá tem muito mau génio, estava sempre a ralhar. E bebe muito – acrescentou, baixando a voz. – Mete medo a toda a gente! Um dia bateu na mamã! Ela foi-se esconder no meu quarto, e chorámos toda a noite... (...). A mamã dizia que o papá gastava tudo o que ela ganhava. Ela tinha que esconder o dinheiro, para pagar as contas da loja. Foi ele que a obrigou a vender as jóias.”¹⁶

Janssens é o “Eu” masculino que tem um percurso similar ao de Jan Piorkowski, numa relação de cumplicidade maquiavélica. Ele é o ideólogo do assassinio. Advogado sem escrúpulos, trai a confiança de Ida Porkowska no seu desesperado desejo de divórcio e fuga do marido, ao revelar as suas intenções perante o marido, numa clara violação da confidencialidade¹⁷, e num evidente jogo de interesses, donde ele sairia com avultados lucros¹⁸. Este “Eu” masculino pretende lucrar e muito com a suposta herança da sua cliente, e por essa razão congemma em cumplicidade com o viúvo, planeando ambos um crime de traição e de morte¹⁹ por estrangulamento – praticado por dois peões,

¹⁶ *Idem*, p. 217.

¹⁷ *Idem*, p. 205.

¹⁸ *Idem*, p. 253.

¹⁹ *Idem*, p. 253.

Dewaele e Piérard no seu tabuleiro do fazer, haver e incriminar²⁰. Constróem uma imagem de “Eus” íntegros de si próprios perante o outro colectivo, pertencendo, perante os outros, ao grupo dos *bons*, surgindo como cidadãos capazes e interessados no bem público e na descoberta da verdade, arranjando, paralelamente, um bode expiatório perfeito – um estrangeiro e solitário – Zacarias, construindo a trama à medida do avanço das investigações policiais e da necessidade de incriminação e resguardo da sua imagem. Tinham tudo previsto, menos o espírito dedutivo de Rigaux e de Zacarias que conduz, por fim, à decifração da sua culpabilidade e de uma forma de ser desviante e os integram definitivamente no grupo dos *maus*, perdendo o estatuto de cidadãos de bem.

Uma outra personagem masculina, Zacarias de Almeida, o verdadeiro herói da narrativa, se vê envolvida com a lei, realizando o percurso inverso de Jan Piorkowski, uma vez que, inicialmente pertenceu e se integrou na perfeição, na perspectiva do colectivo social, no grupo dos *maus*, mas, gradualmente, o abandonou e deslizou para o grupo dos *bons*. Esta personagem, Zacarias, vê-se envolvida nas redes da lei e da polícia de forma involuntária e aflitiva, pois é observado como culpado, tratado como criminoso, embora afirme sempre e inequivocamente a sua inocência:

“- (...) Entreguei uma carteira perdida, e é tudo. Sou um homem de bem, e peço que me esclareçam... (...) Não cometi nenhum delito. Não posso responder a uma pergunta dessas sem primeiro reflectir. (...) E, antes de mais nada, quero saber porque é que estou preso, de que sou acusado. Acho que me assiste o direito...”²¹

²⁰ *Idem*, p. 253, “O Janssens levou-a a dar um passeio de automóvel pelos arredores, e às tantas conduziu-a ao parque de Woluwee, ao encontro dos algozes. Ficou no carro, ela desceu sozinha. Era noite fechada, tudo correu depressa: Dewaele e Piérard estrangularam-na a arrastaram-na para a água, imaginando que o lodo ia reter o cadáver por alguns dias: isso daria tempo ao viúvo de se habilitar à herança e escapular-se talvez... Depois abandonaram a carteira, a fim de criarem uma «diversão» às investigações.”

²¹ *Idem*, p. 87.

Ele pertence ao todo comunitário que forma a sociedade belga. Talvez *pertencer* não seja porventura o verbo mais preciso e adequado, pois trata-se de um estrangeiro, um português a viver numa terra estranha, alvo de preconceitos como homem latino com padrões de cultura e de socialização diferentes do todo.

Zacarias surge-nos, primeiramente, como uma imagem nebulosa e vaga de suspeito amante da vítima²². Surge como um homem latino, português ou espanhol²³, de bigodinho, de reacções efusivas e de olho sedutor e ambicioso²⁴. Posteriormente, a imagem concretiza-se, no que toca à nacionalidade – tratava-se de um português, visto no bosque na companhia da vítima em atitudes de discussão violenta – atitude que o tornaria suspeito do crime. Trata-se do potencial ou alegado perpetrador do crime, um suspeito com imagem, mais tarde com nome – Zacarias de Almeida, destacando-se sobretudo o seu estatuto de estrangeiro.

A justiça aplica-se a Zacarias, desde o momento que é visto como um suspeito e possível autor do crime, com todos os seus requisitos processuais – a prisão, o interrogatório incisivo e violento, a urgência pacificadora de uma confissão e o jogo entre os policiais tolerantes e os violentos. A acusação de assassinio é evidente e inquestionável para os membros do colectivo policial que insistem numa confissão catártica para o suspeito e para sociedade. A percepção de uma acusação de um crime de morte constitui uma surpresa para o acusado que tenta reconstituir os seus passos no dia fatídico, iniciando-se a reacção de defesa clássica do alegado criminoso: a tentativa desesperada em arranjar um alibi, entrando em pânico quando a sua memória se ensombra, se recolhe ao esquecimento e obriga este “Eu” masculino a titubear:

“- No dia dezanove... Que dia foi da semana? Ora hoje são... Quantos são hoje, santo nome de Deus? Ah, quinta-feira, vinte e cinco! Terça, vinte e três... Segunda,

²² *Idem*, p. 63.

²³ *Idem*, p. 63.

²⁴ *Idem*, p. 65.

vinte e dois... Sexta, dezanove” Foi sexta-feira passada. Que diacho fiz eu na sexta-feira?”²⁵

Zacarias, enquanto suspeito, demonstra um comportamento paradigmático de um inocente erroneamente perseguido e acusado pela justiça, tentando reagir e racionalizar o insólito, tentando estabelecer a razão da sua prisão, tentando reconstituir os seus passos no dia do crime²⁶ e tentando arranjar um alibi para destruir a acusação de assassinio. Na audiência de instrução contraditória, Zacarias tomou consciência do seu estatuto de bode expiatório que a todos convinha: à polícia, à opinião pública e, sobretudo, aos criminosos, aos verdadeiros assassinos e seus mandantes. Tentou defender-se e demonstrar as contradições dos testemunhos de acusação. Tudo em vão. A sua culpabilidade estava já aceite por todos, estava já julgado sem julgamento. E esta técnica do policial²⁷, que apresenta uma vítima morta e uma vítima acusada injustamente, devido a uma apressada e errada aplicação da máquina da lei e da justiça, tem como objectivo granjear a emoção do leitor e estabelecer um elo empático entre a personagem que assume o papel do injustamente acusado e o leitor.

Desde cedo, surge neste “Eu” masculino a convicção da necessidade de proceder à sua própria defesa, o que galvaniza a atenção emocionada e complacente do leitor, uma vez que as autoridades já tinham estabelecido o veredicto – culpado, cabendo a si próprio a tarefa de se provar **inocente**:

²⁵ *Idem*, p. 88.

²⁶ *Idem*, p. 126.

²⁷ Américo António Lindeza Diogo e Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, “Natureza e Cultura nos Policiais de Tony Hillerman”, in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 148.

“Estes brutos agarram-se a mim como a uma tábua de salvação, e não têm olhos nem ouvidos para mais nada. Entretanto o verdadeiro assassino deve exultar.”²⁸; “ (...) só eu, o acusado, posso aperceber-me da cabala e apontar os verdadeiros culpados.”²⁹

Zacarias tenta impor-se, e pretende prová-lo, como um “Eu” íntegro, quando todos os outros o dão como um “Eu” desviante na sociedade belga, integrando-o, numa primeira abordagem, no grupo dos *maus*. Com esta convicção, decide organizar a sua defesa, enumerando as supostas provas de acusação, rebatendo-as ponto por ponto, com um espírito surpreendentemente dedutivo e lógico, colocando as questões que a polícia deveria ter feito e levantando hipóteses de respostas:

“«Primeiro ponto: Como explicar que a carteira, indício e começo de uma pista, aparecesse na rua, quando aos assassinos teria sido tão fácil destruí-la sem deixar vestígios? (...) Por outro lado, aqui estou eu na cadeia, a provar até que ponto foi *útil* ao assassino (ou *inos*) a «perda» da carteira. (...) A carteira é abandonada *intencionalmente* na rua, admitamo-lo como hipótese, para atrair um papalvo. (...) Enfim, o criminoso conseguiu o que queria: transviar as pesquisas.”³⁰; “ (...) todos eles só vieram falar DEPOIS de eu ter achado a carteira!”³¹; “Da carta em que o viúvo fala, e do retrato inventado pelo Janssens, não há vestígios. Mesmo em tese geral, a hipótese do amante é duvidosa.”³²; “Quatro irmãos que se esforçam por disfarçar o seu ar de família! Foi esse «qualquer-coisa» de comum entre eles, essa obstinação em acusar-me com os mesmos dados falsos, que me esclareceu.”³³

²⁸ José Rodrigues Miguéis, *Uma Aventura Inquietante*, Op. Cit., p. 152.

²⁹ *Idem*, p. 178.

³⁰ *Idem*, p. 179.

³¹ *Idem*, p. 182.

³² *Idem*, p. 183.

³³ *Idem*, p. 184.

Zacarias demonstra a fragilidade da acusação baseada em dados circunstanciais e em provas referenciadas e nunca apresentadas e em testemunhos de indivíduos directamente relacionados com o crime e duma idoneidade ainda por provar. Desta forma, o acusado assume-se vítima e carrasco de um sistema judicial e policial falível e frágil que não procura a verdade, mas sim uma acusação a qualquer preço.

Esta personagem consegue demonstrar a fragilidade e até o ridículo da sua acusação e ganhar a confiança do verdadeiro investigador do crime – Rigaux, começando, nesse momento a sua transferência do grupo dos *maus* para o grupo dos *bons*, onde acabará por definitivamente se integrar, perante os investigadores e a opinião pública.

No fundo, todo o infortúnio de Zacarias foi a metáfora da sua libertação: a libertação da prisão e a libertação da sua solidão idiossincrática, uma vez que descobre em si um espírito arguto sublimador e uma companheira para a vida na pessoa da senhora Heymans, a sua testemunha de defesa mais loquaz, aprendendo a lição de uma existência – conhecer-se como “Eu” individual e gregário, após a vivência sobrevivente da sua *aventura inquietante*.

Os “Eus” femininos que se destacam são a vítima, Ida Piorkowska, a sua filha, uma criança de dez ou doze anos, e Madame Heymans, dona da pensão, onde Zacarias de Almeida, o suposto criminoso, tinha um quarto alugado. Existe uma concentração de personagens femininas, um número reduzido que contrasta com a densidade dramática de cada uma e com o papel fulcral de cada uma na trama policial.

Estes “Eus” femininos integram-se desde cedo, no decurso da investigação policial no grupo dos *bons*. Só a vítima teve uma classificação mais dúbia, uma vez que, primeiramente, devido às afirmações do marido, se integrou no grupo dos *maus* que merecem o castigo e a morte. Tanto a mãe como a filha se integram progressivamente no grupo de vítimas, existindo o carrasco vitimizador bem perto da sua vivência quotidiana, no núcleo familiar – Jan Piorkowski, o marido e pai.

Ida Piorkowska assume o papel de vítima, não tendo voz activa na trama, mas assumindo um papel fulcral, e só na aparência passivo, porque desencadeia o crime,

uma vez que morre assassinada, dando origem a uma trama policial. Surge-nos como cadáver anónimo, no lodo de um lago, que empapa o seu corpo sem vida e as suas roupas de corte elegante³⁴. Surge como uma mulher ainda jovem, nos seus trinta, com uma figura atraente³⁵, de uma beleza de formas e de cor de cabelo que o lodo e a morte não conseguiram apagar, apenas lhe emprestando um tom marmóreo e inerte que contrasta com a voluptuosidade das formas perfeitamente perceptíveis pelo molde das roupas húmidas e coladas³⁶ a um corpo, em vida sedutor.

Esta personagem assume o papel de vítima de um crime de morte, cuja identificação será gradual ao longo da trama policial, uma vez que o seu retrato se vai completando com as declarações do marido e de outras testemunhas, declarações por vezes controversas e algo desconcertantes. As contradições em relação à vítima adensam o mistério e constituem um entrave à resolução do crime. A sua verdadeira história só mais tarde é descoberta, após diligências de uma outra personagem, desta vez masculina e pertencente à polícia, Rigaux, dando-nos a conhecer uma mulher, vítima da ganância de um marido sem escrúpulos. Acabou por ser um rosto de morta, surgido de forma precoce, devido ao impulso ambicioso de alguém que não olhou a meios para atingir os seus fins. Nesse momento, esta personagem feminina abandona a esfera dos *maus* e integra definitivamente o grupo dos *bons*. É esta mulher que não falando e não vivendo obriga todos a falar, a investigar, a pensar, a deduzir, a viver, enfim a procurar no seu passado e no seu presente, porque futuro já não tem, a causa do crime, o criminoso, o castigo dos culpados e a recompensa dos inocentes.

A filha da vítima, uma criança de dez ou doze anos, tem aparentemente um papel secundário em todo o enredo. De facto, este “Eu” feminino infantil surge sempre em associação a um “Eu” adulto feminino ou masculino: a mãe, o pai, os investigadores da polícia ou Zacarias de Almeida e Claire Heymans. Contudo, revela-se uma peça fundamental do puzzle policial ao proporcionar, como herdeira de uma suposta grande

³⁴ *Idem*, p. 24, “Tem as luvas calçadas. O *manteau* rasgado e enlameado, é um visom de alto preço. (...) As meias de fina seda (...)”

³⁵ *Idem*, p. 24, “Mulher forte, pouco mais de trinta anos, cabelo ondulado e escuro, feições perfeitas.”

³⁶ *Idem*, p. 24, “O vestido, colado ao corpo, cinge-lhe estreitamente as formas, em que dá horror pensar, agora que nenhum pudor obriga a desviar dela a vista fascinada.”

fortuna por parte da avó materna, a determinação do móbil do crime e permitir, dessa forma, desmascarar os verdadeiros criminosos e toda a conspiração vil contra a sua mãe e contra si. Pertence claramente ao grupo dos *bons*, tendo, sido, ao longo de todo o processo, uma vítima da perversidade de seu pai.

Trata-se de uma criança órfã de mãe e abandonada pelo pai que é resgatada ao apoio anónimo da segurança social devido à intervenção de Zacarias e de Claire que decidem adoptá-la³⁷ – uma recompensa e um final feliz.

O terceiro elemento feminino que se destaca no enredo é Madame Heymans, proprietária de uma pensão, onde aluga os quartos a hóspedes seleccionados e que prima por uma imagem de asseio, recato e discrição. Nada mais haveria a dizer sobre este “Eu” feminino se não tivesse tido uma intervenção tão directa no desenrolar de toda a trama policial. De facto, é esta mulher, que quase poderia passar despercebida, que se assume como a única testemunha abonatória de Zacarias de Almeida, acreditando sempre e de forma inequívoca na sua inocência e bom carácter. Como seu hóspede, defende a sua integridade, por motivos profissionais, pois o bom nome da pensão também estaria em causa, mas também e sobretudo por motivos pessoais, pois a figura de homem latino, silencioso, recatado nos seus hábitos teria já impressionado esta mulher, também ela solitária³⁸. Ao longo de todo o processo de prisão de Zacarias, revela-se forte, inabalável nas suas crenças e convicções, sublimando a sua fragilidade aparente, quando confrontada com a injustiça da investigação belga. É esta mulher que representa a esperança de Zacarias³⁹ – a esperança do reconhecimento da inocência, da libertação e da partilha de um futuro. É esta mulher que lhe proporciona a verdadeira libertação de uma existência solitária, isolada nas suas idiossincrasias e lhe abre a possibilidade de partilha de vida⁴⁰, de sonhos, de sentimentos e, sobretudo, lhe prova, de

³⁷ *Idem*, p. 269, “A pequena dos Piorkowski é uma criança adorável, inteligente, bondosa, reflectida. (...) Sim, porque nós vamos adoptá-la: ela própria o sugeriu. A Claire adora-a, e ela paga-lhe na mesma moeda.”

³⁸ *Idem*, p. 124.

³⁹ *Idem*, p. 245, “Só agora percebia ou confessava que a imagem dela o tinha acompanhado naqueles dias negros, enchendo-lhe a solidão da cela. Era ela e a sua confiança que o sustinham de longe, o seu sorriso que o reanimava, as suas lágrimas de desespero todo o seu consolo.”

⁴⁰ *Idem*, p. 261, “Vestia agora sempre de claro, com mais apuro nos detalhes íntimos, com se o fizesse para o agrado de alguém. (As mulheres – dizia ele – vestem-se tanto melhor, quanto mais tencionam

forma silenciosa e incisiva, a necessidade benéfica da boa opinião do outro, da confiança do outro, do amor do outro. De facto, é este “Eu” feminino discreto, mas activo, que age no interior de Zacarias, impondo-se como memória quente e reconfortante, como trunfo de defesa, como orgulho de emoção recíproca, como absoluta necessidade de carinho colocado em cada gesto, atitude, sorriso ou toilette... Um “Eu” que funciona como a metáfora da dupla libertação do ser individual e social – proporcionando a recompensa do injustamente acusado e... um final feliz.

Os “Eus” masculinos constituem um todo dinâmico e relacional que estabelece relações dendríticas de causa e efeito entre todos os seus constituintes, de acordo com os objectivos, intenções ou desejos de cada um. Todos os “Eus” masculinos são individuais, com vontade própria e com uma personalização vincada dos modos de agir, pensar e sentir. Contudo, são também parte integrante de um sistema abrangente, social e colectivo, onde se destaca o judicial, profundamente influenciado pelas condicionantes do macrocosmos comunitário, nomeadamente a pressão da opinião pública, da censura dos jornais, da pressão da força política que reclama resultados práticos e acção eficaz para uma garantia de manutenção de privilégios políticos. Todos os “Eus” masculinos se vêem unidos pelo mesmo laço judicial, ou como investigadores policiais, ou como testemunhas de acusação ou defesa, ou como vítimas ou criminosos, enfim o futuro de todos depende do comportamento e das declarações de todos.

Assim, vamos encontrar o comissário da polícia, Petitjean, o seu ajudante Rigaux e o todo anónimo policial, o Juíz DeSmet, e o advogado oficioso, Vannvliet, como representantes do sistema judicial, como representantes da lei, sendo aqueles que estabelecem a inocência e a culpabilidade perante as circunstâncias que rodeiam o crime, cabendo-lhes a função de operacionalizar com mestria, talento dedutivo e profissionalismo, o aparelho judicial: a investigação, a recolha de pistas, a interpretação das pistas, o interrogatório de testemunhas e de eventuais culpados, a reconstituição do crime e a acusação oficial de um culpado. E estes pertencerão ao grupo dos *bons*, até porque representam a lei.

despir-se.) Em todo o caso, mesmo apreciando esses cuidados coquetes, era ainda no seu trajo caseiro que ele gostava mais de a ver: como a tinha conhecido e aprendido a estimar através daquelas semanas de inquietação.”

Os Eus masculinos dividem-se em duas secções que rivalizam entre si, uma vez que operam em campos opostos, pela boa opinião da sociedade, pela eficaz e moral actuação, pela moralidade dos seus pensamentos e atitudes, encontrando-se de um lado, como já referimos anteriormente, o suposto amante e assassino, Zacarias de Almeida, olhado com desconfiança e culpabilidade, o mau da trama policial, e, posteriormente, o injustiçado; e o conde polaco, Jan Piorkowski que, juntamente com o advogado Janssens, fazem parte do grupo dos acusadores e *bons*, sendo o primeiro o viúvo inconsolável e aparentemente destruído com a morte abrupta da esposa, e o segundo a testemunha da desgraça de uma morte devastadora para a família. Posteriormente, estes últimos passam a pertencer ao grupo dos *maus* e acusados. De outro lado, encontra-se o colectivo policial que actua em prol da justiça e do bem comum. Como se constata, a linha divisória entre o ser *bom* e o ser *mau* é flutuante, revelando-se permeável às evoluções das investigações policiais, dos raciocínios dos envolvidos e do juízo de valor formulado pela sociedade.

O anónimo policial é sempre apresentado como um todo orgânico, forte, corpulento, constituído por agentes da autoridade robustos, atentos, rigorosos, mas algo embrutecidos.

O comissário Petitjean é o chefe da investigação policial, aquele que tem a responsabilidade de gerir o crime⁴¹, encontrando as pistas, analisando-as, destrinchando as pistas falsas das plausíveis, descobrindo os caminhos tortuosos que conduzem ao criminoso, ao culpado, à verdade. No entanto, o cargo que exerce e que o investe de importância e de responsabilidade não é convenientemente exercido, demonstrando-se, desta forma, a falibilidade de um sistema policial e judicial, onde a lei e a justiça deveriam ser exercidas exemplarmente. Petitjean mostra-se contrariado com o surgimento do crime⁴², uma vez que o obriga a pensar, a reflectir, a levantar hipóteses, a relacionar, a juntar pedaços de informações, a ser meticoloso, a descobrir pequenas verdades, a eliminar grandes mentiras e a descobrir de forma rápida e acertada a verdade. Petitjean gosta do cargo que ocupa, ou melhor, gosta de usufruir de todas as regalias do cargo que exerce, mas sente-se profundamente contrariado com os seus

⁴¹ *Idem*, p. 52, “- A quem pertence a direcção das investigações? Isso é consigo, chefe. *Hipóteses!*”

⁴² *Idem*, pp. 25 e 29.

deveres ou obrigações: o sair à rua em pleno frio noturno ou diurno, o esforço de relacionar todos os dados, a incomensurável tarefa de corresponder à pressão da opinião pública que o obriga a mexer-se, a pensar, embora de forma preguiçosa e pouco esclarecida, a descobrir e, sobretudo, a acusar um culpado, também reclamado pelos jornais que exageram o crime, a violência e a insegurança. Este comissário sente a urgência da investigação para serenar a sociedade, as vozes alarmistas e sair vitorioso do puzzle de um crime que o desconcerta e o aborrece com todas as suas exigências mentais e físicas:

“Alarmada pelos pais-pátria, a opinião começa a fiar o seu terror noturno. (...) Os jornais da meia-noite, que trazem a data de amanhã, crivam de ironias o pobre comissário, a quem tortura a ideia das eleições à porta. No seu espírito embrulham-se as hipóteses – ou melhor, não há hipóteses.”⁴³; “A opinião pública, a voz de Deus, pede justiça e clama por vingança. (...) – Mas que querem eles? Porque não esperam? Deixem-nos trabalhar em paz! Ainda foi só esta madrugada que descobrimos o cadáver! Dêem-nos tempo. Nós cá estamos... E não quero ver mais jornalistas.”⁴⁴

Por tudo isto, Petitjean recebe de braços abertos a opção de culpabilidade de Zacarias de Almeida – é o culpado perfeito, estrangeiro, suposto amante e sedutor e, por fim, assassino. A opinião pública e os jornais crucificam-no, exagerando a sua culpabilidade, a sua revoltante ambição e sedução lucrativa, e, assim, Petitjean aceita emocionado e contente as sucessivas pistas⁴⁵, informações ou descobertas que vêm até às suas mãos - a descoberta da identidade da vítima assassinada, fornecida pelo viúvo; o testemunho da senhora Watters que revela o nervosismo da vítima, a sua falsa identidade e estado civil com intenções obscuras; o testemunho do advogado Janssens que revela a intenção de divórcio da vítima, o conhecimento da existência e do retrato

⁴³ *Idem*, p. 43.

⁴⁴ *Idem*, p. 34.

⁴⁵ *Idem*, p. 67, “ – Você ouviu tudo. Que me diz agora? É sorte ou não é sorte?

do seu amante⁴⁶, um homem latino de bigodinho e gestos efusivos; o testemunho de Dewaele e de Piérard que viram, já noite escura, a vítima com o seu amante a passear no bosque em acesa discussão⁴⁷; a carta denunciadora da identidade e morada do suposto amante e eventual assassino; o testemunho plangente do viúvo, compreendendo a sua dor e as suas lágrimas... Tudo Petitjean aceita e relaciona de forma a construir uma culpabilidade, não por ter um espírito embrutecido, mas por comodidade, não se interrogando com a ausência de uma investigação meticulosa, não observando indícios importantes, mas aceitando agradecido as pistas, os testemunhos que conduzem a um homem: Zacarias de Almeida – o perfeito culpado tão conveniente a todos, como estrangeiro que responde ao impulso xenófobo da sociedade belga:

“- Você tem a mania das deduções, do raciocínio à detective amator. Isso é literatura! A minha grande técnica, ao contrário, é deixar agir a natureza. A gente só descobre aquilo que vem ao nosso encontro. E dá resultado... Veremos quem tem razão.”⁴⁸

E nesta perspectiva esta personagem, por inerência do cargo que ocupa, pertence ao grupo dos *bons*, mas o seu carácter e a sua forma de ver e fazer cumprir a lei, transportam-no para um subgrupo: o dos *menos bons*, os que se revelam indiferentes perante a injustiça dos outros, o dos maus polícias, aqueles que observam apenas a sua situação na sociedade, sendo secundária a justa aplicação da lei.

Esta atitude é partilhada pelo Juíz DeSmet que, tal como o comissário, aceita o sofrimento do viúvo, a veracidade das palavras das testemunhas de acusação, a culpabilidade inquestionável de um estrangeiro aproveitador da boa fé de uma mulher jovem, atraente e rica.

⁴⁶ *Idem*, p. 56.

⁴⁷ *Idem*, pp. 73 e 74.

⁴⁸ *Idem*, p. 75.

Estes dois “Eus” masculinos reconhecem a conveniência desta culpabilidade perante a opinião pública e a pressão política, com a aproximação das eleições, sendo necessário aplacar e apaziguar os ânimos e os medos colectivos. Eles pertencem ao sistema, eles são o sistema⁴⁹ – um investiga e descobre presumíveis culpados, o outro condena ou absolve – e à priori o acusado já o é antes de qualquer julgamento, uma vez que o juízo popular já estava feito. São homens que se deixam conduzir pelos seus anseios, medos e imagem pública. E mesmo quando a verdade se insinua como irreversível, pondo em causa toda a acção de ambas as personagens, o comissário revela-se contrariado com o avanço de investigações paralelas, quando tudo estava tão bem encaminhado⁵⁰... para si, sem qualquer remorso ou humildade, somente se preocupa com a forma como agir perante o público colectivo, não se interessando pelo destino de um possível falso criminoso e verdadeiro inocente.

Vanvliet é o advogado de defesa oficioso de Zacarias de Almeida, um homem do sistema judicial⁵¹ que não se atreve a questionar a culpabilidade do acusado, em que crêem o comissário e o Juíz. De carácter fraco e obediente⁵², submete-se ao resultado de uma investigação já feita e aceite como conducente à verdade – que a todos tanto convém. A sua única missão, segundo o seu pensamento, seria garantir os direitos processuais do réu pré condenado e não procurar a verdade ou descortinar nos testemunhos a culpa ou a inocência.

Rigaux é o verdadeiro elemento de investigação da polícia. De aparência fleumática e discreta, interpreta pistas, indícios e tudo questiona na busca da verdade e não na procura de uma acusação rápida e a todos conveniente:

“(...) a fisionomia de Rigaux irradiava bom humor, mesmo nas maiores dificuldades. Dos dois, ele era incontestavelmente o homem policial: (...) se o chefe

⁴⁹ *Idem*, p. 200.

⁵⁰ *Idem*, pp. 195 e 196.

⁵¹ *Idem*, p. 157, “Maître Vanvliet era lido em criminologia, em psicopatologia, e tinha a cabeça cheia de doutrinas.”

⁵² *Idem*, pp. 155 e 156.

insistia invariavelmente em assumir a direcção das investigações, é porque sabia que, invariavelmente também, o ajudante céptico e fleumático acabaria sempre por tirá-lo de embaraços.”⁵³; “- E então? – pergunta céptico, o ajudante Rigaux, a limpar as unhas com o canivete.- É mais um crime. É preciso investigar. Para isso é que nós cá estamos.”⁵⁴

Ele não sofre directamente a pressão da opinião pública ou dos cargos políticos, ele é um subalterno, não é a ele que as responsabilidades são exigidas, não é ele que responde pelo departamento policial, por isso, usufrui de uma maior liberdade de pensamento, de raciocínio e da própria acção de investigação. Ele pode dar-se ao luxo de questionar, de duvidar, de pôr em causa indícios, pistas⁵⁵, testemunhos e verdades tidas como absolutas:

“- Sim, a lógica, a simplicidade da novela policial. Quer que lhe fale com franqueza? A mim, a simplicidade das coisas põe-me na retranca. No seu lugar, chefe, eu prevenia-me contra tanta clareza. Tenho a impressão de que nos temos deixado levar à deriva, cegos de luz... Afinal de contas, que factos positivos, que provas materiais descobrimos nós? Tudo o que sabemos – e tudo são hipóteses, quase me apetece dizer fantasias – foi-nos dito por pessoas que...”⁵⁶

⁵³ *Idem*, p. 200.

⁵⁴ *Idem*, p. 29.

⁵⁵ *Idem*, p. 56, “- Mas como quer o chefe descobrir um homem com esses sinais universais? Um pequeno bigode e pronúncia estrangeira – na Bélgica? (...) Que pode ser postiço ou estar já rapado. Sabe o que lhe digo? Acho muita coincidência junta. É preciso acarear estes dois tipos, vigiá-los, hã?”

⁵⁶ *Idem*, p. 74.

Todos do sistema deveriam ter esta atitude, mas, nesta trama policial, cabe a Rigaux este papel lisonjeiro. E lisonjeiro porque é a Rigaux que cabe o papel interpretativo dos indícios, o papel de policial inteligente que se dedica de forma sistemática à observação e relação de todos os dados do crime. De facto, Rigaux evidencia-se pela sua presença cautelosa e silenciosa que contrasta com a sonora atitude do comissário, o ruído da investigação com as suas conclusões precipitadas ou convenientes. Rigaux mantém-se na sombra e no silêncio, analisa mentalmente os dados, compõe-nos de diferentes e variadas formas até conseguir encaixá-los no grande puzzle do crime:

“Só o ajudante Rigaux parece não escutar: curvado , continua a examinar a morta, a tocar-lhe, parece palpar-lhe as mãos enluvadas, acariciar-lhe o *manteau*.”⁵⁷; “- Acho melhor esperarmos, ouvir a gente da casa, saber-lhe a história. E procurar a tal nota de mil. Não me cheira que por aí se vá muito longe.”⁵⁸; “Rigaux, calado, reflecte.”⁵⁹; “Um veio azul de fumo paira em espirais, quebra-se em anéis no ar do gabinete. Rigaux não responde. Sentado no sofá, de pernas estendidas, com as pontas dos dedos metidas nos bolsos do colete, a testa franzida, os lábios apertados, parece estudar os relevos complicados do estuque do tecto, ou, quem sabe, seguir o fio ténue de algum pensamento.”⁶⁰

É ele que assume a capacidade de dedução de detective, é ele que recolhe indícios que mais ninguém vira, é ele que questiona pistas tidas como verdadeiras, é ele que secretamente goza com a segurança dos verdadeiros culpados e com a frenética afirmação de inocência de Zacarias, é ele que interpreta os comportamentos e as atitudes dos envolvidos no processo e é ele que, imperceptivelmente, assegura ao suposto

⁵⁷ *Idem*, p. 27.

⁵⁸ *Idem*, p. 41.

⁵⁹ *Idem*, p. 75.

⁶⁰ *Idem*, p. 78.

acusado, mas verdadeiro inocente, a possibilidade de verdadeira defesa e de castigo dos culpados. É ele que demonstra intuição dedutiva para a decifração do crime numa atitude silenciosa, mas insistente e insidiosa, pegando em todos os detalhes, e, neste ponto da nossa análise, podemos dar como exemplo o botão encontrado no local do crime e possivelmente pertencente e revelador da identidade do assassino⁶¹, que guardou para posterior investigação. O botão e a própria linha foram analisados, a sua proveniência averiguada: o botão teria caído no momento do crime e o assassino, com receio da descoberta, teria trocado de sobretudo, e o antigo foi encontrado no armazém de pronto-a-vestir... com botões novos cosidos de forma grosseira e pouco destra. Deste ponto à identificação do dono do sobretudo e do botão foi um passo, confirmada com uma busca à sua residência. E o pequeno detalhe de um botão possibilitou a investigação de uma pista e a confirmação de uma suspeita no interrogatório de instrução das testemunhas. Na mente de Rigaux, estabeleceram-se relações entre dados e a hierarquização de suspeitas e de progressivas certezas que lhe permitiram a reconstrução mental do crime⁶².

Rigaux é o verdadeiro detective da trama policial, sempre sob um ar discreto, amigoso que inspira confiança e suscita confidências confessadas. É esta personagem que assume o papel de verdadeiro detective ou investigador do crime, analisando, decifrando, eliminando pistas, investigando outras, colocando hipóteses, especulando possibilidades, num verdadeiro exercício de dedução mental que o aproxima, eventualmente, de personagens do cenário policial, como um Hercule Poirot, de A. Christie, ou um Sherlock Holmes, de Sir Conan Doyle, partilhando a mesma destreza e perspicácia mental, embora estes sejam elementos externos ao sistema, investigando num plano paralelo à investigação oficial. Poderemos porventura encontrar uma semelhança entre Rigaux e um Maigret, de Georges Simenon, devido à mesma vontade de descoberta da verdade enquanto peças da mesma máquina policial:

⁶¹ *Idem*, p. 201.

⁶² *Idem*, p. 202, “Em seguida, com a sua precisão e a simplicidade do cientista que expõe as suas experiências e conclusões, durante cerca de uma hora desenrolou diante deles a cadeia de factos que tinha averiguado durante a excursão a Viena.”

“- Perdão – interpôs Rigaux – nem todos nós dormimos.”⁶³

Mesmo dentro do conjunto dos “Eus” masculinos que compõem o todo policial e jurídico, vamos encontrar, como atrás demonstramos, hierarquizações de competência e de sentido de justiça, fazendo que uns sejam mais notoriamente pertencentes ao grupo dos *bons* do que outros. Por vezes, não se pretende descobrir e investigar seriamente para a decifração real da verdade, pretende-se antes de mais promover a manutenção de um cargo político e todas as suas regalias, satisfazendo a sede de vingança de uma opinião pública xenófoba e acusadora. É o caso do comissário Petitjean e do juiz DeSmet, como já vimos anteriormente. Para bem da imagem da máquina investigadora, surge o ajudante Rigaux, esse plenamente preocupado em desvendar o crime não em fornecer apenas uma resposta que satisfizesse um público que condenou antes de pensar e analisar os factos. É ele que assume o verdadeiro espírito policial de um romance policial – a investigação, a dedução e a eterna desconfiança de tudo e de todos que questiona, pondera e conclui.

Assistimos, ao longo deste romance que se tenta provar como policial, a um combate, nos diferentes “Eus”, de raciocínios, de construções mentais de possibilidades e de verosimilhanças, uns para acusar, mascarando a sua acção no crime, outros para se defender, desmascarando a acção de outros no perpetrar e realizar o próprio crime.

Uma Aventura Inquietante é um palco com os seus actores e com uma trama policial...? Tudo leva a crer que sim, pela anterior análise de um corpus classificatório das personagens femininas e masculinas que compõem o romance, mas também pela exposição que se segue com uma intenção exploratória do corpus policial do enredo.

Esta obra apresenta um crime e uma investigação, onde a polícia tem um papel determinante e relevante, analisando, estudando, observando e reflectindo num relato diário, devidamente datado, como se correspondesse à contagem decrescente até à descoberta ou decifração da verdade, daí que digamos que se trata de um romance

⁶³ *Idem*, p. 181.

policial e não criminal, porque, embora as duas classificações exijam a ocorrência de um crime, a actuação da polícia difere em termos de importância e pertinência:

“- Acordem lá o chefe. Um cadáver no lago de Woluwee!”⁶⁴; “(20 de Fevereiro, madrugada)”⁶⁵; “(Mesmo dia, à tarde)”⁶⁶; “(21 de Fevereiro)”⁶⁷; “(22 de Fevereiro)”⁶⁸

Paralelamente ao crime, desfilam na narrativa todas as personagens que com ele se relacionam em atitudes acusatórias ou defensivas, em laços de inocência, culpabilidade ou de testemunhos. O crime suscita a acção policial que pretende, acima de tudo, descobrir e prender o assassino, para manter o ordem social e a crença na autoridade e nas instituições de uma sociedade. Para isso, utiliza processos de investigação – a busca, o seguir dos passos, a observação meticulosa... – e de interrogatório – violento, brando ou cúmplice, de forma a consolidar ou eliminar pistas ou suspeitas. Recebe e solicita testemunhos, comprova testemunhos e alibis, questiona, duvida e, sobretudo, desconfia. O enredo apresenta indícios de culpabilidade e de inocência, sagazmente interpretados pelo policial dedutivo Rigaux, seguindo uns e eliminando outros, numa construção progressiva e laboriosa de todos os acontecimentos que conduziram a uma morte de alguém que não pretendia ou planeava morrer:

“Entretanto o assassino à solta já não é só um insulto à autoridade e à justiça: é um perigo social desenfreado. Urge prendê-lo, acalmar a opinião pública.”⁶⁹; “- (...) É

⁶⁴ *Idem*, p. 21.

⁶⁵ *Idem*, p. 19.

⁶⁶ *Idem*, p. 29.

⁶⁷ *Idem*, p. 43.

⁶⁸ *Idem*, p. 51.

⁶⁹ *Idem*, p. 42.

melhor segui-lo, observá-lo... Não o perder de vista...”⁷⁰; “Sujeitos silenciosos, de luvas e batas brancas, cheios de método científico, gatinham no relvado frio, assestando lentes, recolhendo com pinças pedacinhos de coisas inverosímeis, fotografando ervinhas meladas e encolhidas. Não lhes escapa nada, vai tudo para o saco. O que mais interessa agora é a lama, o canavial, o relvado, o lodo do fundo.”⁷¹; “Vamos agora mesmo a Antuérpia apertar com o velho.”⁷²; “Ficou paralisado. O aço das anilhas entrava-lhe na carne, cortando-a ao menor movimento. Calou-se. Então, imobilizando-o na cadeira, os agentes puseram-se a sacudir-lhe a cabeça como um balão de boxe, amachucaram-lhe a cara como um limão, torceram-lhe e esborracharam-lhe o nariz; taparam-lhe a boca tirando-lhe o ar. E um silêncio, um silêncio irreal, atroz e clandestino, de torturas voluptuárias.”⁷³; “- Ora viva, amigo Deroux. Que tal dormiu? Você tem o sono pesado! (...) Rigaux ofereceu-lhe um cálice de conhaque: - Beba, que lhe há-de fazer bem.”⁷⁴

O crime é visto como um factor perturbante para a polícia e para a opinião pública, abalando confortos, seguranças e impondo o receio, a precaução e o raciocínio dedutivo, tudo expresso através de uma imprensa sedenta de resultados concretos e exigindo, como porta-voz da sociedade, o culpado, para segurança e descanso físico e mental de todos.

Um crime que desperta a curiosidade, a imaginação e a morbidez⁷⁵ no desejo de tudo saber e conhecer para construir uma história fantasiosa de amor, traição e castigo⁷⁶.

⁷⁰ *Idem*, p. 76.

⁷¹ *Idem*, p. 26.

⁷² *Idem*, p. 67.

⁷³ *Idem*, p. 90.

⁷⁴ *Idem*, p. 212.

⁷⁵ *Idem*, p. 27, “Os curiosos precipitam-se numa corrida, ao cheiro da morte: (...)”

⁷⁶ *Idem*, p. 35, “Isto começa a causar estranheza, a inquietar as almas melindrosas, sequiosas de escândalo e exigentes em pontos de moralidade: (...)”

Um crime que põe em evidência a integridade e o desvio do pensar, agir e sentir numa confrontação entre o “Eu” e o seu ID, num desafio sublimante de impulsos, de energias e de capacidades dedutivas e exploratórias de si e do outro.

Um crime com todos os ingredientes: a morte, o mistério, a desconfiança, a dúvida, as falsas pistas, os erróneos indícios, os verdadeiros indícios, as hipóteses, o bode expiatório, o falso assassino, os verdadeiros culpados, num jogo de cifração e de decifração que sustenta o suspense e aguça as mentes inquisidoras e curiosas:

“- (...) Que pode a dúvida metódica contra a revelação? O senhor tinha do seu lado, além da imponência das suas convicções, a opinião pública e a imprensa, esse rolo esmagador do arbítrio espontâneo das famílias... Eu tinha a minha dúvida – e um botão.”⁷⁷; “Três factores prejudicaram as investigações: lisonjear a opinião; não suspeitar dos grandes deste mundo; e seguir a pista mais cómoda que se oferecia.”⁷⁸; “(...) achavam-na muito nervosa ultimamente; levantava somas consideráveis do banco, e não fazia confidências a ninguém, não tinha amigas íntimas.”⁷⁹; “A prova da minha inocência é que nem sequer me dei ao trabalho de inventar um.”⁸⁰; “- (...) Ela deve ter resistido, lutado.”⁸¹; “Ela devia ir morta quando entrou na água: estrangulada por esganação.”⁸²; “Teimando sempre em furtar-se à indiscrição alheia, tinha acabado por se tornar réu do crime de outrem, joguete em mãos de homens indiferentes e cruéis, que se obstinavam em ver nele o bode expiatório duma cega e ridícula justiça.”⁸³

⁷⁷ *Idem*, p. 201.

⁷⁸ *Idem*, p. 255.

⁷⁹ *Idem*, pp. 48 e 49.

⁸⁰ *Idem*, p. 123.

⁸¹ *Idem*, p. 26.

⁸² *Idem*, p. 27.

⁸³ *Idem*, p. 103.

Um crime com uma resolução eficaz, resultado de uma dedução lógica, cautelosa e meticulosa, que acaba por ter um final conveniente: prisão dos culpados e recompensa do inocente falsamente acusado. Um romance policial que Miguéis ousou fazer com um final feliz, com uma linguagem coloquial – “Está, como é uso dizer-se, «um tempo de cão».”⁸⁴; “Conversaram um migalho.”⁸⁵ - que aproxima quem escreve e quem lê – “Hão-de concordar que é muito pouco.”⁸⁶, salpicada de uma forte componente visualizante, que a todos permite tremer de medo, de frio, de receio; chorar de pena e de raiva e emocionar-se com o desenrolar de um amor sedutor, tímido e plangente. Uma linguagem que suscita cenários de “Onde”, de “Quando” e de “Quem”, através de metáforas da existência – “Ando por este mundo nas pontas dos pés pra não incomodar ninguém (...).”⁸⁷; de comparações do real - “As paredes da sala fecham-se de novo sobre o cabo, como as águas sobre um cadáver.”⁸⁸; de antíteses indignadas - “Só agora, na escuridão, via com meridiana claridade (...).”⁸⁹; de hipálages - “A luz tranquila, sob o abajur burocrático de vidro verde (...).”⁹⁰ - densas de clima e de mistério; de interrogações retóricas - “Porque é que ela saiu de casa? Fuga? Abandono do lar? Rapto talvez?”⁹¹ que avolumam a sombra da verdade e intensificam a dúvida, a desconfiança e a dedução... tudo perpassado pelo olhar irónico criador - “E a Judiciária investiga: de que maneira? Começando por coçar o couro cabeludo. É uma forma de estimular a cerebração.”⁹² - sobre o tempo, o espaço e o quem submetidos a uma reviravolta do universo individual e colectivo.

⁸⁴ *Idem*, p. 21.

⁸⁵ *Idem*, p. 175.

⁸⁶ *Idem*, p. 49.

⁸⁷ *Idem*, p. 91.

⁸⁸ *Idem*, p. 21.

⁸⁹ *Idem*, p. 103.

⁹⁰ *Idem*, p. 19.

⁹¹ *Idem*, p. 35.

⁹² *Idem* p. 29.

3.2.3.2. *Páscoa Feliz* - crime e catarse

José Rodrigues Miguéis representou o crime em literatura de múltiplas formas: enquanto crime individual de alguém sobre alguém, justificado pela forma de ser, pensar e agir interesseira, para quem maquiavelicamente os fins justificam os meios, tendo como terceiro interveniente o falso culpado que se vê na necessidade imperiosa de se defender ou procurar defesa, como vimos na reflexão anterior sobre a obra *Uma Aventura Inquietante*; e enquanto crime social, ou seja, enquanto transgressão do social pelo individual devido a uma patologia psíquica que adultera de forma doentia a dimensão socializante do indivíduo. Este é então alguém que sente de forma dolorosa a inadaptação do seu “Eu” no todo que é a sociedade, onde não se integra, porque a rejeita e a vê como abominável¹.

O herói está, em *Páscoa Feliz*, doente, mentalmente afectado pela visão negativa do todo social, do qual ainda tenta fazer parte através de comportamentos desviantes e euforicamente cumpridos como em rituais de vivência erótica e desregrada do sexo, do esbanjamento do dinheiro roubado a outro, seu protector, patrão e benfeitor. O desvio atinge também a própria família, mulher e filho, que não apoia, que não ajuda, que não ama como os outros amam as suas famílias, pois nele tudo é desviante, tudo é diferente, tudo assume um carácter excessivo e avassalador.

Páscoa Feliz é uma obra paradoxal, onde o crime assume a racionalização do indivíduo perante a irracional incapacidade de fazer parte da sociedade onde vive, ou melhor onde sobrevive a custo, e onde operacionaliza o crime gratuito como grito catártico de libertação e de limpeza da alma, uma vez que esta transgressão suprema exige o castigo e a prisão, factores de comprazimento do herói, porque isolado dos

¹ Fátima Albuquerque, “Implicações e Implicaturas da Ficção Policial de Agatha Christie: Contributos para a Definição de uma Matriz Literária”, in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vials-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 184, “(...)dois atributos estruturais de carácter que as condicionam ao crime: primeiro uma curiosa sensação de vazio interior que as faz sempre inquietas, angustiadas e um pouco instáveis (...)”

outros, porque em solidão pensa melhor devido à ausência do outro e da obrigação da interacção convivencial. O isolamento possibilita ao herói, Renato Lima, o diálogo consigo próprio, a convivência do *eu* com o *eu*, o conhecimento e o reconhecimento da incapacidade adaptativa do *eu* ao *nós*, dando-lhe a oportunidade de ser feliz porque enclausurado em si próprio.

O paradoxo da obra apresenta-se desde logo no seu título – *Páscoa Feliz* – como se a simbologia da festa pascal se concretizasse no romance, onde a morte de um inocente, o patrão de Renato, o Sr. Nogueira, ocorrida numa páscoa, fosse exigida pela mente doente e em estado alucinatório do próprio Renato, para que ele mesmo pudesse sobreviver, para que ele mesmo pudesse ressuscitar da sua morte social e viver em estado de casulo introspectivo e individual, em estado feliz, com os contactos com o outro reduzidos ao indispensável, à interacção indispensável que garante a sobrevivência do corpo. A realização da morte pelo herói constituiu um meio para que ele mesmo pudesse renascer liberto e pacificado da sua revolta interior e conseguisse racionalizar o assumir do repúdio pela vivência em sociedade e cumprimento da sua ordem castradora.

Páscoa Feliz afigura-se como, no universo bibliográfico de Miguéis, nas palavras de Oscar Lopes, “a melhor obra de certa tradição dostoienskiana”², devido ao choque perturbador entre o universo do “Eu” e o universo abrangente do “Nós”.

É também a opinião de Eduardo Lourenço que vê o herói deste romance como “O dostoienskiano anti-herói de *A Páscoa Feliz*”, que “não é vítima de nada, a não ser, como Ema Bovary, das suas desordenadas leituras de livros de aventuras.”³, um herói “cinzento, psicopata e lúcido”⁴, porque se sente e se vê incapaz de se adaptar à realidade social onde vive, porque se sente estrangeiro ou estranho na sua própria terra, uma vez que se assume como um indivíduo visto como normal pelo outro, sem traços singulares, sem nada que o distinga do demais colectivo, por isso cinzento no seu anonimato, mas intimamente diferente pelo exercício do pensamento individual que grita o dissonante e

² A. J. Saraiva, Óscar Lopes, *A História da Literatura Portuguesa*, 16ª edição, Porto Editora, p. 1073.

³ Eduardo Lourenço, «As Marcas do Exílio no Discurso de Rodrigues Miguéis», in *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Onésimo T. Almeida, editor, Edições Gávea-Brown, 1984, p. 39, “É um estranho, sufocado pela pasmeceira de Lisboa, pelos seus horizontes mesquinhos e sórdidos, consciente da mediocridade da sua própria vida (...).”

⁴ *Idem*, p. 39.

se perspectiva como o único a ter consciência do que se vive e de como se vive em sociedade:

“A minha vida não podia ser mais banal. Sentia-me adormecer.”⁵;

“Em certas manhãs de névoa no rio, sobretudo, a voz dos paquetes e navios de carga que partiam e chegavam, com a sua intonação de mugidos nostálgicos, dava-me a sensação aguda do ignorado, do mais-além, a angústia de estar retido e a ânsia de agitar-me, de rasgar o espaço em direcção a mundos novos para mim... O meu desejo de partir tornava-se doloroso sob a consciência duma inacção que me impedia de sonhar aventuras e viagens, como outrora, na adolescência.”⁶

Um herói que se sente impotente para transfigurar uma realidade, aquela que vive e experiência no momento presente da sua existência, o momento actual da vida, uma realidade que o asfixia com a sua trágica decadência⁷, corrupção e aceitação passiva da inacção, da preguiça, da ausência ou degenerescência de ideais, da ausência de ambição que promove o indivíduo e a sociedade. No fundo, este herói rejeita a mediocridade que se instalou no *nós*, consegue exercer um raciocínio de crítica sobre o que o rodeia, consegue assumir o seu isolamento nesse real, consegue demarcar-se desse meio, consegue aperceber-se da diferença entre o *eu* e o *nós*, e talvez por isso seja visto como lúcido. Contudo, ao sentir-se tão estranho ou estrangeiro entre os outros e até os seus, tenta sublimar a sua solidão, a sua consciente inadaptação ao colectivo, procurando fugir de si próprio e do seu pensamento, procurando ver-se como alguém normal, procurando ser aceite através de um comportamento algo marginal. Assim, empreende

⁵ José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*, Editorial Estampa, 8ª edição, Agosto de 2001, p. 51.

⁶ *Idem*, p. 50.

⁷ Eduardo Lourenço, «As Marcas do Exílio no Discurso de Rodrigues Miguéis», in *Op. Cit.*, p. 39, “É um estranho, sufocado pela pasmeceira de Lisboa, pelos seus horizontes mesquinhos e sórdidos, consciente da mediocridade da sua própria vida (...).”

uma fuga alucinada de si próprio e da sua consciência lúcida da realidade e do outro, procurando não dar ouvidos à sua consciencialização⁸, procurando esgotar-se em atitudes e comportamentos desviantes e corruptos⁹, na sua óptica, mas sancionados pelo colectivo¹⁰ que os encara como a frivolidade própria de quem tem posses e pode exercer o desvio comportamental como factor de excentricidade aceitável e desejável pelo diferente e ousado que encerra. Renato Lima, este herói de *Páscoa Feliz*, tenta racionalizar o *nós* como factor de normalidade e ver-se a si mesmo como a nota disfuncional no todo colectivo, tenta impor-se o exercício da normalidade comumente aceite, tenta ver-se como o enfermo e o outro como o saudável. E nesse exercício de tentativas, vê-se como alguém duplo¹¹ e doente da ambivalência de pensar e de sentir¹², como se em si habitassem duas almas¹³ em constante conflito vivencial: uma que quer calar a consciência lúcida e que se quer adaptar, quer entrar no jogo da aceitação e da vivência passiva e inconsciente; e a outra, aquela que segreda o inevitável, que demonstra a corrupção, que viola as normas do *nós*, que se insinua pelo comportamento desviante e que pretende a aceitação da inadaptação a um real doente de ideias e de ideais, de horizontes tão estreitos que promovem a explosão interior de indignação e de mudança.

Este conflito constante e latente da alma consegue anular em Renato Lima a consciência dos limites do exercício da liberdade pessoal e individual, conduzindo-o a um estado de permanente evasão do real, de vivência em estado alucinatório que liberta em sucessivos fôlegos a contenção psíquica. O rompimento definitivo do compromisso vivencial com a sociedade, a fuga efectiva, a evasão sublimada concretizam-se através de um crime, em estado de perfeito delírio, como nos diz Eduardo Lourenço – “consciente da mediocridade da sua própria vida e que vai evadir-se pelo crime-

⁸ José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*, *Op. Cit.*, p. 68, “Bah, que me importa a consciência? Como deixei passar tudo isto por mim, sem lhe estender a mão!”

⁹ *Idem*, pp. 68 e 69, “Quando saio do escritório, já não vou direito a casa, como antigamente. No meio da honestidade insípida da minha vida, experimento a mais absurda atracção do prazer, do vício e da acção.”

¹⁰ *Idem*, p. 68, “Há uma certa indulgência à minha volta.”

¹¹ *Idem*, p. 89, “Em mim há, no fim de contas, como em toda a gente, várias personagens que se contradizem, predominando alternadamente na vontade.”

¹² *Idem*, p. 102, “Se aquele sou eu... Sou eu, então, *outro*?”

¹³ *Idem*, p. 118, “(Eu – e o *outro*. Mas quem pode saber?)

delírio”¹⁴ - que embota a consciência, a razão e suscita uma vivência sonâmbula da realidade. Um crime, um acto de morte, aparentemente gratuito, uma vez que Renato mata a sangue frio o seu patrão, o seu benfeitor, aquele que o ajudou, que o acolheu, aquele que o respeitava como pessoa, mas também aquele que descobriu o roubo, o desvio de fundos, o esbanjamento de património, aquele que se tornou o símbolo, para si, de uma sociedade economicista, mesquinha, burguesa, corrupta, onde a sobrevivência de uns se faz à custa de outros, onde não há justiça social, onde não há ideias e atitudes de genuína solidariedade, onde tudo é decadente. Por essa razão, este crime, esta morte era exigida como o sacrifício libertador de Renato que, desta forma, assume, definitivamente, a transgressão, o isolamento em relação ao outro, o sentir-se estranho ou estrangeiro, agora experimentados de forma pacífica, porque este *eu* fez saber ao outro a sua inadaptação, conseguindo a reconciliação consigo próprio e a pacificação das suas duas almas. Já não tinha que fingir, já não era preciso disfarçar, sublimar ou fazer de conta: após o crime, e após ter tomado consciência desse acto, sente-se livre e liberto de convenções, que contudo respeita e assume ao procurar ver na sua prisão a exigida expiação social, mas sobretudo a possibilidade de a sós consigo mesmo conseguir sentir estar além do entendimento dos outros, esse colectivo ainda tão aquém do verdadeiro sentido do ser e do viver.

Páscoa Feliz conta a história de Renato Lima, a história de um homem inadaptado, uma história que nas palavras de Eduardo Lourenço será – “a história de um homem, mas também a de um país inconformado desde sempre com a sua estreita tira sufocante”¹⁵ - e talvez até – “a metáfora de uma «frustração colectiva» provocada pela «lúcida loucura contagiosa do ambiente» a que se refere R.M. ao pensar na época em que o Sonho republicano se desfazia na lama e na incoerência.”¹⁶. Digamos que este romance e este herói, profundamente imbuído de *anti*, serão a actualização do exílio do *eu* face ao *nós*, um exílio interior que concretiza o sentir-se diferente, estranho ou estrangeiro perante o outro, um exílio que poderá funcionar como a sinédoque do exílio tão presente em Miguéis como sentimento de auto-exclusão, como sentimento de um

¹⁴ Eduardo Lourenço, «As Marcas do Exílio no Discurso de Rodrigues Miguéis», in *Op., Cit.*, 1984, p. 39.

¹⁵ Eduardo Lourenço, «As Marcas do Exílio no Discurso de Rodrigues Miguéis», in *Op., Cit.*, p. 39.

¹⁶ Eduardo Lourenço, «As Marcas do Exílio no Discurso de Rodrigues Miguéis», in *Op., Cit.*, p. 39.

expatriado, como sentimento consciente da diferença de pensamento e de consciência¹⁷, enfim, como sentimento do sentir-se longe do seu país¹⁸ e do sentir-se diverso da maioria. Um exílio da alma e do espírito que, frequentemente lhe impôs ou simplesmente o fez assumir, um exílio físico que o ausentou do seu país¹⁹, como factor que permite o exercício da sua liberdade, da sua consciência, dos seus ideais, ou o exercício da aventura²⁰ do seu conhecimento íntimo, intrínseco, do conhecimento de si próprio, através de espaços diferentes, de pessoas diferentes, de vivências diferenciadas. Enfim, Miguéis será, nas palavras de Eduardo Lourenço, um – “escritor português, morto de solidão às portas do Paraíso que sempre buscou para fugir a ela e se encontrar consigo.”²¹.

Um escritor em que o exercício do exílio, do ausentar-se, o fez tomar consciência da ausência de espaço de pertença, tornando-o um eterno exilado²² do mundo e de si, uma vez que foi primeiro e se viu como – “estrangeiro provisório, depois como exilado definitivo”²³ – como nos diz Eduardo Lourenço, que reafirma a pertença deste escritor à própria aventura errante da consciência, realizada de forma inconformada e dolorosa.

O romance *Páscoa Feliz* formaliza o crime através da actuação de Renato Lima. Contudo, nem o romance pode ser visto como romance policial, nem o crime pode ser encarado como o exercício de um crime policial. Não é um romance policial, como o é o romance *Uma Aventura Inquietante*, pois, apesar da existência de um crime, existe apenas uma reduzida verificação dos acontecimentos, uma vez que o criminoso era óbvio e o leitor sabia quem era, uma vez que partilha da confissão dos factos e motivações e assiste ao pensamento e ao delírio psíquico de Renato. Apesar da existência de uma confissão, de um julgamento e de uma prisão, estão ausentes o

¹⁷ *Idem*, p. 42, “É a consciência aguda e exasperada da sua *diferença* que o instala num *exílio* que bem estar ou sucesso temporal algum podiam apagar.”

¹⁸ *Idem*, p. 43, “Os longos anos de ausência deram-lhe, por assim dizer, fisicamente, aquelas *duas almas* que sempre teve, aquele duplo olhar de quase gulosa bulimia pelas realidades reais e exaltantes da vida que o cerca e de ausente delas, como se estivessem inscritas noutra contexto.”

¹⁹ *Idem*, p. 43, “Ele pertenceu a um povo que emigra, a um mundo de «gente de terceira classe» com que se identifica para reclamar para ela uma dignidade comum.”

²⁰ *Idem*, p. 42.

²¹ *Idem*, p. 45.

²² *Idem*, p. 44, “Nem cá, nem lá. Só então se apercebe do mais fundo exílio que o Exílio encobria.”

²³ *Idem*, p. 43.

mistério, as pistas, os indícios, a efectiva investigação policial, os erros de acusação, a proclamação emocionada da inocência, os alibis, as mentiras das declarações, enfim todo um conjunto de actuações num palco de acusação, de julgamento e de justiça. Trata-se sobretudo de um romance que, através do crime, empreende uma profunda reflexão sobre o indivíduo e a sociedade, num jogo de interacções e de recusas, onde o *eu* é analisado, é estudado e se apresenta como um exilado do real social, devido ao exílio da sua alma, profundamente consciente da degradação social e da inadaptação do *eu* ao *nós*. Renato sente-se estranho em si próprio, porque diferente dos outros, porque com um outro nível de consciência de si e do outro, uma consciência tão aguda que o leva ao delírio, à loucura e ao crime como factor de auto e hetero reconhecimento²⁴ do ser diferente²⁵ e do sentir-se estrangeiro, uma vez que é diferente, no seu país e em si próprio. Zacarias, o herói de *Uma Aventura Inquietante*, é um estrangeiro, porque é um português em solo estrangeiro, um português na Bélgica, visto como estrangeiro, porque de diferente nacionalidade, discriminado e acusado porque é estrangeiro com idiossincrasias próprias do seu país, da sua sociedade, dos seus – e aqui Zacarias é assumido como uma parte exemplificativa de um todo colectivo estrangeiro; enquanto que Renato é o exemplo de uma individualidade diversa do todo: Zacarias é o concordante com o todo e Renato é o discordante do todo. E nesta dicotomia, Renato surge como o “herói culpado-inocente”²⁶ e Zacarias como o “herói inocente-culpado”²⁷, na perspectiva de Eduardo Lourenço, uma vez que o sentir-se e o ser estrangeiro se actualiza de forma inversa. Renato é culpado de um crime que cometeu num estado de alucinação psíquica, num delírio mental que se apresenta como a solução para a tensão crescente entre o ser consciente e o viver em sociedade; por outro lado, é também inocente, porque o seu crime, sem premeditação, correspondeu ao final dramático de um equilíbrio entre o *eu* e o *nós*, devido à forte e inexorável consciência do sentir-se estrangeiro na sua sociedade, porque incapaz de viver com os outros harmoniosamente, porque incapaz de se adaptar à decadência colectiva. Zacarias é inocente do crime que

²⁴ José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*, *Op. Cit.*, p. 141, “Tudo é duma espantosa evidência.”

²⁵ *Idem*, p. 141, “Não me pergunte mais nada, foi exactamente assim que tudo se passou – nem podia ser de outra maneira, embora eu próprio duvide algumas vezes, e o senhor possa julgar que eu não passo dum pobre alucinado.”

²⁶ Eduardo Lourenço, «As Marcas do Exílio no Discurso de Rodrigues Miguéis», in *Op. Cit.*, p. 39.

²⁷ Eduardo Lourenço, «As Marcas do Exílio no Discurso de Rodrigues Miguéis», in *Op. Cit.*, p. 39.

dizem que cometeu, de que é acusado de forma sumária, porque é o criminoso ideal: estrangeiro, facilmente inculpável pela opinião pública, o perfeito bode expiatório de um crime que os naturais autóctones não querem assumir, o fácil e conveniente resultado de uma investigação apressada que ignora sinais, pistas e indícios. É salvo devido à capacidade dedutiva de um investigador que não acredita em soluções fáceis e convenientes e não está contaminado pelo preconceito xenófobo. É culpado, porque é estrangeiro, potencial e preferencial autor do crime e é culpado, porque por ser estrangeiro induziu a investigação em erro.

O crime do romance *Páscoa Feliz* não é um crime policial, ou seja, um crime que mobiliza toda a panóplia de actuações de uma investigação policial, uma vez que Renato Lima opta por uma total ausência de defesa durante o julgamento, aceitando a sua prisão de forma serena e justa, sentindo mesmo um profundo alívio no encarceramento, uma vez que, desta forma, não lhe eram exigidas explicações, justificações e, sobretudo, o exercício fantoche dos papéis em sociedade:

“A cadeia não é como eu supunha, nem o que se diz lá fora. Nada nos falta, tratam-nos bem, embora vivamos numa quase completa solidão. Isto a mim agrada-me, de resto: aborreço o convívio dos homens. Só na aparência os considero meus semelhantes. Aqui, sou apenas um número: o 28.”²⁸

Ali, na prisão, podia ser ele próprio, assumir a sua inadaptação ao real, deixando de se sentir estrangeiro e estranho em si porque ausente da presença do outro²⁹ e da obrigatoriedade de cumprimento do papel de cidadão equilibrado como pai, marido, trabalhador, enfim, membro participativo de um colectivo. É com alegria que se vê só³⁰, pensando de forma breve na impossibilidade de não cumprir o ser pai, algo que interioriza assumidamente, lamentando a angústia e o sofrimento da mulher, a reprovação dos outros pelo seu crime, porque os considera inferiores na

²⁸ José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*, *Op. Cit.*, p. 20.

²⁹ *Idem*, p.21, “Não tenho notícias do que vai pelo mundo. Não sei mesmo onde me encontro. Vivo como um cenobita. Isto é bom.”

³⁰ *Idem*, p. 22, “Sim, a solidão é um privilégio de raros, o domínio dos fortes!”

consciencialização do real circundante, achando-se num patamar superior³¹ de entendimento do *eu* e do *nós*, devido à prática do crime que lhe devolveu a serenidade, a introspecção e a superioridade absoluta do viver³², ou seja, a tranquilidade proveniente de se saber na posse dos segredos da existência, enquanto ser individual e colectivo.

Num discurso cúmplice com o leitor³³, é a este que se pretende confessar, de forma livre e feliz, para que só este, tão distante e silencioso, o julgue e o entenda:

“Sabem o que me apetece? Apetece-me outra vez fugir, isolar-me e escrever tudo o que me tortura.”³⁴

E é nesse discurso de primeira pessoa que nos confessa a sua vida e o sentir-se sempre estranho e estrangeiro, as tentativas de vida normal, por diversas vezes encetadas, nomeadamente com o casamento, com a paternidade³⁵, com o emprego exercido de forma regular e honesta:

“Mas o meu estado de espírito melhorou com o casamento. Cheguei quase a julgar-me feliz (...). O meu desejo indefinível e sem objecto acalmara depois do casamento. O matrimónio é um sedativo, um ópio, um normativo.”³⁶;

³¹ *Idem*, p. 25.

³² *Idem*, p. 27, “Eu já sofri. Já fui um descontente, um revoltado, se quiserem. Hoje vivo serenamente. A serenidade é a maior virtude da inteligência.”

³³ *Idem*, p. 14, “Não se riam.”

Idem, pp. 20, 21, 25., 27 e 112.

³⁴ *Idem*, p. 112.

³⁵ *Idem*, p. 80, “Só uma coisa paira e persiste em mim, (...) o amor do meu filho. É o que me prende à vida – ao trabalho, à casa, à mulher insípida, cuja submissão me enche de revolta.”

³⁶ *Idem*, pp. 49 e 51.

“Curvei a cabeça. O trabalho era talvez para mim também uma máscara anestésica. (...) Pouco a pouco, a minha exactidão minuciosa, a minha pontualidade, o meu saber só de experiência feito, ganharam-me a confiança do patrão.”³⁷

Tentativas por diversas vezes iniciadas e por diversas vezes abandonadas, com a procura de uma fuga à norma e ao aceitável, enveredando por um caminho onde está presente a euforia do desregramento do sexo, da infidelidade³⁸, do gasto do dinheiro, das festas, dos passeios, das noitadas, onde consumia a consciência e calava a sensação cada vez mais dolorosa do ser diferente.

É também a confissão das fases da vida mais agudas de dúvida e de inadaptação que desembocaram numa vivência da duplicidade, da dualidade de vozes, da ambivalência do ser e do agir e que atingiram o seu clímax no desdobramento psíquico, manifestado na alucinação do *eu* no momento do crime, quando tudo fez, sentiu e pensou como se fosse outro:

“Desconheço-me. (...) Procuro ver-me *eu-próprio-um-outro*, como sucede tantas vezes, quando sonhamos. (...) Não sou eu, é um outro que age...”³⁹

Um outro que age como se não se reconhecesse, como se se visse como um estranho⁴⁰ que assiste à sua própria passagem⁴¹, num estado de profunda letargia, de

³⁷ *Idem*, pp. 50 e 51.

³⁸ *Idem*, p. 68.

³⁹ *Idem*, pp. 100, 101, 118 e 124.

⁴⁰ *Idem*, p. 18, “Por isso já não estranho que estas recordações me subam indistintas, enevoadas, sem nexos – como se outro, e não eu, as houvesse vivido.”

⁴¹ *Idem*, p. 88, “O processo da morte desenrola-se aos meus olhos, (...)”

íntima dormência mental, opondo à acção apressada e efectiva dos outros, a sua inacção, a sua passividade⁴², o seu papel de pseudo espectador de si próprio:

“Um véu desce sobre a minha consciência.”⁴³,

Confessa o conforto que a prisão lhe deu, um conforto de isolamento, de liberdade e de consciência, proporcionado pelo crime e do qual não abdica, demonstrando o repúdio pela família⁴⁴, a pena pelos outros, livres, mas incapazes de compreender a mente do *eu*, acima de qualquer e normal pensamento, incapazes de perceber a incompatibilidade do *eu* e do *nós*, e, por isso mesmo, lamentavelmente presos a convenções, a normas, a regras, enfim, ao viver comunitário e colectivo:

“O isolamento e a calma da prisão permitem-me pensar melhor (...).”⁴⁵;

“Poiso a faca junto dele. (...) sinto-me *livre*.”⁴⁶

Renato não pretende que o perdoem ou desculpem, quer, antes de tudo, expor-se, fazer-se legível aos olhos dos outros, purificar-se catarticamente através de um relato confessional que o desnuda, que o autentica, que o torna autojustificativo e singular⁴⁷. Pretende ser livre ao assumir-se liberto da pressão exercida por uma sociedade,

⁴² *Idem*, p. 141.

⁴³ *Idem*, p. 125.

⁴⁴ *Idem*, p. 25, “Imaginem que às vezes me vem surpreender num dia de inspiração ou de trabalho: procuro despachá-la o mais depressa que posso.”

⁴⁵ *Idem*, p. 21.

⁴⁶ *Idem*, p. 125.

⁴⁷ *Idem*, p. 29, “Quero porém (numa preocupação de rigorismo, ousou dizer, científico) dar-lhes o quadro geral duma existência, o terreno em que teve lugar a luta de que hoje lhes vou falar.”

encarada como castradora da vontade individual, do ser e do pensar do *eu*, uma vez que a dimensão colectiva promove a distorção da consciência e do exercício da individualidade:

“A ideia do mal faz-me pensar na Sociedade: estamos quites! Nada fez por mim, nada lhe devo, vivi à margem dela como um cardo à beira dum caminho.”⁴⁸

“Os actos não são quase nada. O delito é obra do pensamento. E para esse não há grades nem prisões.”⁴⁹

Um crime que corresponderá porventura, numa expressão de Eduardo Lourenço, a uma *pulsão suicidária*⁵⁰ de Renato Lima, o herói cujo instinto de auto preservação transferiu para a morte de outro a libertação pelo sangue, a libertação pela expiação entusiasta de um isolamento, onde o *eu* se compraz numa solidão sublimadora de uma incapacidade de ser... *nós*:

“Mas tanta expectativa acabou por me impacientar: para que diabo haviam de perder tanto tempo, se a minha condenação era certa e segura, e eu a desejava do mais íntimo da alma?”⁵¹; “Eu não tinha sequer esboçado uma defesa. Estava morto por me ver dali para fora, condenado, arrumado para sempre, livre do mundo.”⁵²

⁴⁸ *Idem*, p. 27.

⁴⁹ *Idem*, p. 66.

⁵⁰ Eduardo Lourenço, «As Marcas do Exílio no Discurso de Rodrigues Miguéis», in *Op. Cit.*, p. 39.

⁵¹ José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*, *Op. Cit.*, p. 14.

⁵² *Idem*, p. 14.

3.2.3.3. *Nikalai! Nikalai!* – Crime e suicídio

O romance *Nikalai! Nikalai!* aborda, tal como os romances *Uma Aventura Inquietante* e *Páscoa Feliz*, anteriormente analisados, o tema da morte... através do crime. De facto, em *Nikalai! Nikalai!* surge a morte representada a vários níveis: como aniquilamento físico, mas também enquanto noção de fim, de passado, de transitoriedade social e política que promove a mudança de teorias, de pensamentos, de ideais, de regimes, enfim, a alteração da ordem instituída e comumente aceite. E a morte surge como a exigência do progresso, do presente, da mudança; e surge com toda a sua esteira de efeitos físicos e emocionais que enfraquecem o ser, que alteram o pensar e que influenciam o agir. A morte aparece enquanto vazio e substituição desse vazio por algo que o preenche de forma transitória e sempre substituível.

A morte enquanto fim, enquanto acabamento, presentifica-se, no romance, através do final do regime político dos czares, conseguido, entre outras medidas, devido à morte física de Nicolau II, uma morte, ou um crime, infligida por outros, os revolucionários bolcheviques que, desta forma, pretendiam anunciar a todos o final de uma era política e social e o início de uma outra, cortando, com a morte e tal como a morte, os laços simbólicos com o passado e os seus representantes. É a morte de certos ideais políticos, o fim de uma forma de viver e governar a sociedade, o fim de privilégios adquiridos por hereditariedade, o fim da hegemonia da classe real e da corte, enfim, o terminar de uma vida sentida e exercida consoante ideais já ultrapassados e tragados na voragem da passagem do tempo e de pessoas.

A morte de um passado, ainda tão recente, o que a torna lenta, porque ainda não totalmente assumida, porque ainda resistem aqueles que lutam por sublimar a transitoriedade da vida, uma vida só já de passado, que tenta ainda sobreviver, arquejando no limite das suas forças, prestes a ceder à ordem do presente.

A morte surge-nos ainda como impossibilidade, a impossibilidade de permanência em solo pátrio pela parte dos russos emigrantes, exilados na Bélgica, confinados ao estrangeiro, a um solo estranho, onde se é visto como estranho e estrangeiro, com toda a

carga discriminatória do olhar do outro, aquele que desconhece a vida, a história, a experiência do ser russo em solo russo e em solo estrangeiro.

A morte surge-nos ainda como esquecimento, enquanto recordação que se estende e se sublima através da crença no regresso... no regresso de um passado através dos seus símbolos que se acreditam ainda vivos :

“Não pode ser! Não pode ser! Senta-te, meu Vládia. É uma alucinação! (...) É Ele! É Ele! (...) Era Ele, agora, Ele sem tirar nem pôr! (...) Os bolcheviques julgam que Ele morreu. Mas Ele escapou com vida... e o povo russo espera que Ele volte! Ele está vivo, *Vivo!* – gritaram por fim, desvairados, como se quisessem convencer aquele homem a confessar a sua outra identidade. – VIVO!”¹

Vivos, ou pelo menos sobreviventes a uma ordem de morte, de forma incrível e misteriosa, mas inquestionavelmente credível, um regresso brumoso e de contornos vagos de vislumbres messiânicos que corresponderá a uma atitude de não aceitação do fim de um estado, de uma ordem, de uma era, a não aceitação da perda, da mudança que corresponderá também a uma sublimação do exílio pessoal e social. É talvez a projecção do sebastianismo, o mito messiânico e sebástico² subsidiário do querer renascer de alguém do passado que se quer ver projectado no presente e no futuro como resolução da crise epocal, social e ideológica de um tempo de transição – é a crença e o desejo no regresso do czar Nicolau II, veiculado pelos russos emigrantes que recusam esquecer o passado³, porque esse esquecimento seria também o esquecimento de si próprios, sem lugar na nova ordem social – o esquecimento seria o aniquilamento definitivo do “Eu” e do “Nós”, no tempo que decorre entre o passado e o futuro:

¹ José Rodrigues Miguéis, *Nikalai! Nikalai!*, Editorial Estampa, 4ª edição, Agosto de 2001, pp. 118, 119 e 127.

² William B. Edgerton, «Miguéis and the Russians: a study of *Nikalai! Nikalai!*», in *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Onésimo T. Almeida, editor, Edições Gávea-Brown, 1984, p. 53.

³ William B. Edgerton, «Miguéis and the Russians: a study of *Nikalai! Nikalai!*», in *Op. Cit.*, p. 50, “Under the inspiration of the old statesman’s words, Buldógov and his faithful follower Tatarátsin begin to await the Secod Coming of Emperor Nicholas with downright religious fervor.”

“(...) tinham apenas diante de si a imagem viva e real do soberano, do desejado, do encoberto. (...) caíram de joelhos no soalho, em adoração à efígie da sua própria criação, e agora a ela convertidos: Sua Majestade Imperial e Real, o Czar de Todas as Rússias havidas e a haver, o seu amo e senhor Nicolau Segundo Alecsândrovitch Rômanov. Estavam salvos!”⁴

Nesta noção de morte renascida pelo mito do eterno regresso, encontramos porventura o eco do pensamento do próprio Miguéis, no momento em que, de forma indirecta e profundamente satírica⁵, demonstra um ponto de vista reprovatório face ao regresso de tudo o que irreversivelmente se perdeu – é constatação da crença no futuro, através da construção do presente e não através de uma reconstrução do passado. E por essa mesma razão, Miguéis não deixa que a possível ligação interpretativa ao mito sebástico e messiânico passe despercebida, uma vez que a menciona na Nota do Autor ao romance em questão, para que não restem dúvidas e que esta hipótese interpretativa não escape aos olhos de ninguém – “Terei eu procurado tirar uma lição desta anedota? Não sei qual. Alguns, extrapolando ao lê-la, chegarão talvez a conclusões quanto a outros messianismos e regressos... Isso é com eles.”⁶

Neste romance *Nikalai! Nikalai!* encontramos, porventura, ecos da própria experiência de Miguéis, enquanto estudante em solo estrangeiro e enquanto emigrado, uma experiência que o levou ao contacto com os russos, também eles emigrados, e à partilha da sensação de exílio⁷; um contacto que lhe permitiu ter e evidenciar uma visão *por dentro* da comunidade russa, sobrevivente da revolução bolchevique e pretendendo restaurar uma era e uma ordem social e política já moribundas; um contacto que lhe permitiu a lucidez de espírito relativamente à importância de um passado individual e

⁴ José Rodrigues Miguéis, *Nikalai! Nikalai!*, *Op. Cit.*, p. 135.

⁵ *Idem*, p. 54.

⁶ *Idem*, p. 203.

⁷ William B. Edgerton, «Miguéis and the Russians: a study of *Nikalai! Nikalai!*», in *Op. Cit.*, p. 47.

colectivo e à sua relação com o presente e o futuro⁸. Para Miguéis, o presente não deverá rescender tanto ao passado, deve, antes de tudo, caminhar rumo a um futuro, sem inúteis sugestões de passadismo que apenas prolongam a agonia de algo já ultrapassado, já morto, mas ainda percepcionado, por alguns, como ferido, embora, progressivamente, de morte. É o próprio que o afirma na Nota do Autor ao romance – “Também estes meus emigrados russos pretendem regressar a algo que perderam, identidade ou mito: e não compreendem que o seu meio de origem evoluiu historicamente, como eles evoluíram pessoalmente, perdendo assim o pé no fluxo da sua anterior realidade. Aos olhos dos que lá ficaram, mesmo na resistência ou no protesto, eles seriam estranhas sobrevivências: aqueles visionam o futuro a partir das condições presentes, boas ou más, e não de um momento ou still do passado.”⁹.

O presente não se herda, constrói-se. E podemos adivinhar, ou melhor pressentir e apreender, esta atitude de Miguéis, face ao devir do tempo e das gentes, actualizada no romance no momento em que dota concretamente o romance *Nikalai! Nikalai!* com uma estrutura de tom satírico¹⁰, onde se desenha uma visão trágica e grotesca¹¹ da comunidade russa emigrada na Bélgica. Uma visão que une de forma paradoxal o trágico e o cómico, resultando dessa união uma visão grotesca¹² de uma certa forma de ser e sentir o presente e o passado. Esta estrutura de tom satírico discorre de uma construção cíclica do romance que agudiza o seu sentido trágico final, uma vez que se inicia com uma caricatura de um suicídio e termina com a realização, algo inesperada, deste último:

⁸ *Idem*, p. 51, “A careful reading of *Nikalai! Nikalai!* will show that, along with Miguéis’s remarkable knowledge of Russian cultural history, he was also not unaware of the Russian myth of the false pretender to the throne.”

⁹ José Rodrigues Miguéis, *Nikalai! Nikalai!*, *Op. Cit.*, p. 200.

¹⁰ William B. Edgerton, «Miguéis and the Russians: a study of *Nikalai! Nikalai!*», in *Op. Cit.*, p. 47.

¹¹ *Idem*, p. 48.

¹² José Rodrigues Miguéis, *Nikalai! Nikalai!*, *Op. Cit.*, p. 189, “Quanto ao Nicolas, dada a sua manifesta inocência e candura, foi transferido para Moscovo, onde a Sovkino de há muito procura um actor com as características físicas próprias para encarnar o papel de Nicolau II num filme sobre a «Queda do Czarismo», (...). Moral do caso: O chômeur do Capitalismo achou enfim emprego útil na Pátria dos Trabalhadores!”

“(…) o corpo enorme e nu de Vladimir Mirônovitch Tatarátsin pendia da lucarna do tecto, com os braços hirtos colados ao tronco, em rigorosa posição regulamentar de sentido. O infeliz tinha-se enforcado! (...) O facto é que o corpanzil (...) estremeceu; uma voz rouca e sonolenta respondeu da noite e do telhado, e Othon Kirílovitch caiu de joelhos, aparentemente não menos assombrado agora com a ressurreição, do que momentos antes com o suicídio do seu inseparável.”¹³;

“O outro não respondeu: estava pendente da lucarna, imóvel, de olhos exorbitados, em rigorosa posição de sentido: com os braços colados ao tronco e os pés divergentes. O banco, em baixo, tombara no soalho. O corpanzil enorme e nu, viscoso da chuva e já frio, oscilou lugubrememente. Buldógov recuou, espavorido, sem poder crer, e sentou-se no chão. Farto da vida, do exílio, das privações e da filosofia, o infeliz tinha-se enforcado de verdade: com o cinturão de couro.”¹⁴.

O grotesco, o trágico e, sobretudo, o satírico só são apreendidos pelo leitor mais atento, uma vez que o romance tenta confundir quem lê ao demonstrar-se um romance de encaixe¹⁵, ostentando uma história dentro da própria história, daí a alteração abrupta de uma narração na terceira pessoa para uma de primeira pessoa¹⁶, o que corresponde a uma estratégia discursiva que testa a atenção do leitor e os efeitos do próprio romance. Falamos assim das marcas de um narrador ausente e das marcas de um narrador presente através do discurso de primeira pessoa da personagem Fred¹⁷.

¹³ *Idem*, pp. 8 e 9.

¹⁴ *Idem*, pp. 193 e 194.

¹⁵ William B. Edgerton, «Miguéis and the Russians: a study of *Nikalai! Nikalai!*», in *Op. Cit.*, pp. 52 e 53.

¹⁶ *Idem*, p. 52.

¹⁷ *Idem*, p. 52.

Por outro lado, e retomando o tom inicial da nossa exposição, a morte surge-nos ainda e também enquanto morte e aniquilamento físicos, auto-infligidos, enfim, em forma de suicídio¹⁸, corporizado na morte da personagem Tatarátsin.

A morte suicidária de Tatarátsin é apresentada como uma libertação da morte psicológica lenta e progressiva que se arrastava no exílio da pátria, do ser e do sentir, o que determinou o sentir-se estranho e estrangeiro, porque emigrado e porque diferente, pertencendo a um passado que o comandava porque lhe deu origem e sentido, e findo esse passado este “Eu” sente-se exilado do sentido da vida, exilado do país, dos seus, da ordem política que o formou, enfim, sente-se sem lugar no presente, na actualidade:

“(...) o infeliz tinha-se enforcado de verdade: com o cinturão de couro.”¹⁹, aquele russo que, emocionalmente, não resistiu à pressão do exílio e à morte de um tempo que dava sentido à sua existência numa determinada ordem social e política – “Farto da vida, do exílio, das privações e da filosofia (...)”.²⁰

¹⁸ Fátima Albuquerque, “Implicações e Implicaturas da Ficção Policial de Agatha Christie: Contributos para a Definição de uma Matriz Literária”, in *Crime, Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 179, “Neste modelo-matriz, ponto de partida do grande romance policial, assassínio é quase tão frequente quanto suicídio, pois as situações de desespero íntimo retratadas podem conduzir à destruição dos outros ou do próprio.”

¹⁹ José Rodrigues Miguéis, *Nikalai! Nikalai!*, Op. Cit., p. 194.

²⁰ *Idem*, p. 194.

3.2.3.4. *Idealista no Mundo Real* – O Crime e a lei

Neste romance surgem-nos crimes diferenciados, aqueles crimes de menor importância, porque não ostentam o derramamento de sangue, crimes que podem ser exemplificados com o furto, o desvio, o engano, a corrupção financeira... enfim crimes de foro administrativo. Contudo, surgem, de igual modo, os crimes de sangue, aqueles que ostentam o derramamento de sangue de pessoas mais ou menos importantes e influentes num certo ciclo social, aqueles que suscitam a morte de alguém pelo incômodo que causava a nível social ou político. O que é de realçar, neste romance, é o julgamento desses crimes pela personagem principal, um “Eu” que não comete o crime, mas que o tenta julgar, como homem de leis que é, sendo de realçar também o papel secundarizante do próprio crime em toda a trama narrativa: o centro do universo narrativo utiliza o crime e a lei para demonstração do paradoxo entre o idealismo daquele que quer fazer verdadeiramente justiça e não apenas o seu anúncio e a pragmática realidade judicial.

Neste romance, o crime não é o tema central, ou melhor, é, mas numa perspectiva analítica totalmente diferente dos anteriores romances já analisados. Assim, o crime e a morte surgem nesta obra como uma noção de degenerescência, a progressiva adulteração do sonho, da ilusão e da crença na vida, na sociedade e na justiça. O crime não é só, por vezes, matar ou roubar, é, antes de tudo, viver como os demais, os outros, em constante corrupção social e individual, o que suscita a morte lenta do sonho, da esperança e da ilusão. O verdadeiro crime é sobreviver à margem da integridade - não da integridade geralmente aceite, porque já adulterada e tão elástica que já raiou o toque da corrupção – mas a integridade íntima e individual, que nada tem de religioso, aquela que decorre duma noção idealista do ser íntegro e honesto em sociedade, particularmente, no meio judicial. O crime surge quando está presente o exercício de um determinado poder corrosivo de sentires e de pensares e que conduz a uma violação das leis ou da moralidade ou da justiça. Surge, assim, quando se processa um paralelo identificativo entre o crime e a noção de pertença ao todo dinâmico do lucro, do dinheiro, do dividendo e do poder – é viver, pertencer e agir de acordo com o regime

vigente – a lei do mais arguto, do mais rápido, do mais facilmente adaptável ao meio, enfim, do mais corrupto. E tudo isto torna-se palpável e inteligível no momento em que a lei surge como um instrumento de poder e de árbitro de interesses quando julga o exercício do crime de forma parcial, procurando responder não à aplicação séria da lei, mas sim à vontade de quem paga, de quem manda e dispõe, num perfeito esquema, percebido, actualizado por todos de forma implícita, de instrumentalização da lei e do próprio crime. O crime sente-se que é perspectivado como secundário, o julgamento do acusado ou do inocente manipulado de acordo com os pré-arranjos lucrativos de quem tem o poder para manobrar a escolha dos casos, a escolha dos julgados e a própria sentença de forma a que esta possa ser mais conveniente. Cada um, no teatro da justiça, tem o seu papel perfeitamente sabido, decorado e posto em prática, sempre a meia-voz, sempre deduzido por olhares e por palavras codificadas, cujo código decifrador se aprendia à medida que se exercia o cargo de homem de leis sem nada questionar, não pondo em causa nada nem ninguém de todo um sistema de engrenagens bem oleadas de favores, de pagamentos e de interesses. E o “Eu” principal deste romance, o homem de leis que quer fazer justiça, que quer ser justo quando julga o crime, rejeita participar na farsa desta forma de fazer justiça e, à medida que se envolve mais na sua profissão, sente-se cada vez mais aquele que comete o crime e não aquele que o julga através da aplicação da lei.

Deodato da Cunha Baltasar é a personagem principal deste romance, sendo o “Eu” que corporiza uma tentativa de demonstração, com um certo pendor pedagógico contendo um ensinamento subjacente, algo arrojado e polémico,¹ por o que insinua e por o que desvenda, alertando para uma necessidade premente e reformadora do sistema judicial, dito democrático. É o próprio José Rodrigues Miguéis que nos afirma, na Nota do Autor ao romance, que esta personagem principal – “(...) era o bode expiatório dos meus humores polémicos, reformadores.”² E este romance – “(...) um eco distante das preocupações seareiras dos meus vinte anos, depuradas e condicionadas pelos acontecimentos e experiências posteriores.”³

¹ José Rodrigues Miguéis, *Idealista no Mundo Real*, Editorial Estampa, 2ª edição, Agosto de 1991, p. 27, “Inscreve-se inteiramente no quadro do naturalismo com finalidade: é um romance pedagógico, tem essa coragem!”

² *Idem*, p. 25.

³ *Idem*, p. 27.

É Deodato Baltasar, personagem principal, quem, como homem de leis, expõe a corrupção do meio judicial e é através do seu profundo conflito interior que tomamos conhecimento da impossibilidade de justiça dentro do contexto da aplicação da própria justiça. Este “Eu” pretende singrar a nível profissional, pretende ser conhecido pelos seus julgamentos, pretende construir uma carreira na barra do tribunal, pretende ser conhecido, mas, acima de tudo, pretende ser justo, pretende viver com a lei e a justiça sem abdicar dos seus sonhos, da sua visão de justiça, do seu *ideal* social de justiça... contudo esbarra com o enorme bloco da realidade, um *real* que esmaga, ou tenta esmagar, o seu ideal, a sua forma de exercer a lei – sempre justa e isenta.

Deodato entra no tribunal sentindo-se o criminoso e não aquele que tem uma função judicial de defesa ou de acusação; esta personagem sente-se o criminoso quando é forçado pelo esforço e necessidade de sobrevivências física e material a exercer o seu papel de homem de leis num sistema judicial corrupto de extorsão de dinheiro em troca de uma defesa ou de uma acusação diversas vezes já previamente combinada e arranjada – sente-se um criminoso, com necessidade de pior pena do que aqueles que tenta defender ou acusar, porque participante na farsa do sistema judicial, porque membro activo de um teatro que proclamando justiça, nada tem de justo. E Deodato recusa ser um elemento participativo nesse teatro, nessa farsa, tentou, é certo, diversas vezes ser talvez igual aos outros, fechar os olhos, fingir não perceber a corrupção, ou então alinhar com ela de forma consciente, mas o seu ideal de justiça, de fazer justiça pela aplicação da lei que condena o crime, impediu-o de continuar a ser a marioneta de um sistema, de um real que o asfixiava, que o matava, porque calava o seu ideal, a sua visão justa de lei e de justiça:

“Senhor advogado que não ande cá ao jeito, que não saiba agradecer, não vai longe. (...) E ainda está pra nascer o primeiro que nos faça o ninho atrás da orelha.”⁴;

“Deodato curvou a cabeça, exasperado, a raiva transbordou-lhe em lágrimas: - Nunca tive amor à Justiça... E agora odeio-a!”⁵.

⁴ *Idem*, p. 147.

⁵ *Idem*, p. 265.

Aqui, neste romance, neste sistema judicial, o crime é pertencer ao sistema, é pôr em prática uma justiça degenerada, oca, falsa, é ser o rosto da lei, um rosto de duas faces, de duas atitudes, porque insidioso na aplicação dessa mesma lei... porque desonesto. E onde a justiça falha, surge o jornalismo, de grande tiragem ou simplesmente local, onde este “Eu” principal, Deodato Baltasar, tenta regenerar a sociedade através de um jornalismo sério de oposição, onde pretende denunciar o crime de fraude e de embuste judicial, onde pretende sublinhar casos de grave erro de aplicação da justiça, onde quer denunciar a relação podre entre dinheiro, poder e justiça. É aqui, porque impotente no tribunal, que esta personagem pretende fazer a verdadeira justiça numa acção de progressiva consciencialização do pensamento público, num jornalismo algo marginal, porque em oposição ao poder institucionalizado, de pendor socializante que alerta, que denuncia e que sensibiliza:

“Não podia fazer nada, mero subordinado temporário do delegado (...).”⁶

Deodato tornou-se gradualmente incómodo no meio judicial lisboeta, uma vez que, em diversas tentativas, falhadas é certo, mas em tentativas sucessivas onde depositava toda a sua coragem e todo o seu idealismo⁷, procurou modificar as regras do jogo da aplicação da justiça, tentando ganhar o honorário justo do seu trabalho, tentando retaliar, desafiando as combinações prévias de sentença, tentando ter os clientes sem passar pelo crivo distributivo do escrivão⁸...

⁶ *Idem*, p. 207.

⁷ *Idem*, p. 145, “Era em casos destes, pensou, que se devia escudar para enfrentar a miséria do seu ofício, firmar um idealismo que as circunstâncias estavam abalando. Um ser humano decente regenerava tudo...”

⁸ *Idem*, p. 148, “Temos que andar ao jeito. Um rapaz novo, no começo de vida, pode lá singrar sem a ajuda de amigos! E que melhor amigo se pode ter cá dentro, senão o escrivão? Quantos novatos aqui têm naufragado só porque...”

“Tinha conseguido a absolvição de um rapazote acusado de um delito menor, e à tarde, acompanhado da mãe, ele esperava-o à saída do tribunal: abordou-o e propôs-lhe timidamente uma lembrança. Estendia-lhe um envelope. (...) Era um dos raros casos em que o dinheiro lhe parecia bem ganho (...) deu-lhe a alegria de quem ganha o seu pão sem dever a intermediários.”⁹

Foram essas tentativas que o levaram ao quase exílio fora de portas – fora de Lisboa, a uma comarca - Sardinhal, afastada, sem perspectivas de carreira e rejeitada por todos pelos seus problemas insolúveis de justiça e de política e onde não podia exercer o seu ideal de lei e de punição efectiva do crime, porque preso às regras de conduta naquele espaço, onde não era possível, tal como em Lisboa, ter o ensejo de mudança e onde sentia mais premente o toque do poder local. Mesmo aqui tentou fazer a oposição possível ao já estabelecido, tentou modificar as regras, tentou inocentar quem pensava ser inocente, nomeadamente o Cavacas e o «Vesgo», duas pessoas da terra, do Sardinhal, acusadas pela justiça, presas pela polícia e de quem esta traçava uma imagem de facínoras, de criminosos e agitadores. Deodato apercebe-se que ambos são acusados injustamente por uma justiça que pactua com o poder monetário e político instalado, fazendo o favor de agir numa ocorrência de «crimes arranjados». São os alvos a eliminar devido à sua consciência moral e social. Cavacas, porque era idealista e fiel aos princípios republicanos de igualdade, de honestidade e de justiça pelos quais se bateu, não aceitando favores e não os fazendo a ninguém. Era alguém incómodo na máquina voraz do poder político que pretende instalar favoritos e amealhar lucros. O «Vesgo», porque era sindicalista que, esclarecido da noção de liberdade e de direitos, lutava pela melhores condições de trabalho de um povo à mercê dos patrões ansiosos de lucro e de dividendos, foi a vítima de industriais sem escrúpulos, da terra, o perfeito acusado para um atentado «encomendado». Ambos foram erradicados da sociedade, tirados de circulação, anulados na sua acção de divulgação e de aplicação de uma justiça isenta e igual para todos. Deodato tentou inocentá-los, travar o processo de condenação, libertá-los e, desta forma, tentou libertar a justiça da intromissão da política e de todos os seus interesses de poder, de dinheiro e de obediência. Todas as tentativas foram

⁹ *Idem*, p. 145.

infrutíferas, como se a onda que sempre provocava se desfizesse inexoravelmente contra o muro consistente do poder local, do esquema de gestão de favores e de interesses¹⁰, como se a perturbação inicial se anulasse perante o volume avassalador de uma ordem instituída que traga e amortece sempre a agitação indignada de quem pensa, conhece e sente a diferença entre o que está certo e o que está errado.

E Deodato, o idealista, num mundo real de justiça injusta, preferiu o ideal e abandonou o real como homem de leis... exilou-se no seu ideal, uma vez que foi impotente para mudar a realidade e se sentia um criminoso na aplicação da lei de forma injusta, trilhou o seu caminho como um anónimo feliz, livre da pressão paradoxal entre o seu ideal e o real de todos os outros:

“Minutos depois, sem ter dito adeus nem ao Pragana, rolava na sua terceira classe a caminho de Lisboa. Entreviu um poste, uma tabuleta pintada de preto com letras brancas - «É proibido Transitar ao Longo da Via Férrea...» - mas a rapidez da marcha não lhe permitiu ainda desta vez ler a data do Regulamento. Divertido, feliz de não precisar mais de saber tais coisas, soltou sem querer uma estrondosa gargalhada que fez voltar as cabeças dos outros passageiros na sua direcção.”¹¹

¹⁰ *Idem*, p. 209, “(...) o funcionário repetiu-lhe à pureza o que era opinião geral: Inocente! Vendido por um advogadelho sem vergonha a um júri de inimigos escolhidos a dedo. E o delegado? Esse homem de falinhas agudas, cicioso e risonho? Um executor. O desgraçado que ele fizera condenar era o preço da eleição com que agora contava, numa troca de serviços.”

¹¹ *Idem*, p. 270.

3.2.3.5. *O Pão Não Cai do Céu* – O Crime e a política

Este romance evidencia um crime – o da mulher do cigano... uma vítima accidental, uma vez que o objectivo seria aniquilar ou prender o cigano, por razões de segurança e por razões políticas, porque era contrabandista e perigoso e porque tinha algum poder junto das populações, quanto mais não fosse a nível do fornecimento de armas. De qualquer forma, era um elemento espinhoso da sociedade que o poder político e judicial pretendeu erradicar.

António Moura era o nome deste homem que, à semelhança dos seus familiares e antepassados, vivia do contrabando, numa negação ancestral das fronteiras políticas inventadas pelos homens. Os seus actos ou modo de vida eram, de igual modo, um protesto surdo, silencioso e descarado contra uma lei que adulterava e proibia hábitos antigos. De cigano tinha apenas a alcunha, dada pelo povo devido ao seu temperamento reservado que inspirava medo e suspeitas de fúrias de navalhas; devido ao carácter solitário e audaz que, em solteiro, conquistava as moças da região¹, aparecendo e desaparecendo sem deixar rasto. E essa designação popular, onde se mistura a censura e a sedução, teria também como causa o rosto moreno e trigueiro da personagem e, sobretudo, o seu viver nómada, nunca parando muito no mesmo sítio, nunca convivendo com os demais, sempre num silêncio feito de isolamento, de profunda liberdade e de secretismo:

“(...) o carácter daquele homem temerário, silente e astuto, alegre e duro, afeito a riscos e aventuras.”²;

¹ José Rodrigues Miguéis, *O Pão não Cai do Céu*, Editorial Estampa, 7ª edição, Dezembro de 1996, p. 13.

²*Idem*, p. 13.

“A liberdade e a solidão eram o seu ar; o perigo, seu pão de cada dia. (...) Pássaro livre, habituado às digressões nocturnas (...).”³

Uma atitude de silêncio e de discrição que favorecia a vida de contrabandista⁴ e que alimentava o mito popular – de coragem, de justiça, de rectidão, de oposição ao poder instituído, favorecendo a luta pela liberdade contra a autoridade. António Moura viveu como outros da sua família antes dele, originários do Algarve e contrabandeando entre a Raia e o Guadiana⁵. Estes permaneceram no anonimato, sem famas e lendas para dourar uma existência de sacrifícios e de dor e sem o brilho da imagem de mito popular. Contudo António Moura foi diferente dos que o precederam, a sua fama de riqueza; a sua audácia; o triste fim da sua mulher grávida, morta no decurso de um tiroteio cerrado numa emboscada; o desafio constante às autoridades, o ser perseguido e o escapar sempre ao cerco da polícia tornaram este homem simples numa lenda aureolada de poderes quase de prestigitador. O que impressionava este povo era a capacidade de sobrevivência deste homem que persistia com determinação em escapar e a evadir-se consecutivamente de um cerco policial que tinha tomado posse do seu «monte» e da sua casa, onde era esperado em forma de emboscada. O seu monte e a sua casa eram espaços onde já não podia e também não queria regressar, porque ali já não se sentia e já não estava a presença daquela a quem amou e lhe prometia a realização de uma paternidade algo tardia... tudo isto inspirou a admiração, a comiseração e a esperança de um povo que fez deste homem um herói, criado e engrandecido por um povo silencioso, à escala nacional, um herói marginal, e por isso mesmo um anti-herói, que a fantasia popular glorificou e dotou de capacidades excepcionais, sendo o refúgio da possibilidade de liberdade, de resistência e de oposição à autoridade, ao poder local, enfim, ao regime... a uma certa forma de viver e fazer política na sociedade de então:

³ *Idem*, p. 12.

⁴ *Idem*, p. 12.

⁵ *Idem*, p. 13.

“A censura abafou o assunto (...). Mas ainda fizeram dele um bicho de sete cabeças – revolucionário perigoso!”⁶; “Esse povo aí tem-lhe amor, e escondem-no.”⁷; “Ele até já se fala de assaltos e roubos, coisa que nunca se viu por aqui! O povo crê que é o Cigano: que ele rouba aos ricos para o dar aos pobres. Quem sabe lá!”⁸; “Salvemos as nossas armas! E o Cigano!”⁹

Uma fama e um conhecimento que até o próprio desconhecia e desvalorizava, sempre mais entretido com a sua vida pessoal e o seu ganho privado. Digamos que a voz popular fez o mito e o engrandeceu, talvez porque precisasse de acreditar que era possível, tal como o foi e era para o Cigano que sempre escapava e se esgueirava, que sempre todos iludia. É a mitificação de uma heroicidade que em tudo tem a ver com a sobrevivência individual e com a vivência de uma marginalidade e que projecta a necessidade de um povo de não se achar só e impotente... e de acreditar na mudança e na vitória dos mais pobres, daqueles que pertencem ao povo e que constituem uma sociedade:

“Chegara-lhe a Lisboa a notícia do caso do Cigano, que assumira proporções de evento político: diziam-no empenhado no contrabando de armas para o levantamento do Alentejo! Donde vinha essa ideia? O Cigano nunca se metera em política, pensava só nos seus interesses. Ele conhecia-o bem, eram quase vizinhos. Mas isso espicçara-lhe a curiosidade e fizera-o regressar, afinal, mais cedo do que contava.”¹⁰

A morte da mulher do cigano podendo também ser perspectivada como um crime, ocorre logo no início do romance, algo envolto num clima de suspense, potenciado pelo

⁶ *Idem*, p. 33.

⁷ *Idem*, p. 34.

⁸ *Idem*, p. 35.

⁹ *Idem*, p. 254.

¹⁰ *Idem*, p. 22.

medo da personagem feminina, grávida e audaz, destemida e receosa, em constante sobressalto devido a uma desconfiança que interpretava com suspeitas todos os sons produzidos naquela noite fechada plena de suspeitas, de silêncios, de esperas, de ansiedade, de palavras ciciadas, de confirmações de segurança sussurradas¹¹, o que faz crescer no leitor a vontade que estas duas personagens escapem da cilada montada pelas autoridades. De facto, a mulher do cigano não escapa, é atingida pelos tiros, de forma grave e irremediável e abandonada no local pelo marido que se certifica da sua morte iminente e lhe jura amor eterno na partida. Um início de romance atribulado e movimentado que deixa o leitor quase sem fôlego e preso à sucessão cadenciada de frases e parágrafos para acompanhar o desenrolar dos acontecimentos, desejando algo oposto ao que intuitivamente desconfia e ao que de facto lê. E logo neste início deparamos com uma realidade que ceifa vidas e sonhos, que impede a concretização de anseios e desejos... um início que prepara quem lê para a eventualidade sempre persistente de injustiça numa sociedade cheia de contrastes sociais, políticos, económicos e até ideológicos.

Assim, logo no início do romance, o leitor é confrontado com dois crimes de teor diferente: o crime de contrabando e de roubo e o crime de sangue. Dois crimes que serão o pretexto para o desenvolvimento da verdadeira trama da narrativa: a relação inquinada entre a sociedade, a autoridade e o poder político – o crime político da censura, da repressão ideológica, da violação da liberdade individual e social numa actualização arbitrária do poder e da lei.

Toda a acção do romance se desenrola em pleno Alentejo, a terra de negócio, esconderijo, de experiência de vida e de morte do cigano, o contrabandista António Moura, mas também a terra de origem de José Boleto, o herói da história contada neste romance.

E a escolha do espaço abrangente do Alentejo não se afigura, porventura, aleatória, uma vez que este espaço de horizontes rasgados, de pequenas elevações de relevo que permitem estender a vista até ao limite do seu alcance, induz o indivíduo numa sensação de liberdade, de gozo de si próprio, do outro e de tudo o que o rodeia,

¹¹ *Idem*, pp. 9, 10 e 11.

numa aparente paz dos sentidos, de gentes, de querereres, de vontades, onde o ser se delicia na comunhão do sol e da paisagem¹².

Contudo, e pensamos propositadamente, este espaço, tão promissor de liberdade, de vida e de sonho, é exactamente aquele onde se concretizará a exploração dos mais pequenos pelos grandes, a impossibilidade de se ser livre, a incapacidade de se pensar e de se ser consciente num ambiente que pretende forjar e moldar as atitudes, os pensamentos e as vontades. É neste espaço que os pequenos proprietários, os agricultores remediados, nomeadamente os pais de José Boleto e alguns dos seus amigos, se vêem explorados pelos mais ricos, e assim mais poderosos, e até coagidos, quase forçados, a vender barato a propriedade que passou como herança de gerações, a ceder às dívidas entretanto contraídas para a sobrevivência de terra e gentes...

“A sua gente, mal vista dos poderes distritais pelas suas opiniões democráticas, estava em precária situação devido à crise agrária.”¹³;

“O pai, (...), evitou também demorar-se no assunto que o trazia acabrunhado – a penhora iminente.”¹⁴

E tudo isto se passava sempre com o apoio da autoridade local, sempre sob o olhar complacente de quem manda e tem o poder de exercer a ordem, teoricamente, de forma justa e imparcial, e que aqui, neste cenário de vontades e acções, não defende o mais fraco, não ajuda o mais necessitado, mas promove a exploração, a violação da liberdade e, perversamente, a confluência de poderes políticos e económicos.

Digamos que a escolha do Alentejo como espaço de acção das personagens neste romance poderá insinuar uma certa reflexão epocal sobre a formação das grandes propriedades – latifúndios – numa época de ditadura, constituindo talvez um

¹² *Idem*, p. 32.

¹³ *Idem*, p. 21.

¹⁴ *Idem*, pp. 32 e 33.

microcosmos representativo do que era viver quando se era aquele anónimo sem poder material, que não fosse o consagrado numa constituição de um país civilizado:

“Nada ali lhes pertence, nem sequer o chão da casa que chamam sua. Por isso a Planície verde e sem fim, com a promessa da fartura, tem um hálito de angústia, um coro de queixumes sem palavras. A terra transformou-se em logradouro de algumas dúzias de famílias, e nem o Liberalismo nem a Republica modificaram esse estado de coisas, que é antes um estado dos homens.”¹⁵; “A ditadura viera atrasar a marcha da mudança, cimentando os interesses consolidados.”¹⁶

Poderemos porventura inferir de toda a trama narrativa deste romance e das escolhas das coordenadas de espaço e de tempo por Miguéis uma subtil reflexão política, uma intervenção reflexiva e denunciante de um certo tempo em Portugal e, mais concretamente, no Alentejo. Um local sacrificado onde as gentes encaram a emigração como a possibilidade de fuga à fome, à miséria, à repressão castigadora de opiniões e de vontades, enfim, como hipótese de sobrevivência. As personagens falam o que muitos calaram, o espaço escolhido revela o que muitos silenciaram com a morte, a agressão, a violência verbal e física.

O crime aqui é não agir segundo as intenções dos mais poderosos que têm quase forma de lei. O crime não é não cumprir a lei, é, antes de tudo, não aceitar os termos daqueles que têm o poder económico e social de manipular a própria lei e a sua respectiva execução. E aqueles que disso tomam consciência, aqueles que se insurgem contra a injustiça são... os criminosos. É o caso de José Boleto.

Na perspectiva desta personagem, o crime reside na aceitação da ordem instituída e tomada como irreversível, como inalterável; o crime será aceitar sem questionar, sem pôr em causa as ordens policiais e os quereres dos mais ricos. José Boleto estuda na capital, ou melhor, estudava na capital, uma vez que a consciência da sociedade que o rodeia o conduziu à contestação e à expulsão da faculdade por comportamento

¹⁵ *Idem*, pp. 23 e 24.

¹⁶ *Idem*, p. 38.

subversivo. Este “Eu” principal masculino evidencia uma consciência dolorosa de um certo Portugal, de um país cristalizado num tempo de injustiça e de silêncio, onde o pensar e o saber poderiam ser considerados um crime subversivo atentatório à ordem instituída que alguns pretendem eternizar em benefício próprio e dos seus amigos e companheiros mais próximos.

José Boleto é um intelectual, um estudante na fase final do curso de professor, que vê a carreira finda antes mesmo de a ter iniciado. Isto porque a sua tese de licenciatura foi considerada subversiva e atentatória às autoridades e ao estado, uma vez que falava sobre o Alentejo e a necessidade de libertação desta terra do jugo do mais rico e do mais poderoso. Falava sobre a sua terra que necessitava, de forma imperiosa, do olhar atento de quem mandava e decidia as prioridades do país; duma terra abandonada e negligenciada, abandonada à sua sorte e à cobiça dos mais fortes; duma terra que reclamava a água de rega, o cultivo e a plena actividade agrícola de um chão fértil a precisar de atenção:

“«Aquele terra é uma estepe que a irrigação tornaria gorda e rica (...).»”¹⁷

No fundo, Boleto reclamava para o Alentejo uma actividade agrícola séria e sistemática, onde a terra valesse não pela acumulação de hectares, mas sim pelo produto que produzia... uma terra de semente e de fruto... uma terra de agricultores e não de proprietários. A sua tese, que também constituiu o tema da sua conferência, foi considerava subversiva, porque incomodou o poder local, porque beliscou os interesses de alguns, muito bem relacionados nas esferas do poder. E, desta forma, José Boleto deixa a capital e regressa à sua terra – Garvel, a casa de seus pais, da sua família, aos antigos amigos e a um amor permanente – Rosinda. Regressa com a angústia de ter falhado o propósito da formatura, com a mágoa da miséria das gentes e da terra que se vê possuída por aqueles que a coleccionam sem amor, sem a ternura de a fazer medrar, sem a preocupação do cultivo e da colheita, sendo mencionada como mais uma aquisição que engordaria e acrescentaria mais um bem à já extensa colecção do registo

¹⁷ *Idem*, p. 22.

de propriedades que promove o estatuto e o poder sociais e a influência política consequente:

“Mas essa fénix de ano em ano renascida pertence agora quase toda aos ricos. Os nossos irmãos alentejanos, ganhões, ceifeiros, cavadores, são hóspedes naquela imensidade.”¹⁸

Para José Boleto o crime é mesmo esse: a ausência de amor à terra e às gentes que dela dependem e que nela garantem a sua sobrevivência; amar a terra alentejana era sinónimo de cuidar desse povo habituado às lides agrícolas, ao vento, à chuva, ao frio, ao calor, enfim, ao imponderável que sempre ensinou a precaução e a coragem de enfrentar tempos adversos através do trabalho no campo e da solidariedade dos amigos. Perdendo-se a terra, perde-se a vida, as raízes pessoais e familiares, perde-se a independência, o garante do sustento da família, a autonomia, o trabalho em terra própria... e é-se atingido no mais fundo da vontade e do orgulho – podia ser-se pobre ou remediado, em geral eram gentes remediadas, mas com a terra, com a sua terra debaixo dos pés, onde seriam sempre livres!

“O pão não cai do céu! Vem da terra e do suor de quem a cava. Se o socialismo, ou seja o que for, não der a terra a quem a não tem, o povo há-de-se virar contra ele. E então o remédio só pode ser um – a ditadura da força.”¹⁹; “Mas, se a felicidade vinha da terra, como podiam ser felizes os homens que a não tinham?”²⁰

José Boleto é o herói deste romance, um homem que recebe os ensinamentos de um pai, cuja presença social e familiar, inspirou a sua conduta na sociedade, defendendo

¹⁸ *Idem*, p. 23.

¹⁹ *Idem*, p. 40.

²⁰ *Idem*, p. 38.

o mais fraco, sendo justo, defendendo a liberdade de expressão, de atitude e de acção, sendo adepto de um ideal democrático, onde todos seriam livres e libertos do medo de pensar e de ser diferente. Um herói que se insurge e que exerce, à sua escala, uma acção ideológica e política de oposição, o que o conduz a uma existência marginal em relação ao poder, à faculdade e até a uma certa sociedade, demonstrando, através do que pensa, através do amor que dedica aos outros, uma heroicidade algo marginal, que se assume como o eco de um querer íntimo e premente de um colectivo.

4. O Romance de Personagem, de Formação, e de Família - Reflexão analítica da possível intersecção entre estes três vectores e os romances perspectivados como uma Trilogia: *A Escola do Paraíso, Os Filhos de Lisboa, O Milagre Segundo Salomé*.

Até a este momento do nosso trabalho, realizámos uma análise reflexiva do romance de Miguéis segundo os vectores do *exílio* e do *crime*, onde se procurou determinar de forma exemplificativa uma possível intersecção entre o sentir-se só, isolado e marginalizado e a ocorrência de um crime de significado polissémico e abrangente que, embora sempre pautado pela ideia de fuga e de fim, poderá corresponder a uma morte física ou a uma morte psicológica ou ideológica.

Neste capítulo do presente trabalho, pretendemos restringir o «corpus» da nossa análise aos romances que poderão ser encarados como uma trilogia, uma vez que evidenciam traços sequenciais no que toca ao desenvolvimento da intriga e ao próprio crescimento vivencial dos “Eus” ficcionais. Os romances que, a nosso ver, poderão constituir um conjunto dinâmico e relacional – a trilogia, foram seleccionados, porque apresentam, de forma mais perceptível, o percurso evolutivo da personagem – herói, desde o seu nascimento até à idade adulta, podendo determinar-se o seu processo de crescimento e as teias relacionais que se estabelecem e determinam o próprio ser do

indivíduo, o que poderá agilizar a classificação de romance de formação. Por outro lado, embora os outros romances de Miguéis se possam também classificar de romances de personagem, fizemos a escolha selectiva de a aplicar somente aos romances da trilogia, uma vez que pretendemos conjugar a classificação *de personagem* com a *de formação*, através de uma personagem que acumularia estes dois vectores, surgindo como um exemplo ilustrativo que explicaria a nossa reflexão. Embora falemos de uma personagem – herói que de forma evidente se destaca, também outras personagens destes romances seleccionados evidenciam um percurso existencial, satélite ao do herói, que propicia a aplicação do nosso pensamento e desta atribuição classificativa. A nossa intenção será a de determinar, de forma analítica e reflexiva, a intersecção de três vectores de análise do romance – romance de personagem, romance de formação e romance de família – na trilogia seleccionada, demonstrando o porquê e o como desta intersecção relacional. Partindo de uma breve abordagem teórica, iremos, em cada um dos romances já mencionados, demonstrar a adequação e a pertinência de uma classificação, mencionando reflexões, conclusões e exemplos ilustrativos dos romances em causa. Esta análise evidenciará um maior enfoque no *EU* – masculino e feminino – de cada romance e na forma como este último vive, sobrevive e experencia acontecimentos. Acompanharemos o devir de certos “Eus” ficcionais e analisaremos a forma como a trama se constrói de modo a sublinhar e a integrar esse mesmo devir.

Iniciaremos a nossa reflexão analítica com o estudo do romance de personagem e a sua aplicabilidade ao corpus de análise – a trilogia. E uma vez que estamos concentrados no percurso vivencial do “Eu”, prosseguiremos o nosso estudo analisando a aplicabilidade da classificação de romance de formação. Por último, analisaremos a dimensão colectiva do “Eu” e a aplicabilidade pertinente da classificação do romance de família.

3.2 Romance de Personagem

3.2.3 A Trilogia como Romance de Personagem – o porquê da classificação

O que é uma personagem?

Será porventura esta a questão que nos surge quando reflectimos sobre a existência de personagens no romance. Esta instância não é exclusiva do romance, mas sendo este último uma narrativa de grande fôlego, como já analisamos em capítulos anteriores do nosso trabalho, será no romance que a personagem adquire uma dimensão mais complexa e profunda. Outra questão que poderá surgir no nosso pensamento é se qualquer tipologia textual contém personagens e se todo o romance apresenta personagens, qual será o enquadramento de factores que tornam o romance num romance de personagem?

Debrucemo-nos sobre estas duas questões e sobre as possíveis respostas que têm como intenção o esclarecimento claro de uma ideia basilar: a classificação da trilogia como romance de personagem.

Retomando a questão inicial –“O que é uma personagem?”, parecerá, talvez, redundante ou de pouca utilidade tentar definir o aparentemente óbvio, uma vez que, à priori, todos sabemos o que é uma personagem e para que serve uma personagem. Contudo, propomo-nos demonstrar que, por vezes, o óbvio e o senso comum nem sempre, ou melhor, raramente traduzem uma reflexão fiável e credível, quando falamos num contexto de análise desta dimensão do romance.

É usual inferir-se que uma personagem é o agente da acção, sem personalidade própria e com uma caracterização psicológica e social¹. A personagem do romance tem sempre uma função referencial de grande importância no universo ficcional, representando a sua macroestrutura, enquanto agente impulsionador da acção e da situação, surgindo como a instância essencial e imprescindível à acção, como nos veicula Roland Barthes nas suas reflexões². A personagem permite a invenção do romance e sem ela não há linguagem, e, desta forma, não há romance, se perspectivarmos este último como uma manifestação de linguagem; não há paixão, sentimentos ou emoções; não há temporalidade ou verosimilhança. O romance conta sempre a história de alguém³ – e a personagem é a instância que actualiza essa história, sendo ela que está no centro de tudo e dela partindo todas as ramificações inerentes à acção, ao espaço e ao tempo.

Para alguns escritores do *Nouveau Roman*, a personagem era vista como um simples suporte da acção⁴, uma entidade anónima que facilitava a história, agilizando a sua narração⁵.

A semiótica narrativa de influência de Greimas (anos 60 e 70) vê o texto literário como um conjunto de signos e a leitura como um acto de reconhecimento e não de interpretação ou compreensão interpretativa, interessando-se muito mais pelo encadeamento das acções e pelo relato do que pela ficcionalização da componente humana, o que subalterniza o papel das personagens⁶.

¹ Michel Erman, *Poétique du Personnage de Roman*, Ellipses Édition Marketing S.A., 2006, p. 9, “(...) un agent de la diégese donc, voire à un simple support thématique-narratif privé de toute personnalité et de toute ontologie. En un mot, à une entité non empirique mais interne au texte, c’est-à-dire à une quasi-abstraction.”

² Roland Barthes, *Communications*, no artigo, “Introduction à l’analyse structural des récits”, 1966, pp. 1 – 27.

³ Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 10.

⁴ Christine Montalbeti, “Complétude et Incomplétude du personnage”, Introdução, in *Le Personnage*, Éditions Flammarion, 2003, P. 19.

⁵ Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 10, “Pour certains écrivains du «nouveau roman» (...) c’était une «notion périmée», «un support anonyme».”

⁶ *Idem*, p. 12.

Na *Poética* de Aristóteles, o carácter moral e social das personagens advém da acção, porque elas são simplesmente agentes duma história que as determina. O denominador da ficção não é a personagem, mas sim a acção⁷.

Para outros e em certos romances, as personagens são agentes – sujeitos – que agem “como se “ e não apenas produtos de uma lógica narrativa. A sua humanidade advém da maneira de agir e de viver o seu desejo e a sua vontade⁸. No fundo, a personagem actualiza a ficção, proporcionando a reinvenção constante de formas de ser, pensar, agir e sentir numa teia complexa de comos, quandos e ondes possíveis.

A personagem como instância do romance surge com uma diversidade definitiva⁹, sendo palpável o jogo de alternância entre as dimensões narrativas que são a personagem e a acção, em termos de importância e de subalternização. De facto, estas duas dimensões estão irreversivelmente ligadas, estabelecendo entre si um elo de correlação que as torna dependentes uma da outra. Segundo certas perspectivas é a personagem que determina a acção, segundo outras é a acção que determina a personagem, em qualquer dos casos, estas duas dimensões surgem como instâncias absolutas do romance com uma importância fulcral no desenhar da trama narrativa e com uma interdependência profunda que as torna visivelmente ligadas por uma existência gemelar.

A personagem assume-se como uma representação ficcional da pessoa real, sendo a condição essencial do próprio romance¹⁰. Não existe romance sem personagens, uma vez que a intriga existe em função delas¹¹. A personagem é condicionada pelo papel que desempenha na estrutura actancial do romance, cuja determinação é dependente do projecto de criação do próprio autor que não é mais do que o tipo de romance que este pretende construir. A personagem, com as suas paixões, ambições, desejos, sonhos e

⁷ *Idem*, p. 14, “On le voit, ce modèle heuristique ne repose pas sur le personnage mais sur la séquence narrative considérée comme une unité d’actions.”

⁸ *Idem*, p. 16.

⁹ Cristina Maria Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, Edições Colibri, Lisboa, Outubro de 2008, p. 20.

¹⁰ Christine Montalbeti, “Complétude et Incomplétude du Personnage”, Introdução, in *Op. Cit.*, p. 24.

¹¹ Vincent Jouve, *L’effet – personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1ª edição, Abril de 1992., p. 58.

sistema de valores, verbalizados ou sugeridos, dá origem à acção narrativa. A intriga baseia-se no conflito das personagens e estas apresentam-se como a essência do próprio romance¹².

A personagem, como a dimensão essencial e fulcral do romance, percorre um longo caminho labiríntico de definição, o que faz surgir a necessidade de uma análise complexa e múltipla desta instância. A personagem participa na construção do significado do romance ao promover o enquadramento da acção num determinado espaço e tempo, e, por sua vez, adquire o sentido existencial que lhe é transmitido através da trama romanesca¹³. A personagem é dotada de linguagem e esta última agiliza a manifestação da consciência que marca a forma de ser, agir e sentir da personagem, sendo estes dois factores que permitem que esta instância seja sujeita a um processo dinâmico de construção¹⁴.

A personagem é aquela instância que apresenta, como vimos, uma estrutura dinâmica, podendo ser perspectivada como um efeito¹⁵ resultante da interacção entre o acto de criação literário e a atitude de leitura. Será uma interacção entre o contexto delineado pelo autor que demarca as fronteiras do contexto romanesco e a construção mental realizada pelo leitor a partir das sugestões, evocações e dados presentes no contexto previamente estabelecido¹⁶. O autor surge como a instância que lança os alicerces construtivos da personagem, sendo aquele que, através da linguagem, sugere, aponta interpretações e os contornos vagos da imagem mental, posteriormente formalizada pelo leitor. Digamos que o autor dá vida a personagens, a seres que efectivamente não são e não vivem, não possuindo uma existência corpórea, mas com uma existência latente e possível e até palpável na apresentação paradigmática do ser e do viver. O autor, no acto de criação literária, pressupõe um determinado leitor, que ele guia e induz na construção mental da personagem a partir do contexto e da linguagem

¹² *Idem*, p. 61.

¹³ Cristina Maria Vieira, *Op., Cit.*, p. 22.

¹⁴ *Idem*, p. 24.

¹⁵ *Idem*, p. 23.

¹⁶ *Idem*, pp. 31 e 32.

presentes no romance, o que determinará a existência de certos Eus ficcionais¹⁷. A existência de um leitor espreita em cada acto de escrita e de criação, fazendo surgir personagens paradigmáticas de certas coordenadas de espaço e de tempo. A personagem reflectirá a ideia do autor e a interpretação que o leitor fez das coordenadas sugeridas e apresentadas pelo autor: a personagem transporta consigo o reflexo do “Eu” criador e a imagem do “Eu” leitor, sendo dessa encruzilhada de imagens e de reflexos que surge o trajecto definitório da personagem.

A personagem poderá, assim, ser vista como uma projecção, um alter-ego do “Eu” do autor do romance¹⁸ – um “Eu” ficcional como representação imaginativa do “Eu” factual criador – que apresenta o *mentir vrai*¹⁹ – o mentir verdadeiro – sendo que o «mentir» deriva da imaginação e o verdadeiro da imagem de um “Eu” concreto e criador da própria máscara.

A literatura, e neste caso concreto o romance, pode conceber-se como uma forma de conhecimento do “EU” humano, e nessa perspectiva as personagens adquirem um valor simbólico e psicológico ao actualizarem e traduzirem as características gerais e particulares do “Eu” criador, como se a panóplia de heróis fornecesse a tela das possíveis formas de ser e representasse a vida psicológica multifacetada do “EU”.

As personagens do romance assumem-se como reflexos sinónimos e antónimos psicológicos do “Eu” criador do romance, que lhe inflige a alteração de nome, de idade, de sexo e de todas as condicionantes que as transfiguram em máscaras da sua própria interioridade num exterior social determinado, não devendo esse “Eu” macroestrutural ser reconhecido ou percebido pelo leitor²⁰ na sua essência mas apenas na imagem transfigurada.

¹⁷ *Idem*, p. 33.

¹⁸ Michel Erman, *Op .Cit.*, p. 16, “En fait, il semble qu’à l’origine de tout projet romanesque, il soit d’abord question du personnage et qu’on puisse, en première approximation, le considérer comme une extension imaginaire dense et complexe du moi du romancier (...).”

¹⁹ *Idem*, p. 16.

²⁰ *Idem* p. 17, “«(...) l’adresse consistant à ne pas laisser reconnaître ce moi par le lecteur sous tous les masques divers qui servent à le cacher».”

As personagens deverão funcionar como “Eus” autónomos na narrativa, apesar de serem potencialmente reflexos ou máscaras das várias facetas do ser, sentir, pensar e agir do “Eu” criador.

Poderemos porventura reflectir sobre o autor alvo da presente reflexão. Ter-se-á José Rodrigues Miguéis projectado na trilogia que ocupa neste capítulo a nossa atenção analítica? Como vimos nos capítulos anteriores, a presença da *alma* de Miguéis, ou seja, a sua concepção de sociedade e de literatura, paira sobre os seus romances de forma latente e palpitante, por vezes de forma mais evidente, outras vezes de forma mais oculta e fugaz. Ou é a sua experiência de lugares e de acontecimentos ou factos que impulsionam a construção do romance e das suas personagens²¹, ou são as suas ideias e ideais que encontram ecos em determinadas personagens²², ou é a sua perspectiva e concepção de sociedade, de justiça e de liberdade que desencadeia personagens de pendor reflexivo sociológico²³. Em cada um dos casos mencionados, conseguimos descortinar a máscara e a intenção do autor, por vezes confessada por este último em *Notas* introdutórias ou finais, por vezes adivinhada por um leitor mais atento e precavido.

No que respeita à trilogia, aqui em análise, poderemos pressentir a presença da visão social e política de Miguéis na personagem Gabriel, construída de forma a desempenhar o papel marginal de porta-voz quase clandestino da consciencialização política e da oposição ideológica a um regime e a uma concepção de estar e governar a sociedade. A panóplia de personagens que rodeia Gabriel, no seu percurso vivencial, atesta um repúdio pela injustiça, pela ambição desmedida, pela corrupção e pela infracção ao respeito basililar da liberdade do indivíduo. Gabriel surge como o elemento portador da luz do esclarecimento e do discernimento no que toca a uma vivência em sociedade. Poderá ser visto como o anúncio de uma boa-nova: a mudança de atitudes e de vontades a partir de uma consciencialização constante operada através da palavra – Gabriel escreve na *Sementeira* artigos que incomodam a elite política que teme a força

²¹ Falamos dos romances, já anteriormente abordados, *Uma Aventura Inquietante*, *Nikalai! Nikalai!* e *Um Homem sorri à Morte com Meia Cara*.

²² Falamos do caso do romance, também já alvo da nossa análise, *O Pão Não Cai do Céu*.

²³ Falamos do caso dos romances, já anteriormente analisados, *Idealista no Mundo Real* e *Páscoa Feliz*.

transformadora da palavra escrita que, de tanto relida, desencadeia mudanças e discernimentos:

“Gabriel Arcanjo, que nome tão esquisito. Você conhece-lo? Algum fedelho sem prática da vida, e a dar sentenças. Que sabe ele de política ou negócios? Literatura. Não é que eu não tenha gostado. Sempre me pelei por um bocado de polémica. E tenho rido o meu migalho. Mas não acha forte de mais? (...) O «Arcanjo» é pseudónimo(...). Tenho um fraco por ele. Mas puxa um bocado para a esquerda. (...) Mas isto não é para um jornal diário (...) nem eu posso estar aqui a fazer a sátira do regime no órgão dum partido de governo. Não temos dinheiro em caixa. E aconselhei-o a levá-las à *Sementeira*.”²⁴

E aqui encontramos talvez a *alma* de Miguéis, ou seja, o seu pensamento, não propriamente num registo biográfico, mas numa projecção de um “Eu” que funciona como a imagem provável do que fez e do que poderia ter feito²⁵, num processo de sublimação da sensação do estar aquém, o que agilizaria o alargamento aprofundado da consciência de si. A *alma* do autor paira na personagem, contudo esta segue um percurso autónomo de experiências e de vivências, possíveis realizações catárticas do “Eu” criador ou simplesmente reflectindo a autonomização de um outro ser, só que desta feita ficcional. Será porventura prudente considerar que Miguéis procedeu a um exame de consciência e a uma reflexão de uma vida através de “Eus” ficcionais, sendo através destas interpostas pessoas, personagens ficcionais, que se torna testemunha de si próprio²⁶, encetando um caminho de auto e hetero-conhecimento, por vezes através de

²⁴ José Rodrigues Miguéis, *O Milagre Segundo Salomé*, Editorial Estampa, 4ª edição, Janeiro 2002, p. 283.

²⁵ Georges Gusdorf, *Les Écritures du Moi*, Chapitre 6 “Écriture comme Alchimie”, Éditions Odile Jacob, Janvier 1991, p. 139.

²⁶ Georges Gusdorf, Chapitre 3 “L’acte de Naissance des Écritures du Moi”, in *Op. Cit.*, p. 59, “Celui qui écrit de soi, qui s’incarne sous les espèces de l’écriture, se prend lui-même à témoin de ce qu’il est, et les autres avec soi.”

um discurso que, voluntariamente, funde a voz da primeira e da terceira pessoas, numa expressão velada do seu testemunho vivencial²⁷. Isto porque neste tipo de discurso de primeira pessoa, cada palavra poderá ser encarada como reveladora da substância de quem escreve que se vê, desta forma, sempre convocado, mesmo em cenários ficcionais, dado que este tipo de relato pressupõe a consciência do “Eu”²⁸. O discurso na primeira pessoa não é um discurso indiferente, mas antes de tudo *diferente*, promovendo a intervenção e a duplicação da personalidade de quem escreve que se vê convocada e demonstrada através de signos diferenciadores do real objectivo. Assim, o “Eu” projecta-se numa ficcionalidade que o descodifica e o mascara, havendo como que uma transgressão da privacidade, no momento em que o relato suscita a projecção da intimidade do “Eu” criador²⁹, o que implicará a revelação da sua realidade pessoal e social³⁰. Trata-se de um relato do “Eu” ou da sensação de ser “Eu” que operacionaliza a prática da escrita como um exercício de afirmação do “Eu”³¹. A escrita na primeira pessoa não pretende, numa primeira instância, o conhecimento de si, este será um resultado obtido com sucesso, mas sim, e antes de tudo, a garantia da imortalidade de quem escreve, a sua sobrevivência para além da morte e a revelação paradigmática do *Ser humano*³².

Segundo alguns estudiosos, o autor do romance deverá construir personagens como forma abrangente do agir humano. Segundo outros, a vida é o ponto de partida do romance e fornece a ponta solta do que poderia ter sido. O romance permite a

²⁷ Georges Gusdorf, *Op. Cit.*, p. 57, “Le plus simple, le plus prudent est gd’homologuer comme écriture du moi tout texte rédigé à la première personne où l’auteur témoignage de sa propre vie.”

²⁸ Georges Gusdorf, Chapitre 6 “Écriture comme Alchimie”, in *Op. Cit.*, pp. 127, 128 e 129.

²⁹ Georges Gusdorf, *Op. Cit.* pp. 130 e 131.

³⁰ Georges Gusdorf, Chapitre 10 “Autobiographie et Mémoires: le moi et le monde”, in *Op. Cit.*, p. 265.

³¹ Georges Gusdorf., Chapitre 7 “Le Territoire des Écritures du Moi”, in *Op. Cit.*, p. 148.

³² Georges Gusdorf, Chapitre 16 “Vers le Degré Zero de l’Autobiographie”, in *Op. Cit.*, p. 420, “L’homme quelconque, lorsqu’il écrit de son moi, fait vœu lui aussi d’exister par lui-même; il poursuit l’impossible coincidence entre le Je sujet et le Moi objet; il s’efforce de combler le décalage et le démenti de l’un à l’autre, dans le désir d’exorciser son propre démon. Son récit de vie, bilan en fin d’exercice, son journal, comptabilité au jour de la journée, proposent la récapitulation de l’unité acquise, ou la tentative d’une recherche d’unité, mais toujours sur le monde du *il était une fois*... je fus, donc je suis; je suis donc j’existerai au-delà de moi-même, lorsque je n’existerai plus. *Et in Arcadia ego*.”

reinvenção da vida, actualizando em ficção o irreal e o virtual, apenas a hipótese. No fundo, o romance, através da personagem, é a actualização e a concretização da possibilidade. Na perspectiva de outros, a personagem, ou melhor, as personagens assumem-se como “Eus” diversos e diferenciados com o mesmo ponto de partida: o “Eu” factual que os criou e cuja personalidade caleidoscópica representam – as personagens surgem da vontade do criador, afastam-se dele no seu universo ficcional onde ganham estatuto, vida, densidade, complexidade e autonomia, mas regressam sempre à origem porque são facetas das suas diversas manifestações. A personagem, assim, deverá ser verosímil e enquadrada concretamente numa sociedade, transmitindo os padrões de cultura partilhados e conhecidos pelo leitor³³ para que possa exercer toda a sua eficácia de representação do interior do “EU” num determinado exterior, possibilitando a transferência de quem lê, o reflexo de quem escreve e lê e a própria identificação das duas dimensões.

A personagem ganha toda a importância enquanto elemento participativo na intriga romanesca, no momento em que é possível que funcione como a vivência imaginária de tudo o que é proibido, ou não, na vida real, assumindo-se como um intermediário³⁴ entre o autor, que projecta a possibilidade no imaginário, e o leitor que espera sublimar desejos e vontades do seu íntimo, talvez desviantes no meio social em que se insere³⁵. No fundo, o “Eu” ficcional será a sublimação catártica do “Eu” factual criador e do próprio leitor. A personagem é o meio através do qual o leitor entra no mundo da vivência do possível, concretizando quadros vivenciais verosímeis da factualidade habitual ou do desvio. Assim, o leitor surge perante a morte, a violência, o sexo, permitindo-lhe a vivência dos desejos mais recônditos, mais recalcados e escondidos³⁶ ou simplesmente não assumidos da sua personalidade e do seu ser, ou, simplesmente, permitindo a desinibição ou o provar da curiosidade³⁷. A personagem permite também a visita ao divino, ao sobre-humano e ao não humano, sendo a janela

³³ Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 17.

³⁴ Vincent Jouve, *Op. Cit.*, p. 150, “Si le personnage peut ainsi apparaître comme médiateur entre l’imaginaire de l’auteur et les attentes du lecteur (...)”

³⁵ *Idem*, p. 150.

³⁶ *Idem*, p. 163.

³⁷ *Idem*, p. 161, “Grâce à la projection dans le personnage prétexte, le lecteur peut «revivre» les intérêts primitifs liés à l’argent, au sexe et à la mort.”

para a entrada no domínio do fantástico, permitindo ao leitor uma viagem pelo desejo, pelo espaço, pelo tempo, pelo sentimento, pela reflexão, devido à ilusão que a sua possibilidade encerra e fascina.

Tendo em mente as personagens presentes na trilogia, é através destas últimas que entramos no cenário possível, pleno e inebriante de uma convulsão de vivências, por vezes marginal. É com Gabriel e seu pai, o Sr. Augusto, em *A Escola do Paraíso*, que, no átrio do hotel onde este último trabalha, somos confrontados e experienciamos a violência e a brutalidade da ocorrência da morte em forma de suicídio, como que vivendo a transição da vida, cheia de som e de movimento, para a morte que desencadeia o silêncio e o estatismo:

“Ficou a olhá-lo hipnotizado: o homem tinha entrado ali a correr, havia pouco, voltara-se a falar, fizera um gesto vão – e de repente a vida abandonara-o definitivamente, e com ela a consciência e a vontade. Imóvel, insensível, deixara de existir como pessoa: era um cadáver.”³⁸

O sentimento de horror, de impotência e de consciência da dor atinge-nos e experienciamo-lo através das reacções e emoções de uma personagem: Gabriel ainda um jovem, mas já não uma criança, porque o confronto seco e brutal com a realidade matou a idade de ouro da infância. Por outro lado, em *O Milagre Segundo Salomé*, experienciamos a vertigem de viver uma certa marginalidade e clandestinidade de pensamentos e de ideais, nomeadamente através da personagem Gabriel que nos conduz para a vivência da consciência política e de oposição ao regime. É através deste que conseguimos ser lúcidos, social e politicamente, e sarcásticos na palavra escrita e sugestiva de interpretações:

³⁸ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, Editorial Estampa, 9ª edição, Fevereiro de 1993, p. 397.

“Quanto ao chefe do governo, esse tem um só princípio: «Antes assim que pior.» O cinismo não lhe chega para dizer «quanto pior melhor»... (...) Além disso: os povos têm os governos que merecem. A um destino nacional medíocre, estadistas idem. Nisto se resume o bom senso.”³⁹

Ainda em *O Milagre Segundo Salomé*, experienciamos o sacrifício da vida de prostituição, através da personagem Salomé, da repulsa de partilha de corpos, de suores e de fluídos e, sobretudo, da necessidade urgente de uma sublimação imperiosa desses contactos promíscuos através de uma imaginada ausência e distanciamento emocional. Apercebemo-nos da dor da partilha forçada, do vício, do prazer de uns e do sacrifício de outros:

“Os primeiros tempos foram difíceis, superiores à capacidade de resistência que ela se tinha atribuído: chegou a pensar de verdade em se matar. (...) O ofício horrorizou-a: não tanto por julgá-lo pecado (...) nem sequer degradação social (...), nem mesmo pela submissão a que se condenara: mas pelo espectáculo do macho egoísta e guloso, que não lhe podia entender a inocência nem o pudor.”⁴⁰

É ainda através da personagem Salomé que contactamos com a dimensão do divino e até do fantástico, no momento em que esta personagem se encontra atingida por uma certa religiosidade e até por uma selecção divina, quando, ironicamente, a prostituta Salomé é confundida com a aparição da imagem de Nossa Senhora:

³⁹José Rodrigues Miguéis, *O Milagre Segundo Salomé*, *Op. Cit.*, p. 345.

⁴⁰*Idem*, p. 95.

“Naquela última noite em casa do Zambujeira, a Senhora mostrou-me o caminho da salvação, e eu resolvi aceitá-lo, penitenciar-me, voltar à vida para que nasci fadada, ou assim pensava, e donde nunca talvez devera ter saído. (...) Foste tu que fizeste o Milagre... Os pastorinhos viram em ti a Virgem mãe de Deus, a encarnação da pureza, da virtude e do amor, e adoram-te.”⁴¹

A fé e a crença de uns é sincera, grupo onde se insere Salomé, a de outros é meramente pragmática e economicista quando explora a crença para a obtenção de dividendos monetários, mesmo com o compadrio das esferas do poder político e religioso, sendo este o caso da personagem do Severino:

“Vou já daqui falar ao senhor Cardeal-Patriarca, pois então. Discretamente. Tudo *ex officio*. Ele vai ficar contentíssimo, vai rejubilar, rejubilar! O Milagre é a preocupação constante dos seus dias e a insónia das suas noites. (...) Com o *Diário da Cruz* eu cá me entendo, isso fica por minha conta. (...) Sim, deixar a iniciativa aos laicos, ao capital privado, que ideia maravilhosa e digna do Milagre.”⁴²

Através desta panóplia de personagens, e aqui estão somente alguns exemplos, provamos o sabor da morte, do vício, da fé, do sentimento de culpa e do espírito calculista. É a possibilidade de vivência do quadros vivenciais diferenciados através de seres ficcionais.

A participação do leitor não é passiva, é profundamente activa, uma vez que vive interiormente – no domínio mental - a vivência da personagem ficcional, criando-se um elo sedutor entre o “Eu” factual leitor e o “Eu” ficcional personagem, dois “Eus” que se encontram, se seduzem, um porque é a realização sublimada dos desejos e vontades do outro, o outro porque é o agente construtivo do primeiro, num jogo de vivências

⁴¹ *Idem*, p. 338.

⁴² *Idem*, p. 153.

interiores e subjectivas. O leitor tem um papel preponderante na construção da personagem, uma vez que a constrói mentalmente organizando todas as informações definitórias do “Eu” ficcional. No fundo, o leitor acaba por construir a identidade da personagem, garantido-lhe a caracterização, o reconhecimento e a existência no universo romanesco⁴³.

A personagem pode ser vista como um prolongamento⁴⁴ do inconsciente de quem lê e interpreta todo o conjunto que define o “Eu” ficcional. Este ganha todo o sentido dentro do universo romanesco, onde adquire o estatuto de verdade possível⁴⁵ através da imaginação. A personagem seduz o leitor, devido à manipulação do quem, da vontade e do desejo do “Eu” factual realizada pelo narrador⁴⁶ que, assim, concretiza o efeito de persuasão através da sedução pragmatizada na tentativa de viver por empréstimo tudo aquilo que nos escapa na realidade. Uma persuasão camuflada, subtil, insidiosa e tanto mais eficaz quanto aparenta não existir, não estar lá... através de uma personagem que seduz e encanta pela possibilidade que promete e faz adivinhar. Uma sedução que explora o mais sentimental, que fragiliza o leitor, que o leva às lágrimas e o conquista⁴⁷, dado que agiliza a fuga e a alienação ao quotidiano, sempre encerrando a promessa do possível. O romance, através da personagem, tem a função catártica de seduzir, conquistar através da repetição de situações temáticas que como que se afiguram como a *cura* para fobias, traumas e recalcamientos do “Eu” factual leitor, numa perspectiva algo psico-analítica. A personagem suscita o interesse e a sedução do leitor menos pelo que este reconhece de si próprio e mais pelo que aprende sobre si mesmo e o outro na figura ficcional - “L’intérêt que nous éprouvons pour les personnages ne vient donc de ce que nous y reconnaissons de nous-mêmes (...) mais de ce que nous y apprenons de nous-mêmes.”⁴⁸

⁴³ Cristina Maria Vieira, *Op. Cit.*, p. 23.

⁴⁴ Vincent Jouve, *Op. Cit.*, p. 202.

⁴⁵ *Idem*, p. 205, “les personnages ont leur vérité, vérité reçue plus ou moins bien selon les stratégies inscrites dans le roman.”

⁴⁶ *Idem*, p. 206.

⁴⁷ *Idem*, p. 212, “La stratégie de séduction consiste essentiellement en une exploitation du pathétique: «Séduire, c’est fragiliser.»”

⁴⁸ *Idem*, p. 235.

É a personagem ficcional que apela e seduz o leitor e o faz participar na própria trama do romance, uma vez que o transporta no enredo e o leva a ocupar o lugar interpretativo do texto, sendo aí que o romance atinge o seu verdadeiro sentido – a diversificação interpretativa do leitor⁴⁹. A personagem afigura-se como o elo de ligação entre o texto e o leitor, entre o sonho e a palavra escrita, sendo um elemento catártico e sublimador junto da instância que lê e interpreta – o leitor.

A personagem surge da disjunção entre autor e leitor, estando estas duas instâncias unidas pela sugestão de um ser ficcional que tem a sua génese com o autor e a sua existência com o leitor. Será porventura este processo de aproximação e de afastamento das instâncias da criação e da recepção que determina a construção da personagem⁵⁰. Assim, a personagem não é só construída a partir da criação do autor, mas também, e talvez sobretudo, a partir da triangulação entre autor – texto – leitor.

A personagem deve ser entendida como um ser real – o “Eu” ficcional é reconhecido como ser verdadeiro através da leitura que concretiza esta correlação. O jogo do faz de conta – *comme si*⁵¹ – transporta em si mesmo o prazer da ficção, porque preconiza um vasto campo de possibilidades, de hipóteses, de probabilidades que cobrem o vasto reduto do que poderá ou poderia acontecer e é esta imaginação de cenários prováveis que permite o conhecimento psicológico do “EU” humano através de personagens verosímeis e prováveis⁵².

A leitura exige a concentração do leitor e activação da teia relacional na construção da personagem romanesca. Esse estado de «sonhar acordado» é partilhado pelo leitor e pelo escritor, dado que ambos o pragmatizam, embora em momentos diferentes, o primeiro na recepção e o segundo na produção do romance. A leitura operacionaliza-se num jogo de graus de consciência que nunca deixa de se exercer, mas

⁴⁹ Bellemin-Noel Glaudes, “Le Personnage Comme Lieu du Transfert”, in *Le Personnage*, Organização de Christine Montalbetti, Éditions Flammarion, 2003, P. 65, “Car le sujet fictif marque une place vide que chacun, en lisant, peut occuper à sa guise. C’est devant le lecteur et en rapport avec sa vision singulière que le texte prend un sens variable, selon les identifications que le personnage a suscitées (...).”

⁵⁰ Cristina Maria Vieira, *Op. Cit.*, pp. 42 e 43.

⁵¹ Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 18.

⁵² *Idem*, p. 18, “Le lecteur reconnaît donc à un «être de papier» une existence comme s’il était un être vivant – et c’est dans ce «comme si» que réside sans nul doute le plaisir de la fiction – à la condition qu’il suscite un effet de présence (...).”

que pode estar presente em diferentes proporções. Assim, a leitura poderá corresponder a uma fuga ao real e a uma entrega ao mundo da fantasia, ou, por outro lado, poderá realizar-se de forma que a ficção e o real se equilibrem nesse processo de construção mental progressiva⁵³.

A leitura poderá ser vista como um jogo a decifrar, como uma codificação que é necessário descodificar e como uma participação seduzida nesse mesmo jogo. Digamos que o leitor que vê a leitura como um jogo tem a noção da fronteira entre o real e a ficção, enquanto que o leitor que perspectiva a leitura como uma participação no jogo mergulha no domínio da ficção, vendo-a, no decorrer desse mesmo jogo, como o real – um interpreta e o outro joga⁵⁴. Contudo ambos operacionalizam a leitura como um todo combinatório de referências e de relações. Apesar de a leitura corresponder a um acto reflexivo relacional, pode também surgir, em certos momentos, como um acto inocente de actividade lúdica, sem riscos e sem demasiadas exigências, onde o leitor se deleita com o prazer que retira do acto de ler. E o prazer da leitura⁵⁵ advém da sedução de poder ser outro e de viver o sonho no plano da imaginação, da promessa de libertação, numa fuga emocional, tudo concorrendo, por vezes, para que o *pode ser* afecte o *é*, promovendo a alteração do pensar e do agir do “Eu” leitor. Digamos que a leitura é tudo isso, em combinações de diferentes proporcionalidades, de acordo com o tipo de romance, o tipo de leitor e o tipo de personagens que a palavra sugere e a imaginação do leitor constrói.

A leitura é antes de tudo e sempre uma promessa. A personagem surge, desta forma, como um produto do projecto de escrita e do projecto de leitura que lhe dá todo o sentido e significado, sendo apreendida através do jogo de previsibilidade que opõe o texto ao leitor. O leitor pretende sempre compreender, deseja sempre interpretar para saber, para conhecer, para apreender a personagem e a intriga onde esta se movimenta⁵⁶. E a personagem surge das pistas e do projecto de escrita e da sua conjugação com o projecto de leitura, uma vez que cada leitor tem a sua visão individual do “Eu”

⁵³ Vincent Jouve, *Op. Cit.*, p. 83.

⁵⁴ *Idem*, p. 89.

⁵⁵ *Idem*, p. 196.

⁵⁶ *Idem*, p. 99, “(...) le besoin de comprendre, l’instinct «interprétatif», sont présents chez tout lecteur.”

ficcional, recriado sucessivamente por leitores com visões diferenciadas, porque com competências de leitura diferentes e porque com experiências diversas.

A personagem do romance não representa só a pessoa, é a própria pessoa⁵⁷, vive da imaginação do leitor que projecta uma imagem mental desse ser, de acordo com a visão interpretativa do seu carácter e acção. Para o leitor, a personagem é a representação exemplar e valorizada da pessoa, sendo percebida como um todo absoluto humano, funcionando como o significante do ser pessoa⁵⁸. O “Eu” ficcional é percebido pelo leitor como uma pessoa⁵⁹, um ser com vida e existência próprias no universo romanesco, um ser autónomo, dotado de vontade como um ser referencial, o que contribui para o efeito de real, de ilusão, de vida e de existência que o romance traduz, uma vez que assim o vê e interpreta o leitor⁶⁰. A personagem dotada de pensamentos, emoções, sentimentos, paixões, desejos, ódios, amores, enfim, duma densidade complexa psicológica, assume-se como pessoa, exercendo um efeito de real, que se afigura tão mais acutilante quanto mais progressiva e gradual for a construção do “Eu” ficcional⁶¹ no universo romanesco.

A recepção e a percepção da personagem do romance depende da actualização que o leitor faz desse “Eu” ficcional ao criar uma imagem conceptual do seu todo, individual e colectivo.⁶² O acto de leitura dá vida à personagem, trá-la para a vida no campo da imagem mental, tornando-a visível, palpável, tangível no quadro da representação mental de cada leitor. A eficácia da personagem do romance reside exactamente na ausência de rosto e de corpo visíveis, correspondendo, nas palavras de Paul Valéry, a “seres vivos sem entranhas”⁶³ – situação diversa da que ocorre no teatro e

⁵⁷ Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 21.

⁵⁸ Vincent Jouve, *Op. Cit.*, p. 62.

⁵⁹ *Idem*, p. 108, “La réception du personnage comme personne (...) est un donné incontournable de la lecture romanesque.”

⁶⁰ *Idem*, p. 108, “C’est le mouvement naturel du lecteur que de se laisser prendre au piège de l’illusion référentielle.”

⁶¹ *Idem*, p. 115, “La construction progressive de l’être romanesque est, de fait, essentielle à l’effet de vie.”

⁶² *Idem*, p. 27, “Etudier la perception du personnage romanesque, c’est donc déterminer comment et sous quelle forme il se concrétise pour le lecteur.”

⁶³ Paul Valéry, *Tel Quel. Choses Tues. Moralités. Littérature. Cahier B*, Gallimard, Paris, 1941, p. 180.

no cinema, onde a presentificação corpórea da personagem acaba por esvaziar o romance da sua intelectualidade múltipla e diversa, porque fornece uma imagem já definida, apresentada enquanto produto final⁶⁴, uma vez que os actores corporizam indissociavelmente o “Eu” ficcional⁶⁵, perdendo, assim, aquele poder da criação do desejo, da sugestão, do todo possível presente em cada imagem conceptual de cada leitor que, em cada letra ou palavra, promove a construção da imagem mental fazendo da personagem uma entidade múltipla, diversa e multifacetada pela multiplicidade de imagens dos “Eus” leitores.

A personagem promove a simpatia ou/e a antipatia do leitor de acordo com o seu quadro mental interpretativo que suscita a identificação ou a rejeição⁶⁶. Assim, tal como a personagem é influenciada pela imagem que o leitor tem de si, sendo a sua existência dependente do acto de leitura, também a personagem pode exercer um papel de influência no próprio leitor, alterando a sua visão do mundo, a sua forma de sentir e de pensar o universo⁶⁷.

E se aplicarmos estas reflexões a Miguéis, poderemos eventualmente descortinar o incómodo e a rejeição que algumas das suas personagens suscitaram em plena época da ditadura política salazarista, onde personagens como Gabriel poderiam funcionar como um contra-poder, denunciando, em quadros hipotéticos de uma certa sociedade portuguesa, a realidade da verdadeira sociedade de censura e de limitação da liberdade individual. O gosto amargo da censura implícita na recepção das suas obras e das suas personagens levou Miguéis a empreender uma viagem de conhecimento e de fruição da liberdade em outras paragens e em outras sociedades. Tal é o valor, a eficácia e o impacto que uma personagem pode causar em leitores que descodificam a mensagem contida no romance que, através de uma linguagem cifrada de símbolos e de sugestões, atinge o alvo da crítica e da denúncia: uns compreendem e aplaudem, geralmente uma

⁶⁴ Vincent Jouve, *Op. Cit.*, p. 44, “(...) si l’image cinématographique est ainsi décevante, c’est aussi parce qu’en transformant une réalité mentale en représentation physique elle la vide de son intellectualité. L’image littéraire est saturée de sens.”

⁶⁵ Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 22.

⁶⁶ *Idem*, p. 2.

⁶⁷ *Idem*, p. 28, “Il est certain, d’une part, que le personnage romanesque peut susciter chez le lecteur une nouvelle manière de considérer le monde (...)”

parcela silenciosa da oposição ao poder instituído; outros compreendem e censuram, dependendo do exercício do papel de cada leitor na sociedade em que se integra.

A personagem constrói-se à semelhança do “Eu” factual, mas abandona o seu modelo, extrapolando a configuração base e, após a viagem por diferentes formas de concepção de pensamento, de acção e de sentimento, retorna ao “Eu” que lhe deu origem. A personagem do romance traduz uma imagem total e parcelar do “Eu” real que lhe serviu de base de construção⁶⁸. O leitor constrói o todo que é a personagem através da sua imaginação e de acordo com o seu mundo de referência, e de acordo com a sua própria experiência.⁶⁹ O leitor tem parte activa na construção das personagens, porque, embora ausente do mundo ficcional representado, está presente no próprio texto, ou melhor, é convocado pelo texto para exercer a sua função de construção das personagens, tendo um papel de testemunha, de adjuvante e de construtor quando alia a leitura à imaginação.⁷⁰ Cabe ao leitor a perspetivação diferenciada da personagem, de acordo com os seus padrões de cultura, o seu consciente ou grau de consciência, o seu sistema de valores morais e éticos, os seus desejos e sua visão do real e do mundo, o que determina uma forma diferente de ver a personagem, por vezes mesmo consoante o capítulo, o espaço ou o momento temporal, o que suscita a empatia ou a rejeição. Estabelece-se, desta forma, uma relação umbilical entre o narratário e as personagens, uma vez que está latente o convite à participação do leitor assumindo este último o papel de testemunha, de observador e de juiz do desenrolar de uma trama romanesca em construção.

E tal está profundamente latente na trilogia aqui em análise, nomeadamente no romance *A Escola do Paraíso*, onde se operacionaliza um quase diálogo, numa estrutura de monólogo dialogado, entre a personagem, Gabriel, e o leitor, num desejo de partilha e de convocação observadora:

⁶⁸ *Idem*, p. 28.

⁶⁹ Vincent Jouve, *Op. Cit.*, p. 36, “L’opération obéit à la règle suivante: en absence de perscription contraire, le lecteur attribue à l’être romanesque les propriétés qu’il aurait dans le monde de son expérience.”

⁷⁰ *Idem*, p. 39, “le lecteur a ainsi une part active dans la création des personnages: il est absent du monde représenté, mais présent dans le texte – et même fortement présent – en tant que conscience percevante. Il joue, pour les figures romanesques, le rôle de témoin et d’adjuvant.”

“O Coliseu é mais do que simplesmente o Circo: é um cheiro, um torpor, uma luz de estonteamento: entrar ali é perder-se no reino da fantasia... (...) Um ciclista roda para trás no arame (...), e um automóvel encarnado, muito engraçadinho, faz o looping-the-loop (vejam lá como é fácil aprender inglês!) (...).”⁷¹;

“- Nesta caixa não se toca, mas quando ela sai, não sei se me entendem...”⁷²; “Ele e Dalilah (...). Mas ainda a não conhecem!”⁷³; “(vejam lá vocês como é fácil!)”; “Mas voltemos um pouco atrás, se não se importam.”⁷⁴

Está presente uma cedência, embora aparente e ilusória, da parte do narrador para um determinado leitor de um papel fulcral de construção das personagens do romance, sendo uma estratégia simulada, uma vez que é o narrador que determina, em certa medida, as conclusões a que o leitor chega.

A mensagem subliminar do romance reside na força do que não é dito, mas apenas sugerido. O texto escrito fornece pistas, sugestões, informações basilares, contudo vê-se incapaz de só por si estabelecer a identidade definitiva da personagem, deixando, assim, ao leitor a função de preenchimento dos espaços vazios de informação através do uso da sua imaginação⁷⁵, confrontada com a referencialidade, cabendo ao leitor a descodificação dos signos linguísticos e transformá-los numa mensagem que se prolonga para além da palavra escrita, transcendendo a existência escrita do texto⁷⁶.

⁷¹ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, *Op. Cit.*, p. 232.

⁷² *Idem*, p. 89.

⁷³ *Idem*, p. 104.

⁷⁴ *Idem*, p. 357.

⁷⁵ Vincent Jouve, *Op. Cit.*, p. 27, “(...) il convient de remarquer que l’identité du personnage ne peut se concevoir que comme le résultat d’une coopération productive entre le texte et le sujet lisant.”

⁷⁶ *Idem*, p. 33.

A personagem do romance é o resultado mais duma representação do que de uma percepção, sendo que a representação se pragmatiza quando todos os dados não são fornecidos, quando o leitor, a partir da ausência ou a partir da sugestão, constrói a imagem da personagem⁷⁷. Uma imagem sem existência material, podendo ser apelidada de «imagem mental», muito menos nítida do que a imagem visual, mas muito mais poderosa porque proporcionadora de múltiplas imagens conceptuais do “Eu” ficcional. A imagem literária é poderosa porque é diversa⁷⁸, suscitando múltiplos sentidos que se actualizam de forma diferenciada em cada leitor. Digamos que a imagem literária resulta da combinação entre a concepção do autor e do leitor, conjugando, através do esforço da imaginação, o prazer e a própria realidade.

A imanente indeterminação da imagem conceptual ou da representação faz desencadear uma cumplicidade íntima entre o leitor e a personagem⁷⁹, existindo esta no mundo das suas imagens ou dos conceitos. Desta forma, a personagem tem sempre algo de real emprestado e/ou suscitado pela própria realidade e pela esfera referencial do leitor⁸⁰. A identidade da personagem corresponde ao resultado final da cumplicidade relacional entre o texto e o leitor, numa tentativa de se conhecer e de conhecer o outro⁸¹. A esfera do todo possível que a imagem literária transporta parte da reduzida determinação⁸², uma vez que a personagem é apenas apresentada com traços gerais, funcionais, em largas pinceladas, cabendo ao leitor completar, imaginar e construir, enfim dar um sentido evolutivo a cada traço caracterizador. Esta construção progressiva da personagem e do seu retrato, através da leitura, é dependente da competência do leitor – destinatário na combinação que concretiza do intra-texto com o extra-texto⁸³, ou seja, do que capta das sugestões fornecidas pelo próprio texto e das combinações que actualiza no conjunto múltiplo das suas percepções e experiências. Assim, a imagem

⁷⁷ *Idem*, p. 40, “(...) ils exigent de la part du lecteur une véritable «recréation» imaginaire.”

⁷⁸ *Idem*, p. 44, “ (...) l’image littéraire est saturée de sens.”

⁷⁹ *Idem*, p. 41.

⁸⁰ *Idem*, p. 29.

⁸¹ *Idem*, p. 35, “Il n’y a qu’à travers les autres que je puis prendre conscience de moi. Ce sont eux qui me définissent et me construisent comme unité.”

⁸² *Idem*, pp. 44 e 45.

⁸³ *Idem*, p. 45, “Selon nous, le portrait du personnage tel qu’il est progressivement construit dans la lecture est tributaire de la compétence du destinataire (...)”

conceptual ou representação mental que o leitor tem da personagem é sempre do domínio do provável, do possível, e há todo um conjunto de possíveis diferentes, consoante o leitor, uma vez que essa imagem é subsidiária do seu mundo interior e exterior, correspondendo a uma construção sempre percebida como um acto individual que também pressupõe o colectivo onde o “Eu” leitor se insere.

E a este leitor, e em concreto ao leitor da trilogia aqui em análise, é exigida uma competência no acto de leitura – uma competência de conhecimentos históricos que deve identificar para perceber o enredo e uma competência emocional, já não da esfera do cognitivo, embora também, para decifrar o querer, o sentir e o agir dos “Eus” ficcionais, essencialmente de Gabriel. E exige-se que o leitor conheça as lutas republicanas e monárquicas, a ocorrência do regicídio, o eclodir da revolução republicana, a identificação de nomes da realeza, da política, da literatura, enfim da vida pública de então, a passagem do cometa Halley, o terramoto ocorrido, o estado catastrófico da primeira república e a emergência da ditadura política, exigindo também uma desenvoltura arguta na intuição do ser e do agir do indivíduo.

A personagem, ou melhor a sua imagem literária presente na concepção do leitor, resulta da interligação entre o interior e o exterior, num processo progressivo de construção⁸⁴ que acentua a sua densidade, viabilizando a sedução e a diversificação da recepção. Aliás, a interligação presente na combinação do interior com o exterior, na ligação entre a sugestão presente no texto com o quadro de referência do leitor incentiva este último a activar outras lembranças de outras personagens de outros romances, de filmes e mesmo de pessoas reais⁸⁵, numa teia dendrítica relacional que contribui para uma imagem progressivamente elaborada do “Eu” ficcional, numa síntese combinatória de uma multiplicidade de traços distintivos. No romance, a imagem conceptual da personagem afigura-se como o ponto de encontro entre os dados fornecidos ou sugeridos pelo texto e o quadro subjectivo relacional presente e activado pelo leitor⁸⁶.

⁸⁴ *Idem*, p. 46, “La représentation mentale, comme la perception visuelle, est de nature probabiliste. L’image du personnage que le lecteur construit à partir des stimuli textuels est, elle aussi une synthèse issue des perceptions du monde extérieur. Le lecteur élabore sa représentation en fonction de l’idée de «probable» telle qu’il l’a héritée de son expérience personnelle.”

⁸⁵ *Idem*, p. 48.

⁸⁶ *Idem*, p. 52.

As personagens são dotadas de voz, de um processo discursivo que agiliza a construção do provável de que há pouco falávamos – histórico, temporal, espacial, ser, sentir e pensar – no universo do romance⁸⁷.

O discurso da personagem reveste-se de uma importância capital, uma vez que é através das suas palavras que, em forma de diálogo ou de monólogo, tomamos consciência das suas formas de pensar, agir e sentir, travando conhecimento com o universo de pensamento, de atitude e de emoção da personagem. As forma de diálogo e de monólogo possibilitam a ocorrência desse contacto e desse conhecimento de uma forma mais íntima e acutilante, dado que agiliza um contacto mais próximo e pessoal.

O emprego do diálogo e da primeira pessoa, do monólogo interior da personagem, assim como da focalização interna permitem a representação de estados de alma, de espírito e de pensamentos variáveis e prováveis num esforço de prefigurar personagens que cubram um vasto campo de consciência e de interioridade psicológica⁸⁸. O relato na primeira pessoa acentua a interioridade e produz o efeito de verosimilhança. Assim, as personagens contribuem para a construção da ilusão integral da verdade no romance através do processo de verosimilhança. Até porque o romance de primeira pessoa é aquele que mais apela à participação cúmplice do leitor, uma vez que, neste relato, a personagem se apresenta menos definida, cabendo ao leitor, em diálogo constante e participado com o narrador⁸⁹, a função de preenchimento de vazios, transportando para esse acto toda a sua referencialidade, aquelas parcelas do real que actualizam a verosimilhança. O conhecimento por parte do leitor da vida existencial e psicológica da personagem produz um efeito de autenticidade, de verosimilhança e de sinceridade entre o “Eu” ficcional e o “Eu” leitor⁹⁰, actualizando-se a relação empática entre as duas instâncias.

⁸⁷ Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 31, “ (...) un personnage est moins un signe qu’un discours, c’est-à-dire qu’il procède d’une construction relevant de l’ontologie, de la psychologie, de l’esthétique, etc afin de créer un univers romanesque.”

⁸⁸ *Idem*, p. 19.

⁸⁹ Vincent Jouve, *Op. Cit.*, p. 53, “L’indétermination du «moi» établit une relation privilégiée entre lecteur et narrateur.”

⁹⁰ *Idem*, pp. 135 e 136.

Na trilogia não assistimos a uma narração explícita na primeira pessoa, no sentido em que não se trata de um romance de primeira pessoa canónico e clássico, contudo detectamos um narrador que promove, numa sobreposição relativamente dúbia e sugestiva, o cruzamento do discurso das personagens e do seu próprio discurso⁹¹, assistindo-se à cedência do narrador da focalização às personagens, nomeadamente à personagem Gabriel, criando-se, no processo, uma correspondência ou uma dúvida perante a formulação de certos pensamentos e a verbalização de certas palavras. Este discurso de sobreposições sugestivas que recriam o efeito da dúvida torna-se num veículo de pensamentos, sensações e impressões da personagem Gabriel face a si, aos outros e ao mundo, no seu processo de crescimento e desenvolvimento pessoal e socializante, assim como, na progressiva maturação da sua consciência social e política enquanto voz de oposição numa certa sociedade portuguesa⁹². Aliás, a ocorrência frequente do uso da primeira pessoa que povoa a trilogia e em particular o romance *A Escola do Paraíso* aquando do diálogo e do monólogo permite a verbalização das ideias das personagens e a transmissão de pensamentos do narrador por interposta entidade, o que agiliza a construção das personagens intervenientes, em particular a personagem Gabriel. Assistimos à progressão de Gabriel, ao seu desenvolvimento físico e psíquico, através dos seus monólogos interiores, em que o pensamento se expressa sem recorrer a uma verbalização explícita, o que confere uma maior densidade à personagem em causa, tornando-a num protagonista complexo.

A pessoa da narração é, desta forma, como que flutuante, ou seja, não temos nesta trilogia, e em particular no romance já anteriormente citado, uma narração em primeira ou terceira pessoas – temos uma narração onde se evidencia, detecta ou simplesmente sente uma coabitação da primeira e da terceira pessoas. Em termos concretos, o romance assume uma narração de terceira pessoa, mas a personagem principal, Gabriel, é onnipresente em comentários, em apartes, em reflexões, em dúvidas, em desconcertos perante o real, em emoções individualizantes estranhas num narrador impessoal de terceira pessoa:

⁹¹ Cristina Maria Vieira, *Op. Cit.*, pp. 306 e 307.

⁹² *Idem*, p. 302.

“Andavam a brincar no jardim, um dia, vem ele por trás e agarra o Gabriel (...).”⁹³;

“Deus queira que ele não repare em mim.”⁹⁴

E assim, a narração torna-se mais pungente, emotiva e sentimental, conduzindo o leitor à lágrima partilhada, à saudade conjunta, à dor da ausência ou à emoção da descoberta. E o próprio romance desconcerta quem lê, uma vez que surpreende pelo inusitado pensar e falar infantil e pela linguagem profundamente expressiva, onde a pontuação exprime o fluxo do pensar, do sentir e do agir, como se fosse, por vezes, uma narração em tempo real:

“Alguma coisa que eu terei comido? Ou é da idade? – Encosta-se um momento à prancha, leva as mãos aos olhos: Dai-me forças, meu Deus!”⁹⁵; “Há uma cisterna – cuidado!, é profunda e enorme: por ela pode-se chegar talvez ao outro-lado-do-mundo.”⁹⁶

E é esse contraste desconcertante que apaixona quem lê que se enleia na voz de Gabriel e se deixa conduzir por esta riqueza discursiva que promove também o estabelecimento de uma cumplicidade tácita entre narrador e leitor, uma vez que este se vê sucessivamente convocado de forma expressa ou simplesmente de maneira subtil, na compreensão do que as personagens dizem, fazem ou sentem.

⁹³ José Rodrigues Miguéis, *A Escola de Paraíso*, *Op. Cit.*, p. 47.

⁹⁴ *Idem*, p. 47.

⁹⁵ *Idem*, 13.

⁹⁶ *Idem*, p. 40.

A estratégia discursiva do diálogo e do monólogo interior agiliza a movimentação da personagem na trama romanesca, apontando para um “esvaziamento do narrador e o enchimento da personagem”, como nos afirma Cristina Vieira nas suas reflexões⁹⁷.

Por conseguinte, a linguagem, ou seja, a palavra, é a forma de actualizar as personagens, concretizando a sua presença e a sua diferenciação relativamente a outras personagens⁹⁸. A linguagem corresponderá a um processo de diferenciação e de individualização das personagens, no momento em que estas são dotadas de tiques de linguagem, no momento em que usam uma língua estrangeira que se opõe à usual língua materna, no momento em que lhes é atribuído um poliglótismo ou quando evidenciam uma perda de capacidade linguística ou ostentam uma linguagem demonstrativa da sua classe social e da sua formação.

Tudo concorre para a demarcação das personagens e para uma singularização em pleno conjunto que compõe o universo romanesco. Se atentarmos nos romances que compõem a trilogia, poderemos comprovar as afirmações anteriormente proferidas. Assim, o Sr. Mealha é apresentado como um indivíduo de discurso repetitivo com tiques de conversação dos quais geralmente não foge, o que promove uma imagem singular de aborrecimento e de tédio, e, por conseguinte, uma certa rejeição da própria personagem:

“Fica um tempo sem fim a repisar histórias de vendas, cobranças e doenças, especialmente as dele (...).”⁹⁹

Por outro lado, a determinação do castelhano como língua materna das personagens Avó Ryala e o Avô Callante, avós paternos de Gabriel, torna-os diferentes, individualizando-os como estrangeiros, demarcando as origens do pai de Gabriel ao

⁹⁷ Cristina Maria Vieira, *Op. Cit.*, p. 310.

⁹⁸ Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 20.

⁹⁹ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, *Op. Cit.*, p. 46.

individualizar os seus antecessores e promover uma justificação de certas atitudes demonstrativas do *salero* do país vizinho pela avó Ryala.

Gostaríamos de referir o exemplo do pai de Gabriel, o Sr. Augusto que, apesar de um pleno uso da língua castelhana, nunca o faz, senão em situação mais irónica e trocista, perante os filhos para que estes não tivessem dúvidas da sua nacionalidade e língua, não os querendo dividir ou quebrar a noção de pertença e identidade social e linguística. Esta situação diferencia-o dos seus pais e promove a construção de um retrato de bom pai:

“Oh, senhor, que tacto e discrição os deste homem inculto! Nunca falara espanhol na presença dos filhos (sabia-o na perfeição) para não criar neles um sentimento de lealdade dividida nem procurar inculcar-lhes outro orgulho que o de serem portugueses. Se cantava uma trova em espanhol, quase sempre bem-humorada, ou dizia uma frase em galego (aliás corrompido) era sempre por graça, algum chiste.”¹⁰⁰

Gabriel demonstra ser uma personagem única na trama romanesca no momento em que demonstra ser dotado de um vocabulário mais erudito, o que individualiza esta personagem como o ser ficcional com mais cultura e erudição, plenamente demonstradas na atitude e prática de escrita periódica na *Sementeira*, onde, desta forma, evidencia um esclarecimento e uma clarividência singulares que o individualizam do resto da sociedade, sendo a voz discordante e a consciência que alerta, incomodando o poder instituído.

A perda de capacidade linguística, devido à doença, no caso do Sr. Augusto, pai de Gabriel, é uma forma de demarcar um contraste vivencial nesta personagem – o antes jovem e adulto capaz de uma conversação agradável e sedutora; e o depois envelhecido e doente que perde o poder racional da fala e da comunicação e em quem progressivamente se apaga a vida. Aliás, o envelhecimento parece-nos ser um factor que

¹⁰⁰ José Rodrigues Miguéis, *Os Filhos de Lisboa*, in *Idealista no Mundo Real*, Editorial Estampa, 2ª edição, Agosto de 1991, pp. 375 e 376.

contribui para uma certa perturbação da identidade da personagem, e neste caso do Sr. Augusto, uma vez que, com o avançar da idade, perde determinadas capacidades que noutros tempos teria. O leitor, como testemunha, acompanha o percurso vivencial da personagem em causa, consegue assegurar a identificação da mesma, não a tomando por uma outra:

“- Doente? Que é que ele tem?

- Trouxeram-no aí dois homens, há bocado, quase em braços.”¹⁰¹

“Na manhã do quinto dia, de repente, o senhor Augusto recobrou por instantes a lucidez, e teve o olhar sereno de quem desperta. (...) O doente recaiu logo no delírio manso.”¹⁰²

As personagens concretizam-se, como temos vindo a demonstrar, através da linguagem, o que determinará um estilo singular no romance – universo povoado por uma panóplia de vozes que, falando a mesma língua, atestam posições diferentes no cumprimento dos papéis sociais que desempenham quando em convivência. Devido ao esforço de verosimilhança, as personagens empregam uma linguagem muito próxima do seu estatuto social, do grau de familiaridade estabelecido entre si, da idade e da formação pessoal. O discurso da personagem permite, assim, a sua integração numa determinada classe social¹⁰³, uma vez que esta tende a reproduzir o tipo de linguagem específica do meio em que se movimenta, porque assim o aprendeu e assim o operacionaliza para uma eficácia comunicativa. O discurso permite também o processo de verosimilhança, dado que é factor de autenticidade, sendo um veículo de transmissão de informações ao leitor na sua tarefa de construção mental do todo que é a personagem¹⁰⁴. A maneira de falar e de se exprimir numa personagem é uma forma de

¹⁰¹ José Rodrigues Miguéis, *Os Filhos de Lisboa*, in *Op. Cit.*, p. 365.

¹⁰² *Idem*, pp. 380 e 381.

¹⁰³ Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 70, “ (...) avaient tendance à faire parler tous les personnages, d’un rang social élevé ou simples vilains, selon le même code linguistique (...)”

¹⁰⁴ *Idem*, p. 71.

actualização do seu carácter, assumindo-se a linguagem como um factor definitório e caracterizador dos “Eus” ficcionais. O estado de alma, pensamentos, opiniões e emoções são transmitidos através da palavra que os verbaliza de forma a representá-los. É a palavra ao serviço da interioridade do “Eu” ficcional no universo narrativo. Em qualquer forma – discurso directo, indirecto, indirecto livre... – o discurso caracteriza a personagem, permitindo o acesso ao seu interior¹⁰⁵, sendo factor participante da diegese do romance. O diálogo, como discurso imediato, produz, como já vimos em momentos anteriores, um efeito de verosimilhança, sendo as personagens directamente caracterizadas pelas suas próprias palavras uma vez que reproduzem os factos da acção¹⁰⁶. A voz das personagens é uma marca e uma testemunha do seu todo complexo psicológico e moral¹⁰⁷, constituindo mesmo um reforço das próprias emoções. A forma como as personagens se exprimem é denunciadora do seu carácter, da sua forma de ser, sentir, pensar e existir num determinado universo ficcional¹⁰⁸.

Desta forma, temos personagens que evidenciam um estilo e um saber mais desenvolvido e até erudito, como a personagem Gabriel, como anteriormente vimos, mas surgem, de igual modo, personagens que, pela linguagem de pendor mais popular e brejeiro e até, de certa forma, desbragado, adivinhamos a que classe social pertencem e até a formação cultural:

“«Vá beber da merda”» - Batem portas, voam frechadas e azagaias: «Porca! Relaxada! Vai tomar um banho! – Não sou cumati, que só te lavas pròandaresadar! – Pois sim, morde-te! Compra dé-réis de alfinetes e arranha-te!»¹⁰⁹; “- Está que é de frigir os miolos, não se atura. Com licença, filha, até mais logo!”¹¹⁰

¹⁰⁵ *Idem*, p. 73.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 75.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 80.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 82.

¹⁰⁹ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, *Op. Cit.*, p. 296.

¹¹⁰ *Idem*, p. 299.

Desta forma, surge, ao longo da trilogia, uma linguagem oralizante com cambiantes de coloquialidade, por vezes de tom infantil e sempre adaptada à voz nesse momento interventiva, em diálogo, em apartes explicativos - “(diz-se que é das noitadas)”¹¹¹ - ou irónicos - “(é costume, e fica bem, as pessoas terem um bocadinho de bronquite crónica)”¹¹² - ou contextuais - “(é um tempo de borlas, as senhoras sentam-se em roda, ao serão a fazer borlas)”¹¹³ - e em narração do enredo romanesco:

“Mas o Pestana, de orelhas pequeninas, dobradas no alto, era odiado e temido, com uns óculos duma grossura que-eu-sei-lá.”¹¹⁴; “As manas «Perliquitetes» (assim as trata a mãe na ausência delas, claro está) (...)”¹¹⁵;

“(... e que três filhos era uma bonita conta, a conta-que-Deus-fez, e tal.)”¹¹⁶

A personagem corresponde a uma construção num contexto literário e linguístico específico, à qual não é estranho o uso aplicado de uma retoricidade inerente à linguagem, uma vez que a personagem, como paradigma comportamental humano, é dotada de capacidade linguística com um discurso que recorre à retórica como processo de transmissão de uma determinada ideia da melhor, mais natural ou acutilante forma. Se percebemos a personagem como uma construção, partimos do pressuposto que lhe está inerente o artifício da linguagem que corresponde à aplicação da retórica para que melhor se exemplifique e represente o falar e o agir humanos.

¹¹¹ *Idem*, p. 81.

¹¹² *Idem*, p. 87.

¹¹³ *Idem*, p. 106.

¹¹⁴ *Idem*, p. 244.

¹¹⁵ *Idem*, p. 82.

¹¹⁶ *Idem*, p. 81.

A linguagem exerce um efeito contraditório nas personagens, possibilitando o seu exercício de fuga ao humano e permitindo o seu reconhecimento como potencialmente humano, num esforço de sublimação e de reflexo. As palavras ou a linguagem presentes no romance permitem o alcance de uma mensagem que está para lá do seu próprio significado,¹¹⁷ permitindo a construção de seres ficcionais, de universos, de enredos e de relações que ultrapassam a dimensão escrita, acabando por ter uma influência concreta no real. As personagens ao ganharem vida e existência no universo romanesco, através da linguagem, actualizam-se na expressão do seu carácter, da sua personalidade, com toda a estrutura de diferente, de sublime ou de ridículo. O romance vê-se constituído por um conjunto de vozes de um expressivo significado plural que se afigura como a expressão de uma consciência e de um juízo de valor independente e diverso do narrador, apesar de se assumir como um testemunho do pensamento humano em termos paradigmáticos¹¹⁸. A personagem é, assim, um agente do discurso narrativo, com vida no universo ficcional, com personalidade e influência no rumo dos acontecimentos, demonstrando uma dimensão humana no domínio do provável. Por esta mesma razão, determinados romances, e pensamos que seja o caso da trilogia, ganham uma força politizada interventiva, uma vez que as suas personagens, e mais precisamente Gabriel, adquirem um poder existencial e socializante, correspondendo a determinados arquétipos de pensamento e de perspetivação do real circundante.

A personagem do romance é uma criação, não sendo completamente real, nem completamente irreal, uma vez que apela ao verosímil, ao possível, ao plausível, sendo, por conseguinte, uma realidade dual ou dupla, sustentando esta ambivalência que resulta do intercâmbio entre o real e o *faz de conta*¹¹⁹.

A percepção da personagem opera em três níveis de realidade – o real, o provável e o possível¹²⁰. O real está profusamente presente nas personagens históricas, uma vez que estas representam um ser directamente retirado de uma realidade referencial certa e facilmente identificável no mundo de referências do leitor e na contextualização

¹¹⁷Vincent jeune, *Op. Cit.*, p. 27.

¹¹⁸Michel Erman, *Op.Cit.*, p. 20.

¹¹⁹*Idem*, pp. 64 e 65.

¹²⁰*Idem*, p. 68.

histórica de uma época determinada¹²¹. No caso concreto da trilogia, existem apenas certas referências pontuais a personagens reais, que não têm qualquer intervenção directa na trama romanesca, apenas contribuindo para uma contextualização de cenário e para garante de autenticidade do quadro representativo de uma época. Falamos das referências a personagens reais como João Franco e Sidónio Pais, no romance *O Milagre Segundo Salomé*¹²²; assim como a todos aqueles envolvidos no regicídio de D. Carlos e do príncipe herdeiro, nomeadamente o Buiça com o qual Gabriel e a sua família estabeleceram relações cordiais de convivência, uma vez que era o explicador do irmão de Gabriel, Santiago, no romance *A Escola do Paraíso*:

“Esta vossa mestra é uma boa peça. Veio cá para me dizer que nós também tínhamos culpa na morte do rei. Mas viu-me neste estado... Como o desgraçado do Buiça foi explicador do vosso irmão...”¹²³

Isto porque num romance, tudo aquilo que constitui uma imagem do mundo ficcional evocado, ou seja, tudo o que contribui para a construção do «cenário» envolvente e que pode ser encarado como supérfluo ou dispensável, tudo isso é o que cria, conjuntamente com alguns outros factores já mencionados, a noção de real e autentica o próprio texto, uma vez que o integra no mundo, promovendo a sua contextualização e explicação¹²⁴. Temos, assim, em paralelo com a referência a personagens reais, a referência a acontecimentos reais, onde essas personagens se integram, operacionalizando uma contextualização epocal em contornos abrangentes. É o caso na trilogia da referência ao regicídio, à implantação da República, ao perigo da possibilidade de uma ditadura política, entre outros exemplos:

¹²¹ Christine Montalbeti, “Complétude et Incomplétude du Personnage”, Introdução, in *Op. Cit.*, p. 33, “Un personnage référentiel situé en contexte référentiel diffère d’un personnage fictionnel en contexte fictionnel. Il occupe la fonction «personnage» dans le texte, mais son nom renvoie à une personne réelle, hors-texte, et dont le texte essaie à rendre compte.”

¹²² José Rodrigues Miguéis, *O Milagre Segundo Salomé*, Editorial Estampa, 4ª edição, Julho de 2000, p. 286.

¹²³ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, *Op. Cit.*, p. 182.

¹²⁴ Vincent Jouve, *Op. Cit.*, p. 58, “Les notations apparemment inutiles servent à authentifier le texte comme réel: si le roman connaît, lui aussi le superflu, c’est qu’il est bien une image du monde.”

“Dona Adélia! Dona Adélia! Que grande desgraça! Mataram agora mesmo el-rei Dom Carlos e o príncipe real! O infante ficou ferido no braço... Queriam acabá-los a todos!! Só escapou a senhora Dona Amélia... Foi ao pé da Arcada, ao darem a volta para o Arsenal... Uma espera, uma espera como aos lobos!”¹²⁵; “Mas você está a pensar na ditadura militar?”¹²⁶

O provável está presente no momento em que as personagens representam papéis familiares ou sociais sobejamente conhecidos ou assimilados nos padrões culturais de uma determinada sociedade. E neste parâmetro, encontramos, de igual modo, exemplos na trilogia, uma vez que no romance *A Escola do Paraíso* surgem-nos personagens que estabelecem entre si laços de família, de vizinhança, de amizade e de profissão, tendo como família central da trama romanesca a família da personagem Gabriel. O Sr. Augusto assume o seu papel de pai e chefe da família; a sua mãe, D. Adélia, desempenha o papel de dona de casa e de educadora, promovendo a existência de um lar; o irmão Santiago surge com o papel de primogénito, exercendo a função de exemplo, de conselheiro, de certo comportamento estroina junto do irmão mais novo; Águeda, a irmã, desempenha o papel de elemento feminino estudioso e aplicado, esforçado e inteligente que pretende ir mais além intelectualmente. A par da família núcleo, surgem-nos os avós, os amigos, os vizinhos, todos contribuindo para a vivência e crescimento das personagens centrais e, em particular da personagem Gabriel, ao longo da infância. No romance *Os Filhos de Lisboa*, a trama romanesca surge no momento temporal da juventude de Gabriel, onde os amores e as paixões marcam o desenvolvimento e a formação, estabelecendo-se as habituais relações amorosas que introduzem e exercitam os posteriores papéis desempenhados na sociedade, de acordo com os padrões culturais que lhe são específicos. Neste romance, assiste-se ao desmoronamento da teia relacional familiar de Gabriel, uma vez que o seu pai fica doente, agoniza e morre. A gestão da perda e da morte surge como um factor de sofrimento e de dor que promove o crescimento interior de Gabriel e a sua

¹²⁵ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, Op. Cit., p. 180.

¹²⁶ José Rodrigues Miguéis, *O Milagre Segundo Salomé*, Op. Cit., p. 286.

autonomização em relação ao modelo parental, então perdido. As memórias de infância traduzem-se em saudade e em irreversibilidade, aprendendo Gabriel a lidar com a impotência humana perante a morte e sobreviver perante o confronto com a noção de finitude de uma existência. No romance *O Milagre Segundo Salomé*, as mesmas relações padronizadas entre pais, filhos e outros graus de parentesco se estabelecem e se desenvolvem, em famílias diferentes e sem a pormenorização que a de Gabriel foi alvo, referindo-se a relação familiar como uma forma de identificação de certas personagens. Neste romance é de importância fulcral a teia de relações políticas, económicas e ideológicas que se operacionaliza entre as personagens. Nomeadamente entre Severino, que representa a força burguesa do poder económico controlador do poder político, e Gabriel, representante do esclarecimento intelectual e ideológico, sendo a voz da oposição ao regime e a crítica cáustica a uma determinada visão da sociedade e da sua governação. É ainda fundamental a teia de relações amorosas que se estabelecem entre as personagens, sendo a personagem Salomé que corporiza uma certa forma de vivência do amor, da paixão ou do sexo. É ela que desempenha o papel de prostituta, de amante e de companheira, em momentos diferentes da narração, exercendo e revelando uma outra forma de vida em sociedade, promovendo o elo de ligação, apenas em termos relacionais, entre Severino, de quem foi amante, e Gabriel de quem foi e é companheira. Esta personagem permite que os universos antitéticos da sociedade se toquem, deixando mais evidentes as diferenças inconciliáveis entre si.

O possível actualiza-se em personagens individualizadas, singulares que obedecem genericamente às leis do mundo real, mas que encetam percursos próprios e autónomos. E estas personagens do domínio do possível tornam-se densas e complexas, porque deduzidas através da estrutura romanesca mesclada pela combinatória do interior e do exterior¹²⁷. E podemos dar como exemplo as personagens Gabriel, Severino e Salomé, e em particular Gabriel, cujo trajecto vivencial seguimos desde o nascimento até à idade adulta e integração na sociedade. Um trajecto que se segue, porque sugerido, mas também que se constrói, porque compete ao leitor preencher a imagem global e detalhada da sua forma de pensar, de agir e de sentir, em momentos diferenciados da sua existência.

¹²⁷ Vincent jeune, *Op. Cit.*, p. 70, “Un personnage est d’autant plus «dense» qu’il se déduit des structures romanesques.”

Qualquer que seja o nível de realidade da personagem, esta exige e pressupõe um conhecimento global de todo o universo extra-textual que actualiza o seu contexto e agiliza a sua compreensão. E é nesta perspectiva que surge a problemática da competência da leitura, uma vez que a percepção de uma personagem depende da combinação equilibrada e competente dos dados extra e intra-texto que contribuem para a construção da imagem mental ou conceptual do “Eu” ficcional que se afigura subsidiária dos dados biográficos e culturais. Quanto mais competente for o leitor no conhecimento de contextos históricos, sociais e culturais, mais elaborada se torna a personagem apreendida – resultado de uma combinatória sucessiva e relacional. Voltando aos exemplos da trilogia, só conhecendo o contexto político e histórico da sociedade portuguesa da primeira república é que somos capazes de compreender a forma de ser e de estar da personagem Gabriel quando em exercício permanente de voz de oposição denunciadora. A personagem é assim progressivamente construída através da leitura que permite o traçar do quadro geral do “Eu” ficcional e essa construção é dependente da capacidade do “Eu” factual leitor e da sua competência para desenhar o ser dentro do texto e projectá-lo para fora deste¹²⁸.

As personagens estão inseridas numa determinada localização espacial e temporal, as coordenadas que balizam a sua contextualização em termos humanos¹²⁹, sendo elas que concretizam a acção, como agentes de consciência e de visão, condicionando os acontecimentos no universo narrativo ficcional. A construção da personagem é, desta forma, também determinada pela localização temporal que permite o posicionamento da acção e da personagem num determinado tempo ficcional, sendo a localização espacial também um factor contributivo para a construção desta instância narrativa. No caso da trilogia em análise, a localização temporal é realizada através do processo de «datação interpretativa», nas palavras de Cristina Maria Vieira¹³⁰, uma vez que ao leitor não é apresentada, de forma objectiva e directa, uma data, sendo mobilizada a interpretação e competência do leitor para que este proceda a uma localização abrangente a partir da referência a acontecimentos históricos que funcionam como indícios referenciais que

¹²⁸ Vincent Jouve, “Le Personnage Pragmatique”, in *Le Personnage*, Organização de Christine Montalbetti, Éditions Flammarion, 2003, P. 62.

¹²⁹ Christine Montalbeti, “Complétude et Incomplétude du personnage”, Introdução, in *Op.Cit.*, p. 20.

¹³⁰ Cristina Maria Vieira, *Op. Cit.*, p. 268.

balizam a existência das personagens. Assim, vamos encontrar na trilogia um apontamento, em traços largos, da sociedade lisboeta dos inícios do século XX, através da referência a ideias republicanas vistas como subversivas, sendo partilhadas pelo Sr. Augusto, podendo, assim, Gabriel contactar com uma forma de pensar e de viver contestatária e revolucionária, sempre com contornos de uma certa polémica e perspectivada pelo outro como uma vivência marginal, no sentido de oposição ao instituído, que o irá influenciar na sua vida e na postura ideológica que acaba por assumir em adulto. Encontramos também a referência ao regicídio, à revolução republicana que, em 5 de Outubro de 1910, mudou o curso da sociedade portuguesa ao impulsionar a convulsão política que deveria arejar o país, promovendo o seu desenvolvimento, rumo a um futuro evoluído e moderno. Através destas referências históricas e políticas conseguimos proceder a uma contextualização relativamente segura da trama romanesca em *A Escola do Paraíso*. Por outro lado, em *O Milagre Segundo Salomé* é apontada a sociedade lisboeta da primeira república através de referências ao descontentamento da classe intelectual e esclarecida que se consciencializa da corrupção, do tráfico de influências junto do poder político, do clima generalizado de estagnação e de má governação. Sabemos que as personagens se movimentam num tempo posterior ao da ditadura militar de Sidónio Pais, uma vez que esta é referida num tempo passado, e num tempo anterior ao da ditadura salazarista que se adivinha como iminente, embora uma má solução na voz de Gabriel, perante o caos governativo do país.

A localização espacial, com já dissemos anteriormente, promove a construção da personagem romanesca e, no caso da trilogia, a abertura e o fechamento espaciais são factores influenciadores na construção desta instância, nomeadamente da personagem Gabriel, cujas movimentações e deslocações espaciais, devido às mudanças de residência e de escola determinaram a sua visão interpretativa do outro, de si e de tudo o que o rodeia, o que nos surge com maior evidência no romance *A Escola do Paraíso*, uma vez que este corresponde às etapas de nascimento, infância e início da adolescência da personagem. A primeira residência de Gabriel corresponde ao período da sua infância, sendo um espaço aberto que agilizou o espriar da descoberta imaginativa do mundo, permitindo absorver a realidade e a fantasia até para além de um horizonte feito de mar e de céu. A segunda residência corresponde à vivência de uma infância já em

idade escolar e ao despontar de uma adolescência, sendo um espaço fechado que conduziu Gabriel a uma exploração do seu íntimo, numa descoberta de si mesmo e do outro. E aqui surge um Gabriel inebriado com o factor humano, aproximando-se dos vizinhos, estabelecendo relações de amizade e de fascínio, essencialmente com o universo feminino.

A localização espacial suscita a construção de uma certa visão interpretativa da personagem no estabelecimento de espaços de idílio ou de refúgio ou de prisão. E neste parâmetro, surge-nos Gabriel que estabelece como seu espaço de idílio e de refúgio a Escola do Paraíso que frequentou enquanto ainda muito pequeno e ainda morador na primeira residência. Este espaço com todas as suas características naturais era um espaço de promessa de descoberta, de sossego, de isolamento e de segurança. Tal como o espaço da sala dessa primeira residência, onde Gabriel e os seus irmãos experimentavam um forte sentimento de união, tentando decifrar o mistério da existência através da interpretação da dança metafórica dos grãos de pó expostos à luz. Este espaço funcionou, desta forma, como um espaço de comunhão alquímica entre os irmãos. A escola oficial, que surge aquando da mudança para a segunda residência, constituiu um espaço de medo e de prisão, onde Gabriel aprendeu a sobreviver e a calar a dor, retirando prazer de um isolamento em relação aos restantes.

Por outro lado, os objectos que compõem o espaço físico podem exercer um efeito importante na construção da personagem e tal afigura-se plausível se observarmos a personagem Gabriel, fascinado com os perfumes, os trajes, as plumas da vizinha Miquelina e de outras, estando presente esta atitude de admiração fascinada no momento em que se concretiza a sua mudança para a segunda residência, o que poderá ter determinado um Gabriel sensível ao universo feminino e justificar o seu comportamento quando conheceu a personagem Salomé, em *O Milagre Segundo Salomé*, com quem encetou uma relação de atracção, de prazer e de amor.

A localização espacial assume-se como um processo de caracterização indirecta da personagem romanesca, no nosso caso de Gabriel, condicionando o seu percurso vivencial e a sua forma de pensar e ver o mundo. Gabriel surge numa Lisboa pré ditadura, exercendo uma acção de atitude esclarecida e lúcida na desconstrução da

história política ditatorial – através da palavra escrita numa linguagem crítica e satírica do povo e do governo.

A personagem romanesca só acontece quando o autor distingue no processo narrativo um outro diferente do narrador numa localização espaço-temporal diferenciada¹³¹.

A personagem do romance, como já vimos em momentos anteriores, é dotada de uma codificação discursiva, dum todo de elementos que a individualizam dos “Eus” factuais. E é essa mesma codificação que conduz a personagem à sua função referencial, congregando um universo antropológico, histórico, individual, social, enfim, uma construção interna em consonância com a sua contextualização espaço-temporal.

A própria descrição ou retrato da personagem possibilita a construção da acção¹³², como veremos mais adiante, uma vez que o “Eu” ficcional se assume como agente dessa mesma acção. A construção de uma personagem obriga ao estabelecimento de características e de atributos no universo da ficção¹³³, permitindo uma existência da interioridade num mundo interno ou íntimo e num mundo externo que partilha as condicionantes do mundo real, tal como o “Eu” ficcional partilha átomos de referencialidade do “Eu” factual. É impossível ao texto apresentar a personagem de forma exaustiva e completa. Aliás, o texto, como impulsionador da personagem e do mundo ficcional, acaba por ficar aquém das duas instâncias, dado que estas se autonomizam, ganhando vida própria e rompendo as limitações espartilhantes da palavra escrita¹³⁴, prolongando-se para além desta última.

A palavra apresenta, define, explora a personagem e a trama ficcional, mas não as aprisiona, pelo contrário, liberta-as na imaginação interpretativa, possibilitando-lhes a diversidade múltipla. Para uma imagem de totalidade deste “Eu” ficcional, o texto conta

¹³¹ *Idem*, p. 299.

¹³² Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 30, “(...) le portrait contribue à construire l’action.”

¹³³ *Idem*, p. 31, “Construire un personnage consiste à le doter d’attributs et de propriétés dans le monde de la fiction en lui donnant une existence empirique à l’intérieur de celui-ci.”

¹³⁴ Christine Montalbeti, “Complétude et Incomplétude du personnage”, Introdução, in *Op.Cit.*, pp. 13 e 14, “Dans cette optique, il y aura donc en somme deux entités qui entreraient en comparaison et entretiendraient une (forte) différence quantitative: un monde fictionnel, d’une part, et, d’autre part, le texte qui s’efforcerait de la dire et en produirait une image partielle.”

com a participação do leitor cujo papel será o de preencher e finalizar a apreensão integral da personagem como um todo, misto de interioridade e de exterioridade, através do exercício da sua imaginação e da sua própria contextualização social e epocal, num esforço de auto e hetero-conhecimento.

A personagem romanesca deve a sua existência possível a uma referencialidade que agiliza a sua identificação, através do recurso aos nomes próprios e às caracterizações e expressões que possibilitam a distinção entre as diferentes personagens e a construção de um “Eu” autónomo num universo provável. Como nos diz Cristina Vieira – “A nomeação constitui (...) o processo linguístico mais eficaz na estratégia de estabilização da personagem romanesca (...).”¹³⁵, surgindo o nome próprio como a garantia da unidade e da identidade da personagem no seu percurso vivencial no universo da construção romanesca.

No romance, a personagem é, desta forma, dotada de nome próprio, uma vez que este estabelece um domínio de individualização ao designar um ser, uma pessoa diferente e única, constituindo o seu traço distintivo – o nome próprio afigura-se uma condição essencial à criação de qualquer personagem¹³⁶. O nome próprio da personagem permite o seu reconhecimento pelos seus pares e pelo leitor, estabelecendo o seu plano existencial dentro do universo ficcional¹³⁷. O nome próprio é a categoria identificativa, designando e individualizando uma personagem¹³⁸ no complexo conjunto social e familiar. O nome corresponde à identidade ficcional de um “Eu” ficcional num universo do «faz de conta»¹³⁹, tendo a capacidade de relacionar a personagem com a sua própria acção e vivência ficcionais, actualizando a sua construção concreta a partir dum quadro conceptual¹⁴⁰. Quando a personagem ganha nome é quando ganha vida ou existência dentro da trama ficcional, constituindo uma das suas formas de apresentação

¹³⁵ Cristina Maria Vieira, *Op. Cit.*, P. 48.

¹³⁶ ¹³⁶ Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 33, “Dans le roman, un nom propre suscite un effet immédiat d’individuation: il désigne une personne et une seule et semble donc indispensable à la création de tout personnage.”

¹³⁷ *Idem*, p. 33.

¹³⁸ *Idem*, p. 34.

¹³⁹ *Idem*, p. 35, “Son prénom est bien le signe de son identité fictionnelle.”

¹⁴⁰ *Idem*, p. 35, “Le nom renvoie donc le personnage à ses actes et à son existence; partant l’analyse poétique doit s’attacher à montrer de quelle manière le nom sert à construire la personne fictive.”

e afirmação. No romance, o nome, ao designar e individualizar a personagem, assume-se como factor construtor participativo da lógica funcional interna do próprio texto¹⁴¹. O nome é a expressão da intenção imaginativa do “Eu” criador, desenhando uma personalidade e um carácter, também, a partir da conjugação de sons silábicos que remetem para a bondade, para a crueldade, ou a mesquinhez, enfim, remetem para a alma da personagem. O nome da personagem tem, desta forma, um efeito visual, auditivo articulatório e morfológico¹⁴², concorrendo para a progressiva definição e construção da personagem, pressupondo a reacção construtiva do leitor a todos estes efeitos proporcionados pela designação¹⁴³. O nome traduz também a noção de verdade e de realidade, concorrendo para o efeito de verosimilhança.¹⁴⁴ De facto, o nome traduz um estatuto de pessoa na personagem, permitindo a transfiguração ilusória do ficcional em real, permitindo a fuga e o reencontro com a própria personagem e o “Eu” que representa. O nome exprime, assim, uma função referencial¹⁴⁵ e de autenticidade, sendo caução de verosimilhança.

No caso da trilogia em análise, o nome da personagem Gabriel garante a sua identificação e reconhecimento nos três romances, em diferentes fases da sua vida, contribuindo para a unidade desta personagem, congregando o ser criança, jovem e adulto, assim como contribuindo para a unidade relacional entre os romances referidos.

No processo de construção da personagem no romance, torna-se fulcral a existência designativa do nome próprio, que só pode ser ampliado através da adição de um segundo nome próprio ou do nome da família. No caso concreto de Gabriel, esta personagem, no romance *O Milagre Segundo Salomé*, ganha também a designação de Arcanjo, sendo, desta forma, o nome ampliado pela adição de um segundo nome que apela à função interventiva da personagem no todo social, uma vez que a sua participação adulta na vida social, política e literária do seu tempo pressupõe a

¹⁴¹ *Idem*, p. 36.

¹⁴² Hamon, “Motivations du Nom Propre du personnage”, in *Le Personnage*, Organização de Christine Montalbetti, Éditions Flammarion, 2003, p. 71.

¹⁴³ *Idem*, p. 72.

¹⁴⁴ Vincent Jouve, in *Op. Cit.*, p. 110, “(...) tout nom propre, inventé ou non, qui suscite une impression de réalité.”

¹⁴⁵ Christine Montalbeti, “Complétude et Incomplétude du personnage”, Introdução, in *Op.Cit.*, p. 11.

transmissão de uma voz de consciência que analisa e censura a realidade das coordenadas espaço-temporais onde se movimenta. Já o pai de Gabriel – Sr. Augusto, é submetido a um processo de subtração, uma vez que a sua designação nominal se concentra, lacónica e unicamente, nessa expressão, recriando o clima de respeitabilidade, de distanciamento das relações paternas na época.

É de interessante análise a personagem Salomé ou Dores, uma alteração de referências designativas, consoante o momento da trama romanesca. Contudo, o leitor consegue perceber que se trata da mesma mulher, sendo sempre Dores – cujo significado será o reflexo da sua vida difícil e espinhosa – mas assumindo a máscara social de prostituta como Salomé. Este paralelo bíblico dever-se-á à beleza, ao distanciamento e à frieza deste eu feminino nas suas relações com os eus masculinos:

“É uma escultura... uma Salomé! (...) Um corpo de mulher perfeito era uma promessa emocionante de volúpias e desregramentos. (...) Olha lá, queres tu chamar-te Salomé? Aqui todas têm um nome postiço. Daqui em diante ficas sendo Salomé!”¹⁴⁶

Digamos que aqui, o nome próprio, Dores, só se mantém numa para-realidade romanesca, sendo a designação basilar da personagem, mas que se altera, para os outros, em etapas diferenciadas da vida, onde se pretende camuflar e abrigar o passado e a verdade da sua essência existencial, ostentando-se uma máscara de vivência diferente, como se se assistisse ao renascer da personagem que enceta um viver diferente numa realidade paralela – o nome novo que adota, “Salomé”, apenas designa essa segunda vivência e essa segunda identidade que lhe permite esconder o que verdadeiramente é – Dores – e sobreviver no mundo de aparências da prostituição. Não se trata propriamente de um caso de substituição de equivalência¹⁴⁷, uma vez que Dores não é Salomé, apesar de partilharem o mesmo corpo, porque as vivências são diferentes, as atitudes e as emoções. Digamos que Dores adormeceu numa atitude letárgica de inanição devido à experiência da dor, do desespero, da perda e da solidão. Salomé nasce dos retalhos de

¹⁴⁶ José Rorigues Miguéis, *O Milagre Segundo Salomé*, *Op. Cit.*, p. 94.

¹⁴⁷ Cristina Maria Vieira, *Op. Cit.*, p. 57.

sofrimento de Dores para enfrentar uma realidade diferente que exige um comportamento diverso. Contudo, o romance permite ao leitor identificar a personagem através das duas designações, uma vez que partilha com este o processo de transformação, de adormecimento e morte de uma parte emotiva da personagem. Não será um caso de substituição, mas antes um caso de permuta¹⁴⁸, uma vez que a personagem é a mesma, tendo como nome verdadeiro Dores – a dimensão real e verdadeira da personagem – e como nome de fachada social Salomé. Como se a personagem tivesse que abandonar a sua designação verdadeira para não se corromper, para se manter impoluta e limpa no mundo da prostituição, como se o processo de alteração do nome equivallesse a um processo de alteração da alma e do corpo, mantendo-a intocável da promiscuidade, da sujidade, do toque inúmero e ávido das mãos masculinas. Esta permuta designativa permite o distanciamento da personagem de si própria num tempo e espaço diferentes da sua vida.

A expressão designatória de Dores – Salomé como que sofre uma perturbação de alteridade, uma vez que a segunda designação permite camuflar a personagem num determinado meio social e com o objectivo bem definido de salvaguardar o seu nome, a sua origem e a sua família através da invenção de uma existência. Esta personagem é aquela que apresenta uma identidade alterada, devido à permutação da designação, pelo uso da máscara, estando assim presente no romance uma sugestão de coabitação nesse corpo de duas almas – a Dores e a Salomé – como se essa personagem tivesse a faceta calma e a diabólica que desassossegam a sua unidade identificativa, tornando-a estranha e diversa, não tanto para o leitor que conhece o seu percurso vivencial e o seu segredo existencial, mas sobretudo para as outras personagens, em particular Severino, que se amedronta com as mudanças bruscas de humor, de atitude, com as manias e com as explosões de cólera. Digamos que esta personagem representa uma duplicidade da identidade a que se poderá chamar «possessão»¹⁴⁹, uma explicação, do domínio do transcendente e por isso da esfera do inexplicável, justificativa da duplicidade de ser e de sentir que desconcerta todos aqueles que presenciam o bipolarismo de reacções, de atitudes e de emoções.

¹⁴⁸ Cristina Maria Vieira, *Op. Cit.*, pp. 56 e 57.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 98.

Uma personagem não troca de nome, porque não pode trocar a sua própria forma de ser, porque não pode escapar ao quadro construtivo estabelecido pelo autor, porque quando «é» não pode deixar de ser para se tornar de outra forma – a mudança de nome acarreta a morte da própria personagem¹⁵⁰. E o caso anteriormente analisado da expressão designativa *Dores – Salomé* não corresponde, como vimos, a uma substituição, mas sim, a uma permuta, em virtude das circunstâncias da vida desta personagem já referidas.

Os nomes poderão, de igual modo, assumir-se como factores indicativos da posição social de cada personagem, promovendo a distinção dos indivíduos de família, grupo ou classe¹⁵¹, no momento em que se joga com a sonoridade, considerando-se uns mais aristocráticos e outros mais populares. Em alguns casos, o nome vê-se substituído por uma designação descritiva que permite tornar a personagem tão anónima quanto funcional no interior da acção, uma vez que tal designação transporta o sentido da acção ou pensamento possíveis dentro da diegese, acarretando o peso da função diegética com consequências para o todo do romance. E nesta reflexão poderemos referir o exemplo presente na trilogia da personagem do General ABC, sem nome próprio determinado, mas apenas esta designação algo anónima que dificulta a identificação do referente que poderia sugerir. Desta forma, esta designação sustenta o efeito de sugestão de referencialidade, promovendo a verosimilhança, sem qualquer compromisso com a realidade, mas sugerindo um efeito de secretismo dos factos históricos referenciais.

Lado a lado com o nome próprio, surge o apelido, essa instância que transporta também uma função caracterizadora forte, uma vez que estabelece a origem do “Eu” e o seu campo de movimentação familiar e social, permitindo, no plural, a singularização da personagem¹⁵². Digamos que o nome próprio nos remete para a interioridade mais profunda da personagem, enquanto que o apelido nos reenvia para a esfera de uma exterioridade ainda interior que localiza a personagem na família e na sociedade de forma distinta e diferenciada. E de facto se atentarmos nos apelidos presentes ao longo da *Trilogia*, verificamos que só certas personagens ostentam um apelido. Falamos do

¹⁵⁰ Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 36, “«(...) changer le nom d’un personnage, c’est tuer le personnage».”

¹⁵¹ *Idem*, p. 40.

¹⁵² *Idem*, p. 43.

caso da personagem do Sr. Serrano, sempre referido pelo seu apelido, numa demonstração de respeitabilidade e de distanciamento em virtude da idade e do posicionamento social de patrão e de homem rico. Aliás, a referência ao apelido estabelece uma auréola de importância de estatuto social e monetário, uma ostentação da proveniência familiar e a demarcação de uma importância adquirida ou herdada. Assim, o emprego designatório do apelido possibilita a distinção entre personagens, realçando aquelas a que se vota um determinado respeito em virtude da sua idade e do seu poder económico e social e aqui pensamos ser o caso do Sr. Serrano, de Leonor Serrano, dos Medanhas, do A. Tesouras e do Sr. Sepúlveda. Estas personagens correspondem a um universo diferente, ao universo dos ricos, sendo o caso dos Serranos e Medanhas, antigos patrões de D. Adélia, mãe de Gabriel, e sendo também aqueles que, pelo seu ar de socialmente instalados, impressionam e seduzem, sendo este o caso do A. Tesouras em relação a Salomé. Por outro lado, esta expressão designativa promove um distanciamento da personagem devido a factores de antipatia ou de reserva de carácter. E aqui pensamos ser os casos do Sr. Mealha e do vizinho Torres.

Os diminutivos, e ainda dentro do parâmetro da análise designativa das personagens, podemos acrescentar que quando aplicados à personagem, promovem um efeito caricatural, sublinhando o ridículo, a ironia¹⁵³, mas também o afecto¹⁵⁴, sendo expressões linguísticas utilizadas num ambiente restrito, nomeadamente no meio familiar ou no grupo de amigos mais íntimos. Na trilogia surge-nos o caso do Sr. Julinho e do Chiquinho, o primeiro diminutivo justifica-se pela fragilidade emocional da personagem e o segundo pela amizade numa primeira infância.

O pseudónimo, os títulos de nobreza ou os títulos de cargos públicos, enfim, nomenclaturas que promovem uma função diversa da estritamente íntima, permitem a alteração de estatuto da personagem através do efeito da transfiguração que proporciona e que sustenta, sendo sempre um factor de caracterização individual no colectivo¹⁵⁵, que sublinha a vaidade, o estatuto social, o esforço de crescimento em termos monetários, enfim, um traço exterior e exteriorizado promovido pelo desejo interior de mudança

¹⁵³ *Idem*, p. 44.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 44.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 44, “Lorsqu’un personnage est simplement nommé par son titre ou par sa fonction, c’est qu’il s’agit de renvoyer à sa position sociale, voire à ses humeurs ou à sa vanité.”

ambiciosa. E aqui temos os títulos de General, de Doutor, de Bispo, de Professor, de Cónego, entre alguns outros que surgem ao longo da trama romanesca desenvolvida na trilogia.

Designar as personagens no romance afigura-se necessário e mesmo imprescindível, uma vez que evita a confusão entres os seres ficcionais que povoam o universo romanesco, promovendo a identificação, a fixação de contextos e factos da história narrada e a individualização das personagens. O nome próprio e o nome de família ou apelido afiguram-se como processos de individualização das personagens, enquanto que a mera referência à profissão ou à sua funcionalização na trama romanesca promove o processo de generalização, geralmente atribuído a personagens de menor importância e participação na acção¹⁵⁶. No caso da trilogia, poderemos referir como exemplo a referência a personagens colectivas, aquelas que são vistas como um grupo social ou profissional, sem traços individualizantes, apenas portadoras de traços identificativos de classe ou grupo – é o caso concreto dos banheiros, dos bombeiros e da polícia, personagens presentes nas memórias de infância de Gabriel e às quais este dedica sentimentos diferenciados: dos dois primeiros é transmitida uma imagem de indulgência e de protecção prática da sociedade, e do segundo, uma imagem de abuso de força e de poder, em virtude do cargo exercido:

“Os banheiros são simpáticos, de bons modos, sempre de barrete ou boina, calças arregaçadas, a camisa de lã encharcada, (...)”¹⁵⁷;

“Como são ágeis” Como são velozes, e como reluzem de metais amarelos no cortejo!”¹⁵⁸;

¹⁵⁶ Cristina Maria Vieira, *Op. Cit.*, pp. 100 – 105.

¹⁵⁷ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, *Op. Cit.*, p. 136.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 215.

“A gente tem pena deles, queimados do frio e do sol”¹⁵⁹; “Nunca os bombeiros nos pareceram tão bons, tão heróicos, tão centuriões.”¹⁶⁰;

“(…) nunca poderá olhar aqueles homens de farda cor-de-pinhão e bigodaça (...).”¹⁶¹.

Assim, a forma como as personagens se apresentam aos olhos do leitor determina, de igual modo, a sua empatia ou rejeição, devido a atitudes, a descrições agradáveis ou repulsivas, a olhares, a gestos, tudo contribuindo para a identificação, ou não, do leitor com a personagem em causa, de forma directa e pessoal ou de forma sugestiva devido às reminiscências da memória.

Os nomes não têm a mera função estática de etiquetar as personagens, pelo contrário, tendo uma função dinâmica, permitem a designação e a própria descrição, sendo sempre um elemento revelador da sua intrínseca interioridade. No fundo, o nome permite à personagem aceder à sua identidade no seio da narrativa, possibilitando-lhe a sua função ao longo da mesma através do estabelecimento da identidade permanente que revela e sustenta. Por outro lado, a descrição, a designação descritiva, o apelido ou o pseudónimo permitem apenas uma caracterização pontual ou temporária da personagem, circunscrevendo-a a um certo “onde” e “quando” na existência ficcional narrativa, sendo sempre algo complementar ao nome próprio, completando e precisando a sua informação e sentido. A personagem é um todo feito de permanência, ou seja, de essência – presente no nome próprio - e transitoriedade¹⁶², ou seja, de acessório – presente no apelido, no pseudónimo e nas designações descritivas – que poderá ser sempre passível de mudança.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 136.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 215.

¹⁶¹ *Idem*, p. 133.

¹⁶² Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 46, “ (...) ils le désignent de manière contingente et reflètent une identité qui se cherche dans le changement (...)”.

A atribuição de nome próprio à personagem implica a construção desta última segundo o processo de «in praesentia»¹⁶³, uma vez que o nome activa um actuante interventivo na diegese, presente no devir temporal e fazendo parte das coordenadas espaço-temporais. Por oposição, há personagens construídas através do processo de «in absentia»¹⁶⁴, onde a contextualização linguístico-narrativa e a interpretação activa do leitor promovem a construção desta instância. Há personagens que congregam os dois processos, no momento em que são designadas, mas se ausentam narratologicamente da intriga, em determinadas ocasiões e por períodos de tempo variáveis, onde, contudo, são sempre evocadas. Será porventura o caso de Gabriel, que, ao longo da trilogia, nos aparece aquando do seu nascimento e infância no romance *A Escola do Paraíso*, na idade adulta no romance *Os Filhos de Lisboa*, surgindo posteriormente em *Milagre Segundo Salomé* enquanto escrevente intelectual, de pendor reflexivo, de crónicas da voz da oposição, sendo a consciência esclarecida que procura a consciencialização político-social do povo. Só mais tarde, neste romance, se torna mais presente ou se presentifica como personagem interventiva actuante, aquando do seu encontro com a personagem Dores-Salomé, determinando o seu destino e o dela.

Contudo, o nome só por si não procede a uma total individualização da personagem¹⁶⁵, devendo, assim, ser acompanhado por uma caracterização física e psicológica que define a coerência do “Eu” personagem no universo ficcional, assumindo o seu efeito de presença na percepção do leitor. A caracterização será o processo responsável pela construção da personagem em termos de uma percepção que promove a imagem do ser ficcional. Digamos que descrever é caracterizar e caracterizar é individualizar ou singularizar uma personagem de outra, através da atribuição de traços distintivos, pessoais, íntimos ou visíveis, de forma a tornar aquele “Eu” um ser único, pela sua inerência intransmissível. A palavra escrita suscita uma série de especificações ou caracterizações da personagem que se vai definindo a partir do que é dito, mas também a partir do contraste estabelecido entre ela e todos os outros “Eus”

¹⁶³ Cristina Maria Vieira, *Op. Cit.*, p. 237.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 237.

¹⁶⁵ Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 51, “Le nom, selon l’extension qui a été donnée à ce terme dans le chapitre précédent, ne permet pas totalement individuer les personnages dans l’univers du roman.”

ficcionais presentes na trama romanesca¹⁶⁶. Isto porque a personagem é vista como um elemento em franca relação e interligação, hetero-definindo-se, numa construção dinâmica e relacional¹⁶⁷.

Assim, o retrato assume, no romance, um papel globalizante e articulador das características físicas e psicológicas na representação do todo da personagem. O retrato assume-se como uma forma eficaz de presentificar e representar a personagem, porque a apresenta e a concretiza aos olhos do leitor¹⁶⁸, facilitando a sua apreensão visual ao possibilitar a imagem conceptual na mente do leitor. O retrato permite a participação deste no universo diegético do romance, ao facilitar a construção mental de um “Eu”¹⁶⁹ que actualiza a acção, possibilitando a sua apreensão visual e a compreensão da sua interioridade devido à partilha confessada do «como é» e do «como age».

A primeira descrição de uma personagem é aquela que geralmente permanece, aquela que resiste ao longo de todo o relato, e tanto mais resiste quanto mais pormenorizada for, guiando e determinando a visão e a percepção do leitor no que toca a esse mesmo “Eu”¹⁷⁰. O leitor vê-se, assim, sempre convocado para o papel subjectivo da interpretação e da visualização mental do “Eu” ficcional¹⁷¹. Desta forma, o retrato resulta da conjugação do imaginário pessoal e dos factores literários inerentes ao romance como espaço autónomo e ficcional¹⁷². E de facto na *Trilogia* em análise, verificamos que, a título de exemplo, a personagem Severino, que nos é apresentada com um ar boçal de um pensamento calculado, com jeito para os números, não perde esta imagem ao longo do romance. Esta primeira apresentação da personagem resiste ao longo da trama romanesca, mesmo quando já é adulto e rico, Severino é visto, e ele próprio se sente, como um indivíduo provinciano, de modos grosseiros, olhado de lado

¹⁶⁶ Christine Montalbeti, “Complétude et Incomplétude du Personnage”, Introdução, in *Op. Cit.*, P. 20.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 20.

¹⁶⁸ Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 53, “ (...) un effet de présence et individualité car, ainsi, il donne à voir le personnage et en fait une figure ancrée dans la conscience du lecteur.”

¹⁶⁹ *Idem*, pp. 54 e 55.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 59.

¹⁷¹ *Idem*, p. 59, “Il convient de rappeler le rôle du lecteur qui a affaire à un ensemble de signes divers configurant le personnage. Sa subjectivité est nécessairement sollicitée alors, qu’il lui faut, dans le même temps, considérer que les données discursives immanentes détermoient l’espace de l’interprétation.”

¹⁷² *Idem*, p. 61.

pela elite social, com queda indiscutível para os negócios, e que tenta ostentar um certo verniz social até pela sua ligação com a personagem Salomé.

O retrato moral traduz o conjunto de qualidades, defeitos, sentimentos, emoções, ou seja, o conjunto de elementos que formam o íntimo do “Eu” ficcional, permitindo não tanto a sua percepção visual, mais da responsabilidade do retrato físico, mas mais, muito mais, a sua percepção cognitiva, através da imagem conceptual da sua interioridade psicológica¹⁷³. O efeito de verosimilhança de uma personagem resulta da combinação coerente do retrato físico e do retrato moral¹⁷⁴, uma vez que anula a possibilidade de contradição entre o seu exterior e o seu interior, entre o fazer ou agir e o sentir, sustentando um ser coeso no que pensa, sente, é e age. Não só o *que se é* e *como se é* apresentados de forma directa são partes integrantes do retrato de uma personagem, também os gestos, as atitudes, os apartes, os olhares, as expressões constituem e funcionam como uma caracterização indirecta que convoca a capacidade de dedução e de interpretação do leitor para o estabelecimento de um quadro descritivo moral e físico.

No caso concreto da personagem Salomé, na trilogia, este conceito de coerência entre exterior e interior concretiza-se de forma paradoxal. E isto porque Salomé exerce o papel de prostituta e de amante, primeiro numa casa de passe, depois como companheira de Severino e, posteriormente, como prostituta de rua. Ao longo da trama romanesca, esta personagem evidencia, nas diferentes fases da vida, um exterior concordante com o seu papel social. As roupas leves e íntimas marcam a sua apresentação enquanto prostituta na casa de passe, os trajes glamorosos e luxuosos marcam a sua aparência enquanto amante de Severino, e as roupas simples e modestas marcam a sua apresentação exterior enquanto prostituta de rua. E apesar desta diferenciação do aspecto exterior, a personagem Salomé mantém-se simples, impoluta e constante na sua forma de ser e pensar - modesta, tímida, recatada e introspectiva.

Por outro lado, as descrições metonímicas como o vestuário, os alimentos, os espaços, as leituras, os discursos e a voz são factores que contribuem para o retrato da personagem do romance, uma vez que definem uma linha de contextualização epocal e

¹⁷³ *Idem*, p. 63.

¹⁷⁴ *Idem*, pp. 63 e 64.

de sentido cultural¹⁷⁵ que enriquece o todo que a personagem representa. As descrições metonímicas definem as personagens através das relações destas com o vestuário e com os acessórios; com os atributos sociais, ou seja, os lugares; com os hábitos, ou seja os alimentos e com os atributos morais¹⁷⁶, ou seja, as leituras. Estas descrições circunscrevem a um determinado onde e quando a própria personagem, cujo movimento se operacionaliza dentro destes limites ou coordenadas espaciais e temporais. Assim, o vestuário¹⁷⁷ demonstra relação da personagem com a época e com a sociedade, revelando dados significativos quanto à sua interioridade: uma acção de acordo com a sociedade ou de transgressão com esta última. Através deste factor, a personagem evidencia a sua vontade, o seu desejo e, no fundo, a dinâmica do interior em relação directa com o exterior. E neste parâmetro, ao termos a trilogia como exemplo, vemos como o trajar de D. Adélia reflecte toda uma época e um tempo bem recuado de início de século e uma vontade de aplicar os padrões de gosto e de moda do seu tempo, procurando apresentar-se da melhor forma possível dentro das suas posses:

“A mãe suspirou, apertada no espartilho, uma tortura.”¹⁷⁸;

“(...)os machos do vestidinho de lã verde-escura do filho. (...) ela gostava de o ver «como um príncipe», (...) ele odiava andar de saias, (...)”¹⁷⁹

Os alimentos evidenciam marcas culturais e sociais de uma época, sendo os elementos que, também, proporcionam a contextualização histórica do “Eu” e do próprio romance onde habita. Os lugares, referenciais ou simbólicos, actualizam a movimentação, o onde da movimentação do “Eu” ficcional, circunscrevendo-o a um

¹⁷⁵ *Idem*, p. 66, “Les descriptions métonymiques reposent sur des objets qui caractérisent par contiguïté l'être des personnages.”

¹⁷⁶ *Idem*, p. 66.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 67.

¹⁷⁸ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, *Op. Cit.*, p. 183.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 183.

espaço físico ou libertando-o no espaço etéreo e aberto a todos os possíveis que é o imaginário, o sonhado ou desejado.

As leituras revelam o universo interior da personagem ao demonstrarem o seu gosto imaginativo, a sua fuga e o seu prazer no ficcional¹⁸⁰, assumido como sublimação do real diegético do seu próprio “Eu”.

E voltando à trilogia, tomemos o exemplo da personagem Gabriel, também, neste parâmetro. Esta personagem é descrita, desde o início, como uma personagem sensível ao que o rodeia, observadora, curiosa, sedenta de saber e evidenciando um gosto ávido pela leitura.

“Com o tempo, uma espécie de rebelião levava o Gabriel a assumir ideias e atitudes antagónicas às dele, que fora sempre republicano e, diante do radicalismo do filho, devorador de livros, ele, indeciso mas aberto às mudanças do mundo, ficava boquiaberto. Um dia, numa roda de amigos do botequim, vexou-o com uma explosão de vaidade: «Este meu filho é um sábio!»”¹⁸¹

Terá sido porventura este seu hábito constante de ler que o terá, também, dotado de uma capacidade discursiva inegável, e a que já fizemos referência em momentos anteriores na nossa análise, exercendo uma capacidade e apetência linguísticas que o vão construindo como uma personagem capaz e inteligente, demonstrando, através da palavra escrita, a voz da consciência social e política, marcando o exercício de um papel de oposição, sempre algo marginal ao poder instituído e às regalias subjacentes.

As descrições das personagens, apesar de se afigurarem momentos de pausa, acabam por evidenciar o universo diegético, participando ou fazendo parte da história ou da acção¹⁸². No romance, a personagem assume uma relação dinâmica com a acção,

¹⁸⁰ Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 69, “Les lectures attribuées aux personnages ont ceci de particulier qu’il s’agit souvent de références qui les caractérisent de façon intertextuelle.”

¹⁸¹ José Rodrigues Miguéis, *Os Filhos de Lisboa*, in *Op. Cit.*, p. 376.

¹⁸² Michel Erman, *Op. Cit.*, p. 85.

podendo surgir como agente, paciente ou beneficiário desta última. Na globalidade, as formas de agir no romance, correspondem às formas de alteração do rumo dos acontecimentos ou factos. E o próprio encadeamento dos acontecimentos deve ser apreendido, percebido e interpretado pelo leitor, numa tarefa de descoberta contínua do seu sentido mais profundo, procedendo assim à descodificação do sentido mais oculto ou escondido¹⁸³ do próprio romance.

No universo romanesco, o indivíduo é visto como um elemento no vasto contexto de possibilidades, mergulhando no seu interior ou consciência ao ser actualizado pela acção, pelo sentimento e pensamento da personagem.

A personagem do romance concretiza-se no acto de leitura, evocando a experiência do leitor – o seu saber do mundo, a sua cultura literária, o seu conhecimento da multiplicidade de vozes de outros universos ficcionais¹⁸⁴. A personagem é um indivíduo, é uma pessoa entre outras no universo do romance¹⁸⁵, tendo uma existência própria, uma vivência interior, distinta dos outros pelo sexo, idade, classe social, interesses, paixões, gostos, hábitos, enfim, critérios que a posicionam no universo diegético do romance com traços definitórios de distinção ou singularização. A personagem assume-se como pessoa, é alguém intrinsecamente individual com características distintas, sendo estas últimas que procedem à actualização da pessoa na própria personagem. A identidade narrativa da personagem corresponde à identidade permanente do indivíduo, ou seja, ao seu temperamento, nome e carácter; correspondendo também à identidade em *de* e *si* próprio, ou seja, às formas de conduta no tempo face a si e ao outro. A primeira é permanente e a segunda é transitória, contribuindo esta distinção para a definição da personagem do romance¹⁸⁶. A identidade narrativa da personagem corresponderá à forma como esta se relaciona com o mundo numa dinâmica de relato e temporalidade.

¹⁸³ *Idem*, p. 87.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 92.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 96.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 103, “Cette distinction entre l’action qui relève de la permanence et celle qui relève de la temporalité, donc du changement, caractérise le personnage du roman.”

O mundo impõe ao “Eu” ficcional padrões de cultura através da actuação numa sociedade, padrões comunitários que determinam o estabelecimento do possível, do verosímil¹⁸⁷, dos limites, contribuindo para a formação da personagem, forçada a uma imagem de conduta que poderá ou não transgredir. Até porque no romance, a paixão opõe-se, geralmente, às convenções sociais e os próprios valores interagem com a mudança¹⁸⁸. Os valores sociais, morais e culturais e a sua intrínseca dialéctica assumem uma grande importância na tipologia das personagens, principalmente dos heróis, em virtude da sua forte representação sócio-cultural que os conduz à incarnação de ideais e de valores num determinado tempo e espaço, funcionando como um traço distintivo que lhes incute um carácter excepcional¹⁸⁹. Enquanto que a personagem principal evidencia o papel actancial e temático, assegurando a dinâmica interna do relato, a personagem secundária assume-se como o porta-palavra, o adjuvante ou oponente cuja presença e acção produzem um efeito de verosimilhança e de pitoresco¹⁹⁰. A personagem principal revela densidade e evolução psicológicas do início ao fim da narrativa¹⁹¹, enquanto que a personagem secundária, por outro lado, não demonstra grande evolução ao longo da narrativa, tendo uma presença, quase estática¹⁹².

Perante este dado, e voltando à trilogia, poderemos reflectir sobre a classificação das personagens quanto ao seu relevo. No entanto, afigura-se-nos mais pertinente demonstrar a funcionalidade e a importância indelével de certas personagens. Desta forma, todas aquelas personagens construídas segundo o processo de generalização, a que já fizemos anteriormente referência, poderão ser aquelas alvo de uma possível dispensa do universo narrativo. Falamos dos banheiros, dos bombeiros, dos polícias, das gentes anónimas populares, das elites governativas e sociais, enfim de um colectivo que, se ausente, deixará de exercer a sua função de cor local que promove uma contextualização epocal e a própria riqueza descritiva e visualizante da palavra escrita.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 106.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 107.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 108, “La prise en compte des valeurs, ou de leur dialectique, a ainsi une grande importance pour établir une typologie des personnages. En particulier dans le cas du héros qui, plus que tout autre protagoniste, relève d’une représentation socioculturelle.”

¹⁹⁰ *Idem*, p. 109.

¹⁹¹ *Idem*, p. 110.

¹⁹² *Idem*, 111.

Por outro lado, as personagens construídas segundo o processo de individualização, operacionalizado de diversas formas, já exploradas em momentos anteriores da presente reflexão, afiguram-se imprescindíveis à trama romanesca, exercendo uma acção construtiva de um enredo com dimensões variáveis de importância e de densidade interior. Será porventura evidente a selecção da personagem Gabriel, objecto constante da nossa exemplificação, como a personagem aglutinadora de todo o conjunto de seres ficcionais que se movimentam no conjunto dos romances que analisamos. Ele é o cerne da trilogia, que existe em função da sua construção partilhada entre autor e leitor, é a personagem que se forma perante os nossos olhos e as nossas interpretações, evoluindo, adensando-se, num percurso gradativo de complexidade de existência ficcional que se projecta numa determinada referencialidade. A seu lado, será pertinente referir a presença da personagem Dolores – Salomé que, embora surgindo apenas no romance *O Milagre Segundo Salomé*, demonstra uma densidade e uma complexidade assinaláveis, podendo, em menor escala acompanhar a importância da personagem Gabriel, uma vez que se define e redefine numa construção constante e evolutiva.

Pensamos que a nossa reflexão terá atingido um ponto que apela a um certo momento onde será porventura pertinente aglutinar as ideias basilares da nossa exposição, tendo em vista uma conclusão que reunirá todos os feixes reflexivos que foram desenvolvidos e propostos. Sendo assim, poderemos avançar determinadas conclusões que irão salientar o resultado das reflexões, a que chegamos após uma exemplificação demorada dos dados teóricos aplicados a momentos concretos do objecto da nossa análise – a trilogia. Sem querer cair no erro de uma repetição redundante, achamos oportuno aglutinar certas ideias basilares da presente reflexão.

Não existe romance sem personagem, uma vez que é um género literário que se baseia na experiência existencial, social e individual do “Eu”, sendo a personagem o centro da construção do relato e a própria representação do universo romanesco¹⁹³. A

¹⁹³ *Idem*, p. 121, “Il n’y a pas de roman sans personnage car, dans la mesure où depuis plus de trois siècles le roman est un genre qui ne repose pas sur des codifications formelles mais sur l’expérience individuelle, c’est précisément autour du personnage que se construit la structure diégétique du récit et, partant, tout le système de la représentation romanesque.”

personagem romanesca tem uma construção e uma dimensão que não tem a personagem do conto ou doutro tipo de texto narrativo. Assim, no romance, pela possibilidade de multiplicidade de acções secundárias e pela manipulação alargada do tempo da acção em avanços e recuos e em retardamentos desses mesmos avanços e recuos, a personagem constrói-se, de forma densa e complexa, confrontando-se com as outras personagens, formando-se por semelhança ou contraste com os outros com quem se cruza na acção do romance e no seu percurso vivencial, construindo-se um retrato detalhado da sua existência ficcional. A complexidade da personagem romanesca e a sua densidade corresponde também à complexidade da acção romanesca onde esta age. A sua identidade constrói-se, desenha-se e evolui segundo o seu posicionamento na acção, sendo definido por esta e definindo esta última através da sua vivência ficcional. O conceito de personagem romanesca corresponde a uma instância criada na confluência do acto de contar e do acto de ler, onde se tocam as palavras do narrador e o pendor interpretativo do leitor. A personagem surge do acto de contar uma história ficcional, onde esta se movimenta em determinadas coordenadas espaciais e temporais de pendor ficcional, imaginário ou mítico. A personagem romanesca é construída pela acção, tratando-se de uma construção verbal¹⁹⁴, uma vez que a acção se assume como um processo narratológico responsável por uma parte da construção de qualquer personagem romanesca¹⁹⁵. Estará sempre latente um laço indissociável e inquebrável entre a personagem e a acção, tendo estas duas instâncias uma relação interdependente, não existindo uma sem a presença da outra. A personagem tem um carácter imprescindível ao texto romanesco, é indispensável, funcionando como um «marcador tipológico», «organizador do texto narrativo», «auxiliar de memória e motivo de interesse para o leitor», nas palavras de Cristina Maria Vieira.¹⁹⁶

Finalizamos como iniciámos – afinal o que é a personagem romanesca? - «Trata-se de um signo narrativo longamente disseminado num discurso verbal complexo e referente a um ser ficcional que o leitor reconstrói a partir do feixe de características

¹⁹⁴ Cristina Maria Vieira, *Op. Cit.*, p. 234.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 234.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 490.

minimamente antropomórficas que o autor lhe aduziu e de estruturas linguísticas, retóricas, narratológicas, axiológicas e semiótico-contextuais que particularizam esse signo face a outros géneros narrativos e a outros modos literários e artísticos (...)»¹⁹⁷. Pensamos que esta definição de Cristina Maria Vieira sumariza toda a exposição que fizemos neste capítulo, numa tentativa de definir o que é ser personagem num universo romanesco e a sua correspondência nos romances que constituem a trilogia, num esforço exemplificativo que tenta provar as reflexões realizadas. Completou-se o ciclo de análise através do fechamento da nossa reflexão que nos conduziu ao ponto de partida inicial, só que, desta feita, já tendo realizado a possível prova das nossas afirmações através de exemplos concretos dos romances que poderão atestar as nossas ideias.

José Rodrigues Miguéis, nos romances que constituem a trilogia, permitiu o exercício do viver e do fazer viver através da actuação de seres ficcionais que nos catapultam para outros universos, para outros ondes e quandos tão diversos daqueles, dos leitores, que ressuscitam a palavra palpitante através da leitura. Aqui, as personagens – e são muitas - crescem à medida que tomam lugar de destaque no nosso imaginário, à medida que suscitam memórias de outros “Eus” já esquecidos ou perdidos na voragem do tempo que marca o compasso da vida e da morte. E à medida que crescem, é também progressiva a sua imagem e a própria relação afectiva que com estes seres estabelecemos. Por vezes reprovamo-los, outras tecemos louvores, mas nunca, em momento algum, ficamos indiferentes ao agir, ao pensar, ao sentir, enfim, ao viver destes “Eus” que sabemos ficcionais, mas que a leitura torna tão tangíveis, tão reais, tão possíveis e, por isso mesmo, tão concretos. E rapidamente temos favoritos, aquelas personagens que empaticamente nos são simpáticas pela partilha dos mesmos gostos, atitudes ou opções de vida e de estilo. E revemo-nos em situações, em formas de agir, em pensamentos; e emocionamo-nos com as lágrimas de existência perene de papel; e odiamos e temos rancores profundos, criticamos e expulsamos da nossa ternura todos aqueles que magoam ou eliminam os favoritos. Reagimos a pormenores, tão ínfimos, tão aparentemente insignificantes, mas que nos levam a escolher e a optar... gostamos...

¹⁹⁷ *Idem*, pp. 563 e 564.

por vezes porque sim e só depois de um esforço reflexivo nos apercebemos da pequena centelha que suscitou a nossa adesão – quando a leitura une o prazer e o cariz interpretativo. Às vezes mesmo substituímos as personagens que passam a ter o nosso rosto, ou o rosto de alguém que é nosso amigo, colega, ser conhecido, tolerado ou insuportável... tentamos travar o rumo dos acontecimentos, negando a leitura, que, inexoravelmente, se alonga nos caracteres escritos, reprovativamente lendo tudo aquilo que nos desgosta, porque a linha e a palavra não são mutáveis perante a nossa emoção ou reacção... e a cada revisitação do texto, sentimos a mesma emoção, mais profunda, mais reflectida, mais comovida, mais forte, porque resistiu à passagem do tempo que não conseguiu apagar a influência e a memória de um universo romanesco na vivência quotidiana real. Por vezes, o nome seduz-nos, outras é a sua personalidade, outras é o seu aspecto físico, completado na nossa imaginação que preenche lacunas, adivinhando iconicamente o que não foi dito e apenas sugerido. Mas, no fundo, é o todo que constitui a personagem que nos atinge e nos suscita reacções de repulsa e de adesão, num momento da leitura onde o nosso pensar age intuitiva e espontaneamente, reagindo a pormenores e a estímulos, de uma forma emotiva, só depois se confirmando a reacção inicial através da reflexão e do pensamento interpretativo e profundo que explica, que altera, mas que sempre sanciona o interesse e sublinha a importância de “Eus” ficcionais em universos romanescos. Crescemos com eles, aprendemos com eles, deleitamo-nos com eles... eles fazem parte do nosso imaginário e da própria rede de conhecimentos que temos, uma vez que agilizam a teia relacional, sob o ponto de vista cultural, humano e emocional.

A trilogia, objecto da presente análise reflexiva, pode, desta forma, ser perspectivada como um romance de personagem. Como romance de personagem, apresenta uma panóplia diversificada de personagens que estabelecem entre si laços de parentesco de família próxima ou distante, laços de convivencialidade social, laços de vizinhança, laços de contextualização histórica – numa categorização de principal, secundárias, históricas e colectivas. Enfim, uma moldura de personagens com graus diversificados de intervenção e de importância.

Grande parte das personagens deste romance é dotada de uma caracterização física e psicológica, mais ou menos alargada ou desenvolvida consoante a importância e o grau interventivo na trama romanesca. E o retrato que surge de certas personagens

promove a sua empatia, nomeadamente do gato, da família de Gabriel, de Dores-Salomé, entre muitos outros; ou a sua rejeição, caso concreto do Sr. Mealha¹⁹⁸; por parte das outras personagens do romance e por parte do leitor. É certo que no caso de Gabriel não temos um retrato acabado, mas sempre em construção, uma vez que se trata de uma personagem em crescimento e em formação rumo à consciencialização de si, do outro e do mundo. Até porque os romances que constituem a trilogia, em particular *A Escola do Paraíso* e o *O Milagre Segundo Salomé*, poderão ser perspectivados como romances abertos¹⁹⁹, onde os episódios e os acontecimentos se sucedem, de uma forma relacional, mas onde não existe uma acção única. É talvez mais notório no romance *O Milagre Segundo Salomé*, dado que o romance *A Escola do Paraíso* segue o percurso vivencial do crescimento da personagem Gabriel, até aos finais da primeira infância e início da adolescência. E isto porque o romance *O Milagre Segundo Salomé* não elucida o leitor do destino final de Gabriel, já adulto e integrado na sociedade de forma «desintegrada» porque contestatária, não havendo um fim da acção, sendo o leitor abandonado às suas especulações sobre futuros e destinos.

Assistimos a um esforço de verosimilhança patente na linguagem, na cumplicidade do narrador e do leitor, na voz do narrador sempre próxima e quase real, sendo também proporcionada pela referência ao vestuário feminino, masculino e até infantil que proporciona a contextualização e a integração das personagens num determinado tempo e espaço, de forma a torná-las mais palpáveis, mais concretas, mais tangíveis, mais perceptíveis. Concorrendo para o desenhar do pano de fundo epocal do romance.

Poderemos retomar o nosso objectivo inicial – O que tem a trilogia, que conjugação de factores, a tornam um romance de personagem? Não vamos reiniciar a nossa reflexão sobre a personagem, já o fizemos e pensamos que fomos provando, ao longo da nossa exposição, o porquê da classificação. Gostaríamos de realçar o facto que se revelará porventura evidente de toda a nossa reflexão – na trilogia, na nossa tentativa

¹⁹⁸ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, Op. Cit., p. 46, “Pinta o cabelo e o bigode, tem as sobrancelhas muito grossas, olhos opacos como contas de vidro preto, o nariz achatado, a voz arrastada e fanhosa. É um ventas-de-patrolha. (...) É talvez disso ou do cigarro forte, que ele deita aquele cheiro azedo da boca. Teima em beijar as crianças, que viram a cara, horrorizadas. (...) Os meninos têm nojo das mãos dele, amarelas.”

¹⁹⁹ Cristina Maria Vieira, Op. Cit., pp. 730 e 731.

de captar o cerne do ser personagem, apontamos personagens e exemplos que lhes estão inerentes ao *ser* e não particularmente ao *fazer*. Pensamos que a trilogia se poderá considerar, no conjunto das três obras, um romance de personagem em virtude da dimensão gigantesca que a personagem ganha ao longo da trama romanesca, sendo fulcral a forma como a personagem se constrói, como cresce, como se desenvolve, como interage, enfim, como é e vive no universo romanesco. Todos os romances têm personagens, como provamos, mas nem todos são romances de personagem, porque, pensamos, nem todos se concentram por inteiro na construção do ser ficcional e concentrando-se talvez mais na construção da intriga romanesca. Da leitura da trilogia, o que inegavelmente nunca foge à memória serão as personagens, sobretudo Gabriel e Dores-Salomé, sendo secundarizado «o que aconteceu» pelo primado do «quem fez acontecer».

O romance de personagem pertence a uma época de apogeu do “Eu”²⁰⁰, do indivíduo, quando este ocupa o lugar central e mais importante da sociedade, para o que muito contribuiu o desenvolvimento das ciências e teorias psico-analíticas, num esforço de compreensão do “Eu” enquanto dimensão ímpar e singular. Ao longo do tempo, este “Eu” vê-se transfigurado em “Nós”, devido ao progressivo interesse no horizonte social e colectivo da sociedade. E a trilogia atesta este interesse, promovendo a perenidade do ser no singular e no colectivo.

²⁰⁰ Sarraute, “Le Personnage Soupçonné”, in *Le Personnage*, Organização de Christine Montalbetti, Éditions Flammarion, 2003, P. 176, “Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque: celle qui marque l’apogée de l’individu.”

Idem, p. 176, “Notre monde, aujourd’hui, est moins sûr de lui-même (...). Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d’autrefois, le héros.”

3.3 Romance de Formação

3.3.3 A Trilogia como Romance de Formação.

São várias as designações que se podem aplicar a um romance, cujo centro nevralgico reside num “EU” em crescimento ou em formação. Um “EU” que se constrói à medida de um crescimento interior e exterior, que parte de uma etapa de nascimento, momento de entrada no mundo da realidade ficcional que o recebe em expectativa e assiste ao seu desenvolvimento interior e exterior, por vezes somente com o papel de assistente, outras com a função interventiva de pendor social que molda e condiciona o que se é, o que se sente e o que se faz, nesse jogo interactivo do ser íntimo e do ser social. Noutras circunstâncias, o surgir do “EU” concretiza-se não a partir do seu nascimento, mas sim a dado momento de uma adolescência, onde o turbilhão da vida conduz o “EU” a espaços e a tempos diferentes que poderão ser interpretados como um novo nascimento. Falamos das personagens da trilogia, Gabriel, Dores-Salomé e Severino, que nos inspiram uma aplicabilidade de um tipo de romance que se concentra na formação do “EU”, no seu desenvolvimento enquanto ser individual e colectivo, enquanto portador de uma intimidade inviolável e de uma sociabilidade plural.

Uma das designações possíveis para este tipo de romance que se concentra no devir do “EU” será a de romance de formação que pressupõe a conjugação de factores estéticos, sociológicos e culturais numa rede dinâmica de relações que se cruzam e que de forma interdependente contribuem para o desenvolvimento do “EU”.¹ Outra designação possível será a de romance de aprendizagem, onde o carácter de aprendizagem ou formação poderá ter um sentido polissémico, uma vez que implicará não só a análise do processo de aprendizagem do “EU” protagonista, como também, em

¹ Sylvie Humbert-Mougin, “Le Roman Grec Antique: Apprentissage, Formation, Initiation”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, p. 23.

certa medida, a aprendizagem do “EU” leitor, numa duplicidade de modelos e de interpretações². Ambos os tipos de romance pretendem focar a formação do indivíduo e a sua progressiva transformação e evidenciar, por outro lado, uma confirmação do carácter excepcional que o “EU” protagonista já teria na sua origem, sendo o seu devir, a sua vivência e a progressiva passagem de etapas de crescimento e de desenvolvimento uma consequência lógica do excepcional latente e desabrochado. A análise que este tipo de romance proporciona e realça, ou seja, a origem e a transformação quase que predestinada do herói, contribui, nesta perspectiva, para a classificação do romance como um romance de prova ou de demonstração³.

De facto, se atentarmos em Gabriel, o “EU” protagonista da trilogia, podemos verificar que, desde cedo, este se diferencia dos irmãos, sendo diferente, mais observador, mais introspectivo, mais atento a si, aos outros e a uma realidade circundante que progressivamente o encanta e o seduz num processo de descoberta constante. É o seu dom para a leitura, para o conhecimento de factos reais e imaginados, para a observação e interpretação de silêncios e de olhares, tudo o destaca e lhe augura um futuro promissor. A experiência vivencial de Gabriel, ao longo da trilogia, não será tanto uma demonstração do seu futuro e vida brilhantes, mas sim uma demonstração e uma prova de um pensamento lúcido e brilhante que lhe granjeia não um lugar de destaque na esfera de poder e de importância da sociedade, mas sim um lugar algo marginal, onde a sua capacidade reflexiva é incómoda ao poder, porque denuncia, demonstra, esclarece e critica, muitas vezes de forma velada, mas profundamente acutilante a sociedade e a realidade política e social. O seu mérito é reconhecido por alguns intelectuais e políticos que admiram o seu génio e a sua coragem de oposição e que, por vezes, também temem o poder da sua voz escrita em forma de crónica. Digamos que o carácter excepcional deste herói está latente desde o início, mas desabrocha e impõe-se de forma algo perversa devido a uma sociedade corrompida pela ânsia de poder, de força e de domínio sobre o outro.

O romance de formação afigura-se um género de uma grande complexidade e com uma dificuldade inerente de definição. Terá surgido na Alemanha, embora a sua

² *Idem*, p. 24, “ (...) un apprentissage double qui concerne aussi bien le protagoniste que le lecteur.”

³ *Idem*, p. 26.

definição não se esgote entre as fronteiras alemãs e as do mundo germânico, uma vez que o indivíduo presente neste tipo de romance afigura-se intemporal e mesmo universal, ultrapassando as fronteiras do *onde* e do *quando*, tornando-se uma vivência existencial paradigmática⁴.

No caso específico de Gabriel, o seu pensamento e a sua acção política e social esclarecidas tornam-no num ícone dos tempos e da sociedade, devido à voz da razão, da lucidez e do esclarecimento que surge insistentemente como comentário crítico a factos, decisões ou acontecimentos da sua época, permanecendo como um exemplo a ter e a seguir para outras gentes, outros quandos e outros ondes.

O romance de formação, e traçando um pouco do seu historial que nos permitirá perceber melhor a sua essência e o seu objectivo, surgiu na Alemanha, como já atrás referimos, por volta dos anos vinte do século XIX, de forma mais sistematizada e plena, tendo conhecido a sua divulgação nos anos setenta do mesmo século e particularmente com Morgenstern. Foi originalmente associado ao plano divino, à criação divina segundo a imagem de Deus. Posteriormente, o seu sentido religioso alarga-se, alcançando o significado de possibilidade de regeneração através de uma vivência transformada e catártica. A influência humanista impõe uma outra faceta de concepção do romance – o significado individualiza-se e acaba por cair na noção de crescimento, desenvolvimento e formação do “EU” no seu percurso educacional e socializante⁵. O público-alvo inicial do romance de formação, *Bildungsroman*, seria a burguesia, uma vez que evidenciava a transmissão de ideias de possibilidade de evolução e de educação do gosto, agilizando um melhor conhecimento de si, do outro, da realidade, o que proporcionaria uma mais fácil e feliz integração na sociedade⁶. No fundo, o *Bildungsroman* desejava o conhecimento do “EU” pela exploração da alma do

⁴ Florence Bancaud, “Le *Bildungsroman* Allemand – Synthèse et Élargissement du Roman de Formation?”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, p. 40.

⁵ Florence Bancaud, “Le *Bildungsroman* Allemand – Synthèse et Élargissement du Roman de Formation?”, in *Op.Cit.*, p. 40, “La tradition humaniste opère ensuite une sécularisation de ce concept théologique (...)”.

⁶ *Idem*, p. 41, “Le but du *Bildungsroman* est l’exploration de l’âme et du coeur humain afin de permettre à l’homme de mieux se connaître lui-même et d’acquérir une personnalité harmonieuse en adéquation avec les exigences de la société.”

indivíduo para que este se conhecesse, a si e ao outro, e formasse uma personalidade e um carácter que se integraria e se harmonizaria com o real social. Ou seja, o conhecimento interior iria proporcionar uma melhor e mais conseguida socialização.

Na Europa, este género impôs-se e foi seguido pelos romancistas num processo de progressiva adesão ao longo do século XX, perdendo, gradualmente, o seu cariz especificamente alemão⁷, adaptando-se à diferenciada realidade europeia.

Uma das designações do romance de formação é o *Bildungsroman*, (*BR*) cujas raízes remontam ao século XVIII e que se consolida ao longo do século XIX, como já anteriormente referimos, e será a partir deste século que será referido enquanto género, realizando-se ainda no século XX e sempre que se assiste a uma concentração do romance no desenvolvimento interior do protagonista, ou seja, a construção progressiva e gradual do herói em relação directa e indirecta com outros factores. Enquanto que nas primeiras realizações, o termo se restringia ao desenvolvimento do “EU” somente na perspectiva individual e íntima, a meados do século XIX, o seu sentido torna-se mais abrangente e múltiplo ao associar a construção interior do “EU” a uma interacção do protagonista com o meio social onde se insere. É o termo que associa a ideia de formação, de crescimento contínuo, dinâmico e progressivo à ideia de influência do exterior – um exterior que permite e limita o “EU” - na construção e afirmação do herói. Assim, o termo representa o individual e o colectivo na progressão do herói na trama evolutiva do romance, correspondendo a um processo de desenvolvimento, onde o individual se vê educado em função de determinados padrões culturais, adquiridos e interiorizados durante a fase de socialização do “EU”, quando este aprende a ser *eu* e *nós*, a ser e a agir de forma individual e colectiva.

O termo *BR* define-se, ou pelo menos, assume-se como o crescimento progressivo do herói-protagonista, enquanto ser individual, mas também enquanto ser social, inserido numa comunidade social, num jogo dinâmico de idiossincrasias pessoais e de padrões de cultura comunais, sendo, por vezes, a expressão de conflitos entre o individual e o colectivo, uma vez que o primeiro não aceita, questiona e problematiza o

⁷ Daniel Mortier, “Le Roman d’Education Comme Genre dans l’Horizon de Réception”, “?”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, pp. 263 e 264.

segundo, num esforço de auto-conhecimento e de auto-afirmação pela negação do preexistente social.

Entre nós, o *Bildungsroman* identifica-se com o romance de educação ou de formação, um romance que se concentra no desenvolvimento evolutivo da aprendizagem humana e social, da maturidade de um herói, geralmente jovem que, através de um processo de auto-conhecimento individual, descodifica o real colectivo. A interioridade evolutiva do herói pode surgir de forma explícita, quase narcísica ou de forma silenciosa, mas nem por isso menos reveladora. O termo *Bildungsroman* em português surge com uma possibilidade tripla: romance de educação, romance de formação e romance de aprendizagem.

Pelas características que lhe são inerentes o *BR* é um género controverso, no sentido de não ser perspectivado de forma consensual por todos aqueles que o analisam e o realizam. Senão, vejamos mais alguns contributos para a sua, cada vez mais completa, definição, ou melhor perspetivação.

O romance de formação assume outras designações na opinião de teóricos, segundo o pendor dos seus elementos estruturais.

Devemos, porventura, e inferindo o pensamento de certos estudiosos, fazer a distinção entre o romance de herói «acabado» e o romance de herói «em processo», correspondendo este último ao romance de formação do homem. Segundo estudiosos, o romance de formação do homem submete-se a cinco tipos diferentes de romances: o romance cíclico, o romance de aprendizagem, o romance biográfico e autobiográfico, o romance pedagógico e o romance realista, embora um romance possa conter elementos de vários tipos.

O romance cíclico assume-se como tal no momento em que apresenta o protagonista numa formação cíclica que o leva dum início de vida idealizado, e até inocente, a uma maturidade decepcionada, fortemente subsidiada pelo pragmatismo vivencial, donde se erradicou a crença no sonho e no ideal. No fundo, este tipo de romance vê e representa a vida como uma experiência e uma escola por onde o “EU” passa, retirando a desilusão resignada como conceito aprendido e aplicado à vida do “EU” enquanto *eu* e *nós*. Este tipo de romance associa-se a uma perda, à perda da doce ilusão do imaginar e do esperar que cada manhã se comporte como algo de novo e

surpreendente, com a desajeitada loucura do universo dos possíveis. E esta perda é vista como inerente à passagem do tempo e à passagem de etapas do próprio “EU”, cujo processo de evolução, durante a progressão vivencial, exigiu a submissão do sonho e da possibilidade ao carácter prático da vida, feito de desilusão e resignação.

Se atentarmos na trilogia, verificamos que a sua ideia basilar não inclui desistência resignada de uma determinada visão da vida e da sociedade. Pelo contrário, Gabriel, como protagonista, representa a perseverança de ideais e de vontades num real hostil, não se submetendo, não se adaptando e não se integrando de forma resignada e desiludida. Gabriel sente-se, de facto, desiludido com a realidade que o rodeia, contudo não pretende abdicar da sua visão do mundo e da sua lúcida análise da sociedade para ter um lugar no todo colectivo. Prefere empreender uma certa integração social paralela, e de certo modo marginal, participando no todo social através de uma escrita satírica que comenta a realidade política e social do seu tempo e que lhe permite a um tempo sobreviver e não desistir dos seus ideais.

Nesta distinção de vários tipos de romance, nunca absolutamente estanque e sempre contaminada, o romance de aprendizagem surge com a perspectiva do “EU” em formação, em processo de aprendizagem do seu íntimo, do real social que o rodeia e, sobretudo, da capacidade de submissão do individual ao colectivo, uma vez que, depois de interiorizado todo o sistema de regras e de valores de uma sociedade, este condicionaria o ser nas suas expressões de sentir, de agir, de pensar, enfim de vivência individual e colectiva. O “EU” empreenderia um processo de aprendizagem do mundo, do real circundante – visto como inalterável e permanente – realizando assim o seu percurso de formação do interior perante um exterior que funcionaria como pano de fundo ou cenário da sua própria evolução. O romance de aprendizagem relaciona-se com o romance realista, uma vez que ambos abordam a questão do “EU” em formação ou aprendizagem perante o real, divergem no entanto na visão deste mundo e deste real: o romance de aprendizagem perspectiva o real como estático e imutável, sendo o “EU” que realiza a formação e não o mundo, ao apreender as suas regras e os valores que o condicionam e limitam, evoluindo sempre com a consciencialização da possível ou inevitável sujeição; o romance realista equaciona o binómio *eu – real* numa perspectiva de devir constante, ou seja, vendo os dois factores em estado de evolução e formação. Desta forma, o “EU” é participante na própria formação do real social e histórico,

contribuindo para a sua evolução e, através desse mesmo contributo, realiza ou actualiza a sua própria evolução e crescimento, numa atitude de progressiva consciencialização do papel de agente do e no real. A evolução do “EU” deixa de ter um carácter predominantemente privado ou individual para ganhar um carácter colectivo e histórico. O romance realista vê a mudança do homem em correlação com a mudança do mundo exterior, uma simbiose de alterações individuais e sociais, micro e macro estruturais, um processo em que o “EU” e o “NÓS” se vão continuamente definindo. Assim, o real é da responsabilidade de todos que, de formas diversas, o formaram, conseguindo como resultado final um “EU” diverso e um real múltiplo.

No caso concreto da trilogia, o real é perspectivado como algo em que é urgente agir e modificar através da consciencialização do todo colectivo, preconizando-se uma dupla formação do real enquanto estrutura socio-política e enquanto povo. Essa formação é operada, ou pelo menos iniciada, pelo protagonista Gabriel que, ao longo desse mesmo processo de formação do real colectivo estrutural e humano, realiza, de igual modo, a sua própria formação e desenvolvimento, assumindo uma integração ou participação na sociedade algo problemática e conflituosa, uma vez que não abdica de ideais, pretendendo sublimar a sua inadaptabilidade a um todo que pretende ver alterado. A sua sublimação reside na escrita, crónicas de publicação regular e marginal na revista *Sementeira*, que lhe permite ser fiel aos seus princípios, agir sobre o real e integrar-se, mesmo que seja de forma algo subversiva.

O romance biográfico e autobiográfico, tal como o romance pedagógico, assumem-se como componentes do romance de formação e do *BR*, estando o último relacionado com a mensagem de progressiva evolução do “EU” perante uma aprendizagem efectiva e dinâmica do real circundante. O primeiro mencionado pressupõe a circunscrição da evolução do “EU” a um tempo específico da vivência biográfica ou autobiográfica, não sendo uma vivência repetível ou análoga a outros eus, uma vez que cada um realiza um processo individual de construção do seu íntimo e do seu percurso vivencial, forçosamente distinto dos demais. No romance, a focalização seria aquela que a personagem teria no momento em que viveu determinados acontecimentos, na autobiografia a focalização seria a do narrador que relembra esses acontecimentos num momento posterior, quando já uma pessoa diferente, porque mais crescida ou adulta no processo de evolução e conhecimento pessoais, daquela que os

viveu. A trilogia não corresponde a um romance biográfico ou autobiográfico, tratando-se de uma trama romanesca ficcional, onde operam *eus* ficcionais num determinado momento e lugar. Será a história vivencial de Gabriel, integrado numa certa família, contestando uma certa sociedade e pretendendo a alteração profunda das formas de ser, de pensar e de agir enquanto cidadão.

Uma outra designação de romance, dentro do âmbito do nosso estudo, será a de romance de tese, podendo este ser integrado de forma lata e abrangente na designação de romance realista. Assim, o romance de tese preconiza um herói participativo no real com o intuito de proceder ao seu auto-conhecimento, o que será alcançado através das suas aventuras e acções que assumem a dupla função de prova, uma vez que o testam, e dado que testemunham o seu processo progressivo de evolução rumo ao auto-conhecimento. Desta forma, o *BR*, que poderá também incluir a designação de romance de tese com alguma divergência na importância que confere a alguns aspectos estruturais, preconiza o herói como o eixo unitário entre sujeito – o que procura o conhecimento – o objecto – o conhecimento de si próprio – destinatário – aquele que beneficia com todo o processo evolutivo. Se encontramos, como já abordamos anteriormente, ecos do romance realista na trilogia, será evidente que se poderá equacionar uma relação entre o romance de tese e o objecto do nosso estudo. De facto, assistimos ao processo evolutivo de Gabriel, que nasce, que aprende e se forma, procurando a formação do outro, o real colectivo, que só teria a beneficiar com a sua acção lúcida de consciencialização crítica.

O romance de formação estabelece-se e actualiza-se através da tensão entre utopia e realidade, no momento em que ensaia a sistematização do variável e do diverso na complexa panóplia do ser. O percurso de vida que o romance de formação evidencia poderá adquirir uma diversa dimensão temporal, uma vez que se poderá realizar a narração da totalidade do percurso de vida do protagonista, dando igual importância às várias etapas da vida – infância, adolescência, juventude...; ou, por outro lado, poderá realizar unicamente a narração do último período temporal do percurso, resumindo de forma breve o que para trás existiu, através de analepses breves, de referências temporais ao longo do romance ou mesmo ignorando esse passado. A tensão

utopia/realidade atrás referida preconiza a utopia num desenvolvimento pleno de harmonia e de crescente maturidade do protagonista rumo a uma integração plena na comunidade colectiva. A realidade impõe que este desenvolvimento nem sempre seja pleno ou harmonioso, exigindo que o “EU” abdique de parte de si para uma integração plena, o que suscita o pessimismo e compromete a formação do indivíduo protagonista, o que, por vezes, conduz a um pendor autocrítico do romance.

O romance de formação implica a narração do percurso de vida do herói como demonstração do seu desenvolvimento e do seu crescimento rumo a uma maturidade progressiva. Nesta formação do protagonista há factores intervenientes e etapas que potenciam a evolução do “EU”, sendo que as etapas que fazem parte do percurso interior do protagonista correspondem a alterações na realidade exterior, nomeadamente a mudança de espaço habitado, a mudança na família próxima, o amor, a amizade, a nova realidade social, a escola e a consciência do ser diferente dos outros.

A mudança de espaço habitado – em larga ou pequena escala – implica relações diferentes com pessoas diferentes, implica hábitos diferentes e diferentes formas de viver o quotidiano – tal exige da parte do protagonista uma adaptação, um crescimento interior, uma maturidade do ser face ao outro, ao estranho que se vai transformando em hábito familiar conhecido. A mudança de espaço pode não só acontecer no percurso vivencial do protagonista, como também ser procurada por este último como se o afastamento do espaço habitual possibilitasse o olhar do *eu* para o *eu* com a distanciação necessária à análise e ao conhecimento de si mesmo.

No caso específico do romance, *A Escola do Paraíso*, pertencente ao «corpus» denominado de trilogia aqui em análise, a mudança de espaço corresponde à mudança de casa, conhecendo-se, ao longo do romance, três casas que acarretam a mudança de vizinhança, de conhecidos, de amigos, de contactos, de caminhos, enfim, a mudança das coordenadas espaciais que implica uma readaptação do “Eu” a diversos *ondes*:

“Mas desta vez andaram dia e dias, por altos e baixos, de nariz no ar a ver casas em bairros que ele nem imaginava que existissem, como o dos Castelinhos. Era a estação das mudanças, (...).”⁸

A mudança de espaço habitacional impõe-se pelo crescimento da família e pela diversidade das distâncias a percorrer entre o local de trabalho, os locais de estudo, os espaços de compras, enfim pela orgânica própria de orientar uma família com três filhos a estudar cujo tempo e espaço se deseja otimizado. Esta primeira mudança acarretou para Gabriel, o “Eu” principal, uma alteração de hábitos, de amizades e de brincadeiras, o que implicou o crescimento algo doloroso devido ao esforço de adaptação e à saudade sentida pelo abandono de um onde de paisagem familiar, de gentes próximas e conhecidas, de olhares fascinados através dos quais se teve o primeiro contacto com o prodigioso real e a fantástica ilusão:

“Agora vão deixar a mansarda onde ele nasceu, e a tristeza aperta-lhe a garganta, o pão faz-se bolo intragável, a maçã custa-lhe a engolir. Há nesta casa – e não é só a altura, nem só a campainha da Aleluia – alguma coisa que os aproxima do Céu: por exemplo, a chaminé, onde costumavam pôr os sapatos para receber os presentes do Menino Jesus.”⁹

A primeira mudança foi dolorosa a Gabriel, ainda muito pequeno, para quem o onde do seu nascimento correspondia ao seu conhecimento do mundo, sendo sentida como uma mudança de universo e como uma perda irreparável na sua vida ainda muito jovem. Nesse onde tinha vivido e sentido as primeiras sensações de fantasia, de sonho, de medo, de teimosia, de discussão, enfim, era o onde da sua existência e agora da sua memória:

⁸ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, Editorial Estampa, 9ª edição, Fevereiro de 1993, p. 63.

⁹ *Idem*, pp. 63 e 64.

“Mas ele também tem memórias secretas, de agonia... Aqui, nesta casa de entrada, ergueu um dia a mão para a mãe, que lhe tinha ralhado. Ela riu-se: «Abaixa a mão, Gabriel!» - Tinha capricho, não baixou.”¹⁰;

“(...) «Atreve-te! – dizia ela - Será a primeira e a última vez! (...)» (...) Tudo acalmou quase como viera, e desceram então, esmagados pela lividez incompreensível dos pais.”¹¹

E não só da sua, como também de todos do conjunto familiar, onde a memória de acontecimentos, visitas¹², gentes, hábitos¹³ e afazeres¹⁴ são ressuscitados ou avivados pela voz doce da mãe, contadora de histórias, aquela que desfia as memórias de ondas e gentes e reata o fio do presente ao fio do passado em serões de delicioso aconchego. É ela que mantém viva a memória de parentes já desaparecidos na voragem do tempo, é ela que mantém a unidade do todo familiar como repositório de memórias antigas e recentes, aquelas memórias que gradualmente definem o ser como individual, familiar e colectivo:

¹⁰ *Idem*, p. 64.

¹¹ *Idem*, p. 65.

¹² *Idem*, p. 68, “- O avô Colmeal passava ali horas sentado ao sol, contigo ao colo. Fazia-te pular nos joelhos: «Meu bolas!» Eras os seus encantos. Já não te lembras, nem dele sequer te lembras... Que idade terias tu? Nem dois anos talvez...”

¹³ *Idem*, p. 66, “- Costurava com a máquina em cima de um cobertor dobrado em quatro, para não incomodar os vizinhos.”

¹⁴ *Idem*, p. 66, “- Quantas vezes eu aqui vi amanhecer, agarrada à costura! O vosso pai ficava no hotel, noite sim, noite não.”

“Ouvir a mãe é como folhear um livro cujas estampas saltam cá para fora e vivem. A voz quente e sibilante, rica de sonoridades dramáticas, evoca a província, a família, a infância breve, lendas e medos, uma Lisboa às vezes, que é de ontem, mas para os filhos antiga e misteriosa.”¹⁵

E é ela que mantém a unidade do ser qualquer que seja o espaço, devido ao factor aglutinante da memória do que se foi, do que se é e do que se será. Nessa mudança, Gabriel sentiu o agulhão cruel da fria realidade e da necessidade prosaica e prática que punha fim a uma observação da paisagem e de gentes já tão familiares, enfim de um onde espacial e humano que tantas vezes o transportou pelo curso do sonho, da ilusão e da fantasia. Por um lado, o sofrimento advinha da perda, do abandono do conhecido; por outro, advinha do medo do incerto que é sempre tudo aquilo que não se conhece... Neste momento da sua vida, Gabriel cresceu um pouco e ganhou espaço para a memória de momentos passados, de ondas e de gentes que passou a recordar com saudade, que passou a ver como pertencentes a si, algures, nas diferentes etapas da vida. Gabriel conheceu a saudade e a nostalgia antecipada do seu passado ainda no presente, um tempo que se viu forçado a abandonar, pela acção conjunta e decisória dos seus pais. A primeira mudança faz desencadear a nostalgia da recordação do passado da infância, dos acontecimentos mais inesperados, dos mais trágicos, dos mais aflitivos ou dos mais doces, ternurentos, acontecimentos ou passagens da vida reavivados pelo espaço de memória da recordação que faz pairar a doçura da revisitação de “Eus” e de “Ondes” já idos, já vividos e passados:

“Eras um azougue, corrias a casa toda de gatas! Vasculhámos tudo, a cozinha, os quartos, debaixo das camas, no guarda-fato, nos rebaixos, até fui à escada, mas a cancela fechada! (...)Nem sei como a entendi: olho para a direita, e dou contigo sentado no beiral do telhado, com os pés de fora, muito sossegado, a roer uns caroços de cerejas que o teu irmão tinha estado a comer e atirou para ali. Foi a tua salvação, entretido... O

¹⁵ *Idem*, p. 65.

que vale a inconsciência: se tens olhado para baixo... Nem nisso quero pensar. Como é que tu tinhas enfiado pelas grades? (...)Agacho-me, deito-te a mão às roupas, e desmaio também. Viram-se aflitas para me desengalfinhar os dedos e tirar-te para dentro. Onze meses. Milagre assim, só do Espírito Santo.”¹⁶

E esta recordação do que já se foi permite o encarar do presente, aquela dimensão diferente e em mudança, com mais confiança e satisfação, com a segurança reafirmada do que se sabe sobre si e sobre o outro, tendo a certeza que a identidade não se perde no deambular por ondes em mutação que determinam “Eus” em constante (re)adaptação. É esta memória que o indivíduo tem de si e dos outros, deste e doutros locais que lhe dá a consciência do passado no momento presente – é o factor indicativo de crescimento, correspondendo a um rito de passagem inexorável da idade, de hábitos, de pessoas e de lugares¹⁷:

“Dias depois, na convalescença, a mãe mandou-o para a cama do casal: era sempre o melhor das trabuzanas.”¹⁸

Uma memória que suscita a saudade, a nostalgia, a tristeza perante o que se perdeu¹⁹, o gosto da lágrima na lembrança fugaz que insiste em penetrar a alma... agindo e reagindo como um organismo vivo em directa correlação com o agir, o pensar e o sentir do “Eu”.

A segunda casa, a primeira mudança, implica um sentimento de desconfiança, de rejeição do espaço, de que não se gosta²⁰, que se acha pequeno, abafado, diminuto²¹,

¹⁶ *Idem*, p. 67.

¹⁷ *Idem*, p. 72.

¹⁸ *Idem*, p. 384.

¹⁹ *Idem*, p. 136, “Mas o aroma do pão saloio impregna-lhes a memória para sempre. (Deviam ter comprado que chegasse até hoje!)”

²⁰ *Idem*, p. 77, “Até o quadro interior é menos inspirado (...). “

com um horizonte que se estreita e se limita no olhar que esbarra nos obstáculos dos prédios vizinhos que impedem a visualização da distância e do espraiair da fantasia... que impedem o regalo da vista na observação da extensão e da paisagem, o que impede o sonho e a ilusão antes de o serem:

“Abrem-se aqui (ou fecham-se?) os horizontes de uma vida nova.”²²;

“Nada disto tem o encanto da Rua da Saudade, para sempre perdido e preservado. Tudo é mais duro e calcário... E o lençol de prata e esmalte azul do Tejo desapareceu.”²³;

“Pela janela de frestas, fica a olhar os tijolos vermelhos do prédio contíguo: por entre eles, a argamassa transborda como um bolo petrificado, que ele tenta, secretamente e em vão, esboroar com os dedos. Esta visão uterina fá-lo sentir-se emparedado em vida e aterra-o de repente, como se fosse a origem dos maus sonhos que ultimamente o têm assaltado. A mãe até já pôs cortinas na janela de frestas para a esconder.”²⁴

Contudo, à medida que o espaço se habita, ganha tonalidades diferentes, ganha descobertas inusitadas²⁵, ganha vida, ganha mistério, ganha a possibilidade da fantasia,

²¹ *Idem*, p. 75, “Não, vamos antes brincar na varanda exígua da cozinha, onde ao menos se respira em liberdade.”

²² *Idem*, p. 75.

²³ *Idem*, p. 76.

²⁴ *Idem*, p. 75.

²⁵ *Idem*, p. 80.

da ilusão, da volúpia²⁶ na tontura do conhecimento daqueles que o partilham – a vizinhança:

“No meio disto tudo, o que realmente nos interessa são as pessoas.”²⁷

E entre o “Eu”, esse “Eu” masculino de nome Gabriel, e o espaço cresce o gosto da partilha que, gradualmente, se define, cresce e se afirma, em função de si próprio e do outro. Gabriel ultrapassa a nostalgia da mudança através de uma sublimação de descoberta física e mental, onde descobre novas sensações, novos regalos de vista, não em paisagens exteriores, como na Rua da Saudade, mas em interiores de pormenores íntimos de decoração física e humana²⁸, na casa dos seus vizinhos²⁹, essa gente do teatro tão extravagante, tão diferente e que lhe possibilita o contacto com uma realidade diferente, tão misteriosa quanto voluptuosa³⁰ que tem a doçura do desmaio ou do sono bom:

“Tudo ali tem uma delicadeza de sonho sem resolução, uma exaltação adormentada, um pudor de impulsos sofreados na leviandade. É talvez isso que constitui a qualidade poética e teatral deste ambiente, um ter e não-ter, ou prometer sem cumprir. Vive-se num tempo fantástico, aromático e espumoso, de corpetes, barbas de baleia, ligas de seda, plumas, chichis, caudas, folhos, artifícios – um tempo, afinal breve, de valsas e insolúveis enigmas.”³¹

²⁶ *Idem*, p. 81.

²⁷ *Idem*, p. 78.

²⁸ *Idem*, p. 82.

²⁹ *Idem*, p. 79.

³⁰ *Idem*, p. 83, “Gostaria de viver ali, aninhado, a remexer em coisas fofas e gostosas. (...) Pode circular à vontade, mexer em tudo, destapar e cheirar. É uma embriaguez.”

³¹ *Idem*, pp. 83 e 84.

A segunda mudança de casa não teve as cambiantes dramáticas da primeira. Gabriel, mais crescido, encarou essa mudança como uma evolução familiar e um progresso na vida de todos os que o rodeavam:

“De casa para casa iam melhorando um pouco, alongando-se mais do quadro original, e a vida mudava com os novos horizontes. Ou eram eles, que mudavam, e os viam agora diferentes?”³²

O espaço alargou-se, os horizontes estenderam-se, o novo onde tinha lugar para quase tudo, até para a sua privacidade e fantasia, podendo isolar-se com mais frequência, podendo reflectir a sós, podendo analisar o real em que vivia e se desenvolvia:

“Era um segundo andar também, com três janelas para a rua e outras tantas para um desafogo ao lado, mas amplo e bem dividido. E a Vista linda! Lá estava Lisboa, sempre diante dos olhos, agora em novas perspectivas: lavada e soalhenta, branca e rosada, com rasgões de céu azul por cima! No quintal, à esquerda, uma árvore delgada e de folhagem tropical, lançava os braços até à altura do telhado: era uma canafístula. Apetecia saltar da janela para as ramarias. (...) mas no Verão era fresco, ali, abrigado da soalheira, e havia silêncio. (...) Não havia sala de banho, mas já tinham quartos separados para quase todos.”³³

³² *Idem*, p. 248.

³³ *Idem*, pp. 247 e 248.

Uma vez mais, esta mudança de espaço surgiu como uma imposição tácita da própria família, que obriga a percorrer outros caminhos e outras escolas à medida que as crianças crescem e se desenvolvem:

“Não houve pois remédio senão mudarem-se para mais perto do Colégio, aquele estirão!”³⁴

O onde surge em correlação directa com o quem familiar, sendo dois vectores que se interligam e se hetero-implicam no funcionamento orgânico da microestrutura social familiar, sendo duas coordenadas de crescimento e de desenvolvimento do “Eu” perante si próprio e perante o outro.

A mudança na família próxima, por perda, por ausência, por separação, por conflito, uma vez que é a força estruturante do indivíduo e fundadora da sua formação ou educação, poderá alterar o processo de desenvolvimento do protagonista. A alteração do arquétipo familiar conduz forçosamente o “EU”, pelas experiências diferentes que suscita, mesmo a experiência da dor e do sofrimento, a uma evolução, a um crescimento, a um conhecimento de si próprio sob tensão e angústia, sob o sentimento profundo de saudade de todos os que são queridos. N’ *A Escola do Paraíso*, este factor não se evidencia de forma determinante, havendo apenas em Gabriel a saudade das visitas mais demoradas da vizinha Delfina³⁵ e saudade diária do pai³⁶, cujo trabalho o impede de gozar em permanência as suas palavras, a sua imagem, os seus hábitos, enfim, o seu todo como elemento fulcral na estrutura familiar.

O amor como sentimento macroestrutural do *eu* afirma-se como factor de auto-conhecimento e de auto-análise que implica que o herói protagonista se confronte consigo mesmo, obrigando a uma reformulação na forma de ver e interpretar o mundo,

³⁴ *Idem*, p. 247.

³⁵ *Idem*, p. 133.

³⁶ *Idem*, p. 87, “Está visto que ele adora a mãe, gosta imenso dos irmãos, mas a sua curiosidade pelo pai não tem limites. Como ele está sempre ausente, sai cedo e só volta de noite, nem há tempo de a gente o ver e gozar.”

o outro e a si próprio, num constante processo de fuga e de reencontro. O amor é um factor de conflito do “EU” consigo mesmo, uma vez que implica a perda de idiossincrasias individuais, o ganho de se sentir duplo em hábitos, pensamentos e sentimentos partilhados, num fruir novo que se descobre e se repetidamente deseja. Este sentimento quando envolve o herói obriga-o a um reequacionamento da sua visão de si mesmo e a uma construção renovada do seu universo, onde o caos se organizará através da partilha e do abandono do isolamento afectivo. O amor é um factor de crescimento, de amadurecimento, de dor, de sofrimento que tem implicações na totalidade do ser do herói protagonista.

Gabriel, o protagonista dos romances em análise – a trilogia, não é excepção. Para si, este sentimento surge como um factor de conhecimento das suas próprias limitações e incompreensões que se vão gradualmente decifrando à medida que o corpo acompanha o crescimento da mente e do saber intuitivo ou aprendido. Gabriel revela-se fascinado por este sentimento tão profundo e tão forte, tão íntimo e absoluto que, de início, não compreende³⁷, mas sempre o atrai num desejo permanente de descoberta³⁸. Gabriel deleita-se neste sentimento que não é capaz de apreender na totalidade, que apenas intui³⁹, surgindo como uma sensação arrebatadora que domina os sentidos, que o inebria, que o entontece na voragem sinestésica dos sentires... Este “Eu” masculino descobre o sentimento de amor, os seus mistérios de forma gradual e progressiva: primeiro é o deleite curioso dos momentos a sós com Dalilah, que o incita com voz sussurrante⁴⁰, que lhe permite o acesso fugaz à sua intimidade, apenas vislumbrada por instantes no silêncio e sombra da quietação solitária da sala e dos reposteiros; depois é aquele deleite incompreensível por tudo o que é feminino com plumas, perfumes, pós, jóias, saias, fru-frus... tudo gozado na intimidade da gente do teatro sua vizinha, cujas mulheres o afagam, acarinham, o recebem nas suas roupas interiores e lhe permitem a

³⁷ *Idem*, pp. 106 e 107.

³⁸ *Idem*, p. 105, “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.”

³⁹ *Idem*, p. 106, “Mas ele não vê, ou não percebe nada, a não ser que os dedos do mistério o afogam na garganta, onde o coração lhe explode. (...) Alguma coisa lhe diz que toca a essência, o passado, a origem de tudo, e é isso que o comove e o enlanguesce.”

⁴⁰ *Idem*, p. 105, “A Dalilah olha-o fixamente, de perto, com os grandes olhos negros e expressivos, fala-lhe ao ouvido ou junto da boca, com o hálito excitado que ele quase pode morder.”

entrada no quarto e toucador⁴¹, como o da D. Miquelina, onde Gabriel se delicia na volúpia, no gosto da observação e toque dos objectos femininos:

“(...) ele agachado no tapete, e ela murmura «Queres ver?» - com a voz abafada e quase rouca. (...) Fica a olhar a palidez macia, manchada de sombra e luz, uma curva suave, um vago traço cor de sépia (...). (...) A roupinha branca pende, arrasta no chão dois fitilhos de nastro. Foi quase só um instante de mundo entreaberto, a Dalilah pula de pé (...).”⁴²

Depois é a paixão platónica pela vizinha D. Mariquitas, cuja elegância, ar vaporoso, perfume, aparência frágil e distante de mundo inacessível o atrai e o seduz a partir do momento que os seus dedos perfumados e suaves acariciam a sua face⁴³:

“Amor sem remédio nem esperança, nada mais que um aroma que passa e deixa uma esteira de lágrimas secretas, ao som do *Fru-Fru* entredentes.”⁴⁴;

“Ficou a amá-la desde aquele dia, se ao menos ela lhe tornasse a passar a mão pelo rosto...”⁴⁵;

“Segura as alvuras do seio com uma das mãos e com a outra as ondas do cabelo, onde o vizinho-menino sente vontade de se deitar a afogar.”⁴⁶

⁴¹ *Idem*, p. 83, “A grande volúpia é, porém, o toucador da Miquelina: (...)”

⁴² *Idem*, p. 106.

⁴³ *Idem*, p. 294.

⁴⁴ *Idem*, p. 295.

⁴⁵ *Idem*, p. 295.

⁴⁶ *Idem*, p. 298.

À medida que este sentimento invade o seu ser, torna-se mais tangível, mais da esfera do possível, devido ao progressivo entendimento do sentir, em si próprio e no outro. Pouco a pouco, Gabriel compreende os comentários de âmbito sexual e erótico do seu irmão mais velho, Santiago, compreende e cora, como se vagamente, ainda vagamente, se envergonhasse da sua compreensão⁴⁷, ainda vaga também. E é este vago conhecimento⁴⁸ que o transporta à apreciação da aparência, à procura de estímulos atractivos, num sonho voluptuoso de certos “Eus” femininos que preenchem o vazio solitário do crescimento:

“Sente enfim que tem corpo, é um corpo: as formas, as funções, a fisionomia, as mãos (...) tudo o interessa e o preocupa agora muito mais. Estuda-se secretamente ao espelho, na penumbra da casa, quando o deixam só. (...) Suspeita e duvida de si próprio, às vezes julga-se irreal. Cresce verdadeiramente? Muda?”⁴⁹

Contudo, Gabriel tem e vive em pânico certos momentos de encontro brutal com, não o amor, mas com o impulso sexual. Nomeadamente, o seu encontro com o marido da sua professora, o Sr. Mealha, cujo comportamento foi sentido como algo de pecaminoso e pedófilo, devido à procura exagerada do contacto e toque da sua intimidade. Por outro lado, o seu encontro a sós com a primeira criada da família – Arcolina - assusta-o, sendo perspectivado como um acto a raia a violação, devido à exigência despudorada, face à exposição ao desejo brutal de cio, cuja realidade crua o esbofeteia ainda numa certa inocência do acto físico⁵⁰. O fascínio de Gabriel pelo

⁴⁷ *Idem*, p. 244.

⁴⁸ *Idem*, p. 283, “É que começa experimentar sensações novas, inquietantes, molezas, desejos vagos, pensamentos, fica muito tempo sozinho a magicar, teima em ver Dalilah na sala atravancada, os fitilhos pendentes no escuro, compreende agora melhor e tem saudades.”

⁴⁹ *Idem*, p. 283.

⁵⁰ *Idem*, p. 387.

feminino tem origem no seu profundo amor à mãe e à vizinha Delfina, velhinha humilde e dedicada que o acaricia e embala com a sua imagem de doçura:

“Agarrou-se a ela num frenesim, sem palavras, com um braço só, amando-a desesperadamente: era ela talvez que já lhe não tinha amor! «Parvinho, meu tolo!» - acariciava-o, tinha os olhos vermelhos...”⁵¹;

“Ele acorda e lança-lhe os braços ao pescoço. Bem pensadas as coisas, chega a querer-lhe mais do que à mãezinha, cuja voz imperativa e sibilante o alarma e o torna por vezes infeliz.”⁵²

Gabriel é um rapaz sensível aos cheiros, a pormenores da imagem global, aos detalhes de um espartilho, de uma manga descaída, de um gesto ou de um olhar. Gabriel e o amor, duas dimensões que crescem em paralelo, em diálogos concêntricos de compreensão progressiva: o deleite sensorial; o vago sentimento de atracção, de partilha cúmplice do mistério e da descoberta; o ciúme ainda pouco concretizado, ainda sem consciência de quê⁵³; a paixão platónica feita de desejos distantes e de contemplações inocentes... E Gabriel cresce e com ele a compreensão do sentimento do amor que, por sua vez, implica um novo crescimento e a maturação progressiva:

“Alguma coisa há que começa a doer-lhe, na vida em que a medo se aventura, a tudo aberto e hesitante: um mundo de atracções e repulsões, de impulsos e repressões, de esplendores e vexames. E, no entanto, para ele caminha de olhos abertos, empolgado

⁵¹ *Idem*, p. 64.

⁵² *Idem*, pp. 30 e 31.

⁵³ *Idem*, p. 107, “Alguma coisa nele se recusa a ser mais pequeno. Agora iniludível, o ciúme estorcega-lhe o coração. Volta-lhe à lembrança a noite da sala, e sente que acaba de perder o que era só dele, e não sabe o que é.”

e tímido, obstinado e titubeante, pronto a aprender por si só, espontaneamente, enquanto não chega a idade dolorosa da experiência voluntária e do risco.”⁵⁴

A consciência de Gabriel sobre o amor advém, por vezes, do confronto com o irmão mais velho, uma vez que Santiago o consciencializa da sua ignorância, da sua incompreensão do real sentimental⁵⁵ e, gradualmente, suscita, por observações casuais, a consciencialização da progressiva inteligibilidade do amor⁵⁶: cresce porque o sente e o compreende, e é à medida que cresce, evolui a sua compreensão deste mistério sempre absoluto e confuso na essência e apreendido no acto. O amor, a sua consciência e o seu conhecimento permitem não só o crescimento de Gabriel na perspectiva sentimental, na decifração de códigos de sentimento e de atracção, mas também a interiorização de códigos de conduta, de regras da sociedade na forma como se vive e se sente o amor: aprende a senti-lo, a conhecê-lo, a compreendê-lo, e a vivê-lo em sociedade – aprende o significado de transgressão e de cumprimento de normas, o como sentir e fazer no todo colectivo social. Assim, o amor é o sentimento que permite o crescimento interior, íntimo e individual, mas potencia também o crescimento social do “Eu”, que se consciencializa da existência do viver íntimo do sentimento e da sua demonstração social – aprende a proibição, a limitação do “Eu” pelo social, aprende a civilizar os sentimentos – “É preciso esconder a curiosidade como um crime. Será isto que eles chamam de pecado? Este peso sufocante de opressão, fraqueza e culpa?”⁵⁷

A amizade surge como factor adjuvante no percurso evolutivo do herói protagonista, ajudando-o na descoberta de si próprio, do outro e do real circundante, exercendo o papel de guia e de conselheiro, repondo uma visão diferente e diferenciada do mundo. Digamos que o amigo pode exercer a sua função de presença junto do herói, promovendo como que a correcção da sua visão do mundo e do outro e até de si mesmo, através da crítica construtiva, do conselho e da presença leal, factores que favorecem

⁵⁴ *Idem*, p. 108.

⁵⁵ *Idem*, p. 108.

⁵⁶ *Idem*, p. 382, “Gabriel percebeu vagamente e corou.”

⁵⁷ *Idem*, p. 164.

uma atitude confessional de auto-análise e de auto-conhecimento, proporcionados pela abertura ao outro, pela confiança no outro e pela entrega desprotegida de si mesmo no juízo e opinião do outro – o amigo. E a esta questão da amizade voltaremos um pouco mais adiante na nossa análise da trilogia como romance de formação.

A nova realidade social é um factor que altera a visão que o protagonista tem de si, do outro e da realidade, sendo resultante da alteração de espaço que obriga à alteração relacional do herói, pressupondo a mudança de hábitos, de ideais políticos, de pensamentos sociais, enfim, pressupondo a alteração da própria visão do mundo⁵⁸. A descoberta do novo e diferente conduz o “EU” a uma questionação do conhecido, a uma avaliação do novo e a uma construção do seu próprio meio, sempre reajustado pelo processo contínuo de codificação e decifração das escolhas que lhe permitem um lugar de acção e de pertença na nova realidade.

Na trilogia objecto da nossa análise, encontramos, como dado contextual de mudança da estrutura social e política, a adesão aos ideais republicanos e o próprio eclodir da revolução republicana:

“- A revolução está na rua! Viva a Republica!”⁵⁹.

Gabriel, vagamente republicano, compreendendo superficialmente o significado político desta mudança, é adepto da Republica, por influência do pai e dos amigos que o rodeiam. No fundo, esta mudança política e ideológica possibilita a consciencialização do herói Gabriel do desejo de mudança, da esperança da transformação na alteração sonhada da sociedade para um estado mais evoluído e democrático⁶⁰. Consciencializa-o do contraste entre o desejo do povo, a esperança do povo e a efectiva e real acção dos políticos, dos ideólogos e de todos aqueles que têm uma acção decisiva no país; consciencializa-o da frustração do povo que nunca chega ao poder e que vê goradas

⁵⁸ *Idem*, p. 179, “(...) a nova realidade social – indissociável da mudança de espaço, impõe-se ao protagonista de forma violenta, alterando-lhe a visão do mundo e de si próprio (...)”

⁵⁹ *Idem*, p. 327.

⁶⁰ *Idem*, p. 335.

todas as perspectivas de renovação social⁶¹ devido a uma manipulação do exercício desse mesmo poder⁶² que corrompe ideais e horizontes de igualdade.

A escola assume-se como o meio de socialização do “EU”, na medida em que proporciona a integração dos padrões de cultura de uma sociedade numa progressiva autonomização do indivíduo enquanto cidadão adulto. A escola provoca alterações no indivíduo, alargando horizontes, promovendo a aprendizagem de si, do outro e do mundo, ajudando a construir a teia relacional do “EU” consigo mesmo, com o outro e com o mundo, estabelecendo os limites do “EU” face aos outros factores, promovendo a obediência, a disciplina individual e colectiva através da consciencialização de grupo e, por vezes, numa visão mais negativa, através da opressão. Num plano abrangente, a escola propõe-se agir face a uma integração do “EU” através de uma aprendizagem positiva.

Também na trilogia, e mais precisamente n’ *A Escola do Paraíso*, a escola se afigura como a grande etapa do crescimento individual e social. É uma instituição da sociedade que veicula os ensinamentos necessários para se intuir qual o lugar a ocupar nesse todo macroestrutural e como o fazer, transmitindo saberes que desenvolvem competências através de uma aprendizagem do «quê» e do «como» cognitivo e social. Aprendem-se as matérias, assim como a interacção com o outro, aquele que se deve evitar ou aquele que deve fazer parte do grupo de amigos. É a escola que promove, em grande parte, a aprendizagem dos padrões de cultura da sociedade – a interiorização das regras a cumprir e o risco da transgressão.

A escola, ou melhor a visão que Gabriel tem e veicula da escola no romance, é intuída, apreendida e sentida de duas formas diferentes, correspondendo a dois momentos diferenciados de sentir, de ser e de espaço, enfim, correspondendo a duas etapas do seu crescimento.

A primeira etapa, ou seja, a primeira escola, é a Escola do Paraíso, aquela escola de lições elementares, e de espaço pleno de descoberta e de mistério, onde cada janela⁶³,

⁶¹ *Idem*, p. 355, “«Bons tempos!» - suspira, como se as coisas, apesar de diferentes, não tivessem mudado.”

⁶² *Idem*, p. 58.

⁶³ *Idem*, p. 42, “No entanto, uma ou duas vezes as janelas apareceram abertas, e o Palácio animou-se.”

cada árvore, cada recanto do jardim suscita a imaginação de Gabriel e a transfiguração do real pelo potenciar do sonho⁶⁴. A Escola do Paraíso é o início dos ensinamentos em tom colectivo, onde este “Eu” masculino criança se sente tão *eu* na sua descoberta pessoal do espaço e do mistério do desconhecido:

“A infância reduz a sua especulação do desconhecido ao estritamente imediato e transfere-o em sonho ou poesia; (...).”⁶⁵

Aqui desenvolve a contemplação introspectiva que sobressalta a sua fantasia ao descobrir recantos e possibilidades diversas da existência, do quem, do viver e do sentir quotidianos⁶⁶. Nesta escola, Gabriel tem o encontro com o Éden fantasista, onde liberta a imaginação, onde vive histórias cujo rumo e enredo só ele conhece, onde ele é dono e senhor do curso dos acontecimentos imaginários. É, neste espaço tão querido, tão seu, que aprende a partilha dum bem querido com os outros, que aprende as primeiras letras e números, as primeiras matérias, de uma forma tão pouco sistemática e tão distraída que o que fica sobretudo é o desenvolvimento da capacidade imaginativa e a gradual percepção de certos factos da vida num esforço de progressiva pertença ao grupo escolar e social:

Idem, p. 43, “Infelizmente, é sabido que nunca duram muito estas empolgantes distrações, como seja estar agarrado às grades a espreitar pelas janelas do Palácio Deserto para adivinhar quem lá mora, se mora.”

⁶⁴*Idem*, p. 41, “Mas o jardim e os seus segredos não ficam por aqui. De repente, de além verduras, grades, telhados rugosos, dos quintais de velhas moradias, do côncavo sonoro da cidade ou dos altos do Castelo, não se sabe, vem o Grito-dos-Pavões. Calam-se todos, (...). Os pavões invisíveis são parte do paraíso.”

⁶⁵ *Idem*, p. 38.

⁶⁶ *Idem*, p. 42, “Mas o mistério, aqui, cerca-nos por todos os lados, não se lhe pode fugir. À esquerda, acompanhando o Jardim até ao extremo, e para além, está o Palácio: Virado lá para aquele lado, para a prodigiosa confusão do anfiteatro e para o rio.”

“(...) a Aula reza em coro, sonolentemente, a cartilha ou a tabuada.”⁶⁷;

“Tudo isto é muito mais importante do que dois-e-dois-são-quatro.”⁶⁸.

Aqui aprende a dificuldade das relações convencionais dos adultos e a complexidade dos sentimentos que o mundo dos crescidos torna incompreensível aos olhos mais cândidos dos pequenos. É o caso específico do triângulo composto pela sua professora – dona Ifigénia Mealha, o Sr. Mealha - o seu marido - e a sobrinha da primeira. Este triângulo convencial desconcerta Gabriel, causa-lhe estranheza e perplexidade perante o distanciamento frio dos cônjuges e a aproximação dengosa do “EU” masculino e da sobrinha jovem, impudente e segura da atracção que suscita. O Sr. Mealha e a sobrinha causam em Gabriel uma sensação de repulsa e de censura, reacções intuitivas e apenas adivinhadas por olhares e comportamentos que escapam à sua compreensão, mas onde pressente o sofrimento da professora, de quem tem pena, e a maldade adúltera dos outros. Nesta escola, Gabriel aprendeu quem procurar e quem evitar, particularmente os adultos, devido ao episódio com o Sr. Mealha, cujo comportamento o desespera com o seu quê de abuso pedófilo, mascarado como brincadeira inocente que proporciona uma certa violação da sua privacidade e intimidade corporais⁶⁹.

Mas esta escola encerrou – com a doença da professora, com o desgosto amoroso que sente por constatar, presenciar e testemunhar a traição debaixo do seu tecto e no seio da sua família – e, desta forma, fechou a possibilidade de sentir o Éden do seu jardim, calando o murmúrio dos arvoredos e águas⁷⁰, parando o balouço⁷¹, silenciando

⁶⁷ *Idem*, p. 44.

⁶⁸ *Idem*, p. 44.

⁶⁹ *Idem*, p.47.

⁷⁰ *Idem*, p. 63, “No Jardim mudo e fechado, a cisterna para sempre sem ecos, (...)”

⁷¹ *Idem*, p. 63, “(...) o balouço imóvel, enrolado e atado nu só, (...)”

as possibilidades de sonho na observação de gentes e de paisagens vislumbradas e sonhadas:

“E o Paraíso vai ficando para trás, no cimo da Calçada empinada, cabo da memória para sempre dobrado e oculto.”⁷²

Foi uma etapa no crescimento de Gabriel que findou, dando lugar a outras experiências, outros sonhos, outras observações, também proporcionadas pela mudança do espaço-casa e espaço-vizinhança.

A segunda escola correspondeu a um choque para Gabriel:

“Vieram arrancá-lo à contemplação, para o fazer sentar num banco comprido, enfrentando o caos, encadeado e tímido. Todos o olhavam: Estava separado da irmã, o Santiago andava lá para cima no Curso Comercial, onde havia máquinas de escrever, papel químico, caligrafia e taquigrafia. Julgou-se perdido. Se tivesse coragem fugia.”; “Abriu-se então um mundo de estranheza, tumulto e angústia: salas sem conto, escadarias, Aula Geral, chamadas, contínuos, professores, os internos de bibe azul (...), correrias, empurrões, futebol... Tudo o confrangia e lhe deu medo.”⁷³

De forma brusca, abrupta e sem plano de segurança, Gabriel penetra na agressiva convivência dos fortes e fracos⁷⁴, aprendendo, com sofrimento, quem evitar, aprendendo

⁷² *Idem*, pp. 62 e 63.

⁷³ *Idem*, pp. 240 e 241.

⁷⁴ *Idem*, p. 242.

a manter-se na sombra, a suportar a humilhação, a tentar passar despercebido⁷⁵. Gradualmente, aprende como sobreviver numa selva convivencial onde não deseja lutar apenas existir sem conflitos ou confrontos. Aprende a diferença de sentir e de agir dos alunos mais jovens e dos mais velhos, dos mais fracos e dos mais fortes⁷⁶, aprendendo a evitar os problemas e a subsistir na sombra⁷⁷, afastado dos lugares de destaque e de importância, mas também de conflitualidade:

“A Escola era a selva, o Wild-West...”⁷⁸;

“Não era bem medo o que tinha: era o horror do desacordo, da violência.”⁷⁹;

“Sentia-se pequeno e excluído, e só vagamente compreendia.”⁸⁰

Acaba por fundar um grupo restrito de amigos⁸¹ que partilham o mesmo gosto de paz e de tranquilidade, o mesmo gosto distanciado por algumas matérias – Gabriel é bom na leitura, ortografia e caligrafia e medíocre em números – o mesmo gosto de brincadeiras, a mesma dificuldade de sobrevivência no meio social escolar alargado. Aqui, Gabriel intui o macrocosmos social, começando a traçar a linha da sua existência

⁷⁵ *Idem*, p. 242, “Foi para a primeira classe, nas traseiras, onde reinava uma obscuridade propícia à ignorância, à timidez e ao sonho. A sala era acanhada, tinha menos alunos, estava-se à vontade. (...) Ali foi ficando, esquecido.”

⁷⁶ *Idem*, p. 251, “Havia intimidações, os perseguidos que se queixavam, outros passivos, por temor ou inocência. Eram eles, em geral, que apanhavam do vigilante, monstro eriçado, de cassetete em punho.”

⁷⁷ *Idem*, p. 250, “Aprendia sobretudo a esquivar-se, a escamotear, a passar despercebido.”

⁷⁸ *Idem*, p. 252.

⁷⁹ *Idem*, p. 251.

⁸⁰ *Idem*, p. 251.

⁸¹ *Idem*, p. 243, “O Chiquinho também andava agora no Colégio, e ficaram mis amigos do que nunca. Eles e mais dois ou três formaram um grupo à parte.”

na sociedade, no grande grupo colectivo que sanciona ou impede a sua forma de sentir, agir e pensar... Aqui, Gabriel aprende os padrões de cultura da sociedade e a forma como se integrar e sobreviver; aqui, Gabriel submete-se ao longo e, por vezes, penoso processo de socialização. Aqui, Gabriel sofre e cresce, num contínuo rumo à maturação e à idade adulta.

A escola é, gradualmente, para Gabriel, um espaço de aprendizagem – social e cognitiva – e um espaço de cumplicidade, de brincadeira e de partilha, enfim um espaço de crescimento que, de forma dolorosa, lhe ensinou a identificar conflitos, a forma como os viver e como sobreviver na hostilidade social de convivência em grande grupo. Progressivamente, este “Eu” masculino aprende a tornar-se cidadão, amigo, companheiro... enfim, um “Eu” a um tempo colectivo e individual. A escola, em conjunto com a família, promove a aprendizagem do social e do individual, promove a formação do indivíduo nas coordenadas afectivas, profissionais e ocupacionais de pendor socializante, permitindo a descodificação de regras e normas, ou seja, a compreensão da complexa rede relacional de indivíduos em interacção e em crescente afirmação perante si e o outro – agilizando a integração na vida real, sendo, contudo esta aquela que proporciona o verdadeiro ensinamento da existência:

“A vida é a grande escola.”⁸²

A consciência do ser diferente dos outros determina o conhecimento de si como uma realidade diversa do outro. A singularidade do protagonista revela-se na forma como sente o seu ser, o outro e o real, na forma como age sobre o outro e o real, na forma como pensa sobre si, o outro e o real. Esta consciencialização de uma singularidade individual diversa do todo colectivo é uma característica implícita ao *BR*, o que lhe proporciona o seu carácter autobiográfico⁸³.

⁸² *Idem*, p. 377.

⁸³ *Idem*, p. 187.

Aplicando este conceito ao romance em análise, observamos que Gabriel sempre se sentiu diferente dos outros, nomeadamente de Santiago, seu irmão mais velho. Nunca partilhou a sua superstição, o seu receio por feitiçarias, mezinhas ou bruxedos, mas também nunca partilhou o seu sentir tão aventureiro e amigo do desconhecido, nunca teve amizades tão ruidosas e tão cúmplices de noitadas, paixões ou de fugas e transgressões:

“(É talvez por isso que os outros são diferentes de nós.)”⁸⁴; “Mas não deixou de sair sozinho à noite: não tem medo de nada, nem do quarto escuro nem do fim do mundo – ao invés de Santiago, um audaz aventureiro, que anda sempre cheio de pavores e superstições.”⁸⁵; “Ao contrário do irmão, que tem amigos, conversas, cantigas, risos, vadiagens, namoros.”⁸⁶

Gabriel sempre sentiu prazer numa atitude contemplativa do real⁸⁷ e dos outros⁸⁸, num progressivo delinear de personalidade que gradualmente se define e autonomiza por intuir o que não quer ser ou fazer. Gabriel sempre fugiu da confusão, de desordens, de arruaças e se refugiou na leitura, na observação, na reflexão do que pensa, do que faz, do que sabe e do que aprende, em interacção consigo próprio e com os que lhe são mais chegados. Este “Eu” masculino, devido ao seu carácter introspectivo e reservado, tem amizades granjeadas nos colegas que se coadunam com a sua forma de ser, pensar e agir:

⁸⁴ *Idem*, p. 124.

⁸⁵ *Idem*, p. 351.

⁸⁶ *Idem*, p. 284.

⁸⁷ *Idem*, p. 85.

⁸⁸ *Idem*, p. 22.

“Mas que indiferença, que alheamento o seu! Brinca sozinho, lê livros, vagueia, faz bonecos...”⁸⁹; “Entretanto, a timidez e o alheamento são uma couraça que o protege dos desaires e emoções.”⁹⁰;

“Eles e mais dois ou três formaram um grupo à parte. Brincava com eles na rua, iam juntos para casa. Apesar de ciúmes, amuos, arrepelos, dádivas renegadas, uma que outra refrega, e fico-mal-contigo-para-toda-a-vida, eram muito unidos.”⁹¹

Através das suas amizades, cresce em cumplicidade e partilha, aprende a interagir e a brincar e interioriza as pequenas regras de jogos e brincadeiras que reflectem o sistema social em que se insere, na interligação entre o cumprimento obediente e a transgressão. Gabriel executa ambos os vectores com os seus amigos com quem aprende o valor da amizade, da defesa, da partilha, da cumplicidade de fazeres e sentires que gradualmente o consciencializam de regras, promovendo a integração na sociedade e a maturação individual. Apesar dos amigos, Gabriel compraz-se em brincar sozinho e isolado, dando liberdade absoluta ao seu sonho que transfigura a realidade e o transporta a outros espaços e tempos – o esforço de imaginação promove a sublimação do real e a construção da fantasia que, por breves instantes, permite a vivência do impossível e do imponderável:

“O que é bom é estar só, ou julgar que se está, que ninguém nos observa, (...)”⁹²;

“É tão bom andar assim por ares e ventos, à desfilada, com a impressão de que vamos ser atirados pelos espaços fora!”⁹³; “Ele mete a mão na água, faz ondas, inventa

⁸⁹ *Idem*, p. 361.

⁹⁰ *Idem*, p. 371.

⁹¹ *Idem*, p. 243.

⁹² *Idem*, p. 228.

navios, temporais, naufrágios. A água canta, a folhagem estremece, as aves piam, o sol escorre na verdura, o menino sonha, o mundo não tem tempo nem fim. Como é bom deixar-se estar, deslizando ao fio da vida!”⁹⁴; “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.”⁹⁵

A sós, Gabriel apercebe-se da limitação do ser humano e das potencialidades ilimitadas do sonho e da imaginação – a solidão permite-lhe a consciencialização algo dolorosa do real e da fantasia⁹⁶. Um real que o limita e o frustra e uma fantasia que o liberta e o guinda a outras paragens e outras estruturas de sentir e de agir:

“Correr Jardim fora, afundar-se a gritar na verdura, como quem vai ao cabo-do-mundo, chegar à grade, dar um pouco a volta, avistar a barraca lá ao fundo, de repente olhar para trás e não ver o Colégio nem os outros meninos, só o enredo silvestre, e sentir-se *perdido* – é uma embriaguez! Então é bom fugir, de joelhos fracos, tropeçando, perseguido pelo hálito frio e as mãos verdes da solidão e do medo. (É bom, é bom! Quem pudesse ir lá recuperá-lo ou desiludir-se de vez! Ou deixá-lo dormir!)”⁹⁷

As amizades promovem a aprendizagem das regras do viver em comunidade, uma vez que exigem a escolha dos amigos, a escolha das brincadeiras e a própria opção exige reflexão, um pensar mais apurado que possibilita o crescimento e a aprendizagem do “viver” em pequeno grupo, com o cumprimento de regras, com a sua transgressão,

⁹³ *Idem*, p. 41.

⁹⁴ *Idem*, p. 172.

⁹⁵ *Idem*, p. 41.

⁹⁶ *Idem*, p. 42.

⁹⁷ *Idem*, p. 42.

com a escolha cúmplice do sentir, do pensar e do agir. As amigadas foram sendo escolhidas por Gabriel no espaço da escola e no espaço da vizinhança, dois ambientes que promovem a cumplicidade defensiva e distractiva. Por outro lado, as brincadeiras a sós equilibram as outras em grupo, uma vez que desencadeiam a evasão através da fantasia e da imaginação individuais e íntimas do que “pode ser” e não do que “é”, numa proporção mais alargada e abrangente que na interacção colectiva. E é devido a este pendor tão individualizante de Gabriel, da sua consciência de si em relação ao outro que o romance assume um pendor autobiográfico, devido à intromissão consecutiva, subtil e insidiosa da primeira pessoa, dando sempre a sensação de um “Eu” permanente como manipulador da narração:

“Ele até tirou Distinção, quem havia de dizer. Lia e escrevia muito bem, só nas contas é que era fraquinho, mas não fizeram reparo Ou ele acertou sem dar por isso. «Fiquei distinto no primeiro grau!»”.⁹⁸

Retomando um pouco a reflexão teórica, constatamos que o romance de formação surge, assim, dessa interacção entre o individual e o colectivo numa viagem de conhecimento e de consciencialização do “EU” de si mesmo, do outro e do real, uma vez que a sua progressiva evolução se faz quando integra de forma relacional estes três vectores.

A narração do romance constrói-se, por vezes, também a partir do olhar retrospectivo do narrador sobre si próprio, revelando uma interioridade pessoal, enquanto protagonista do passado da história que narra. A lembrança do que foi e a consciência do que é potencia-se numa narrativa na primeira pessoa que possibilita o acesso ao interior mais secreto do “EU”, devido a um discurso mais íntimo, por vezes, confessional, o que permite a reinterpretação do passado e do presente, devido à confluência de olhares que revisitam espaços, vivências, experiências e atitudes num processo de transformação e maturação do “EU”. É esse desdobramento do “EU” em

⁹⁸ *Idem*, p. 286.

passado e em presente, numa revisitação quase que simultânea, que suscita o confronto de olhares que se interrogam, se questionam sobre a vivência e existência individuais num todo colectivo. Esta revisitação do passado transporta o “EU” para um confronto entre si mesmo, o passado e o presente – o que foi e o que é, entre si e o outro, entre si e o exterior e entre o real e a imagem da dimensão individual e colectiva. Uma revisitação que pode conduzir à confirmação ou à rejeição da ideia do “EU” sobre si próprio em momentos diferentes da evolução pessoal e social.

O romance na primeira pessoa, mesmo que não seja autobiográfico, é percebido ou sentido como algo decorrente de uma referencialidade, devido ao tom confessional presente numa narrativa de primeira pessoa que permite a duplicidade do fechamento e alargamento da perspectiva de análise da personagem: limita tudo o que é exterior à personagem, mas alarga a interpretação, tonando-a mais verosímil e mais autêntica. Por outro lado, no processo evolutivo do indivíduo, desenhado no romance, o caminho rumo à interioridade faz-se através dos sonhos e das visões que correspondem a uma dimensão simbólica da aprendizagem do protagonista, por vezes, provocada pelo estado de espírito interior da personagem. A escrita na primeira pessoa implica um exame de consciência, onde se coloca o binómio autenticidade e intensidade. O conhecimento de si pressupõe uma consciência activa para compreender o “Eu” e para o determinar, revelando, na primeira pessoa, uma autenticidade na verbalização em primeira instância de uma intensidade existencial e vivencial⁹⁹. A escrita na primeira pessoa possibilita a consciência de si próprio, promovendo uma maior liberdade de expressão no acto da escrita e no acto da recepção do leitor. Desta forma, o “Eu” confronta-se consigo próprio, pelo processo de semelhança ou de oposição, num esforço de confissão promotora do auto-conhecimento¹⁰⁰. Esta forma de escrita do “Eu” traduz-se num discurso na primeira pessoa, onde esse mesmo “Eu” se pretende retratar através de uma presença que o torna inteligível. Aliás, poderemos afirmar que todo o acto de

⁹⁹ Georges Gusdorf, *Les Écritures du Moi*, Editions Odile Jacob, janvier 1991, Chapitre 12, “Authenticité”, pp. 294 e 295, “Ce paramètre d’authenticité et d’intensité ne devrait jamais être perdu de vue lorsqu’on traite de telle ou telle catégorie des écritures du moi. (...) Or la connaissance de soi désigne une vigilance active, une conscience seconde ou première, intervenant dans le devenir de la présence à soi-même, en sens inverse de l’échappement libre du temps, pour la sauvegarde du sens.”

¹⁰⁰ Georges Gusdorf, Chapitre 6, “Écriture comme Alchimie”, in *Op. Cit.*, p. 132, “L’écriture, dans tous les cas, permet une plus grande liberté de manoeuvre (...). La conscience de soi bénéficie d’une plus grande liberté d’expression.”

escrita corresponderá à expressão de um “Eu”, cuja presença assinalada através da linguagem em primeira instância, o torna mais significativo em termos de promessa de revelação interior¹⁰¹. Este tipo de discurso terá um sentido convergente, uma vez que implica que o relato se volte para o “Eu”, não propriamente como revelação de uma vida, mas antes de mais como uma descodificação pública do sentido da vida na primeira pessoa¹⁰².

A interioridade do protagonista pode também ser revelada pelo discurso na terceira pessoa, funcionando este, por vezes, como uma máscara discursiva da primeira pessoa, através de um pseudo-afastamento objectivo e analítico. Por outro lado, este discurso na terceira pessoa incute uma certa nuance impessoal ao relato, pressupondo uma visão mais socializante numa ligação ao outro e aos outros.

Os romances que integram a trilogia, e mais concretamente o romance *A Escola do Paraíso*, remetem para um discurso de terceira pessoa que se subalterniza de forma constante e sub-reptícia a um discurso de primeira pessoa, revelado pela constante intromissão do *eu* – Gabriel, nas reflexões, nas observações, na linguagem, sendo tudo revelado, contado ou veiculado numa voz aparentemente autobiográfica, infantil e gradualmente adulta de criança à descoberta de si e do mundo, em reflexões analépticas, e narrações em aparente tempo real – tudo contribuindo para a construção de um ambiente de confessionalidade, de interioridade revelada e descoberta, numa trama verosímil e lida como autêntica. Assim, podemos assistir a um cruzamento ambivalente entre a primeira e a terceira pessoas no discurso, o que irá reforçar a reflexão sobre si, no momento em que se esconde sob a capa dúbia de um “Eu” que se apresenta como um “Ele” que, de facto, o representa e descodifica num processo de subtil revelação¹⁰³.

A escrita na primeira pessoa, por vezes, não actualiza essa mesma instância através de um “Eu” mas sim através de um “Ele”, sendo importante ressaltar a intenção e a sensação de revelação de todo o universo existencial do “Eu”, num processo esotérico transcendental e alquímico em que o “Ele” é um “Eu” ficcional que poderá

¹⁰¹ *Idem*, p. 124, “En un sens, toute écriture est écriture d’un moi.”

¹⁰² *Idem*, p. 126.

¹⁰³ Georges Gusdorf, Chapitre 7, “Le Territoire des Écritures du Moi”, in *Op. Cit.*, p. 147, “Certains textes sont rédigés à la première personne; d’autres à la troisième, bien qu’ils semblent concerner le même individu.”

transpor para a confessionalidade escrita a dimensão ficcionada de uma vivência, assim como algo da substância do “Eu” factual criador, numa transferência por procuração de uma certa visão do mundo e da existência¹⁰⁴. Neste sentido, o outro é um “Eu” que possui por procuração a experiência vivencial da primeira pessoa, podendo ser encarado como o paradigma da existência e o relato em que se evidencia como uma reflexão abrangente sobre a vivência humana, procurando-se descodificar o *Ser* através da revelação do que se pensa e do que se é¹⁰⁵. Mesmo quando o relato na primeira pessoa é ficcional e se assume como tal, e embora transpondo para a palavra escrita algo da substância do “Eu” criador, este é uma instância que age, revelando uma certa mundividência, tudo concorrendo para a revelação de como Ser num certo momento, num certo espaço e uma determinada forma de pensar, de agir e de sentir. E isto porque toda a escrita na primeira pessoa, qualquer que seja a sua realização – assumindo-se como “Eu” ou mascarando-se como “Ele” - implica a revelação de si próprio, pressupondo a proclamação do Ser e da existência, tendo sempre a mesma fonte – a consciência do “Eu” e sendo desencadeada por uma necessidade intrínseca de questionação de si próprio, do outro e da vida, enfim, da mundividência, onde se implica a realidade pessoal e a realidade social¹⁰⁶.

Após esta análise teórico-prática em que tentamos comprovar a possibilidade de atribuição da designação Romance de Formação ao conjunto de obras a que optamos por denominar de trilogia, e especificamente ao romance *A Escola do Paraíso*, é porventura possível perspectivá-lo segundo esse prisma designatório, uma vez que nos surge como palco de evolução de uma personagem principal – Gabriel – desde a etapa do seu nascimento até à consciencialização do crescimento e a compreensão do real, no fundo até à perda da ilusão infantil que conduz a uma sensação dolorosa e aflitiva de perda da doce inconsciência. Gabriel cresceu e evoluiu individual e socialmente devido

¹⁰⁴ *Idem*, p. 159.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 158.

¹⁰⁶ Georges Gusdorf, Chapitre 10, “Autobiographie et Mémoires: Le moi et Le Monde”, in *Op. Cit.*, p. 265, “Dans tous les cas possibles, la littérature du moi en cause la présence au monde d’un individu donné; elle implique conjointement la réalité du moi et la réalité du monde.”

às mudanças de espaço habitacional e de vizinhança, à frequência da escola, aos amores e paixões, devido às amizades, ao sentir-se diferente dos demais, às grandes mudanças na macroestrutura política nacional – devido ao jogo interactivo de perda e de ganho na codificação e descodificação da sua realidade e da realidade do outro.

E tudo é partilhado com quem lê, num ambiente de confessionalidade, onde o desfilar de memórias, de gentes, de olhares, de cheiros, de visões, de gostos e de gestos, num sentido tão gradativo como o da descoberta e do crescimento que arranca a quem lê lágrimas de outras saudades, de outros “Eus”, lembranças suscitadas pelos “Eus” ficcionais, acordados assim tão abruptamente na leitura de palavras e de outros sentires. O *paraíso* surge como descoberta do inefável, através da imaginação transfiguradora que sublima o prosaico e atende à necessidade curiosa de inventar para conhecer, saber e crescer... A reinvenção de cenários para a representação de uma vida em cenas progressivas rumo à formação final – o *paraíso* corresponderá à idade de ouro que é a infância. O ouro do não saber e do não sofrer, o ouro da descoberta, o ouro da imaginação, o ouro da fantasia... tudo concorre para o crescimento, para a formação do “Eu” do romance, para a autenticidade do sentir, até a própria interligação de dados contextuais com as personagens torna tudo e todos mais autênticos, verosímeis, tangíveis e palpáveis, numa existência de papel e de passado, já longínquo e nebuloso:

“ – Esta vossa mestra é uma boa peça. Veio cá para me dizer que nós também tínhamos culpa na morte do rei.... Como o desgraçado do Buiça foi explicador do vosso irmão...”¹⁰⁷; “(...) e outra filha casada com um diplomata, ao tempo em Paris, coleccionador de medalhas antigas e amigo dum tal Eça de Queiroz.”¹⁰⁸

O romance de formação, *BR*, preconiza a aprendizagem do “EU”, podendo essa aprendizagem ser positiva, ou seja, autêntica ou negativa, ou seja falhada, e é esta

¹⁰⁷ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, *Op. Cit.*, p. 182.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 316.

dicotomia disjuntiva que o romance de tese evidencia através da panóplia de aprendizagens realizadas pelo herói. A aprendizagem positiva corresponderá à interiorização do sistema ou código de valores por parte do herói, enquanto que a aprendizagem negativa será aquela que afastará o herói do código de valores preconizado ou defendido. Desta forma, o auto-conhecimento do herói deixa de ser um fim em si mesmo, passando a ser um resultado da adesão ou interiorização por parte do herói do sistema de valores doutrinários preconizados pelo romance. É através desta adesão que o herói descobre a sua essência individualizante. A aprendizagem positiva conduz ao conhecimento de si e do real através do conhecimento e interiorização de todo um sistema de valores, preexistente ao “EU”, constituindo a sua consciencialização o rito iniciático do indivíduo no seu processo evolutivo de passivo a consciente de si e do real. A aprendizagem negativa desvia o “EU” do seu objectivo de conhecimento de si próprio, possibilitando-lhe uma série de experiências díspares. O romance de tese sustenta o confronto de aprendizagens e o confronto de forças – a força do bem e a força do mal. A força a que o herói pertence é a força do bem, onde batalha pela verdade, pela justiça, pela liberdade ou pátria – por valores absolutos que o tornam num “EU” colectivo no momento em que este luta por valores de uma comunidade. Será a esta concepção de herói que Gabriel pertence, mesmo que o seu esforço positivo de ensinamento ou de projecção de caminhos não seja entendido por todos, nomeadamente as esferas do poder. A sua vitória será também uma vitória colectiva da aprendizagem, sendo o destinador um ser transcendente, inalterável, cujo estatuto é caução da permanência dos valores. A força do mal presentifica-se no herói que não muda, evoluindo apenas o conflito externo em que se envolve.

O romance de educação suscita determinadas expectativas no leitor que espera encontrar uma correlação entre o tipo de educação das personagens e o seu papel enquanto ser adulto, ou melhor, a forma como vive e conduz a sua vivência existencial. A educação determinaria certas escolhas e caminhos de vida, sendo um factor determinante na formação do herói. Este tipo de romance é de tipo biográfico, apresentando algumas aventuras vividas pelas personagens, embora sem grande espectacularidade; a viagem representará a saída do seio familiar e o início de uma autonomização, apontando os erros e falhas do protagonista como um factor de crescimento e conhecimento pessoal, acompanhando o jovem herói num período de vida

limitado, sem ter ainda empreendido a integração na sociedade a nível profissional e familiar¹⁰⁹.

A trilogia apresenta a educação como mais um factor, no meio de outros, na formação do protagonista, sendo um dado importante, mas não o único, tendo o conceito de formação um significado mais abrangente que coloca em interacção a educação com as experiências vivenciais, com os lugares, com os modelos de vida, com a família, com o meio político, entre outros factores.

Em qualquer das possibilidades de romance de formação, surge um romance cuja narração se debruça sobre um percurso de vida, ao longo do qual, o protagonista sofre uma transformação interior em relação directa e dinâmica com o real que o rodeia, o que proporciona o conhecimento do “EU” e do outro e do “Nós”, enquanto comunidade colectiva. Essa transformação cúmplice e dinâmica demonstra-se nas formas de agir, pensar e sentir da personagem.

O carácter exemplar do *Bildungsroman* permitiria educar, traçar caminhos e formar, através do exemplo emotivo de um “EU” ficcional. Desta forma, o *Bildungsroman*, ao formar, agilizaria a socialização e a integração do indivíduo no real social, nem sempre de forma feliz ou harmoniosa, uma vez que surge a consciência do ser diferente e melhor, mas pelo menos de forma resignada, o que implicaria a renúncia a um ideal e a adopção de um conformismo banal e prosaico¹¹⁰.

Se observarmos o percurso vivencial de Gabriel, ao longo da trilogia, verificamos que este não se integra de forma harmoniosa, nem de forma resignada na sociedade do seu tempo. Assume-se como um exemplo de lucidez e de rebeldia que se impõe pela diferença de pensamento e de comportamento. Talvez fosse esse mesmo o objectivo de Miguéis, o de formar vozes discordantes e actantes num real que urgia modificar. Gabriel apela a uma socialização contrastante que não abandona o seu ideal, que não se resigna ou se conforma, mas que vive de forma marginal numa sociedade que rejeita e tenta transformar através de uma escrita subversiva e lúcida do real circundante. Aliás

¹⁰⁹ Daniel Mortier, *Op. Cit.*, pp. 268 e 269, “Qu’il soit jeune et ne soit pas définitivement établi dans la société paraît aller de soi, mais la raison n’en est pas pour autant univoque.”

¹¹⁰ Florence Bancaud, *Op. Cit.*, p. 42, “La fin de cet apprentissage, décrite avec ironie par Hegel, n’est nullement une harmonie entre le sujet idéaliste et la réalité prosaïque, mais la résignation à la banalité et au conformisme bourgeois, sur fond de renoncement à l’idéal et aux droits du cœur (...).”

esta apetência de Gabriel pelo dissonante e diferente terá sido inspirada na influência do modelo parental e educacional, uma vez que o seu pai, o Sr. Augusto, sempre se revelou um idealista e até revolucionário, sendo republicano numa monarquia já agonizante.

O romance de formação apresenta um herói num estado inicial de felicidade e de paz ingênuas que se vai progressivamente confrontando com o real que o rodeia, geralmente hostil, ao longo de diferentes períodos da vida, ganhando, no processo, uma gradual responsabilidade e mais completa visão do mundo. A aprendizagem opera-se através da experiência da desilusão e da consciência de uma inadaptação ao real social.

No herói Gabriel, a experiência da desilusão e do medo fecham a infância, a experiência da morte e da perda do irmão e do pai marcam a sua juventude, onde é cada vez mais visível a discordância entre a lucidez da personagem e a vida em sociedade. A sua infância revela-se pacífica e aprazível, feita do saborear de horizontes, de sensações e de emoções que lhe permitem uma visão encantada da realidade. Enquanto pequeno, ainda em fase pré-escolar, a Escola do Paraíso que frequentava e onde estavam os seus irmãos permitiu-lhe a descoberta dos mistérios da existência através de um constante e renovado prazer de observação da natureza e de imaginação de possíveis histórias e mistérios decifrados. A vivência de uma certa desilusão inicia-se na experiência da escola primária, fase da mudança de casa e de escola sentida de forma dolorosa e solitária, onde Gabriel se sente diferente dos outros, procurando estar só, passar despercebido e apenas partilhar com um grupo restrito de colegas os momentos de ansiedade e de dor. A experiência da desilusão e do medo fecham, como dissemos anteriormente, a sua infância e de forma brutal, mesmo cruel, no momento em que assiste ao suicídio, no hotel onde o pai trabalha, de alguém que se sentiu incapaz de lidar com uma realidade adversa ou exigente de renúncias ou de cedências.

Esse momento corresponde a uma reflexão retrospectiva de Gabriel, de apelo à memória, onde, no átrio do hotel e enquanto espera pela saída do pai, recorda e revive hábitos passados com o distanciamento já de um crescimento que desencadeia a nostalgia algo perplexa e enternecida perante atitudes, acções e idiossincrasias de ser *eu* criança, ainda tão recente e contudo sentido tão distante, tão estranho a si próprio:

“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!”¹¹¹

E a esse pressentimento de crescimento e progressivo afastamento da idade de criança¹¹², numa perspectiva individual, vem-se juntar a dolorosa sensação de crescimento social, no momento em que Gabriel presencia um acto de suicídio, nesse mesmo local, palco também da sua vida que foi o hotel, local de trabalho e de sacrifício do pai:

“Sim, ia a fugir, mas não sabia de quê. Talvez deste mundo atormentado, da morte que espreitava a cada canto, ou da vida, que começa no sangue e acaba em sangue... E para onde ia? Não tinha para onde ir. O paraíso, a idade de ouro, o sonho – nada disso existia fora dele. Estava dentro da vida e não podia fugir-lhe. Alguma coisa mais do que um homem morrera ali: um tempo, a sua infância.”¹¹³

O suicídio confronta-o com a fragilidade da vida, com a ténue linha divisória entre vida e morte, com a influência do social na vivência íntima e individual¹¹⁴, enfim,

¹¹¹ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, *Op. Cit.*, p. 393.

¹¹² *Idem*, p. 394.

¹¹³ *Idem*, p. 398.

¹¹⁴ *Idem*, p. 397.

confronta-o com o lado inexorável da existência humana – a finitude da vida, o que o deixa perplexo perante um esforço de racionalização e de explicação da vida, tão frágil, tão efémera, tão fugaz; e da morte, tão absoluta, tão permanente, tão definitiva... Um esforço que o conduz a uma compreensão somente vislumbrada, mas que o leva ao sofrimento e às lágrimas como se rejeitasse saber, compreender ou aceitar – como se rejeitasse crescer!

“Então, num impulso, atirou-se contra o peito do pai, e escondeu a cara, sacudido de soluços. As lágrimas correram-lhe por fim, arrastando e dissolvendo a escuridão.”¹¹⁵

Gabriel passa para o patamar seguinte da experiência da dor e da perda no momento em que perde o seu irmão Santiago e, posteriormente, o pai, apercebendo-se da impotência do ser humano perante o desenrolar da vida que foge continuamente ao seu controle e que lhe proporciona um gradual e doloroso conhecimento da solidão; do arrependimento pelo que disse e não disse; da sensação de desalento do demasiado tarde, sendo no romance *Os Filhos de Lisboa* que se evidencia mais premente um crescimento interior da maturação da dor e da reflexão de uma vida ainda jovem. Neste romance, mas sobretudo em *O Milagre Segundo Salomé*, Gabriel toma consciência da sua inadaptação, da sua marginalidade numa sociedade de *sins* incontestáveis, optando por uma atitude assumidamente de oposição, onde o *não* só lhe augurava o estar à margem, mas de forma crítica e esclarecedora, através da escrita. É através da trilogia como romance de formação e através de Gabriel que nos apercebemos do cenário político e social de uma realidade pré-ditatorial que desencadeia a marginalidade desta personagem e desenvolve o seu espírito de consciência e de oposição.

O romance de formação tem um carácter pedagógico e reformador, sendo um projecto romanesco que pretende conduzir ao conhecimento do Homem, através de “EUS” ficcionais que poderão evidenciar um papel paradigmático do sentir e do agir

¹¹⁵ *Idem*, p. 399.

humanos, e, através da crítica exercida pelo herói, conduzir o leitor à reflexão¹¹⁶. O romance de formação procura insinuar e demonstrar uma determinada visão sobre o indivíduo e a sociedade, através do poder de sugestão que a personagem e a palavra encerram, deixando o leitor concluir, guiado-o ou induzindo-o numa determinada reflexão ou conclusão¹¹⁷. Na trilogia nunca é explicitamente referido o carácter e o espírito revolucionário, contestatário e reformador de Gabriel, este último é deduzido a partir das suas atitudes e dos seus comportamentos, nomeadamente a sua participação na revista *A Sementeira* e os seus pensamentos, reflexões e visões da sociedade e do mundo circundante a que vamos tendo acesso ao longo da trama narrativa.

Este tipo de romance surge como um reflexo das condições político-sociais de uma determinada comunidade, num dado momento histórico. Ou seja, surge como um reflexo, porque será uma possível resposta a esse contexto, uma possível reacção que terá como corolário final a representação de certos “EUS” em determinados momentos da vida de uma sociedade. Poderemos ver a trilogia, aqui em análise, como um reflexo de determinados momentos históricos, nomeadamente como um reflexo de uma monarquia agonizante, de um republicanismo hesitante e de uma crise social pré-ditatorial.

Verificamos que o romance de formação apresenta, desta forma, uma visão didáctica, concretizada através da formação de um “EU” ficcional protagonista, através do qual se infere a correlação entre *eu* e *nós*, entre o individual e o colectivo, entre o indivíduo e a sociedade, o que proporcionará uma aprendizagem sobre o “EU” humano, nomeadamente o *eu* leitor¹¹⁸ – uma aprendizagem sobre o “EU” através de um

¹¹⁶ Sylvie Le Moel, “Éducation, Désillusion, Integration? Variations et Paradoxes du Roman de Formation Allemand aotuo de 1870”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, pp. 55 e 56, “(...) c’est la mise en oeuvre d’une volonté pédagogique réformatrice affirmée de leurs auteurs, tous deux lecteurs de Campe. Ils souhaitent contribuer par leur projet romanesque à un progrès de la connaissance de l’homme dans une perspective critique vis-a-vis des chimères sentimentales et métaphysiques, et inciter le public, au-delà d’une lecture seulement empathique voire compassionnelle, à la réflexion.”

¹¹⁷ Philippe Chardin, “Un genre se forme à tout âge: vieillissement et rajeunissement du Roman de Formation de Flaubert à Proust”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, p. 140.

¹¹⁸ Isabelle Bour, “Maria Edgeworth: De La Pédagogie Au Didactisme”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, p. 89.

acompanhamento constante da educação, do crescimento, desenvolvimento e formação do “EU” principal. Gabriel, como protagonista da trilogia, adquire e revela uma maturidade, um esclarecimento, uma lucidez precoce, fruto de uma educação afectuosa, mas responsável que desenvolveu o gosto pela reflexão, pelo pensamento, pela equação equilibrada entre o ser, o fazer e o sentir. O meio social, assim como o familiar, proporcionou e exigiu essa reflexão, o que se virá a reflectir na responsabilidade de se assumir como o elemento integrante e transformador da sociedade – o gosto pela leitura demonstrado desde cedo por Gabriel e incentivado pelos pais e o contacto próximo com o pensamento contestatário e livre do Sr. Augusto, seu pai, deram os seus frutos e a sua contribuição para a formação do carácter e atitudes desta personagem.

A este interesse pelo indivíduo, pela sua formação e crescimento até à sua integração social, harmoniosa ou conflituosa, realizada de forma consciente e matura, não é estranha a influência da corrente humanista das luzes que subsidiou o romance de formação na sua génese.

O romance de formação surge como um romance que representa a aprendizagem pelo indivíduo dos padrões de cultura de uma sociedade, tendo em vista uma posterior integração¹¹⁹. E neste ponto será porventura pertinente reflectirmos sobre esta «integração» quando temos como alvo do nosso estudo a trilogia. De facto, este corpus de romances poderá ser visto como um romance de formação, como temos vindo a demonstrar e assim o continuaremos a fazer, contudo no que toca à noção de integração social, a trilogia assume-se como um romance híbrido, de formação, mas também algo didáctico e pedagógico, no sentido da formação da consciência individual e política, visando não a integração harmoniosa do “EU” no colectivo, cujas regras aprenderia e cumpriria, mas, acima de tudo, a revolução ideológica através da palavra escrita que este “EU” – Gabriel - traria ao meio social em forma de consciencialização do outro e de transformação do real colectivo.

O “EU” do romance de formação vai-se construindo à medida das experiências que obtém e que procura com o meio que o rodeia, não só o pequeno núcleo familiar, mas também o grande grupo que é a sociedade que condiciona o ser individual, o ser

¹¹⁹ Bernard Banoun, “Des Formations et Déformations dans le Roman Autrichien du Xxe Siècle”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, p. 69.

familiar e o ser social. No fundo, o “EU” é sempre um ser a um tempo individual e colectivo, uma vez que em si estão latentes os padrões de cultura da sua sociedade, o sistema de normas e de regras limitativas do que permitem e do que proíbem.

O romance de formação em José Rodrigues Miguéis retoma uma dupla tendência, onde estará presente o reencontro do “EU” com a sua interioridade e o compromisso do “EU” com a sociedade e com a política. Será da conjugação, por vezes se não sempre conflituosa, entre o interior e o exterior que se determinará a formação do “EU” e o seu papel dentro do *nós*.

Actualmente, o romance de formação sofre de uma certa degradação dos seus princípios basilares, uma vez que os adultera e adapta a novas realidades humanas e literárias¹²⁰. Digamos que a degradação corresponde a uma evolução do pensamento e das condicionantes sociais que implicam um redimensionamento dos princípios basilares do romance de formação. O exemplo evidente desta afirmação será o protagonista Gabriel, cujo crescimento e desenvolvimento não visam a integração na sociedade, nem de forma harmoniosa, nem de forma resignada, mas pretendem acima de tudo a denúncia desta última, a sua transformação e a mudança através de uma vivência marginal e lúcida da personagem principal – Gabriel.

A personalidade de uma personagem num romance de formação, em particular do protagonista, será determinada pela educação da primeira infância, sempre abundantemente apresentada e descrita ao longo do romance numa etapa de plena relação convivencial com a família núcleo¹²¹. Este desenvolvimento psicológico e esta formação de carácter será sempre um processo longo, lento e cumulativo de vivências, de experiências, de conselhos, de repreensões e de afectos. E tal é o caso da trilogia, onde no romance *A Escola do Paraíso*, a primeira infância é plenamente acompanhada e relatada, uma vez que constitui um factor crucial do crescimento e desenvolvimento de Gabriel. Paralelamente à vivência familiar, a sociedade e os sectores político-económicos afiguram-se factores influenciadores, e por vezes determinantes, na

¹²⁰ *Idem*, pp. 78 e 79, “Le roman de formation a perdu son aura. La dégradation des formes est patente (...). Dans tous les cas exposés ici, le postulat idéologique selon lequel le sujet se forme et parvient à s’intégrer dans le collectif est fortement remis en cause.”

¹²¹ Isabelle Bour, *Op. Cit.*, p. 83.

formação da personalidade do “EU” ficcional¹²². Observemos Gabriel que, no romance *A Escola do Paraíso*, enquanto criança, vive e assiste a um ambiente de contestação republicana e, no romance *O Milagre Segundo Salomé*, já adulto, evidencia um espírito de pensamento livre e esclarecido que visa a consciencialização da sociedade.

Será talvez neste momento pertinente, dado que nos referimos a um conjunto de três obras, afirmarmos que a trilogia apresenta uma intriga romanesca onde se descortina a unidade e uma continuidade dinâmica, sendo o elo de ligação entre os três romances constituintes, a personagem Gabriel. Este aparece-nos em pleno e preenche a narração do romance *A Escola do Paraíso*, enquanto criança; aparece-nos ainda de forma presente e insistente, enquanto jovem no romance *Os Filhos de Lisboa*; mas paira no romance *O Milagre Segundo Salomé*, enquanto adulto, estando irreversivelmente presente através da palavra arguta e transformadora, mas surgindo fisicamente apenas no final. Estas três formas do estar presente correspondem a três momentos da vida da personagem e a três momentos diferenciados da sociedade. Para esta unidade e continuidade do conjunto das três obras que formam a trilogia muito contribui a fusão da narração na primeira e na terceira pessoas, uma vez que o *eu* preenche e ocupa a narrativa¹²³, de forma explícita, por vezes, mas, essencialmente, de forma velada e persistente. É a voz de Gabriel que perpassa em todas as páginas, que se insinua e se derrama em cada frase e em cada palavra. A ambiguidade do discurso directo, indirecto livre e indirecto e a voz irónica da narrativa permitem estabelecer uma continuidade ao longo do romance e acompanhar o desenvolvimento psicológico e moral dos protagonistas – no nosso caso de Gabriel.

Por outro lado, a narração na primeira pessoa aponta para uma estrutura auto-reflexiva do romance de formação, no que diz respeito à interioridade do herói. Essa mesma estrutura auto-reflexiva parte da análise do mundo exterior, evoluindo gradualmente para o universo interior do protagonista sempre em evolução, desde a infância até à maturidade. Ou, por outro lado, parte do interesse pela vida interior do herói, e só depois a conjuga com o mundo exterior que o rodeia e o condiciona. Em

¹²² *Idem*, pp. 86 a 88, “(...) la personnalité d’un personnage est déterminée par son éducation, en particulier par ses toutes premières années. Cela conduit naturellement à décrire ces premières années au cours du roman, ou à en rendre compte indirectement par un portrait des parents. (...) à montrer l’interaction entre l’individu et la société (...)”

¹²³ *Idem* p. 89.

qualquer dos casos, o romance de formação proporciona momentos de análise psicológica numa trama narrativa de pendor predominantemente didático. As reflexões surgem no seio do protagonista e/ou nas palavras do narrador, havendo como que uma redundância de funções de protagonista e narrador que reforça a noção de existência de um espaço privilegiado de reflexão sobre a interioridade do indivíduo representado pelo herói, uma duplicidade exercida na primeira pessoa que conduz à identificação do romance de formação como romance de cariz autobiográfico, não sendo, contudo este um dos seus traços distintivos. De facto, ao longo da trilogia encontramos a sobreposição, ou melhor a intromissão constante do *eu* no discurso do *ele*, como se a voz que nos fala na terceira pessoa verbalizasse pensares e sentires de um tom confessional próprio da primeira pessoa; como se a voz do *ele* nos segredasse impressões tão íntimas e pessoais em primeira mão e de forma tão personalizada como a voz de um *eu*:

“Meu Deus, fazei que ele repare em mim, e me chame para a sua mesa, e me ofereça uma fatia de pão trigueiro e cheiroso, barrada de açúcar mascavado! Não há no mundo um acepipe comparável, e os janotas do Suíço, do Marrare e do Leão-d’Ouro sabem eles lá o que é bom!”¹²⁴;

“A água canta, a folhagem estremece, as aves piam, o sol escorre na verdura, o menino sonha, o mundo não tem tempo nem fim. Como é bom deixar-se estar, deslizando ao fio da vida. Quem me dera ter um bote!”¹²⁵

E mesmo quando não se revela expresso o *eu* de forma evidente, esse *eu* palpita nas observações algo infantis¹²⁶, na linguagem oralizante – “(...) olha quem (...)”¹²⁷ - e

¹²⁴ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, Op. Cit., p. 30.

¹²⁵ *Idem*, p. 172.

¹²⁶ *Idem*, p. 227, “Estão enfim na praia, um deserto, todos vestidos, felizmente não é para tomar banho. Não se vêem maçãs em parte nenhuma.”

coloquial – “Subiu-lhe o sangue todo aos miolos, com certeza.”¹²⁸, nos apartes explicativos – “(então doces de ovos nem falar)”¹²⁹ - ou denunciadores da falta de compreensão do real, nas reflexões¹³⁰ de progressivo encanto e fascínio pelo real, na gradual construção da compreensão e entendimento da sociedade e do ser humano¹³¹, enfim de si próprio. A voz que assume a narração é algo difusa, interligando-se o *eu* e o *ele* num discurso de revelação, de explicação¹³², de descoberta e de crescimento, onde se pressente de forma pungente, eufórica ou sofredora, a presença desse *eu* que dá sentido a toda a narração e a todo o universo narrativo.

O romance de formação apresenta uma intriga romanesca que se baseia na construção de uma espécie de biografia do herói protagonista, desde o seu nascimento, infância, juventude até à idade adulta e entrada na sociedade. Corresponde à construção de uma personalidade e dos seus valores em relação ao real e ao outro com quem interage¹³³. O romance de formação não acompanha o herói em todo o seu processo de crescimento, em todo o seu percurso vivencial, enquanto programador e impulsionador de uma existência revista, reinterpretadora que estabelece o sentido da vida – este é o romance clássico, aquele que acompanha o indivíduo-herói até ao alcance da decodificação do segredo da vida. O romance de formação segue o herói só até um ponto, até ao momento em que este atinge a maturidade e encontra e ocupa o seu lugar no todo comunitário e colectivo social, onde vai inferindo e projectando a sua individual visão do mundo. Não segue o herói até ao fim, ou seja, até ao final do percurso vivencial, até à decifração do caos que é a vida e a sobrevivência social.

¹²⁷ *Idem*, p. 379.

¹²⁸ *Idem*, p. 40.

¹²⁹ *Idem*, p. 115.

¹³⁰ *Idem*, p. 361, “Tudo isto é demasiado complicado para os nossos verdes anos, não acham?”

¹³¹ *Idem* p. 208, “Como é que a gente crescida sabe tudo o que se passa dentro de nós?”

¹³² *Idem*, p. 121, “Muito ele embirra que lhe respondam assim! Quando pergunta o que é que têm para o jantar, a mãe responde invariavelmente: «Bicos de rouxinóis» ou «Línguas de perguntador». Como se perguntar fosse crime!”

¹³³ Audrey Vermetten, “La Tradition du Roman d’Apprentissage dans l’oeuvre de George Cukor”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, pp. 110 e 111.

Poderemos afirmar que existem variações de apresentação do romance de formação, uma vez que uns acompanham a construção biográfica do herói, desde o seu nascimento ao estabelecimento na sociedade com um caminho já delineado e escolhido, e outros apresentam-nos a personagem apenas a partir de um dado momento crucial da sua adolescência¹³⁴ ou do início de uma juventude e acompanham o seu trajecto evolutivo e todas as experiências vivenciais que determinam esse mesmo indivíduo.

De volta à trilogia, verificamos que esta última evidencia esta variabilidade de apresentação das personagens, nomeadamente de Gabriel, de Dores-Salomé e de Severino. Gabriel surge na trama narrativa aquando do seu nascimento, no romance *A Escola do Paraíso*, fazendo a sua entrada no mundo de forma triunfal, porque sobrevive, uma vez que o seu nascimento foi precipitado por um acidente causado pelo gato de família. Como terceiro filho de uma família modesta, mas consciente das suas necessidades e dos seus luxos limitados, é alvo de um carinho e de uma tolerância que os seus irmãos não sentiram, o que lhe proporciona o desenvolvimento de uma reflexão introspectiva e de uma observação arguta do que o rodeia. O acto de nascimento corresponde à etapa da identidade deste “EU” principal, apresentado de forma progressiva e muito gradual no universo narrativo, sendo o bebé recém-nascido, o bebé de berço que o gato guarda e protege contra tudo e todos, o bebé que olha e se fascina com o universo paisagístico e familiar que o rodeia, a criança que observa e aprende através da sua descoberta do outro, dos outros e de si próprio. Um “Eu” que surge quando nasce, momento em que toda a trama narrativa se apresenta, ganha sentido e se constrói, na mesma proporção de progressiva gradação do crescimento e desenvolvimento desse ser, evoluindo ao ritmo do seu pensar e da sua descoberta do mundo – interior e exterior:

“- «Sape-gato, já me arranhaste!» - pulou de leve para o lar da chaminé, e dorme agora enroscado na auréola de calor do fogareiro.”; “- Ora uma coisa de nada, imagine. O diacho do gato sempre agarrado às saias, um arranhão na perna...Rompeu-lhe as

¹³⁴ Philippe Chardin, *Op. Cit.*, p. 137.

varizes com as unhas.”¹³⁵; “- Nasceu o menino! (...) – É rapaz, é rapaz! E perfeito, um latagão!”¹³⁶

Dores-Salomé surge na narrativa, no romance *O Milagre Segundo Salomé*, no final da sua adolescência e início de uma juventude tímida, mais precisamente aos dezoito anos. Surge como uma jovem pobre e ingênua, perdida e desesperada na capital lisboeta, vinda de uma aldeia recôndita e esquecida da Beira Baixa, da qual tinha saído aos catorze anos, sem família e sem amparo, constituindo um alvo fácil a quem tivesse uma palavra mais amável e demonstrasse um interesse ou uma preocupação com a sua vida e sobrevivência:

“Chegada à beira do passeio parou estonteada: estava na Avenida da Liberdade. Doíam-lhe as pernas, inchadas e trôpegas de caminhar. A fome roía-a.”¹³⁷; “Tinha saído da sua aldeia da Beira Baixa, uma criança de catorze anos, com os olhinhos fechados, para andar aos baldões da sorte por este mundo de Cristo; pai, não no tinha conhecido, nem sequer o nome dele sabia; e a mãe, ia ela nos treze, tinha-se finado daquela dor, a mijar sangue.”¹³⁸; “Sozinha no mundo, farta de dormir nos currais das ovelhas ou pelos cabeços desabrigados, dois anos depois metia a caminho de Lisboa com uma certidão de indigência da junta de paróquia, à procura de casa onde servisse.”¹³⁹

¹³⁵ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, *Op. Cit.*, pp. 11, 12 e 16.

¹³⁶ *Idem*, p. 17.

¹³⁷ José Rodrigues Miguéis, *O Milagre Segundo Salomé*, Editorial Estampa, 4ª edição, Julho de 2000, p. 31.

¹³⁸ *Idem*, p. 32.

¹³⁹ *Idem*, p. 32.

De facto, Dores-Salomé irá lutar para sobreviver, irá aprender como é viver num mundo sem segundas oportunidades e irá fazer da sua companhia constante a solidão, até ao momento que descobre o caminho e o destino – a vida a dois com Gabriel. Esta personagem feminina, que se assume como imprescindível na trilogia, exemplifica o papel da mulher no romance de formação, uma vez que é obrigada a vencer os obstáculos da sociedade para sobreviver e adquirir uma determinada autonomia e independência. Por esta razão, envereda por formas de sobrevivência algo dúbias e censuráveis, nomeadamente a prostituição numa casa de passe e a prostituição de rua. Enquanto Dores, é uma personagem cheia de medos e fantasmas de solidão e de sofrimento; enquanto Salomé é uma personagem que vence e sublima o sofrimento da pobreza, de uma gravidez sem casamento, da morte do filho e da exploração pelo homem, através do exercício de uma profissão de sedução que lhe permite vencer o homem, usando-o, paralelamente ao uso do seu corpo, para atingir um grau profundo de expiação, de conhecimento de si e do outro e de redenção pela dor. A sua experiência vivencial fá-la crescer e formar-se, podendo, no final, dar início a uma vida a dois, com a perspectiva de um filho, e onde poderá ser e afirmar-se inteiramente como Dores, uma mulher que conhece o mundo e que se conhece, sobretudo, a si própria.

A personagem Severino, no romance *O Milagre Segundo Salomé*, surge na narrativa enquanto um adolescente de dezasseis anos que abandonara a aldeia e a mãe, por decisão desta última, para procurar um destino melhor e mais favorável na capital:

“Tinha dezasseis anos, e a sombra dum buço na carantonha lorpa, talhada a enxó na matéria prima de que ao tempo se faziam marçanos, conselheiros, deputados e bispos, quando à beira já da diligência do Côto, que havia de o levar a Coimbra, beijou derradeiramente, em lágrimas e ranhos, a máscara seca e rugosa da mãe.”¹⁴⁰; “Devia estar em Lisboa ao outro dia, com o sol fora.”¹⁴¹

¹⁴⁰ *Idem*, p. 17.

¹⁴¹ *Idem*, p. 18.

A despedida da mãe e do seu mundo conhecido é angustiante e a chegada ao grande centro urbano, apenas com uma carta de recomendação para um estranho comerciante e algum dinheiro, é estonteante, fazendo-o perder a noção de realidade, do tempo e do espaço. Severino fica aturdido, sem saber o que fazer, o que pensar e como agir. Sente-se desamparado, sozinho e sem rumo, profundamente perdido nesse novo mundo tão desconhecido. Não consegue encontrar o tal comerciante da carta de recomendação, o Sr. Pires, e por um acaso do destino acaba por observar uma certa porta de um armazém, a tabuleta e a mercadoria. O patrão condeou-se com o seu estado perdido e desorientado e propôs-lhe ficar com ele à experiência, enquanto não encontrava o seu Sr. Pires. Severino era trabalhador e esforçado e tinha queda para os números e para as contas, acabando por ficar neste armazém e com este patrão, o Sr. Serrano, que o recebeu, lhe ensinou o ofício e o fez desenvolver uma capacidade inata para o negócio. Severino inicia o seu percurso vivencial na grande cidade, sempre rumo à riqueza e à independência que tanto desejava. Aprendeu a agradar, a ajudar o patrão, a exercer o seu trabalho com responsabilidade e dedicação, o que determinou o seu destino de sucesso e de riqueza: torna-se o herdeiro do patrão, herda um imenso património que tinha ajudado a construir e desenvolver e torna-o cada vez maior e com desafios financeiros mais arrojados e prometedores. Torna-se um homem rico, influente, poderoso, lidando com políticos e com a sociedade, mas sentindo sempre uma solidão, o estar deslocado em encontros sociais mais refinados, uma vez que a sua educação e a sua formação apenas desenvolveram a apetência para o negócio e não a postura social. É através de Salomé, que torna sua companheira por algum tempo, que pretende adquirir refinamento e alguma companhia, utilizando a beleza e a postura desta mulher na sua imagem social. O percurso vivencial de Severino é acompanhado desde a adolescência até à meia idade, momento em que a personagem reflecte sobre a sua vida e sobre as escolhas que fez ao longo desta: Severino sente-se profundamente realizado em termos económicos, mas também profundamente desolado com a solidão e o sentir sempre provinciano e deslocado – conhece o mundo, conhece-se a si mesmo e ao outro, acha-se afortunado e infeliz, no fundo um ser desiludido.

A ideia fundamental e fundadora do romance de formação será o confronto entre o herói, as restantes personagens e o mundo real que impõe regras de conduta e condições de sucesso e de frustração, obrigando a escolhas de caminhos que impõem, por sua vez, um código de vivência e de conduta. Desta forma, Gabriel, ao longo da trilogia, é condicionado pelo meio social e político pré-ditatorial que desenvolve uma atitude de rebeldia na personagem, que implica uma vivência de uma certa marginalidade da sociedade e uma sobrevivência económica algo intermitente e pouco segura devido aos seus ideais e ao seu posicionamento no mundo real. Dores-Salomé vê-se explorada por um mundo real de poder e de clivagem social, sofrendo a crueldade de uma sociedade que abusou da sua confiança, que lhe impôs uma gravidez inesperada e que a obrigou a sobreviver através do empréstimo regular do seu corpo e da sua sedução, fazendo surgir a frustração perante a vivência de determinadas experiências e realidades. Severino ocupa no mundo real um lugar de pobreza, o que lhe impõe uma luta constante de trabalho árduo e dedicado, o que implica uma atitude de obediência e de subserviência para no final alcançar o objectivo de uma vida: a riqueza, o respeito de todos e daqueles que o exploraram e maltrataram e o sentir-se feliz. Severino alcança a riqueza, o respeito parcial, porque lho dedicam somente porque é rico e poderoso, no entanto, como sempre negligenciou as relações humanas e os sentimentos de afecto, é em profunda solidão que se vê no final da trama narrativa.

O romance de formação apresenta uma certa abertura de tempo, desenrolando-se numa temporalidade longa, nomeadamente percorrendo o percurso vivencial do protagonista até à idade adulta., o que se confirma na trilogia em análise, uma vez que perpassa uma temporalidade que se inicia no nascimento de Gabriel e se suspende quando este já é adulto e decide um determinado caminho de vida em família e em sociedade. Por outro lado, o romance de formação apresenta, também, uma abertura de espaço, dado que assistimos a mudanças de lugar ao longo da acção. E uma vez mais tal também se evidencia ao longo da trilogia, nomeadamente nas três personagens em análise – Gabriel, Dores-Salomé e Severino. Gabriel, ao longo da vida, muda várias vezes de casa, durante a infância e mesmo já em adulto; Salomé muda de localidade e de casa, o que acompanha a mudança de ocupações e estatutos, ao longo da narrativa – muda-se para Lisboa, é ama numa casa abastada, é prostituta numa casa de passe, é amante de Severino e instala-se na sua residência rica, é prostituta de rua por conta

própria, habitando uma casa modesta. Severino muda de localidade, abandonando a aldeia e deslocando-se para a capital, habita o armazém do Sr. Serrano, onde trabalha e acaba por viver na residência deste último como empregado e, mais tarde, como dono e patrão.

O romance de formação, para além de uma abertura de tempo e de espaço, também evidencia uma determinada abertura narrativa, onde estará presente o surgir do imprevisível e do imponderável no desenrolar dos acontecimentos narrados. Estes factores de imprevisibilidade são mais palpitantes no percurso vivencial de Dores-Salomé, o que se deverá a uma vivência em sociedade através de máscaras de aparência e de sedução que implicam uma personalidade emotiva, reacções repentinas e inesperadas e decisões de um sabor expiatório e catártico¹⁴².

Paralelamente, o romance de formação é imbuído de uma determinada espiritualidade que corresponderá a uma crença ou a uma fé que sublinhará a possibilidade de renascer e triunfar a partir das cinzas – o bem surgirá depois do mal; a ventura depois do infortúnio; a segurança depois do desespero, enfim, etapas de vivência cíclica da personagem que, ao longo do seu percurso experiencial de vida sofre, desespera-se e sublima as dificuldades em escolhas de caminhos e em decisões que proporcionarão uma saída, uma fuga ou uma possibilidade de evasão catártica a uma forma de vida e a uma sociedade¹⁴³. Poderemos eventualmente encontrar em Dores-Salomé a encarnação de uma fé redentora de pecados que hesita em entregar-se ao homem e quando o faz é de forma ausente e fria. Esta personagem representa a crença no perdão, na redenção e na esperança de uma vida partilhada e feliz, somente após o cumprimento de provas sacrificiais que a libertarão e a tornarão digna e merecedora de uma redenção e de uma possibilidade de vivência satisfatória. Dores-Salomé acredita e tem fé, porque se considera alvo de uma aparição e interesse divinos, aos quais tenta corresponder suportando a humilhação promíscua da prostituição de rua que considera redentora e a chave da sua dignidade. Acredita numa vivência expiatória transitória para conseguir a redenção.

¹⁴² Audrey Vermetten, *Op. Cit.*, p. 112, “La confrontation avec le monde, epreuve fondatrice du roman de formation, est ici métaphorisée par un test, la présentation de la jeune fille au grand monde, et quel grand monde!”

¹⁴³ Philippe Chardin, *Op. Cit.*, p. 142, “Sur un champ de ruines, naître l’espérance; plus la situation sera désespérée, plus le salut sera proche.”

O romance de formação poderá apresentar a ideia ou a concepção de uma sublimação artística da dificuldade de inserção e sobrevivência do herói numa sociedade que este rejeita. Será através do impulso criativo que o herói se ergue e se afirma nessa mesma sociedade, distinguindo-se pelo seu génio e criações artísticas¹⁴⁴. Na trilogia, encontramos Gabriel que, *n'A Sementeira*, evidencia uma criação artística genial através de uma prática de escrita satírica, profundamente crítica, que lhe granjeia um lugar de destaque de intervenção e de coragem na oposição política e lúcida que empreende.

Assim, o romance de formação apresenta e analisa o trajecto de um indivíduo, desde o nascimento, infância ou adolescência até à idade adulta, procurando um conhecimento lúcido sobre si, o outro e o real. Digamos que este indivíduo, prioritariamente problemático, procura a reconciliação com o mundo e o outro e a sua integração numa determinada sociedade concreta¹⁴⁵. Gabriel, ao longo da trilogia, revela-se em todas as etapas da sua vivência como um ser problemático, uma vez que se apresenta como esclarecidamente opositor a uma visão política e governativa dominante. Acaba por reconciliar-se com o real de forma marginal, nomeadamente através de uma escrita ficcional e através de uma escrita em forma de crónica e comentário, onde analisa, comenta e critica de forma irónica, o que poderá corresponder à sublimação da inadaptabilidade através da manifestação genial de uma determinada apetência artística que lhe permitirá a adaptação e inserção, mesmo que algo marginal. O herói deste tipo de romance será sempre um herói problemático, sempre insatisfeito, sempre enfermo de uma inadaptação social¹⁴⁶. E, de facto, se atentarmos no exemplo de Gabriel, este revela uma constante curiosidade e insatisfação desde tenra idade até à idade adulta, o que o catapulta para um cenário de oposição e de conflitualidade com a sociedade e as suas esferas governativas. E tal porque este herói é um indivíduo culto, com leituras diversificadas ao longo da vida, tanto em cenários de política como de História, sendo um indivíduo que reflecte, analisa e escolhe um caminho e uma atitude.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 144, “Bonheur par un travail créateur intense qui correspond parfaitement aussi, notons-le, à la conception flaubertienne du salut par l’oubli et par la sublimation artistique des tristesses de la vie (...)”

¹⁴⁵ Lucile Arnoux-Farnoux, “Lookis Laras de Dimitrios Vikélas, Un Roman de Formation Grec?”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, p. 151, “(...) la marche vers soi de l’individu problématique, le cheminement qui le mène à une claire connaissance de soi (...)”

¹⁴⁶ *Idem*, p. 154.

Um indivíduo, familiarmente, por tradição, confrontado com o devir histórico e com a iniciativa da revolução, pugnando pela liberdade de acção e de pensamento. Um indivíduo cuja educação e instrução valorizaram a reflexão, a aprendizagem e o espírito crítico e cujos exemplos familiares apontam para uma atitude de crítica e de lucidez algo contestatária e revolucionária, como atrás já demonstramos. Enfim, uma educação voltada para o heroísmo e para a ausência de medo na afirmação de um pensamento e de uma ideia, o que é plenamente demonstrado por Gabriel e as suas crónicas n'*A Sementeira*.

A educação de Gabriel, como já anteriormente abordamos, distinguiu-se por ser uma educação plena de respeito, de admiração e de amor por parte da mãe e do pai, constituindo este último o seu modelo e o seu herói, sentimento este que se vê reforçado aquando da morte do pai, no romance *Os Filhos de Lisboa*. Aqui, Gabriel lamenta as palavras que não disse, o abraço que não deu, o sorriso que não demonstrou a esse homem que sempre o tratou e educou com carinho e respeito e que tanto se orgulhava do seu filho letrado. Gabriel lamenta ter sido apanhado na voragem do tempo que o não deixou demonstrar tudo o que sentia por aquele homem simples mas bom que naquele momento abandonava a esfera da vida para pertencer a uma memória familiar que se respeita, de quem se tem uma saudade irreversível e a quem não se disse e não se confessou todo o amor que se lhe dedica.

A educação e a instrução lançam as bases do espírito, do carácter e da personalidade do protagonista do romance de formação que as desenvolve com o estudo e com as suas experiências vivenciais em pleno contacto com a sociedade¹⁴⁷. O romance de formação apresenta a formação do herói rumo ao conhecimento, à integração ou à assunção de uma marginalidade, como temos vindo a expor, mas também pressupõe a educação do leitor, evidenciando uma dupla vertente didáctica inerente à representação do processo de causa-efeito de uma educação, de uma instrução e de certos modelos parentais. A par da formação do herói e do leitor, o romance de formação poderá empreender a formação de uma nação, a educação de um determinado povo num dado momento temporal ao demonstrar a pertinência de certas reflexões e atitudes, promovendo a criação de uma consciência social e política e preconizando um

¹⁴⁷ *Idem*, p. 163, “Ces découvertes successives, cet élargissement de son horizon moral et intellectuel, cette transformation même de son être et de sa personnalité (...)”

desenvolvimento ideológico¹⁴⁸. Compete a Gabriel, na trilogia, ao longo da sua progressão num certo devir temporal e social, promover a sensibilização do povo, tentando alertar e formar uma consciencialização lúcida e esclarecida num povo que deve exercer a capacidade de pensar e de agir. Nesta perspectiva, o romance de formação exhibe um carácter pedagógico e didáctico, a que já fizemos referência, encerrando no processo de desenvolvimento do protagonista um ensinamento para a vida, em termos individuais e colectivos, uma vez que explora um leque de sentimentos, de valores e de atitudes, induzindo, seduzindo, manipulando e transformando o leitor e a sociedade através do paradigma vivencial e existencial do protagonista vivido no singular¹⁴⁹. O romance de formação subentende a articulação das realidades sociológicas e literárias na formação do indivíduo protagonista que assume, através de uma progressão num determinado cenário histórico sugerido por pistas factuais ou objectivamente assumido, uma maturidade e a formação do leitor quando este realiza uma leitura atenta e reflexiva do romance¹⁵⁰.

A trilogia, ao evidenciar a apresentação do herói – Gabriel – num percurso progressivo de desenvolvimento, de educação, de experiências, de carácter e de identidade rumo à compreensão de si próprio e do outro – percurso iniciático do “EU” ficcional rumo à idade adulta e a uma socialização, ao apresentar a progressiva consciência do papel social a desempenhar, ao apresentar uma problematização, uma dúvida, uma interrogação e a própria inserção marginal do herói, assume-se como um romance de formação¹⁵¹ e, de igual modo, como um romance de experiência¹⁵². A

¹⁴⁸ Frédérique Leichter-Flack, “Un Roman de Formation Est-Il Possible en Contexte Communiste? Quelques Remarques sur *Tchevengour* de Platonov et *Le Docteur Jivago* de Pasternak”, “?”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, p. 222.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 225.

¹⁵⁰ Sebastien Veg, “Du Rêve dans le Pavillon Rouge à La Véridique Histoire d’A-Q: Formation et Déformation dans le Roman Chinois”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, p. 250, “En Chine comme en Europe, la question essentielle soulevée par le roman de formation est celle de l’articulation entre normes sociopolitiques et littéraires, entre la thématique de la formation d’un personnage qui accède progressivement à la maturité dans le roman – que cette formation comporte ou non un versant artistique – et la formation du lecteur du roman.”

¹⁵¹ Lucile Arnoux-Farnoux, *Op. Cit.*, p. 168, “ (...) c’est peut-être justement un doute, une interrogation, une ombre de problématisation.”

questionação da maturidade do herói e da sua integração na sociedade, ou seja, a problematização do final do seu processo de desenvolvimento no alcance de um equilíbrio entre o “EU” e o real traduz-se numa concepção, segundo a qual a evolução ou o processo evolutivo do “EU” protagonista não atinge a maturidade, nem a integração social, não chegando a decifrar a verdade da existência, correspondendo à expressão de uma rebelião libertadora do protagonista¹⁵³. Desta forma, surge um herói em exercício de uma marginalidade que aceita o sofrimento sentido e que não se quer ver desvalorizado. Contudo, para que a realização do “EU” não esteja comprometida, este último acaba por adoptar uma noção pessoal de felicidade, suficientemente individual para albergar a dor e a alegria na conquista do próprio conhecimento e realização – tal corresponderá ao exercício de uma escrita crítica e lúcida por parte de Gabriel: será a sua forma de participar numa sociedade onde vive, não se submetendo, mas questionando.

A trilogia acrescenta, contudo, uma conjugação relacional entre a formação e a aventura do protagonista, com laivos de uma visão realista e satírica profundamente reflexiva. Será Gabriel que desempenha esse papel de observador lúcido e crítico da sociedade do seu tempo, denunciando as hipocrisias e as aparências de um real que urge transformar. Mas na personagem Severino e na personagem Dores-Salomé, já abordadas neste presente capítulo, encontramos a vivência de uma aventura que também lhes proporciona o crescimento de si próprios e da sua visão do mundo. Severino tenta a sua sorte na grande cidade, o que constitui a aventura de uma vida e, sem dúvida, a grande aventura desta personagem que sobrevive, se desenvolve, cresce e triunfa, sublimando os medos e a solidão. Dores-Salomé executa o mesmo trajecto vivencial e a mesma aventura de uma vida e de uma existência – abandona a aldeia, vem viver na capital, sofre maus tratos da gente rica que a explora, vive a aventura da fome, da exploração, da gravidez, da prostituição, da concubinação, da prostituição de rua, crescendo à medida das suas aventuras, ganhando formas de sobrevivência num mundo adverso e agreste, acabando por triunfar e encerrar o seu processo evolutivo doloroso ao lado de

¹⁵² François Bouchard, “Avant-Garde et Roman de Formation: *La Morte In Banca* de Giuseppe Pontggia”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, p. 185.

¹⁵³ Sebastien Veg, *Op. Cit.*, p. 250.

Gabriel. Nesta perspectiva de apresentação de uma aventura de vida rumo a um desenvolvimento progressivo por parte de personagens fulcrais do romance, poderemos eventualmente reconhecer na trilogia uma certa influência do romance picaresco, de origem espanhola¹⁵⁴.

O romance de formação, ao retratar o binómio homem/mulher interventivo na sociedade, apresenta um paradigma de exercício dos papéis masculinos e femininos assumidos e desempenhados por cada um dos sexos, preconizando uma determinada ordem social que se revela crucial no desenvolvimento progressivo das personagens¹⁵⁵. O romance de formação seria a sublimação da relação do indivíduo com a sociedade, com o real, com o outro sexo, procurando o sentido da vida, através de vivências sucessivas, atingindo a maturidade da alma, a descoberta da própria alma, a integração no real pela absorção e percepção dos seus padrões culturais e dos papéis que cada homem e mulher deveria cumprir – romance em que o indivíduo tem uma evolução dinâmica em que lentamente se forma como ser individual e colectivo, onde aprende a ser *eu* e *nós*, através da limitação imposta pelo meio que condiciona o íntimo quando o formata como adaptado ou não a um real. A estabilização do “EU” perante estes vectores – o individual e o colectivo – e – o masculino e o feminino – será o objectivo final do romance de formação.

A mulher surge no romance, e em geral, sempre em função do protagonista, sendo vista como mais um factor no percurso evolutivo do herói, um factor que abre o leque dos sentimentos e acções possíveis, uma experiência a um tempo salutar e perigosa, devido à interacção do “EU” com o mundo dos sentimentos e da sedução, sendo o contacto relacional mais uma etapa no todo da evolução do herói masculino. Será, em certa medida, também o caso específico da trilogia em análise, onde a grande

¹⁵⁴ Marion Schmid, “Javier Marías, *Demain dans la Bataille Pense à Moi*, Roman de Formatio et Picaresque Moderne”, “?”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, p. 172, “Adoptant une même optique ici, nous traiterons le picaresque comme une variante du roman de formation, variante où l’aventure devient un élément crucial dans la formation du caractère du protagoniste et de sa compréhension de lui-même.”

¹⁵⁵ Mónica Zapata, “Éducation, Genre et Stéréotypie dans *La Trahison de Rita Hayworth*, de Manuel Puig”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, p. 195, “Manuel Puig (...) est l’un des grands romanciers hispano-américains (...) à avoir signalé avec insistance dans ses textes de fiction le conditionnement social des individus en fonction de leur sexe biologique.”

parte dos seres femininos, a mãe, as amigas, as visitas, as vizinhas, possibilitam e potenciam o desenvolvimento, formação e crescimento de Gabriel, devido à sua descoberta do amor, da atracção, do prazer, da amizade e da paixão. Não está evidenciado, nos dois primeiros romances da trilogia, um “EU” feminino principal, apesar de a mãe, D. Adélia, ser um elemento preponderante na narrativa e até fulcral, no desenhar gradual da personagem principal. Este surgirá no terceiro romance que constitui a trilogia, nomeadamente *O Milagre Segundo Salomé*, onde a personagem feminina Dores-Salomé assume um papel principal e preponderante, não somente como factor aglutinador da formação de Gabriel, mas com um papel e um fim em si mesma, sendo alvo de uma formação e de um desenvolvimento progressivos, contribuindo para a classificação do nosso corpus de análise como um romance de formação, evidenciando uma determinada variabilidade de concretização de pressupostos teóricos inerentes a este tipo de romance – a formação da personagem a partir da adolescência.

Só poderemos talvez falar de um papel interventivo e principal no feminino neste tipo de romance a partir do século XX, uma vez que só a partir dessa altura as mulheres se tornam mais livres, mais libertas do espartilho do preconceito que as reduzia a um estado de imobilização e passividade social, se tornam mais autónomas na sociedade e na literatura, sendo só nessa altura que preconizam a criação de uma heroína feminina que enceta o processo de auto conhecimento e de auto desenvolvimento da sua identidade e do seu “EU”, ultrapassando a sua realização individual no casamento e na maternidade, mas conjugando estes factores com outros, o que conduz a um progressivo domínio do “EU” feminino do real que o circunda – um ser que gradualmente abandona a postura de resignação passiva e estática para encetar novos caminhos de descoberta, de conquista e de realização. Um ser que pode e que age, porque descobre, à medida que vive, como é e sente, apropriando-se do poder da acção sobre o real. A progressiva consciencialização do ser individual catapulta o ser feminino para uma compreensão gradual do ser colectivo e a junção dos dois factores traduz-se numa acção de poder e de afirmação pessoais e sociais. A mulher conquista o seu lugar na sociedade e na literatura, sendo um elemento que existe por si própria e não em função de outros.

Em diversos autores, e tal será o caso de Miguéis, nota-se o exercício das tensões entre o “EU” – dimensão individual, subjectiva, em construção progressiva e com uma afirmação de direitos naturais – e o real – a sociedade com os seus padrões de cultura e

com os seus deveres institucionais: tensão entre o potencial ilimitado do individual e a limitação imposta pelo colectivo que condiciona, que molda, que impõe contornos no traço livre do ser “EU”. O romance de formação não pretende resolver esta tensão, porque é exactamente dessa tensão que surgem caracteres interessantes, apelativos e sedutores, o que determinará não só a qualidade do romance, mas também a sedução da leitura. Esta tensão não solucionada e em permanente estado latente conduz a um campo quase de batalha onde se trava a luta entre a esperança utópica e o realismo irónico, duas vertentes do imponderável ser *eu* e *nós* numa tela narrativa que implica o indivíduo em acção directa com o real. Digamos que o romance de formação se apresenta e se assume como uma narrativa de discurso aberto, onde palpita uma tentativa de resposta para um problema que não apresenta solução, porque não há conciliação de opostos – interior e exterior – sendo precisamente essa luta não resolvida que dá vida às múltiplas possibilidades do “EU” num determinado *onde* e *quando* que o definem e o limitam, numa luta entre o querer e o negar.

Na trilogia, Dores-Salomé desempenha o papel feminino numa determinada sociedade, sendo explorada pelo homem, vítima de um aproveitador, o Navalhas, tendo como recurso de sobrevivência a prostituição, exibindo e aproveitando a sua beleza e os dotes físicos como forma de vivência numa sociedade dominada pelo homem. Severino desempenha o papel masculino de poder do dinheiro, sendo um homem rico, de certa posição social, utilizando o seu ascendente económico para exercer a satisfação das suas vontades e solidões. Gabriel desempenha, em certa altura do romance *O Milagre Segundo Salomé*, o papel do ciúme, do homem perante o exercício de sobrevivência da mulher que ama: a prostituição. A sua reacção inicial foi de ciúme, de queixa, de desconforto, contudo trata-se de um herói culto, lúcido, racional que consegue sublimar os sentimentos mais primários de reprovação, de vergonha e de desprezo. E mesmo nesta reacção, Gabriel é diferente, representando uma reacção marginal, porque pouco comum, não correspondendo a um paradigma da reacção masculina perante a sociedade.

A trilogia, em análise neste capítulo da nossa reflexão, não corresponde a uma realização pura do romance de formação, de facto, difícil de encontrar no acto de escrita da actualidade. Contudo, como temos vindo a ilustrar, evidencia uma forte influência do romance de formação, uma vez que, e em jeito de conclusão, apresenta um herói dotado de voz interventiva, que exerce o seu poder de escolha, e em cujo percurso e progressão

será deparado com as questões de destino e de acaso e até de uma certa predestinação¹⁵⁶ no seu trajecto de integração ou adaptação a uma sociedade¹⁵⁷. Gabriel escolhe ser o portador de uma voz discordante na sociedade, evidencia uma vivência existencial algo marginal devido a essa voz discordante e a uma postura política de contestação, sendo por acaso que encontra Dores-Salomé e com ela inicia uma vida de estabilização afectiva, encontrando o seu lugar no todo colectivo. Digamos que a inserção de Gabriel ou a integração na sociedade é problemática e ficará sempre como algo marginal e incompleto, devido ao seu carácter e a um pensamento esclarecido, revelado numa escrita lúcida, contestatária e discordante que lhe granjeia um papel algo obscuro e silencioso, uma vez que não se compraz com o compadrio político de angariação de benefícios sociais – e, neste ponto, assinalamos um certo desvio do romance de formação puro que preconiza, na origem, uma integração social conseguida ou resignada. No caso de Gabriel, a inserção só poderá ser vista como conseguida através do pendor sublimador de uma escrita que apazigua o seu espírito de oposição e contestação e lhe permite ter um papel na sociedade, algo marginal, mas sensibilizador e reconhecido no meio restrito intelectual e político. No fundo, Gabriel cumpre um dos pressupostos do romance de formação, uma vez que a sua problemática inserção social, que poderá ser vista como um desvio ao romance de formação canónico, fez evidenciar um talento pessoal do herói – a sua escrita – que ele utiliza como sublimação catártica da sua não inserção social e da sua marginalidade e que põe ao serviço da consciencialização da sociedade. Um dos outros pressupostos basilares do romance de formação que encontramos na trilogia será o da descrição da infância de Gabriel em casa dos pais, onde recebeu uma educação¹⁵⁸ que favoreceu o ser-se permeável a uma certa influência de um posicionamento reflexivo, analítico e contestatário face ao real,

¹⁵⁶ Emmeline Céron, “De *Wilhelm Meister* à *Une Vie* d’Italo Svevo et à *L’Homme Sans Qualités* de Musil, Le *Bildungsroman* Entre Rupture et Continuité, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, pp. 275 e 278, “En effet, le but de la formation imaginée par Goethe est de se découvrir un talent, une aptitude dans un domaine précis, qu’il s’agira d’exploiter afin de se rendre utile au sein de la société ou, de manière plus restreinte, au sein d’une société. L’idée fondamentale est l’existence d’un destin social nécessaire à accomplir.”

¹⁵⁷ Emmeline Céron, *Op. Cit.*, p. 275, “ (...) le choix, dans la vie d’un personnage, de la voie à emprunter, les questions de destin et de hasard, le problème de l’adaptation d’un individu à la société.”

¹⁵⁸ Daniel Mortier, *Op. Cit.*, p. 269, “C’est voir dans l’âge du héros celui d’une éducation, qui est alors conçue comme une action intervenant entre «l’élevage» par la famille et les choix apparemment définitifs de la profession et la vie en couple.”

onde cresceu num clima de valorização da arte e da liberdade. Paralelamente, encontramos também a descrição do local da primeira escola, onde este protagonista revela uma atenção a tudo o que o rodeia e uma sensibilidade atenta que o predestinará ou será determinante para o desenvolvimento e aplicação de uma acção atenta e interventiva na sociedade quando em adulto. Aliás, Gabriel revela, desde tenra idade, uma atenção especial aos pormenores do cenário que o rodeia, demonstrando um poder de observação na descoberta do real que o fascina e o entusiasma. E esse cenário poderá corresponder a uma realidade política, ao ambiente familiar e mesmo ao universo feminino que o encanta e lhe erotiza os sentidos¹⁵⁹, desde muito cedo, na observação e descoberta do mundo dos perfumes, plumas e rendas das suas vizinhas que segue atentamente, reparando em pormenores de toilette, no andar bamboleante, nos olhares garços e intrigantes, o que poderá, em certa medida, justificar a aceitação e o compromisso com Dores-Salomé, apesar da actividade de prostituição desta última, exercida num momento temporal pré relação a dois.

A trilogia apresenta um herói em processo de maturação ou de desenvolvimento individual e social, crescendo e encetando um percurso vivencial de conhecimento de si próprio e do outro, onde a variabilidade de experiências agiliza a progressão do “EU” no contacto com a sociedade da sua época contextual¹⁶⁰. Não apresenta uma integração conseguida do herói, em termos canónicos, revelando um certo desvio, uma vez que evidencia uma integração sublimada do protagonista que, apesar de não cumprir a imagem de um futuro promissor, se sente satisfeito e pleno com a sua acção de consciencialização social pela escrita, onde se afirma, se revela e se impõe perante o outro¹⁶¹. E nesta actividade de escrita interventiva e sublimadora de uma integração

¹⁵⁹ Sébastien Hubier, “« L’École des Filles », Le *Bildungsroman* Érotique de *Fanny Hill* à *Emmanuelle*”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, p.285.

¹⁶⁰ Alison Boulanger, “Le Paradigme Téléologique et Sa Subversion: *Tonio Lroger* de Thomas Mann et *Portrait De L’Artiste En Jeune Homme* de James Joyce”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, p.302.

¹⁶¹ Florence Godeau, “Visions d’Avenir, Désillusions À Venir, Quelques Remarques sur Un *Topos* du Roman de Formation: La Projection Imaginaire de Soi”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, p.320.

problemática vamos encontrar um outro pressuposto do romance de formação, nomeadamente a ideia projectiva do herói que, enquanto criança suscita expectativas e projecções de formas de ser, pensar e sentir. E, de facto, Gabriel-criança devora os livros e toda a informação que obtém sobre o indivíduo e o todo social onde este se movimenta, sendo, posteriormente, através da escrita, sem dúvida favorecida num momento anterior pela leitura, que formaliza a sua integração marginal e sublimadora numa sociedade à qual aponta defeitos, censura e na qual pretende exercer uma actividade de esclarecimento crítico e de consciencialização, o que também, de forma parcial, é concretizado através da sua actividade de professor, onde desenvolve uma interacção com o outro, agindo sobre este de forma a proporcionar uma determinada formação – será o início de um hábito de ensinar, formar, esclarecer e fazer pensar.

As diferentes perspectivas do herói face ao seu evoluir em relação directa com o real social, ou seja, as diferentes visões ou realizações deste tipo de romance acabam por integrar um todo de variáveis, correspondendo a uma heterogénea realização do romance de formação, consoante a época e a visão do autor que, de qualquer modo, respeita o «corpus» constante deste tipo de romance que transporta para o “EU” a responsabilidade estrutural de toda a narrativa.

A trilogia assume-se, na nossa perspectiva e como temos vindo a provar, como um romance de formação que aglutina um leque de variabilidade dos seus pressupostos de realização. Assim, surge-nos o romance de formação como uma narrativa focalizada no protagonista, ao qual se subordinam as restantes personagens, e que revela uma capacidade para progredir na descoberta da essência do seu ser, na decifração da sua própria identidade, sempre em interacção com o real, podendo ostentar ou não um final feliz - a trilogia representa este herói que abandonamos no momento em que estabiliza a sua relação de afecto com Dores-Salomé e encontra um caminho de sobrevivência ideológica e interventiva: a escrita, em forma de crónicas cáusticas e em forma de relato ficcional.

Por tudo que acabamos de expor e de demonstrar, poderemos, com efeito, concluir que a trilogia poderá ser perspectivada como um romance de formação, uma vez que apresenta “EUS” em evolução, iniciando percursos iniciáticos em momentos diferentes da sua existência vivencial, mas sempre rumo a uma maturidade, a uma

progressão e a um conhecimento de si e do outro, no fundo, sempre rumo à descoberta de si, do outro e do seu lugar no todo colectivo em que se movimenta: a sociedade.

3.4 Romance de Família

3.4.3 A Trilogia como Romance de Família – uma classificação de pendor socializante.

Digamos que inúmeros escritores se debruçaram sobre a influência do “Nós” no universo do “Eu”, como uma intromissão constante e múltipla que causa dependência relacional e pressupõe a análise do romance segundo dois vectores interpretativos: o individual e o colectivo, duas dimensões que se cruzam e se implicam na afirmação progressiva do herói, enquanto ser individual e colectivo – na sua tentativa de se saber único e múltiplo... de se saber e conhecer como *eu* e *nós* em simultâneo. Nesta perspectiva surge o interesse pela família, uma realidade a um tempo individual e colectiva, constituída por seres individuais, “Eus” que se definem, autonomizam e ganham sentido quando em interligação com um “Nós” ainda de dimensão restrita, mas que pode ser visto como um microcosmos social do macrocosmos que é a própria sociedade¹. E surge o interesse literário pela família, porque a literatura acompanha as pulsões sociais² e, desta forma, catapulta a estrutura familiar para a intriga romanesca,

¹ Robert Smadja, *Famille et Littérature*, Éditions Champion, Paris, 2005, p. “La famille est un fait de microsociologie, ou un sous-système social, pour parler en termes parsoniens. Aussi, la première direction d’étude pourrait être *la relation de la famille au système social dans son ensemble (...)*.”

² Sylvie Le Moel, “Éducation, Désillusion, Intégration? Variations et Paradoxes du Roman de Formation Allemand aotuor de 1870”, in *Roman de Formation, Roman d’Education dans La Littérature Française et dans Les Littératures Étrangères*, segundo a direcção de Philippe Chardin, Editora Kimé, Paris, 2007, p. 56.

fazendo com que se desenhe num universo ficcional, subsidiário das pulsões reais³, no espaço do romance. Tal dever-se-á também, em grande parte, ao surgir da sociologia numa perspectiva progressivamente científica⁴. A família perspectiva-se como o elo de ligação entre o “Eu” e o “Nós”, uma vez que pressupõe a existência de indivíduos, com toda a sua dimensão interior e íntima, intransmissível e caracterizadora, num meio relacional socializante, que favorece, a um tempo, o florescimento do interior e o prepara para o colectivo – a família é o “Eu” e o “Nós” ao mesmo tempo, é no seu seio que o “Eu” nasce e é pela sua acção preparatória que se torna “Nós”.

Se atentarmos no «corpus» da nossa análise neste capítulo, a trilogia, verificamos que o nascimento e o desenvolvimento dos indivíduos, eus ficcionais, e em particular de Gabriel, se opera no interior familiar que moldará a sua personalidade e carácter. Assim, e a título de exemplo, constatamos que o espírito revolucionário republicano paterno influencia a atitude contestatária do Gabriel adulto que, uma vez participante como observador na revolução republicana de 1910, que pôs fim à hegemonia monárquica, demonstra possuir um pensamento que acredita sempre na possibilidade, mesmo que remota, da liberdade e da justiça do e para o cidadão.

A família de Gabriel como meio de vivência experiencial determinou as formas de pensar e de agir desta personagem, num certo microcosmos relacional reduzido às relações de parentesco. São, de facto, as relações de família e de amizade que ensaiam o relacionamento interpessoal no macrocosmos da sociedade. Gabriel pensa e age por si próprio, mas a essência do seu ser pensante e actante teve a sua origem no contacto diário com os pais que lhe transmitiram como ser, como pensar, como agir e como sentir. Essa essência corresponderá a um início ou a uma matriz que o “EU”, Gabriel, desenvolverá e aplicará ao longo da vida e no contacto com o real social, determinando uma certa socialização e integração na sociedade: mais ou menos conseguida, mais ou menos marginal, consoante os princípios de cada um e as formas de actuação clamadas pelo todo social. No caso de Gabriel, evidencia-se uma notória antítese entre o ser e o

³ Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira, *A Construção do Mundo na Poesia de Carlos Oliveira*, Porto, Campo das Letras – Editores, S.A., 1998, pp. 33 e 34.

⁴ Robert Smadja, *Op. Cit.*, p. 7, “(...) je me contente de remarquer la concomitance, en cette fin du XIXe siècle, entre l’intérêt des écrivains et celui des sociologues pour la famille. A la suite de Zola en effet, le roman de la famille devient un genre presque autonome, (...)”

pensar individuais e o ser e o pensar colectivos, o que impõe uma integração marginal do protagonista que não abdica dos seus princípios e os aplica de forma crítica e sensibilizadora – através da escrita.

O romance de família, para se definir como tal, deverá ser constituído por uma história familiar que se estende por várias gerações⁵ e em que os laços de sangue determinam as relações humanas e os destinos das personagens – heróis, sendo sempre um romance em que a família está sempre acima do indivíduo, embora este seja influenciado por ela em larga escala na forma com sente, age e pensa, numa atitude individual ou colectiva⁶. A família está em relação directa com a sociedade, reagindo à evolução desta, tornando-se mais ou menos numerosa, mais ou menos protectora, mais ou menos importante que o próprio indivíduo que lhe dá origem, consoante as tendências e as teorias sociais, enfim, consoante os tempos, as modas, a própria evolução de agires e de pensares.

No caso concreto da trilogia, assistimos a uma acção concentrada no crescimento e desenvolvimento do protagonista, Gabriel, e nessa perspectiva o nosso corpus de análise poderá ser classificado como um romance de formação, como já analisamos anteriormente, e também como um romance de personagem, uma vez que constatamos a existência do primado da personagem relativamente a outras categorias da narrativa. Assim, o “EU” tem um papel preponderante e um lugar de supremacia e destaque, sendo a dimensão individual que ocupa o lugar central do romance. Contudo, ao longo dos três romances que constituem a trilogia, o colectivo tem uma influência determinante no processo de progressivo crescimento do indivíduo, nomeadamente a família. Tal é mais notório nos romances *A Escola do Paraíso* e *Filhos de Lisboa*, onde os laços familiares de afecto se desenham e se tornam mais pungentes.

No romance *Filhos de Lisboa*, os laços e família sofrem um processo de revivalismo, de reaproximação, após um período de afastamento, uma vez que assistimos ao processo de doença e morte do pai de Gabriel. Neste romance, apercebemo-nos do funcionamento de uma família como um todo orgânico e dinâmico

⁵ *Idem*, p. 8.

⁶ *Idem*, pp. 8 e 9, “Enfin, la famille doit prévaloir sur l’individu en tant que héros de l’oeuvre, et un point de vue systématique l’emporter sur les multiples points de vue individuels.”

que se adapta, se empobrece com a morte dos seus elementos, mas que sempre permanece, muitas vezes apesar das distâncias, dos diferentes caminhos percorridos e escolhidos e do crescimento e envelhecimento dos seus membros. Aqui somos informados da morte de Santiago e assistimos ao desenrolar súbito da doença do Sr. Augusto que se desencadeia e só termina na morte. E este factor perturbador da harmonia familiar vai determinar uma coesão dos seus membros, todos trabalhando e ajudando na recuperação do chefe de família. Apercebemo-nos de desavenças no casal núcleo – Adélia e Augusto, devido à suspeição da existência de uma amante, apercebemo-nos do afastamento de Gabriel em relação a seu pai e concluímos que, de facto, a família corresponde a uma estrutura coesa e unida que, no momento de dificuldade e de pressão se une e recorda os motivos porque é família, o que pressupõe uma aproximação dos seus elementos, mesmo de forma unilateral. Gabriel apercebe-se do estado grave e irreversível do pai e, nesse instante, através de uma viagem de memória, recorda sensibilizado a sua figura, o remorso de não haver já mais tempo que compense o afastamento e reconhece a imensa influência desse homem na sua formação como pessoa.

No romance *O Milagre Segundo Salomé*, a influência da família esbate-se, o que implica um afastamento dos “Eus” ficcionais do seu núcleo familiar, uma vez que esta etapa da narrativa corresponde já a uma vivência adulta das personagens, em fase final do seu desenvolvimento que procuram um lugar no todo social. Desta forma, n’*A Escola do Paraíso*, temos uma família núcleo – D. Adélia, Sr. Augusto, Santiago, Águeda e Gabriel, havendo uma concentração da narrativa na geração de Gabriel e em Gabriel. Paralelamente, são referidas outras gerações, a do Sr. Augusto, enquanto criança e jovem; e a dos avós de Gabriel, maternos e paternos, numa demonstração e explicação dos comportamentos relacionais do presente face a acontecimentos e vivências do passado. Digamos que a trilogia não cumpre por inteiro o pressuposto do romance de família que subalterniza o individual ao colectivo e que apresenta um fio condutor ao longo de várias gerações. No entanto, poderá ser vista como um romance de família, devido à importância conferida a esta instituição como formadora de caracteres e personalidades e em virtude de se observarem quadros familiares que perpassam a narrativa que se concentra no presente de Gabriel, mas que explica o passado relacional da família.

A família corresponde a um fenómeno social que poderá ser explicado através da interligação ambivalente do social e do individual, uma vez que assume a função de procriação⁷, de estabilização da personalidade adulta na sua conquista pelo equilíbrio emocional e também de socialização, ou seja, de progressiva integração do “Eu” numa determinada sociedade. Assim, a família nuclear é aquela que se forma por força do contrato do casamento e que dá origem à procriação, enquanto que a família de origem estabelece os laços de sangue⁸, promovendo a orientação da socialização e a estabilização da personalidade.

Na trilogia, e em particular no romance *O Milagre Segundo Salomé*, assistimos a um esbatimento do conceito de família de origem que estabeleceu os laços de sangue e determinou como ser e pensar em sociedade, uma vez que o crescimento dos “Eus” ficcionais, e de Gabriel em particular, afasta-os da família que lhes deu origem no sentido de procura de uma família que repetirá o modelo anterior, o dos seus pais com readaptações, que estabilizarão emocionalmente o seu agregado, que cumprirá a função de procriação e agilizará a integração na sociedade, definindo um dos seus papéis participativos. Não será por acaso que este romance termina com a estabilização emocional de Gabriel ao lado de Dores-Salomé, com o anúncio do nascimento do primeiro filho e o reencontrar na escrita, desta feita ficcional, a sublimação de uma integração marginal.

Ainda na família vamos assistir ao estabelecimento e divergência dos papéis femininos e masculinos que se vão alterando ao longo dos tempos, de acordo com a própria evolução dos padrões culturais da sociedade onde se insere. Poderemos dizer que a família nos surge como um eco constante da sociedade, nomeadamente na sua organização, na sua hierarquização de papéis e de prioridades, nas suas emoções e no seu pensamento, constituindo uma cadeia de reacções, em escala menor da sociedade, a sentires, pensares e agires do grande todo do universo social.

A família corresponde a uma representação da sociedade num paradigmático microcosmos, onde a educação dos indivíduos será no sentido de uma integração na

⁷ *Idem*, p. 10.

⁸ *Idem*, p. 11, “Chaque individu est membre de deux familles: la famille d’origine (...) et la famille de procréation qui résulte du mariage. La première reposant sur la consanguinité; la seconde sur le contrat.”

sociedade, cujas normas vão sendo transmitidas, ensaiadas e explicitadas com o intuito de agilizar a compreensão e aplicação.

Na trilogia, a educação de Gabriel promove a interiorização das regras de conduta e de hierarquia da sociedade, mas, e sobretudo, promove o exercício livre do pensamento e da acção concordante com os princípios em que se acredita. Não promove a submissão, mas a contestação, não promove o silenciar, mas sim o apregoar de um sentimento e de um pensamento livres e libertos de objectivos de integração e de sucesso a qualquer custo. E tal estará presente na forma de agir dos seus pais que, com o seu exemplo, transmitem determinados valores. Será o caso concreto de D. Adélia, mãe de Gabriel, dona de casa, que sempre cumpriu o seu papel de esposa e mãe, mas que nunca se deixou amedrontar ou submeter ao marido. Numa época ainda de submissão feminina, este “Eu” impõe-se e desafia o chefe de família:

“O Sr. Augusto faz esforços para ser natural, mas percebe-se que está apoquentado. Os seus olhos cruzam-se com os da esposa, que parecem querer derretê-lo, e baixam-se numa escusa muda.”⁹;

“De repente o átrio fica tranquilo, quase vazio, e a dona Adélia está em pé junto da mesa, com os olhos a deitar chispas, a sibilar entredentes palavras duras e breves que os filhos não entendem, fatigados de quase duas horas de espera sem esperança, e tristes: ela com uma expressão de desafio, ele incolor, (...).”¹⁰

⁹ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, Editorial Estampa, 9ª edição, Fevereiro de 1993, p. 54.

¹⁰ *Idem*, p. 55.

O mesmo exemplo de independência e personalidade seria encontrado numa geração anterior, nomeadamente, nos pais de Augusto, onde a mãe – Avó Ryalla - se separou do pai e levou uma vida de mulher independente e decidida.

O romance de família pressupõe a supremacia do social sobre o individual¹¹, e sempre que o individual é abordado é sempre numa perspectiva socializante, sendo o individual o resultado, o produto do social, onde actua e se movimenta, mas cujo objectivo é a integração harmoniosa na sociedade. Na trilogia, e como já atrás referimos, não se detecta uma subalternização do individual ao social, a componente social corresponderá a uma outra faceta do desenvolvimento do indivíduo, neste caso de Gabriel, cuja integração efectiva na sociedade não se processa de forma harmoniosa, mas sim de forma conflituosa e marginal.

A sociedade pode ser encarada como um ser vivo activo, capaz de se adaptar a inúmeras circunstâncias em constante mutação, capaz de se modificar consoante as suas próprias regras de variabilidade¹², ao longo do seu desenvolvimento e crescimento.

A sociedade corresponde a um conceito geral, lato e abrangente, onde se prefiguram as classes sociais numa estratificação profundamente subsidiária da contextualização epocal, as relações entre classes, os conflitos, a solidariedade, os jogos de interesse e de poder, os meios de produção, a capacidade económica, o grau de desenvolvimento, entre muitos outros factores. E é nesta sociedade, neste todo de significado colectivo, que a classe dominante tenta impor o seu sistema de valores¹³ éticos, morais e culturais, como aqueles de tonalidade universal e geralmente aceites por todos, enfim, tenta que as suas formas de pensar, agir e sentir sejam as de todos do grupo social colectivo¹⁴. O indivíduo, como ser social, cria o sistema de valores da sociedade, sendo este uma explicação e uma apresentação significativas do natural

¹¹ Robert Smadja, *Op. Cit.*, p. 19.

¹² *Idem*, p. 23, “Cet auteur pose que la société humaine n’est point un être inerte, mais «capable de s’adapter à un environnement changeant et de modifier constamment les règles de son propre développement» (...).”

¹³ *Idem*, p. 23, “La classe sociale dominante a naturellement tendance à s’inditifier au tout de la société et notamment à lui imposer ses modèles culturels, sa vision du monde, le type de cohérence et d’intelligibilité qui sont les siennes, et finalement le *sens de l’histoire* (...)”

¹⁴ David Carr, *Time, Narrative and History*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 167.

instintivo, digamos que o valor será a «domesticação» do natural instintivo que existe em cada fracção individual do todo colectivo¹⁵.

Na trilogia, e em particular no romance *O Milagre Segundo Salomé*, assistimos, de facto, a uma imposição de valores e atitudes pela classe preponderante e governativa que, fazendo uso de um grau de ignorância e analfabetismo e controlando os interesses daqueles que decidem ou se opõem, consegue impor uma determinada forma de vida política e social. É neste ponto que encontramos Gabriel, uma personalidade e uma voz discordante, um intelectual que não pactua com o sistema, que se revolta e que critica, através de uma escrita em forma de crónica que pretende dissuadir e sensibilizar o todo social.

O estudo da sociedade através da literatura, a sociologia da literatura, implica o sistema de valores como conteúdo real e autêntico da obra literária¹⁶ – a literatura reproduz, em combinações e variações infinitas, o sistema de valores que encontrou na sociedade, na consciência colectiva. A literatura é, contudo, muito mais do que a reprodução do real social exterior, uma vez que pressupõe uma certa beleza que irá corresponder à sublimação desse mesmo real; pressupõe o ideal que sublima o possível e o provável; pressupõe uma infinita rede de interligação entre o belo, o ideal, a emoção e o sentimento. E é à sociologia da literatura que compete apreender e fixar no seu seio o autor-escritor e o herói-personagem, esses que dão vida possível ao sonho e à sublimação¹⁷.

O escritor é o único fragmento real num todo ficcional que é a sua obra¹⁸. E é o escritor que impõe a coerência discursiva aos “Eus” ficcionais que habitam e deambulam no universo ficcional do romance¹⁹. O herói está no centro de grande parte das teorias do e sobre o romance. Na proposta de Lukacs sobre os três tipos de romance,

¹⁵ Robert Smadja, *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁶ *Idem*, p. 33, “*Le règne des valeurs est le contenu réel et authentique de l’oeuvre littéraire.*”

¹⁷ *Idem*, p. 35, “*Mais rien ne dispense, paradoxalement, la sociologie de la littérature d’appréhender dans ses propres concepts ces deux individus indissociables et si différents que sont l’auteur et le héros.*”

¹⁸ Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983, p. 30.

¹⁹ Robert Smadja, *Op. Cit.*, p. 36, “*L’écrivain viendrait précisément leur apporter la cohérence et la conscience qui leur manquent (...).*”

encontramos o romance do idealismo abstracto, onde os heróis tentam impor o seu ideal à realidade²⁰; o romance psicológico de desilusão, onde a consciência demasiado vasta do herói inibe a sua acção no real e a sua adaptação a este último²¹; o romance educativo ou de formação – *Bildungsroman*, onde o herói é consciente do seu ideal e da sua impossível exequibilidade no real. O herói está ligado ao mundo através do seu sistema de valores, uma vez que este se apresenta como o elo de ligação entre a realidade, onde se baseia, e a ficção, onde o projecta.

Miguéis, ao longo da sua obra e em particular na trilogia, demonstrou ser um escritor atento ao real circundante, transferindo para a palavra escrita toda a sua força de contestação das estruturas e ideias de uma sociedade castradora de vontades e de pensamentos. Sente-se todo um pulsar de constatação do relacionamento contaminado entre poder, riqueza e decisão, através da actuação de “Eus” ficcionais que representam por antítese ou semelhança a sua forma de pensar a sociedade. Desta forma, a trilogia possibilita um vasto campo de classificação, dado que Miguéis ensaiou o romance de formação, de personagem e de família para cumprir os seus objectivos de representação paradigmática do “EU” num determinado onde e quando, numa perspectiva, a um tempo, individualizante e social – será a triangulação entre escritor, romance e meio que determinará a força interventiva da palavra escrita e a actuação do “Eu” no “Nós”, através de “Eus” exemplificativos de fracções de pensamento individual de pendor colectivo.

O romance de família pressupõe sempre uma reflexão sociológica²², operando nas trocas recíprocas e evolutivas do indivíduo e do grupo familiar, em direcção ao grupo social, num alargamento progressivo e crescente, entrelaçando a história individual, familiar e colectiva, segundo um ponto de vista social²³. Assim, a memória aplica-se numa interdisciplinaridade contínua entre a memória individual e a memória colectiva²⁴, tendo como base a oposição da memória espontânea à memória histórica. O romance de

²⁰ *Idem*, p. 38.

²¹ *Idem*, p. 39.

²² *Idem*, p. 46.

²³ *Idem*, p. 52.

²⁴ *Idem*, p. 53.

família estende-se por duas ou três gerações, devendo a história da família ser apreendida como um todo, com as suas origens, evoluções, sucessos e fracassos, feito através da acção individual de cada membro que lhe pertence²⁵. O individual é explicado através do colectivo de pequena escala – família – na sua acção no colectivo de grande escala – a sociedade²⁶. O romance de família situa-se ao nível do grupo familiar, pressupondo a diferenciação entre o plano individual, grupal e sociológico²⁷. No romance de família tudo é passível de uma análise sociológica e tudo pressupõe o universo social, sempre presente na linguagem e na localização espaço-temporal.

Digamos que José Rodrigues Miguéis alia o interesse pelo “Eu” ao interesse pelo “Nós” numa tentativa de conhecimento individual e colectivo, numa tentativa de se saber único e múltiplo... de se saber e conhecer como *eu* e *nós* em simultâneo. Nesta perspectiva surge o interesse pela família, uma realidade a um tempo individual e colectiva, constituída por seres individuais, “Eus” que se definem, autonomizam e ganham sentido quando em interligação com um “Nós” ainda de dimensão restrita, mas que pode ser visto como um microcosmos social do macrocosmos que é a própria sociedade²⁸.

Concentremo-nos na trilogia. Talvez não a possamos ver como um romance de família puro, na medida em que a dimensão individual, o “Eu”, não se demonstra subalternizada ao colectivo, ao “Nós”, não existindo uma relação hierárquica entre as duas dimensões, mas sim uma relação de cumplicidade e de dependência, uma vez que o “Eu” forma o “Nós” e é formado por este último. Na trilogia, a família tem um papel preponderante na formação dos indivíduos, nomeadamente na formação de Gabriel, o herói, assim como na formação dos seus irmãos, Águeda e Santiago, uma formação do ser enquanto elemento afectivo e social, promovendo o reforço dos laços de união e a aprendizagem da cumplicidade relacional, como também a aprendizagem dos padrões de cultura da sociedade, as formas de agir, pensar e sentir comunais. Para Gabriel, a família é fulcral, não admitindo a sua existência fora deste pequeno grupo, cuja força

²⁵ *Idem*, p. 54, “Le roman de famille s’étendant par principe sur au moins deux ou trois générations, l’approche critique s’efforcera d’appréhender l’histoire familiale comme un tout (...).”

²⁶ David Carr, *Op. Cit.*, p. 166.

²⁷ Robert Smadja, *Op. Cit.*, p. 56.

²⁸ Carlos Reis, *Op. Cit.*, p. 29.

estruturante reside nos laços de sangue entre os elementos constituintes e nos sentimentos absolutos estabelecidos entre todos, num jogo interactivo oscilante entre o amor, o ciúme, a admiração, o orgulho, o conflito – uma teia relacional feita de tensão emotiva:

“A calma e a força do pai dão-lhes orgulho e calor.”²⁹

A família é importante, e aqui falamos da família enquanto pequeno núcleo, sendo o porto de abrigo, a satisfação de pertença, a segurança afectiva e existencial, o gosto de se saber múltiplo e unido, o reduto do amor incondicional e da aprendizagem, por vezes dolorosa, do como ser, individual e colectivamente:

“Então, correu para ele como se, num mar vazio, procurasse a jangada salvadora.”³⁰;

“Há neles qualquer coisa de livre, animal e primitivo, que contrasta com a sobriedade da sua gente, e o atrai.”³¹;

“Então ele sente a ameaça da noite, da solidão, da hostilidade, e tem medo. Fugir?... A casa, a família, aparecem-lhe como um ninho quente, aconchegado, o único refúgio. A mãe, os irmãos, mais tarde o pai quando voltar...”³²;

²⁹ José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso*, *Op. Cit.*, p. 236.

³⁰ *Idem*, 394.

³¹ *Idem*, p. 300.

³² *Idem*, p. 175.

“Aprendem assim a amar a natureza, as águas, as sombras, o silêncio, a solidão, os caminhos atapetados de areia húmida que ensurdece os passos, a paz da vida em suma: e a esquecer, aí !, o lado prático das coisas...”³³;

“Ele compreendeu muito bem, e ficou envergonhado de não ter pensado nisso. São destes pequenos vexames que não se esquecem facilmente.”³⁴

A família núcleo de Gabriel é constituída pela mãe – D. Adélia, pelo pai – Sr. Augusto, e pelos irmãos mais velhos Águeda e Santiago, já mencionados. Entre todos se estabelecem relações de afectividade e de conflito, próprias da vida partilhada no espaço e no tempo, estabelecendo-se entre todos a noção de pertença e de origem de um grupo restrito ou mais alargado, consoante a evocação ou presença de avós, tios, enfim parentes geográfica e emocionalmente mais distantes. E assim a família estende-se por três gerações – avós, pais e filhos – graças à voz unificadora da mãe que, como contadora de histórias, ressuscita antepassados e factos familiares, num apelo da memória individual para a formação da memória colectiva familiar:

“As evocações da mãe deram-lhe a noção das suas próprias origens, dum passado.”³⁵;

“Ouvir a mãe é como folhear um livro cujas estampas saltam cá para fora e vivem. A voz quente e sibilante, rica de sonoridades dramáticas, evoca a província, a família, a

³³ *Idem*, p. 223.

³⁴ *Idem*, p. 224.

³⁵ *Idem*, p. 371.

infância breve, lendas e medos, uma Lisboa às vezes, que é de ontem, mas para os filhos antiga e misteriosa.”³⁶

Assim se recordam os avós paternos – avô Callante e avó Ryala; os avós maternos – avô Colmeal e a esposa; as infâncias da mãe Adélia e do pai Augusto; as infâncias dos tios, irmãos da mãe, nomeadamente a de Amândio; e assim se estabelecem os laços familiares reforçados pelo trabalho da memória evocativa de pessoas e de acontecimentos estritamente familiares, por vezes reavivados por visitas mais ou menos demoradas. E desta forma se formam e se estabelecem as relações familiares, cujo elo de ligação será sempre a mãe, com a sua bondade, ajuda e capacidade de unir pelo amor e pela compreensão:

“É a dona Adélia que estabelece um elo de simpatia entre tantos desavindos.”³⁷

Gabriel pertence a uma família com os seus hábitos e idiossincrasias próprias de grupo interactivo, através dos quais os elementos mais jovens, os filhos – Gabriel e seus irmãos – vão interiorizando como ser, como agir e como pensar em sociedade, ganhando aqui a família o seu papel de integração socializante:

“A *Portuguesa*, a multidão agita-se, e o pai diz: - Tira o chapéu, filho.”³⁸;

“- Meta-lhe a cabeça debaixo d’água, isso! Outra vez! – grita da praia a dona Adélia (...). (...) os banhos de mar são remédio santo para tudo, (...).”³⁹; “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

³⁶ *Idem*, p. 65.

³⁷ *Idem*, p. 280.

³⁸ *Idem*, p. 360.

³⁹ *Idem*, p. 135.

religião das Vistas (...).”⁴⁰; “E resta sempre a perspectiva do almoço na sala deserta e fresca dum hotel ou restaurante (...). (...) Por vezes comem num retiro, ao ar livre, debaixo duma latada, (...).”⁴¹; “Com o pai em casa ao domingo, graças ao descanso semanal, o almoço prolonga-se como nos dias de festa. O Sr. Augusto brinca com os filhos, joga as cartas com a mulher, riem-se, a vida ganha miolo e naturalidade. Além dos passeios e visitas a museus e monumentos, vão ver pessoas conhecidas, (...).”⁴²; “Vão a toirada à antiga portuguesa: o Sr. Augusto aprecia imenso as cortesias, e reprova a sangueira das corridas à espanhola. Cultiva nos filhos um vago sentimento anticastelhano, fala com esperança na fusão de Portugal e Galiza, (...).”⁴³

É através desta família e dos papéis assumidos e cumpridos pelos seus membros que os seus elementos, e quem lê, se apercebem do quadro contextual da época invocada: o início do século XX, com a iluminação pública a gás - “Lá vem o cagalume, com o seu andar espectral nas alpergatas, de vara ao ombro, a acender os lampiões de gás.”⁴⁴ - com a iluminação privada a candeeiros de petróleo e, posteriormente, a gás - “(...) até o candeeiro de petróleo de vidro verde, que eles tanto gostavam (...).”⁴⁵; “(agora que meteram o gás)”⁴⁶ - com as superstições e crendices populares, patentes em Santiago e, vagamente, em Adélia, e em vizinhos; com o vestuário típico masculino - “Na sapateira tem várias bengalas, (...).”⁴⁷ - e feminino - “(...) os três irmãos ajudam a apertar o espartilho e a abotoar as botas da mãezinha.”⁴⁸ - com as alusões e referências a acontecimentos factuais políticos, como o regicídio e a

⁴⁰ *Idem*, p. 221.

⁴¹ *Idem*, p. 222.

⁴² *Idem*, p. 353.

⁴³ *Idem*, p. 354.

⁴⁴ *Idem*, p. 175.

⁴⁵ *Idem*, p. 277.

⁴⁶ *Idem*, p. 277.

⁴⁷ *Idem*, p. 88.

⁴⁸ *Idem*, p. 82.

implantação da República⁴⁹; como os transportes utilizados – o eléctrico - “O eléctrico, amarelinho, por dentro um verniz de mel e oiro incandescente na penumbra matinal (...).”⁵⁰ - as carruagens de diferentes nomenclaturas - “As tipóias (...).”⁵¹ / “Tomam em geral uma vitória, (...).”⁵² - e os primeiros carros; o perigo dos salteadores em locais mais isolados; as distâncias entre locais... enfim um cem número de referências que permitem estabelecer uma visão abrangente da sociedade da altura, onde se movimentam os papéis femininos - “Em todo o caso, vai aprendendo que a Mulher é um ser estranho, cheio de segredos e poderes misteriosos. São elas próprias que o dizem.”⁵³ - e os masculinos bem definidos - “Quando o marido chegar, está tudo pronto, é só fazer o chá. (...) e ficar à espera que ele suba os quatro andares, pausado e vagaroso, tossindo um pouco, como a anunciar que chega e precisa descanso.”⁵⁴ - com o desejo e vontades de um povo que pretende maior liberdade e justiça, com a diferença entre ricos e pobres - “O Antero não brinca com os garotos da rua, mas os hábitos dos meninos de boa família não são melhores, e gozam de imunidade e segurança.”⁵⁵; “Praticava as escalas na mesa da cozinha ou da casa de jantar, cantando, e tinha boas notas, mas às vezes chorava: no Colégio faziam troça dela, das suas meias de algodão desbotado, e por não ter piano.”⁵⁶ - com os mistérios tabus e com as invocações religiosas⁵⁷.

Enfim, uma família que promove a integração e o conhecimento da sociedade com a sua reflexão sobre o ser humano e sobre a relação de causalidade entre o “Eu”, o onde e o quando:

⁴⁹ *Idem*, p. 327, “- Viva a Republica, filhos... Adeus!”

Idem, p. 359, “A Republica venceu.”

⁵⁰ *Idem*, p. 134.

⁵¹ *Idem*, p. 109.

⁵² *Idem*, p. 223.

⁵³ *Idem*, p. 197.

⁵⁴ *Idem*, p. 13.

⁵⁵ *Idem*, p. 163.

⁵⁶ *Idem*, p. 246.

⁵⁷ *Idem*, pp. 15, 70, 71 e 14.

“O curioso é que todos se demoraram em casa no ápice do perigo, a procurar um objecto de estimação, um retrato, um cordão de oiro, um trapo, um mealheiro. A prudência vem-lhes por assim dizer depois da casa roubada.”⁵⁸;

“Mas o que é que se passa? Estes adultos estão absolutamente infantis!”⁵⁹;

“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.”⁶⁰;

“Moram a Alcântara, no Pátio dos Alguidares, um corredor mal-empedrado entre casinhotos de um só andar, cheio de gritos, de trapos grisalhos a enxugar em cordas, com águas turvas a escorrer na valeta, gatos e galinhas enfezadas a debicar no esterco. O filho mais velho, oleiro como o pai, muito bonzinho e calado, está tuberculoso sem esperança (...) é o tipo de operário lisboeta.”⁶¹

A trilogia, e em especial o romance *A Escola do Paraíso*, evidencia características do romance de família, devido à importância conferida a esta ao longo da narração como factor agregante de elementos e como factor de formação do individual e do colectivo e devido à reflexão sociológica que suscita de uma época e de um espaço – início do século XX e Lisboa como paradigma de Portugal – e sobretudo de um “Eu” em interacção constante e relacional consigo próprio, com os outros, com o tempo e com o onde, num esforço contínuo de auto e hetero-conhecimento – de formação do

⁵⁸ *Idem*, p. 213.

⁵⁹ *Idem*, p. 361.

⁶⁰ *Idem*, p. 23.

⁶¹ *Idem*, p. 338.

“Eu” e do “Nós”, repositório da memória individual, familiar, social e histórica, adquirida na vivência existencial, na aprendizagem do passado, do presente e do futuro.

CONCLUSÃO

Consideramos neste momento que o nosso trabalho terá chegado a um certo fim, e afirmamos *um certo*, porque tratando-se de matéria prima literária, o fim é sempre adiável, seguindo o rumo de um pensamento reflexivo, de uma leitura diferente, de uma outra correlação, ou de um outro relacionamento possível, nunca podendo ser dado por terminado, mas antes de tudo por momentaneamente concluído, numa certa fase, num período de repouso que poderá ser reactivado noutras circunstâncias, seguindo uma linha de orientação interpretativa paralela, mas divergente.

Pensamos que o trabalho de reflexão a que nos propusemos e que explicitámos inicialmente poderá ser dado por findo, uma vez que explorámos as linhas de orientação reflexiva que constituíram a óptica do estudo analítico de uma determinada forma de fazer ficção em literatura – a de José Rodrigues Miguéis.

A sedução inicial que este autor exercia sobre o nosso olhar e sobre as nossas leituras confirmou-se com o presente trabalho, tendo ultrapassado as fronteiras de uma empatia convivencial e alcançando um estatuto de preferência, onde cada linha é lida e relida com o encanto apaixonado da descoberta e da descodificação de universos ficcionais e de formas pessoais de utilização de uma linguagem que funcionará como um código mágico de criação de fascínios.

Propusemo-nos apresentar José Rodrigues Miguéis segundo uma óptica que conduziria a uma possível classificação dos seus romances segundo determinados vectores de análise, procurando catapultá-lo para a esfera do interesse, lembrando a sua forma de estar e de ser na sociedade e na literatura.

O valor da obra em causa e de um autor como Miguéis é indiscutível para quem possui a capacidade que permite diferenciar a argúcia genial de criação de universos e de seres, em cenários paralelos, da tendência imitativa e, por vezes plagiadora, de representação de realidades já imaginadas e ilustradas por outros. Digamos que pretendemos activar o projector que iluminava Miguéis, reactivando a sonoridade da sua palavra literária e do seu testemunho vivencial.

Os dois primeiros capítulos do nosso trabalho tiveram como objectivo primordial fazer-nos lembrar Miguéis e o seu posicionamento no universo literário português, ressaltando a interligação antitética entre o real e a ficção, dois parâmetros que se cruzam no limiar de uma escrita que, em universos do domínio do possível, recria a autenticidade de um certo real. Aqui procurámos evidenciar a relação de causalidade entre o individual e o colectivo, a interligação casuística entre ser “Eu” e ser “Nós” num certo momento epocal e numa certa sociedade. Procurámos, desta forma, atestar a importância do individual e do colectivo no pensamento de Miguéis, ressaltando a sua forma única de ser no singular e no plural, através dos múltiplos *Eus* que povoam universos possíveis e ensaiam formas de pensar, agir e sentir de um certo padrão cultural. A reflexão analítica presente nestes dois capítulos iniciais não só nos permitiu conhecer melhor o pensamento literário e social de Miguéis, como também nos proporcionou a abertura de uma linha interpretativa da sua forma de fazer romance, uma vez que abriu um caminho classificatório da obra em causa, onde o pendor individual e socializante permitem a descodificação de um determinado código linguístico e literário

– ou seja, agilizou a possibilidade do último capítulo, onde a trilogia é perspectivada segundo uma óptica ambivalente que oscila entre o ser *Eu* e ser *Nós*, aplicada à análise interpretativa das personagens na micro-estrutura familiar e na macro-estrutura social.

A linha de orientação analítica que se seguiu, após esta apresentação e estudos iniciais e introdutórios, conduziu-nos a um olhar de inquisição policial que questionou o texto segundo o vector interpretativo das ideias de exílio e de crime, analisando a palavra escrita segundo o exorcismo da fuga e da morte, o que nos proporcionou um estudo reflexivo abrangente sobre a concretização destes vectores analíticos no romance de Miguéis.

Optámos por aplicar a análise da noção de exílio e de fuga ao conjunto dos romances de José Rodrigues Miguéis, abordando-os segundo esta perspectiva analítica, uma vez que em todos está subjacente a noção do “sentir-se estranho” ou “estrangeiro” perante si e o outro, devido a condicionantes de vária ordem que a seguir recordaremos de forma breve. Digamos que todos os romances evidenciam a sensação do “sentir-se diferente” numa sociedade que não aprova determinadas formas de pensar, de agir e de sentir. Assim, as personagens encetam percursos sublimadores de uma certa inadaptação a um determinado real, procurando refugiar-se em si mesmas, na sua comunidade de pertença linguística e cultural, numa atitude de rebeldia, de revolução e de contestação, numa escrita de consciencialização política e social, num pensamento inovador e libertador e, enfim, num isolamento que apazigua a crise de consciência.

Zacarias de Almeida, protagonista do romance *Uma Aventura Inquietante*, sente-se só e marginalizado numa sociedade belga onde é emigrante e, por conseguinte, um exilado, sendo o bode expiatório de um crime e facilmente culpabilizado por todos em virtude de ser diferente, porque tinha uma nacionalidade estrangeira.

Os russos que nos surgem no romance *Nikalai! Nikalai!* evidenciam um exílio profundo de teor social e político, isolando-se na pequena comunidade russa em solo belga, exercendo um duplo exílio – o de ausência da pátria e o de ausência da nova ordem política do seu país de origem que pôs fim à Rússia czarista.

De forma menos traumática e pungente, surge o exílio do senhor Augusto, pai de Gabriel, no romance *A Escola do Paraíso*, cujo exílio corresponde a um afastamento da sua terra natal, a Galiza, em terras de Espanha, executado de forma menos dramática que nos outros romances.

Renato Lima, no romance *Páscoa Feliz*, surge-nos como uma personagem enferma de um exílio íntimo ou individual, num registo confessional na primeira pessoa, onde assume uma inadaptação completa à sociedade que lhe exige uma inserção equilibrada e produtiva. Renato pressente esta inadaptação, refugia-se em si mesmo, sofrendo um exílio doloroso e introspectivo, executando, por fim, um crime de sangue como demonstração pública da sua inadaptação e como libertação angustiada do convívio dos outros, retirando prazer do seu isolamento prisional, onde, finalmente, se sente apaziguado.

Deodato da Cunha Baltasar, o “Eu” principal do romance *Idealista no Mundo Real*, evidencia também um exílio íntimo e pessoal, no momento em que se encontra a sós consigo mesmo num mundo pleno de corrupção e de engano. Esta personagem revela uma profunda solidão, sendo um ser marginal à sociedade, uma vez que se apercebe da corrupção do meio judicial em que gostaria de singrar como homem de leis. A sua consciencialização fora do comum leva-o a equacionar, de forma lúcida, a sua actuação profissional e o meio em que actuará, tomando a decisão de se auto-excluir e de se auto-marginalizar, porque a sua consciência e o seu ideal não lhe permitem exercer a lei de forma sórdida, obedecendo apenas a interesses económicos e políticos. Nesta personagem, o exílio corresponde a um isolamento que apazigua a crise de consciência, promovendo a libertação do “Eu”.

José Boleto, no romance *O Pão Não Cai do Céu*, sofre de um isolamento individual motivado pelas suas convicções políticas. O seu exílio íntimo é suscitado por razões externas do foro político e social que o conduzem a uma marginalização comunitária, mas também a um isolamento interior, sentido de forma revoltada, o que o conduz a uma acção interventiva na sociedade que o rodeia. E Boleto intervém, proclamando a sua opinião, dando a conhecer o seu pensamento e a sua visão de uma sociedade mais justa e mais equilibrada, enfim, uma sociedade que erradicaria a fonte das desigualdades e das injustiças entre pessoas.

No romance *O Milagre Segundo Salomé*, as personagens Gabriel, Dores-Salomé e Severino evidenciam uma profunda sensação de solidão, de isolamento, do sentir-se diferente e estranho, enfim, de exílio. Gabriel sente-se profundamente isolado numa sociedade que critica viva e mordazmente através de uma escrita consciencializadora da realidade e mesmo subversiva. É a sua expressão de crítica e de demonstração de um

espírito consciente e ideologicamente evoluído que age na sociedade com o intuito de revelar as *verdades*, agitando as consciências e incomodando o poder instituído. Nos seus comentários em mensagens de autoria irónica e desconcertante, Gabriel Arcanjo observa, comenta, ataca, revela e acusa aquilo e aqueles que ele considera corruptos, injustos ou decadentes. Esta lucidez torna-o só, porque assim se sente e assim o vêem.

Dores-Salomé é uma personagem rodeada por um sentimento de profunda solidão, uma vez que não tem família de espécie alguma, estando sozinha na capital sem qualquer meio de sobrevivência. Uma jovem imersa num profundo isolamento interior, numa solidão desesperadamente sentida e indiferente aos demais, um ser vítima da marginalização da sociedade porque é pobre, sem qualquer referência, sem qualquer apoio ou ajuda, sem qualquer interesse para quem quer que seja. Quando se torna prostituta, sente-se mais só, sofrendo as invejas das colegas de profissão e os apetites dos clientes. Quando se torna a companheira do banqueiro Severino, Salomé sente-se só, exilada na incapacidade de amar e de sentir paixão, sentindo que ninguém compreende o drama da sua alma que deseja entregar-se, mas que se revela incapaz de o fazer. Só no momento em que Dores-salomé conhece Gabriel é que esta personagem consegue combater o seu isolamento, porque se trata de um combate a dois, porque se unem duas vontades e se conjugam duas solidões.

Severino é uma personagem de origem pobre e provinciana que desde cedo conheceu a marginalização que os outros lhe votavam. Severino sabia que era diferente, sabia que era pobre e que precisava da ajuda dos outros e do seu trabalho. Sempre se sentiu isolado em si próprio, refugiado na sua ambição de ser rico e ter cada vez mais. Esse seu exílio da esfera da emoção e dos sentimentos tornou-o mais calculista, mais materialista e intuitivo para os negócios, mas profundamente só em termos individuais, familiares e sentimentais. Severino, a dado momento, apercebe-se que tem tudo o que o dinheiro pode comprar, bens, certa posição social, influência política. Tudo menos o reconhecimento da sociedade conservadora e tradicionalmente rica e nobre, o que agudiza a sua sensação de solidão e de tristeza.

Esta questão do exílio é um tema que decorre da própria experiência do autor em solo estrangeiro, e, efectivamente, fomos encontrá-la num relato confessional e autobiográfico em *O Homem Sorri à Morte com Meia Cara*, onde Miguéis nos surge como um emigrante nos EUA. Um emigrante num exílio político e de desilusão social

que o fez abandonar o país de origem e o seu povo numa tentativa de sobrevivência intelectual, ideológica, política e social que não compromettesse os seus ideais, a sua perspectiva de vida na sociedade e no mundo.

Assim, e em termos latos, perspectivámos os romances de Miguéis segundo a óptica do exílio, verificando que estes demonstram, de forma vincada nuns e de forma sugestiva noutros, a ideia de fuga que conduz a um isolamento do “Eu” em termos sociais, surgindo desta feita a ausência do solo pátrio e o refúgio em outras paisagens e sociedades; e em termos pessoais, o que fez surgir a introspecção individual e o refúgio em si próprio, no seu pensamento e numa forma de agir algo díspar dos restantes, resultando num “Eu” consciente da sua diferença e da sua solidão. Será de facto este exílio plurissignificativo que desencadeará a análise dos romances segundo a óptica do crime, uma vez que o isolamento social e o estado solitário intelectual promovem a ocorrência de crimes, também estes de significação ambivalente, dado que terão o significado duplo de crime de sangue e de crime enquanto fim ou morte de ideais e de ilusões em termos políticos e sociais.

Nesta fase da nossa reflexão, a metodologia que aplicámos foi diferente, uma vez que procedemos a uma limitação dos romances em análise, restringindo o nosso estudo da óptica do crime somente aos romances que evidenciam um crime de sangue ou um crime de fim ou morte de ideais. Os romances que seleccionámos para desenvolver este parâmetro de análise sublinham a ocorrência do crime como uma forma de atentado à sociedade, geralmente numa fase consumada e a posteriori. Considerámos, por outro lado, que os romances que constituem o conjunto dinâmico e relacional a que chamámos trilogia, *A Escola do Paraíso*, *Os Filhos de Lisboa*, *O Milagre Segundo Salomé*, não seriam alvo deste tipo de análise neste capítulo, uma vez que o crime que palpita nas suas páginas corresponde a um crime *em processo* e, nessa perspectiva, a sua análise segundo a óptica do romance de personagem e de formação revelar-se-ia mais profícua e pertinente, uma vez que, ao observar o crescimento evolutivo do “Eu”, sublinha a ideia de transgressão e de subversão de valores latente na progressiva actuação das personagens e no gradual desenvolvimento e aplicação do exercício de pensar e de reflectir. Embora descortinemos a ideia de crime enquanto fim ou morte de ideais e de ilusões, a riqueza deste conjunto de romances está presente na personagem e no processo de formação do seu “Eu”, enquanto ser intrinsecamente individual e

enquanto ser colectivo ou social. Poderemos, assim, afirmar que se nos afigura inegável que o parâmetro analítico do crime paira de forma latente nesta trilogia, no momento em que encontramos personagens denunciadoras e críticas de uma certa subversão e desvio de valores praticados por outras personagens profundamente subsidiárias de uma transgressão latente na forma de pensar e de agir em sociedade.

No romance *A Escola do Paraíso*, assiste-se ao início da formação da personagem principal, Gabriel, enquanto um processo de crescimento e de desenvolvimento físico e intelectual, operacionalizado de forma gradual, onde se favorecem os valores de liberdade de pensamento e de acção numa sociedade justa e democrática. Este processo de formação de Gabriel, enquanto indivíduo e cidadão, vai determinar, e tal é observável nos romances *Os Filhos de Lisboa* e *O Milagre Segundo Salomé*, o espírito ideologicamente evoluído e lúcido desta personagem que demonstra uma consciência arguta da sociedade onde vive e onde rejeita inserir-se de forma harmoniosa, colocando-se à margem deste meio, desencadeando uma inserção marginal e contestatária, criticando e denunciando a subversão de valores e a transgressão social e política de outras personagens com quem partilha o mesmo universo romanesco. Digamos que Gabriel expõe o crime dos outros, em termos sociais, políticos, humanos e ideológicos. No fundo, Gabriel expõe a crise de valores e de consciência que se propaga numa sociedade corrupta, injusta e insensível. A política gere-se por interesses pessoais e por favores individuais, o que é permitido por uma sociedade com um grau elevado de ignorância e de analfabetismo que nada compreende ou descortina ou que, em outras ocasiões, quando o consegue fazer, não se dá ao trabalho de tentar impor uma mudança efectiva. Cabe a Gabriel o papel de agitador de vontades, sendo o elemento incómodo de censura do errado, do injusto e do crime de ideais e de ilusões, vivendo, por este motivo, e como já dissemos anteriormente, num exílio profundo que o abandona numa solidão angustiante.

Por outro lado, Severino é a personagem nos antípodas de Gabriel, sendo o que comete o crime e, por essa razão, aquele que pertence ao grupo dos que transgridem e dos que são, por conseguinte, censurados – é aquele que sofre a crítica mordaz de Gabriel. O seu crime corresponde, no fundo, à sublimação do seu exílio, uma vez que o materialismo e o insaciável desejo de posse de riqueza funciona como a forma de se impor aos outros e granjear o respeito e aceitação dos que o rodeiam em sociedade. O

seu comportamento revela-se algo maquiavélico, uma vez que o leva a ignorar os meios para atingir os seus fins de sucesso financeiro e social, conduzindo-o à subversão de valores e à transgressão de ideais. Severino não hesita em subornar certos políticos com determinadas fragilidades comportamentais e vícios, não hesitando em usar, de forma chantagiosa os desvios dos outros em seu proveito pessoal e financeiro. Não hesita em explorar a crença religiosa de um povo ignorante, projectando e construindo um império financeiro, baseado num suposto milagre de aparição mariana, estabelecendo um vasto negócio de lembranças, de estatuetas, de pagelas, de toda a sorte de objectos com a imagem da santa, com o fim lucrativo de alargamento da sua riqueza pessoal. A subversão de valores desta personagem é admirada por certa figuras importantes da sociedade onde se movimenta, sendo mesmo utilizada de forma a manipular leis, actuações políticas e governamentais e até eleições. Digamos que a sua forma subversiva de agir garantiu-lhe o sucesso e a integração sociais num certo meio de poder, uma vez que o conduziu a um esquecimento de determinados valores absolutos de dignidade ideológica, o que lhe possibilitou um enriquecimento rápido e grandioso. Esta personagem cometeu o seu crime ao longo da sua existência, um crime em processo, que acompanhou o percurso da sua formação e que o terá, porventura, determinado. Terá sido a sua pobreza, a marginalização e a troça consequentes de que foi alvo, e que podemos testemunhar ao longo da sua formação e crescimento, que terão determinado uma forma de agir, de pensar e de sentir subversiva que pratica a transgressão como forma de sobrevivência emocional.

Salomé é a personagem feminina da trilogia que sofre os efeitos da transgressão de valores que pratica e que a sociedade lhe impôs. Salomé é pobre, sem qualquer familiar ou amigo e é jovem numa capital, Lisboa, que a deixa desorientada e perdida. Salomé sofre o crime praticado por uma personagem secundária, o Sr. Navalhas, que se aproveita da sua inocência e da sua completa solidão. É este homem que a desvirgina e que lhe faz um filho que não assume, fugindo, deixando-a novamente só e, desta vez, com um ser no ventre que seria a prova da sua transgressão moral e social. Salomé é despedida do trabalho, vagueia pelas ruas, passa fome e, no mais completo desespero, é recolhida por uma casa de prostituição. Aqui pratica a venda do seu corpo, o que terá determinado o nascimento prematuro do seu filho e a morte deste. Salomé vê esta morte como uma expiação da sua transgressão e do seu pecado, enfim do seu crime,

considerando a prática de prostituição como uma forma de sofrimento expiatório e catártico que poderá conduzir à limpeza da sua alma e da sua vida. E aqui, uma vez mais, observámos que terá sido o processo de formação desta personagem, que podemos acompanhar desde a adolescência, que determinou o seu crime, a sua transgressão moral e social, em processo, ou seja, ao longo do seu desenvolvimento enquanto ser social e individual. Trata-se de uma personagem que nunca estudou, que nunca foi estimulada a reflectir para além do óbvio, refugiando-se na emoção e na religião, tendo aprendido com a sua particular vivência existencial o significado de crime e de expiação.

Pelo exposto, considerámos que a análise do parâmetro do crime aplicado à trilogia, onde, de facto, também se encontra de forma latente e palpitante, como referimos e demonstrámos anteriormente, é algo menos pertinente e mais acessório, devendo, por conseguinte, ser secundarizada à análise do parâmetro classificatório como romance de personagem e de formação, uma vez que será este vector que realça a pertinência e a riqueza dos romances da trilogia. A análise do processo de desenvolvimento e crescimento da personagem demonstra-nos que será o factor que poderá, eventualmente, determinar o crime em *processo*, praticado de forma tácita, porque se encontra impresso na alma e na essência do ser. O importante não será tanto o crime, mas mais a sua formação progressiva no íntimo ideológico e actancial do “Eu”, a sua exposição e denúncia, enfim, a sua revelação através de um pensamento e de uma acção contestatários e após uma constatação e efectiva prática ao longo do processo de formação das personagens presentes no universo romanesco. Considerámos que o mais importante na trilogia será a análise do *como*, ou seja, do processo que poderá determinar o crime e a sua denúncia e censura. Concentrámo-nos na análise da formação do “Eu”, do processo, e não nos potenciais resultados de crime.

Procurámos, assim, analisar, num «corpus» mais restrito, o crime em termos canónicos, o que nos conduziu a uma incursão no género policial em termos abrangentes e nacionais e nos possibilitou a diferenciação entre romances policiais e de teor policial. Esta reflexão conduziu-nos à oposição contrastiva entre os romances *Uma Aventura Inquietante* e *Páscoa Feliz*, uma vez que o primeiro ilustraria o romance policial canónico, devido aos meios processuais evidenciados pela intriga – o crime de sangue, a acusação, o móbil, o álibi, a defesa e a investigação dedutiva; enquanto que o

segundo seria a demonstração do romance de teor policial, onde a investigação policial não é uma prioridade, uma vez que o culpado é acompanhado pelo leitor no seu processo de aniquilamento do outro, mas onde têm lugar de destaque os mecanismos psicológicos que desencadearam a morte na forma de crime perpetrado contra uma terceira personagem. Após esta abordagem ao crime, enquanto morte efectiva e crime de sangue, a nossa opção foi demonstrar noutros romances a ideia plurissignificativa de crime, conotando-a com a ideia de fim de uma vida que se deseja terminada devido a uma conjuntura socio-política adversa, fazendo surgir a ocorrência do suicídio, nomeadamente no romance *Nikalai! Nikalai!*. Conotando ainda a ideia de crime com a perspectiva de fim de ilusões e de ideais em termos políticos, judiciais e sociais. Ressaltámos a tentativa de sobrevivência ideológica de algumas personagens que assumem ou atitudes de desistência, como é o caso de *Idealista no Mundo Real*, ou atitudes de vivência marginal a um sistema que rejeitam e não toleram, sendo o caso de *O Pão Não Cai do Céu* e *O Milagre Segundo Salomé*, sendo este último referido num capítulo diferente. Estes vectores analíticos - exílio e crime - ocuparam a grande primeira parte do nosso trabalho, e embora se apresente subdividida em diferentes capítulos, é uma abordagem abrangente à obra de Miguéis.

A segunda grande parte da nossa reflexão será ocupada pelo conjunto de três romances a que demos o nome de trilogia – *A Escola do Paraíso*, *Filhos de Lisboa* e *Milagre Segundo Salomé*, como já atrás mencionámos, tendo sido a nossa estratégia a de abordagem conjunta dos três romances, uma vez que se apresentam como uma sequência cronológica, demonstrada no percurso vivencial, em termos individuais, familiares e sociais, da personagem principal – Gabriel. E uma vez que é uma personagem que promove a unidade desta trilogia, procurámos reflectir sobre a dimensão específica desta categoria narrativa, provando com exemplos ilustrativos a importância avassaladora desta dimensão no universo narrativo que existe para assegurar a vivência existencial de um “Eu” que, por não existir, se torna tão palpável e tão latente, enfim tão presente e tão real, apesar de ser uma dimensão ficcional de um certo viver e de um certo pensar. E porque é uma personagem que assegura esta unidade através do seu percurso vivencial, abordámos a possibilidade classificatória do nosso «corpus» de análise como romance de formação. Isto porque tentámos provar que esta trilogia evidencia o processo de nascimento e de formação de um “Eu”, Gabriel, que

perpassa pela infância, onde recebe influências socializantes pela acção da família, de amigos e de experiências de aprendizagem operacionalizadas na escola, no amor e na amizade. Digamos que esta primeira etapa de formação de Gabriel corresponde ao seu nascimento biológico e social, demonstrado no romance *A Escola do Paraíso* que procura equacionar uma existência individual de progressiva consciência colectiva. Gabriel cresce, torna-se um adulto confrontado, com a sensação da dor e da perda, essencialmente no romance *Os Filhos de Lisboa*, onde ganha consciência da finitude do ser humano e se apercebe do valor da palavra dita e do remorso da palavra ocultada. É em *O Milagre Segundo Salomé* que Gabriel enceta a etapa final da sua formação, paralelamente com outras personagens com percursos vivenciais mais breves, porque somente acompanhados desde a adolescência - falamos de Dores-Salomé e de Severino. Será então a etapa final da formação de Gabriel enquanto ser social, uma vez que é neste romance que se processa o percurso de vivência marginal desta personagem como forma de sobrevivência numa sociedade que rejeita. É neste contexto que abandonamos esta personagem, deixando-a entregue a si mesma, no momento em que consegue alcançar um certo equilíbrio apaziguador de vivência individual, estabilizando a sua vida afectiva com Dores-Salomé; e de vivência colectiva, tendo encontrando na actividade de escrita, em forma de crónica crítica e em forma de relato ficcional, a sua forma pessoal de organização do caos do seu universo existencial. Digamos que deixamos Gabriel quando temos a certeza do início de uma existência promissora, onde os conflitos se sublimaram e descobriram uma determinada forma de expressão.

Como conclusão da nossa reflexão de pendor individual e socializante, também reflectimos sobre a responsabilidade da microestrutura da família que origina o indivíduo e o forma enquanto “Eu” individual e colectivo, sendo a célula de ligação de compromisso tácito entre o ser *eu* e o ser *nós*. E nesta perspectiva abordámos a possibilidade classificatória da trilogia enquanto romance de família, onde procurámos determinar a responsabilidade da estrutura familiar na formação de um “Eu” que, pela sua acção de veiculação de ensinamentos, de experiências, de conflitos e de afectos, se torna “Nós”, enfim num ser ambivalente, oscilante entre o individual e o colectivo, fazendo parte integrante das duas dimensões que ilustra ao longo do seu percurso vivencial. A família afigura-se como a estrutura que molda as personalidades e caracteres dos seus membros, sendo o esqueleto estruturante de uma existência e a

matriz de determinadas formas de agir, pensar e sentir de *eus* cuja existência progride a partir da preexistência de um certo núcleo familiar que origina a base estrutural do ser em sociedade.

Será desta forma que teremos chegado a um certo fim do nosso trabalho, como afirmámos no início desta conclusão. Pensamos que teremos cumprido com aquilo a que nos propusemos, que teremos demonstrado a classificação possível da obra de Miguéis e teremos justificado a óptica de análise do «corpus» seleccionado. Talvez tenhamos conseguido descodificar alguns significados da palavra de Miguéis, e estamos certos que abrimos um determinado caminho que terá procurado desvendar as nuances estruturantes do código literário e linguístico do pensamento do escritor José Rodrigues Miguéis.

Bibliografia

Bibliografia activa

Uma Aventura Inquietante, José Rodrigues Miguéis

1ª edição, Iniciativas, 1958;

6ª edição, Editorial Estampa, 1989.

Um Homem Sorri à Morte – Com Meia Cara, José Rodrigues Miguéis

1ª edição, Estúdios Cor, 1959

4ª edição, Editorial Estampa, Setembro de 1989.

Idealista no Mundo Real, José Rodrigues Miguéis

1ª edição, Editorial Estampa, 1986

2ª edição, Editorial Estampa, Agosto de 1991.

Os Filhos de Lisboa, publicado pela primeira vez conjuntamente com *Nikalai! Nikalai!*

1ª edição, Editorial Estúdios Cor, 1971

Os Filhos de Lisboa in *Idealista no Mundo Real*

2ª edição, Editorial Estampa, Agosto de 1991.

A Escola do Paraíso, José Rodrigues Miguéis

1ª edição, Editorial Estúdios Cor, 1960

9ª edição, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

O Pão Não Cai do Céu, José Rodrigues Miguéis
1ª edição, Diário Popular, 1975 e 1976
7ª edição, Lisboa, Editorial Estampa, Dezembro de 1996.

O Milagre Segundo Salomé, José Rodrigues Miguéis
1ª edição, Editorial Estúdios Cor, 1975 (Volume I)
4ª edição, Lisboa, Editorial Estampa, Julho de 2000 (Volume I)
1ª edição, Editorial Estúdios Cor, 1975 (Volume II)
4ª edição, Lisboa, Editorial Estampa, Janeiro de 2002 (Volume II).

Páscoa Feliz, José Rodrigues Miguéis
1ª edição, Edições Alfa, 1932
8ª edição, Editorial Estampa, 2001.

Nikalai! Nikalai!, José Rodrigues Miguéis
1ª edição, Editorial Estúdios Cor, 1971
4ª edição, Editorial Estampa, Agosto de 2001.

Paços Confusos,
1ª edição, Editorial Estampa, Setembro de 1982.

Léah e Outras Histórias,
1ª edição, Estúdios Cor, 1958
11ª edição, Editorial Estampa, Janeiro de 1997.

Aforismos & Desaforismos de Aparício,
1ª edição, Editorial Estampa, Outubro de 1996.

As Harmonias do “Canelão”, Reflexões de Um Burguês – II,
1ª edição, Estúdios Cor, 1974
2ª edição, Editorial Estampa, Dezembro de 1984.

O Espelho Poliédrico,

1ª edição, Estúdios Cor, 1973

3ª edição, Editorial Estampa, Março de 1989.

O Passageiro do Expresso,

1ª edição, Estúdios Cor, 1960

3ª edição, Editorial Estampa, Fevereiro de 1997.

Onde A Noite Se Acaba,

1ª edição, Edições Dois Mundos, Rio de Janeiro, 1946

7ª edição, Editorial Estampa, Novembro de 2000.

É Proibido Apontar, Reflexões de um Burguês - I

1ª edição, Estúdios Cor, 1974

3ª edição, Editorial Estampa, Abril de 1990.

Gente de Terceira Classe,

1ª edição, Estúdios Cor, 1962.

Comércio com o Inimigo,

1ª edição, Estúdios Cor, 1973.

Bibliografia passiva

- Almeida, Onésimo T., editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, «Páginas de um *Diário* de J.R. Miguéis», selecção de Maria de Sousa, Edições Gávea-Brown, 1984.
- Alves, Ana Maria, “*Miguéis Seareiro*”, in Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Edições Gávea-Brown, 1984.
- Baden, Nancy T., “The Immigrant Voice in The Stories of Miguéis”, in Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Edições Gávea-Brown, 1984.
- Duarte, Maria Angelina, “José Rodrigues Miguéis and His Women”, in Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Edições Gávea-Brown, 1984.
- Edgerton, William B., «Miguéis and the Russians: a study of *Nikalai! Nikalai!*», in Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Edições Gávea-Brown, 1984.
- Ferreira, David Mourão, “avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis”, in Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Edições Gávea-Brown, 1984.
- Filipe, Rafael Gomes, “A Odisseia da Personagem na Ficção de Miguéis”, in Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Edições Gávea-Brown, 1984.
- Garcia, José Martins, “Gabriel: A Máscara Translúcida de Miguéis”, in Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Edições Gávea-Brown, 1984.

- Jr., John A. Kerr, “On Some Political Writings of Miguéis”, in Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Edições Gávea-Brown, 1984.
- Lourenço, Eduardo, «As Marcas do Exílio no Discurso de Rodrigues Miguéis», in Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Edições Gávea-Brown, 1984.
- Moser, Gerald M., “Miguéis – Witness and wanderer”, in Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Edições Gávea-Brown, 1984.
- Sayers, Raymond, “The America of José Rodrigues Miguéis”, in Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Edições Gávea-Brown, 1984.
- Sousa, Maria de, “Conversation With Camila Miguéis”, in Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Edições Gávea-Brown, 1984.
- Sousa, Ronald w., “On an Archangel’s Wings: Ideological implications of Miguéis’ Narrativa Stance”, in Onésimo T. Almeida, editor, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Edições Gávea-Brown, 1984.

Bibliografia crítica utilizada

Abramovici, Serge, "Indice et Indicible", in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001.

Albuquerque, Fátima, "Implicações e Implicaturas da Ficção Policial de Agatha Christie: Contributos para a Definição de uma Matriz Literária", in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001.

Alcoforado, Diogo, "Porque Gosto do Policial... Por Que Gosto do Policial?", in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001.

Aristote, "Le Personnage Comme «Agissant», in *Le Personnage*, Organização de Christine Montalbetti, Éditions Flammarion, 2003.

Ascari, Maurizio, "Murder will out": dreams, detection and the quest for revenge in Medieval and modern English literature, in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001.

Bakhtine, Mikhail, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Bancaud, Florence, *Le Roman de Formation au XVIII Siècle*, Paris, Nathan, 1998.

- Barthes, Roland, *Communications*, no artigo, “Introduction à l’analyse structural des récits”, 1966.
- Beaujour, Michel, “Autobiographie et autoportrait”, *Poétique*, revue de théorie et d’analyse littéraires, 32, Novembre 1977.
- Bebiano, Adriana, "Um Híbrido Feliz: O Policial Histórico", in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001.
- Bellemin-Noel Glaudes, “Le Personnage Comme Lieu de Transfert”, in *Le Personnage*, Organização de Christine Montalbetti, Éditions Flammarion, 2003.
- Bonnet, “Le fantasme de l’écrivain”, *Poétique*, 63, Septembre 1985.
- Botelho, Fernanda, Resposta a “Inquérito sobre Literatura Maior e Literatura Menor” conduzido por Arnaldo Saraiva, in *Encontros Des Encontros*, Porto, Livraria Paisagem, 1973.
- Butor, Michel, *Essais sur Le Roman*, Gallimard, Paris, 2000.
- Calle-Gruber, Mireille, *L’Effet-Fiction de L’Illusion Romanesque*, Paris, Nizet, 1989.
- Candeias, Maria de Fátima, *Constantes e Variantes no Romance de Formação: de Garrett a Mário Cláudio*, inédita, equiparação a bolseira, 1999-2001.
- Carr, David, *Time, Narrative and History*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- Ceia, Carlos, *A Construção do Romance*, Edições Almedina, Coimbra, Janeiro de 2007.
- Coelho, Jacinto do Prado, *Dicionário de Literatura*, 5 vols., 4º Edição, Editor Mário Figueirinhas, 1997.
- Coelho, Jacinto do Prado, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Edições Ática, 1966.

- Coelho, Jacinto do Prado, Resposta a “Inquérito sobre Literatura Maior e Literatura Menor” conduzido por Arnaldo Saraiva, in *Encontros Des Encontros*, Porto, Livraria Paisagem, 1973.
- D’Haen, Theo, "Murder and Modernism", in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001.
- Dejean, Joan, “Une autobiographie en procès – L’affaire Théophile de Viau”, *Poétique*, 48, Novembre 1981.
- Delègue, Yves, “La littérature-ventriloque”, *Poétique*, 72, Novembre 1987.
- Domingues, Mário, «O Romance Policial», in *O Primeiro de Janeiro* (secção “Das Artes”, Março, 1952.
- Erman, Michel, *Poétique du Personnage de Roman*, Ellipses Édition Marketing S.A., 2006.
- Felizes, Almeida, “Por Quê uma Sub-Literatura?”, *Investigação*, I Série, nº10, Fevereiro, 1954.
- Ferreira, David Mourão, *Presença da «Presença»*, Porto, Brasília Editora, primeira edição, 1977.
- Ferreira, Feliciano, “Finalmente o Policial Saiu da Clandestinidade”, In *Diário de Notícias*, 26 de Fevereiro, 1989.
- Flor, João Almeida, "Para a Recepção de Sherlock Holmes em Portugal", in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, artigo, Granito Editores e Livreiros, 2001.
- Freitas, Augusto de, “A Categoria Literária da Novela Policial”, In *Investigação*, I Série, nº 2, Junho, 1953.

- Fusillo, Massimo, *Naissance du Roman*, traduit de l'italien par M. Abrioux, Paris, Seuil «Poétique», 1991.
- Gaspar, José da Natividade, “Em Defesa da Literatura Policial, in *Ler. Jornal de Letras, Artes e Ciências*, nº 6, Setembro, 1952.
- Genette, Gérard, *Discurso da Narrativa*, trad. de Fernando Cabral Martins, introdução de Maria Alzira Seixo, Vega, Lisboa, 1972.
- Genette, Gerard, *Figures III*, Paris, Seuil, Collection poétique, 1972.
- Girard, René, *Mensonge Romantique et Verité Romanesque*, Grasset, Paris, 1961.
- Glaudes, Pierre e Reuter, Ives, *Le Personnage*, Paris, PUF, Col. »Que sais-je?», 1998.
- Goldmann, Lucien, *Pour une Sociologie du Roman*, Paris, Gallimard, Col. «Tel», 1995.
- Guimarães, Fernando, *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Porto, Brasília Editora, Coleção poética, segunda edição, Abril, 1981.
- Gusdorf, Georges, *Les Écritures du Moi*, Éditions Odile Jacob, Janvier 1991.
- Hamon, “Motivations du Nom Propre”, in *Le Personnage*, Organização de Christine Montalbetti, Éditions Flammarion, 2003.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London, Routledge, 1991.
- Jacinto, Deniz, Recensão a *O Passageiro do Expresso*, de José Rodrigues Miguéis, in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, 2ª Série, nº 130-131, Janeiro-Fevereiro, 1962.
- Jorge, Carlos J. F., “O Policial Português. Geografia de uma Problemática”, in *Vértice*, Série II, nº 9, Dezembro, 1988.
- Jost, François, “Le je à la recherche de son identité”, *Poétique*, revue de théorie et d'analyse littéraires, 24, 1975.

- Jouve, Vincent, *L'effet – personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1ª edição, Abril de 1992.
- Lejeune, Philippe, "Le pacte autobiographique", *Poétique*, revue de théorie et d'analyse littéraires, 14, 1973.
- Lindeza, Américo António; Alcoforado, Diogo e Guimarães de Sousa, Sérgio Paulo, "Natureza e Cultura nos Policiais de Tony Hillerman", in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001.
- Lisboa, Eugénio, *Poesia Portuguesa: do "Orpheu" ao Neo-Realismo*, Lisboa, Biblioteca Breve, Março de 1986.
- Lourenço, Eduardo, "O Paradigma Policial", in *JL/Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVIII, nº 733, Novembro, 1998.
- Lukács, Georg, *Teoria do Romance*, Trad. De Alfredo Margarido, Lisboa, Presença, 1920.
- Mably, Gabriel Bonnot de, "L'Historien, le Romancier", le Poète, *Poétique*, "Le texte de l'histoire", 49, Février 1982.
- Marinho, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Editora Campo das Letras, 1ª edição, Porto, 1999.
- Martelo, Rosa Maria, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras - Editores, S.A, 1998.
- Montalbeti, Christine, "Complétude et Incomplétude du Personnage", Introdução, in *Le Personnage*, Éditions Flammarion, 2003.
- Monteiro, Américo, "Ulrich Knellwolf ou da teologia para a literatura criminal", in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000,

organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001.

Moretti, Franco, *Il Romanzo di Formazione*, Milan, Garzanti, 1986.

Mourão-Ferreira, David, Resposta a “Inquérito sobre Literatura Maior e Literatura Menor” conduzido por Arnaldo Saraiva, in *Encontros Des Encontros*, Porto, Livraria Paisagem, 1973.

Nicole, Eugène, «Personnage et Rhétorique du Nom», *Poétique*, 46, Paris, 1981.

Ommundsen, Wenche, *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*, Melbourne University Press, 1993.

Régio, José, *Páginas de doutrina e crítica da «Presença»*, Porto, Brasília Editora, 1ª edição, 1977.

Reis, Carlos, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987.

Reis, Carlos, *O Discurso Ideológico Do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983.

Reis, Carlos, *Os textos teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1981.

Ricœur, Paul, *Soi-Même Comme Um Autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

Rocha, Clara, "A Explosão Intimista na Época Contemporânea", *Máscaras de Narciso*, Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal, Coimbra, Almedina, 1992.

Rodrigues, Urbano Tavares, *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*, 1ª Edição, Lisboa, Moraes Editores, Janeiro 1981.

Sampaio, Maria de Lurdes, "A Promessa e outros "romances policiais", in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e

- autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001.
- Saraiva, A. J.; Lopes, Oscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, 16ª edição.
- Saraiva, António José, *Ser ou Não Ter arte*, Lisboa, Edições Europa-América, 1974.
- Sarraute, “Le Personnage Soupçonné”, in *Le Personnage*, Organização de Christine Montalbetti, Éditions Flammarion, 2003.
- Sena, Jorge de, *Régio, Casais, a «Presença» e outros afins*, Porto, Brasília Editora, 1ª edição, 1977
- Silva, Vítor Aguiar e, *A Estrutura do Romance*, coimbra, Almedina, 1974.
- Silva, Vítor Manuel de Agiar, *Teoria da Literatura*, 8ª Edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1988.
- Simões, João Gaspar, *José Régio e a História do Movimento da "Presença"*, 1ª edição, Porto, Brasília Editora, 1977.
- Simões, João Gaspar, *O Romance Português Contemporâneo*, volume, II, Lisboa, Estúdios Cor, 1969.
- Smadja, Robert, *Famille et Littérature*, Éditions Champion, Paris, 2005.
- Torres, Alexandre Pinheiro, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase*, Lisboa, Biblioteca Breve, Junho de 1983.
- Valéry, Paul, *Tel Quel. Choses Tues. Moralités. Littérature. Cahier B*, Gallimard, Paris, 1941.
- Viegas, Francisco José, "O Medo da Literatura", in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores Gonçalo Vials-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001.

- Vieira, Cristina Maria da Costa, *A Construção da Personagem Romanesca*, Edições Colibri, Lisboa, Outubro de 2008.
- Vilas-Boas, Gonçalo, "Representação e perspectivação nos romances policiais de Werner Shmidli, Verena Wyss e Roger Graf", in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001.
- Vilas-Boas, Gonçalo, Sampaio, Maria de Lurdes, *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio, Granito Editores e Livreiros, 2001.
- Vitoux, Pierre, "Le Jeu de la focalisation", *Poétique*, "Questions de narratologie", 51, Septembre 1982.
- Vogt, Jochen, "Tatort" - crime at prime time", in *Crime, Detecção e Castigo*, Estudos sobre Literatura Policial, Actas do "Encontro sobre Literatura Policial", 23 e 24 de Novembro de 2000, organizadores e autores do Prefácio Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Granito Editores e Livreiros, 2001.
- White, Hayden, *Tropics of Discourse*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978.