

A escola do paraíso: idade de ouro na memória

Maria da Glória Bordini
PPGL/PUCRS

A fortuna crítica de José Rodrigues Miguéis coincide em designar seu *A escola do paraíso*, lançado em 1960, como um romance autobiográfico. Trata-se de uma etiqueta curiosa, pois o texto não é narrado pelo protagonista, o menino Gabriel, e sim por um narrador onisciente. De outra parte, os críticos de Miguéis ressaltam a engenhosidade da narração efetuada em terceira pessoa, mas singularmente pontuada pela presença de dêiticos a indicar que quem fala está presente na cena narrada.

Sobre a ambigüidade do narrador, o romancista e poeta David Mourão-Ferreira, em conferência no I Simpósio Internacional sobre J. Rodrigues Miguéis,^[1] intitulada “Os avatares do narrador na ficção de José Rodrigues Miguéis”, destaca o uso de dêiticos que denunciam a presença de um narrador protagonista imiscuido na narração aparentemente impessoal. Lembra também que, se, como dizia Aby Warburg e Leo Spitzer repetia, “Deus se encontra no pormenor”, nos trinta e três capítulos do romance, número igual aos cantos do *Paraíso* de Dante, esses dêiticos entremostam o demiurgo do romance.

Noutra comunicação no mesmo Simpósio, “Gabriel: a máscara translúcida de Miguéis”, José Martins Garcia percebe no protagonista-criança a personagem que, sem ser o narrador, orienta a perspectiva de todo o romance, “numa intimidade tão pormenorizada que até nem consideramos essa personagem como um *alter ego*, mas sim como um ego anterior, diferindo do ego do narrador apenas no plano temporal”. Por esse motivo, acredita que “Gabriel não quebrou o cordão umbilical em relação a seu criador”, corroborando assim o autobiografismo da obra.

No ensaio “Um paraíso sempre ameaçado”^[2], o mesmo José Martins Garcia reitera que a arte do texto estaria na reconstrução narrativa do que é destruído na história, arte auxiliada pela flutuação ambígua do narrador, que ora é o protagonista, ora é oniscientemente heterodiegético, permitindo a observação pelo lado dentro e pelo lado de fora da personagem principal e de sua família, amigos e conhecidos.

Segundo parece, o próprio autor seria em parte responsável por esse enquadramento autobiográfico de seu romance. George Monteiro, no prefácio à tradução norte-americana de

Miguéis ^[3], afirma haver uma declaração em seu espólio – que está depositado na John Carter Brown Library – em que Miguéis acusava seus críticos de não terem sido capazes de perceber o aspecto mais importante de sua obra, o seu caráter autobiográfico. Indagando o que teria ele querido dizer, se seria apenas que escrevera o que de fato lhe acontecia, supõe que essa declaração deva ser interpretada através de sua ficção, atravessada, “duma ponta à outra” pela “figura do narrador cioso e incansável, misturando memória e desejo com os terrores duma imaginação sensível”.

Nitidamente surge aqui a questão identitária, num plano deslocado da discussão usual da autobiografia como gênero. Philippe Lejeune deixa muito claro que o texto autobiográfico estabelece um pacto de leitura em que se identifica como narrativa de um eu histórico. Já o romance autobiográfico transpõe esse paradigma da escrita pessoal para um campo inteiramente ficcional, ou seja, narra-se uma vida, a do herói ou de um de seus comparsas e na primeira pessoa

^[4]. Portanto, a expressão “romance autobiográfico” não significa que determinado autor romantizou sua vida e sim que criou uma história de vida cujo sujeito não é ele e sim uma personagem. Afinal, como pondera Mikhail Bakhtin, “se eu conto (oralmente ou por escrito) um evento meu, acho-me já fora do tempo-espaço em que ele ocorreu. Identificar-se absolutamente consigo mesmo, identificar o próprio ‘eu’ com o ‘eu’ que conto é tão impossível como erguer-se pelos próprios cabelos” ^[5].

Miguéis suscita uma clara hesitação da crítica ante esse deslocamento do autor. Seu romance não é narrado na primeira pessoa pelo protagonista, mas na voz do narrador por vezes aflora a desse protagonista, que lhe toma a vez na conversação. Além disso, uma revisão rápida de sua biografia permite perceber a similitude entre a história da vida do menino Gabriel e a de sua infância em Lisboa. A tentação é aproximar os dois traçados e atribuir à obra de imediato, e em concordância com a manifestação de seu autor, o intento autobiográfico.

Da biografia de Miguéis, nascido em Lisboa, em 1901, na rua da Saudade, no Castelo, sabe-se que seu pai era porteiro do Hotel Francfort, em Santa Justa, e a mãe servia de criada a uma senhora rica. Miguéis tinha dois irmãos, e a família, assim que pôde, mudou-se para a nova avenida Almirante Reis, de casas humildes, azulejadas ou pintadas, nem sempre com bom gosto,

e terrenos baldios, barrentos, onde as crianças reinavam. O pai era republicano e o menino José Claudino cedo acostumou-se com a luta política.

Os fatos dessa vida se equivalem aos grandes episódios do romance: Gabriel também é lisboeta, tem um pai porteiro de hotel, uma mãe de origem humilde, um irmão e uma irmã. A família mora numa mansarda, muda-se para uma casa melhor, e o menino, emulando o pai, um republicano cuidadoso, pois seu emprego o torna muito visado, igualmente adere à bandeira azul e branca e testemunha com simpatia os levantes contra a monarquia.

Assim como Miguéis estudou no Liceu de Camões, Gabriel frequenta a escola Paraíso, onde pouco aprende dos conteúdos, mas muito sobre a opressão dos adultos sobre as crianças e mais ainda sobre o que significa a liberdade dos mais crescidos em comparação com as limitações das crianças pequenas, inclusive no que se refere à curiosidade sexual. Tanto seu irmão mais velho quanto a irmã Águeda o tratam como um ser incapaz, embora o menininho tenha uma perspicácia muito mais apurada que a deles para as pequenas ocorrências e paisagens do cotidiano.

No trânsito do nascimento à pré-adolescência, período abrangido pela história de Gabriel, não apenas são apresentados os fatos caracterizadores de sua existência e de sua personalidade em processo de formação. Desdobra-se um estonteante desfile de tipos, cenários e breves acontecimentos, envolvendo parentes, conhecidos, gente de teatro, colegas de escola, locais públicos e privados, toda uma topografia e uma geografia humana a serviço do olhar inocente do menino, numa representação notável da vida lisboeta dos princípios do século.

Esse ponto de vista que esmiúça a cidade, de alguém que a viveu, que lhe conhece os ares, a luminosidade, as ruelas, o casario, as margens, os altos e baixos, também induz a uma compreensão autobiografista do romance. David Mourão-Ferreira ^[6] diz com todas as letras que Miguéis é o “ficcionista que mais pessoalmente vem realizando, neste século, através da memória e da fantasia, uma íntima, sortílega e variada ‘reedificação’ da própria cidade que lhe serviu de berço”.

A esse juízo une-se Adolfo Casais Monteiro, em “Rodrigues Miguéis, Romancista” ^[7], salientando que

a vida lisboeta, mas da Lisboa modesta, quase pobre, dos heróis do livro e da classe a que pertencem, é uma experiência humana de um realismo que não pode ser enquadrado em nenhuma das tendências literárias que sob tal nome se nos apresentam na literatura portuguesa dos últimos cem anos, precisamente porque não é escolástico, exprimindo uma visão profundamente pessoal que não obsta à objetividade com que as personagens existem independentemente do autor.

Narrativa de vida, narrativa da cidade, ambas aparecem a tal ponto entrelaçadas no romance que se tornam indistinguíveis. À guisa de explicação para essa intimidade quase carnal entre sujeito e espaço urbano, o autobiografismo vem a calhar. Como Miguéis viveu em Lisboa, estudou na Universidade de Lisboa, abandonando a cidade bruscamente em 1935 ao emigrar para Nova Iorque, onde escreveu todos os seus livros (salvo o primeiro, *Páscoa feliz*), a microscopista e apaixonada descrição da capital portuguesa no seu texto tende a ser vista do ângulo da nostalgia do exilado.

A verdade é que Miguéis decidiu guardar distância de sua pátria, num afastamento doloroso, mas proposital. Não regressou a ela senão em breves estadas de um ano, pelo desagrado com a ditadura salazarista e, depois, pela desconfiança para com a Revolução de 25 de Abril, que não lhe inspirava grandes esperanças. Estivesse ou não amargurado com os rumos políticos de seu país, ele não era, entretanto, um intelectual descompromissado em relação a seus concidadãos.

Desde cedo participara ativamente de movimentos socialistas e engajara-se no Núcleo de Ressurgimento Nacional, um movimento de pós-guerra destinado a corrigir os rumos da república. Nos jornais que apoiavam a causa começou a escrever, tendo encarado a atividade mais a sério nas crônicas de *A República*, que o tornaram conhecido na cidade.

Aproximara-se de António Sérgio e colaborara com a revista *Seara Nova*, tratando de assuntos educacionais, sua paixão ao lado das letras. Entediado com Lisboa, em 1929 fora estudar Pedagogia na Universidade de Bruxelas, onde viveu uma crise existencial que, além de levá-lo ao auto-exílio, o fez romper com Sérgio e acusar a *Seara Nova* de reformismo e distanciamento da realidade.

Tudo indica, no plano biográfico, que *A escola do paraíso* é um experimento catártico, em que Lisboa figura Portugal e em que a visão inocente e maravilhada de Gabriel é gradualmente

enevoada pela compreensão das mazelas e agruras do povo que a(o) habita. Prova disso é a imagem da escola que Gabriel frequenta após a família mudar-se, um local opressivo, em que, apesar disso, o garoto encontra motivo de encantamento:

puseram-no numa sala de janelas imensas, fechadas, por onde entrava a cascata da soalheira, sobreaquecendo um ar carregado de irrespiráveis emanações. (A poesia da infância tresanda, esta é a verdade). Duas ou três classes reunidas numa só, e o sr. Salzedo (sal-azedo?), de lunetas encavalitadas, a dar berros e reguadas na mesa, presidia do alto de um estrado.[...] Ninguém se ouvia. Mas as janelas tinham uma cercadura de vidros azuis e encarnados, como os Mirantes do Monte, e ele pôs-se a olhar através deles. [\[8\]](#)

No contraste de passagens simultaneamente eufóricas e disfóricas, tal como esta, na oscilação entre humor e perplexidade, o livro de Miguéis é um acerto de contas de um indivíduo abatido pela alienação de seus pares. Na sua luminosa apresentação de uma vida de menino numa Lisboa encantatória, está subjacente o lado sombrio das maquinações políticas, das crueldades nas relações e desperdício de dons.

Como a obra foi escrita nos Estados Unidos, ecoa nela a utopia da construção de uma nação emancipada, que Miguéis parece ter alimentado em sua longa estada naquele país, até sua morte, em 1980. Ali teria servido de elo de ligação com os companheiros comunistas americanos na tentativa de reintegrar seus conterrâneos na Internacional Socialista. Sabe-se que se uniu aos esforços do Partido Comunista ianque em apoio à Guerra Civil Espanhola, militou ao lado de Hemingway e John Dos Passos em manifestações anti-fascistas e fundou o Clube Operário Português.

Na América, conheceu de perto o mundo operário e o pragmatismo ideológico, vendo no país antes o lado emancipatório do que o consumista. Sua condição de estrangeiro o manteve em posições quase anônimas: publicou a revista *La Hacienda* para a América Latina, traduziu para a Panam, foi editor da *Seleções do Reader's Digest* em português, e traduziu *O Grande Gatsby*, do amigo Scott Fitzgerald. Não foi mais que um dos inúmeros trabalhadores intelectuais da Big Apple, cujo burburinho o estimulava a escrever.

Disse ele: “a vida obscura nos EUA permitiu-me recriar em livros a minha imagem de Portugal e dos Portugueses: uma tentativa de panorama deste nosso século português”, em entrevista a Carolina Matos ^[9]. Mais do que um panorama, em *A escola do Paraíso* ele expõe uma interpretação alegórica do que poderia ter sido a vida cotidiana em seu Portugal, se os seus concidadãos tivessem a acuidade de percepção, a inclinação à verdade e a sensibilidade depurada do menino Gabriel.

Deve-se lembrar que a obra é de 1960, ano em que ele também publica *O passageiro do expresso* – um período de mudanças, de novo ímpeto literário em Portugal. Foi o ano em que Vergílio Ferreira lançou *Cântico final*, Augusto Abelaira, *Os desertores*, Fernanda Botelho, *A gata e a fábula*, textos que se identificavam pelo afastamento da estética neo-realista, canônica até então.

Em 1959, precedia essa tendência David Mourão-Ferreira, publicando *Gaivotas em terra*, cujas novelas partilham com o romance de Miguéis um certo modo de ver Lisboa. Também Vergílio Ferreira então adotava um tom existencialista, semelhante ao de Miguéis, com *Aparição*, anunciando um processo de viragem contra os ditames da literatura engajada.

A recusa do autor a um retorno definitivo a seu país natal confirma a dimensão crítica do romance. Miguéis chega a ponto de controlar da América os seus direitos autorais, e é de lá que envia suas crônicas para o *Diário Popular* e *O Diabo*. Homem de duas pátrias, em nenhuma sente-se no seu chão. Estando numa, deseja a outra e vice-versa. Quer aceitação e troca de idéias, mas Portugal nos anos 60 censura-lhe os livros e nos anos 70 dedica-se mais à política, e a literatura já não tem o papel atuante dos tempos do neo-realismo. Onésimo Teotónio Almeida, em “Escrevente de primeira classe” ^[10], lembra o “crescente defasamento entre o escritor e a crítica. Esta encontrava-se mais à esquerda, enquanto Miguéis se independentizava progressivamente”.

A incompreensão ou indiferença que recebeu sua obra não fazem jus à excepcionalidade de seu trabalho poético. José Martins Garcia atribui a Miguéis o feito inaudito na ficção portuguesa de ter ampliado o universo da infância, “recorrendo a uma extraordinária pormenorização, a uma linguagem densa de valores poéticos, à elaboração de uma atmosfera mágica, à utilização de uma imagística sedutora e dum ritmo original” ^[11]. Como ele, também

Massaud Moisés, em 1964 ^[12], via no escritor “um herdeiro da melhor tradição da Língua Portuguesa [...] dono de ricos e variados recursos estilísticos, que dão uma prosa das mais límpidas e escorreitas dos nossos tempos”.

Exemplo da maestria verbal e da imaginação sensível de Miguéis, preservando a inocência do olhar infantil, é esse fragmento da descrição do carnaval lisboeta:

Na terça-feira deitam até à Avenida, horas em pé a ver passar as máscaras, os carros enfeitados (alguns são lindos!), os cavaleiros à ribatejana, as batalhas de *confetti*, de flores, até há quem atire condessinhas cheias de confeito, bonecas, saquinhos com amêndoas ou drageias doces... As criadas de servir, tresloucadas, travam combates com soldados, torcem-lhes as bisnagas, ficam encharcadas, riem-se, algumas dão bofetões... Ele e a irmã arremessam coisas que nunca acertam, ninguém repara neles, perdidos no tumulto. Mas sempre voltam para casa com algumas coisas novas, e a Águeda conserva os saquinhos para o ano seguinte. Ele abre alguns às escondidas, para comer o conteúdo: tem gorgulho ou sabe a bolor... [...] O Carnaval deixa-lhes um frio húmido no coração, um enjoo de *patchouli*, uma memória de farrapos expostos, de vinho vomitado, um desgarramento de cansaço. Serão assim todas as alegrias? “Os hospitais cheios de gente!”— diz a dona Adélia. Logo depois quarta-feira de Cinzas... Só restam as serpentinas, a descorar ao sol, ou

a pingar chuva. ^[13]

Hábil fingidor, dotado pelas musas da Poesia e da História de um talento ímpar de evocação plástica e emocional, Miguéis, como adverte José Martins Garcia, joga com os temas consagrados do Paraíso Perdido e da Idade do Ouro ao contar a história de Gabriel. Num tecido fragmentário, em que os episódios se associam por uma apreensão fugaz daquilo que a criança está conhecendo, surgem encaixes dentro de encaixes, impedindo a monotonia de uma história linearmente contada.

Essas interrupções facultam não apenas a ruptura da linha de tempo, alternando várias temporalidades, mas também a multiplicação de tipos, gentes das diversas classes lisboetas, identidades ora bem delineadas, ora esfumadas, e o exercício de um humorismo *sui generis*, de espectro negativista, mas paradoxalmente reconstrutivo pela compaixão que o impregna. Nas

palavras de Garcia, um “jogo de si mesmo com o *outro* que ele foi, esse humor é comparável a um sorriso complacente para com as poéticas e fugazes ‘certezas’ duma consciência ainda frágil” [14]

A relação direta entre a biografia de Miguéis, entendido como o narrador adulto da biografia de Gabriel, narração em que o menino se intromete como sujeito, confirmando que Miguéis e ele são um, legitima a posição da crítica quanto ao autobiografismo da obra. Todavia, nada impede de se postular, com Roland Barthes, que quem escreve não é quem é [15]. O simples ato de memória, na motivação compositiva do romance, uma memória à distância, desenraizada, desgostosa e admirando outro país, produz uma clivagem no sujeito narrador, tanto quanto no sujeito-autor, desestabilizando a firmeza da perspectiva da qual se desenha a diegese.

A situação de auto-exílio de Miguéis o divide em relação a sua cidade e a sua própria infância, matéria a ser transposta para o romance. De um presente em que o anonimato o cerca, bem como as dificuldades econômicas, ele dirige suas lembranças para os primórdios de sua vida, que, apesar de modestos, eram de fartura e positividade, tendendo a vê-los como sua Idade do Ouro. Sua juventude e engajamento haviam sido o período de desilusão, tão radical a ponto de afastá-lo de sua pátria. Todavia, coincidente com o advento da república, também sua infância já trazia em si a semente da corrosão dos ideais sociais, agora conscientizada pelo escritor.

É natural que, sobre a substância de sua própria vida, posta fenomenologicamente entre parênteses, ele efabulasse uma outra, a de Gabriel – arcanjo singular ao lado do companheiro múltiplo Miguel –, em que a pureza inicial não fosse manchada pelo herói, mesmo que ali houvesse igualmente a ameaça de degradação. Se o impulso criativo partiu da vivência biográfica, de um desejo inconsciente de recuperação do país que o decepcionou, o resultado em obra de modo algum pode ser confundido com um romance autobiográfico.

Muito mais um romance de formação, *A escola do paraíso* mostra como Portugal não dá certo, através especialmente das personagens adultas ou mais velhas que o protagonista, porque nelas há sempre um traço de ambigüidade, quando não de hipocrisia, de que o narrador salva apenas a mãe e o menino. A mulher que é toda esperança, confiança na vida, sempre disposta a compreender, a quem nenhuma maldade abate, e o menino sensível, que busca entender o que o

mundo esconde, ambos encarnam, talvez, a imagem de Portugal que o autor, jamais desengajado dos interesses humanos, desejaria que seu país fosse.

[1] Realizado na Brown University, em Providence, EUA, em novembro de 1981, sob os auspícios do Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros.

[2] GARCIA, José Martins. Um paraíso sempre ameaçado. In: MIGUÉIS, José Rodrigues. *A escola do paraíso*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986.

[3] MIGUÉIS, José Rodrigues. Steerage and ten other stories. *Gávea-Brown* (Providence, 1983) p. 13-14.

[4] Cf. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

[5] BAKHTIN apud TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: the dialogic principle*. Manchester: Manchester University Press, 1984. p. 106.

[6] Cf. *Portugal: a terra e o homem*. Lisboa: Fund. Calouste-Gulbenkian, 1979, p.267-8. v. 2.

[7] MONTEIRO, Adolfo Casais. Rodrigues Miguéis, Romancista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 maio 1963.

[8] *A escola do paraíso*, p.196.

[9] Cf. *Gavea-Brown* 1, 1 (Providence, 1980)45.

[10] ALMEIDA, Onésimo Teotónio. Escrevente de primeira classe. *O Expresso*, 8 dez 2001.

[11] GARCIA, José Martins. In: MIGUÉIS, José Rodrigues. *A escola do paraíso*, p. 18.

[12] Cf. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1964.

[13] *A escola do paraíso*, p. 93.

[14] GARCIA, José Martins. In: MIGUÉIS, José Rodrigues. Op. cit., p. 24.

[15] BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.