

**O regresso do exilado num conto de José Rodrigues Miguéis****Caio GAGLIARDI\*****Flávio Rodrigo PENTEADO\*\***

**Resumo:** O artigo propõe-se a analisar “Regresso à cúpula da Pena”, conto de José Rodrigues Miguéis descrito por Eduardo Lourenço como “o mais revelador e profundo texto suscitado pela experiência do exílio” na Literatura Portuguesa. Na medida em que a associação entre literatura e exílio fora objeto de comentário por autores de relevo, recorre-se, para introduzir a presente abordagem do texto, a reflexões propostas por Bolaño, Cortázar e Said. Em seguida, procede-se a um *close reading* da narrativa com o objetivo de evidenciar sua organização novelesca, marcada pela sucessão de eventos em ritmo ascendente que conduz a um desfecho já qualificado como rocambolesco pela crítica. Defende-se que a narrativa, ao explorar as fronteiras entre sonho e realidade, conduz ao arremate inverossímil como estratégia de representação irônica do contraste entre o regresso sonhado e o regresso de fato experimentado pelo protagonista.

**Palavras-chave:** Exílio e literatura. Ironia. José Rodrigues Miguéis.

**The return of the exiled in a short story by José Rodrigues Miguéis**

**Abstract:** This paper aims to analyze “Regresso à cúpula da Pena”, a short story by José Rodrigues Miguéis described by Eduardo Lourenço as “the most revealing and deep text raised by the experience of exile” in the Portuguese literature. Insofar as the association between literature and exile has already been discussed by prominent authors, we introduce our approach to the text by using the reflections proposed by Bolaño, Cortázar and Said. Then we proceed to a close reading of the narrative with the purpose of showing its organization similar to a novella, marked by the succession of events in an ascending rhythm

---

\* Professor Doutor – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – Universidade de São Paulo, Campus Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira – Rua Professor Luciano Gualberto, 403, Gabinete 32, CEP: 05508-900, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: [caiogagliardi@gmail.com](mailto:caiogagliardi@gmail.com)

\*\* Doutorando em Letras – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – Universidade de São Paulo, Campus Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira – Rua Professor Luciano Gualberto, 403, Gabinete 32, CEP: 05508-900, São Paulo, SP, Brasil. Bolsista da FAPESP (Processo 2016/19417-7). E-mail: [flaviorodrigo.pc@hotmail.com](mailto:flaviorodrigo.pc@hotmail.com)

that leads to an outcome already qualified as implausible by the critic. In turn, we defend that the narrative, by exploring the boundaries between dream and reality, leads to the unlikely conclusion as a strategy of ironic representation of the contrast between the dreamed return and the return indeed experienced by the protagonist.

**Keywords:** Exile and literature. Irony. José Rodrigues Miguéis.

## 1

A experiência do exílio constitui traço medular da literatura produzida em Portugal ao longo do século XX. Reflexo, em parte, da longa ditadura salazarista (1933-1974), semelhante temática não se restringe, contudo, à obra de escritores cuja biografia efetivamente envolveu o afastamento da terra natal. De fato, percebem-se marcas acentuadas do problema em âmbito mais amplo, de tal modo que este assume distintas formas de apresentação, alcançando não apenas questões de ordem histórica e política, mas também simbólica e mesmo mítica. Para além de circunstância empírica, portanto, o exílio se impõe como uma das metáforas mais recorrentes da produção literária portuguesa das últimas décadas.

A associação entre literatura e exílio já foi objeto de comentário por autores de relevo. Convidado a tomar parte em simpósio na Áustria que se propunha a debater questões literárias no horizonte da migração e da identidade, Roberto Bolaño inicia sua fala afirmando não acreditar no exílio, “[...] sobretudo quando essa palavra está ao lado da palavra literatura.” (2011, p. 1). Mais adiante, defende se tratar de duas faces da mesma moeda e, evocando uma máxima do Tao Te Ching segundo a qual se pode conhecer o mundo sem sair de casa, complementa: “[...] ainda que não se saia da própria casa o exílio e o desterro se fazem presentes desde o primeiro momento. [...] A única pátria do escritor de verdade é sua biblioteca, uma biblioteca que pode estar em estantes ou na memória.” (2011, p. 3). Desenvolve-se ali uma concepção de desterro como algo inerente à própria condição humana, que, por ultrapassar fronteiras nacionais, também dispensa a ideia de nostalgia, acarretada pela idealização da terra natal, algo que Bolaño considera discutível, sobretudo quando estão em causa países marcados por injustiças sociais, como os latino-americanos. Particularmente produtiva para a abordagem que se vai propor aqui, no entanto, é a inferência de que o ofício da escrita está vinculado menos à realidade circundante do que ao imaginário, sugestão próxima à de João Cabral de Melo Neto tal como rememorado por José Castello:

Ele disse várias vezes: “Não é com o real que eu trabalho. Eu trabalho com a memória e com a imaginação”. Inclusive dizia: “Prova disso é que o

período em que eu servi em determinado país eu não consegui escrever sobre aquele país. Eu só escrevi sobre um país quando já estava em outro". (QUATRO..., 2007)

Outro autor a discorrer sobre o assunto em termos similares é Julio Cortázar, tendo considerado que "[...] um exilado é quase sempre um expulso [...]" (2001, p. 147), parte de sua própria experiência para propor uma positivação da experiência, com o intuito de transformar o exílio em "valor", em lugar de mantê-lo como "desvalor", o que necessariamente implica reconhecer a vitória do inimigo (2001, p. 150). Assim, ao convertê-lo em mecanismo de combate, assegura: "Nós [os exilados] somos mais livres e estamos mais na nossa terra do que eles [os regimes fascistas do continente sul-americano]." (2001, p. 152). A ideia é interessante por julgar que, a partir do afastamento físico, força é recriar as raízes da pátria na esfera da imaginação, no domínio da linguagem. Aqui, retornamos a Bolaño: literatura e exílio parecem noções estranhas uma à outra porque, por meio da ficção, o retorno se faz possível (e mesmo mais intenso, talvez, do que o regresso de fato).

Antes de avançarmos, entretanto, faz-se necessário delimitar com mais precisão o significado do termo exílio, já mencionado algumas vezes. Recorramos, assim, a uma das principais autoridades na matéria:

Embora seja verdade que toda pessoa impedida de voltar para casa é um exilado, é possível fazer algumas distinções entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados. O exílio tem origem na velha prática do banimento. Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro. Por outro lado, os refugiados são uma criação do Estado do século XX. A palavra "refugiado" tornou-se política: ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnordeada que precisa de ajuda internacional urgente, ao passo que o termo "exilado", creio eu, traz consigo um toque de solidão e espiritualidade. (SAID, 2003, p. 53).

Na sequência, ao se deter nos expatriados, Said distingue o caráter voluntário de sua condição: ainda que possam experimentar sensação de isolamento semelhante à do exilado, não padecem dos severos impedimentos acarretados pela partida compulsória, na medida em que se trata de uma escolha individual. Nesse sentido, para os propósitos deste artigo, podemos sintetizar tal distinção do seguinte modo: todo exilado é um expatriado, mas nem todo expatriado é exilado. Por fim, o autor aponta para o teor ambíguo da situação dos emigrados:

Do ponto de vista técnico, trata-se de alguém que emigra para um outro país. Claro, há sempre uma possibilidade de escolha, quando se trata de emigrar. Funcionários coloniais, missionários, assessores técnicos, mercenários e conselheiros militares podem, em certo sentido, viver em exílio, mas não foram banidos. Os colonos brancos na África, em partes da

Ásia e na Austrália podem ter sido inicialmente exilados, mas, em sua qualidade de pioneiros e construtores de uma nação, perderam o rótulo de “exilado”. (2003, p. 53).

À luz de tais critérios, percebemos o quanto noções como as de impossibilidade e fracasso concorrem para definir a condição do exilado, motivo pelo qual, ao lermos o texto de Cortázar, fiquemos com a sensação de que o autor intuía pisar campo minado e por isso ressaltava, seguidas vezes, referir propostas fundamentadas, sobretudo, em sua própria experiência. Por certo, o que ele propunha não era simplesmente apagar o componente negativo do exílio – afinal o seu maior traço distintivo –, mas sim aceitá-lo, sem lamúria, para que mais adiante pudesse revertê-lo em positivo, por meio da criação literária. Tratava-se, em suma, de abstrair a situação de ostracismo que a emigração condicionada implica. Eis o que, em certa medida, se verifica no conto que abordaremos neste artigo: a tentativa de superar o exílio mediante o emprego da imaginação.

## 2

Nascido em Lisboa, José Rodrigues Miguéis (1901-1980), em virtude de desentendimentos com o regime do Estado Novo, rumou voluntariamente para os Estados Unidos em 1935, onde planejava fixar residência temporária. Ele, porém, não voltaria à sua terra natal senão por curtos períodos, adquirindo a nacionalidade americana poucos anos mais tarde e vindo a falecer em Nova York. Com tais dados em mãos, poderíamos nos inclinar a ler biograficamente a persistência, na obra do autor, da temática do estrangeiro em perpétuo desajuste. Desde que não reduzíssemos o texto à expressão imediata de uma realidade externa, semelhante procedimento não constituiria problema: sendo emigrante, é plausível que o escritor possa ter recorrido à própria experiência ao forjar seu universo ficcional. O inconveniente é que tal abordagem resultaria demasiado limitada, menos por força da profusão de registros mobilizados por ele nas narrativas em primeira pessoa do que pelo fato de, nelas, o exílio se manifestar não como circunstância, mas como condição existencial. Efetivamente, todas elas exibem uma “[...] idêntica angústia de alguém que se sente estrangeiro, estrangeiro no Estrangeiro e estrangeiro na Pátria; e, nesta, estrangeiro ao passado vivido, e estrangeiro ao presente, cujos fios de continuidade presente lhe escapam.” (LOPES, 1961, p. 64-65).

Representativo de tal constatação é o “Regresso à cúpula da Pena”, conto publicado na coletânea *Léah e outras histórias* (1958). Essa narrativa está dividida em quatro segmentos narrativos, separados por um curto espaço em branco. O primeiro é marcado por registro denso e de acentuado lirismo, o que lhe valeu, por Óscar Lopes (1961, p. 69), a

denominação de “poema em prosa”. Ali, narram-se, em primeira pessoa, as impressões de um português que retorna a Lisboa após ter vivido vinte anos no exterior. O tom é elevado, mas não sublime. De fato, o reencontro não é redentor: sentado há mais de uma hora em frente do Café Suisso, o sujeito observa o movimento à sua volta como autêntico estrangeiro, estranhando profundamente a paisagem, as pessoas e os hábitos que agora têm diante de si. Trata-se, pois, de uma longa divagação sobre o exílio.

Tais meditações são interrompidas de forma brusca pela passagem de um grupo de turistas próximo ao homem, todos a correr, apressados, rumo à estação de trem. A ocorrência desperta de súbito uma lembrança no narrador-protagonista, que decide embarcar na próxima composição com destino a Sintra. Já a bordo, tem-se uma breve digressão, durante a qual se recuperam experiências vividas pela personagem naquela localidade duas décadas atrás. O teor rememorativo se intensifica após o desembarque, quando eventos pretéritos se mesclam aos acontecimentos presentes.

No auge deste segundo “poema em prosa”, um novo fato inesperado obriga o sujeito a despertar de seus devaneios. Tendo subido ao alto do zimbório do Palácio da Pena, o homem vê-se acochado por um estranho que escala as escadas em sua direção, aos berros, disposto a lhe assassinar. O inevitável embate é assistido com apreensão por toda uma multidão que se acumulou no térreo e, após violenta luta corporal, o protagonista consegue fazer seu adversário despencar do alto do castelo e sai vencedor do combate. Ele não demora a perceber, entretanto, que tudo não passou de um delírio: adormecera e seu antagonista não passava de um guarda que, temendo sua queda do cume do edifício, tentara acordá-lo, ao que, em sono profundo, lhe respondera aos pontapés, para divertimento dos turistas que observavam a cena lá de baixo. O estilo da narração, portanto, desce do épico para o cômico, assim como a personagem principal, que se encaminha de volta ao térreo um tanto constrangido. Refletindo a respeito do ocorrido, porém, é acometido pela repentina lembrança de uma antiga namorada, sua prima, deixada em Lisboa vinte anos atrás. Entregue à recordação do primeiro beijo que trocaram – naquele mesmo zimbório em que se desenrolou o duelo imaginário –, o narrador toma uma última resolução inesperada: visitar Henriqueta e pedir-lhe em casamento, caso ainda estivesse solteira.

O terceiro segmento, sumariado acima, constitui o núcleo da narrativa. Assim, o último se assemelha a um epílogo: tempos mais tarde, já casado com a prima, o protagonista lhe questiona a respeito de possíveis namorados durante o intervalo de duas décadas em que ficaram sem se ver. Coincidência das coincidências, a esposa faz referência a um único pretendente, cuja descrição física casa perfeitamente com a do rival da Pena. Por fim, ficamos a saber que o homem, inconformado com a rejeição de

Henriqueta, a qual já havia lhe confessado ainda amar o namorado de juventude, cometeu suicídio, atirando-se do alto da cúpula do referido palácio localizado em Sintra.

A síntese do enredo já nos permite entrever-lhe a organização novelesca, marcada pela sucessão (e mesmo interpolação) de eventos em ritmo a princípio cadenciado e depois acelerado. Semelhante estrutura fica ainda mais evidente se atentarmos à presença de subsegmentos narrativos não assinalados explicitamente pelo autor. Com efeito, o segundo segmento divide-se em dois, ao passo que o terceiro congrega um total de quatro, de modo que apenas o primeiro e o quarto coincidem com aqueles anteriormente descritos:

- 1. Poema em prosa** (*reflexão sobre o exílio*)
- 2. Ação** (*trem de Lisboa para Sintra*)
  - 2.1. Poema em prosa** (*rememoração*)
- 3. Ação** (*luta*)
  - 3.1. Ação** (*despertar do delírio*)
  - 3.2. Flashback** (*recordação da prima*)
  - 3.3. Ação** (*trem de Sintra para Lisboa*)
- 4. Epílogo** (*diálogo com a prima*)

É desejável, agora, percorrermos alguns pontos de tais sequências com mais vagar, a fim de verificarmos a íntima coesão existente entre elas.

### 3

No início da narrativa, predomina o tom reflexivo. Aquilo que chamamos poema em prosa, tomando de empréstimo o termo utilizado por Óscar Lopes, também poderia ser referido como um ensaio acerca da condição do exilado, tamanha a densidade das meditações ali propostas:

Havia mais de uma hora que eu estava ali sentado, em frente do Café Suisso, vendo correr aquele mundo e sofrendo agudamente por me sentir alheio e quase repellido. Tinha sonhado o regresso como um triunfo sobre o tempo, sobre mim mesmo e a solidão; como uma ponte que transpusesse o hiato entre o passado e o presente, um reencontro em espasmo, uma posse gloriosa e renovada – e ao fim de alguns dias sentia-me perplexo, distanciando, sem relação (além da imaginária) com este ambiente que fora outrora o meu. Como um doente despersonalizado, começava a duvidar de mim mesmo. Uma leve angústia advertia-me de que era chegado o tempo da resolução. (MIGUÉIS, 1968, p. 117).

O trecho citado constitui a íntegra do parágrafo de abertura do texto. Nele, já se anuncia o conflito central da história, embora talvez não o percebamos em uma primeira leitura. De fato, a despeito da organização da narrativa em diversas células dramáticas, subsiste em todas um mesmo problema: o desconforto perante o intervalo entre o ontem e o hoje. O desejo de recuperação do passado, recorrente no testemunho de tantos exilados, é o que fundamenta a experiência do narrador, o qual passa do lamento ao gesto, transformando em ato o que durante vinte anos se conservou como potência: o retorno à terra natal. A decisão não é simples, na medida em que envolve um risco: longe da pátria, resguardamos na memória recordações que se mantêm imobilizadas no transcurso do tempo. Pessoas, paisagens, edifícios: nada disso se transforma. Regressar ao local deixado para trás, portanto, implica o perigo de esfacelar tais reminiscências, diante da possibilidade de reencontrar condições e personagens distintas daquelas sedimentadas mentalmente. Semelhante angústia tem razão de ser: já o primeiro período da narrativa anuncia que o protagonista vê correr diante de si *aquela* mundo, não mais o que em outros tempos fora o *seu* mundo. Há, portanto, um sutil, porém significativo distanciamento a sugerir, já de saída, o contraste entre o regresso sonhado e o regresso de fato experimentado, desvio do qual resulta a dimensão existencial do desterro:

Tinha partido daqui vinte anos antes, guardando disso tudo uma imagem estática, cristalizada, que só para mim era viva e actual, pois conservá-la era preservar a própria pele e manter-me idêntico a mim mesmo; e via agora com espanto que o que trazia comigo era apenas um ramallete de flores murchas, um cadáver conservado de que urgia libertar-me. (1968, p. 117).

Ao conceituar o exílio como desvalor, Julio Cortázar condiciona o anseio de recuperação do perdido à “[...] derrota do inimigo e o retorno a uma pátria livre de déspotas e algózes.” (CORTÁZAR, 2001, p. 150). Lida de modo amplo, para além da condição do expatriado em razão de regimes políticos autoritários, a definição se ajusta perfeitamente à conjuntura inicial da narrativa de Rodrigues Miguéis: um homem constata ter conservado não mais que uma *relação imaginária* com um determinado espaço e anseia, agora, livrar-se dela. O inimigo, assim, está, não fora, mas dentro de si. Em uma segunda leitura do texto, contudo, chama a atenção a metáfora escolhida pelo autor para conferir impacto à sentença: “um *cadáver* conservado de que urgia libertar-me” (1968, p. 117, grifo nosso). Ora, o episódio mais mirabolante de toda a história – o enfrentamento com o rival que despencaria do alto da Pena, seja no âmbito imaginário (conformada no delírio do narrador), seja no âmbito empírico (recuperado por meio do relato de Henriqueta) – já está prefigurado na

primeira página do texto. Há, pois, um trauma profundo a ser sanado – daí se falar em *tempo da resolução* no arremate do parágrafo de abertura.

Semelhante prefiguração não se restringe aos exemplos citados. Ainda nos momentos iniciais do texto, o narrador se refere às lembranças do passado como “peso morto” (1968, p. 118), imagem à qual se soma a de um “homem que perdeu o comboio” (1968, p. 118), significativa antecipação de evento que se desenrolará dali a um pouco: o homem que perdeu o bonde da própria história correrá para recuperar o tempo perdido embarcando em um trem com destino a Sintra:

Como poderia retomar o meu lugar entre os que me haviam ultrapassado e divergido? *E só agora compreendia certos sonhos premonitórios*, que lá fora, tantas vezes me tinham assaltado: via-me perdido entre multidões estranhas, entre ruínas, *correndo atrás de alguma coisa, de alguém que me fugia*, encontrando amigos e familiares que me não reconheciam ou me viravam a cara... (1968, p. 118, grifos nossos).

Tratado como estrangeiro por seus conterrâneos – episódio deliciosamente ilustrado pela passagem em que o narrador refere o episódio com o menino que, ao lhe entregar o jornal e ser agraciado com uma moeda de prata, agradeceu-lhe com um “OK, American!”, visto que o costume de dar gorjeta a cada serviço prestado não é português –, ainda assim o narrador percebe uma vantagem no desajuste que sente crescer em si: “[...] era um deles, e observava-os como se o não fosse. O mesmo e outro, alheio e participante.” (1968, p. 119). Além do mais, conforta-lhe constatar que “Lá fora como aqui.” (1968, p. 119) persiste uma mesma sensação: “[...] passei sempre despercebido em toda parte.” (1968, p. 119) Esta verificação, que parece ecoar um célebre verso de Álvaro de Campos, “Estrangeiro aqui como em toda a parte”, de fato antecede um enunciado em que se faz presente a conciliação, de sabor muito pessoano, entre elementos opostos: “eu próprio, sendo agora um estranho, não seria o mesmo?” (1968, p. 119).

A pergunta não está ali à toa: a exemplo da reiteração de imagens relacionadas à morte, ajuda a compor o quadro do adversário da Pena, afinal um duplo do protagonista, na medida em que disputavam, além do tempo e do espaço, o amor da mesma mulher. Elaborado de forma explícita naquele questionamento, o tema do espelhamento se desdobra em metáfora durante o segundo poema em prosa, quando o narrador já se encontra a bordo do trem com destino a Sintra e passa a rememorar passeios àquela cidade:

Cheguei mesmo a dormir uma noite, sozinho, nas ameias do Castelo dos Mouros. Foi no Verão, não há memória dum Agosto assim tão quente. A coisa mais extraordinária foi que o Sol se pôs no mesmo instante em que a



Lua rompeu, e vinha cheia! [...] Parecia uma alucinação ou um caso de espelhismo natural. [...] Depois o Sol afundou-se, e a Lua subiu, empalideceu, esfriou, fez-se uma lua de balada à Soares de Passos. Enfim, lá fiquei essa noite, e por sinal que me fartei de bater os queixos com frio, sem sobretudo, no Agosto mais quente de que rezam lendas encantadas. (1968, p. 121).

Sol e Lua, calor e frio: ambos remetem à confluência dos opostos. O leitor atento já terá percebido ainda outra prefiguração no trecho citado: o homem que adormece no alto de um castelo e assiste a um espetáculo que se lhe assemelha a uma alucinação. Embora o edifício não seja o mesmo – o zimbório da Pena servirá de cenário também ao primeiro beijo com a prima Henriqueta; uma terceira referência sublime ao mesmo espaço seria, talvez, *coincidência demais* –, a remissão ao episódio do confronto está assegurada no vocábulo escolhido por Rodrigues Miguéis: “ameias” designa cada uma das aberturas no alto de uma muralha ou de um castelo, por meio das quais seja possível alvejar o inimigo.

A imagem do duplo, prenunciando o encontro com o rival, é também reforçada na chegada a Sintra, quando o narrador se junta a um grupo de turistas para visitar o Palácio da Pena e afirma do cicerone: “vou jurar que o reconheço” (1968, p. 122). Pouco adiante, farto de mirar “curiosidades necrosadas” (1968, p. 123) – outra referência à morte –, decide visitar o cimo do zimbório em que, conforme saberemos mais à frente, vivenciou seu idílio com a prima Henriqueta:

Saímos por fim lá em cima, no zimbório, eu respirei fundo, reanimado. [...] Arredei-me do grupo e fiquei sozinho diante dele. Nisto, resolvi marinhar até ao cimo do zimbório, pela escadinha exterior que é de dar vertigens. O cicerone opôs-se, declarou que não assumia a responsabilidade. Os outros visitantes ofereceram-me conselhos sensatos, que era um perigo, um pé em falso e zás... Subi assim mesmo, quase de gatas. Era preciso ter unhas. E já não era a primeira vez. (1968, p. 123, grifos nossos).

Ao dizer não assumir responsabilidade pelo ato do visitante, o cicerone, cujo rosto lhe parece familiar, semeia no texto mais uma faceta do duplo. Eis o que lhe diria o guarda após o despertar do embate imaginário no cimo do zimbório: “Que ideia a sua, ir-se agora empoleirar lá em cima, a dormir! Eu bem no tinha avisado... Se quisesse, agora, mandava-o prender.” (1968, p. 129). Ora, é preciso que estejamos atentos aos detalhes: quem lhe tinha dado o aviso foi o guia, e não o vigia. Como se não bastasse, ao se deparar com o rival em seu delírio, o narrador já havia exclamado: “O homem [...] virou para mim o rosto transtornado: e eu, sem o conhecer, reconheci-o!” (1968, p. 125). Há, pois, uma confusão entre estas três figuras, projetadas umas sobre as outras: o cicerone, o guarda e o rival. Tal procedimento, central para a compreensão de “Regresso à cúpula da Pena”, pode ser

associado a uma técnica que, segundo o teórico russo Vitor Chklovski, distingue o gênero da novela. Por isso, é útil que nos detenhamos sobre ela por um instante para, em seguida, avançarmos em nossa leitura do conto.

#### 4

Ao formularmos a síntese do enredo do texto de Rodrigues Miguéis, fizemos notar-lhe a organização novelesca, na medida em que ali se verifica não apenas sucessão, como também interpolação de eventos. Efetivamente, não obstante gire em torno de quinze páginas na edição consultada, o relato compreende variedade de episódios, reminiscências e localidades que parece estranha à armação, em geral, compacta e concisa de um conto. Desta modalidade ficcional, o “Regresso”, além da relativa brevidade, à primeira vista não parece assimilar mais do que o número reduzido de personagens, que se mantém em toda a narrativa. Todo o mais, no entanto, remete aos meios de estruturação característicos de uma novela. Quais?

Já no primeiro parágrafo de clássico estudo, Chklovski (1971, p. 205) aponta para a dificuldade em precisar-lhe o significado: “[...] primeiramente devo dizer que não encontrei ainda definição para a novela.”. Ainda assim, estabelece-a como

[...] o tipo de construção onde os motivos acumulam-se em plataformas sucessivas. Esse gênero de acumulação é efetivamente interminável, assim como o são os inumeráveis romances de aventuras que o utilizam. É o que nos explicam os inumeráveis volumes de *Rocamboles*, assim como os volumes de *Vinte anos depois* e do *Visconde de Bragelone* de Alexandre Dumas. (1971, p. 205).

Notamos que, para o estudioso, a hipotética extensão “intermédia” não configura valor decisivo para a constituição da novela, o que explica até o fato de qualificar como tal o brevíssimo “O gordo e o magro”, de Tchekhov (2013), composto de apenas duas páginas. Na realidade, valendo-se de um dos vários significados etimológicos da palavra, “narrativa enovelada” (MOISÉS, 1967, p. 103), Chklovski opta por uma conceituação do gênero que põe em relevo sua estrutura alicerçada em “plataformas”, às quais aqui já chamamos “células dramáticas”, emprestando a expressão empregada por Moisés (1967, p. 114). Tal procedimento é ainda apoiado, com frequência, pela técnica do paralelismo, normalmente uma deformação ou desdobramento, quer de um objeto, quer de uma cena, conforme exemplifica:

O jovem Tolstoi estabelecia de forma ingênua, o paralelismo. Acreditou ser necessário introduzir três variantes para apresentar-nos um tema: a morte da dama, a do camponês russo e a da árvore. Refiro-me à novela *Três Mortos*. Uma certa motivação une as partes deste relato: o camponês é o cocheiro da dama e a árvore é abatida para fazer-lhe uma cruz. || [...] Se compararmos os procedimentos técnicos de Tolstoi com os de Maupassant, notamos que o mestre francês omite o segundo membro do paralelo. Em suas novelas, Maupassant passa silenciosamente sobre o segundo elemento como se ele estivesse subentendido. (CHKLOVSKI, 1971, p. 218).

Em seu “Regresso à cúpula da Pena”, repleto de peripécias e aventuras (menos exteriores do que psicológicas), José Rodrigues Miguéis lança mão de ambos os procedimentos identificados pelo estudioso russo como determinantes para a configuração do gênero novelesco: construção em plataformas e recurso ao paralelismo.

O procedimento de que se vale o autor português, de projeção de uma personagem sobre a outra – cicerone/guarda/rival –, é similar àquele conceituado por Chklovski. A técnica, porém, se estende a outros momentos da narrativa: ao vislumbrar o rival ensandecido vindo em sua direção, o narrador teme que o estranho especule se suicidar (o que se confirma mais adiante); ao temer o embate com seu adversário, o protagonista constata não ter para onde fugir, a “[...] não ser que, por um prodígio só possível em sonhos, [ele] fosse capaz de flutuar no éter [...]” (1968, p. 125-26), cujo correspondente se encontra na cena em que rememora o primeiro beijo com a prima Henriqueta: “Deu-nos uma tontura, sim, mas de outro jeito e bem mais doce. [...] Beije-a demoradamente [...] Depois descemos da serra e do sonho.” (1968, p. 130); em plena iminência do combate, o personagem intui “[...] que aquele homem [o] tinha atraído ali para se vingar.” (1968, p. 126), pressentimento que retorna após despertar e ver-se livre da embaraçosa reprimenda do guarda: “Tive a confusa intuição de que alguma coisa me impelira a vir até ao alto da cúpula da Pena, para me libertar dum hipotético perseguidor, e sair de lá com esta sensação de desafogo. Na realidade não percebi logo do que se tratava.” (1968, p. 129). De fato, o narrador só perceberá do que se tratava imediatamente após a cena seguinte a tal reflexão, aquela em que recorda o encontro com a prima no zimbório vinte anos atrás:

Não voltei nunca a pensar na minha prima, que me lembre, conscientemente. [...] E agora, sentado naquele banco do parque a olhar a torre, recordei a sua imagem como a vira pela última vez [...] Tão viva e real, que o coração me bateu de ternura como na tarde dos beijos da Pena. E sorri: aquele *rival* do sonho, pura fantasia! Mas era à ideia dela que ele vinha associar-se. A coisa pareceu-me tão patusca, que larguei a rir. Mas calei-me depressa: eu, que em sonhos o espancara brutalmente, com encarniçada volúpia, sentia agora uma piedosa gratidão por esse estranho personagem, criação e vítima da minha fantasia, fruto talvez duma doce recordação que despertava. (1968, p. 130-31).

Associada a imagem do rival à da prima Henriqueta, fica claro para o narrador do que se trata a *resolução* cuja chegada pressentira no início do relato: o regresso à terra natal constituía não propriamente uma tentativa de reaver um tempo passado, mas um romance de juventude. Em outras palavras, o retorno do exílio autoimposto era motivado, afinal, pelo impulso de retomar o fio de uma história de amor iniciada vinte anos antes e interrompida por sua saída do país, na condição de “[...] tripulante dum cargueiro, para aprender por esse mundo de Cristo com que farinha se faz o pão.” (1968, p. 130).

Uma vez mais, então, o paralelismo se impõe: tendo no início saído em disparada de Lisboa em direção a Sintra, “[...] encaixado por milagre na carruagem de segunda [...]” da locomotiva (1968, p. 120), no desenlace o protagonista se lança a toda velocidade rumo à estação de trem e empreende o caminho de volta para a capital, onde projeta tomar um táxi do Rossio para a Rua dos Navegantes, na qual residia a antiga namorada:

O sonho que ali me tinha trazido, que quase me atirara do zimbório abaixo, que me despertara as memórias do reatamento, não podia deixar de continuar, de acabar bem, de ser um sonho feliz! Ao esborrachar as ventas daquele rival, para o ver espaçar-se nos penedais da serra, quem sabe se não era o meu passado de erro e olvido que eu estava, em sonhos, para todo o sempre aniquilando nos abismos?... Quem sabe se não era uma vida nova, refeita, simples, sensata que eu estava fantasiando obscuramente, e que brotava agora no meu coração de solitário como a lembrança-flor daquele idílio, daquela prima doce e lânguida que... Depressa! (1968, p. 131).

A narrativa assume então um sentido de urgência que logo precipita o esperado reencontro com a amada, resolvido pelo narrador em poucas frases: “[...] às cinco e um quarto em ponto apertava nos braços a ‘priminha’ Henriqueta, fresca, solteira e delicada na sua orfandade de mulher madura, como a tinha deixado vinte e tal anos atrás. Só um nadinha mais cheia.” (1968, p. 132).

Interrompido no auge da ação, o arremate do terceiro segmento da narrativa não deixa de assumir ares de anticlímax. O quarto e último cumpre apenas a função de epílogo, ao dispor a última peça no quebra-cabeça: o rival da Pena correspondia ao único namorado de Henriqueta no intervalo de vinte anos em que ela e o agora marido estiveram separados. Eis, então, as palavras que encerram o texto: “– Bom, bom, não se fala mais nisso. Quem morreu, morreu. || Enxuguei o suor da testa e levantei-me para lhe dar um beijo: tinha os olhos húmidos. Só então senti que o passado estava morto, e eu definitivamente reintegrado.” (1968, p. 132).

## 5

Ao comentar o “Regresso à cúpula da Pena”, Óscar Lopes sugere tratar-se de uma pequena *Odisseia* moderna, “[...] com um Ulisses que também elimina num duelo de morte um pretendente à sua Penélope, num pesadelo empolgante, cheio de um mistério íntimo que talvez (e é essa a minha reserva) não valesse a pena sublinhar com tão estranhas coincidências de enredo.” (LOPES, 1961, p. 70). Um pouco mais adiante, o crítico esclarece fazer referência ao desfecho, “[...] tão acanhado para os horizontes da própria sensibilidade posta à prova, que o autor só no-la pretende fazer aceitar com um grão de sal, como irônico *happy-end* de comédia.” (1961, p. 73-74).

Efetivamente, o arremate constitui um desafio crítico: um estudioso do calibre de Eduardo Lourenço, não obstante considere esta narrativa “[...] o mais revelador e profundo suscitado pela experiência do exílio [...]” na Literatura Portuguesa (LOURENÇO, 1984, p. 44), sequer chega a fazer menção direta ao problema do desfecho. É possível, porém, que não o ignore, em vista do que afirma no início de seu estudo:

[Rodrigues Miguéis] nunca se acobertou sob esse pretexto “épico”, “nobre”, de perseguido político. O seu perseguidor foi sempre outro, esse *Outro* que havia nele mesmo [...] O que há de rocambolesco e inegavelmente artificial em algumas fábulas de R.M. é secundário em relação à sua única temática: a do homem simultaneamente *estranho* e *estrangeiro*. (LOURENÇO, 1984, p. 38).

No comentário de ambos os críticos, podemos intuir a necessidade de justificar o rocambolesco: Lopes reconhece-lhe o tom irônico, mas não deixa de lhe apontar o acanhamento; Lourenço, por sua vez, o qualifica como secundário. O desfecho deste “Regresso”, por certo, flerta com o inverossímil. A coincidência é demasiado exagerada, artificial em demasia; trata-se, em síntese, de uma solução, excessivamente *ficcional*. Por isso mesmo, talvez mereça receber atenção redobrada.

A narrativa é pontuada por uma série de peripécias, descortinadas em sequência, em ritmo ascendente, o que confere ao texto caráter novelesco. Há, no entanto, a persistência de um mesmo tema: o contraste entre o regresso sonhado e o regresso de fato experimentado. Explorando as fronteiras entre sonho e realidade, a narrativa, apoiada na técnica do paralelismo, adquire densidade e compactação familiares ao conto quando fortalece a coesão entre seus diferentes segmentos. Neste percurso, transita por diferentes tons: daquele marcadamente reflexivo no início, passa pela evocação sentimental, atinge o trágico-épico no instante do confronto imaginário que logo se converte em cômico-burlesco

e finalmente desemboca no registro romântico-aventuroso do arremate, dando ainda um pequeno espaço para a conclusão, algo seca do aparente final feliz.

Estruturado sobre temas tão pessoais – sonho-realidade, eu-outro, outrora-agora – , convém recordarmos o papel que exerce o recurso do “sonho dentro do sonho” na obra do autor de *O marinheiro*. De fato, naquela peça, a ficção, ao engendrar outra ficção, nada mais faz do que salientar o componente ficcional. Por que haveria de ser diferente, pois, neste “Retorno à cúpula da Pena”? Ora, o sonho do narrador, que se imagina em duelo de morte pelo amor de uma donzela, constitui autêntico “conto dentro do conto”, cujo absurdo, longe de ser ignorado, é enfatizado no seio da narração: “A coisa pareceu-me tão patusca, que larguei a rir.” (MIGUÉIS, 1968, p. 131). Tão claramente assumido pelo próprio enunciador, o elemento cômico se reveste de um tom que flerta com a ironia. Deste modo, o que parece cômico talvez não o seja.

No decorrer do relato, o narrador conclui que, ao derrotar o rival, estava matando o próprio passado. A *resolução* anunciada na abertura, pois, apenas superficialmente diz respeito à sua história de amor com a prima Henriqueta. Em verdade, a questão não é encontrar algo ou alguém, mas encontrar a si próprio; como bem pontuou Lourenço, o problema fundamental colocado pela ficção de Rodrigues Miguéis consiste na perseguição de um Outro que, no fundo, é ele mesmo. No caso de “Retorno à cúpula da Pena”, temos, portanto, um narrador-protagonista que almeja uma definitiva reintegração consigo mesmo. Qual a garantia, porém, de que ela terá sido atingida de fato por meio do casamento, bem pesadas as condições em que se teria dado o reencontro deste Odisseu com sua Penélope?

O texto nos fornece algumas pistas de que tal reintegração seja possível apenas no plano da ficção. Fala-se em “alucinação”, “descer do Sol”, “milagre”, “pequeno segredo”, “lendas encantadas”... Possíveis indícios de que, talvez, a história relatada pelo narrador ao leitor – afinal o duplo do escritor – cumpra o propósito de enterrar uma determinada imagem do passado. Retornando ao parágrafo de abertura, não haveria, assim, outro meio possível de transpor “o hiato entre o passado e o presente” senão por intermédio do imaginário. Eis então o sabor agri-doce que nos fica na boca ao escutarmos a conclusão um tanto seca do protagonista: “Quem morreu, morreu”.

**Recebido em: 29/03/2017**

**Aprovado em: 09/04/2017**

**REFERÊNCIAS**

BOLAÑO, Roberto. “Literatura e exílio”. Tradução de Guilherme Freitas. *Caderno de Leituras*, n. 22, 2011. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/cadernos/literatura-e-exilio>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

CHKLOVSKI, Vitor. A construção da Novela e do Romance. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Organização de Dionísio de Oliveira Toledo; tradução de Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt; revisão de Rebeca Peixoto da Silva. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 205-226.

CORTÁZAR, Julio. “América Latina: exílio e literatura”. In: *Obra crítica 3*. Organização de Saúl Sosnowski; tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 146-154.

LOURENÇO, Eduardo. “As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis”. In: *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*. Organização de Onésimo T. Almeida. Providence: Gávea-Brown, 1984, p. 37-45.

LOPES, Óscar. “O pessoal e o social na obra de Miguéis”. In: *Cinco personalidades literárias*. 2ª ed. Porto: Edição do autor, 1961, p. 51-78.

MIGUÉIS, José Rodrigues. “Regresso à cúpula da Pena”. In: *Léah e outras histórias*. 4ª ed. Lisboa: Estúdios Cor, 1968, p. 117-133.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa – I: formas em prosa; o conto; a novela; o romance*. 15ª ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

QUATRO vezes quatro: João Cabral de Melo Neto. Episódio da série “Mestres da literatura”. Produção: TV Escola; Polo de Imagem; TV PUC; Televisión América Latina. 27 min, color, 2007. Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/mestres-da-literatura-quatro-vezes-quatro-joao-cabral-de-melo-neto>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

SAID, Edward. “Reflexões sobre o exílio”. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

TCHÉKHOV, Anton. *Um negócio fracassado e outros contos de humor*. Tradução de Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: Ed. L&PM, 2013.