

Pesadelos de Narciso: egotismo e transtornos de personalidade na narrativa urbana de José Rodrigues Miguéis e Branquinho da Fonseca

Narcissus's nightmares: egotism and personality disorder in the urban fiction by José Rodrigues Miguéis e Branquinho da Fonseca

Silvie Špánková

Universidade Masaryk
spancova@hotmail.com

Palavras-chave: Narciso, egotismo, transtornos de personalidade, cidade moderna, ficção portuguesa, José Rodrigues Miguéis, Branquinho da Fonseca.

Keywords: Narcissus, egotism, personality disorder, modern city, Portuguese fiction, José Rodrigues Miguéis, Branquinho da Fonseca.

Dentro de mim me quis eu ver. Tremia.
Dobrado em dois sobre o meu próprio poço...
Ah, que terrível face e que arcabouço
Este meu corpo lânguido escondia!

José Régio, “Narciso”

Num poema introspectivo de José Régio, intitulado “Narciso”, o sujeito lírico experimenta uma vertigem ao penetrar em si, examinando a imagem que o seu eu reflete no poço da sua escuridão. Aquilo que vê não é uma imagem lisonjeira, é antes uma fonte de angústia e náusea. De um modo semelhante, no poema “Descida aos infernos” (*Orfeu rebelde*, 1958), o sujeito lírico de Miguel Torga mergulha no poço infernal do seu interior para ficar, por fim, consternado e gelado de horror. Estas e outras imagens que proliferam na literatura do século XX denunciam a crise gerada no sujeito moderno, instável e fragmentário. Alimentada pelo interesse tanto médico, como artístico, esta crise torna-se uma das síndromes do mundo cada vez mais precipitado e menos transparente. Aquilo que ainda no mundo oitocentista era considerado legível e maneável, fica abalado no século XX, era de uma cisão profunda, de uma euforia pelo vertiginoso avanço científico-tecnológico e, simultaneamente, de um dos maiores pesadelos de sempre: holocaustos, câmaras de gás, campos de concentração e extermínio em massa. Não é de estranhar que, na viragem dos séculos XIX e XX, a litera-

tura tenha refletido este mesmo descompasso na figura de um cientista genial sempre acompanhado pelo seu *doppelgänger* sombrio, delirantemente perverso.

O mito do duplo, tal como o concebemos hoje em dia¹, ganhou a sua celeridade no século XIX. A sua repercussão, no entanto, não é mais fraca na primeira metade do século XX, continuando a ser revisitado com assiduidade até à contemporaneidade. Embora não pretendendo apresentar agora as obras nas quais a figura do duplo se manifestou de um modo mais relevante, convém recordar que, na literatura portuguesa, a questão do desdobramento e da duplicidade é detalhadamente examinada precisamente na época da viragem dos séculos XIX e XX, como se vê, por exemplo, no texto de “A tragédia d’um homem de génio obscuro” (*Os Gatos*, 1889-1894) de Fialho de Almeida, em que é observado um paulatino mergulho do protagonista na loucura, geradora de uma cisão interior. O interesse de Fialho de Almeida é contudo ainda muito médico, sem a vertente estética nem a ressonância emocional. Muito mais interessante é, neste aspeto, o trabalho literário de Raul Brandão, sobretudo em *Os pobres* (1906) e *Húmus* (1917), obras visionárias e empáticas. Além disso, Fialho e Raul Brandão, não ignorando Cesário Verde, mostraram que os duplos, em forma de sombras, podem ser gerados na e pela cidade. Estas sombras povoam as ruas sepulcrais e perseguem o *homem da multidão* que circula pela cidade nas horas mortas. Por outro lado, o mito do duplo como a imagem de estilhecimento psíquico é desenvolvido sobretudo pelos modernistas órficos Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, cujo legado é discernível em toda a prosa narrativa dos anos 30 e 40 do século XX em Portugal, inclusive na obra inicial de José Rodrigues Miguéis (1901-1980) e de Branquinho da Fonseca (1905-1974), a qual me interessa em particular.

Regressando, portanto, ao ponto de partida, ao mito de Narciso, verificamos três vertentes que podem ser aplicadas na análise das obras dos autores em questão. O mito de Narciso exprime um egotismo que é uma expressão trágica da existência porque Narciso, ao ver-se refletido na água, não sabe que se observa a si próprio. A paixão pelo reflexo na água, portanto, não significa um onanismo consciente, mas sinaliza uma forma de duplicidade em que o sujeito, fascinado pelo outro, não percebe que se trata dele próprio. Em termos literários, esta vertente do mito pode ser observada, por exemplo, nos contos de Mário de Sá-Carneiro (p. ex. no conto “Eu próprio o Outro” de *Céu em fogo*, 1915) que apresentam um duplo ideal, mais bonito e em todos os aspetos perfeito. Às vezes, porém, a situação é invertida quando o duplo mostra a face obscura do sujeito, aquilo que o sujeito esconde dentro de si e de que tem medo. Nestas situações, muitas vezes, a água torna-se opaca, ou mesmo escura e impenetrável. Cria-se, portanto, o duplo monstruoso, detetável em várias obras do presencismo, p. ex. na poesia de José Régio e Miguel Torga, no romance *Jogo da cabra cega* (1934), de Régio, nas narrativas *O Barão* (1942) e *Rio turvo* (1945) de Branquinho da Fonseca e outras. Por conseguinte, a água que devolve a Narciso sua imagem adorada, pode ser conturbada e turva, criando uma imagem estilçada, fragmentada. A figura clássica de *doppelgänger* transforma-se, portanto, num sujeito em crise de

¹ Não deve ser confundido com a figura de sócia, presente na literatura desde a mais antiga tradição.

identidade, moderníssimo e múltiplo, como se observa, evidentemente, no projeto literário de Fernando Pessoa.

O tópic do narcisismo causado pelo transtorno psíquico, detetado em muitas obras literárias da viragem dos séculos XIX e XX, pode ser, até certa medida, cotejado com os estudos psicológicos e psiquiátricos. Nesta área, convém referir o trabalho de Theodore Millon que oferece uma tipologia do transtorno psíquico narcisista (*narcissistic personality disorder*), classificada segundo os quadros de comportamento pessoal. De acordo com esta tipologia, como é referido por Ananya Mandal (2019), existem cinco categorias básicas do narcisismo: *unprincipled* (fraudulento, explorador), *amorous* (exibicionista, enganador), *compensatory* (procura contrariar os sentimentos de inferioridade, exibe traços passivos agressivos), *fanatic* (sofre de paranóia e baixa auto-estima, procura ganhar reconhecimento e admiração) e *elitist* (sente-se privilegiado, portador de uma auto-imagem que não corresponde à realidade)². Esta classificação ajuda a perceber o comportamento das personagens literárias em várias obras do dado período, podendo ser também refletida na análise de *Páscoa feliz* (1934), de José Rodrigues Miguéis, e nalguns contos de Branquinho da Fonseca.

Além disso, muitas narrativas portuguesas e estrangeiras atestam que os problemas identitários relacionados com o transtorno psíquico mostram-se particularmente sensíveis se inseridos no espaço urbano. A partir da imagem narcísica, portanto, podemos também pensar na relação entre o sujeito e a cidade, uma vez que a crise de identidade é com frequência causada pela alienação a que é exposto o homem no espaço urbano. O objetivo primordial do presente estudo consiste, portanto, na análise dos laços que unem o sujeito duplicado/narcísico à cidade e que podem ser designados como sintomas da vida moderna.

Pesadelos urbanos: desde os crimes finisseculares até ao egotismo da modernidade

Numa das suas crónicas, datada de 1893, Raul Brandão escreveu: “No finidar deste século passam-se dramas pavorosos, que em vão a Humanidade procura explicar – e que atiram para a loucura os desequilibrados” (Brandão, 2013, p. 281). Nesta crónica, intitulada “O remorso”, Brandão de facto refere-se a crimes extremos, assassinios dos membros da família, executados por duas pessoas completamente diferentes e apesar disso, bem parecidas, porque são vítimas da *nevrose finissecular*. Um era Urbino, um “criminoso nato” conforme as teorias da época, sobretudo as de Lombroso, outro um músico genial, Marcas. Tais assassinios seriam, conforme Vítor Viçoso, um “sintoma evidente da degeneração sociocultural e da caminhada para a catástrofe”, estimulado pelo clima nevró-

² Na fonte de wikipedia existe o tipo de narcisista “normal” em vez do “fanático” (https://pt.wikipedia.org/wiki/Transtorno_de_personalidade_narcisista). Estas categorias de narcisismo partilham também certos atributos identificados em dez tipos de psicopatia, descritos por Theodore Millon e Roger D. Davis (*unprincipled, disingenuous, risk-taking, covetous, spineless, explosive, abrasive, malevolent, tyrannical, malignant*) (Millon et. al., 2003).

tico, em que os crimes hediondos como o de Jack o Estripador (1889), Rudolfo de Habsburgo (1889) ou Boulanger (1891) proliferaram (Viçoso, 1999, p. 148). A literatura começou bem cedo a refletir tal atmosfera viciada, saturada de depressão e melancolia negra, criando várias figuras de assassinos múltiplos, ou seja, na linguagem “atual”, *serial killer*. Ao lado de casos verídicos, foram aproveitadas algumas lendas bem famosas, como era entre outras a lenda do Barba Azul, cuja revivescência na época finissecular foi notável (recorde-se, como o melhor exemplo, o terrível Gilles de Rais, cognominado *Barbe-Bleue*, do romance *Là-bas*, de Huysmans, publicado em 1891).

Um dos assassinos apresentados na crónica de Raul Brandão, é um violonista que, num ataque de loucura, mata a sua mulher. Após o crime, contudo, o músico-assassino corrói-se de remorsos, os quais se projetam na sua maneira de viver/sentir “alucinada”, bem como na sua música, enlouquecida, “como feita de gemidos de assassinados, ora rouca, com estertores de epilepsia, já triste e simples como fora talvez o último olhar da sua mulher” (Brandão, 2013, p. 282). À noite, talvez para se vingar, o espectro da mulher assassinada começa a aparecer-lhe com regularidade. Incapaz de suportar o peso da consciência, vai um dia entregar-se à polícia, supostamente por incitação da morta. Nas palavras de Vítor Viçoso, o músico corresponde “à grelha do artista maldito finissecular: genial e obscuro; plenamente consagrado à Arte; nevrótico e sadomasoquista; marginal e misantropo; hipersensível e perverso” (Viçoso, 1999, p. 149)³. Esta versão do artista, com efeito, condiz com os sentimentos que, de acordo com Laura Winkiel, dominaram na cultura finissecular oitocentista e que influenciaram um certo tipo do modernismo europeu (Winkiel, 2017, p. 57). A este respeito, pode ser invocado o caso de Max Nordau, escritor e jornalista de origem húngaro-judaica, que em 1892 publicou um tratado polémico, *Entartung* (Degeneração), no qual apresenta o prognóstico da decadência moral da sociedade. Tal descrição de artistas modernos antecipa, conforme Winkiel, o romance *Dracula* (1897), de Stoker, em que o perverso Conde suga o sangue aos ingleses em tudo saudá-

³ É deste tipo, por exemplo, o protagonista do conto “Alma a penar” (*A mentira vital*, 1897) de Henrique de Vasconcelos (1872-1924), poeta e escritor português tipicamente finissecular (com uma obra [ultra]romântica, macabra, inspirada em Hoffmann e Poe). O protagonista do conto, conde de Forbach, é apresentado como um velho misterioso, de quem ninguém sabe nada e à roda de quem, portanto, giram várias histórias e lendas mais ou menos inverosímeis. Há quem diga que se trata de um “nobre boémio, mal visto na corte austríaca por suspeitar-se que conspirava pela sublevação da Boémia” (Vasconcelos, 1988, p. 74), outros afirmam que é “um aventureiro sueco, enriquecido em negócios escuros” (Vasconcelos, 1988, p. 74). A sua descrição é cheia de clichés típicos das figuras demoníacas ultraromânticas: é misantropo, provavelmente de origem fidalga, seco, de cara “comprida, amarelada e enrugada” (Vasconcelos, 1988, p. 74), de lábios finos, de crânio nu e de olhos fundos “cavados nas órbitas como poços”, de um “olhar mortiço, quase cego” (Vasconcelos, 1988, p. 74). O próprio narrador invoca metatextualmente a sua semelhança com as figuras de contos de Hoffmann. Trata-se, em suma, de uma figura com os traços vampirescos à la conde Dracula, sádico-demoníacos à la Gilles de Rais e fantásticos à la Frankenstein. Pior que o seu aspeto, contudo, são os rumores que correm a seu respeito e segundo os quais o conde, na sua propriedade na Boémia, construiu um laboratório, um teatro anatómico para a dissecação de cadáveres e criação de violoncelos com fibras de alma humana. O conto é inserido na antologia *Ficção e narrativa no simbolismo* de F. Guimarães.

veis (Winkiel, 2017, p. 58). Com efeito, o conceito da degeneração, em conjunto com as intrigantes teorias darwinistas, influenciaram em grande escala a ficção dos fins de oitocentos e inícios do século XX, em especial a da vertente fantástica ou, em termos ingleses, gótica, como se vê, por exemplo, nos romances *The Great God Pan* (1894), de Arthur Machen, ou *The Time Machine* (1895) e *The Island of Dr Moreau* (1896), de H. G. Wells⁴. Convém mencionar, contudo, que ao lado do processo de *degeneração* (também chamada *regressão*)⁵ usa-se muito o termo de *evolução paralela*⁶. A bestialidade, gerada através destes processos, constitui um dos tipos de alienação, ou mesmo duplicidade (homem/besta), que virá a ser abordada ainda na literatura moderna e contemporânea, sobretudo naquela que se centra na representação do horror urbano.

Um bom exemplo desta alienação, que envolve um crime bestial, dirigido a um parente, pode ser encontrado no conto “O Resto” (*Zonas*, 1931-32) de Branquinho da Fonseca. Nesta narrativa, localizada na cidade de Lisboa, o protagonista, chamado Resto, viúvo, vive num apartamento pobre com a sua filha Lucínia. Pobre e repelente, Resto entrega-se ao vício do álcool, perdendo-se cada vez mais no abismo da sua escuridão. Quando a filha, bonita e fresca, é pedida em casamento pelo seu namorado rico de boa família, Resto não consegue agir de maneira adequada. Ofuscado pela sensação de uma injustiça dirigida exclusivamente à sua pessoa, decide cortar a sorte à sua filha, assassinando-a junto com o seu namorado na sua própria casa. Este crime, premeditado, é particularmente cruel, uma vez que se trata da morte por fogo: Resto fecha os namorados dentro do quarto onde anteriormente tinha derramado gasolina. Todos os três morrem na casa sufocados e queimados.

A personagem de Resto pode ser considerada, simplesmente, louca. Contudo, embora no início do conto o narrador afirme que, “[n]o dia em que lhe morreu a mulher, enlouqueceu”, logo a seguir desmente: “mas agora já andava bom” (Fonseca, 2010, p. 339). O maior problema do homem não é só o facto de não possuir um sentido de vida, porque isso acontece a muitos, mas é o mundo dos outros, a sua felicidade. Aqui, com efeito, são os outros felizes que constituem um estímulo de tortura infernal para Resto, uma vez que a sua relação com os outros baseia-se em afetos negativos, de inveja, ciúme e ódio. Há nele, inclusive, o ódio

⁴ De acordo com Sue Chaplin, “[i]n 1896 the anxieties occasioned by certain interpretations of Darwin’s account of evolution reached their highest pitch with the publication of Max Nordau’s *Degeneration*, the language and tone of which is distinctly Gothic; Nordau warns that the whole of civilisation is under threat from nameless forces of destruction. (Chaplin, 2011, p. 106).

⁵ Usa-se o termo conforme K. Hurley: “Degeneration was evolution reversed and compressed. Like evolution theory, degenerationism concerned itself with the long-term effects of heredity within the life-span of a species, and with biological variations from type that affected not just the individual, but the generations to follow.” (Hurley, 1996, p. 66)

⁶ O termo relaciona-se com a teoria de evolução darwiniana, vista por Hurley como uma das fontes poderosas das narrativas góticas finisseculares: “Darwin’s narrative proved to be an extraordinarily fertile source for Gothic plotting, which in turn placed its phantasmatic entities within an explicitly evolutionist or pseudo-evolutionist framework [...] Gothic stories of parallel evolution represent anomalous phenomena (monsters are properly biological sports) as logical products of natural processes”, Hurley, 1996, pp. 60-61)

contra a própria vida, esvaziada e sem sentido. Podemos assim concordar com António Manuel Ferreira, que vê nesta personagem “uma espécie muito particular de Medeia que projecta no infanticídio não apenas a raiva contra o abandono amoroso, mas o ódio ferino e alienante contra uma vida que não passa de morte quotidiana” (Ferreira, 2004, p. 210). Os afetos negativos, a par do alcoolismo e incapacidade de viver decentemente, são também sintomas da degeneração, da sua regressão ao estado primitivo, irracional e bestial. Fisicamente, a bestialidade de Resto evidencia-se em vários traços animais que caracterizam a sua figura. A cantiga que repete todos os dias (“*Eu sou como o gavião*”, Fonseca, 2010, p. 339) traz-lhe a alcunha, precisamente, de gavião, ficando a assemelhar-se, de facto, a uma ave de rapina, ou fera predadora (“Ele seguia-os, a rastejar, a tremer, com a respiração suspensa, e dos cantos da boca entreaberta escorria-lhe uma baba espumosa”, Fonseca, 2010, p. 342)⁷.

Resto não vê ninguém, senão a si mesmo. Pode dizer-se até que o verdadeiro motor da patologia desta personagem é o seu narcisismo bloqueador de qualquer relacionamento empático para com os outros, inclusive para com a filha. Tal comportamento demonstra um evidente transtorno psíquico conforme à classificação de Millon; neste caso, poder-se-ia falar da categoria do narcisismo “sem princípios” que inclui características antissociais, podendo ser também invocado o caso do narcisismo maligno, cujo conceito foi pela primeira vez descrito por Erich Fromm em 1964 e que se refere à combinação da personalidade antissocial, do transtorno psíquico narcisista e da paranóia (cf. Mandal, 2019).

O amor-próprio do protagonista verifica-se explicitamente no momento em que se observa ao espelho: “Foi diante do espelho e ficou parado a olhar-se com um olhar imóvel e calmo. Passava os dedos sobre os cabelos brancos, palpava as rugas da cara, examinava-se pormenorizadamente e tinha os olhos com lágrimas” (Fonseca, 2010, p. 343). A partir desta cena, é possível supor que, para além da falta da mulher, Resto é atacado pela crise da idade, pelo medo de envelhecer. Talvez este espetro da velhice seja a causa primordial de todos os problemas interiores do protagonista, este mesmo tornado também espectral à semelhança da sua mulher morta⁸.

⁷ Este motivo de caracterização animal é recorrente, aparecendo nas seguintes variações: “Os dentes batiam-lhe uns nos outros e ele agarra a boca com as mãos para os parar, e aquela baba espumosa resfolgava-lhe por entre os dedos. [...] Caíam-lhe bagas dum suor frio, pela cara abaixo, e a boca resfolgava-lhe mais, abafada nas mãos...” (Fonseca, 2010, p. 342).

⁸ A propósito da espectralidade vigente na representação do protagonista, atente-se nas seguintes descrições: “Pouco depois levantou-se como um espectro e subiu a escada. Ia já lúcido, tinha-lhe passado a embriaguez, mas sentia a cabeça vazia, a esvair-se... e os olhos esgazeados saltavam-lhe da cara, como se enlouquecesse.” (Fonseca, 2010, p. 340), “Aquela cara plácida parecia de pedra e o olhar, parado, dum morto. (Fonseca, 2010, p. 341), “Deitou-se outra vez na cama e ficou na mesma, com a cara de pedra flácida, a arrefecer e os olhos de morto a olharem a claridade da janela... (Fonseca, 2010, p. 341). Para além destas descrições que imprimem ao protagonista uns traços macabros, convém mencionar ainda o facto de ele próprio ser acometido de visões espectrais da sua mulher morta: “E então vinha-lhe mais nítida a visão da mulher, que tinha morrido há três anos, quando ele era feliz e respeitado” (Fonseca, 2010, p. 341). Este grande amor,

De um outro ponto de vista, este homem/besta, totalmente alienado e egoísta, pode ser considerado um produto extremado da cidade moderna, em que até os laços familiares sofrem a total deformação. A indicação geográfica do conto é imprecisa, sendo referido somente que se passa na cidade. Certas circunstâncias, de teor textual e biográfico, no entanto, levam o leitor a concluir tratar-se de Lisboa, tal como noutros contos de Branquinho da Fonseca concretamente localizados (em especial no conto “A tragédia de D. Ramón”, de *Caminhos Mágneticos*, 1938, que oferece uma passagem do protagonista pela Lisboa noturna). Um indicador infalível corresponde ao tópico da casa, que é aqui um prédio de cinco andares, velho e podre, semelhante ao que desempenha o papel fulcral no conto “Andares”, da mesma coletânea. As relações entre os vizinhos podem ser definidas como tipicamente urbanas, baseadas antes na indiferença ou hipocrisia (“« - Pois muitos parabéns, menina Lucínia, e que seja tão feliz como deseja...» E, desde a cave até ao quinto andar, toda aquela gente se mordeu de inveja.” Fonseca, 2010, p. 340). Além disso, sabendo-se que Resto é um ex-empregado do ministério, a alusão à capital torna-se evidente. Portanto, o caráter alienado de Resto pode ser moldado precisamente pela vida urbana, ainda que o horror intrínseco à história fique exclusivamente reservado ao tratamento do protagonista. A própria cidade, com efeito, mantém-se indiferente à violência doméstica, como se tudo não fosse mais que um espetáculo para o povo se entreter (“E o povo da cidade, em volta, olhava como nas fogueiras do S. João...” (Fonseca, 2010, p. 344)⁹.

Encontramos ainda, na obra de Branquinho da Fonseca, outros contos que encerram os tópicos do narcisismo, crime e cidade, em diversas proporções. Convém, a este respeito, aludir brevemente ao conto “A prova de força” (*Rio turvo*, 1945). Neste texto, com efeito, detetamos a personagem de um velho louco que conta ao narrador a sua vida e o seu crime passional, arranjado de forma que parecesse um acidente. O crime não era nada menos que o assassinio da sua mulher supostamente infiel. Tendo fugido à justiça, porém, o velho não pode escapar a uma

contudo, ao contrário de muitas histórias sobre a projeção da mulher morta na filha ou noutra mulher parecida, é somente germen de uma aversão para com os vivos, supostamente felizes.

⁹ Enquanto Resto não é uma espécie de *serial killer*, apesar do horror dos seus gestos patológicos e perversos, o mesmo já não se poderia dizer do protagonista do conto “Memória de um degredado”, de Tomaz de Figueiredo, publicado pela primeira vez em 1934, isto é, dois anos depois da coletânea fonsequiana. A situação é bem diferente: aqui, o protagonista não mata por amor próprio e inveja doentia, mas por vingança. Enlouquecido, o herói corre pelas ruas lisboetas em perseguição do violador da sua noiva, matando todos os homens que exibem características semelhantes ao perseguido. Curiosamente, depois do primeiro assassinio, o narrador-protagonista que se diz “desdoblado” entra num estado próximo do delírio, matando por uma pulsão irreprimível (“Agora, era um impulsivo destrambelhado, só digno duma camisola de forças.” Figueiredo, 2012, p. 59, “Não vi mais nada. Não tive tempo de pensar mais nada. Peguei na manivela e esmigalhei-lhe o crânio...”, Figueiredo, 2012, p. 60). No fim, não aguentando já a carga enorme causada pelos sucessivos assassinios de que era agente, pretende fugir. Em vez de fugir para o estrangeiro, como desejava, porém, entrega-se no posto da polícia. O espaço urbano torna-se, também aqui, fundamental, uma vez que o narrador-protagonista se sente irracionalmente preso à cidade onde comete os assassinios em série (“Não poderia afastar-me dos sítios onde sofrera. Abandonar Lisboa. Impossível! À cidade maldita prendia-me a indolência e a dor.” Figueiredo, 2012, p. 59).

existência solitária e alienada. A necessidade de falar sobre o crime que cometeu por ciúmes reflete a escuridão a que ele próprio se condenou, à maneira de uma prisão interior. Nada mais lhe resta a não ser um egotismo extremo, (re)vivendo sempre os mesmos momentos dramáticos numa confissão exibicionista. A história passa-se em Lisboa, sendo realçado o rio Tejo, turvo e escuro, que funciona como um reflexo da escuridão interior da personagem ciumenta, no momento preciso da sua pulsão assassina. Bem poderia ser evocado, nestas circunstâncias, o poder do “arcanjo negro”, caracterizado por Aquilino Ribeiro como “um vampiro mais temível que o das florestas da Guiana que se apodera duma pessoa”, sobretudo se esta for ciumenta, devorada pela frustração e incerteza¹⁰. Os ciúmes, portanto, tal como no caso de Resto, podem estimular o desvelamento daquela face terrível de Narciso, do *id* ocultado, talvez soterrado debaixo das camadas de um *ego* displicente, mas sempre presente e ameaçando a sua irrupção.

Para dentro do abismo da escuridão: a é(ró)tica de um alienado narcísico

A novela *Páscoa feliz*, de José Rodrigues Miguéis desenvolve todos os aspetos mencionados no conto fonsequiano, acentuando ainda mais tanto a problemática do narcisismo maligno e da conseqüente fragmentação associada aos transtornos de personalidade, como a relação entre o homem e a cidade. Trata-se de uma história dum alienado, geralmente classificado como esquizofrénico, que, após entrar numa crise de identidade, rouba e supostamente mata o seu patrão¹¹. A história é narrada retrospectivamente, em forma autodiegética, a partir do momento em que o protagonista-narrador julga expiar o seu crime na prisão, que é, de facto, um hospital psiquiátrico. Neste aspeto, a novela migueisiana evoca o famoso texto de Mário de Sá-Carneiro, *A confissão de Lúcio* (1914), em que o protagonista-narrador se encontra em situação idêntica, pensando-se aprisionado por causa de um suposto crime. É evidente que, para além das mesmas circunstâncias (a ambivalência do espaço heterotópico da prisão/manicómio), os protagonistas-narradores destes dois textos são movidos também pelo mesmo problema de desdobramento e cisão interior. Conseqüentemente, o mito de Narciso anima os dois textos, sob a forma de *mise-en-abyme*. Os dois protagonistas-narradores

¹⁰ O romance *O arcanjo negro* (1947), continuação do romance *Mónica* (1939), discorre sobre Ricardo Tavarede, homem patologicamente ciumento que, apavorado pela velhice precoce, não sabe como tratar a sua esposa jovem e bela. O tema de ciúmes que não raramente acabam na violência constituem, de facto, uma linha poderosa de narrativas modernas, como é, por exemplo, a famosa novela *A sonata de Kreutzer*, de Tolstoi. Pela lógica narrativa, portanto, o homem ciumento mata a sua mulher, como fez o protagonista de Tolstoi ou de Branquinho da Fonseca, ou então sente pulsão de a matar, como o narrador-protagonista de novela “Vestido cor de fogo” (*Histórias de mulheres*, 1946), de José Régio, ou o Ricardo aquiliniano (“Um dia destes teu marido mata-te”, diz Carma à sua filha Mónica [Ribeiro, 1960, p. 336]).

¹¹ O próprio escritor fala do protagonista como de um “esquizofrénico paranóide” (Neves, 1990, p. 64). Teresa Martins Marques igualmente assume a mesma “definição” (“a esquizofrenia do narrador apresenta-se como um dado assente”, Marques, 1997, p. 32).

projetam-se dentro do texto que estão a produzir, manifestando simultaneamente o narcisismo como um traço definidor de suas personalidades.

No início deste ensaio, sugeri que a figura modernista do (mental e socialmente) alienado reflete, muitas vezes inconscientemente, a discussão epocal sobre a degeneração e/ou regressão a um estado, dir-se-ia, anterior ou mais primitivo. Consequentemente, estas questões apontam também para o estado atual da civilização, considerada já desde os fins de oitocentos um tanto esgotada e decadente. Por outras palavras, o progresso vertiginoso tem sempre um lado obscuro que põe em causa, em certas circunstâncias, a própria noção do progresso como tal. Por isso, as distopias, como as criadas por H. G. Wells, alertam para o perigo que a civilização corre pelo menos a partir da revolução industrial e científica oitocentista. O mesmo imaginário distópico anima também várias obras modernistas, entre as quais *The Waste Land*, de Eliot, marca a sua posição privilegiada. Em *Páscoa feliz* apresenta-se o mesmo vetor vertical, de declínio: o progresso conduz a *stasis* e esta à degeneração. A fase de *stasis* é, com efeito, representada por um iterativismo agressivo que sugere a ideia de monotonia e automatismo:

As carroças e os camiões carregados troejam todo o santo dia no pavimento irregular da rua. Cheirava ao mesmo tempo, a fumo de carvão, a maresia, ao peixe frito das tabernas vizinhas – e ao bafo do escritório. Próximo dali, nas oficinas e armazéns retiniam ferros. Rangiam correntes nos guindastes do cais. As vozes do trabalho enchiam-me os ouvidos. Os apitos das fábricas, alegres e estridentes e as sereias dos vapores de som grave e rouco, faziam trepidar as vidraças. (Miguéis, 1974, p. 46)

De acordo com Teresa Martins Marques, podemos verificar, nesta passagem, a “desumanização desse espaço de Lisboa não apenas no sentido em que transmite uma sensação de agressão, mais ainda porque as acções são apresentadas como se fossem executadas por robots, nunca sendo explícito o elemento humano que as executa.” (Marques, 1997, p. 45). A crescente robotização da sociedade, expressa pela ideia do progresso, leva naturalmente ao esgotamento, *burnout effect* e alienação e, com isso, ao crescimento da criminalidade. Paralelamente, porém, a crescente automatização de processos vitais leva à revolta contra o normativismo, a uma anarquia perspectivada não só a nível sócio-político, mas também pessoal. Mas há, também, um método de compensação que, em certos casos, pode resolver graves problemas de teor psíquico. E a compensação menos prejudicial é, naturalmente, a evasão pela fantasia.

Tudo isto vem a respeito do protagonista de *Páscoa feliz*, Renato Lima, personagem classificada pelo autor como um “esquizofrénico paranóide”, que, a meu ver, encarna também um melancólico deprimido e um narcisista “compensatório”, fechado no seu mundo de fantasia para compensar os enormes complexos e traumas que norteiam a sua vida desde a infância. Algumas questões relacionadas com esta leitura afloram com maior lucidez desde que se leve em consideração o espaço topográfico-social, no qual o protagonista é inserido. O ponto básico, pois, consiste no facto de Renato Lima se incluir num tipo social, essencialmente urbano, de funcionário público ou empregado de escritório. Daniela Hodrová, ao debruçar-se sobre as várias encarnações da monstruosidade nos textos literários, aponta para a importância do funcionário (como um representante de um

homem “comum”) por este parecer, à primeira vista, um antípoda do monstro como tal (Hodrová, 1994, p. 172). Na realidade, Hodrová afirma haver um relacionamento entre a profissão banalmente estereotipada, a existência não menos estereotipada, a regularidade circular de vida e a monstruosidade, evidenciada no comportamento sadomasoquista, na megalomania ou humildade ou, mesmo, na pulsão assassina (Hodrová, 1994, p. 172). A análise de uma vida “comum” leva à descoberta do monstro num homem “comum” (Hodrová, 1994, p. 172). A literatura dá-nos muitos exemplos deste fenómeno. Com efeito, o paradigma desse homem “comum” pode ser rastreado até ao século XIX, quando a literatura começa a preferir figuras de uma modernidade urbana em desfavor de monstros românticos. Neste sentido, podemos mencionar sobretudo os funcionários públicos de Gogol (*Contos de Petersburgo*, 1842) e Dostoiévski (*Memórias de Subterrâneo*, 1864). Com o advento do século XX, a mesma figura ganha cada vez maior repercussão, sendo retratada, de modo polémico, em várias obras modernistas (de Pessoa, Hostovsky¹² etc.). Como um dos precursores desta figura na poesia, convém referir um autor não muito conhecido, John Davidson (1858-1909), que se tornou numa das fontes de inspiração da poesia de Eliot. De facto, nos poemas da coletânea *In a Music Hall and Other Poems* (1891), a figura do funcionário desempenha o papel fundamental. Robert Crawford alega que este funcionário, “[w]orking in the office day after day, loses his soul nightly in the music hall – a wish to escape from an inane world” (Crawford, 1990, p. 57). Retrata-se, assim, “[t]he routine life under which a terror may lurk” (Crawford, 1990, p. 58). Além disso, Álex Matas Pons afirma que o drama do funcionário é um drama urbano, o da modernização (Pons, 2010, p. 46), explicando que o funcionário “cuyo abrigo le ha sido proporcionado por aquella misma aventura modernizadora [...] acaba por ver cómo esta misma aventura le roba su abrigo cuando se convierte en rutina tras el triunfo de la burocracia y el capital” (Pons, 2010, p. 46). Toda a noção de progresso, modernidade e civilização é, assim, posta em causa, mesmo que de uma forma ambivalente porque, ainda de acordo com Matas Pons, a figura do funcionário não é a simples recusa do ideal do progresso, uma vez que ela própria se sabe produto desse mesmo progresso (Pons, 2010, p. 55).

A mesma ambivalência paradoxal que domina nas estruturas da modernidade assenta também na base da figura migueisiana. Embora não se trate de um funcionário, mas de um guarda-livros, o trabalho por ele executado é da mesma maneira estereotipado, maquinal e rotineiro. O problema é que o estereótipo que vigora no trabalho do protagonista se reflete também na casa e, por extensão, em todo o ambiente em que Renato se move. Efetivamente, como Eduardo Lourenço já tinha reparado, o protagonista migueisiano é “sufocado pela pasmaceira de Lisboa, pelos seus horizontes mesquinhos e sórdidos, consciente da mediocridade da sua própria vida” (Lourenço, 2001, p. 47). Tudo o que é associado, por ele, à monotonia e rotina, seja a cidade, casa, escritório ou o seu próprio corpo,

¹² Deste autor checo (1908-1973) pode ser mencionada a novela *Sombra perdida* (*Ztracený stín*, 1933), sobre um jovem funcionário público que se aproveita de uma fraude do seu patrão para o chantagear.

é também sentido como uma prisão. Todos os espaços, transfigurados por uma visão alucinada, são igualmente imagens da psique do herói, dos seus terrores irracionais e incontroláveis. Por isso sente tanto desejo de se evadir: da cidade – pelos passeios ao cais, admirando os navios e sonhando com as aventuras impossíveis; da casa – pelas fugas para a vida noturna, boémia e desregrada; do escritório – pelos supostos crimes de roubo e assassinio; do seu próprio corpo – pela criação de seus duplos.

O primeiro aspeto do desdobramento que surge como consequência da vida mesquinha e rotineira corresponde à evasão solipsista, alimentada de sonhos e delírios. O narrador frisa, logo no início, que não está satisfeito com o seu aspeto: “Um dos meus martírios foi sempre ver-me ao espelho: tenho o rosto assimétrico, os olhos divergentes, as orelhas espalmadas” (Miguéis, 1974, p. 29). Atente-se no pormenor de “olhos divergentes”, sublinhado pela repetição (“Ultimamente o meu estrabismo acentuou-se”, Miguéis, 1974, p. 29), o qual pode ser transferido do plano somático ao psíquico, sinalizando a cisão interior. Esta auto-imagem negativa é ainda alimentada pelos traumas com os quais o narrador se debate desde a infância, por ter sido alvo da praxe dos colegas de escola e por ter perdido, muito cedo, os pais. Pela hipertrofia da fantasia, o protagonista, portanto, cria dentro de si próprio uma *persona* romântica, semelhante aos heróis da literatura popular e sensacional (de tipo folhetim), chamada Renato Lima, em que o nome (re-nato) é sintomático desse processo de compensação (o nome verdadeiro do protagonista será talvez Abílio, nome mencionado no hospital psiquiátrico). Esta nova *persona*, impondo-se por uma masculinidade atraente pouco em conformidade com o verdadeiro sujeito, encarna um “eu ideal”, comparável ao duplo de Mário de Sá-Carneiro do conto “Eu-próprio o Outro”¹³. Este aspeto do duplo provoca no sujeito um prazer profundamente narcísico, sendo também este duplo que se presta com facilidade a uma vida boémia, plena de aventuras eróticas e viagens sonhadas. O sujeito sente-se, afinal, satisfeito: “Vejo num espelho o fulgor novo dos meus olhos, o rubor das minhas faces... Sou, sou outro. Estou contente comigo” (Miguéis, 1974, p. 76). Para além de este duplo causar satisfação ao sujeito, é ainda revestido de atitude libidinosa, sintomática do narcisismo:

¹³ Recapitulemos, brevemente, este conto subjetivo e reflexivo que é, pela forma literária, concebido como um diário íntimo, com as entradas desde 12 de Outubro de 1907 até Novembro de 1913. Numa entrada datada de 1909 e situada em Paris, o narrador encontra o seu duplo pela primeira vez, num café. O duplo é belo, ao contrário da percepção que o narrador tem de si próprio. Assim, o duplo cumpre o desejo do narrador, plasmando-se como a sua antítese, a completação da parte omissa. Apesar de eles começarem a passar as noites juntos, a sua relação fica brevemente deteriorada pela desarmonia. O duplo vem absorvendo a sua vítima, até o narrador alcançar a fase de se considerar o outro, o seu *doppelgänger*. A certa altura, o narrador dá-se conta de que, para além de ter adquirido alguns traços fisionómicos do seu amigo, começa a pensar e escrever de modo diferente, como o seu duplo. O horror do narrador, portanto, está ligado ao medo de perder a sua própria identidade em favor de um *outro* vampiresco. A resolução final de matar o usurpador parece-lhe a única possibilidade de se libertar. Uma análise mais detalhada encontra-se no meu artigo “Aquele que passeia ao teu lado: O fascínio dos duplos em Mário de Sá-Carneiro e Richard Weiner (2019).

Todo o meu corpo vibrava por fim num desejo misterioso – o desejo duma posse inigualável, transcendente, que viria a ser afinal o meu crime. (Miguéis, 1974, p. 51)
Um outro amor, abstracto, imaterial, incoercível começava a ocupar em mim o lugar dessa afeição tranquila – o amor do fantasma que em mim se gerara e concebia lentamente. Sim, era um verdadeiro amor, um estranho narcisismo, uma embriaguez deliciosa e odiosa, que me queimava as energias afectivas, como as amantes que adivinham os nossos mais ocultos desejos, para os satisfazer até à loucura, o esgotamento e a morte. (Miguéis, 1974, p. 61)

Outro aspeto do desdobraimento relaciona-se com o conceito de monstrosidade que é efeito essencial da existência monótona e letal de um empregado de escritório. Tal como Jekyll criou o seu Hyde e Frankenstein a sua criatura, o protagonista migueisiano cria também o seu duplo monstruoso, esse que será o suposto agente de roubo e assassinio. A criação de Hyde fornece a Jekyll a possibilidade de entrar numa vida dissoluta, na Londres de East End, sementeira de prostituição e criminalidade, portanto na vida, na qual como um gentleman de classe média nunca poderia penetrar se não quisesse perder respeito e boa reputação. O duplo monstruoso do sujeito migueisiano age também contra todas as regras e convenções sociais, mudando-se o seu aspeto tal como o de Jekyll ao desdobrar-se em Hyde. Assim como Hyde encarna o vício a que a honestidade de Jekyll não pode sucumbir, o sujeito migueisiano desdobra-se em *outro* para poder satisfazer os seus desejos ocultos: “No meio da honestidade insípida da minha vida, experimento a mais absurda atracção do prazer, do vício e da acção.” (Miguéis, 1974, p. 69) Neste sentido, parece-me que o protagonista migueisiano é ainda dotado de uma poderosa imaginação transgressora que releva certas pulsões sexuais de índole incestuosa, homoerótica e sadomasoquista¹⁴. Com efeito, várias imagens que entram no plano afetivo são estranhamente veiculadas pelas metáforas que sugerem sensualidade e relação libidínica. Quando o protagonista fala do seu filho, exprime não só um amor propriamente narcísico, mas também um amor sensual (“Oh, esse eu continuava a amá-lo, a ver na sua carne o reflexo palpável do meu ser” [Miguéis, 1974, pp. 61-62], “A boca, apetece devorá-la com beijos – é rubra, recortada em pequenas curvas harmoniosas, que morrem em duas cavidades miniaturais” [Miguéis, 1974, p. 80])¹⁵. Também o fascínio que o narrador sente em relação aos homens das forjas, realçando os seus músculos, força e violência, não exprime só uma simpatia pelo trabalho manual à maneira cesariana, mas um desejo latente e vibrante¹⁶. O corpo da esposa, ao contrário,

¹⁴ Nesta ordem de ideias, estamos sempre perto da persona de Hyde que encarna os tabus sexuais vitorianos, em especial a homossexualidade. Esta novela, nas palavras de Elaine Showalter “is a case study of male hysteria, not only that of Henry J., but also of the men in the community around him. It can most persuasively be read as a fable of fin-de-siècle homosexual panic, the discovery and resistance of the homosexual self” (Showalter, 1990, p. 107).

¹⁵ Há mais passagens, nas quais o sujeito se reflete narcisicamente no seu filho (“É a carne da minha carne, prolongamento da minha vida, promessa impressionante e misteriosa da imortalidade”, Miguéis, 1974, p. 85).

¹⁶ “Quando passava junto das forjas, parava, olhando com infantil curiosidade: eram cavernas infernais, cheias de sombras e clarões, onde os homens, negros e vermelhos, semelhantes a monstros,

provoca no sujeito sensações que vão desde uma indiferença glacial até ao desprezo e ódio, a beirar uns impulsos homicidas¹⁷.

Contudo, as imagens muito mais perturbadoras desenham-se na famosa cena do suposto assassínio. Embora todos realmente queiram ver nela o crime de assassínio, todos os detalhes sublinhados pelo protagonista expressam antes uma excitação sexual sadomasoquista, comparável a certos versos sensacionistas de Pessoa/Álvaro de Campos, correspondendo ao narcisismo maligno. Repare-se que, primeiro, a fixação fetichista da lâmina a brilhar sugere um desejo tenebroso de penetração¹⁸; a seguir, a mesma lâmina é desejada para fazer parte do sujeito¹⁹. Esta imaginação, dir-se-ia freudiana e fortemente masculinizada, é ainda aproveitada na descrição do apunhalamento, visualizada em *slow motion* cinematográfico:

Deito-lhe a mão esquerda à gola do casaco, e ele segura-me o pulso com as duas mãos, a tremer, cerrando os olhos.

Com a mão direita firo-o rapidamente no pescoço, duas, três vezes – não sei ao certo. O sangue vermelho e vivo gorgoleja, alagando o casaco e a camisa. O velho fica de olhos cerrados, com um suspiro fundo, quase de bem-estar.

(Miguéis, 1974, p. 136)

fabricavam estrelas, malhando nas bigornas. Força e violência [...] Invejei os homens que, com os seus músculos possantes, criam as formas e o movimento” (Miguéis, 1974, p. 47). Ao contrário dos versos cesarianos, de pura simpatia social (“Num cutileiro, de avental, ao torno, / Um forjador maneja um malho, rubramente”), o imaginário migueisiano denuncia as conotações eróticas, desde “as cavernas infernais” até aos gestos dos homens “negros e vermelhos, semelhantes a monstros” que malham nas “bigornas”. Estes homens assemelham-se antes a um protótipo satânico, na esteira de Milton e Baudelaire. Com efeito, o narrador migueisiano, ao contrário de Cesário, não apresenta nenhuns indícios de alguma solidariedade social, porque admira a boémia urbana e vida de luxo. Porém, pertencendo a um estrato social originalmente humilde, os seus desejos de uma outra vida tornam-no cada vez mais egotista e alienado. Portanto, a referência aos forjadores é uma exceção que pode estar antes relacionada com outros aspetos mais condicentes com o perfil sensual e erótico-mórbido do narrador.

¹⁷ “O amor perdeu, com a satisfação das primeiras curiosidades, o impulso e a chama, e transformou-se num vago enternecimento que se apagou por sua vez, deixando apenas a tarefa” (Miguéis, 1974, p. 84); “Renasce em mim a cólera, o desprezo, a vilania, o esquecimento. O desejo do mal convulsiona-me. Chego a crisar sobre ela, num impulso homicida, as minhas mãos de ladrão nocturno” (Miguéis, 1974, p. 80).

¹⁸ “E esta carícia – uma coisa que brilha – que vem não sei donde... e que me atrai... [...] Fascina-me a lâmina brilhante e longa duma faca de papel, poisada sobre a mesa. Os meus olhos não a largam. Mil raios vivos, irisados, acariciam-me os olhos [...] Atrai-me aquele pedaço de metal, tão fino, cuja frescura eu gostaria de sentir nas mãos, na testa, no pescoço.... Estremeço. A ideia da carícia da lâmina gelada, penetrando devagar na minha carne, rasgando nervos, músculos, artérias, produz em mim um bem-estar dormente, sensual, um repouso quase absoluto. [...] Oh, como seria bom sentir no sangue a frieza do metal... [...] O frio do metal dá-me uma volúpia alegre, penetrante e doce (Miguéis, 1974, pp. 132-135).

¹⁹ “Os meus dedos seguem pelo gume fora, até à ponta, e tenho a impressão de que eu próprio assim sou – longo, delgado e cortante – todo eu sou um punhal... (Miguéis, 1974, p. 135).

A cena é fortemente vampiresca, ao modo de romances sensacionais que nutriam a fantasia do protagonista: o violador investe repetidamente contra o pescoço, sublinhando o fascínio pela cor e derramamento do sangue. Há só um desvio em relação ao vampirismo porque em vez da pulsão oral, intrínseca ao erotismo vampírico, é novamente sublinhada a penetração²⁰. O efeito da violência na vítima é também descrito mais dentro do código de sensualidade do que em termos terríficos ou dolorosos: em vez de gritos, olhos esbugalhados ou deformações faciais, comuns às descrições de cenas violentas, há só um doce cerrar de olhos, um suspiro fundo e um quase bem-estar. Também é preciso ver que Renato, de facto, não faz outra coisa senão aquilo que ele próprio desejaria, narcisicamente. Assim, onde podemos ler o assassinio, poderíamos ler também o sexo, numa abordagem narcísica, sadomasoquista e alucinante. Curiosamente, esta situação evoca, entre outros, o famoso poema baudelaireano “L’Héautontimorouménos”, o qual, conforme Jean Starobinski, justapõe a agressão sádica e a passividade masoquista (“Je suis la plaie et le couteau!/ Je suis le soufflet et la joue!/ Je suis les membres et la roue,/ Et la victime et le bourreau!”; Starobinski, 2013, p. 27)²¹.

A cena do assassinio dá-se no escritório, sem a presença de testemunhas, adotando características de um espaço fechado como prisão (e há, com efeito, alguns motivos que a sugerem: uma velha porta chapeada, um rumor pesado de ferrolhos, ripas da cancela)²². Ao mesmo tempo, trata-se de um espaço familiar, íntimo (“Ouço o tiquetaque familiar do relógio de pêndulo invisível”, Miguéis, 1974, p. 128), reservado só a dois protagonistas de um drama extremo, no qual a atitude do patrão, invulgarmente submisso nessas circunstâncias, parece enigmática (“Voltamos dentro, ele trás de mim, em silêncio, passivamente.” [Miguéis, 1974, p. 134]). Por isso, a ambiguidade do espaço, os tópicos de crime e vitimização, bem como o comportamento estranho das personagens que envolve as vagas reminiscências do homoerotismo e do incesto (o patrão representa a figura paterna), aproximam-se de recursos que a teoria inglesa chama *gothic tropes*, aproveitados não só no romance gótico como tal, mas (e principalmente) em toda a história e atualidade literária inclinada à representação de excesso e transgressão, muitas vezes de origem sexual, através da qual a ordem social e

²⁰ Se a lâmina penetrasse, em vez do pescoço, no coração, poderíamos ler os papéis das personagens de modo inverso, isto é, como a aniquilação do vampiro na pessoa do patrão. Se, de facto, o patrão não representa, propriamente dito, o vampiro, é certo que para Renato ele encarna uma espécie de espectro, um espectro do pai morto e um espectro da riqueza que ele ambiciona.

²¹ De facto, lendo esta passagem alucinante, a relação entre o protagonista e o patrão mostra-se de um modo ambíguo, e mais narcísica ainda. O patrão desejaria ter filhos, mas não os tem, nem sequer uma mulher. O seu amor é todo orientado para a pessoa de Renato, que goza de uma liberdade no escritório e de uma confiança absoluta da parte do patrão. Também a prenda que o patrão oferece ao seu empregado, um anel de um diamante, é um tanto invulgar. Quando Renato vende o anel para saldar algumas das suas dívidas, o patrão reage de modo quase magoado, perguntando-se por que razão Renato não usa a joia oferecida.

²² Quando o sujeito sai do escritório, tem a sensação como se saísse duma prisão. O movimento de descida estimula ainda as percepções disfóricas: “A escada é sombria; vem de baixo um cheiro reles, de gatos e de lixo” (Miguéis, 1974, p. 133).

política, vigente em dada época, pode ser efetivamente subvertida. A este respeito, George E. Haggerty afirma:

In gothic novels, love between sisters, between mothers and daughters, fathers and sons, again and again challenges the status quo with the taboo around which the patriarchal system is organized. Other forms of extreme and excessive desire, violent sexuality, victimization, and erotic submission are at work in many of these novels. I call these works queer because there is no way that they merely contribute to the sexual status quo, and in some cases they militate strenuously against it. (Haggerty, 2006, p. 19)

Embora, evidentemente, a novela migueisiana não tenha nada a ver com o gótico, é indubitável que, se fosse escrita em inglês por um escritor inglês ou americano, seria considerada como tal, não só pelos tópicos relativos ao crime e sexualidade, mas também pela atmosfera lúgubre, fantasmática e delírica que reina em todo o texto. A esta luz podemos ler também a cena do assassinio em termos simbólicos não só como uma cena sexual e narcísica, mas também como uma cena de repercussão sócio-política. Nesta leitura, o patrão representa, para além de toda a classe de “capitalistas”, o próprio fundamento do sistema patriarcal a ser vencido pelos súbditos. Mas nem mesmo esta linha axiológica evita, na narrativa, uma problematização e ambiguidade correlativa. Isto vê-se de melhor forma na metáfora do corvo/canário. Enquanto a imagem sombria e terrífica do corvo pode conter o significado de violência e revolta (contra a ordem, instituição paternalista, fundamentos sócio-políticos), o canário representa a submissão e humilhação: “Não é livre. Mas que seria dele sem a nossa protecção, fora da gaiola doirada, onde nada lhe falta?” (Miguéis, 1974, p. 94). Deste modo, o próprio conceito de liberdade é profundamente questionado, acabando Renato a exprimir um oxímoro que aponta para a ambiguidade da liberdade, tal como é retratada na novela: “Sou um prisioneiro da liberdade!” (Miguéis, 1974, p. 94). O sujeito, aqui, corresponde precisamente a este pássaro que, consumado o crime-libertação da gaiola, perde o rumo da sua vida, acabando na alienação total.

Remetendo ainda ao título da novela, *Páscoa feliz*, podemos, enfim, ler a novela também em termos de representação da *paixão* que corresponde, na tradição religiosa e místico-amorosa ocidental, à via dolorosa²³. Parece-me que não interessa aqui só o sentido comum de votos de *Páscoa feliz* que se dão no advento do feriado, mas o sentido religioso. Renato volta ao escritório do patrão após ouvir os votos de uma Páscoa feliz, numa necessidade irracional de que houvesse qualquer assunto esquecido a cumprir. Desse modo, o patrão deve morrer, como Renato bem o sente, porque a lógica da narrativa o comanda. E deve morrer como um Cristo, traído por um novo Judas, pelo qual nutria um amor paterno. Há também

²³ Com efeito, Renato é, de sua natureza excitante e romântico-sensual, um homem de extremos, oscilando entre o vício/devassidão/prazer e abnegação/sacrifício e julgando que poderia apagar as consequências nefastas de um extremo pelo outro: “Ah, eu acredito na remissão dos meus pecados pelo sacrifício...[...] Em mim há, no fim de contas, como em toda a gente, várias personagens que se contradizem, predominando alternadamente na vontade. E uma tendência religiosa, o apelo para o ‘mais alto’” (Miguéis, 1974, p. 95).

a paixão de Renato que, num estado de delírio, corre pela cidade, na tentativa de se aniquilar, suicidar, tal como Judas. E há, por fim, também a terceira paixão, relacionada com o filho de Renato que morre inocente, expiador de culpas do seu pai (“Hoje. Donde me vem esta ideia de coincidência? Coincidência, mas de quê?” [Miguéis, 1974, p. 145]).

Considerações finais

Na esteira do pensamento de Eduardo Lourenço que sintetizou o estado da literatura da primeira metade do século XX em dois símbolos, o de Narciso e o de D. João, Miguel Real considera Narciso o “retrato cultural do homem contemporâneo: tão individualista quanto egotista, solitário e isolado” (Real, 2008, p. 108). Temos aqui, portanto, a imagem do homem novecentista, egotista e, simultaneamente, perdido dentro do seu próprio labirinto. É o que, enfim, demonstram as narrativas de Rodrigues Miguéis e Branquinho da Fonseca, cujos protagonistas não sabem resolver os dilemas que se travam nas suas profundidades interiores, terminando por cometer um crime, imaginado ou real, que declara o seu transtorno psíquico narcisista (*sem princípios, compensatório, maligno*). Mas para além dos problemas intrínsecos à psique humana há ainda, nas personagens, um tipo de sensibilidade que involuntariamente reage ao ambiente. Todas as narrativas aqui estudadas (e muitas outras de semelhante problemática) inserem-se no espaço urbano. Não interessa, neste momento, o facto de se tratar da capital portuguesa que na época abordada não exibia um carácter tão héctico e alienatório como as grandes metrópoles do formato de Londres ou Nova Iorque. Interessa, sim, o facto de a urbanidade corresponder, já a partir do século XIX, ao paradigma da modernidade definida por uma considerável alteração do modo de viver.

Por sinal, todas as personagens aqui consideradas são funcionários ou empregados de escritório, existindo pouca diferença entre o ex-empregado do ministério (“O Resto”), escriturário na Alfândega (“A prova de força”) e o guarda-livros (*Páscoa feliz*). Todas estas profissões caracterizaram já na literatura oitocentista o tipo humano nomeado “pequeno” ou “comum”, em contraste com a figura de herói de traços semi-divinos. O russista checo Vladimír Svatoň chamou a atenção para a mesma problemática na obra de Gogol, que retratou esse homem “pequeno” como uma versão dos heróis sublimes das obras românticas, revalorizando-os interiormente e desvelando a essência da situação urbana, assente no individualismo e no caos que penetra também no interior humano, amortecendo a capacidade do homem de se formar como uma personalidade (Svatoň, 2002, p. 222). O ser humano, portanto, transforma-se num nó de pequenos desejos e reacções nervosas (Svatoň, 2002, p. 222). Poderíamos dizer que não só nervosas, como neuróticas. É o que mostram, afinal, os textos aqui abordados que, embora não pertençam à época oitocentista, bebem muito dela. Talvez esta continuidade seja um dos maiores paradoxos da modernidade. Talvez (por que não?) só demonstre que apesar de todo o progresso, o homem continua a ser o mesmo de sempre. Nesta perspectiva, não é de admirar que também o Narciso, ao esconder-se dentro de cada um de nós, continua a ser uma daquelas constantes que definem a natureza humana, *saecula saeculorum*.

Referências bibliográficas

- Brandão, R. (2013). *A pedra ainda espera dar flor. Dispersos*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Chaplin, S. (2011). *Gothic literature. Texts, contexts, connections*. London: York Press.
- Crawford, R. (1990). *The savage and the city in the work of T. S. Eliot*. Oxford: The Clarendon press.
- Ferreira, A. M. (2004). *Arte maior: os contos de Branquinho da Fonseca*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Figueiredo, T. (2012). *O Homem que sonhou*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Fonseca, B. (1997). *Rio turvo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Fonseca, B. (2010). *Obras completas. Vol. I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Guimarães, F. (1988). *Ficção e narrativa no simbolismo*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Haggerty, G. (2006). *Queer Gothic*. Urbana: University of Illinois Press.
- Hodrová, D. (1994). *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP
- Hurley, K. (1996). *The gothic body: sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lourenço, E. (2001). As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis. In O. T. Almeida (Ed.) *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Lisboa: Estampa.
- Mandal, A. (2019). Narcissism variations. *News, medical, life sciences*. Acessível em <https://www.news-medical.net/health/Narcissism-Variations.aspx> (Cit. 5. 9.2021).
- Millon, T., & Davis, R. D. (2003). Ten subtypes of psychopathy. In Millon, T., Simonsen, E., & Davis, R. D. (ed.) (2003). *Psychopathy. Antisocial, criminal, and violent behavior*. New York, London: The Guilford Press.
- Marques, T. M. (1997). *O imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis*. Lisboa: Estampa.
- Miguéis, J. R. (1974). *Páscoa feliz*. Lisboa: Estúdios Cor.
- Neves, M. (1990). *José Rodrigues Miguéis. Vida e obra*. Lisboa: Caminho.
- Pons, A. Matas (2010). *La ciudad y su trama: literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid: Lengua de trapo.
- Real, M. (2008). *Eduardo Lourenço e a cultura portuguesa*. Lisboa: Quidnovi.
- Ribeiro, A. (1960). *O arcanjo negro*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Showalter, E. (1990). *Sexual anarchy. Gender and culture at the Fin de siècle*. London: Virago.
- Starobinski, J. (2013). *Melancholie v zrcadle* (orig. *La Mélancolie au miroir*). Trad. Josef Hrdlička. Praha: Malvern.
- Svatoň, V. (2002). *Z druhého břehu (studie a eseje o ruské literatuře)*. Praha: Torst.
- Špánková, S. (2019). Aquele que passeia ao teu lado: O fascínio dos duplos em Mário de Sá-Carneiro e Richard Weiner. *e-Letras com Vida*, Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, 2019.
- Viçoso, V. (1999). *A máscara e o sonho. Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Winkiel, L. (2017). *Modernism. The basics*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Resumo

A problemática do egotismo e transtorno de personalidade constitui uma das linhas temáticas que podem ser abordadas na prosa urbana de José Rodrigues Miguéis (*Páscoa Feliz*, 1932) e Branquinho da Fonseca (alguns contos das coletâneas *Zonas*, 1931-1932, *Caminhos Magnéticos*, 1938, *Rio Turvo*, 1945, contos dispersos). Absorvendo certos traços marcantes da narrativa oitocentista, a prosa da primeira metade do século XX apresenta várias imagens da alienação e cisão do sujeito como sintomas da cidade moderna. Por extensão, a figura quiasmática, que pode ser detetada nas narrativas de Rodrigues Miguéis e Branquinho da Fonseca, reflete a cultura da modernidade, sua propensão à constante (des)construção e metamorfose. Neste artigo analisa-se, portanto, o vínculo que existe entre a cidade moderna (como conceito e espaço geográfico) e o sujeito alienado (fragmentado, desdoblado).

Abstract

The article focuses on the problem of egotism and personality disorder in the urban fiction by José Rodrigues Miguéis (*Páscoa Feliz*, 1932) and Branquinho da Fonseca (*Zonas*, 1931-1932, *Caminhos Magnéticos*, 1938, *Rio Turvo*, 1945). The early 20th century fiction presents various images of egotism and splitting of the self as symptoms of the modern city. Besides, the internally divided character, which could be detected in the fiction by Rodrigues Miguéis and Branquinho da Fonseca, reflects modern culture, its tendency to constant (de)construction and metamorphosis. This article analyses the link between the modern city (as a concept and geographical space) and an alienated (fragmented, duplicated) character.