



**HAL**  
open science

## **A Múmia: ironia e identidade**

Georges Da Costa

► **To cite this version:**

Georges Da Costa. A Múmia: ironia e identidade. Humberto Lima de Aragão Filho. Um exílio chamado saudade : antologia crítica sobre José Rodrigues Miguéis, Intermeios, 2014, 978-85-64586-83-3. <hal-03883620>

**HAL Id: hal-03883620**

**<https://hal.science/hal-03883620v1>**

Submitted on 10 Dec 2025

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## *A Múmia : ironia e identidade*

Por Georges da Costa<sup>1</sup>

Quando julgamos regressar a um ponto do espaço-tempo, deixámos de ser quem éramos; e assim quanto ao lugar de destino.  
Não há pois regresso, mas apenas avanço.  
José Rodrigues Miguéis<sup>2</sup>

Em 1946, depois de uma doença grave e prolongada, José Rodrigues Miguéis regressa a Portugal mas sente-se cada vez mais um estrangeiro: um estrangeiro no país onde nasceu em 1901 e de onde partiu em 1935, e um estrangeiro em relação ao homem que era quando partiu para o exílio. Alguns meses mais tarde volta a partir para os Estados Unidos onde, apesar das várias tentativas para regressar à pátria, irá permanecer até à sua morte (1980).

Como sublinha Onésimo Almeida, Miguéis, cada vez mais isolado na sua ilha de Manhattan, «sonha com um país duplamente mítico: o do seu passado, que já não existe mas é recriado nos seus livros; e o do futuro nunca realizado, da realização da utopia revolucionária socialista<sup>3</sup>». Ao ideal de justiça social, junta-se um ideal identitário: é por trás deste duplo paraíso perdido (ou futuro), que se desenvolve a ficção de Miguéis. Eduardo Lourenço afirma que: «a sua questão obsessiva, aquela que o questiona e o abre para um confronto consigo mesmo, doloroso, trágico e burlesco ao mesmo tempo, é a do Outro que ele se sente»<sup>4</sup>. Esta consciência da oposição entre ideal e realidade, o sentimento de ser estrangeiro e a alteridade dão lugar, em Miguéis, a uma verdadeira "escrita paradoxal"<sup>5</sup> que iremos abordar, juntamente com o conceito de ironia.

A ficção miguelisiana coloca em jogo dois tipos de ironia contraditórios: uma ironia “clássica”, instrumento das intenções militantes e críticas do autor, que é frequentemente utilizada com fins satíricos, como arma de um compromisso social, sem um objectivo ideológico concreto que provem de preocupações éticas e que funciona graças a um co(n)texto esclarecedor e a processos textuais facilmente identificáveis. E uma ironia “romântica” que, por sua vez, funciona como visão do mundo e hermenêutica para apreender o real, o que lhe dá, antes, uma prioridade à distanciação, que se baseia não numa relação crítica com os outros e a sociedade, mas numa relação crítica consigo próprio, com o real, com a obra literária e que, nas palavras de Maria de Lourdes Ferraz, expressa «a impossibilidade do certo, do verdadeiro, do absoluto, como dados únicos da realidade» e «sobretudo o conflito, a crise»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Maître de Conférences na Université de Caen Basse-Normandie (UCBN). No prelo : *Ethique et esthétique de l'ironie chez José Rodrigues Miguéis*, Editions Petra, Paris, 2014.

<sup>2</sup> José Rodrigues Miguéis. "Nota do Autor". *Nikalai! Nikalai!*, 3ª ed. Lisboa: Editorial Estampa. 1985. p. 199.

<sup>3</sup> Onésimo Teotónio Almeida. "José Rodrigues Miguéis – Um Estrangeirado que Nunca Foi". *Revista da Faculdade de Letras*, 1995-1996, n° 19-20. p. 154.

<sup>4</sup> Eduardo Lourenço. "Miguéis: o outro e os outros" in *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida* (Ed. de Onésimo Teotónio Almeida e Manuela Rego). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Cultura. 2001. p. 227.

<sup>5</sup> Anne-Marie Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe : le discours amoureux romanesque*. Paris: Honoré Champion, coll. Bibliothèque de grammaire et de linguistique. 1998. p. 371.

<sup>6</sup> Maria de Lourdes A. Ferraz. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, col. Estudos gerais. Série universitária. 1987. p. 20.

É dentro desta ironia romântica que analisaremos a novela *A Múmia*<sup>7</sup>, narrativa qualificada de “obra-prima” por Jorge de Sena<sup>8</sup>, onde Miguéis encena a questão da permanência no tempo e coloca, deliberadamente, o problema da identidade como centro do texto.

### Parêntesis identitários

*A Múmia* é apresentada como uma narrativa no passado, na terceira pessoa, com um narrador onisciente e heterodiegético muito discreto. Começa com a chegada da personagem principal, que permanece anónima, a uma cidade onde viveu, também sem nome. A personagem começa a deambular, permitindo ao leitor descobrir a cidade e, com o uso do discurso indirecto livre, os sentimentos. Rapidamente surgem os parênteses, um processo narrativo comum em Miguéis. Vamo-nos deter numa das funções principais: introduzir no discurso da narrativa uma outra voz, do narrador ou do próprio autor, de uma personagem e até mesmo a do leitor virtual. Assim, desde a segunda página, o narrador utiliza este espaço de expressão entre parênteses como um meio de se dirigir directamente, como uma confidência, ao leitor: «(Era talvez a Corélia que ele sorria, à sua lembrança musical.)» (306). No entanto, algumas linhas depois ocorre uma mudança: «o palácio envelhecera lamentavelmente, e a Cidade, porventura duas vezes milenária, continuava jovem. (*Ainda bem que os beneméritos são raros!*)» (306). Agora os parênteses contêm também itálicos, aumentando a incerteza sobre a voz que se expressa: é sempre o narrador que fala? Ou a personagem? Contudo, como seguem uma frase onde o ponto de vista adoptado é o da personagem, que analisa criticamente as mudanças sofridas pela cidade, parece provável que esta exclamação em parênteses é trabalho deste último. À medida que a história avança, estas hipóteses de leitura não são invalidadas: narrador e personagem parecem suceder-se no espaço dialogal dos parênteses, mas o leitor não pode impedir a dúvida de se instalar. Quem fala realmente nos parênteses?

No final do quarto capítulo (a novela tem quinze não numerados), a personagem chega à pensão, deita-se, e olha pela janela. Neste momento, a narrativa muda a sua natureza. O autor indica-nos essa mudança através do uso de reticências que iniciam o capítulo seguinte, com o sugestivo título (“A Memória”). A personagem relembra um dia longínquo em que fez o mesmo percurso e se hospedou na mesma casa. Estamos agora perante uma «narração de tipo cénico»<sup>9</sup> onde o leitor acompanha o protagonista na sua «viagem analéptica»<sup>10</sup>. No entanto, a narrativa continua na terceira pessoa, mas agora no pretérito mais-que-perfeito. Somos novamente tomados pela dúvida: será sempre o mesmo narrador a contar a história? Ou será que agora é o protagonista quem a narra? E, mais uma vez, surgem os parênteses com itálicos mas, desta vez, a voz que fala assume-se como tal num “eu”: (“*Agora, que tudo é irreparável, posso dizê-lo e sorrir.*»)» (313). A utilização do presente coloca-nos no momento da recordação, e este “posso dizê-lo” não deixa dúvidas ao leitor: o narrador, que conta na terceira pessoa as

<sup>7</sup> *A Múmia* é publicada pela primeira vez em 1971 com o romance *Nikalai! Nikalai!*. Para este trabalho, vamos utilizar a edição póstuma: José Rodrigues Miguéis. “A Múmia”. *Idealista no Mundo Real*. Lisboa, Editorial Estampa. 1991. pp. 305-352. Esta edição difere ligeiramente da versão original. Revista por Maria Angelina Duarte, com o auxílio das correcções e outras notas encontradas no espólio do escritor, a novela integra o romance inacabado *Filhos de Lisboa*. O volume inclui ainda o romance *Idealista no Mundo Real* que dá título à obra.

<sup>8</sup> Jorge de Sena. “[Carta a José Rodrigues Miguéis]”. *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*, 08/05/1971.

<sup>9</sup> Teresa Martins Marques. *O Imaginário de Lisboa Na Ficção Narrativa de José Rodrigues Miguéis*. 3ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, col. Leituras. 1997. p. 161.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 162.

lembranças do protagonista, não é senão ele próprio que (nos) (re)apresenta o seu passado e se descreve como tal, no presente da enunciação, presente da recordação. Deste modo, a história continua alternando narrativa (no sentido de Benveniste), discurso indirecto livre, discurso directo e monólogo interior. Mas, como já referimos, a narração inclui sempre o uso de dois tipos de parênteses que oferecem espaços discursivos diferentes ao narrador/personagem: um discurso no presente da enunciação com os parênteses em itálico e um discurso mais flexível e polivalente, integrado na narrativa, para os outros. Os parênteses em itálico tornam-se um espaço de perspectiva, de uma avaliação *a posteriori* do comportamento da personagem, de um julgamento de si em tons sentenciosos: «(A loucura tem a sua lucidez; ou talvez a razão seja a demência dos sentimentos.)» (313)

É precisamente neste processo de avaliação do passado que irá surgir uma nova pessoa gramatical:

O coração dele fazia agora acrobacias no céu azul. Julgou-se vitorioso. (*Mas eras tu o vencido!*) (315)

(*Na verdade, eras tu, desgraçado, que mais precisavas de guia, conselho e protecção!*) (331)

O narrador / personagem, em itálico (no presente da enunciação secundária, portanto), dirige-se directamente a um interlocutor designado por “tu” que não é senão ele próprio: a voz que se exprime agora nos parênteses assume um papel de avaliador em relação à voz da narrativa e aos parênteses padrão do texto. Uma conta(-se/-nos) as suas memórias; a outra, com a autoridade do presente da enunciação, escuta, comenta e avalia.

O capítulo treze recupera a narrativa principal: «A noite corria, e com ela os anos do tempo cristalizado» (338). No entanto, o processo de recordação continua e é neste momento que resvala para uma confusão geral: (*Ainda a vejo [...]*) (343). Ocorre novamente um “eu” que se exprime entre parênteses e em itálico. O leitor encara agora duas possibilidades: ou voltámos, sub-repticiamente, à narrativa secundária, e este “eu” refere-se ao narrador/personagem invocado anteriormente; ou trata-se da narrativa principal, e o “eu” corresponde, por isso, a uma intrusão do narrador principal que, neste caso, aparece como uma instância que remete para a mesma identidade da personagem e do narrador secundário. Se considerarmos a primeira hipótese, a da passagem invisível à narrativa secundária, o discurso do narrador/personagem vai mudar paulatinamente de objecto e de natureza: com efeito, já não se trata apenas de narrar os episódios da sua vida passada mas também de assumir as suas interrogações no momento da relembração, uma vez que ele irá exprimir-se na primeira pessoa, no presente, dentro do contexto narrativo e fora de qualquer parênteses metaléptico:

Sim, que faço aqui, que venho cá fazer depois de tão longa ausência? Conhecia o motivo aparente desta sua visita: o vago projecto de abrir na Cidade um negócio de antiguidades. Mas haveria nele outro móbil oculto? [...] (*Hoje seria a fortuna!*) (344)

Mas, neste caso, como poderemos interpretar a voz que se exprime em itálico, nos parênteses “ (*Hoje seria a fortuna!*) ” se não como sendo o narrador principal? Sem conseguir distingui-los, ao leitor só resta reunir numa mesma imagem o narrador, o narrador secundário e a personagem.

Em *A Múmia* encontramos, com as três pessoas gramaticais associadas ao narrador/personagem (eu, tu, ele), os três pólos de «si mesmo como um outro» definidos

por Paul Ricoeur<sup>11</sup>. De facto, para este último, a procura de si remete para duas operações distintas: uma primeira do tipo referencial, onde a pessoa é a terceira pessoa, aquela de quem falamos, e uma segunda operação, do tipo reflexivo, onde a pessoa é um Eu que fala a um Tu. *A Múmia* surge, assim, como uma narrativa que ilustra de maneira exemplar esta busca identitária, esta busca de si que implica uma fragmentação. Mas terminada a leitura, resta ao leitor consultar a “Nota do Autor”:

*A Múmia* é mais um dos ensaios ficcionais com que exploro a caverna do Eu, utilizando os materiais da experiência e memória acumulados para o romance-de-viver, sem começo nem fim, que de há muito me ocupa: panorama desigual, contraditório como tudo na Natureza e no Homem, de autobiografia quanto possível transposta ou despersonalizada<sup>12</sup>.

O percurso do leitor termina, deste modo, às portas da autobiografia, a figura metatextual do autor vem completar o trio textual (narrador, narrador secundário, personagem), um exemplo entre muitos outros em Miguéis da relação íntima entre a sua biografia e a sua obra de ficção. Deste modo, *A Múmia* joga com a fusão, ou sobre a confusão, e a pluralidade de instâncias enunciativas: o narrador principal, a personagem/narrador secundário e o autor surgem como máscaras mais ou menos verdadeiras, mais ou menos ficcionais, de José Rodrigues Miguéis. A identidade é tratada, neste texto, como um jogo irónico de construções e representações de si próprio, feito de distâncias e dissimulações, um jogo narrativo que, por outro lado, vem reforçar algo que o texto diz abertamente:

Tudo o mais eram aparências, máscaras, disfarces. [...] Somos a nossa aparência, e mais nada. [...] (*O que na tua vida é real, o que te tem preservado, é a sua parte de irrealidade!*) (338)

### **Mediação narrativa**

Paul Ricoeur também se interessou pelas mediações que nos permitem aceder à dimensão temporal<sup>13</sup>. A ficção é uma dessas mediações. Ela permite-nos dar corpo e forma ao tempo, um tempo situado no centro do acto narrativo: aquilo que decorre no tempo pode ser narrado, e é exactamente porque o processo tem uma dimensão temporal que tal pode acontecer. No contexto literário, o tempo é um objecto de transgressão, especialmente a narrativa que está submetida a uma dupla cronologia, a da história (diegética) e a do discurso. As distorções e anacronias a que está submetida, estão acompanhadas de um desvio das diferentes leis científicas que regem o nosso universo, oferecendo, deste modo, uma metáfora para a reflexão existencial. Mas o tempo está, também, no centro da problemática identitária. Ricoeur faz, deste modo, a distinção entre dois tipos de identidades contraditórias: por um lado, a identidade repetitiva do mesmo, identidade-*idem*, e, por outro lado, a identidade em construção ou identidade como si próprio, identidade-*ipse*. Esta dualidade constitutiva da identidade, “permanência no efémero<sup>14</sup>” para Jorge Luís Borges, «estranha permanência no seio da mudança<sup>15</sup>» para Eduardo Lourenço é literalmente encenada em *A Múmia*. Na sua “Nota do Autor”, Miguéis coloca claramente a questão:

<sup>11</sup> Cf. Paul Ricoeur. *Soi-même comme un autre*. Paris: Ed. du Seuil, coll. Points Essais. 1990.

<sup>12</sup> Miguéis. “Nota do Autor”. p. 197.

<sup>13</sup> Cf Paul Ricoeur. *Temps et récit, I*. Paris: Editions du Seuil, Collection Points Essais. 1983.

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges. *Conférences*. Paris: Ed. Gallimard, coll. Folio Essais. 1985. p. 216

<sup>15</sup> Eduardo Lourenço. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras. 1999. p. 89-90.

O drama reside em que desejamos ao mesmo tempo viver – isto é, crescer, evoluir e progredir – e permanecer. Neste conflito entre o existir (ou variar) e o ser (ou perdurar), vamos desgarrando do mundo e de nós próprios<sup>16</sup>.

Este conflito de identidade, reflexo da própria vida de Miguéis que oscilando entre Portugal e os Estados Unidos nunca conseguiu regressar ao seu país natal, torna-se uma fonte de dor perpétua, própria do exilado, condenado a viver com “a dor-de-ser-português”, numa expressão utilizada regularmente pelo escritor na sua correspondência. Não é, por isso, estranho encontrar um número significativo de narrativas de ficção de Miguéis em que encontramos um indivíduo confrontado com uma situação de crise, percurso que desemboca por vezes numa (re)integração identitária<sup>17</sup>. Esta reintegração identitária não ocorre em *A Múmia*. Na novela, o narrador/personagem, assim como Corélia, o seu amor de juventude que ele reencontrou, não podem senão contemplar as cinzas de um tempo desaparecido:

O que ambos tinham agora diante dos olhos, porém, não era o passado vivo, mas a sua ruína e sombra projectada no presente (348)

Ele apercebe-se da marcha irreversível do tempo e sacrifica o passado no altar do vazio:

Mas ninguém pode apagar o acontecido, refazer o caminho andado, voltar ao ponto de partida. Recomeçar é continuar. Até recuando avançamos sempre. Para o nada. A vida não recomeça nem se repete: só as coisas e as memórias, nem todas, nos restam: fósseis. (349)

E recusa-se a deixar o passado-morto governar o presente-vivo. A “múmia” que transporta consigo, umas vezes fonte de continuidade e outras vezes museu identitário, memória do seu passado fossilizado, está condenada a permanecer no seu lugar, o lugar do morto, longe da nova realidade:

O passado é um cadáver que carregamos connosco, a múmia na urna de cristal, a aparência de perpetuidade – oca. Só o presente é real, e esse mesmo, incomensurável. Somos apenas o que somos agora. O passado é o futuro que a cada instante – o presente – morre e se enrola para trás. (349)

Ele tornou-se *outro*, criou-se um *outro* e já não pode escapar à sua nova identidade: «Antes de tudo, um homem tem de saber aceitar-se, viver consigo mesmo» (350). O passado é perigoso e recordar pode ser mortal: «É melhor deixar a múmia na sua caixa, não lhe parece? Recordar é... morrer» (350).

Estas preocupações ficcionais estão intimamente ligadas às preocupações reais do escritor. Numa carta de 1970, Miguéis escreve:

A questão é que não basta estar longe: é preciso recriar-se outro, como quis o antiquário da Múmia (sem o conseguir talvez). E renunciar às raízes<sup>18</sup>.

Numa outra carta, de 1972, podemos ler sobre *A Múmia*:

<sup>16</sup> Miguéis. "Nota do Autor". p. 198.

<sup>17</sup> Cf « Regresso à Cúpula da Pena » in *Léah e Outras Histórias* ou mesmo “Lodo” e “A Bota” in *Pass(ç)os Confusos*.

<sup>18</sup> José Rodrigues Miguéis. “[Carta a Maria da Graça Amado da Cunha]”. *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*, 08/02/1970.

Além da evocação de experiências pessoais, parece-me que procuro representar a Vida como uma mudança perpétua, ou *motion* no espaço-tempo, e para o indivíduo uma luta (talvez vã) para manter a sua identidade e/ou estabilidade num universo em processo de mudança constante<sup>19</sup>.

O narrador / personagem de *A Múmia*, como Miguéis, teve de regressar aos espaços do seu passado para tentar encontrar uma paz identitária, um chegar a acordo com aquilo em que se tornou e não com aquilo que queria ser. Mas ele não se reintegra nesse lugar-espaço-tempo do seu passado. O seu percurso identitário termina numa constatação:

[...] ele era apenas a calcificação, a concha por ele próprio segregada, a que se acolhera, o seu refúgio e aparência. Não podia despir-se dela, renegá-la: ficaria incompatível consigo mesmo, outro, indefeso, nu, porventura anulado. E era este homem sobreposto que hoje decidia por ele, talvez contra ele, contra o homem subjacente – mas não saberia dizer qual dos dois fosse o mais autêntico: eram-no ambos! (350)

A constatação de uma continuidade feita de camadas sucessivas, assimiladas ao longo dos anos, formando uma parte da sua identidade, e uma obrigação de as deixar enterradas sob a sua síntese, no sentido químico da palavra, produto actual de todas as (re)acções passadas, sob risco de se trair a si próprio. Já não há identidade verdadeira ou única, mas uma coexistência de várias identidades. À questão fundamental, colocada por este naufrago da identidade que é o narrador/personagem: «O mundo acaba a cada instante comigo, amanhã serei outro – quem?» (322), a narrativa acaba por dar uma resposta :

[...] o avião o devolveria ao seu destino irremediável, à sua realidade inventada, à empolgante, sedutora e terrível aventura de viver, à mentirosa Thule, à continuidade do homem que se tornara ou se habituara a ser: *o falso homem que era agora, nele, o verdadeiro*. Levando consigo, na urna interior, a Múmia intacta, sua companhia. (352)

Este culminar da busca identitária do narrador/personagem ilustra perfeitamente a coexistência dos dois modos de permanência no tempo propostos por Paul Ricoeur: a identidade-*idem* e a identidade-*ipse*, a permanência do carácter e a fidelidade a si próprio. O carácter da personagem/narrador de *A Múmia* é aquilo que Corélia vê, muitos anos depois: o mesmo, sempre o mesmo, rejeitando as mudanças posteriores da vida da personagem, mudanças que este reivindica como um acto de fidelidade à promessa incontornável feita a quem ele próprio se tornou. No entanto, esta fidelidade à sua palavra, noção essencialmente ética, sugere a intervenção de uma identidade narrativa<sup>20</sup> na construção da identidade pessoal. Através deste conceito baseado na mediação narrativa, Paul Ricoeur coloca a identidade como problemática principal da narrativa: a narrativa torna-se o meio pelo qual a permanência no tempo e a mudança se conciliam. Na verdade, na narrativa, o acontecimento narrativo “é uma fonte de discórdia quando surge, e fonte de concórdia quando faz avançar a história<sup>21</sup>”. A configuração narrativa permite colocar esta concordância/discordância ao serviço da construção de uma história. A mesma operação, quando transferida para a personagem, permite construir e compreender a sua identidade narrativa.

<sup>19</sup> José Rodrigues Miguéis. "[Carta a John Austin Kerr Jr.]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*, 28/05/1972.

<sup>20</sup> Cf Paul Ricoeur. "L'identité narrative". *Esprit*, juillet-août 1998, n° 7-8.

<sup>21</sup> Ricoeur. *Soi-même comme un autre*. p. 169.

Em *A Múmia*, a construção desta identidade narrativa opera sobre três níveis de leitura diferentes. O primeiro corresponde ao nível narrativo extradiegético, que permite ao leitor tomar conhecimento com uma personagem, de descobrir e construir a sua identidade. O segundo situa-se ao nível intradiegético, lá onde o narrador/personagem recorda o seu passado (ou sonha?). Aqui, a narração constrói a identidade da personagem no tempo, adoptando os mecanismos operatórios ambíguos da memória, "ave nocturna e secreta" (317):

As evocações ocorriam-lhe ao acaso, acrónicas, disjuntas, entrecidas ou sobrepostas [...] (Do que a memória ou a censura mental suprimem não convinha falar.) (341)

Vários quadros do passado<sup>22</sup>, recordações de uma realidade desaparecida mas, de certo modo, presente na memória do narrador/personagem, aparecem e sucedem-se numa ordem que nem sempre corresponde à ordem cronológica das suas ocorrências. A personagem está em crise, a memória torna-se, assim, um recurso. Ele parte ao reencontro de si, à luz de um passado revisitado. Memória e narração procedem, deste modo, da mesma maneira: alternando a fragmentação narrativa em quadros, mas reactualizando um passado fragmentário, o que implica novas interpretações e estruturas.

Mas é num terceiro nível que a construção da identidade narrativa é, literalmente, encenada: o "labirinto" (termo que aparece duas vezes no texto) da memória não é suficiente. O narrador/personagem sente a necessidade de pôr ainda mais em ordem o seu passado, o que impulsiona-o a escrever o livro de/sobre si, de/sobre a sua vida:

Pensava de há muito escrever um livro, não sabia se de memórias, transpostas ou despersonalizadas, panorama ou ciclorama da vida meditada, continuidade interrompida, sem começo nem fim [...]; se romance, novela, conto ou simples reflexões: o problema dos «géneros» pouco lhe interessava. (339)

Mas não chegou a fazê-lo:

Parecia-lhe, enfim, superior às suas forças organizar numa sequência legível, ainda que ilógica ou insensata, esses estilhaços do espelho, imanejável peso morto dos anos, que ele desejaria, mas não ousava, destruir. (340)

Esta incapacidade de escrever do narrador/personagem e as palavras que emprega para o dizer tem uma forte ressonância autobiográfica: na verdade, Miguéis sentiu grandes dificuldades para (re)trabalhar e (re)transcrever as suas obras que eram, frequentemente, baseadas em experiências vividas e iniciadas anos antes da sua reescrita final e da sua publicação<sup>23</sup>. Encontramos, por isso, esse sentimento de impotência na correspondência do escritor que, em 1968, escreve: «receio por vezes não poder continuar com estes 'cacos' de espelho<sup>24</sup>». No entanto, (auto) ironia (?), aquilo que o narrador/personagem desta novela não chega a fazer, o autor acaba por fazê-lo

<sup>22</sup> Antes de os integrar posteriormente em *A Múmia*, Miguéis publicou separadamente dois capítulos: o décimo primeiro (« O Espelho Poliédrico: A Sardinha e a Madrugada », *Diário de Lisboa*, 29/01/1969), e o oitavo (« O Espelho Poliédrico: As Amêndoas Torradas », *Diário de Lisboa*, 05/02/1969).

<sup>23</sup> As obras completas de Miguéis nas Edições Estampa abrangem sete romances, incluindo um inacabado, duas novelas longas, quatro recolhas de contos e novelas, um texto autobiográfico, três recolhas de crónicas e ensaios, uma recolha de fragmentos aforísticos e uma peça de teatro. A maior parte foi publicada em volume, pela primeira vez, a partir do final dos anos 50, quando Miguéis já contava perto de 60 anos.

escrevendo *A Múmia*. Na "Nota do Autor", Miguéis emprega quase as mesmas palavras do seu narrador/personagem para descrever a novela: «autobiografia quanto possível transposta ou despersonalizada<sup>25</sup>». *A Múmia* torna-se, portanto, numa narrativa da encenação do acto da escrita fundadora, da necessidade de configuração, de construção identitária, narrativa compreendida como uma ferramenta que permite organizar os pedaços do espelho estilhaçado do seu passado e de articular, narrativamente, retrospectão e prospecção. Uma narrativa que nos recorda que "a narrativa faz parte da vida antes de se exilar da vida na escrita<sup>26</sup>". Uma narrativa que nos mostra, por fim, que a construção da identidade pessoal, enquanto escrita de si, é uma criação permanente: no fim do seu itinerário, o narrador/personagem de *A Múmia* acaba por tomar consciência da ilusão identitária em que ela participa do mito da semelhança e da permanência no tempo:

[...] este cenário de tragicomédia ou de ópera bufa, que é o nosso mundo e a nossa história. Sentiu por fim que de nós nada sobrevive na Eternidade, que é apenas o Não-Tempo, ou o vazio do tempo, e como tal sem duração: o mito de que nutrimos a nossa nulidade. (351)

As primeiras páginas de *A Múmia* são características de muitos textos de Miguéis: um início em *media res* onde o leitor, como se estivesse presente, graças ao estilo indirecto livre, acompanha a personagem principal que acaba de chegar, olha, sente, observa, pensa com ele. No entanto, desde o início da narrativa, na segunda página, um indício adverte-nos para a natureza frágil deste quadro realista («era como reingressar no inexistente») (306), seguido, um pouco mais à frente, de outros: «Silêncio, o tempo suspenso» (311), «a imagem do espectro que ele era agora!» (312). Finalmente, ao fim de seis páginas, o narrador previne-nos: «mais tarde não saberia dizer se, daí em diante, sonhou ou viu e ouviu o quer que fosse» (312). O leitor não saberá nunca se se trata da realidade da personagem ou apenas de um sonho porque, na penúltima página, este aviso transforma-se numa ambiguidade definitiva: "Teria sonhado" (351). O décimo quinto e último capítulo, que descreve no presente da diegese, o reencontro entre a personagem/narrador principal e Corélia, tem curiosamente um título sintomático ("Diálogo de sombras"): se as palavras não passam de "sombras de sombras" (340), as personagens criadas com estas palavras não podem, igualmente, passar de sombras, e a realidade captada pela linguagem permanece para sempre desprovida de certezas referenciais.

Com *A Múmia*, uma reconhecida amálgama de confissões e ficção, Miguéis aborda, em simultâneo, narrativamente e tematicamente os problemas ligados à vontade da representação e da escrita do Eu e à mediação da linguagem. Ele procede a uma verdadeira encenação da multiplicidade do ser, associando intimamente uma concepção do indivíduo sob o ângulo da cisão e da fragmentação identitárias, como construção sob a tensão de elementos contraditórios, e um jogo com as convenções literárias tradicionais, provocando uma ruptura da ilusão referencial. Tudo isto se traduz por uma narração irónica, forjada pela ambiguidade: ambiguidade em relação à identidade das vozes narrativas que se exprimem no texto, mas também ambiguidade em relação à história contada, em que o leitor não sabe se o narrador/personagem está a sonhar ou não. Sonho, ficção e realidade são conjugados para turvar a representação do Eu e pôr, finalmente, em questão qualquer pretensão de representar o real. A ironia que, segundo

<sup>24</sup> José Rodrigues Miguéis. " [Carta a António Ruella Ramos] ". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*, 30/11/1968.

<sup>25</sup> Miguéis. "Nota do Autor". p. 197.

<sup>26</sup> Ricœur. *Soi-même comme un autre*. p. 193.

Vladimir Jankélévitch, "toma como ponto de partida as inesgotáveis mentiras do Eu e da sociedade<sup>27</sup>", aparece assim em Miguéis como instrumento privilegiado de uma consciência em movimento, em procura permanente de uma melhor compreensão da realidade e das suas representações, ao serviço de uma busca identitária que não pode ser realizada senão através da escrita. Enquanto narrativa confessional que subverte a noção de sujeito unificado estabelecida pelo acto autobiográfico, *A Múmia* simboliza ironicamente essa relação complexa entre escrita e identidade.

---

<sup>27</sup> Vladimir Jankélévitch. *L'ironie*. Paris: Flammarion, coll. Champs. 1979. p. 124.