

OLHARES 'CINEMATOGRAFICOS' SOBRE NOVA IORQUE:
A 'BIG APPLE' DE RODRIGUES MIGUÉIS

Dora Nunes Gago
Universidade de Macau
CETAPS

Tendo partido de Lisboa em 1935, José Rodrigues Miguéis viveu a maior parte da sua vida nos Estados Unidos, sobretudo na cidade de Nova Iorque, onde faleceu em 27 de Outubro de 1980. Durante esse período, ausentou-se apenas algumas vezes, por exemplo, entre 1949-1950, viveu no Brasil, e regressou a Portugal em 1949-1950, 1963-1964, 1966 e 1967.

Embora nunca tenha deixado de sentir a nostalgia da pátria, procurou integrar-se na vida americana e Nova Iorque assumiu-se como o seu refúgio ideal. Tal como refere Mário Neves:

Desde cedo encontrou na metrópole nova-iorquina poiso seguro e acolhedor susceptível de o amparar na grande mudança que se lhe deparava, estranhando o dinamismo trepidante da cidade que contrastava singularmente com a pacatez provinciana daquela que lhe servira de berço. (153)

Nova Iorque é o cenário de diversos contos de Miguéis e também do romance autobiográfico *Um homem sorri à morte com meia cara*. De um modo geral, a zona privilegiada pelo autor é Manhattan, parte mais velha da cidade, datada de meados do séc. XIX, zona onde residiu muitos anos.

No presente trabalho, com o intuito de analisarmos a representação “cinematográfica” de Nova Iorque, filtrada e configurada pelo olhar miguesiano, centrar-nos-emos sobretudo nas descrições da cidade presentes em três contos, seguindo uma ordem cronológica: “Beleza Orgulhosa (1939)” que integra a colectânea

intitulada *Onde a noite se Acaba*, “Bowery 64” e “a história feliz de Natal que não escrevi” (1966), pertencentes a *Espelho Poliédrico*. Nesta sequência, para além da representação da cidade e seu significado na tessitura das narrativas, tentaremos igualmente compreender em que medida se poderá ou não verificar uma evolução dessa imagem, ao longo do tempo e da vivência nela.

A ‘câmara’ do narrador miguesiano sobre Nova Iorque

Atendendo à já referida ordem cronológica, principiaremos por abordar o conto “Beleza orgulhosa”, inspirado num acontecimento trágico: no meio de uma noite de temporal, em que se abate um tufão sobre Nova Iorque, a filha do porteiro ucraniano do prédio onde vive o narrador é assassinada pelo ex-marido. A rapariga de 22 anos era bela e com uma carreira promissora como bailarina nos cabarés. Os pais levaram uma vida miserável para lhe proporcionarem sempre o melhor.

Nesta sequência, a cidade de Nova Iorque transforma-se completamente sob a acção de um tufão (inspirado naquele que terá assolado Nova Iorque em 1938). Então, o texto inicia-se com uma descrição cinematográfica, evocando um cenário verdadeiramente apocalíptico:

Por essa costa acima vai um temporal desfeito. Lívido e furioso, o Atlântico varre as praias desertas, engole frotas inteiras de barcos pesqueiros, ergue navios desarvorados para os lançar terra adentro. O tornado arranca pela raiz árvores que viram desembarcar os Peregrinos, leva as casas e os bangalôs rolando na sua frente como caixinhas de papel, destrói vidas sem conto. As pontes de aço vibram, zunem, vergam, partem-se como brinquedos: os combóios descarrilam e os carris arrancados ficam retorcidos como cobras de aço tetanizadas. Os fios telegráficos vergastam o ar, assobiam, emaranhados como cabeleiras de cobre no vento... Erguidos sem peso das estradas, os automóveis jazem estranhamente como espantalhos entre as culturas devastadas, ou tombados, inânimes, nos fossos. Torvos e coléricos, os rios industriais galgam as margens, arrastam gado morto, casas, barcos sem governo, berços de meninos, gritos de aflição... (211)

Deste modo, a presença da violenta tempestade, cenário de morte e destruição, é transmitido filmicamente através dos denominados “efeitos especiais” que, neste caso são representados sobretudo pela adjectivação expressiva (“lívido, furioso”), pelo animismo (por exemplo, as árvores viram desembarcar os

Peregrinos, o que lhes acentua a ancestralidade e a força demoníaca do temporal); as metáforas e comparações (“os automóveis jazem como espantalhos entre culturas devastadas”) – como se a Natureza se tivesse querido apoderar, destruindo-o, daquilo que a Civilização e o ser humano conquistaram. A rápida e variada sequência de acções violentas evidencia-se na abundância de verbos (“varre, engole, destrói, arranca”), na sua maioria no presente do indicativo, que confere maior realismo e autenticidade às cenas representadas.

Nesta senda, não é só o visualismo que é convocado, mas também a audição (assobiar, vergastar, partir), o que confere maior verosimilhança e realismo ao retrato construído. A evocação destas sensações possibilita-nos uma relação mais próxima e intensa com o espaço exterior, visto que, como afirma Yi-Fu Tuan: “The sound of rain pelting against leaves, the roll of thunder, the whistling of wind in tall grass, and the anguished cry excite us to a degree that visual imagery can seldom match.” (8) Seguidamente, a “câmara” do narrador começa a focar-se em determinados aspectos da cidade abalada pelo temporal:

É a América, é o monstro dos contrastes, lutando. A rádio não se cala, ansiosa e fanhosa, multiplicando ao infinito a ansiedade da gente. Seis horas, noite fechada.

Os bares cheios, a luz velada, a música langue. Seis horas e um vendaval como não há memória. (211)

Notamos nesta passagem uma perspectiva omnisciente do narrador, enquadrada num plano geral que parece abarcar toda a realidade de Nova Iorque. Seguidamente, regista-se uma radical mudança de óptica, através de um mecanismo de aproximação, instaurado através do deíctico “aqui”:

Aqui mesmo, como suspensa do arranha-céus, puxada pelo vento, aos estalos e aos silvos, a imensa cortina da chuva cerrada dá volta à esquina do hospital e desfaz-se no pavimento, em baixo, com uma fumarada raivosa que o tufão leva e dissipa. O asfalto da rua parece um rio negro e oleoso. Nem viva alma. Temporal assim. Os arranha-céus zumbem no vento musical. E as janelas batem por aí como queixadas, de terror. (211)

Constatamos ao longo deste excerto a intersecção de diversos planos, partindo do geral, para se deter num ‘primeiro plano’ que revela o pormenor das janelas, que, personificadas, “batem como queixadas”. Neste caso, o grande plano das janelas representa o horror que invade a cidade alucinada.

Notamos que o narrador principia a narração numa perspectiva omnisciente que depois abandona para se assumir como homodiegético. Aliás, esta predileção do autor pela primeira pessoa narrativa foi sublinhada por Ronald W. Sousa:

Miguéis has a clear tendency to cultivate first person narrative mechanisms, and when what is technically third person is used, it is seldom the stock third-omniscient arrangement person in which the narrative voice relates a circumscribed fictional world. (67)

Neste caso, como veremos, o narrador assumirá a posição de testemunha, muito próxima da do realizador de cinema que observa e filma as diversas cenas, construindo, através das montagens o seu filme.

Seguidamente o narrador revela ouvir gritos de aflição e instaura na narrativa um *suspense* que só será atenuado progressivamente, à semelhança do que sucede frequentemente nos filmes policiais. Então, telefona ao porteiro para saber o que se passa e fica a saber que foi na casa do mesmo que aconteceu a desgraça. Posteriormente, as sirenes da polícia ecoam, da janela o narrador vê cinco detectives de pistola em punho, que saltam da limusina preta e correm para a porta. O narrador desce, modificando o plano, ainda sem saber o que se passa e no meio do magote de gente que espreita pela janela da cave, enquanto a ambulância espera, consegue vislumbrar “um corpo, um corpo de mulher estendido no tapete, as pernas a descoberto, brilhando na luz intensa”. (212)

A seguir é o corpo de um homem que surge e é levado para a ambulância ainda vivo: “Um tipo novo, pálido e magro, a cabeça toda em sangue.... Ficam voltados para fora os sapatos escangalhados.” Esta imagem é-nos fornecida através de um primeiro plano da personagem, seguido de um plano detalhado dos sapatos.

O narrador continua a querer saber o que se passou, mas sem êxito, pois ninguém lhe explica nada. Vai pois tentando interpretar as pistas, os indícios a partir do cenário presenciado, como se se tratasse de um detective de um filme policial. “Ninguém explica nada. A chuva desaba. Baixaram agora o estore, só se enxergam os pés da mulher.” (212)

A omnipresença da chuva é evidente, atravessando toda a narrativa. A chuva é universalmente considerada, segundo referem Chevalier e Gheerbrant no *Dicionário dos Símbolos*, como o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. Além disso, como elemento fecundador pode ser considerada como esperma ou semente, mas também como sangue, daí a origem

dos sacrifícios humanos, ritos de fecundação peculiares das civilizações agrárias (193). Neste caso, ela contribui também para a atmosfera de angústia e drama que se vive na narrativa.

Seguidamente assistimos a uma mudança de 'voz'. Por outras palavras, após ouvirmos a primeira pessoa que reforça o carácter testemunhal do narrador ("Entro e vejo isto"), passamos para a polifonia, com a emergência de múltiplas vozes que vão assumindo uma função explicativa, à semelhança, por vezes, da 'voz off' dos filmes. Além disso, a irrealidade daquele cenário recorda ao narrador o ensaio de um filme num estúdio:

A casa invadida de gente. Cheia de luz. Parece um estúdio, parece irreal, um ensaio de cinema. E um silêncio! Este homem calvo e calado, em mangas de camisa, circulando devagar... Ah, é o pai? Sim, é o janitor do prédio, então não sabia? Mas como foi, o que se passou? E logo numa tarde assim. Um vendaval como não há memória.

A educação que eles deram àquela filha! (213)

Mais uma vez a descrição da personagem assassinada lembra uma cena filmica: "...Era bela e orgulhosa, e agora, ali estendida na tapete, tem uma moeda de sangue em plena testa. Belas, unidas, profissionais, as suas pernas têm um brilho estranho na luz crua dos projectores, como num show." (213)

A seguir, através do *flash back* e dos comentários, ficamos a conhecer o passado da rapariga e os diversos factores que desencadearam a tragédia, através das vozes polifónicas da gente que assiste à desgraça como se dum filme se tratasse e que são transpostas através do discurso indirecto livre, que dá maior vivacidade e autenticidade ao acontecimento:

...Ah ela estava então separada do marido? Há seis meses. Um pobre diabo. A família não fazia caso nenhum dele. Gente rica, sabe? O pai banqueiro. E ele tão pobre? Parecia um mendigo, os sapatos escangalhados...Não queria trabalhar, um doente. ... Queriam que a mulher voltasse para o pé dele. Mas aqueles ciúmes?... Não a deixavam trabalhar, e ela tinha que o sustentar! A paixão dela foi sempre a dança. Desde pequenina. Fizeram tudo para lhe dar uma educação. ... Então, ele vinha vê-la, suplicar. Não, eu preciso de governar a minha vida, tenho a minha carreira, o meu futuro... Coitada, vinte e dois anos. (214)

Resumidamente, ficamos a saber que ela tinha uma carreira muito promissora e que naquela mesma noite tinha recusado o convite para jantar, no Uptown, com um rico empresário judeu

(Mister Goldstein) e cujos pais são da Ucrânia. O marido foi visitá-la, tomaram uma última refeição juntos e após ela ter recusado voltar para ele, assassinou-a e suicidou-se em seguida.

Além disso, é revelada a informação de que o caso foi premeditado, pois o assassino deixara um bilhete para a irmã e outro para a polícia. E a “cena” termina com um *close up* focado na personagem assassinada: “Beleza orgulhosa, beleza loira, cem vestidos, o futuro, uma carreira. Estendida no tapete onde dançava silenciosamente, de sandálias doiradas. (216)

Note-se a insistência na cor amarela, a mais expansiva, quente e ardente das cores, presente no loiro e nas sandálias doiradas. Com efeito, esta é a cor mais próxima da luz, impregnada de pureza, alegria, serenidade, dotada de relevante importância na obra de múltiplos escritores e pintores, desde Gogol a Whitman, ou de Picasso a Van Gogh, entre muitos outros. Tal como refere Eisenstein:

In this state, applied to dress, hangings, carpeting, &Ca it is agreeable. Gold in its perfectly unmixed state, especially when the effect of polish in superadded, gives us a new and high idea of this colour; in like manner, a strong yellow, as it appears on satin has a magnificent and noble effect... (109)

Além disso, o amarelo doirado encontra-se conotado com o poder, sendo a cor da eternidade, tal como o ouro é o metal eterno (Chevalier/Gheerbrant, 59). Em contrapartida, o amarelo também está associado ao adultério e à traição. No fundo, podemos considerar que este doirado simboliza o esplendor dos sonhos e do futuro que poderia esperar esta “Beleza loira”: “A América, uma carreira, retratos nos jornais, as pernas incomparáveis, uma educação como eles lhe deram” (Miguéis, 1985: 216).

No fim, comenta-se que “A chuva cai como no cinema. Uma chuva mesmo americana” (Miguéis, 1985: 216). Finalmente, dá-se o aparente retorno à normalidade, semelhante ao despertar de um sonho, ou à saída do cinema, quando o filme acaba, visto que o porteiro vai ao seu serviço, trabalhar a recolher o lixo, e “a morta fica morta.”. No fundo, “a noite parece cansada do temporal. A chuva amainou. O ar está morno”. (216)

E terminado este alucinante filme da vida real, o narrador recebe um convite para ir ao cinema, que termina precisamente a narrativa: “Gee, a gente esta noite vai mas é ao cinema, distrair-se um migalho. A casa ficou cheia do crime!” (217)

Com efeito, este texto escrito em 1938 ou 39, assumiu-se, segundo o autor, como uma reportagem de um drama autêntico.

É que, tal como referiu Yuri Lotman: “O mundo do cinema está extremamente próximo da vida. A ilusão de realidade é, como vimos, uma sua propriedade inalienável”. (45)

Em suma, tal como referiu Vitorino Nemésio a propósito deste conto, que considerou como a obra-prima do livro *Onde a noite se Acaba*:

O processo narrativo rápido, sincopado, feito de pedaços de interlocução transiente e coral dos basbaques e mirones diante das pernas nuas da pobre bailarina morta, é um prodígio da técnica, verdadeiro estilo flagrante, visão cinematográfica de uma inumana e actualíssima brutalidade nova-yorquina. (5)

Assim, a cidade é representada como o espaço, o cenário, onde a tragédia acontece. No fundo, a tempestade extravasa do exterior para o interior da acção, sendo conotada com a violência do crime. A ‘câmara’, ou por outras palavras, o foco narrativo é centrado nas personagens e em toda a sua dinâmica actancial.

Por seu turno, “Bowery 64” foi publicado primeiramente na revista *Seara Nova* em 1966, integrando depois a obra *Espelho Polidrico*. Inicia-se com o ‘grande plano’ através do qual é apresentado um homem estendido no chão, ferido, enquanto aguarda que o socorram. A acção passa-se num sábado às 11 da manhã, e o narrador homodiegético assume o papel de testemunha dos acontecimentos que vai narrando:

Paro a olhar também. De vez em quando, o sinistrado soergue a cabeça, leva a mão ao cabelo louro e crespo, empapado de sangue, examina-a com atenção, talvez orgulho, e torna a pousá-la cautelosamente no peito. O sangue tingeu-lhe o rosto e a camisa e escorre na valeta. (Se indago do que foi, ninguém me responde). (207)

Deste modo, encontramos algumas ténues semelhanças entre esta cena e a descrita anteriormente em “Beleza orgulhosa”: a personagem, embora se trate de um homem, tem um comum o facto de sangrar e o cabelo loiro, embora a situação seja menos trágica. Por outro lado, o narrador tenta, tal como da outra vez saber o que se passa, mas em vão.

Seguidamente, retrata as duas mulheres que cantam um hino religioso – este também serve de objecto de reflexão ao narrador que vai descrevendo, as pessoas que vê, desde o polícia aos médicos da ambulância e a homem que jaz no chão. Nesta sequência, é resumida a opulência daquela rua num passado áureo que contrasta com a decadência do presente. São feitas

referências históricas e políticas, para além de se salientar a evolução da cidade, desde o momento em que o autor terá vindo habitá-la:

Tudo o que resta de outrora são as fachadas, que, contra o seu costume, o tempo tornou horripilantes de falsa pompa. Mas há nelas um carácter... Também já não é a Bowery que eu conheci, a de Roosevelt e do New Deal. Em 1937, com uns sete milhões de desempregados, eram ainda às centenas e aos milhares os párias que aqui vinham esconder o seu fracasso ... (208)

É evocado o “El” (Third Avenue Elevated Railway), linha de caminho de ferro elevatória, desmantelada em 1955, cuja sombra “era propícia aos deserdados da fortuna”. Novamente é notória a simpatia do narrador pelos mais desfavorecidos da sorte. Aliás, a crítica às condições exteriores que influenciam a vida humana encontra-se bem patente na sua obra, que funde numa forma original o neo-realismo com o presenciamento¹. Assim, embora se verifique uma notória preocupação com a questão social, sempre em defesa dos mais desfavorecidos, o indivíduo não deixa de ser responsabilizado, como parte do tecido social.

Então aquela rua mostrava o espírito dos mais pobres, espelhando no fundo a face negra da crise que assolava o país:

A Bowery oferecia a face impudica da Crise aos repórteres do mundo inteiro, ansiosos de ver o argueiro no olho do vizinho, e de ignorar a tranca no próprio.

O crime nunca vingou no bairro: os gangsters não querem nada com estes humilhados e impotentes, que escolheram a vida da renúncia, e a polícia está quase sempre ausente. ... Com a aproximação da Segunda Guerra Mundial, a crise aliviou, e a Bowery perdeu muitos hóspedes. A estrutura do “El” foi demolida – milhares de toneladas de aço que os japoneses compraram por tuta-e-meia, para construir a frota de guerra ... (209)

Após apresentar uma reflexão acerca da problemática social daqueles bairros e dos contrastes económicos e sociais, o narrador termina afirmando a sua ambição ‘cinematográfica’:

¹ No posfácio da segunda edição de *Páscoa Feliz*, Rodrigues Miguéis refere a sua ligação ao Neo-Realismo, definindo-se, contudo, como escritor “poliédrico”, aberto a várias tendências: “Se o meu neo-realismo, onde existe, não é dos que se metem pelos olhos dentro, dos que satisfazem à vista desarmada os catalogadores e agrimensores da literatura e da vida ... (177)

...Desço a rua devagar e, a ouvir as regras do Evangelho, julgo avistar querubins de pela escura voando sobre a geena.

Porque não trouxe eu comigo um cameraman que filmasse estes contrastes? (212)

Contudo, verificamos que a presença do “cameraman” é desnecessária, pois a narrador consegue transmitir fielmente, através das palavras, a sequência das cenas presenciadas.

Por seu turno, “O conto feliz de natal que não escrevi” integra a colectânea *Espelho Poliédrico* e foi publicado inicialmente no *Diário de Lisboa* a 24/12/1966 e posteriormente em *Comércio com o Inimigo* (1973).

Na quadra natalícia, o narrador viaja pela Sexta Avenida, esperando que a inspiração lhe “caia do céu ou das cornijas, ou suba do pavimento” (313) e lhe permita escrever um conto com final feliz. Revelando a sua preocupação com o detalhe com a produção do “efeito do real”, o narrador miguesiano indica o tempo e o local da narrativa, utilizando referências dos arredores, do vestuário e discursos das personagens, aludindo a nomes e a números de ruas, retratando-nos a Nova Iorque dos anos 60 do século XX, bem diferente da actual. Então, descreve pormenorizadamente, como se ‘filmasse’, o seu percurso pela Sexta Avenida. Retrata, num ‘grande plano’ a rapariga talvez inglesa que vê e o homem que a acompanha, lançando diversas hipóteses acerca do casal, até que ela se aproxima e lhe diz que ele é muito parecido com o Faulkner, o que deixa o narrador muito surpreendido.

Seguidamente, sai na rua quarenta e dois e principia a sua deambulação:

Vagueei algum tempo no Times Square e na Quarenta e Dois, toda pornografia e celulóide e dou comigo na Quinta Avenida. Não se pode romper. Esta multidão voraz dos dias de festa! Montras incandescentes, luminárias em cascata, plantas artificiais, fachadas engalanadas que despejam em cima de nós a música celestial dos seus órgãos eléctricos ou dos “tape-recorders”, e exibem pré-sépios glamorizados, de primeira classe ... (315)

A este ambiente festivo, contrapõe-se o estado de espírito de “humor azedo” do narrador, que tenta acalmar-se perante o pensamento de ter uma história para escrever. Retrata os efeitos visuais, mas também olfactivos e sonoras numa poética sinestesia, recurso anteriormente também utilizado na descrição da tempestade: “No Rockefeller Center, as torres banhadas pelos projectores parecem vitrificadas. O ar trepida e sufoca de luz, aromas e rumores mistos”. (315)

A seguir descreve um grupo de marinheiros franceses que se divertem a tirar fotos e a filmar. Todo este show, aliado a toda a outra 'espectacularidade' que envolve os festejos natalícios irritam e aborrecem o narrador, revoltado contra o materialismo oco da quadra.

Regressado à Quinta Avenida, descreve uma nova personagem: um homem parado, encostado a um prédio, com quem se identifica a ponto de o considerar como seu 'alter ego', visto que também ele parece reprovar o hipócrita show de comercialização do Natal:

O homem está parado, de costas contra o prédio, a ver escorrer os mirones. Meia idade, vestido com decência, moreno e grave, podia ser grego, siciliano ou português Sinto-me menos só, como se no seu ar de segregado em plena festa eu visse projectado o Outro-Eu, à procura do mundo perdido ou imaginário que deixou de existir no espaço-tempo. (316)

Perante o ambiente que o rodeia, o narrador revela sentir-se confuso, completamente desintegrado, indeciso, enfim "paralisado", o que o impossibilita de escrever o tão desejado conto de Natal, pois, como confessa, "O sentimento súbito e alarmante desta impotência paralisa-me até para o esforço de tentar. Tenho a noção, apenas, e essa mesmo vaga, de que sou e existo, isto é, permaneço e devenho, sou estabilidade e movimento, unidade e pluralidade." (317)

Seguidamente é evocado o passado, o Natal da infância, e todas as contradições que germinam no sujeito de enunciação ao pretender fundir, em vão, todos os tempos e lugares, os mortos e os vivos, os amigos e inimigos. Perante tal impossibilidade, a sensação de desintegração intensifica-se, definindo-se a si próprio como "exilado ou foragido perpétuo e em toda a parte, "vivo entre os vivos, mas invisível e só". Por fim depois de uma longa reflexão, pensa em convidar o outro homem para uma bebida, numa tentativa de mitigar a sua solidão. No entanto, constata que ele desapareceu, ou talvez tenha sido apenas mero fruto da sua imaginação, "ou o diabo, ou quem sabe se o Cristo disfarçado." (319-320)

Por fim, decide afastar-se, indiferente, pois como afirma: "O meu Natal é outro, é outra a minha Cruz. Vou sempre em sentido contrário, incoincidente." (320)

E no final, refere:

Desço a Quinta Avenida, a gente vai rareando, a luz e o rumor decrescem, como as decorações. Até que mergulho de novo nos

bairros obscuros, calados e desertos.

Afinal não me ocorreu a ideia! Paciência, talvez para o ano que vem.

Ainda não é hoje que escrevo Conto Alegre de Natal. (320)

Assim, este percurso deambulatório pelas ruas de Nova Iorque através do qual o narrador se busca na cidade, em demanda da tão almejada inspiração, assume-se como o elemento produtor do 'filme', cujo cerne é o materialismo e as atrações comerciais que sufocam qualquer espírito natalício.

Neste caso, Nova Iorque continua a ser o cenário, o palco da acção da teia social apreendida pelo narrador. Contudo, notamos um mais profundo conhecimento da sua dinâmica espacial e social. Assim, enquanto o primeiro narrador era um observador distante, que filtrava a realidade através do seu reduto microcosmos, tanto este como o de "Bowery 64" interagem com a cidade, que percorrem e apropriam-se do espaço circundante – embora mais uma vez a preocupação social seja dominante, neste caso adoptando uma atitude crítica face ao comercialismo e consumismo de uma época festiva, que deveria ser conotada com a espiritualidade.

Em suma, os narradores miguesianos, conotados com o autor empírico, assemelhando-se em muito aos realizadores de cinema, tecem uma representação 'mimética' da realidade presenciada, enraizada na cidade de Nova Iorque. Por conseguinte, produzem o 'efeito de real', através de unidades narrativas (localização, caracterização espacial e de personagens) que instauram a verosimilhança e ancoram a ficção no real, evocando o mundo empírico experienciado. Tal como refere Roland Barthes: "il se produit en effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité" (89). Neste contexto, importa ainda referir que o autor tinha como público-alvo privilegiado os leitores portugueses, que poderiam, deste modo conhecer detalhadamente a realidade física e social nova-iorquina por ele sentida e vivida, já que como afirmou o autor no texto intitulado "Com escala na Bermuda", publicado no n.º 748 de 13/12/1941, da revista *Seara Nova*: "O livro só vale na medida em que é fruto, parte e súpula da experiência e da acção". (181)

Assim, constatamos que o visualismo patente na escrita de José Rodrigues Miguéis a irmana com o cinema. Esta comunhão interartes revela a sua preocupação social em revelar da realidade experienciada e, sobretudo, o seu profundo humanismo, veiculador também da construção da imagem do 'outro', através da instauração de um processo de alteridade. Nesta sequência,

delineada como ‘palco’ central do encontro com o ‘outro’, a ‘Big Apple’, cidade multicultural, cais de múltiplos encontros, surge essencialmente como um espaço habitado, visto que a dimensão humana é sempre enfatizada.

OBRAS CITADAS:

- Barthes, Roland. “L’effet de réel”. *Littérature et Réalité*. Paris: Ed. du Seuil, 1982, 81-90.
- Chevalier, Jean et A. Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos*. Trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra, Lisboa: Ed. Teorema, 1994.
- Eisenstein, Sergei. *The film sense*. Trans. Jay Leyda, London-Boston: Faber and Faber, 1986.
- Lotman, Yuri. *Estética e Semiótica do cinema*. Trad. Alberto Carneiro, Lisboa: Ed. Universitária, 1978.
- Miguéis, José Rodrigues. “Com escala na Bermuda. Um livro sobre o Assunto América”, *Seara Nova*, n.º 748, 13.12. 1941: 179-182.
- . “Beleza Orgulhosa”, *Onde a noite se acaba*, Lisboa: Editorial Estampa, 1985. 209-218.
- . “Bowery 64”. *O Espelho Poliédrico*, Lisboa: Editorial Estampa, 1989, 207-212.
- . “O Conto Feliz de Natal que não escrevi”. *O Espelho Poliédrico*, Lisboa: Editorial Estampa, 1989, 313-320.
- . *Páscoa Feliz*. Lisboa: Estúdios Cor, 1958.
- Neves, Mário. *José Rodrigues Miguéis, vida e obra*, Lisboa: Ed. Caminho, 1990.
- Sousa, Ronald W. “On an archangel’s wings: ideological implications of Miguéis’ narrative stance”, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Ed. Onésimo T. Almeida, Providence: Gávea-Brown 1984, 67-76.
- Tuan, Yi-Fu. *Topophilia, A Study of environmental Perception and values*. New York: Columbia University Press, 1990.

Este estudo foi realizado no quadro do Projecto Estratégico PESt-OE/ELT/UI4097/2011, domiciliado no CETAPS (Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies) e financiado pela FCT- Fundação para a Ciência e a Tecnologia.