



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2010

**MÓNICA MARIA
SERPA CABRAL**

**O CONTO LITERÁRIO DE TEMÁTICA AÇORIANA: A
ILHA, O MAR E A EMIGRAÇÃO**



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2010

**MÓNICA MARIA
SERPA CABRAL**

**O CONTO LITERÁRIO DE TEMÁTICA AÇORIANA: A
ILHA, O MAR E A EMIGRAÇÃO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor António Manuel dos Santos Ferreira, Professor Associado com Agregação do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Apoio financeiro do POPH / FSE e da
FCT no âmbito do III Quadro
Comunitário de Apoio.



o júri

presidente

Doutor Manuel Melo de Sousa Pereira
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Doutora Rosa Maria Batista Goulart
Professora Catedrática da Universidade dos Açores

Doutor António Manuel dos Santos Ferreira
Professor Associado com Agregação da Universidade de Aveiro

Doutor José Carlos Seabra Pereira
Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Doutora Maria Helena Jacinto Santana
Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Doutor João Manuel Minhoto Marques
Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve

Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradeço ao Prof. Doutor António Manuel dos Santos Ferreira a disponibilidade para esta tarefa, a orientação sábia e a simpatia.
Ao Dr. Urbano Bettencourt e à Prof. Dra. Carmen Ramos Villar, a amizade, a colaboração inestimável e o auxílio com a bibliografia.
À minha família, em especial o meu marido, o apoio incondicional, o incentivo, a compreensão e o carinho.

palavras-chave

ilha, mar, emigração, paraíso, clausura, isolamento, colectividade, regional, História, partida, regresso, apelo das raízes.

resumo

O conto literário de temática açoriana reflecte uma visão do mundo particular, resultante de condições geográficas, geológicas, climáticas, sociais, históricas e culturais. A análise dos textos permitiu-nos detectar recorrências temáticas inspiradas em impressões e experiências reiteradas relacionadas com a realidade circundante, as quais requisitam, constantemente, a expressão literária. A ilha, perspectivada eufórica e disforicamente, o mar e a emigração constituem elementos centrais no imaginário açoriano. O presente trabalho identifica e estuda as imagens e os temas mais importantes na trajectória deste conto, mostrando até que ponto se pode falar de uma tradição literária açoriana no contexto da literatura portuguesa.

keywords

Island, sea, emigration, paradise, confinement, isolation, colectivity, regional, history, departure, return, homeland nostalgia.

abstract

Short stories with Azorean theme reflect a particular world view which results from geographic, geological, climatic, social, historic and cultural conditions. By analysing the texts, we detected thematic recurrences inspired by perceptions and repeated experiences related to the surrounding reality, which constantly request literary expression. The island, portrayed euphorically and disphorically, along with the sea and emigration are three central elements in the Azorean imagery. The present work identifies and studies the images and themes more important in the trajectory of this short story, showing us to which degree we can speak of an Azorean literary tradition in the context of Portuguese literature.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
-----------------	---

CAPÍTULO 1

O PERCURSO HISTÓRICO-LITERÁRIO DO CONTO AÇORIANO

1. Os primeiros sinais de vitalidade temática	11
2. A expressão da <i>Açorianidade</i>	16
3. Visão multifacetada da condição açoriana	25

CAPÍTULO 2

A ILHA: VISÃO EUFÓRICA

1. Introdução.....	37
2. Espaço idílico	39
2.1 A paisagem rural: luz e cor.....	41
2.2 O elogio das virtudes do campo	45
2.3 A simplicidade da acção	47
2.4 A idealização da personagem feminina e a cumplicidade com a Natureza.....	49
2.5 A intenção moralizadora.....	52
2.6 Os tipos rústicos	53
3. O paraíso perdido da infância e da adolescência.....	54
3.1 Os «contistas da Horta»: infância e tradição	57
3.2 Hélder Melo: entre a realidade e a ficção	61
3.3 Dinis da Luz: o sentido profundo da infância.....	64
3.4 Vasco Pereira da Costa: tempo de revelações	70
3.5 Cristóvão de Aguiar: o valor afectivo das origens e a interrogação do real.....	75

3.6 Ruy-Guilherme de Moraes, João de Melo e José Francisco Costa: o passado e o presente.....	87
3.7 Vitorino Nemésio: a sagração da ilha distante	91
4. A ilha mitificada.....	101
4.1 O mito edénico	104
4.2 Identificação entre ilha e mulher	108
4.3 Homens-ilha	110
4.4 O mito da ilha perdida.....	113
4.5 Tempo mitológico e tempo histórico	115

CAPÍTULO 3

A ILHA: VISÃO DISFÓRICA

1. Introdução.....	119
2. A ilha-cárcere	120
2.1 Solidão e clausura.....	124
2.2 Cerco interior.....	131
3. Tempo suspenso	135
3.1 O céu cinzento	137
3.2 Estatismo temporal.....	144
3.3 A «estética da repetição».....	155
4. O medo	159
4.1 A recuperação do passado histórico	160
4.1.1 A voz dos antigos cronistas: o conto-crónica de Daniel de Sá.....	161
4.1.2 Cenário de lutas: Vitorino Nemésio, Ruy-Guilherme de Moraes e Manuel Ferreira	169
4.2 A natureza hostil.....	181
4.2.1 Castigo.....	182
4.2.2 Apelo ao divino	191
5. Espaço de miséria: a luta quotidiana em Dias de Melo.....	199
5.1 A subjectividade do cronista	200

5.2 Condições socioeconómicas e espaciais.....	206
--	-----

CAPÍTULO 4

O MAR

1. Introdução.....	215
2. Duplicidade.....	217
3. O naufrágio.....	224
4. O apelo do mar	232
5. A viagem	234
6. Ligação espiritual	239
7. A condição social do pescador	244
8. A baleação	251
8.1 O baleeiro	252
8.2 A baleia.....	264

CAPÍTULO 5

A ESPERANÇA NO HORIZONTE: PARTIDAS E REGRESSOS

1. A emigração na literatura portuguesa.....	271
2. A emigração açoriana: contextualização histórica e literária	275
3. Inquietação insular.....	279
4. A partida	283
4.1 Motivações e condicionalismos.....	283
4.2 A dor da despedida	299
5. «Miragens de América».....	306
6. O regresso	
6.1 O apelo das raízes	318
6.2 O emigrante retornado	
6.2.1 Traços estereotípicos	326

6.2.2 Imagens de fracasso.....	331
6.2.3 Crescente humanização	337
CONCLUSÃO	353
Bibliografia	363

INTRODUÇÃO

1.

Com este trabalho, pretende-se, como o título indica, estudar o conto literário de temática açoriana, nomeadamente os três grandes temas presentes ao longo da sua trajectória: a ilha, o mar e a emigração. Sobre a condição do homem açoriano, diz Vitorino Nemésio: «como homens estamos historicamente soldados ao povo de onde viemos e enraizados pelo *habitat* a uns montes de lava que soltam da própria entranha uma substância que nos penetra. A geografia, para nós, vale outro tanto como a história» (Nemésio, 1932: 59). De facto, a vivência num pedaço de terra limitado, cercado pelo vasto oceano, define um modo particular de pensar, sentir e agir, enfim, um modo particular de ser. A temática açoriana encontra-se, pois, intimamente relacionada com peculiaridades de mundividência¹. Estes contos, sejam ou não açorianos os seus autores, reflectem essa particularidade, pois inspiram-se em padrões geográficos e socioculturais específicos e têm como base o homem açoriano, com os seus condicionalismos e as suas vivências. Por outras palavras, ao longo do percurso deste conto, podemos detectar uma preocupação dos autores em enquadrar esse homem particular num espaço e tempo igualmente particulares, moldados por condições geográficas, geológicas, meteorológicas, económicas, políticas, culturais e sociais. Por isso, vinculados a uma determinada realidade, os textos são testemunhos de um alto nível de consciência do espaço, que gera um imaginário específico e uma temática própria. Em suma, o conto de temática açoriana, escrito por autores do arquipélago e de fora do arquipélago, nomeadamente de Portugal continental e da diáspora açoriana na América do Norte, é, pois, um tipo de narrativa que nasce da inspiração insular e que explora a identidade cultural açoriana.

O objectivo central não é estudar autores mas sim identificar núcleos de imagens e convergências temáticas que emanam de um imaginário colectivo e que nos permitem perceber o modo como a imaginação autoral as diversifica e particulariza. Para conhecer plenamente o conto açoriano, teríamos de ir além dos temas e focar outros aspectos

¹ Luiz António de Assis Brasil refere que «a produção literária açoriana erigiu-se a partir de uma visão própria do mundo e da sociedade, inconfundível com o modo de ser português-continental, e que [...] Vitorino Nemésio definiu como *açorianidade* – termo não isento de uma certa imprecisão, mas compreensível quando se percebem algumas recorrências; mas mais do que isto: quando se identifica um *modo açoriano* de tratar essas recorrências» (Brasil, 2003: 19).

igualmente relevantes. Todavia, para os considerarmos, seria necessário tomar outros atalhos teóricos, como a crítica literária obra-a-obra e a abordagem de questões de estilo, por exemplo. Possíveis seriam também outra terminologia e outra hierarquização das temáticas. Ficámo-nos, estamos certos disso, pelo essencial, isto é, pelas grandes linhas que delineiam um conto que se pauta por recorrências temáticas nascidas de experiências reiteradas pelas quais o ser passa e que requisitam, sem cessar, a expressão literária.

Uma das inquestionáveis características do conto literário é a abertura à diversidade. Com efeito, este género multiforme, devido à sua versatilidade, aproxima-se de tal modo de outros géneros que, muitas vezes, chega a confundir-se com eles, apropriando-se de muitos dos seus traços e, conseqüentemente, derrubando as fronteiras genológicas. Estas considerações adequam-se a certas narrativas açorianas que ultrapassam o espaço permissível do conto para entrarem no domínio de outros géneros e subgéneros. É interessante verificar até que ponto os textos alargam os contornos do género, singularizando-se como formas insólitas e inesperadas, sendo necessário, para isso, ampliar o conceito tradicional de conto e procurar identificar os traços que eles partilham com outras formas breves. Assim, deparamo-nos com a contaminação por outros géneros e subgéneros, tais como a crónica jornalística, visto muitos textos se inspirarem no quotidiano e terem sido originalmente publicados na imprensa; o poema lírico, já que a paisagem insular apela ao devaneio e reflecte os estados de alma, o que faz com que o texto, muitas vezes, se confunda com o poema em prosa; a crónica histórica, com a representação de episódios reais, retirados da História dos Açores; o quadro campesino, com o elogio da natureza, do campo e da simplicidade da vida rural; a autobiografia, especialmente nos contos dedicados à infância e nos contos memorialísticos; a lenda e o mito, que revelam a importância do maravilhoso e do sobrenatural na vida dos açorianos; o artigo de carácter científico, em especial na representação da baleação, da fauna e flora. O hibridismo genológico nasce, principalmente, da íntima relação entre a realidade açoriana e a escrita.

2.

A preferência pelo estudo do conto e não do romance, género narrativo tradicionalmente mais bem conceituado, deve-se, precisamente, à hegemonia do segundo sobre o primeiro na área dos estudos literários. Como sabemos, o romance sempre teve um lugar privilegiado nos campos da criação, da teoria, da recepção e da crítica literárias. Só

no século XX, o conto conquistou, de modo significativo, um lugar só seu e chamou a atenção de todos quantos viram neste género uma fonte inesgotável de perspectivas, temas, técnicas e um espaço propício à experimentação, que não deixa, todavia, de apresentar vestígios das formas literárias que o originaram. A discussão acerca do género tem aumentado nos últimos tempos, pelo que o trabalho se insere nessa tendência recente que considera o conto como um género autónomo não inferior ao romance e com infinitas possibilidades de exploração.

Ao escolhermos como objecto de estudo o conto açoriano, pretendemos tratar um assunto muito pouco explorado na investigação académica e crítica literária portuguesa. Na verdade, a maior parte dos escritores cujas obras focam a temática açoriana está esquecida e pouco divulgada no panorama dos estudos literários. A maioria destas narrativas revela uma qualidade, domínio técnico e sensibilidade artística que nos permitem enquadrá-las no contexto da literatura portuguesa em geral. Com efeito, a literatura açoriana não deixa de se inserir na literatura nacional, porque germinou de sementes trazidas do continente ao longo dos tempos, mas é diferente porque cresceu e frutificou em solo igualmente diferente. Por isso, um dos objectivos principais é contribuir para divulgar a literatura e a cultura dos Açores, em especial os contistas mais significativos, justos merecedores da atenção e do interesse da comunidade académica. As narrativas em estudo exploram, em particular, a vivência insular, a ligação com um espaço específico, não só físico mas também espiritual, que é a ilha, uma realidade que nos é muito próxima.

Não podemos deixar de reconhecer que a reflexão acerca de vários tópicos se desenvolveu a partir das teorias do imaginário de Gaston Bachelard, que nos inspiraram e nos acompanharam neste percurso, levando-nos a descobrir inúmeras ligações entre as recorrências temáticas e o imaginário colectivo. Uma das principais diz respeito ao dinamismo entre espaço, matéria, forças elementares e imaginação literária, já que a ficcionalização do espaço açoriano mantém uma íntima relação com os quatro elementos: água, terra, fogo e ar, que, por serem tão fulcrais no espaço real, se impregnam na literatura. A valorização ficcional do espaço assume um carácter quer positivo, quer negativo, estabelecendo um intenso cosmodrama, que a imaginação transforma em imagem literária. Deste modo, a ilha gera, por um lado, devaneios de extroversão, activando vontades e apelando à partida, e, por outro, devaneios de introversão, despertando o desejo

de intimidade, de repouso e activando toda uma psicologia do ser em direcção ao encolhimento, às raízes². Portanto, o açoriano é um ser afectado quer por forças centrífugas, que estimulam o sonho com o mundo exterior e a partida, quer por forças centrípetas, que implantam na alma o amor pela terra natal, o desejo de regresso ao ninho, à infância. Enfim, a influência de Bachelard resultou, principalmente, da correspondência entre inúmeras imagens literárias exploradas pelo pensador e o imaginário açoriano, tais como a casa, nas suas diferentes significações, e as forças elementares, em especial os devaneios de extroversão e introversão activados pela terra. Acima de tudo, a reflexão partiu da ideia fundamental de que o espaço é um motor de imagens na produção literária.

3.

Ao escolhermos este tema, deparámo-nos, como é normal, com algumas dificuldades, sendo a principal a escassa bibliografia passiva sobre os contos, uma situação que, todavia, acabou por permitir uma maior originalidade e liberdade na exploração dos textos³. Sendo raros os trabalhos aprofundados sobre o conto açoriano, destacamos o carácter pioneiro e inaugural desta investigação. Tratando-se de uma abordagem panorâmica, o nível de exigência intensifica-se, pois são vários os autores em estudo, desde o final do século XIX até aos nossos dias. Foram seleccionados os contos mais relevantes e que melhor reflectem a especificidade da temática açoriana. É importante salientar que procurámos adequar a forma de trabalho à matéria. Desta forma, a opção por uma certa monotonia e recorrência de conteúdos resulta de uma atitude plenamente consciente. Isto é, se a dissertação deixa transparecer alguma monotonia e repetição, isso deve-se ao facto de os próprios textos serem também eles repetitivos, por privilegiarem a representação da ilha como um espaço cercado.

² Fernando Aires resume a situação açoriana como um «estar no meio»: «Expansão e recolhimento interior: dois movimentos antagónicos com a mesma raiz de ínsula. Dualidade conflituosa que oscila entre o intimismo e a abertura do mundo, entre a tensão e a distensão, entre o silêncio e a fala com estranhos. Algo de cambiante e estável, como o solo sísmico, como a paisagem e o clima, onde as fronteiras entre imobilidade e movimento, entre luz e sombra, entre a terra e a água não são bem nítidas. [...] Ficamos sempre a meio caminho entre o ter e o ser, entre a realidade e o sonho, entre a realização e a frustração – simbolicamente marcado no mapa a meio do Atlântico, entre dois mundos, sem pertencermos decididamente a nenhum...» (Freitas, 1992: 64).

³ Tem-se verificado, nas últimas duas décadas, um crescente interesse no estudo da literatura dos Açores, em particular nas comunidades lusófonas do Canadá e dos EUA (Francisco Cota Fagundes, Onésimo Teotónio Almeida), no Brasil (Luiz António de Assis Brasil) e até na Inglaterra (Carmen Ramos Villar). Nos Açores, destacam-se os trabalhos teórico-críticos de José Martins Garcia, João de Melo, Urbano Bettencourt, Vamberto Freitas, Adelaide Monteiro Batista, António Machado Pires, Victor Rui Dores, Lúcia Helena Marques Ribeiro, entre outros.

Um texto teórico fundamental na investigação é o prefácio de João de Melo à *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano – Séculos XIX e XX*, que nos mostra um olhar sobre o percurso histórico-literário do conto açoriano, fornecendo-nos informações essenciais sobre os principais contistas e temáticas⁴. Nesse prefácio, o autor apresenta um quadro da distribuição dos temas, sendo eles a terra açoriana, o mar, a emigração e uma temática «poliédrica», que abrange, por exemplo, a guerra colonial (Melo, 1978: 30). Um aspecto importante da escrita açoriana, salientado por João de Melo, diz respeito à intersecção das linhas temáticas, que, em inúmeras narrativas, se cruzam e se suportam mutuamente. Influenciados pela circunstância insular, sobretudo por uma particular noção de tempo e de espaço, os temas permitem-nos descobrir uma escrita atenta à realidade humana e social do arquipélago e a uma determinada História.

4.

A organização dos capítulos parte de uma perspectiva diacrónica, que dá conta do percurso histórico-literário do conto, passando, de seguida, ao tratamento das três grandes linhas temáticas, com a exploração da relação entre as recorrências temáticas, os principais núcleos de imagens e a especificidade da vivência açoriana. Não houve a intenção de construir um enquadramento teórico prévio, porquanto as considerações teóricas nasceram das questões levantadas pelos próprios textos. Assim, o primeiro capítulo tem como intuito fundamental traçar as linhas gerais do percurso do conto literário de temática açoriana, procurando-se apresentar as várias fases, desde o final do século XIX até aos nossos dias, bem como os principais autores, não deixando de discutir o importante papel da imprensa, que contribuiu significativamente para o desenvolvimento não só do conto açoriano mas do conto literário em geral. A questão do regionalismo, directamente relacionada com a representação do colectivo, é um aspecto importante a abordar neste capítulo, uma vez que muitos autores introduzem, nos textos, elementos da realidade regional, como a linguagem, os tipos sociais e os usos e costumes.

No segundo capítulo, analisamos temas e imagens que se condensam em torno de uma visão eufórica da ilha, local de paisagens deslumbrantes mas também lugar de afectos.

⁴ Além do prefácio de João de Melo, destacamos o artigo de Pedro da Silveira «O conto açoriano e os seus caminhos» (s.d.), que, apesar de sucinto, fornece importantes pistas para a compreensão da evolução deste conto, com referência aos principais contistas e temas, embora sem abranger os autores e tendências mais recentes.

Assim, a valorização ficcional do espaço, assim como a relação ideológico-afectiva do sujeito com esse espaço, são, nitidamente, positivas. Perspectivada euforicamente, a ilha é configurada como um espaço idílico, em que se exaltam os seus valores naturais ao longo de pequenos episódios que têm como cenário o campo, marcado pela harmonia, pela tranquilidade, pela comunhão com a natureza e pela homogeneidade, na medida em que todos os conflitos se desvanecem. Trata-se de uma representação do espaço mais visível em escritores do final do século XIX e início do século XX, que colocaram as influências das estéticas dominantes na sua época ao serviço da representação do espaço local, enveredando por uma escrita enraizada que os torna verdadeiros pioneiros do conto literário de temática açoriana. Sendo um mundo de referências matriciais, a ilha surge, em muitas narrativas, como o paraíso perdido da infância e da adolescência, evocado através da memória, uma visão que patenteia uma clara subjectividade, reveladora do valor afectivo das origens. Neste contexto, deparamo-nos, frequentemente, com espaços localizados e de referência empírica, normalmente coincidentes com a terra de nascimento dos próprios escritores. A rememoração figura-se numa viagem por tempos de experiências centrais, durante a qual surgem imagens que suscitam a emoção do sujeito. Outra representação da ilha mostra-a como um lugar mítico e primordial, marcado pela peculiaridade e pela diferença, dotado de uma natureza especial e misteriosa. Nos contos em estudo, os escritores estabelecem um diálogo intertextual com várias mitologias, recuperando, através de um aproveitamento temático e de simples alusões, elementos e imagens que guardam ressonâncias das narrativas primordiais e adaptando-as ao universo insular.

Perspectivada disforicamente, a ilha surge como um espaço recluso, isolado, aliado a um sentido de precariedade e insegurança, aspectos estudados no terceiro capítulo. É possível identificar, na trajectória do conto açoriano, uma representação da ilha que desencadeia associações relativas a cárcere, limite, isolamento, fechamento e circularidade. Efectivamente, são recorrentes situações e cenários em que o homem surge prisioneiro do espaço, que, por vezes, é representado como uma personagem. Em conformidade com um espaço de profunda concentração e fechamento, deparamo-nos, na ilha, com um tempo suspenso, mais vertical do que linear, originando um ambiente sonolento, de marasmo, de tédio e de sufocamento. A ilha vive como que imobilizada em repetições constantes e ritualísticas, que ajudam a perpetuar a imutabilidade sócio-institucional. A representação

da ilha como um espaço disfórico passa pela fatalidade do medo, sentido à escala colectiva. Em contraponto à suspensão temporal, surge, em muitos contos, uma configuração da ilha aliada ao sentido de insegurança, imposto quer por ameaças humanas do exterior, quer pelos cataclismos da natureza. Um aspecto em estudo é a configuração da ilha como um lugar da História, visto que muitos autores ancoram a ficção em contextos historicamente bem definidos, fazendo incursões no passado. Com efeito, o regresso a tempos históricos anteriores, como o tempo das lutas liberais ou o tempo dos corsários, que circulam na memória colectiva, é muito comum no conto açoriano. Vista, em muitos textos, como um espaço de precariedade, a ilha impõe a sua vontade sobre o destino das personagens, abalando os corações até dos mais destemidos, através dos vulcões, dos terramotos e das tempestades. Vemos como a ilha se pode transformar, subitamente, num espaço ameaçador, hostil, e como a religiosidade representa um último e, no fundo, único refúgio de um povo desamparado, mas, todavia, resignado perante a força arrasadora da natureza. Finalmente, verificamos que a sensação de limite sentida no espaço insular é, igualmente, motivada por condições sociais e económicas. Com efeito, em diversos contos, a ilha é um espaço que aprisiona as personagens numa vida de pobreza e miséria extremas.

O oceano constitui um elemento definidor da insularidade açoriana, não só como realidade concreta que envolve as diferentes ilhas, mas também como um factor condicionante da existência. Sendo um importante testemunho dos aspectos que moldam o processo mental, vivencial e espiritual de um povo, a literatura não poderia deixar de abordar a ligação entre o homem ilhéu e o oceano que o rodeia. Por isso, a temática marítima, analisada no quarto capítulo, é muito relevante. Numa primeira fase, podemos destacar a configuração de paisagens marítimas idílicas e de cenários de tempestade, conducentes à tragédia e ao naufrágio. A par disso, o mar surge, inúmeras vezes, como um amigo, um confidente, um traço ainda romântico, presente em escritores do final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Este aspecto mantém-se em autores mais recentes, mas adquire uma maior complexidade, na medida em que se verifica uma maior ambiguidade nos textos. A relação entre as personagens e o mar adensa-se, adquire uma certa subtilidade e dinamismo e serve um processo de subjectivização do real. Neste contexto, o oceano surge como lugar de indagação do «eu», pois, ao perder os traços que normalmente lhe seriam destacados, assume-se como pretexto para a reflexão lírica. O destino de muitas personagens cumpre-se no mar, que, exercendo um profundo fascínio

sobre elas, apelando à partida e à aventura, alimentando o sonho de uma vida melhor, surge como caminho para outros mundos. Por isso, a viagem é um tópico presente em muitos textos, contendo, frequentemente, uma forte carga simbólica e espiritual, visto que a travessia física e concreta é apenas um aspecto dessa viagem maior. Além disso, sobretudo em contos marcados pelo fantástico, encontramos personagens cujas características físicas são como que uma espécie de continuação do mar, como se ambos fossem apenas um ser, feitos da mesma matéria. Um aspecto que surge retratado, sobretudo a partir dos anos 80, é a condição social do pescador, assente numa luta ideológica pela justiça, pela honra e pela liberdade. Vários contistas trazem para as suas narrativas o universo da baleação, onde se destaca o antagonismo entre os poderosos e os desfavorecidos, os explorados, os que enfrentam o verdadeiro perigo. Esta escrita da baleação constrói um retrato físico e psicológico do baleeiro, normalmente considerado um herói, descreve a movimentação de toda uma comunidade provocada pelo avistamento de baleias, apresenta informações de carácter técnico e científico relativas à actividade baleeira e configura imagens desse gigante dos oceanos.

A atracção que o mar exerce sobre os açorianos e o sonho de uma vida melhor impelem-nos a deixarem as suas casas e o seu trabalho e a aventurarem-se no desconhecido. Por isso, o mar está ligado a outra temática: a emigração. No quinto capítulo, a ilha surge como um lugar de partidas e de regressos, pelo que se torna fulcral a contextualização histórica do fenómeno emigratório nos Açores. A emigração é perspectivada a partir do espaço insular, com toda a diversidade de condicionalismos que rodeiam a partida e com a pluralidade de desenlaces que os regressos apresentam. Nos contos que retratam a partida, é de realçar os que abordam a emigração clandestina, muito comum no século XIX, nos Açores, constituindo um meio de fugir ao recrutamento militar. De uma forma geral, a partida para a América é motivada pelo sonho e pela esperança de encontrar nesse «Grande País do Oiro» a concretização dos desejos que a ilha nunca poderá realizar. Os regressos encarregar-se-ão de confirmar ou desmentir essa visão da América e as expectativas dos que ficaram. Ao longo do capítulo, procurámos ter sempre presente o drama do dualismo interior do emigrante, que se sente dividido entre dois mundos: a terra de origem e o país de acolhimento. Ele já não é totalmente português, mas também ainda não é totalmente americano. Essa identidade fragmentada e transfigurada, de que a mudança de nome é um sinal, dificulta ao emigrante o posicionamento relativo ao

mundo e a si próprio. Nalgumas narrativas analisadas, a acção passa-se na chamada «LUSAlândia» ou «décima ilha», termos que Onésimo Teotónio Almeida criou para se referir às comunidades portuguesas dos EUA, que, nos textos, se particularizam noutros espaços mais específicos. Em todos eles, representativos de várias facetas da experiência emigrante, assistimos ao choque ou, pelo menos, ao desencontro entre valores e culturas.

CAPÍTULO 1

O PERCURSO HISTÓRICO-LITERÁRIO DO CONTO AÇORIANO

1. OS PRIMEIROS SINAIS DE VITALIDADE TEMÁTICA

A história literária dos Açores deverá começar com Gaspar Frutuoso (1522-1591), jesuíta doutorado em Salamanca, que, passado menos de um século do povoamento das ilhas, começa a escrever crónicas, poesia e até uma novela à maneira de *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, integrada nas suas *Saudades da Terra*, Livro Quinto (2005)¹. As condições de vida nos Açores até à era liberal são pouco favoráveis a manifestações de carácter literário, pelo que somente três séculos após Frutuoso é que se cria um ambiente propício ao desenvolvimento da literatura². Por isso, podemos dizer que a ficção literária açoriana nasceu, verdadeiramente, no século XIX, que, de acordo com João de Melo, constitui «o período inaugural por excelência de uma novelística que conhecerá sucessivas variações temáticas, até se fixar na reposição do viver insulano, perscrutando-o dos seus sensíveis quadrantes» (Melo, 1978: 17). A cidade da Horta, com o seu ar cosmopolita, pólo de dinamismo cultural e de comunicação com o exterior, apresenta, na segunda metade desse século, condições³ que permitem o surgimento de periódicos, onde se começa a publicar contos e capítulos de romances. E é nessa pequena cidade que surgem os primeiros ficcionistas, como António de Lacerda Bulcão, o mais antigo contista açoriano, representante da estética romântica, autor de uma vastíssima obra narrativa muito

¹ Urbano Bettencourt assinala o pioneirismo de Frutuoso não só no domínio da historiografia mas também no campo da literatura, reivindicando a narrativa literária do Livro Quinto, de *Saudades da Terra*, para o «“corpus” da ficção açoriana, de que estabelece os fundamentos, ao construir uma história que aproveita os códigos em voga e os actualiza numa configuração espaço-temporal e semântica de natureza insular» (Bettencourt, 2003: 43-44).

² João de Melo explica que, entre o século XVI e meados do século XIX, à excepção de Frutuoso, «tudo o resto se leva na conta dos recreios de oratória, formando um espesso enredemoinhado onde será pouco aconselhável penetrar. As poucas manifestações de criatividade aí existentes logo se enredam na tal convicção circular, em torno de instrumentos místicos, aí instituídos como dogma e mais não. Quase três séculos para diante, e o panorama não é significativamente diverso: aí abunda ainda esse subproduto de talha fradesca e seus apêndices ideológicos, apostado numa marca emblemática de condicionante religiosa tão concentracionária quanto erudita» (Melo, 1978: 17).

³ A Horta surge, nessa altura, como um centro de contactos com o exterior, promovendo uma grande abertura dinâmica a outros espaços físicos e culturais. Pedro da Silveira explica como esta cidade se tornou num centro cultural de criação literária: «A Horta, sobretudo, mercê dos seus antecedentes (a navegação que parava pelo seu porto, levando aos naturais as ideias da Revolução francesa e os produtos das Culturas europeias, principalmente anglo-saxónica e galesa), estava bem preparada para poder ser o berço da nova literatura açoriana. E foi aí, efectivamente, que surgiram os primeiros ficcionistas insulanos» (Silveira, s.d.: 544).

incompletamente reunida em *Collecao de Romances Originaes* (1873), afinal mais contos que romances, ricos de temática insular. Outros contemporâneos de Bulcão, como Augusto Loureiro e José de Torres, em São Miguel e na Terceira, escrevem trabalhos de ficção, inspirados pela estética romântica, mas não possuem qualidade artística notável.

A cultura açoriana sempre esteve ligada à fundação de órgãos de imprensa, que se afirmam como verdadeiros pólos aglutinadores de gentes e ideias, logo a partir da segunda metade do século XIX. De facto, nos Açores, inicialmente na cidade da Horta, desenvolve-se uma imprensa precoce, que viria a condicionar a escrita literária⁴. O desenvolvimento da narrativa açoriana, neste período, deve-se, em especial, aos chamados «contistas da Horta», que, neste ambiente de abertura a outros espaços e outras culturas, utilizam o jornal como meio de divulgação da sua escrita. Segundo Urbano Bettencourt, «o movimento cultural da Horta é inseparável da pujança que o jornalismo aí conhece no período em questão e [...] uma forte consciência do papel da imprensa como veículo de comunicação acaba por contagiar a escrita literária que, assim, se torna fundamentalmente uma escrita-para-a-imprensa» (Bettencourt, 1987: 9). As contínuas gerações de prosadores desenvolvem sempre actividade grupal, sobretudo através da imprensa, muito rica de colaborações literárias. Todos os periódicos da Horta, desde *O Faialense* (1851), *O Incentivo* (1857) e *O Açoriano* (1883), este, sim, impulsionador de uma notória dinâmica literária e cultural ligada ao quotidiano insular, marcam pelo lugar de destaque dado à cultura e às artes, oferecendo traduções de ficcionistas ingleses, franceses e italianos. Nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, há sempre pequenas revistas ou jornais e almanaques literários, correspondentes a círculos de afinidade, que mostram estar a par de tudo o que se passa na Europa culta. Mais do que meio de entretenimento, a imprensa assume-se como um elemento formativo, contribuindo para a educação cívica e estética do leitor, e como um veículo de contacto directo entre o autor e os seus leitores⁵. Esta escrita-para-a-imprensa revela, no entanto, um carácter precário e fragmentário, visto a obra dos

⁴ Os Açores tiveram mais de seiscentos jornais e revistas diferentes ao longo da sua História. Actualmente, um dos jornais diários, o *Açoriano Oriental*, é o segundo mais antigo da Europa.

⁵ Segundo Urbano Bettencourt, «este processo de comunicação envolve uma série de *gestos* que passam pela divulgação de textos exógenos, de proveniência linguística estrangeira ou não, pelo discurso avaliativo e crítico que ajuda a estabelecer as coordenadas de um sistema, a enquadrar e a compreender a rede de conexões que no seu interior se estabelecem; esse processo de comunicação passa igualmente, e em idêntico grau de importância, pela criação literária própria, que atesta a relação de proximidade de um autor com o seu espaço e tempo imediatos e intensifica o grau de cumplicidade entre autor e leitor. Deste modo, o jornal tornou-se o mais curto caminho para a comunicação, e correspondia a uma necessidade de estabelecer contacto com o público» (Bettencourt, 2008: 196).

escritores ficar dispersa por vários jornais e, conseqüentemente, mais sujeita a um rápido esquecimento, situação que só a edição em livro poderia evitar. Dado o consumo restrito e a fraca actividade editorial, grande parte do material disperso conhece a publicação em livro só muito mais tarde.

Os textos literários publicados nos periódicos pertencem quer ao campo da poesia, de dimensão lírica ou satírica, quer ao da prosa narrativa, em que o folhetim ocupa um lugar de relevância. Todavia, caberia à narrativa, em especial ao conto, um género cultivado preferencialmente, «essa missão de “ocupar-se” mais demorada e extensivamente do mundo insular e da complexidade das suas relações humanas e em contexto social» (Bettencourt, 2008: 197), por permitir uma representação mais concreta e objectiva da realidade circundante. Assim, encontramos contos que reflectem a vida rústica das gentes do mar e da terra, dos caçadores de baleias e dos emigrantes, intimamente ligados ao universo físico e social das ilhas, em particular do Faial e do Pico. Como se vê, estes textos já nos permitem detectar a trilogia temática que atravessará toda a literatura açoriana: terra, mar e emigração⁶.

Como referimos, o final do século XIX foi muito importante para o desenvolvimento da narrativa açoriana, que, principalmente a partir desta altura, combina o lado artístico e estético com a expressão do local e do regional. Deste modo, começa a impor-se, no panorama cultural açoriano, uma escrita artística, que revela a preocupação dos autores em explorar as virtualidades estéticas e polissémicas do texto literário e que é, ao mesmo tempo, uma escrita enraizada, ligada ao espaço dos próprios escritores e que serve a expressão da condição insular. Fazem parte desta geração Ernesto Rebelo, Manuel Zerbone, Florêncio Terra, Rodrigo Guerra, António Baptista e Nunes da Rosa, nascidos entre 1842 e 1871⁷. A escrita é marcada pela influência da época, em especial do neogarrettismo, devido à presença, nos contos, de espaços nacionais imediatos e à atenção dada às pequenas coisas do quotidiano próximo. Garrett defendeu a valorização do património popular, recolhendo testemunhos, compilando-os e utilizando-os como matéria-

⁶ Nesta altura, inicialmente associada à baleação, a emigração começa a afirmar-se como um importante tema da narrativa açoriana. Manifestam-se já aspectos ligados à temática que povoarão as páginas de muitas outras obras posteriores, como a necessidade de partida como fuga à fome e à pobreza, a procura da concretização do sonho numa América idealizada, os efeitos do tempo passado no estrangeiro e a configuração de um determinado estereótipo – o «calafona».

⁷ João de Melo salienta o modo como estes escritores se distinguiram dos demais: «Com mão segura eles ultrapassam o provincianismo híbrido e interceptado da maioria dos seus contemporâneos, dando-se então início a uma literatura interessada em dar testemunho do tempo e do lugar em que é construída» (Melo, 1978: 19).

prima da sua produção literária, em especial de *Viagens na Minha Terra*, onde o escritor descreve paisagens, monumentos e trata inúmeros aspectos relacionados com a terra e a sua gente⁸. Nessa geração, encontramos ainda a influência do conto rústico, de que Trindade Coelho é, sem dúvida, o maior representante na literatura portuguesa. Este tipo de conto, que, normalmente, assume a forma de narrativa curta com pouca conflitualidade, apresenta uma visão idílica do campo e a exaltação de valores como a simplicidade, a naturalidade e a autenticidade⁹.

Nas obras destes contistas açorianos, os momentos descritivos, a representação de tipos sociais, os costumes e cenas do espaço regional, a reprodução de falares típicos, os próprios temas atestam a influência do regionalismo, uma tendência literária que, nascendo do romantismo, se manifesta em textos do final do século XIX e primeiro quartel do século XX. Com o desenvolvimento do naturalismo, consolida-se e aproxima-se do nacionalismo, afirmando-se como uma corrente literária que, como o próprio nome indica, valoriza o espaço regional, as pequenas comunidades, integrando-as na cultura nacional, e representa tipos e cenas do interior do país, adoptando o modo de falar da região. Nos textos destes autores, verifica-se, de facto, a valorização de aspectos tipicamente locais, como cenas do quotidiano rural, costumes e tradições, falares típicos, paisagens. A influência regionalista pode ser relacionada com o conto rústico, uma vez que este tipo de narrativa nos fornece uma perspectiva idealizada do espaço rural, do viver em pequenas comunidades, afastadas da decadência e da inautenticidade do espaço citadino. Enfim, esta escrita regional permite ao leitor desviar a atenção dos grandes centros urbanos para os pequenos espaços marcados pela simplicidade e naturalidade da convivência harmoniosa com o próximo e com a natureza¹⁰.

⁸ Referindo-se a *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, onde o escritor defende a recuperação da tradição e de alguns dos seus valores, Urbano Bettencourt afirma: «não admira, pois, que a sombra destas se projecte a espaços sobre alguma narrativa açoriana desse tempo de que nos ocupamos [o tempo de Florêncio Terra, um dos “contistas da Horta”], não apenas em termos de referência directa, mas mesmo a nível de situações narrativas e sobretudo a nível do discurso, de alguns traços de oralidade e registos de coloquialidade» (Bettencourt, 2008: 195).

⁹ Segundo Urbano Bettencourt, «é fácil ver como esta representação utópica da vida no campo e das suas virtudes traduz a hipertrofia de um dos pólos da oposição homem natural / homem social que, entroncando em Rousseau, atravessa o Romantismo e aqui se projecta como a exaltação de tudo quanto de puro e instintivo possa subsistir no homem. Este *realismo sadio* ou *naturalismo purificado* (Camilo Castelo Branco) tem como modelo preferencial *Os Meus Amores* (1891), de Trindade Coelho, que não surgem, obviamente, em terreno virgem e encontram antecedentes nos contos de Rodrigo Paganino, *O Tio Joaquim* (1861)» (ibidem: 198).

¹⁰ Como explica Ana Luísa Cordeiro, «nos finais do século XIX, um conjunto de situações suscitou o crescente interesse pelos espaços rurais. O desenvolvimento industrial foi responsável pela criação de zonas

É possível ainda detectar nesta escrita a influência da pintura, nomeadamente alguns traços da estética impressionista, como a apreensão do instante em que a acção está a decorrer e novas formas de captar a luz e as cores. Com efeito, nas narrativas dos «contistas da Horta», em especial Rodrigo Guerra e Florêncio Terra, a descrição minuciosa da paisagem rural, com figuras simples e humildes, em total comunhão com a natureza, aproxima-se da pintura impressionista, pois regista as tonalidades que os objectos adquirem quando reflectem a luz numa dada altura do dia. Tudo se orienta para a impressão do momento, com recurso à linguagem pictórica. Neste sentido, prevalecem os espaços ao ar livre, de forma a captar os efeitos do sol e a infinitude das suas tonalidades. Se esta escrita permite, por um lado, a expressão do artista, que se entretém a desenhar paisagens e a configurar o texto como um lugar de prazer, ela introduz, por outro, o elemento regional, representando uma realidade local e particular, com as suas paisagens e gentes, com a sua História e histórias.

O pioneirismo desta geração de prosadores reside na preocupação em ir além das influências da época e orientar-se já dentro de outro enraizamento, procurando uma aproximação ao homem a quem se destina e ao lugar em que se inscreve, e não é difícil ver aqui a lição de Garrett. De acordo com Urbano Bettencourt, o tempo desta escrita é «aquele em que – sob motivações várias e sob diferentes modulações, que vão do conto à crónica, ao registo impressivo ou etnográfico, por vezes sem barreiras bem definidas – um grupo de escritores se ocupa do seu próprio espaço e das suas gentes e delas faz matéria literária. As linhas com que a literatura açoriana se coserá ao longo do século XX estão quase todas aí» (Bettencourt, 2008: 200). De facto, no final do século XIX, nos contistas da Horta, já encontramos grande parte dos temas e dos universos físicos e sociais que a narrativa açoriana posterior se encarregaria de desenvolver e complexificar.

fabris, por novos ritmos e padrões de vida dos agregados populacionais das cidades, congestionadas também em consequência do aumento das migrações. Surgiu uma nova era de profundas mudanças sociais, geradoras de instabilidade, tensões e insegurança. As atenções dirigiram-se, então, para os espaços rurais, reconhecendo, por um lado, que o país poderia valorizar-se através do melhor aproveitamento dos seus recursos naturais e procurando, por outro, espaços que permitissem a conservação da identidade individual e colectiva numa sociedade em mudança. Acontecimentos como o Ultimatum Inglês (1890) e o tricentenário da morte de Camões reavivam sentimentos nacionalistas que favorecem a celebração da terra, da língua e história pátrias» (Cordeiro, 2009: 16).

2. A EXPRESSÃO DA AÇORIANIDADE

Ao longo do século XX, é difícil determinar com exactidão, em todos os momentos, as tendências literárias e as linhas estéticas do conto açoriano. No entanto, podemos verificar que, nos anos 20, se pratica uma literatura regionalista, de interesse puramente local e sem grande valor estético. Depois da Horta, Ponta Delgada começa a polarizar a vida cultural do arquipélago, constituindo, de acordo com Onésimo Teotónio Almeida, «o centro onde uma burguesia local dinâmica e os restos de uma pequena aristocracia apoiam a publicação de estudos sobre folclore, etnografia e história local, assim como a reedição de obras importantes da bibliografia açoriana e da tradução de livros de viagens escritos por estrangeiros que visitaram os Açores, ou nas ilhas viveram por algum tempo» (Almeida, 1989: 76). Estas manifestações culturais intensificam-se ao longo das décadas do regime salazarista. Como tal, a maior parte da literatura da primeira metade do século XX publicada nas ilhas revela características conservadoras, um reflexo do regime político da época:

Tal como no continente, um pesado conservadorismo social facilita a acção da censura institucionalizada. Muita da literatura deste período é regionalista no sentido restrito da palavra. Embora nalguns casos atinja uma qualidade etnográfica, ela explora uma visão edénica da vida nas ilhas, ingénua em termos sociais e políticos. Tecem-se louvores à vida tradicional defendendo-se a sua superioridade em contraste com o estado cada vez mais caótico do mundo. Mas essa literatura definitivamente dá voz ao ponto de vista da classe dominante. (ibidem: 76)

O regionalismo encontra um lugar no nacionalismo literário, que tão esterilizador se revela nos Açores durante quase todo o meio século. Focando aspectos tipificadores de uma determinada região, como os tipos sociais, as tradições e costumes, a topografia, o léxico, a sintaxe e a pronúncia, muitos textos desta época surgem como contos regionalistas, integrando-se numa tendência que, principalmente a partir do final do século XIX, revela a preocupação dos autores com o espaço que os rodeia. Esta escrita enraizada manifesta-se através de vários aspectos: o cenário é, normalmente, o campo; as histórias são simples e estão relacionadas com a vida nas pequenas comunidades rurais, com os seus hábitos e rituais; a acção é, muitas vezes, diluída nos textos, onde, frequentemente, parece que nada acontece; muitas personagens surgem como tipos sociais, representando certas

dominantes da região, através do falar, do vestuário e dos traços psicológicos; os temas estão intimamente relacionados com as vivências do açoriano, em especial a ligação com a terra e com o mar. Além de conferir um certo grau de realismo aos textos, o uso da linguagem regional e da descrição detalhada constitui, pois, uma marca do pendor regionalista de muitos contos, pois fornece-nos pormenores essenciais para o conhecimento da região. As narrativas não se organizam em função do grande acontecimento mas ressaltam de vulgares eventos quotidianos. Verifica-se, igualmente, uma espécie de dispersão da personagem com vista a colocar em evidência precisamente esse vulgar acontecimento, que é sinal vivo do colectivo e do tradicional.

Em Ponta Delgada, vão aparecendo, ainda ligados à terra ou ao mar, alguns prosadores regionalistas de mérito, totalmente alheios ao modernismo, porque o não conheceram, ou só tarde o vieram a conhecer. Armando Cândido é o primeiro desta geração surgida nos anos 20¹¹. A boa qualidade do seu regionalismo está patente não só em *Eira de Pecados* (1935), mas sobretudo nos contos que dispersou por revistas e jornais. Cabe ainda referir como contistas desta altura Júlio Andrade, melhor personalizado em *Calhaus Rolados* (1958) e Frederico Lopes Júnior, o João Ilhéu de *Gente do Monte* (I e II – 1933 e 1956), autor de contos muito desiguais, oferecendo bons traços de uma narrativa tipológica em páginas de mérito, mas também momentos que nos conduzem a uma situação de desprazer. A estes contistas seguem-se outros merecedores de menção, com obra dispersa por jornais e revistas do seu tempo – como Diogo Ivens, atento ao mundo exterior e à vida árdua dos operários e camponeses, alternando a acção entre o campo e a cidade, e Maduro Dias, preocupado com o que de novo se fazia na arte e na literatura por toda a parte.

Um escritor que se estreia na década de 20 como contista, e cuja influência só bastante mais tarde se fará sentir, é Vitorino Nemésio, com *Paço do Milhafre* (1924). Este escritor merece uma referência especial, visto a sua multifacetada obra representar um marco decisivo na história literária dos Açores. Nessa colectânea, Nemésio revela uma notória fidelidade à realidade insular, recorrendo à linguagem popular e regional (léxico, fonética e sintaxe) para melhor a representar. Torna-se patente o seu conhecimento

¹¹ Estreados no novo século, temos dois prosadores muito pouco cuidados no estilo, Manuel Greaves e Urbano de Mendonça Dias, que valem pelo seu marcado açorianismo, apesar de uma superficialidade apressada e pouco engenhosa. O primeiro surge com *Histórias que me contaram* (1948), entre a crónica memorial e o conto, e *Aventuras de Baleeiros*, livro publicado em 1950, de tema marítimo e sopro épico.

profundo das peculiaridades da expressão linguística açoriana. Atendendo ao contexto sociocultural da época, podemos dizer que houve duas reacções à obra. Por um lado, o acolhimento entusiástico daqueles que afirmam que, com a publicação de *Paço do Milhafre*, «é a realidade açoriana que, finalmente, acede ao universo da narrativa literária e em termos de qualidade, domínio técnico e sensibilidade artística que não só ultrapassam anteriores tentativas locais mas também permitem enquadrar Nemésio e a sua obra no contexto de outras escritas europeias, nomeadamente francesas, italianas e galegas» (Bettencourt, 2003: 108-109). Por outro lado, há os que condenam o pendor regionalista dos textos, criticando o uso extremo a que o autor levou a linguagem popular, enfim, a consciente opção pela «deturpação prosódica da linguagem que as suas personagens falam», expressão usada por Afonso Lopes Vieira na carta-prefácio de *Paço do Milhafre* (Vieira, 1924: 38). Portanto, o aproveitamento textual do falar popular coloca Nemésio no alvo da crítica e no meio da inevitável discussão sobre a questão do regionalismo¹².

Ciente das diferenças culturais entre os Açores e o continente, para onde fora estudar, Nemésio regressou às raízes e descobriu-se açoriano. Procedendo a uma aproximação à literatura açoriana praticada na época, o escritor critica os seus conterrâneos por não possuírem sensibilidade e instinto, acusando-os de «incapazes de descobrir a realidade local, próxima, e de utilizá-la como matéria de tratamento literário; no caso da linguagem, eles podiam muito bem conhecer e servir-se do repertório registado nos dicionários, mas ignoravam a sua utilização concreta e situada» (Bettencourt, 2003: 106). Enfim, o que faltava aos escritores açorianos, segundo o autor, era entrar na alma do povo, descobrir a realidade geográfica e humana das ilhas e transpô-las para o universo literário¹³. Deste modo, o escritor coloca-se ao lado do regionalismo como forma de recuperar a

¹² A questão do regionalismo, nos Açores, está ligada ao segundo autonomismo, que, ao contrário do primeiro, não se limitou à defesa da descentralização política e administrativa. O passado deixara claro que o político só por si não unia os açorianos, dispersos por nove ilhas. Era necessário recorrer aos elementos de identidade e união e apostar numa dinâmica cultural e recreativa. A geração de intelectuais açorianos aliada a esse movimento teve o papel de assinalar a diferença identitária açoriana, penetrando-a por dentro e à escala regional, representando-a na arte, na imprensa e na literatura. A unidade cultural dos Açores constituiu uma condição indispensável do regionalismo. Sobre o regionalismo e o autonomismo, em particular o caso açoriano, veja-se a tese de doutoramento de Manuel Ângelo Gomes Abrunhosa Marques de Almeida *Precedentes Históricos-Teóricos dos Regionalismos dos Açores e da Galiza*, apresentada na Universidade de Santiago de Compostela em 2007.

¹³ Nas palavras de João de Melo, com Nemésio «opera-se uma viragem no discurso e na linguística da açorianidade. [...] Linguística [...] que se não limita a transcrever com algum rigor a fala açoriana; recria-a, redescobre-a, sem necessidade de a instrumentalizar ou de lhe provocar a menor deformação. E não apenas isso: Nemésio é o que se pode chamar um criador da Língua Portuguesa [...]. O admirável filólogo que é tem do signo a exacta noção das suas motivações: os planos fónico, semântico e sintáctico de uma linguagem afectiva e nobre» (Melo, 1978: 21).

autenticidade abalada com as importações e de revitalizar a língua literária, defendendo, em particular, o retorno às fontes da linguagem popular regional¹⁴. Embora acredite que o elemento etnográfico tem o seu papel literário, admite que ele não deve constituir o objectivo último e que o regionalismo não se deve limitar, todavia, aos aspectos linguísticos. Para Nemésio, «o livro regionalista será aquele que, numa forma estilizada, elegante, artística, nos dê o povo como ele fala e sente e puser diante de nós, através das suas palavras, a paisagem e o mar açoriano», palavras referidas numa entrevista conduzida por Rebelo de Bettencourt (Bettencourt, 1923). No segundo quartel do século XX, Nemésio dá corpo à ideia de *açorianidade* como uma particular visão do mundo e vivência do povo açoriano, um modo específico de ser e de estar que se expressa, de entre outras formas, com uma determinada sensibilidade literária¹⁵.

Há quem defenda que *O Mistério do Paço do Milhafre* (1949), que acrescenta contos a *Paço do Milhafre* (1924) e reformula alguns dos textos, representa o melhor livro de contos escrito por um autor açoriano. Há uma continuidade entre as duas obras ao nível do conteúdo e no facto de vários contos transitarem de uma para a outra, embora submetidos a modificações¹⁶. Nemésio mantém-se fiel à realidade insular, configurando um mundo marcado pelas circunstâncias geográficas e históricas e em que o isolamento atlântico dita o modo de vida colectivo. Contudo, ao compararmos as duas colectâneas, notamos que a

¹⁴ Desde o início do século XX, o regionalismo tinha vindo a manifestar-se e a afirmar-se como «movimento de âmbito abrangente que, nas suas vertentes económica, política, cultural e literária, se traduzia, em termos gerais, numa valorização das regiões e das províncias enquanto “subconsciências da plenitude nacional”, como o próprio Nemésio afirmaria ainda em 1928 na sua conferência “O Açoriano e os Açores”» (Bettencourt, 2003: 104). Entre múltiplas abordagens e no cruzamento de diversos princípios orientadores, a tendência literária regionalista assentava na representação de ambientes e tipos humanos característicos das áreas regionais, fomentando o estudo de usos e costumes, da dialectologia, do cancionero e do adagiário. O movimento regionalista cativou um vasto conjunto de escritores, não só Vitorino Nemésio, mas também Afonso Lopes Vieira, Lopes de Mendonça e Aquilino Ribeiro, defensores do regresso às fontes da língua e da raça.

¹⁵ Ampliando e aprofundando as ideias do etnógrafo Luís Ribeiro, que se ocupou da etnogénese do açoriano, daquilo que o distingue dos povos que lhe estão na raiz e das suas aptidões artísticas e inspiração poética, Vitorino Nemésio aborda a questão da açorianidade em três textos fundamentais: «O Açoriano e os Açores», conferência proferida e publicada em folheto em 1928, reeditada na colectânea de ensaios *Sob os Signos de Agora*, 1932, onde esboça a divisão do Açoriano em três tipos característicos; «Açorianidade», artigo publicado na revista *Insula*, 1932, onde o termo surge pela primeira vez e lhe é proposto conteúdo, oferecendo uma visão global da realidade açoriana, distanciada da portuguesa continental; e «O Poeta e o Isolamento: Roberto de Mesquita», na *Revista de Portugal*, 1939, onde o autor revela o que há de autenticamente insular em *Almas Cativas*, de Roberto de Mesquita, poeta que ocupa um lugar cimeiro na expressão literária açoriana.

¹⁶ «Os Reis Magos», «Mau Agoiro» e «Os Malhados» reaparecem em *O Mistério do Paço do Milhafre*, depois de sofrerem reformulação. «Terra do Bravo» dá origem a duas narrativas: «Mar Bravo», que recupera a componente marítima do texto original, nomeadamente a história do naufrágio e da morte de Velhinho, e «Quatro prisões debaixo de armas», que desenvolve o núcleo narrativo da Parte II do texto original sobre a história de Mateus Lavora, protagonista de peripécias por terras longínquas devido a desventuras militares.

segunda apresenta uma maior clareza linguística, bem como uma mais evidente precisão e concisão ao nível descritivo¹⁷. Para além disso, a novidade de *O Mistério do Paço do Milhafre* consiste ainda na introdução de uma espécie de mediador narrativo a que o autor recorre em alguns contos, que torna a vivência insular mais viva e mais próxima. Assim surgem Mateus Queimado, mais ligado ao passado ilhéu e às memórias da infância, e John Derosa, um americano descendente de emigrantes açorianos que regressa à ilha. Estes dois entes ficcionais são responsáveis pela narração, em várias narrativas, e possuem diferentes papéis e relevo. Assim, com a segunda colectânea de contos, Nemésio enaltece a remota tradição narrativa oral, assim como a presença viva e influente do próprio narrador.

Inegável é o aproveitamento que Nemésio faz das mais variadas fontes de inspiração, como a memória da infância, a História dos Açores, o património narrativo oral e os dados empíricos, congregando, na mesma obra, experiências tão diferenciadas como as andanças de Matesinho de S. Mateus pela Península Ibérica, o percurso do emigrante que parte no contexto da baleação (João Cachalote), o descendente americano que retorna à ilha (John Derosa), o adolescente que vive o espaço e o tempo islenhos na caminhada de aprendizagem da vida e da morte (Mateus Queimado), entre outras. A variedade e a originalidade de Nemésio reflectem-se, igualmente, ao nível linguístico, nomeadamente na interpenetração entre o regional e o erudito, já que o autor não se limita a reproduzir mas sim recriar e transfigurar. A propósito da obra contística de Nemésio, Pedro da Silveira afirma o seguinte: «a obra de Nemésio não está fora da linha evolutiva do conto açoriano. Segue-a, ampliando, é certo, o seu poder de comunicação para fora dos horizontes naturais do Açoriano» (Silveira, s.d.: 547). Por outras palavras, com os contos de Nemésio, o conto de temática açoriana alarga os seus horizontes e chega a novos espaços e a um público

¹⁷ Urbano Bettencourt explica que «de maior ou menor dimensão, as modificações verificadas em *O Mistério do Paço do Milhafre* operam, nalguns casos, com base na supressão e traduzem uma depuração no domínio descritivo, eliminando elementos excedentários; noutros casos, incidindo em pequenos segmentos fráscicos, elas visam corrigir aquilo que parece um jogo verbal demasiado óbvio (“o pêssego apessegava” é substituído por “o pêssego amadurecia”) ou trazem ainda uma maior legibilidade e clareza ao texto (como acontece com “dizia a mãe arrojando”, que dá lugar a “bradou-lhe a mãe, sobre o rouco”). Mas, a outro nível, as alterações podem atingir a organização narrativa, a disposição das suas componentes e mesmo a adopção de diferentes soluções, como acontece particularmente em “Mau Agoiro” (modificada a abertura e o desenlace e mesmo a distribuição das unidades descritivas). E quem se der ao trabalho de comparar, por exemplo, as versões das duas últimas páginas de “Os Malhados” constatará como da primeira versão para a segunda a arte narrativa de Nemésio se apurou, ganhando em precisão e poder de síntese, adquirindo uma outra *serenidade*, que o desfecho atesta por contraste com a crueldade de remota filiação camiliana [...] que ocorre em *Paço do Milhafre*» (Bettencourt, 2003: 116-117).

mais alargado, que, deste modo, passa a conhecer uma realidade telúrica e humana muito particular, mas com ressonância verdadeiramente universal.

Com Nemésio estava aberto e franqueado o caminho para as novas gerações açorianas. Porém, só a partir da década 40, os escritores começam a tirar proveito da sua lição. Por essa altura, Ponta Delgada começa a tornar-se palco de mudança, com a publicação de contos de gente nova, que, pelo menos numa primeira fase, começam a dar sinais do neo-realismo então emergente em Portugal. João de Melo explica que esses autores «tentam interceptar, mais do que os dramas latentes da pequena comunidade que os rodeia, as angústias de um quotidiano finalmente movido para a causa / consequência da insularidade e para a recepção de um tempo universal» (Melo, 1978: 22). Na década de 50, que representa uma brisa literária no panorama açoriano, surgem contistas como Manuel Barbosa, Manuel Ferreira, Dinis da Luz¹⁸, Fernando de Lima, Eduardo Vasconcelos Moniz, Dias de Melo, Eduíno Borges Garcia, Ruy-Guilherme de Moraes, alguns dos quais haveriam de ficar pelo caminho¹⁹. A maioria desses jovens escritores faz parte do «Grupo de Ponta Delgada», um tanto ligado à redacção do semanário *A Ilha*, vagamente informado acerca dos poetas do *Orpheu*, da *Presença* e do «Novo Cancioneiro», do movimento cabo-verdiano ligado a *Claridade*²⁰. São ainda responsáveis por uma certa libertação temática e por uma ideologização da ficção açoriana, sinais evidentes de preocupações sociais. Ou seja, o grupo pretende fazer da escrita um olhar mais atento sobre a realidade açoriana, recorrendo, embora tardiamente, aos pressupostos neo-realistas. Todavia, os prosadores que vão surgindo só de longe a longe conseguem passar das colaborações na imprensa à edição (quase sempre de autor) das suas obras. Com o tempo, o grupo vai-se desmotivando

¹⁸ Em 1951, Dinis da Luz publica um volume de contos intitulado *Destinos no Mar* – que, segundo João de Melo, contém um ou dois contos de antologia (Melo, 1978: 21) – surgindo como um livro apressado em que o jornalista tomou demasiado o passo ao escritor. Dinis da Luz participou em vários periódicos de Lisboa, onde viveu muitos anos.

¹⁹ Destaca-se, nesta altura, a intervenção de um escritor, Pedro da Silveira, que defendia a importância de os escritores açorianos representarem a sua própria realidade através da literatura.

²⁰ *Claridade* era uma revista cabo-verdiana, fundada em 1936, em torno da qual se juntou um grupo de escritores interessados na renovação cultural e empenhados na representação da realidade cabo-verdiana através da literatura. Ou seja, o movimento apresentava-se como o projecto de construção de uma literatura moderna para Cabo-Verde, atenta ao homem cabo-verdiano e à sua História. Destaca-se a importância dada ao quotidiano e à cultura popular. Pedro da Silveira, poeta e ensaísta açoriano, que teve um lugar de destaque na discussão acerca da literatura açoriana nas décadas de 40 e 50, ajudou a divulgar a literatura cabo-verdiana, apontando-a como exemplo a seguir pelos escritores açorianos. De facto, os dois arquipélagos possuíam afinidades etnográficas, partilhando, igualmente, características geográficas e políticas. Defensor da importância de uma identidade cultural própria para os Açores, a acção de Pedro da Silveira desenvolveu-se no sentido de incrementar o intercâmbio entre essas duas realidades, esperando que a renovação levada a cabo em Cabo-Verde pudesse influenciar os escritores açorianos. Sobre este assunto, veja-se o artigo de Urbano Bettencourt «Insularidades, aproximações: Açores e Cabo-Verde» (1999).

e dispersando gradualmente, e a vida cultural açoriana recua, até que, nos finais da década, em Angra do Heroísmo, se desenvolve uma nova dinâmica cultural.

No final dos anos 50, um grupo de jovens eclesiásticos formados em universidades europeias regressa aos Açores, em particular a Angra, levando ideias novas na bagagem. A sua influência faz-se sentir não só nas instituições religiosas mas também nas culturais²¹. Tem, como porta-voz, o suplemento literário «O Pensamento», no jornal diário local *A União*, ao mesmo tempo que inicia a edição de uma série de pequenos livros destinados a dar um tratamento mais rico aos temas que apareciam no jornal, como volumes de poesia, ensaios e até um de contos (de Sousa Nunes, intitulado *Amanhã Será o Mesmo*, de 1958, de comedido interesse)²². No fim da mesma década, em Angra, outro grupo forma-se para fundar uma revista de artes e letras – *Gávea* – com objectivos exclusivamente artísticos e literários, com uma curta existência, já que apenas saíram três números. Infelizmente, muitas destas publicações periódicas acabam por ser extintas, devido a razões de ordem material²³.

Longe do centro da acção, no Pico, Dias de Melo, depois de alguma experiência na poesia, volta-se para a prosa, iniciando um percurso que o levará a ser considerado um dos narradores de maior fôlego, depois de Vitorino Nemésio, com mais de trinta obras publicadas e cinquenta anos de vida literária. Abraçou a condição açoriana, dedicando um vasto número de obras à representação da vida difícil dos homens do mar. Aproximando-se dos pressupostos neo-realistas, embora sem assumir completamente essa corrente estética, o escritor narra histórias trágicas, num panorama de conflitos sociais. Iniciando-se com as crónicas *Mar Rubro* (1958), o ciclo continua com o romance *Pedras Negras* (1964), para

²¹ A figura principal deste grupo é José Enes, que cria, com o seu grupo, o Instituto Açoriano de Cultura e, integrada nele, a revista *Atlântida*, ainda publicada actualmente. Em 1961, o instituto realiza, em Ponta Delgada, a 1ª Semana de Estudos dos Açores e, dois anos mais tarde, a 2ª, seguida da 3ª, na Horta (1964).

²² Por essa altura, Carreiro da Costa publica *Contos Largos: Agualelas Aneóticas da Vida Regional Micaelense* (1936), a sua única experiência no domínio da ficção.

²³ Muitos escritores destes grupos literários reaparecem mais tarde, em gerações novas, uma situação que se revela frequente no panorama literário açoriano, explica Onésimo Teotónio Almeida: «Uma característica da cena literária dos Açores é que frequentemente nomes associados a grupos literários de curta duração reaparecem mais tarde entre a geração mais nova, mas sem necessariamente aderirem por completo aos estilos e às preocupações do novo grupo. Uma explicação pode ser o facto de os limites estéticos ou políticos não serem muito rígidos, uma vez que a maior parte destes escritores reflecte uma visão mais branda do que se passa na Europa e no continente português. Outra é talvez o facto de os grupos serem pequenos e precisarem de apoio de todos os lados. Isso é difícil numa pequena cidade onde a vida social frequentemente junta todos para as mesmas ocasiões. Além disso, e o que é mais importante e é particularmente verdadeiro dos princípios dos anos 50 até ao fim dos anos 70, houve uma evolução colectiva em muitos destes escritores, um despertar crescente para um mundo maior e mais vasto do que o microcosmo açoriano, que pressionou os elementos mais velhos a juntarem-se ao espírito e às causas dos mais novos» (Almeida, 1989: 87).

se concluir com *Mar pela Proa* (1976). A exploração das mesmas zonas temáticas faz com que se considere essas obras como uma trilogia. Podemos dizer que a linguagem deste autor é rigorosa, despida, mas de extraordinária força humana e poética. Centrada quase toda na ilha do Pico, a sua obra mostrou-nos toda a ambiência da baleação e, acima de tudo, a luta do homem pela sobrevivência, uma luta contra a impetuosidade da natureza mas também contra a injustiça, a exploração, a desigualdade social e a pobreza. Os seus livros de contos permitem detectar um certo hibridismo genológico, verificando-se a contaminação por parte da crónica, dada a importância do real, do quotidiano e da reflexão²⁴. A profunda dedicação à condição açoriana, reflectida numa linha contínua de publicação ao longo dos anos, conquistou a Dias de Melo um merecido lugar de honra no panorama das letras açorianas.

No início da década de 60, Ruy-Guilherme de Morais, que intervinha, frequentemente, em periódicos, quer como contista, quer como cronista, destaca-se pela publicação de duas pequenas obras de ficção importantes na trajectória do conto: *As Terras da Santa* (1960) e *Passaporte de Emigrante* (1961), onde explora as origens do povoamento das ilhas, passando pela ganância política, pela pouco escrupulosa posse da terra e pela emigração e suas marcas. Segundo João de Melo, esses dois livros situam-se «a meio caminho entre a tradição contística de temática micaelense e uma ainda tímida inspiração neo-realista» (Melo, 1982: 70)²⁵.

Maria Brites, não sendo açoriana, viveu durante algum tempo nos Açores, e, deixando-se influenciar pela realidade insular, escreve *Um Saco de Diabelha* (1969), colectânea de contos que foca os ambientes e o viver dos homens da Achada do Nordeste. A sua escrita possui, pois, um conteúdo manifestamente açoriano, rural, atingindo uma qualidade nem sempre conseguida por ficcionistas locais. A representação da vivência açoriana manifesta-se, sobretudo, através de pormenores etnográficos, do tratamento de temas como a terra, o mar, o atraso tecnológico, a emigração, quer a mais antiga, feita

²⁴ A interferência da crónica é mais visível em *Cidade Cinzenta* (1971), *Vinde e Vede* (1979) e *Inverno sem Primavera* (1996), onde encontramos, por vezes, textos quase sem acção ou intriga, visto serem constituídos, essencialmente, pelas reflexões de um narrador que deambula pela paisagem física, humana e social. Detectamos, então, a influência não da crónica histórica, mas da crónica como narrativa ligada à experiência pessoal e subjectividade do narrador.

²⁵ Muito mais tarde, em 1993, Ruy-Guilherme de Morais reuniria os seus contos em *As Terras da Santa e Outros Causos*, com a representação de tempos históricos em que o homem se debate constantemente com a ausência de esperança e o tratamento de temas como a emigração, para o Canadá e Argentina, a insularidade e o isolamento, as injustiças e desigualdades, as catástrofes da natureza, a religiosidade, o trabalho árduo da terra, a saudade da infância, os usos e costumes açorianos e o Natal.

clandestinamente, quer a mais recente, por meio aéreo. O microcosmo insular surge como um mundo fechado, onde prosperam o mexerico e o boato, bem como a condenação moral de comportamentos desviantes. João de Melo destaca a «transparência do seu discurso insular» (Melo, 1978: 23).

Em suma, a década de 60 é marcada por uma inconstante e dispersa produção literária. Nos primeiros anos, são ainda os prolongamentos continentais, com atraso, do segundo modernismo e do neo-realismo, na tentativa de procura de uma modernidade nos Açores. Mesmo assim, podemos dizer que, por essa altura, a vida cultural no arquipélago era apagada e a literatura dominada por expressões locais de regionalismo ruralista e tradicionalista, muito devido à acção da censura, que impedia as tentativas de quebrar as barreiras do conservadorismo. Teria de se esperar pelo final da década para que os ventos de mudança que agitavam o país e o mundo chegassem ao arquipélago²⁶.

Uma nova fase de dinâmica cultural desenvolve-se no final dos anos 60 pela acção da chamada geração «Glacial». Em 1968, Carlos Faria, um continental que viajava frequentemente aos Açores, ciente da ligação entre a expressão literária açoriana e o espaço português para que incontestavelmente remete²⁷, inicia, no jornal *A União*, uma página de artes e letras – «Glacial»²⁸. Nela, reaparecem alguns escritores da geração anterior, como Dias de Melo, bem como jovens de Angra, que viriam a revelar-se em livro depois de 1970, verificando-se, igualmente, muita colaboração de autores do continente, do Brasil e das colónias portuguesas em África. Os suplementos literários estavam em voga, constituindo expressão, embora dissimulada, de resistência ao regime fascista. «Glacial» depressa se transforma num movimento de intervenção cultural bastante dinamizador, dando origem a uma nova geração insular, que inclui os nomes de João de Melo, J. H. Santos Barros²⁹, Urbano Bettencourt, Borges Martins, Emanuel Félix, Marcolino Candeias, Álamo Oliveira, empenhados em articular o conceito de insularidade com o universo cultural português mais vasto³⁰. O suplemento torna-se um pólo aglutinador de várias

²⁶ De facto, João de Melo constata, embora sem conseguir explicar a razão para isso acontecer, que «é geralmente no dobrar das décadas que se assiste a um progresso mais notório da literatura dos Açores» (Melo, 1982: 67).

²⁷ Carlos Faria torna-se num intermediário entre os círculos artísticos e literários de Lisboa e dos Açores.

²⁸ No início, a publicação do suplemento é irregular. Só a partir de 1972 é que conhece periodicidade semanal.

²⁹ J. H. Santos Barros é, talvez, a maior revelação do grupo, através da poesia e do conto, autor de uma obra que, infelizmente, se mantém inédita ou em cadernos de circulação reduzida.

³⁰ João de Melo descreve o contexto em que surge a geração «Glacial»: «Numa altura em que o fascismo despertava na juventude açoriana interrogações e traumatismos de toda a ordem, para mais com o cadafalso

filiações estéticas, de textos de proveniências diversificadas, promovendo a edição individual ou colectiva dos seus colaboradores. Esta geração é, igualmente, conhecida como a geração da guerra colonial, «a juventude vitimada e agredida no seu crescimento para a liberdade. Traz consigo as solidões e estrangulamentos do império, os traumatismos da morte e do silêncio» (Melo, 1978: 25). Para a maior parte dos autores deste grupo, a poesia é a forma que lhes parece mais à medida das suas vozes pessoais, arma utilizada como verdadeiro manifesto contra a guerra e contra o regime. Contudo, o cerco por parte da censura e as ordens de apreensão, em conjugação com os custos materiais, levam à extinção definitiva do suplemento, em 1974. Como refere João de Melo, «terminava assim uma das mais decisivas experiências culturais açorianas dos últimos anos, não sem que dela nos ficassem alguns sólidos fundamentos para a explosão dum movimento cultural posterior: a fundação de cooperativas livreiras e galerias de arte, o aparecimento de novas páginas literárias, a quase constante fermentação de sucessivas dinâmizações culturais» (Melo, 1982: 78). Estavam, finalmente, derrubadas as barreiras entre os Açores e o mundo. Apesar da maior abertura e contacto directo com o exterior, os autores nunca se esquecem da importância de continuarem a assinar com as marcas insulares. Mesmo na expressão combativa, esta escrita sempre ofereceu uma perspectiva a partir de dentro, mesmo em termos estéticos.

3. VISÃO MULTIFACETADA DA CONDIÇÃO AÇORIANA

A geração «Glacial» é testemunha da Revolução de Abril, que determina o começo de uma nova fase da escrita açoriana, marcada por uma visão multifacetada da condição insular. Após um clima político intenso, em que a literatura é posta entre parênteses³¹, os escritores açorianos começam a agrupar-se e retornam às publicações. A produção literária açoriana pós-25 de Abril apresenta uma crescente maturidade literária, visto os autores sentirem uma liberdade que não conheciam antes, o que permitiu um salto literário

moral que era a perspectiva da guerra nas colónias, nasce uma consciência colectiva que se expressa no poema e no conto, de par com outras manifestações criadoras, tendo como ponto de partida um projecto que desde logo se afirma pelo desbloqueio das estruturas decrépitas da cultura insular. Como condição essencial, o princípio da condição açoriana, incapaz de trair ou de se deixar corromper» (Melo, 1972: 24). Ainda a propósito desta geração, diz J. H. Santos Barros o seguinte: «É uma geração que se lança à conquista da modernidade com firmeza, inicialmente recusando radicalmente toda e qualquer referência aos particularismos locais isolados do contexto do país e do mundo» (Barros, 1982: 62).

³¹ O ambiente político nas ilhas torna-se tenso devido ao surgimento do movimento independentista conservador FLA (Frente de Libertação Açoriana), com a sua ameaça de separar o arquipélago do continente, uma situação que leva muitos escritores a abandonarem o arquipélago.

qualitativo, especialmente na prosa. Um dos traços da literatura desse período é, precisamente, o fim do predomínio da poesia sobre a ficção, sendo uma das razões mais prováveis a abolição da censura. Na verdade, na poesia, dizia-se metaforicamente o que não se podia dizer directamente. Além disso, trata-se de uma escrita que, principalmente a partir dos anos 80, apresenta uma grande variedade de tendências. Outra faceta nova é o grande aumento da edição de obras no continente, uma vez que, vivendo aí, os autores passam a ter mais fácil acesso às editoras de projecção nacional. As tendências temáticas açorianas já estabelecidas acentuam-se, mas vários autores optam por seguir uma temática portuguesa não especificamente insular, ou ainda, em muitos casos, as duas simultaneamente³². Em termos gerais, a temática das obras divide-se entre os Açores e o continente ou as ex-colónias³³. Apesar de muitos dos novos ficcionistas já não residirem no arquipélago, continua a verificar-se a presença do universo açoriano no conjunto das preocupações estéticas e afectivas de muitos deles. Como explica Onésimo Teotónio Almeida, «a ausência da ilha começava a fazer-se sentir e o que antes eram elementos naturais da expressão estética por abundarem à volta do escritor, agora são uma presença na memória que ele levava consigo» (Almeida, 1989: 95).

Entretanto, nos Açores, a Secretaria Regional da Educação e Cultura lança uma colecção dirigida por Álamo Oliveira – *Gaivota* – que já publicou mais de sessenta livros de poesia, conto, romance, teatro e ensaio. Com esta colecção, pretendia-se, sobretudo, salvar do esquecimento os contistas açorianos nascidos no século XIX. Nos anos 70 e 80, podemos, então, destacar a reedição de obras que se encontravam esgotadas desde há muito tempo ou dispersas por jornais e revistas³⁴. Não poderíamos deixar de referir ainda a

³² É o caso de, por exemplo, Alfredo de Mesquita, que publica *O Jarrão da Índia*, em 1983, um livro de contos e crónicas onde podemos detectar dois ambientes dominantes: a vida das pequenas sociedades, como Angra do Heroísmo, e das grandes, como Lisboa. No âmbito da temática açoriana, destaca-se o conto «Jácome», sobre a emigração para a América no contexto da baleação e o tão desejado reencontro com as raízes permitido pelo regresso à terra natal.

³³ A guerra colonial passa a representar um importante tema explorado pelos escritores açorianos, em especial por José Martins Garcia, João de Melo, Cristóvão de Aguiar, Eduíno Borges Garcia e Álamo Oliveira. Quase todos se envolveram directamente na guerra, e as marcas são visíveis nas suas histórias e personagens, que representam o sofrimento do povo açoriano, cuja juventude foi mobilizada para o combate. Levados para terras distantes e estranhas e para ambientes adversos, na certeza da derrota e não acreditando nos ideais nacionalistas, foram vítimas de um processo de brutalização física mas sobretudo emocional.

³⁴ Não pretendendo apresentar uma listagem exaustiva, fica apenas a referência a algumas obras de maior importância no âmbito deste trabalho, em particular as colectâneas de contos dos chamados «contistas da Horta»: *Pastorais do Mosteiro* (1976) e *Gente das Ilhas* (1978), de Nunes da Rosa; *Contos e Narrativas* (1981) e *Água de Verão* (1987), de Florêncio Terra; *A Americana* (1980), de Rodrigo Guerra. Desde há décadas inéditos, os contos de Alfredo Mesquita são reunidos e publicados sob o título *O Jarrão da Índia* (1983).

publicação, em 1978, da *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano*, com trinta textos de vários autores, organizada por João de Melo, cujo prefácio lança importantes pistas sobre a evolução das temáticas e os principais autores. Por essa altura, uma geração mais antiga continua a sua escrita voltada sempre para o meio insular: Manuel Barbosa edita os contos *Enquanto o Galo Canta* (1985); Manuel Ferreira reúne os seus contos nas colectâneas *O Barco e o Sonho* (1979) e *O Morro e o Gigante* (1981)³⁵; Dinis da Luz, que, em 1953, publicara um volume de contos intitulado *Destinos no Mar*, colige de novo narrativas em *A Sereia Canta nos Portos* (1979). Estes contistas mantêm uma forte vinculação territorial, narrando histórias ligadas a um determinado espaço e tempo. O conteúdo é, claramente, açoriano, inserindo-se numa linha nitidamente tradicionalista, ainda que cada escritor use os moldes estéticos da sua preferência³⁶.

Entre os principais ficcionistas do pós-Revolução de Abril, evidenciam-se nomes como José Martins Garcia, João de Melo, Cristóvão de Aguiar, Vasco Pereira da Costa e Álvaro Oliveira, que apresentam uma escrita inovadora, mais diversificada em termos temáticos e, até certo ponto, subversiva. Em muitos dos seus contos, a temática açoriana não surge explicitamente, muito embora possamos notar a inspiração insular. A sua maneira de escrever volta-se para a realidade açoriana não com os olhos saudosistas dos que contemplam o paraíso perdido, mas, antes, com olhos críticos que tentam reavaliar essa realidade e relacioná-la com o resto de Portugal e com o mundo, oferecendo-nos

³⁵ Manuel Ferreira regressa às publicações com *O Barco e o Sonho*, em 1979, após duas décadas de ausência, uma obra que lhe concede um lugar de importância na tradição contística açoriana, não só pelo facto de a sua edição de dois mil exemplares, distribuída principalmente em Ponta Delgada, ter esgotado logo, mas por representar uma escrita que supera muitos medianos contistas posteriores a Vitorino Nemésio. A respeito da obra, diz João de Melo que «estamos perante um livro miudamente trabalhado na sua estrutura, no termo chão e na sua temática cheia de palpitações históricas sobre casos falados e acontecidos ou tão-só sugeridos à realidade açoriana» (Melo, 1978: 99).

³⁶ A estes três contistas, podemos acrescentar outros nomes, que, tal como os referidos, procuraram representar, nas suas obras, a vivência insular autêntica. Daí a importância dos pormenores de carácter etnográfico, a atenção aos usos e costumes e a localização da acção em espaço insular. A intenção estética articula-se com um enraizamento, no sentido de uma vinculação da escrita ao seu próprio contexto, servindo a expressão da condição açoriana. Em muitos textos, verifica-se a quase ausência de intriga, pelo que dominam episódios caricatos, humorísticos e pitorescos do quotidiano rural. É importante referir, ainda, a função moralizante de várias narrativas, que oferecem uma lição moral ao leitor, constantemente interpelado ao longo das obras. Estes aspectos estão todos presentes em *Perdoe pelo Amor de Deus* (1981), de Augusto Gomes, *O Trevo de Quatro Folhas e Outras Histórias* (1983), de Helder Melo, e *Contos Desta e Doutras Vidas* (1988), de António Bulcão. A temática açoriana revela-se através da exploração de temas como o mar e a influência dos vapores nas pequenas comunidades, o trabalho quotidiano da terra, a religiosidade fervorosa do povo açoriano, a emigração e o desejo de regressar à terra natal, a força destruidora dos fenómenos da natureza. Podemos referir, ainda, a configuração de episódios retirados da História dos Açores. Note-se que a vivência açoriana é vista a partir de uma perspectiva colectiva, já que a preocupação central é a representação da maneira de ser do povo açoriano.

novas (e insólitas) perspectivas. Subvertendo o discurso tradicionalista e oficial, mostram-nos a anti-História, especialmente a marginalidade carregada ao longo de séculos pelo açoriano em relação ao português continental³⁷. A intenção parece ser a de questionar a realidade portuguesa e as posições historicamente assumidas, procurando revelar aquilo que define o açoriano / português num novo mundo em que os valores se alteram constantemente e as verdades se despedaçam a qualquer momento. O humorismo, a ironia crítica, a sátira, o grotesco, o registo burlesco, o fantástico, o estranho são recursos de que esta nova geração de ficcionistas se serve para mostrar outras versões da realidade. Representam, pois, uma lufada de ar fresco no âmbito da prosa açoriana.

O primeiro desses ficcionistas, José Martins Garcia, jovem picoense, estreia-se antes do 25 de Abril com livros de crítica e intervenção através da crónica e da sátira. Contudo, após a revolução, embora cultive, igualmente, o teatro e o ensaio, elege o romance e o conto como géneros de relevo. A partir de 1974, torna-se extremamente assíduo nas publicações³⁸, mas é em 1979 que lança *Morrer Devagar*, uma obra importante na evolução do conto açoriano, um livro cuja acção se situa nos Açores, em Lisboa e nos espaços da guerra colonial. Apesar de ter escrito muitos outros livros de contos, interessamos esse, em particular, visto nele o autor explorar um importante traço da condição açoriana e a que deu o nome de «estética da repetição». Este aspecto, já anunciado nos seus romances, viria a constituir um dos principais fios condutores da sua ficção narrativa, atingindo níveis máximos nos contos de *Morrer Devagar*, em que a vida nas ilhas é pautada pela repetição, pela monotonia, pela permanência e pela obediência a rituais que vêm de outros tempos. Luiz António de Assis Brasil descreve a obra como «uma série de pequenas histórias nas quais a perspectiva insular da imutabilidade aparece em toda a sua força. Sem qualquer contemplação, José Martins Garcia faz um inventário da mesmice e da

³⁷ Visto terem passado pela experiência do seminário, alguns escritores desta geração adoptam uma concepção anticlerical, pois sentiram-se vitimizados não só pelos dogmas da política e da instituição militar, mas também pelos dogmas da própria religião católica. Escrever representa, pois, uma forma de catarse, de libertação emocional dos traumas; e, ao mesmo tempo, uma maneira de denunciar os podres da nação.

³⁸ A dura experiência da guerra colonial, em que foi oficial miliciano na Guiné durante dois anos, inspirou-lhe o romance *Lugar de Massacre* (1975), que marcou definitivamente a sua personalidade e maneira de escrever. Além desse romance, destacamos *A Fome* (1978), *O Medo* (1982), *Imitação da Morte* (1982), *Contrabando Original* (1987) e *Memória da Terra* (1990). O conto também ocupou um lugar de relevo na sua obra, tendo publicado muitos volumes, como *Katafaraum É uma Nação* (1974), *Alecrim, Alecrim aos Molhos* (1974), *Revolucionários e Querubins* (1977), *Receitas para Fritar a Humanidade* (1978), *Morrer Devagar* (1979), *Contos Infernais* (1987), *Katafaraum Ressurrecto* (1992). Também cultivou o teatro, bem como o ensaio e a crítica literária, efectuando importantes trabalhos de investigação, principalmente sobre Fernando Pessoa e Vitorino Nemésio.

falta de horizontes» (Brasil, 2003: 33). A fome e o medo, que dão título a dois dos seus romances (*A Fome*, 1978, e *O Medo*, 1982), também assolam o microcosmo insular, e têm a marca da fatalidade, pois são causados por condições geográficas, meteorológicas e geológicas. O autor oferece-nos, pois, uma nova forma de dramatização da condição insular, sob os signos de fatalidade histórica colectiva, servindo-se de uma linguagem satírica e crítica, apoiada em mecanismos como a hipérbole, a ironia, o sarcasmo, a caricatura, a paródia e o grotesco, recorrendo, por vezes, a um certo realismo fantástico.

Como sucedeu com vários companheiros de geração, o percurso de vida de João de Melo, em especial da sua carreira literária, construiu-se, principalmente, a partir de três pontos: Açores, África e Portugal continental³⁹. A sua obra é perpassada por um olhar crítico sobre o passado português e sobre os valores da sociedade contemporânea. Estreia-se na ficção, em 1975, com *Histórias da Resistência*, em que a temática açoriana está presente apenas em alguns contos. É, porém, nos romances *O Meu Mundo não é deste Reino* (1983) e *Gente Feliz com Lágrimas* (1988)⁴⁰, onde traça um retrato das comunidades rurais dos Açores, recorrendo, para isso, à memória da infância vivida nesse espaço periférico, que a circunstância insular e a vivência açoriana estão presentes de forma mais veemente. Nos contos de *Entre Pássaro e Anjo* (1987), *Bem-Aventuranças* (1992) e *As Coisas da Alma* (2003), podemos detectar, aqui e ali, a inspiração insular, sobretudo nas histórias sobre as geografias da infância, sobre a dor da partida e sobre o regresso aos lugares primordiais. O lirismo e a expressividade poética são marcas da sua escrita, servindo a expressão de mundos interiores atormentados pela fragmentação da identidade pessoal, pela inquietação amorosa e pelos novos e estranhos modos de amar, pelas crises conjugais.

Outro importante ficcionista que se estreia nos anos 70 é Cristóvão de Aguiar, micaelense que residindo fora do arquipélago, em Coimbra, há largos anos, começa por

³⁹ João de Melo é, sobretudo, um escritor de romances e contos, mas publicou também livros de ensaio e crítica literária, antologias, poesia, crónica e literatura de viagens. Particularmente nos romances, mostra-se um escritor insatisfeito com o sistema social, político e cultural do país. Por conseguinte, as suas obras permitem, nalguns momentos, repensar a realidade portuguesa, algumas vezes a partir da circunstância insular e periférica. Por isso, deparamo-nos, por vezes, com um olhar irónico e sarcástico, um olhar que analisa a História e critica a sociedade contemporânea. Todavia, a preocupação do autor não é a imitação fiel da realidade mas sim a transfiguração do real, que atinge, nalguns momentos, o estranho e o absurdo. A experiência traumática da guerra colonial inspirou-o em várias obras, em especial no romance *Autópsia de um Mar de Ruínas* (1984).

⁴⁰ Ao romance *Gente Feliz com Lágrimas*, foram atribuídos vários prémios, destacando-se, em 1989, o Grande Prémio do Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores.

publicar romances⁴¹. O autor prolonga a temática dominante da sua trilogia romanesca no volume de contos *A Descoberta da Cidade e Outras Histórias* (1992), já que o elemento central é, mais uma vez, o passado na ilha. Aliás, podemos dizer que o principal tema da sua obra é, precisamente, a recuperação do tempo da infância no espaço insular, que se cruza com o universo da emigração e da guerra colonial. A par disso, verifica-se uma tentativa de reproduzir um determinado léxico, fonética e sintaxe populares, que se articulam num ritmo narrativo fluente. Um pormenor interessante é a reutilização de certas personagens, que circulam ao longo de várias obras, nomeadamente figuras da infância. Em *Trasfega* (2003), os contos despertam a reflexão sobre o que é ser homem no Portugal contemporâneo, com a crítica à guerra, à exploração do homem pelo homem, mas também sobre o que é ser homem nas ilhas de bruma, com a exploração dos dramas da emigração e com a crítica à falsidade dos códigos morais vigentes. Cristóvão de Aguiar escreve contos de ambiência regional, mas não de um regionalismo superficial e folclórico. Como Miguel Torga, retrata o apego à terra, a cultura particular, as figuras típicas, a honra colectiva, a sabedoria e a simplicidade do povo, a quietude e a beleza da paisagem, mergulhando fundo nas raízes para representar o universal.

Podemos dizer que uma das temáticas privilegiadas na ficção açoriana é, indubitavelmente, a memória da ilha. Tal como Cristóvão de Aguiar, Vasco Pereira da Costa baseou a sua produção contística na representação de um espaço e de um tempo que são, fundamentalmente, os da infância e da adolescência no pequeno mundo açoriano, mostrando, ao mesmo tempo, um olhar crítico das estruturas sobre que assentava a sociedade de um passado recente. Estes aspectos estão presentes nos seus livros de contos *Nas Escadas do Império* (1978) e *Plantador de Palavras, Vendedor de Lérias* (1984). Enquanto que o primeiro revela uma escrita contida, realista, focando temas como a descoberta do corpo, as primeiras dores amorosas, num fundo colectivo marcado pelas pequenas coisas do quotidiano e pela presença do sonho americano, o segundo contém um misto de técnicas narrativas, suportado por uma prosa despedaçada que oscila entre a linearidade e o realismo, por um lado, e a poetização, o fantástico e a ambiguidade, por

⁴¹ Após uma experiência no campo da poesia, Cristóvão de Aguiar publica o romance *Raiz Comovida: A Semente e a Seiva* (1976), que, nas palavras de Onésimo Teotónio Almeida, é «um vigoroso exercício estilístico de memória da infância através da linguagem de um grupo de personagens de grande riqueza humana» (Almeida, 1989: 95). Este romance é o primeiro de uma trilogia, completada pelo segundo volume – *Vindima de Fogo* – logo em 1979, que prolonga essa revisitação afectiva do mundo insular do autor, e pelo terceiro – *O Fruto e o Sonho* – em 1981.

outro. A segunda obra mostra-nos um sentido mais profundo da ilha, através do recurso à linguagem simbólica e mitológica. A evolução na arte de contar do autor revela uma crescente subjectividade, originalidade e uma nova maneira de olhar a condição insular.

Embora se tenha estreado na ficção narrativa bem mais tarde do que os seus colegas, Álvaro Oliveira partilha dos mesmos ideais e da mesma visão crítica do mundo, mostrando, igualmente, um olhar diferente e irreverente que percorre a História, a condição açoriana e a realidade portuguesa mais vasta. Passou pela experiência traumática da guerra colonial e iniciou os estudos no seminário, pelo que se inspirou nessa experiência para escrever determinadas obras. É autor de uma vasta obra, que inclui poesia, drama, romance, conto e ensaio, unificada pela temática açoriana, que mostra um homem profundamente marcado por condicionalismos históricos e geográficos. Publicou dois livros de contos, *Contos com Desconto* (1991) e *Com Perfume e com Veneno* (1997), marcados, sobretudo, por uma grande originalidade, sentido de humor e perspectiva crítica e irónica do homem e da comunidade em que ele se insere. A condição insular está presente em inúmeros momentos, revelando uma multiplicidade de facetas (etnográfica, antropológica, histórica, literária e linguística) deveras enriquecedora⁴².

É na década de 70 que podemos começar a falar de literatura da emigração propriamente dita, no contexto açoriano, devido à emergente actividade de escritores emigrados, como Onésimo Teotónio Almeida, que, a partir dessa altura, esboçam novas tentativas de expressão literária das comunidades portuguesas nos EUA. Com os anos 80, nota-se a confirmação das revelações da década anterior e a evolução dos escritores luso-americanos. Apesar de se verificar a tematização da emigração na literatura dos Açores já na segunda metade do século XIX, é ao longo do século XX, sobretudo após o 25 de Abril, que a ficção desenvolveu e complexificou o tema, mostrando uma perspectiva mais profunda e completa a partir do outro lado, isto é, dos destinos da emigração. No conto, destacam-se autores como Onésimo Teotónio Almeida, Manuel Ferreira Duarte e José

⁴² Nos contos de Álvaro Oliveira, a ilha surge como um microcosmo, em que as pessoas encaram o mesmo dia-a-dia, pautado pela monotonia, pela solidão insular e pela pequenez do espaço. Apesar de subverter constantemente a História, o escritor deposita nos contos a verdade de um povo e de uma vivência, atormentada quer pelas forças sociais e políticas (desigualdade social, incompetência governativa, exploração dos mais fracos, hipocrisia dos membros da Igreja), quer pelas forças da natureza (sismos, vulcões, tempestades), uma manifestação do poder divino. O que Álvaro Oliveira nos pretende mostrar nestes contos não é a versão oficial da História mas sim a subversão dessa mesma História ou, se quisermos, uma «contra-realidade», expressa, na maior parte das vezes, através do recurso ao fantástico, ao irreal, ao estranho, ao absurdo e ao grotesco.

Francisco Costa, embora a emigração surja, pelo menos indirectamente, em quase todos os livros de contos açorianos⁴³.

Com *(Sapa)teia Americana* (1983), o primeiro autor apresenta-nos um espaço particular: a «Lusalândia», território indefinido onde vivem os açorianos que emigraram para os EUA há mais de um século. Trata-se, nas palavras do escritor, de uma «ilha rodeada de América por todos os lados» (Almeida: 1987: 7). Nesse espaço, o emigrante coloca-se entre dois mundos de língua, padrões, costumes e valores diferenciados. Daí encontrarmos temas como o conflito de gerações, as dificuldades de adaptação e a contaminação do português pelo léxico inglês. As histórias tratam, essencialmente, o sucesso e o fracasso de emigrantes na grande teia americana, sendo o humor um dos mecanismos principais para acentuar o absurdo e os complexos conflitos com que se debatem os emigrantes na nova terra. Outro escritor emigrado nos EUA, Manuel Ferreira Duarte, em *A Banda Nova Nova e Outras Histórias* (1991), conta a aventura da emigração açoriana dentro (os contos localizados no espaço insular) e fora do arquipélago (a narrativa mais longa «A Banda Nova», de fundo inteiramente californiano), através de uma prosa fluente, simples e despida de artifícios. Já os contos de *Mar e Tudo* (1998), de José Francisco Costa, possuem uma evidente carga lírica, escritos numa linguagem plena de ritmos poéticos, carregada daquela melancolia saudosa dos tempos felizes, sobretudo os momentos passados na ilha durante a infância e a adolescência. A acção varia entre as ilhas, lugar afectivo das origens, e os EUA, a «laborlândia» (Costa, 1998: 82), onde as personagens enfrentam os desafios da adaptação e a dor da saudade. Enfim, o escritor transmite uma visão da emigração verdadeiramente sentida, própria de quem trilhou esse caminho, procurando mostrar o percurso emocional do açoriano desde a ilha até ao novo mundo, um percurso que se pauta entre as memórias do passado, os traumas do presente e as incertezas do futuro. O lirismo é, indubitavelmente, a principal marca desta escrita, construída a partir dos ritmos internos e dos movimentos da alma⁴⁴.

⁴³ A emigração é o grande tema da literatura dos Açores, marcando uma presença directa ou indirecta nos textos. No âmbito do conto, a emigração é perspectivada a partir do exterior (sobretudo através dos escritores emigrados), uma tendência que se começou a revelar mais a partir dos anos 80, e a partir do interior, isto é, da própria ilha, com a exploração de temas como a partida, a viagem e o regresso, por parte de escritores como Dinis da Luz, Manuel Ferreira, Ruy-Guilherme de Moraes, Dias de Melo, José Martins Garcia, entre outros.

⁴⁴ A literatura luso-americana tem-se desenvolvido muitos nos últimos tempos, dando origem a uma nova fase, a da escrita em inglês, através da publicação de obras como *Fado and Other Stories* (1997), um livro de contos de Katherine Vaz, autora americana filha de pai português (de descendência açoriana). Esse livro contém histórias situadas quer nos vastos espaços americanos, quer nas pequenas ilhas açorianas. De facto, a

Um dos traços mais evidentes da literatura dos Açores – a particular noção de tempo e de espaço – revela um padrão característico da experiência açoriana dada a localização geográfica do arquipélago, que resultou num particular modo de fazer literatura. A pequenez do espaço e a distância do mundo sempre marcaram presença nesta literatura. Nos anos 80 e 90, a temática do cerco é recorrente no conto açoriano. Porém, agora o espaço físico enclausurado reflecte o cerco interior, o sentimento de incapacidade, de angústia, de impasse e de desajustamento. As palavras adquirem um maior poder de exploração psicológica, que transfere a sensação de bloqueio do exterior para o interior. Obras como *A Cor Ciclame e os Desertos* (1989), de Fátima Borges⁴⁵, *Memórias da Cidade Cercada* (1995), de Fernando Aires⁴⁶, e *Ilhéus, Portugal & os Outros* (1995), de Eduíno Borges Garcia⁴⁷, mostram espaços geográficos fechados e tempos circulares, representativos de estados psicológicos sofridos. Um aspecto comum aos três é o recurso à linguagem poética, simbólica, à reflexão lírico-existencial, à ambiguidade, para configurar interiorismos fragmentados. Acima de tudo, o cerco ilhéu é metáfora da condição existencial interior.

Nos anos 80, Daniel de Sá inicia uma promissora actividade literária, afirmando-se como um importante ficcionista açoriano. Cultivou vários géneros narrativos, entre eles a

escritora sempre manifestou interesse nas raízes da sua família, visitando Portugal continental e os Açores, com alguma frequência, e procurando construir, através da escrita, um diálogo intertextual entre a literatura e a cultura do seu país e a portuguesa.

⁴⁵ No livro de contos de Fátima Borges, as mulheres são as protagonistas. Os seus desejos não se concretizam devido, precisamente, ao fechamento espacial e à circularidade temporal. O estado psicológico das personagens é o elemento central e parece atormentado pela noção de distância. Os estados de espírito são especificamente localizados mas, ao mesmo tempo, conscientes de um mundo maior além do horizonte.

⁴⁶ A escrita de Fernando Aires é marcada pela temática do cerco, da circularidade, tendo como consequência natural a obsessão da fuga, consumada em viagens reais ou imaginadas. Nos seus contos, a América surge como contraponto à vida insular claustrofóbica, mas o chamamento das raízes, após a partida, está lá a condicionar a vida das personagens. A circularidade é, sobretudo, existencial, pois ela subsiste mesmo depois da saída da ilha. As histórias situam-se, principalmente, no espaço açoriano e nos destinos da emigração, mas encontramos, igualmente, contos localizados no continente português, onde persiste a mesma inquietação interior. As memórias exercem um papel fulcral na tentativa de reunir as vidas despedaçadas. Todavia, também elas são fragmentadas, diluídas pelo poder do tempo. Os temas essenciais passam pela partida, pela saudade, pelo peso da distância, pelo desenraizamento, pela rotina, pelo cansaço, pelo apelo da ilha, pelas barreiras linguísticas (no contexto da emigração para o Canadá).

⁴⁷ Os contos de *Ilhéus, Portugal & os Outros* foram maioritariamente escritos nos anos 70, embora tenham sido reunidos em livro apenas em 1995. A tripartição do título aponta já para a localização espacial das histórias: os Açores, Portugal continental e as ex-colónias de África, revelando um olhar sobre um país multifacetado, não só em termos territoriais mas também em termos dos povos e seus respectivos dramas. Na primeira parte, «Casos da Pequena Pátria», o autor constrói um contexto em que a clausura física desperta a tentativa de fuga, por vezes concretizada mas nem sempre bem sucedida. A mesmice, a monotonia fazem parte do quotidiano insular, mas a sensação de angústia e de sufocamento atravessa a globalidade dos contos. Trata-se de uma escrita despojada, contida, que revela um olhar atento sobre o homem num espaço e tempo concretos.

novela, o romance, a crónica histórica e o conto. Apesar de revelar interesse pela temática açoriana, as suas preocupações intelectuais e literárias não se confinam aos Açores, explorando assuntos tão variados como a expansão ultramarina, a Inquisição, o nazismo, a Guerra Civil Espanhola, a ameaça nuclear, a doutrina católica, os dilemas existencialistas do homem moderno, entre outros. Parece evidente a tendência do escritor em misturar a realidade com a ficção, construindo narrativas a partir de factos históricos e tornando difusas as fronteiras entre os géneros. Este aspecto está presente em *Sobre a Verdade das Coisas* (1985), constituído por contos-crónicas em que o autor explora a vida rural de São Miguel, e *Crónicas do Despovoamento das Ilhas (e Outras Cartas de El-Rei)* (1995), composto por crónicas históricas que contêm, todavia, núcleos narrativos que funcionam como verdadeiros contos. Esta segunda obra mostra-nos a vida nos primeiros tempos do povoamento nos Açores, ouvida dos velhos cronistas mas contada com a ironia subtil do homem do século XX. Publicou ainda o volume de contos *A Longa Espera* (1987), de tema natalício.

Entre as publicações mais recentes, podemos destacar *Dormir com um Fauno* (1998), de Madalena Férin; *Sombra duma Rosa* (1998) e *O Príncipe dos Regressos* (1999), de Eduardo Bettencourt Pinto, embora este escritor se tenha dedicado mais à poesia; *O Citroen Escrevia Novelas Mexicanas* (2002), de Joel Neto; *A Prenda de Natal e Outras Histórias* (2003), de Fernando Melo; e *Dez Contos e Outros Escritos* (2004), de Fernando de Lima, estes dois últimos escritores pertencentes a uma geração mais antiga, cujos textos se encontravam inéditos ou dispersos por jornais.

Se evolução houve na ficção narrativa açoriana nas últimas décadas, tal não se verificou apenas ao nível da temática, mas sobretudo em termos de processos de escrita, no sentido de uma maior abertura a novas experiências e a incursões inovadoras no campo da escrita contística. Manteve-se a ligação com a tradição literária açoriana mas evidenciou-se o diálogo com a contemporaneidade, não necessariamente circunscrita ao espaço insular. Os escritores passaram a olhar a *açorianidade* através de outros ângulos, admitindo a intromissão do irreal, do estranho e do insólito na realidade quotidiana, e recorrendo, com maior frequência, à interiorização, ao lirismo e a uma linguagem geradora de ambiguidade. Como sucede no panorama literário português mais vasto, a linguagem narrativa vai-se tornando cada vez mais complexa e ambígua, reflectindo um uso criativo e multifacetado das potencialidades das palavras. Com efeito, cada vez mais, os escritores açorianos

subvertem os modelos tradicionais do conto literário, desligando-se de regras e normas e enveredando por caminhos que exploram os infinitos recursos da imaginação criadora.

Neste breve resumo do percurso histórico-literário do conto açoriano, como pudemos verificar, a arrumação dos contistas não obedeceu à cronologia etária mas sim à data da sua revelação, por colaborações em jornais e revistas ou publicação em livro. Nota-se que, até à Revolução de Abril, se manteve um forte sentido de conservadorismo temático, que moderou as influências do exterior, tardias e normalmente conduzidas por aqueles que, ausentes das ilhas, a elas regressavam ou exerciam maior influência sobre os escritores residentes no arquipélago. Inegável, nesta trajetória, é a preocupação em representar o povo, especialmente nos contos de cariz regional, em que a escrita se encontra espontânea e complexamente na matriz colectiva, o seu terreno sólido. O percurso individual das personagens é, claramente, indissociável de um percurso histórico e colectivo. No espaço insular, inúmeras situações humanas são vivenciadas na colectividade, um aspecto que só nas últimas décadas se deixa diluir na complexidade dos tempos modernos.

Ao longo deste trajecto, por vezes é difícil o estabelecimento de linhas temáticas e estéticas. No entanto, observando as narrativas escritas ao longo da história literária açoriana, detectamos recorrências temáticas inspiradas em vivências, impressões, experiências reiteradas, resultantes de uma determinada relação com o real, as quais solicitam a expressão literária. São situações arquetípicas do imaginário narrativo açoriano, revividas através de um núcleo de imagens que remetem ao espaço ilhéu. A representação da ilha, o mar e a emigração são, de facto, três elementos centrais nesse imaginário. O tratamento dessas tendências temáticas permite ver até que ponto se pode falar de uma tradição literária açoriana no contexto da literatura portuguesa. A literatura açoriana está, indubitavelmente, integrada na literatura portuguesa, mas com um certo grau de autonomia, já que as condições geográficas, históricas e culturais obrigam o escritor nascido nos Açores a um tratamento específico da matéria textual. Contudo, apesar da distância e da especificidade, esta escrita mantém uma relação com a realidade continental e um diálogo com o mundo, pois a preocupação dos escritores parece ser cada vez mais a de representar a condição humana na versão açoriana, o particular como via para uma literatura verdadeiramente universal.

CAPÍTULO 2

A ILHA: VISÃO EUFÓRICA

1. INTRODUÇÃO

O imaginário das ilhas é recorrente em diferentes tempos e culturas. Geralmente concebidas como lugares paradisíacos, territórios de promessas, locais de protecção e refúgio, as ilhas instituem-se como paisagens privilegiadas onde se concentram as energias cósmicas e as forças estruturantes de um onirismo primordial. Noutra perspectiva, apresentam-se como espaços de perigo, morada de monstros e seres tenebrosos. Reais ou lendárias, quase todas as ilhas incitam à imaginação, surgindo como um lugar de aventuras sem fim, onde se escondem tesouros grandiosos, como em *Treasure Island* (1883), de Robert Louis Stevenson, como um espaço de luta do homem só contra a natureza, tentando reconstituir os primeiros rudimentos da civilização humana, como em *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Dafoe, como um local onde deusas e ninfas sensuais encantam marinheiros, como a Ilha de Eana ou a Ilha de Ogígia, da *Odisseia*, ou ainda a Ilha dos Amores, d' *Os Lusíadas* (1572), como uma sociedade perfeita, onde todos vivem em harmonia e trabalham para o bem comum, como acontece em *Utopia* (1516), de Thomas More. Enfim, são inúmeras as configurações da ilha consagradas pela literatura e pelo pensamento ocidentais.

Ao longo do percurso do conto açoriano, há, igualmente, uma variedade de representações, pois, consoante as épocas, as estéticas e os autores, a ilha é percebida, por um lado, como um espaço idílico, em que são exaltados valores naturais ao longo de pequenos episódios que têm como cenário geralmente o campo, como o paraíso perdido da infância, recuperado através da memória, como um lugar mítico e primordial; e, por outro, como um espaço de clausura e de isolamento, sendo esta a visão claramente predominante, como um local inseguro afectado por forças da natureza, como um espaço de miséria social e humana, e, ainda, como um lugar em que o tempo é fixo, circular e suspenso. Na verdade, a relação entre o homem e o espaço insular, segundo verificamos nestes textos, é deveras complexa e até mesmo contraditória, na medida em que a vivência numa ilha, bem como a literatura aí produzida, são marcadas, de acordo com vários estudiosos açorianos, em particular António Machado Pires (1998: 870), pela tensão entre uma força centrípeta,

que estimula o amor e uma forte atracção pelo húmus natal, e uma força centrífuga, que provoca o desejo de fuga e de evasão da ilha, um espaço onde o homem é posto à prova nas suas capacidades e limitações. Neste capítulo, analisamos temas e imagens que patenteiam uma visão eufórica da ilha, local de paisagens magníficas mas também lugar de afectos. Assim, a relação ideológico-afectiva do sujeito com o espaço é positiva, tornando-se, com a evolução do conto, cada vez mais complexa, inovadora, variada e ambígua, visto que a ilha deixa de ser configurada apenas como cenário pictórico, paisagístico e anímico ambiental, servindo, essencialmente, de enquadramento à história, passando a ser representada como um espaço de experiências vitais e sensíveis do sujeito.

A valorização da ilha, especialmente como morada de uma infância/adolescência feliz, pode ser relacionada com a poderosa imagem da casa natal, discutida por Gaston Bachelard nas obras *A Poética do Espaço*, *A Poética do Devaneio* e *A Terra e os Devaneios do Repouso*, que nos transportam para um mundo poético onde as experiências do mundo material quotidiano se transfiguram. Atento às possibilidades da imaginação e do sonho, o filósofo analisa os elementos arquetípicos que se instalaram no inconsciente humano e que são produtores de imagens, sendo um deles a casa natal, primeiro espaço de identificação do ser, associado a um instinto de segurança e aos afectos da vivência infantil. Ora, sendo um espaço primordial, a «casa-ninho» desperta em nós uma certa primitividade e exerce um poder de atracção tão forte que nos obriga a regressar a ela, através do devaneio. Em *A Terra e os Devaneios do Repouso*, Bachelard recupera as suas recordações de infância, numa atmosfera de sonho, onde os gestos e as coisas mais insignificantes adquirem uma dimensão universal e fora do tempo. Centra a atenção nos valores de protecção e tranquilidade, nas imagens da casa, do canto-abrigo e do ninho, da casa iluminada no campo e das janelas iluminadas, no tema da árvore como elemento importante nos devaneios de refúgio e de repouso, chegando, por fim, à associação da Casa com a Mãe, dois centros de imagens directamente ligados um ao outro. O núcleo de imagens que se concentram em torno da ideia de intimidade, refúgio e repouso obedece a um movimento de introversão, um fechar-se sobre si mesmo, encolher-se, regressar à casa da infância. Ora, no conto açoriano, esse movimento de atracção, que faz amar a terra natal, é responsável pela recorrência de núcleos temáticos em que a ilha é um espaço fundamental, valorizado ao nível físico, social e espiritual. Perspectivada euforicamente, a ilha activa os desejos de repouso, de intimidade, de encolhimento, podendo, pois, ser

considerada uma «casa-ninho», um canto no mundo. A memória telúrica e a capacidade evocativa concebem, assim, narrativas em que é evidente um forte apego à terra, solo, chão, meio de subsistência, zona semântica onde se destaca o ruralismo do espaço, das personagens, dos modos de vida retratados, do quotidiano, das tradições e costumes, espaço mítico e explicativo das origens, pleno de mistério, força transformadora do «eu» e, ao mesmo tempo, pátria, lugar de rememoração, paraíso perdido da infância e da adolescência, um mundo recriado pela saudade, que transpõe espaço e tempo com vista a projectar-se como universo ficcional.

2. ESPAÇO IDÍLICO

Rodrigo Guerra, Nunes da Rosa e Florêncio Terra pertenceram a uma geração de escritores (os chamados «contistas da Horta») não alheia às correntes estético-literárias da época. Na esteira de um «realismo sadio» ou «naturalismo purificado», estes autores cultivaram um tipo de narrativa curta, muito comum no final do século XIX e início do século XX, que Óscar Lopes e António José Saraiva designaram de conto rústico. Nesse período, torna-se visível uma tendência que sobrevaloriza a autenticidade e a espontaneidade aliadas ao mundo rural e à vida no campo, que, sofrendo um processo de idealização, se opõem à degradação e ao convencionalismo do espaço citadino. Seguindo as considerações de Urbano Bettencourt acerca da escrita de Florêncio Terra¹, que achamos que se estendem aos outros dois contistas, torna-se evidente, nesta escrita, por um lado, uma aproximação às tendências estético-literárias da época e, por outro, uma tentativa de mostrar aspectos tipificadores de um espaço particular, dos seus habitantes e dos seus costumes. Aliás, os pequenos mundos ficcionais retratados por estes contistas, rústicos nos temas, nos espaços, nos ambientes e nas personagens, sustentam, em grande parte, uma relação com o regionalismo, visto que é, sobretudo, no campo, onde se conservam os traços tipicamente locais. Há, portanto, nestes autores, duas formas de tratamento do espaço: a localização da acção em espaço açoriano, numa tentativa de captar os traços regionais, através da descrição de paisagens, costumes, figuras e modos de vida, e

¹ «Sendo esta uma das vertentes visíveis da escrita de Florêncio Terra, e onde será legítimo e natural ver a influência da época ou de escola [...], óbvio se torna que ela não esgota nem de longe a obra do escritor e que, pelo contrário se encontra devidamente contrabalançada por uma outra escrita, localizada e localizável [...]. Aqui, temas e lugares apontam no sentido de uma escrita que embora sem romper em absoluto os laços com uma visão idílica do campo, da natureza, tenta orientar-se já dentro de um outro enraizamento, isto é, uma aproximação aos homens a quem se destina e ao lugar em que se inscreve» (Bettencourt, 1987: 12).

a configuração de um espaço não localizado, sem qualquer referência à situação geográfica e com carácter utópico. Ora, muitos dos contos que se inscrevem na primeira tendência apresentam a ilha como um lugar paradisíaco, marcado pela harmonia, pela serenidade, pela comunhão com a natureza e pela homogeneidade. Muitas das personagens personificam uma pureza primitiva, que se revela numa conduta moral plena de virtude. Este processo de idealização do espaço não se circunscreve apenas a esta geração de escritores açorianos, reaparecendo em contos de autores posteriores.

Tendo como base espaços geográficos de referência empírica, esta escrita serve-se do descritivismo e da atenção dada aos pormenores mínimos e ao mundo material, observável, para instituir a verosimilhança dos mundos retratados, produzindo, desta forma, um efeito de real. É visível, ao longo destes textos, a oscilação entre uma narração directa, despojada, simples, e um discurso descritivo, que valoriza os detalhes minuciosamente observados e que desperta ideias e sensações. De facto, a pausa descritiva é muito comum nestes textos, onde o universo ficcional suscita no leitor uma ilusão de realidade. Como sabemos, o recurso ao descritivismo não se enquadra no âmbito das características tradicionais do género contístico, sobretudo a brevidade e a economia formal, que limitam o uso do acessório e da redundância, dando pouco espaço, por exemplo, à descrição puramente ornamental. Porém, nestes textos, a descrição das personagens, do espaço, dos comportamentos, dos costumes, serve o intuito de conceder o máximo de veracidade aos contos. A constituição de tipos sociais é, igualmente, um traço que reforça a ligação com o mundo empírico, assim como a presença de narradores em segundo grau, o recurso à linguagem coloquial e regional, rica em termos concretos, visível no uso de determinados vocábulos e expressões, de algumas construções sintácticas e na pronúncia, que concedem aos diálogos uma maior espontaneidade e autenticidade, sem cair em excesso de provincianismos. Destes autores, Florêncio Terra é quem menos recorre a esse tipo de linguagem.

Apesar de prevalecer uma perspectiva idealizada da vida, notamos um certo interesse destes escritores por temas sociais, outra característica que produz um efeito de real, e que se manifesta na denúncia dos aspectos injustos. Assim, alguns textos tornam-se veículos de crítica a problemas rurais e urbanos, nomeadamente a pobreza, a fome, o trabalho infantil, a exploração dos mais fracos, a injustiça, o preconceito, a crueldade, a doença. A abordagem destes temas possui, portanto, um conteúdo ideológico e revela uma

visão particular da realidade circundante. A denúncia dos problemas sociais é muito mais evidente e frequente nos contos cuja acção se localiza no espaço urbano. Em suma, podemos detectar, ao longo destas obras, uma vertente positiva, a da idealização da vida campestre e elogio do mundo rural, espaço de autenticidade onde os conflitos sociais se desvanecem; e uma negativa, a da degradação citadina, surgindo o espaço da cidade como sinónimo de decadência, vício, sofrimento, exploração e miséria. Importa referir que centralizaremos a nossa atenção na primeira perspectiva, que prevalece sobre a segunda nos textos em estudo².

2.1 A PAISAGEM RURAL: LUZ E COR

Como referimos, seguindo uma tendência do final do século XIX que sobrevaloriza a vida campestre, estes autores praticaram o conto rústico, uma narrativa curta que apresenta uma visão idílica e utópica do campo, oposta ao mundo citadino. Esta idealização do campo enquadra-se num «realismo sadio» ou «naturalismo purificado», que desviou a atenção dos leitores para as pequenas comunidades rurais, com as suas figuras típicas e com os seus acontecimentos rotineiros. Os referidos teóricos explicam os motivos deste interesse pelo ambiente da aldeia e por histórias simples da vida rural:

Por um lado, os tipos e as pequenas intrigas da aldeia ou de vila eram mais acessíveis ao horizonte de consciência do público português do que os problemas mais complexos da vida urbana; por outro lado, perante as condições próprias da vida urbana em desenvolvimento, da burocratização, da centralização administrativa, etc., muitos escritores reagiam idealizando um sucedâneo da velha tradição bucólica onde as relações

² Ao lermos estes contos, facilmente nos apercebemos de que eles são atravessados por várias dualidades. Uma delas é, como referimos, cidade / campo, apesar de a maior parte se localizar em espaço rural. Os espaços urbanos servem, na sua maioria, para evidenciar as qualidades do campo. Contos como «Um crime», «O meu Carnaval» e «Velho Carnaval», de Rodrigo Guerra; «A boneca» e «O “Adeus” de Schubert», de Florêncio Terra, mostram a cidade como um espaço de tragédia humana, onde dominam a pobreza, a doença, o desespero e a violência. Contudo, o espaço rural não é completamente alheio à desgraça humana, o que nos leva a outra dualidade: visão idílica da vida / tragédia humana. Embora predomine a idealização do viver campesino, alguns textos localizados em espaço rural são cenário de acontecimentos fatídicos, como, por exemplo, «O feitor», «Baleia à vista», «Uma jazida», de Rodrigo Guerra; «A derradeira notícia», «Honra antiga», «Melindre doloroso», «Página escura», de Nunes da Rosa; «A varinha» e «A aposta», de Florêncio Terra, textos onde vigoram a tristeza, o sofrimento, a morte, a maldade, o ódio, a miséria, a exploração dos mais fracos, como contraponto à alegria, à solidariedade, à felicidade e à celebração do amor predominantes nestas obras em geral. Em suma, podemos dizer que esta escrita é feita de dualidades, mostrando uma junção de realismo e idealização, de descrição minuciosa e elogio emocional do campo. No mundo rural, tanto os sentimentos negativos como os positivos surgem como uma parte natural do homem, moldado de acordo com o meio em que vive e com a educação que teve.

humanas aparecessem menos deformantes e mais espontâneas. (Saraiva/Lopes, 1992: 937)

Para apresentar uma perspectiva idealizada do espaço, torna-se fundamental usar todos os recursos e capacidades expressivas da língua, com vista a uma expansão textual. Por isso, apesar de nos situarmos no âmbito do conto literário, em muitos destes textos verifica-se o predomínio da descrição sobre a narração. Aliás, a importância do espaço num texto mantém uma relação directa com a descrição e com o relevo que esta lhe concede. Assim, para dar conta dos pormenores de uma paisagem idílica e bucólica, os momentos descritivos assumem, nesta escrita, sobretudo na de Rodrigo Guerra³, um carácter particular, revelando a influência de um movimento das artes plásticas, nomeadamente da pintura: o impressionismo. Embora mantenham temas do realismo, os impressionistas não pretendem fazer a denúncia social. A sua maior preocupação é apreender o instante em que a acção está a acontecer, criando novas formas de captar a luz, as cores e o movimento. Daí a designação de «impressionismo», que surge desta tentativa de obter a impressão do momento. Tal como os impressionistas, Rodrigo Guerra propõe-se a registar as tonalidades que as paisagens e os objectos adquirem, num determinado momento, sob efeito da luz solar. Por isso, a luz e as cores revestem-se de uma grande importância. Urbano Bettencourt desenvolve este assunto num artigo sobre a escrita deste contista, referindo:

A própria escrita denuncia o uso que faz do código pictórico, «colando-se» a ele (ou ao seu sucedâneo, a fotografia [...]). Este sentido da paisagem, do cenário exterior, a utilização do pormenor, explorado até à dimensão ínfima, o sentido da gradação da luz e da tonalidade da cor, têm o seu contraponto pictórico na técnica impressionista da fragmentação da mancha, na paixão da cor e da luz do «décor» onde as personagens se dissolvem. (Bettencourt, 1987: 53)

³ Discutindo o papel da descrição na escrita de Rodrigo Guerra, Urbano Bettencourt afirma: «Esta atracção pelo abismo da descrição minuciosa [...] se constitui, por um lado, uma perdição do sentido, não deixa de representar, por outro lado, a “verdadeira concepção de artista que se entretivesse a desenhar paisagens só para gozo do espírito”, instituindo de alguma forma a modernidade de uma escrita que a si mesma se anuncia (e denuncia) como um lugar de prazer. E simultaneamente com isso introduz a grande parte do “tipicamente local”, do regional (na mais sábia acepção do termo) que, mesmo sem esgotarem o sentido da ficção e sem constituírem sequer a leitura prioritária a fazer, não poderão deixar de ser tidos em conta» («Rodrigo Guerra: Alguns olhares», in Onésimo Teotónio Almeida (Dir.), *Da Literatura Açoriana: Subsídios para um Balanço*, Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1987, p. 53).

Rodrigo Guerra explicita, nos próprios textos, que a paisagem rural assume os contornos de um quadro impressionista, sobretudo devido à vivacidade e às variações da cor, aproximando, desta forma, as duas artes – a literatura e a pintura:

Lá fora, por entre as paredinhas, por entre o verde-claro das vinhas, vêem-se mover cores vistosas, como se fantasioso paisagista se entretivesse a espalhar tintas sobre aqueles campos. Era o vestuário alegre das moçoilas a ver-se aqui e além [...], acentuando-se depois nos seus variados tons: saias azuis com barras amarelas, casabeques de chita clara pintalgados de vários matizes [...], e por aí adiante, toda a pintura fantástica de um impressionista. (Guerra, 1980: 68)

Repare-se como o escritor capta a tonalidade da cor ao pintar com palavras um verdadeiro quadro impressionista, no conto «O pote de água»:

Em cima, no balcão do «senhor morgado», via-se todo o campo de vinhas alargar-se numa doida alegria de tonalidades luminosas, subir para o lado da montanha até esmorecer no tom mais escuro do arvoredado, descer para o lado do mar até se avivar num azul de turquezas, - pedra preciosa engastando-se no oiro de toda a paisagem... Mais além, aninhada sobre tapetes de verdura, era casta e noiva a aldeia que o sol vestia de branco, e que, ali, naquela manhã, com a sua casaria e a única torre da sua pequenina igreja a subir para o ar azul, silenciosa na distância, rodeada de árvores e de vinhas, toda se enchia de sonho, - do vago sonho das coisas que se sonham e que se não realizam. (Guerra, 1980: 51 e 52)

Neste excerto, nota-se, claramente, a importância do olhar e do ponto de vista (balcão do senhor morgado), que se detém minuciosamente nos pormenores e nas cores. Apesar de esta paisagem idílica se localizar na ilha do Pico e possuir características nitidamente específicas (a montanha e as vinhas), o autor atribui-lhe um carácter utópico, ao envolvê-la num ambiente de sonho, dada a perfeição e a harmonia que ela transmite. Contudo, o desenlace do conto, que retrata a desilusão amorosa e o abandono da protagonista por parte do filho do morgado, sugere a ideia de não concretização dos sonhos.

Uma das cores que surgem com frequência nos momentos descritivos é o dourado, que traduz um dos efeitos da luz sobre a paisagem, sobretudo quando o Sol nasce e começa a iluminar todo o espaço. No conto «A Americana», do mesmo autor, o despontar da luz na clara madrugada envolve a paisagem em tons dourados, assim como o cabelo da protagonista, que é, igualmente, da cor do ouro. Trata-se de uma cor associada à ideia de perfeição e que contribui para instituir a idealização do espaço campesino e da própria personagem feminina.

Em *Contos e Narrativas*, de Florêncio Terra, os efeitos da luz e a cor são elementos constantemente usados na descrição do mundo rural. Nos contos «A volta da pesca», «A debilha» e «Tua, tua, mas a casar», o autor descreve minuciosamente a paisagem, desde a madrugada até ao entardecer, dando-nos a ideia de passagem do tempo através do relevo concedido aos efeitos do Sol, considerado como fonte de vida, como um elemento imprescindível para o trabalho na terra e, através de um processo de personificação, como um amigo. Num discurso metafórico, vemos como o Sol começa a iluminar toda a paisagem, que, deste modo, ganha vida:

[...] o sol nascendo por detrás do Pico, piscando no dorso da montanha as suas agulhetas de oiro, e vindo por ali abaixo iluminar aqui, acolá, montes, arvoredos, moínhos e casinholas brancas; enquanto do outro lado, o mar alongava a sua folha estanhada, com barcos de pesca parados juntos dos Ilhéus cheios de luz; e, distante, o Faial, espreguiçando-se sôbre as águas, sorri na frescura rosada da casaria da cidade. (Terra, 1942: 40)

O excerto mostra como a incidência da luz é uma forma de valorizar os objectos. Além de fazer uma descrição panorâmica do espaço, o autor atribui características humanas à própria ilha, que, ao despertar com os primeiros raios de luz, se mostra satisfeita e sorridente perante o trabalho bem executado por parte do Astro-rei. Noutro conto, a atribuição de traços humanos à ilha do Pico e ao próprio Sol revela uma profunda harmonia na natureza:

O sol, a este tempo, andava já dourando para o nascente e um feixe de projecção dos seus raios resvalava lá em cima pelo cume nevoso do Pico, como um afago àquela

cabeça branca. Eram fins de Março e o cimo da montanha, bem coberto de gelo, alvejava iluminado do primeiro beijo do sol. (ibidem: 130)

Em vários momentos, nota-se o recurso a sinestésias, que traduzem o encantamento sensorial que a natureza provoca. Com efeito, estes autores procuram reter não só impressões visuais, mas também auditivas, tácteis e olfactivas. No seguinte exemplo, retirado de «Os ninhos» (*Água de Verão: Contos e Narrativas*), de Florêncio Terra, a observação da paisagem provoca, no narrador participante, uma combinação ou fusão de percepções sensoriais: «[...] na estrada que lá segue de Sto. Amaro dos Flamengos, passavam chiando os lentos carrões de lavoura. Sobre esse som áspero, que a distância ameigava, trinavam cantos de pássaros, em preparo de se empoleirarem nos laranjais floridos que à minha beira derramavam no ar puro o seu branco perfume de noivados» (1987: 32).

Destes três autores, Nunes da Rosa é quem revela uma maior economia narrativa e uma descrição mais condensada, aspectos que denotam uma maior aproximação à estética contística. Porém, tal como os outros, serve-se dos momentos descritivos para captar os traços locais, elogiando, ao mesmo tempo, o campo e as suas qualidades, como a simplicidade, a tranquilidade, a harmonia e a comunhão com a natureza. O predomínio da descrição sobre a narração implica, obviamente, uma secundarização da história face a uma expansão textual, que revela uma tentativa de aproveitamento das capacidades expressivas da língua.

2.2 O ELOGIO DAS VIRTUDES DO CAMPO

Nestes contos, a glorificação do campo abrange não só a sua beleza física mas também as suas qualidades espirituais. No conto «Antes assim...», depois de descrever os vários elementos que compõem uma paisagem idílica, como o céu azul, o verde «das campinas tenras cheio de sol doirado, o mar liso», assim como pormenores ligados à festa do Espírito Santo, Nunes da Rosa termina com a sublimação do espaço rural, pleno de «uma alegria serena, fortificadora e saudável, que só a aldeia conhece» (Rosa, 1978: 11). São muito frequentes os momentos em que estes três contistas exaltam a tranquilidade da vida campestre, em que o homem atinge a felicidade através da simplicidade e da comunhão com a natureza, um mundo oposto à artificialidade e ao vício das cidades. Em «A debilha» (Florêncio Terra), «A Americana» (Rodrigo Guerra) e em «Suave epopeia»

(Nunes da Rosa), os autores descrevem um cotidiano tranquilo, em simples contacto com o mundo natural, enunciando um ambiente de paz e de perfeição, no qual não existe qualquer tipo de corrupção e que leva o narrador-personagem do primeiro conto a afirmar: «Eu sentia-me forte naquele bom ar do campo» (Terra, 1942: 69). Trata-se de um ideal de vida associado à Idade de Ouro, altura em que o homem vivia em harmonia com a natureza e antes de sucumbir ao pecado, sem que a passagem do tempo deixasse marcas destrutivas.

Esta sobrevalorização do campo e a comunhão com a natureza são aspectos centrais do conto «A alvorada», de Florêncio Terra. Usando uma linguagem emotiva, o narrador conta-nos a história de Maria, uma jovem que, após uma relação amorosa mal sucedida, da qual resultou uma gravidez indesejada e fortemente criticada pela sociedade e pela família, toma a decisão de se suicidar, um meio de pôr fim à dor e à vergonha e de atingir o perdão e a salvação junto de Deus. Todavia, comovida com o repicar dos sinos da igreja, Maria decide fechar os olhos e dizer a sua habitual oração da manhã. Ao abri-los, parece que tudo ao seu redor adquire uma nova luz, uma nova força. A «alvorada», que representa o renascer da vida, e o sentimento maternal, despertam em Maria uma nova esperança. Ao longo do conto, há uma correspondência entre a natureza e o estado de espírito da personagem, visto que, na primeira parte, quando a protagonista se sente abandonada, desonrada, angustiada, a natureza mostra-se hostil e tumultuosa, através da tempestade e da fúria das águas, ao passo que, na parte final, o súbito desejo de continuar a viver encontra eco no espaço idílico descrito pelo narrador:

Os montes erguiam-se nítidos, estendiam-se campos, macios no seu verde molhado; as casas duma brancura mate sorriam entre arvoredos e no verde claro das colinas, os pássaros piavam; as águas da ribeira, galgando as poldras, caíam frescas em lascados e franjas de cristal; no céu, onde o azul se esclarecia e purificava, só a estrela da manhã fulgurava ainda, na rouxidão da aurora que enrubescia o nascente; e por toda a parte ia crescendo o impulso forte da vida que recomeça. (Terra, 1987: 64)

O campo surge, assim, como um espaço de regeneração, um espaço que restabelece a harmonia perdida devido ao desejo de suicídio. Na verdade, a natureza é quase uma personagem, pois desperta na protagonista a alegria de ser mãe e a vontade de viver: «E toda aquela alvorada do dia e do trabalho, toda a luz e toda a vida renascente como que

saudavam em Maria a alvorada da sua maternidade. Um novo estímulo para viver a tomou também» (ibidem: 64).

O elogio das virtudes do campo surge em autores posteriores, como Helder Melo e Augusto Gomes, que configuram, em alguns dos seus contos, um espaço rural cujo silêncio e tranquilidade convidam à meditação. No conto «Naquele entardecer», de *O Trevo de Quatro Folhas e Outras Histórias*, o primeiro descreve o encantamento espiritual despertado pelo contacto com a natureza: «Quem nunca sentiu o prazer inefável deste colóquio com a natureza, em tal circunstância, perdeu um gozo idílico, uma delícia que suaviza as emoções da vida e balsamiza a alma, num doce convite à meditação, ao devaneio quimérico, às aspirações infantis, que nos extremam no Bem» (Melo, 1983: 109). Em *Perdôe pelo Amor de Deus*, do segundo escritor, como o título indica, as imagens bucólicas relacionam-se com uma serenidade cristã e permitem uma aproximação a Deus, como no-lo indica este excerto do conto «Perdôe pelo amor de Deus»:

E quem espriasse a vista, pela vastidão daqueles campos, sentir-se-ia, por certo, extasiado com o bucolismo da paisagem, onde um contraste de cores, desde o verde das luzernas e dos milheirais, ao amarelo das sazoadas searas, entremeado pelo pintalgado das papoilas e das giestas, no rectilíneo dos cerrados, oferecia um contraste deveras bizarro. [...] E sempre o mesmo silêncio, a mesma paz, convidando as almas à meditação numa sentimentalidade enlevada, aproximando-as de Deus (Gomes, 1981: 64)

2.3 A SIMPLICIDADE DA ACÇÃO

Além desta visão idílica do campo, o «conto rústico» apresenta, geralmente, uma estrutura simples e pouca conflitualidade ao nível da acção, aproximando-se de quadros descritivos que representam cenas rurais, como é o caso de «Amores de alma» e «Quadro antigo», de Nunes da Rosa. O primeiro texto retrata uma cena idílica de grande simplicidade: duas crianças a «apastorar a vaca» (Rosa, 1988: 43). Predomina a descrição realista, sendo de notar a presença dos pormenores, especialmente na caracterização das crianças, e a importância da cor. A acção é simples e supérflua, tornando patente a exaltação da pureza, da inocência e do encanto de duas crianças numa tarefa nitidamente rural. A ausência de conflitualidade é, igualmente, uma característica do segundo texto, também de pendor descritivo, que, partindo de uma cena idílica – um jovem rapaz segue, ao longo de um atalho, com uma vaca, quando se depara com uma graciosa rapariga

ajoelhada numa ribeira a «*molhar* uma peça de linho cru» (ibidem: 89) –, retrata o despertar da paixão entre os dois jovens. O ritmo narrativo é muito lento, principalmente devido aos momentos descritivos e ao diálogo, através dos quais se manifesta a pureza, a integridade e a inocência das personagens.

Tendo como principal objectivo a representação plástica, visual, colorida e luminosa da vida simples do quotidiano rural, muitos destes contos têm como verdadeiros protagonistas a aldeia e o campo. As paixões humanas e os meandros da intriga não dominam neste universo, que não oferece pontos de apoio para surtos psicológicos e enredos complexos, mas apenas para impressões visuais e imagens que traduzam e reiterem a visão que o narrador ou a personagem têm do mundo que os rodeia. O centro da atenção recai sobre as pequenas coisas do quotidiano próximo, sobre os falares e os costumes, sobre o convívio e a proximidade entre as pessoas da mesma comunidade, aspectos visíveis no conto «A debilha», de Florêncio Terra, onde o narrador recua ao passado para recordar os momentos felizes que passou no campo, exaltando as suas qualidades. A acção deixa vislumbrar os fios de uma história, extremamente simples e rudimentar, sem qualquer conflitualidade, baseada na observação e na descrição do quotidiano rural e de uma paisagem, marcadamente açoriana, com contornos idílicos. Esta escrita localizada faz lembrar a de Aquilino Ribeiro, um atento observador do mundo rural, das gentes simples e rústicas e dos costumes beirões, numa tentativa de descrever e captar a essência de um espaço particular⁴.

«O feitor» e «O pote de água», de Rodrigo Guerra, situam a acção no espaço açoriano, que serve de cenário a duas histórias muito semelhantes, dada a reiteração das situações e o desfecho: a moça solteira e casta, de origens humildes, deixa-se seduzir pelo filho do morgado, que a abandona a um destino de perdição moral. Nos dois textos, a história desse amor fracassado é elidida, pois a acção é diluída no texto em virtude de uma expansão textual e da tentativa de captar os traços locais. Os conflitos e os pormenores dessa história estão ausentes, dando lugar a uma descrição impressionista da paisagem e dos ambientes, em que prevalecem os espaços abertos e a tonalidade da cor. A linguagem

⁴ Sobre a escrita de Aquilino Ribeiro, Taborda de Vasconcelos refere o seguinte: «Afirmando [...] que o povo lhe interessa como matéria plástica, não lhe merece, por isso, menos estima o quadrante geográfico que o emoldura e lhe modelou a fisionomia e a índole bisonha mas ladina – posto que, na opinião do autor, quem faz o homem é o céu, a natureza, o solo, as leis e a língua, enquanto, por seu turno, a aldeia permite lobrigá-lo sem a máscara convencional» (Vasconcelos, 1965: 69).

pictórica e a quase ausência de enredo⁵ servem uma preocupação esteticista e configuram um espaço idealizado, que, no conto «O feitor», não deixa lugar aos conflitos sociais, mesmo tratando-se de uma situação feudal dominada pela figura do morgado.

2.4 A IDEALIZAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA E A CUMPLICIDADE COM A NATUREZA

Se analisarmos, com atenção, a caracterização das personagens femininas centrais dos dois contos anteriores, assim como a da protagonista de «A Americana», do mesmo autor, notamos que elas possuem ainda alguns traços da mulher-anjo do romantismo: símbolo de pureza campestre e simplicidade, com traços de uma beleza angelical (geralmente, cabelos louros e olhos azuis), dotada de graça e alguma fragilidade. Assim são as protagonistas destes três contos, que, tal como o espaço, passam por um processo de idealização, sem, contudo, deixarem de apresentar traços locais, sobretudo Teresa, de «O feitor», através do vestuário: «vestia a mais alegre saia, o mais alegre casabeque, pusera na cabeça o lenço mais florido e o abeiro mais gracioso. Não havia ali nenhuma outra rapariga tão esbelta de corpo, tão brilhante de olhos, tão colorida de faces, e de cabelos que se lhe pudesse comparar» (Guerra, 1980: 70). Este carácter hiperbolizante da descrição marca, igualmente, a caracterização de Maria, de «O pote de água», cuja destreza e graciosidade ao manusear um elemento do quotidiano rural a destacam das outras raparigas: «Maria era do bando a mais esbelta, a mais airosa, a mais alegre, a que melhor sabia equilibrar sobre a pequenina copa do seu chapéu o pote cheio de água. [...] Haveria outras que tivessem graça naquele simples encher de água, tanta não a teriam como ela...» (ibidem: 53). Este processo de idealização é ainda mais evidente na protagonista de «A Americana», que, ao chegar à ilha, vinda dos E.U.A., provoca um evidente impacto no meio, «sorrindo para todos, espalhando pelo cais a graça fresca dos seus dentes brancos, dos seus olhos azuis, do seu cabelo loiro, do seu vestuário simples e elegante» (ibidem: 25). Até mesmo o espaço, em especial os elementos da natureza, não fica indiferente perante tamanha formosura:

⁵ Muitos dos aspectos analisados podem ser detectados igualmente em *Os Meus Amores*, de Trindade Coelho, que fornece um dos modelos preferenciais do «conto rústico», sendo duas das suas características a simplicidade e a espontaneidade da acção, como refere João Bigotte Chorão, a respeito daquela obra: «As paixões, se as há e em grau violento, devem-se mais à cegueira do instinto do que à perversão da inteligência» (Chorão, 1994: 18).

E a saudar a gentil madrugadora [a protagonista] o grande astro do dia ordenara à sua orquestra que tocasse o hino festival da manhã. As avesitas não haviam visto ainda rosto tão lindo e tão fresco. Dir-se-ia que desabrochava ali flôr exótica, produto do enxerto da rosa silvestre, do lírio, dos botões de ouro que matizam a relva, de todas as flores que perfumam os campos e os embelezam! (ibidem: 27 e 28)

Há, pois, uma relação profunda entre a personagem e a natureza, sendo uma o prolongamento da outra. Esta ligação é patente em «Suave arrependimento», visto que as duas facetas da protagonista (por um lado, o gosto pelo prazer e a promiscuidade, e, por outro, a simplicidade e a pureza espiritual) representam a expansão da dualidade cidade/campo. Ao mudar-se do espaço citadino, lugar de degradação, para o mundo rural, sinónimo de protecção e vitalidade, a personagem, Madalena, um nome com evidente carga simbólica, transforma-se e perde a primeira dessas facetas.

Outra característica comum no «conto rústico» é a articulação entre a natureza e os sentimentos das personagens, ainda um traço do romantismo. Com efeito, além de pano de fundo para as histórias ou quadros, a natureza acompanha os estados de espírito das personagens. Desta forma, momentos de tristeza e desilusão correspondem a paisagens lúgubres, enquanto que instantes de alegria e felicidade surgem associados a imagens luminosas. Por exemplo, em «O feitor», de Rodrigo Guerra, a natureza e as estações do ano reflectem os acontecimentos e os sentimentos predominantes, estruturando o conto em duas partes: a primeira, cuja acção se desenrola nos meses de Verão, sobretudo em Julho, mostra um cenário idílico, radioso, com muita cor, luz e vitalidade, reflexo de um ambiente de festa e alegria, sobretudo no dia do aniversário do filho do morgado; a segunda parte, situada no Inverno (Novembro e Dezembro), apresenta uma natureza sombria, desoladora, triste, representativa dos acontecimentos trágicos da história (desilusão amorosa, gravidez fora do casamento, desonra e morte). Em vários contos, a própria natureza chega a despertar nas personagens sentimentos de alegria e felicidade, mostrando uma relação harmoniosa entre os dois, que podemos verificar em «Margarida – amor fiel», de Florêncio Terra: «E essa luz abundante deixava também o seu fulgor em olhos lindos e cheios de prazer, e rebrilhava no esmalte dos dentes que o riso das bôcas vermelhas desvendava. Era a alegria dos corações, dando mão à alegria da natureza» (Terra, 1942: 167). Todavia, também podemos encontrar contos em que se nota um contraste entre o espaço idílico e os

estados de alma. Em «Linda noite», de Nunes da Rosa, a beleza da noite⁶ contrasta com a angústia de envelhecer sentida por um casal de idosos, que, numa eira ao luar, conversam com o narrador sobre o sentido da vida e sobre os efeitos da passagem do tempo.

Um dos grandes temas destes contos é o amor. Num espaço idealizado, a natureza idílica, que apela aos sentidos e estimula sensações, é conducente ao amor, surgindo, muitas vezes, como confidente e coadjuvante na relação amorosa. Em «A Americana», de Rodrigo Guerra, o encantamento sensorial e espiritual, motivado pela contemplação da paisagem rural açoriana, desperta sentimentos amorosos: «Na disposição de alma em que estava, com a paisagem a sorrir-lhe primaveras, o aparecimento daquele rapaz foi como que parte obrigada do quadro que tinha ante os olhos! Ele era, por assim dizer, a manhã, cheia de sol e de perfumes, a despertar-lhe na alma sentimentos novos e desconhecidos» (Guerra, 1980: 28).

Este papel da natureza é evidente em «A última laranja», de Florêncio Terra, um conto que, através de uma linguagem simbólica e metafórica, aborda a iniciação sexual de dois jovens recém-casados. O pomar surge como cúmplice dos encontros amorosos, fornecendo o cenário ideal para a celebração dos sentidos e para o despertar da paixão: «As laranjeiras já os conheciam e adornavam-se de suas mais belas flores, derramavam os seus mais suaves perfumes para acabar de os embriagar e prender. [...] E por entre os ramos verdes, primeiro constelados de pétalas brancas, de cândida pureza, e chumbando depois ao pêso dos frutos, apareciam, banhados de riso, de prazer e de alegria, os rostos dêle e dela» (Terra, 1942: 248). O branco das flores simboliza a pureza inicial, que se conserva até ao dia do casamento, enquanto que os frutos representam o amadurecimento da relação e, num discurso intertextual com o Antigo Testamento, o início da actividade sexual: «Ele contemplava hesitante o fruto admirável. Mas ela, de um salto, apanhou-o. [...] Logo a [laranja] partiram, e foram comendo aos gomos a polpa fundente. [...] E todo o fruto desapareceu. [...] Então as suas bôcas, ainda não saciadas, ainda escorrendo sumo, procuram-se, uniram-se, prolongando a posse do fruto delicioso» (ibidem: 249 e 250). Em suma, nestes contos, a descoberta vibrante do amor tem, quase sempre, como cenário a natureza, fecunda, bucólica, pura, alegre e conivente com o despertar da paixão juvenil.

⁶ «Fazia uma lua cheia, muito branca e doce, duma pulverização subtil de farinha alva, enchendo dum imenso clarão religioso a enorme estagnação contemplativa das coisas. [...] O céu, de tintas macias, coava uma luz derramante sobre o cume afiado dos cabeços azulados, e as estrelas dispersas, tocadas de sono, abriam a pálpebra duma estranha riqueza de oiro» (Rosa, 1978: 153).

2.5 A INTENÇÃO MORALIZADORA

Ao exaltar o viver campesino e as suas virtudes, o «conto rústico» possui uma intenção moralizadora. O conto «Suave arrependimento», de Florêncio Terra, é um texto onde perpassa, claramente, um idealismo moral. A voz do narrador é responsável pela defesa de determinados ideais e pela condenação de certos vícios, sobretudo a libertinagem. A protagonista é Madalena, uma prostituta que, ao saber que está grávida, decide mudar a sua vida e resgatar a pureza primitiva, a inocência, a «virgindade espiritual» que, mesmo com uma vida desregrada e promíscua, se conservaram no fundo do seu ser. Para tal, deixa o espaço citadino e refugia-se numa pequena aldeia, um espaço de protecção e reabilitação: «que é feito da Madalena?... Fugiu?... Morreu?... Pois fugiu. Foi esconder-se em uma ignorada aldeia de campos verdes banhados de luz, um povoado pacífico, em volta de uma pequena Igreja, branquinha e protectora.» (Terra, 1987: 59). A maternidade, aliada às qualidades regeneradoras do campo, actuam como forças transformadoras do carácter da personagem, que, tal como Maria Madalena, do texto bíblico, sente um verdadeiro e profundo arrependimento. A mudança de carácter mostra a supremacia do campo sobre a cidade, que, apesar de referida apenas de forma indirecta, não deixa de estar associada ao vício e ao desregramento. É a ida para a aldeia que estabelece a harmonia na vida da personagem.

Todos os contos que exaltam as qualidades do campo deixam transparecer, implícita ou explicitamente, uma determinada moralidade, apoiada na sobrevalorização desse espaço. Contudo, há contos onde a intenção moralizadora se orienta para a defesa de certos ideais ou virtudes, como a justiça, a abnegação, a caridade, o altruísmo, a rectidão, o pudor, visíveis no comportamento das personagens. Idealizada e elogiada não só pelos seus traços físicos mas também pelas virtudes que encarna, a protagonista de «A Americana» (Rodrigo Guerra) sacrifica o seu amor de forma a estabelecer a justiça perante a mulher que tinha um filho do homem com quem ia casar. O desenlace representa uma lição moral dada ao noivo, do qual ela abdica quando já estão todos na igreja, comandada por um profundo idealismo moral, que comove todas as pessoas presentes. Em «Tua, tua, mas a casar» (Florêncio Terra), como o próprio título indica, perpassa, igualmente, uma moralidade, desta vez assente na defesa da honra por parte da moça solteira, que, ao resistir aos avanços amorosos do namorado, consegue preservar a pureza até ao casamento. Do mesmo autor, «Ninhos» mostra-nos a defesa de um ideal por parte do narrador: o

respeito pela terra, pelos animais e pelos elementos característicos de uma região. A intenção moralizadora do texto tem origem na condenação, por parte do narrador, do acto cruel de uma criança, que sente prazer ao destruir ninhos de pássaros. Um dos autores posteriores que associa, nos seus contos, uma visão idílica da natureza a uma intenção moralizadora é Augusto Gomes. Por exemplo, em «Perdôe pelo amor de Deus», ao arrepender-se de não dar esmola a um mendigo, Rosária, uma moça recém-casada, proveniente de uma família avarenta, reconhece a importância da generosidade, da caridade, da igualdade entre os homens e do amor ao próximo, convertendo-se a uma filosofia de vida apoiada nos princípios cristãos.

Nestes contos, a presença de uma moralidade mostra que o processo de idealização não actua somente sobre o espaço e as características físicas das personagens femininas, mas também sobre o carácter e as atitudes de determinadas figuras, cuja conduta moral é, muitas vezes, exemplar. Trata-se de uma virtude simples e sólida, geralmente comandada pelos instintos, que se manifesta através de uma intriga básica, sem meandros, reveladora das forças primitivas que ligam o homem à mulher e ambos à natureza.

2.6 OS TIPOS RÚSTICOS

Da galeria de personagens que povoam as páginas destes contos, sobressaem alguns tipos sociais ligados à aldeia. São personagens estáticas, sem grande complexidade interior, com um comportamento previsível e que representam certos aspectos (profissionais, culturais, económicos, psicológicos, etc.) do universo diegético, o que reforça a ligação com o mundo empírico. Os tipos mais frequentes, como o feitor e o morgado, o emigrante retornado, o baleeiro, o emigrante clandestino, o pároco da aldeia, o lavrador, o pescador e o marinheiro, o ceifeiro, a rapariga solteira e namoradeira, o cantor e o tocador de viola, ajudam a configurar determinadas vivências relacionadas com uma perspectiva idealizada do mundo rural açoriano. Apesar de serem, por vezes, caracterizadas pormenorizadamente ao nível físico, na maioria dos casos estas personagens são tratadas de modo superficial, não sendo dotadas de grande profundidade psicológica, o que se articula com a simplicidade das situações narrativas. A idealização da vida campesina enquadra-se perfeitamente nesta galeria de tipos sociais, que, juntamente com o espaço, ajudam a construir o quotidiano rural. Destas figuras, as que parecem relacionar-se de forma mais evidente com esta perspectiva idealizada são as moças solteiras e

trabalhadoras, que deixam transparecer uma alegria sincera de viver, e os agricultores, simples e rudes, mas com um profundo amor pela terra.

Outros tipos sociais que estes contos recuperam são o morgado e o feitor. Em «O feitor», de Rodrigo Guerra, as personagens movimentam-se num espaço social que é o da aristocracia rural, constituído pelo morgado e pelo grupo de assalariados. Essa relação entre o morgado e os seus subordinados relaciona-se directamente com a produção do verdeinho, um vinho característico do Pico. Tendo como cenário um espaço idealizado, os conflitos sociais desvanecem-se, dando lugar a uma situação feudal atenuada. Todavia, e apesar de o morgado ser caracterizado indirectamente, torna-se claro que esta figura impõe uma certa autoridade e respeito, sobretudo ao feitor, marcado por um sentido de honra, altivez, fidelidade e honestidade, símbolo de uma época que já desapareceu. A harmonia social patente ao longo do conto é abalada no final do texto, uma vez que, numa situação delicada como a de uma gravidez fora do casamento (causada pelos encontros amorosos entre a neta do feitor e o filho do morgado), são os mais pobres que são atingidos.

3. O PARAÍSO PERDIDO DA INFÂNCIA E DA ADOLESCÊNCIA

A infância e a adolescência como temas marcam presença ao longo de todo o percurso do conto de temática açoriana, manifestando-se, com maior evidência, em determinados autores. Não é nossa intenção apresentar uma análise aprofundada das obras em estudo, mas sim mostrar como elas contêm motivos essenciais para a configuração dos contornos gerais desta temática e da sua evolução ao longo do percurso do conto açoriano.

Centrando a atenção na força centrípeta, que atrai para a ilha e que desperta o amor pela terra natal, verificamos que grande parte dos escritores açorianos, mesmo os que vivem fora do arquipélago, opta por manifestar, nas suas obras, uma fidelidade às raízes, como se motivados por uma necessidade interior. A ilha que muitos abandonam fisicamente persegue-os através da memória e encontra um lugar na literatura. Desta forma, a ilha surge, em muitas narrativas, como o paraíso perdido da infância e da adolescência, evocado através da memória, uma visão que patenteia uma clara subjectividade, reveladora do valor afectivo das origens. Neste contexto, deparamo-nos, frequentemente, com espaços geográficos reconhecíveis, muitas vezes coincidentes com a terra de nascimento dos próprios autores, que, através de uma capacidade evocativa, recuperam, literariamente, os lugares, as pessoas, os costumes, os animais, as coisas e as

experiências iniciáticas, numa espécie de homenagem simbólica à pequena pátria que lhes deu berço. Este aspecto manifesta-se, principalmente, naqueles que, muitas vezes forçadamente, deixam o arquipélago, transportando consigo essa memória indelével e fazendo da escrita um meio de anular o afastamento da ilha. Em suma, no conto açoriano, a ilha, enquanto lugar de rememoração, é um mundo recriado pela nostalgia, que transpõe o espaço e o tempo com vista a projectar-se como universo ficcional. Este regresso às origens não se concretiza sem o despertar da saudade, por vezes, dolorosa, da felicidade do passado, um tempo «dourado» perdido. O sentimento de perda é motivado não só pela consciência do afastamento ou da morte de familiares e amigos, mas também pelo reconhecimento da distância física e espiritual em relação à ilha. Por isso, o processo de rememoração pode ser visto como uma viagem através do tempo, durante a qual são recuperadas diversas imagens que suscitam a emoção do narrador e das personagens.

A infância constituiu-se, ao longo dos tempos, um objecto de interesse de múltiplas áreas do saber, incluindo a literatura, provavelmente por ser a etapa em que o sujeito inicia a formação da sua identidade. Com efeito, muitos escritores buscam nesse tempo a matéria-prima para a composição das suas obras, visto que o encaram não como um mero período cronológico de passagem, mas sobretudo como um tempo de significados primordiais. Cada época literária produziu a sua visão da infância, mutável no tempo e, geralmente, oscilatória entre dois extremos: um, que apresenta esta fase da vida numa aura dourada de beleza, harmonia, felicidade, optimismo, uma perspectiva claramente romântica; e outra, segundo a qual a infância pode também ser um estádio de dor e de sofrimento. Ora, neste ponto, detemo-nos, precisamente, numa visão que se aproxima mais da primeira perspectiva, visto que os autores em estudo lançam, sobre essa etapa, um olhar nostálgico, evocando imagens que incitam sentimentos apaziguadores. Mesmo quando as lembranças são dolorosas, elas são revestidas por um filtro indolor, que reforça a felicidade vivida nesse período. Essa visão optimista está intimamente relacionada com um espaço particular, uma vez que é impossível separar a saudade da infância das imagens da ilha. De facto, é no microcosmo insular que está o paraíso perdido da infância e da adolescência, aliado, por um lado, à inocência, à ingenuidade, às promessas, às descobertas, aos prazeres, mas, também, por outro, aos medos, às angústias, às dúvidas, às perdas. Todos estes aspectos têm, geralmente, como cenário um ambiente harmonioso, sobretudo nos contistas

da primeira metade do século XX, inserido num espaço rural, em que o modo de sustento das pequenas comunidades está ligado ao mar ou à terra.

A experiência pessoal é, indubitavelmente, o ponto central destas narrativas, porquanto os autores centram a sua escrita na reconstituição de um percurso existencial e no processo de desvelamento do sujeito ao mundo. Contudo, não temos acesso apenas ao mundo interior, visto que a construção dessa auto-imagem se confunde com a observação do mundo exterior. Desta forma, simultaneamente à afirmação desse percurso individual, é-nos apresentado o meio circundante, assim como a história dos outros e da sociedade. As aventuras e desventuras narradas misturam-se, por conseguinte, com a configuração de lugares e com a representação do quotidiano dos meios rurais, onde as superstições, os costumes, a religiosidade, a linguagem regional, as lendas e os provérbios compõem uma cultura popular e tradicional viva. A imagem luminosa do passado na ilha contrapõe-se, em várias narrativas, a um presente triste, marcado pela nostalgia, pela solidão, pelo sentimento de perda, pela consciência do envelhecimento e da passagem do tempo, pelo afastamento da ilha, pela diluição das memórias e pela proximidade do fim. Especialmente nos escritores mais recentes, a subjectividade intervém de forma mais veemente, na medida em que o narrador lança um olhar crítico sobre a sociedade, desmascarando os meios de repressão, autoritarismo e convencionalidade. Trata-se da manifestação de uma faceta do narrador-adulto, isto é, de determinados valores que presidem à personalidade do «eu-actual» e não à do «sujeito-menino».

Nos contos em estudo neste ponto, a escrita organiza-se em função da memória, fonte de desenvolvimento da narrativa e elemento elaborador do discurso ficcional. Com efeito, os escritores introduzem nas narrativas o que a memória foi aprendendo com a realidade viva, empírica. No entanto, sendo um processo por natureza complexo e desorganizado, sem limites, visto que é constituído de fragmentos eternizados pelas vivências interiores, a memória nunca poderá recuperar, com total limpidez, a verdade do passado. Haverá campos em branco que só podem ser preenchidos pela imaginação. Além disso, as lembranças são contaminadas pelas idiossincrasias do sujeito actual. Por isso, o discurso da memória é um discurso híbrido, entrelugar do vivido e do ficcional, resultante da distância spatiotemporal e da experiência acumulada ao longo da vida. Em suma, a infância do passado é um tempo reinventado, do mesmo modo que a ilha rememorada é um espaço recriado literariamente, transfigurado pelas emoções. A par disso, ao permitir a

actualização de impressões, sentimentos, experiências, informações passadas, a memória pressupõe um processo de aprendizagem, já que a revisitação do passado permite a sua reavaliação e o confronto com o presente.

Uma questão que perpassa esta escrita relaciona-se com a presença da ficcionalidade na literatura. Com efeito, vários textos tornam difusas as fronteiras entre a realidade e a ficção, naturalmente por resultarem de uma forte ligação com a realidade açoriana. A inclinação para o empírico ou o factual pode manifestar-se de várias formas: o narrador identifica-se com o próprio autor; insiste-se em afirmar que a história é verídica; apresenta-se o narrado como uma experiência real vivida pelo narrador; faz-se referência a pessoas, espaços ou elementos do mundo empírico. Se estivéssemos perante a autobiografia propriamente dita, de acordo com Philippe Lejeune, em *Le Pacte Autobiographique* (1975), haveria uma clara identificação entre autor, narrador e personagem. Porém, nas narrativas ficcionais de pendor autobiográfico essa identificação não é afirmada, uma vez que muitas destas histórias, apesar de partirem de acontecimentos vividos e testemunhados pelos próprios autores, são recriadas através da faculdade imaginativa e de um discurso de invenção e transformadas em literatura. A verdade é que o facto de esta escrita ser enriquecida pela vivência pessoal não retira, de modo algum, o seu carácter ficcional. Aliás, podemos até afirmar que essa experiência contribui para enriquecer ainda mais os textos.

3.1 OS «CONTISTAS DA HORTA»: INFÂNCIA E TRADIÇÃO

Já na passagem do século XIX para o século XX, os «contistas da Horta» consagram alguns textos exclusivamente à evocação nostálgica dessa etapa da vida, configurada a partir de uma perspectiva romântica. Neste sentido, os seus contos patenteiam uma visão idílica da infância e do quotidiano rural inserido no espaço insular. Os narradores de primeiro ou segundo grau evocam, ao sabor da saudade e da emoção, reminiscências pessoais, imagens concretas do mundo matricial, pequenos acontecimentos e quadros campesinos, tradições e costumes regionais, elogiando as paisagens e as gentes.

No conto «Dois lugares vazios», de *Água de Verão: Contos e Narrativas*, de Florêncio Terra, o narrador de primeiro grau cede a palavra a um velho açoriano, contador de histórias, que evoca o imaginário pessoal e social da sua infância e juventude num serão onde estão todos reunidos à sua volta: «quando o velho açoreano, desde longos anos

expatriado, começou a sua narrativa, todos se calaram e formaram círculo em volta dele escutando atentamente» (Terra, 1987: 15). Neste serão, representativo do resgate da narrativa oral, a memória do velho é reavivada e leva-o a revisitar um momento do passado em particular: o dia de Natal, na sua terra, lá longe, no tempo e no espaço. Marcada pela simplicidade e pela rusticidade da acção, das personagens e do espaço, a história que conta possui contornos positivos, uma vez que esse dia era vivido com uma enorme alegria e confraternização. Além de pormenores de carácter regional e etnográfico, especialmente o modo como se realizava a matança do porco, um costume tradicional açoriano, assim como alguns rituais religiosos, a narrativa alude, ainda que subtilmente, a um dos efeitos negativos da emigração: a separação da família. A ilha perdida no meio do oceano assume-se, desta forma, como um paraíso onde ainda se mantinham a vitalidade da infância e a coesão familiar, contrastando com um presente assombrado pela velhice, pela morte e afastamento das pessoas queridas, em especial os pais. Predomina, claramente, a descrição, demorada e pormenorizada, aliada a uma linguagem poética e emotiva. O narrador não se preocupa tanto com a narração de uma história e com o encadeamento de várias acções, mas sim com a recuperação de acontecimentos rotineiros e imagens marcantes na sua infância, propiciadoras de momentos felizes, e com a tentativa de captar um certo traço local, através da descrição de figuras, hábitos e paisagem. A conflitualidade é substituída pela exaltação de um tempo perdido (o da infância) e de um espaço perdido (a aldeia distante, no meio do oceano).

A revisitação do passado leva o velho contador a divagar, poeticamente, sobre a infância⁷, representada, metaforicamente, como «diabo», o que reflecte o espírito irrequieto, travesso e rebelde próprio dessa etapa da vida, e como «Deusa», mulher, revelando a luminosidade, a doçura, a alegria, a inocência e a simplicidade normalmente associadas a uma criança. Apesar de conterem uma carga extremamente positiva e alegre,

⁷ «Sim rapazes do diabo éramos nós, mas santo diabo esse a que pertencíamos de corpo e alma e que não era outro senão os nossos dez, doze anos, a nossa vida rica de seiva, a nossa alma varejada de luz e iriada de ilusões e de esperanças, o nosso espírito impressionável, fresco como uma flôr desabrochando. Sim, era o diabo... ou antes: – era a Deusa da nossa infância, essa doce figura e jovem mulher, banhada em risos, escultural, branca, de túnica flutuante e leve, os pés nus, os ombros, o colo nu, na simples e casta nudez da Natureza; sim, era Ela, a nossa fiel amiga que nos não abandonava nunca, e nos dava o gozo imenso de viver!...» (Terra, 1987: 16).

as recordações do velho escondem, lá no fundo, a saudade dolorosa desse passado ilhéu radioso, irremediavelmente perdido e apenas vivo na memória⁸.

Um dos textos de Florêncio Terra mais ricos em pormenores de carácter etnográfico é «Fruta do tempo» (*Água de Verão: Contos e Narrativas*), dominado pela descrição de vários costumes e tradições açorianas, em especial a matança do porco. O narrador participante, um velho açoriano, evoca, ao longo do texto, o tempo da sua infância, principalmente os momentos que nele mais despertam saudade, usando uma linguagem emotiva e coloquial. A sua atenção recai sobre esse costume adoptado em praticamente todo o arquipélago e que representa uma autêntica festa no quotidiano rural açoriano. Facilmente nos apercebemos de que o narrador valoriza bastante a tradição e o tipicamente local, tecendo um elogio explícito ao campo e aos seus produtos. A infância não é, por conseguinte, o tema dominante no texto, pois serve apenas a contextualização temporal das situações rememoradas e presentificadas através da memória. O assunto privilegiado relaciona-se com os aspectos etnográficos e tradicionais do quotidiano açoriano. Todavia, ao interpelar o leitor, o narrador não deixa de enaltecer esse período cronológico da sua vida e confessar a saudade que sente desse tempo primordial.

Mas, leitor querido, quem me dera a mim poder tornar a encontrar hoje o prazer puro, o contentamento sem mistura, o alvoroço, a alegria d'alma que na minha alma de criança sentia perante esse e outros presépios da minha infância e que ainda agora, fechando os olhos, vejo numa iluminação que deslumbra, rodeados de gente sôfrega, de crianças, cujas pupilas são outras tantas luzes, e que gritam a cada surpresa e se desvanecem a cada novo trecho desse singelo e novo quadro. (ibidem: 29)

Os sentimentos experienciados no tempo dourado da infância já não são possíveis no presente, como se tivessem sido contaminados pelo desencantamento perante a vida e pela passagem do tempo e estivessem apenas guardados no baú sem fundo da memória.

Devido à sua estrutura e elaboração das categorias narrativas, estes dois textos dificultam a tarefa de identificação do género a que pertencem, uma vez que são

⁸ Este texto pode ser aproximado a «A matança do porco», de Hélder Melo (*O Trevo de Quatro Folhas e Outras Histórias*), que aborda esta festa tradicional açoriana, através de uma linguagem descritiva e emotiva. Ambos os narradores elogiam o tempo da infância, por se tratar de uma época de grande alegria e felicidade, em que se valorizava os costumes açorianos.

dominados pela descrição minuciosa, pelos pormenores, apresentando, portanto, pouca conflitualidade e a quase ausência de acção ou intriga. Estamos, pois, perante quadros do quotidiano rural, narrativas descritivas, estáticas, em que o narrador se debruça sobre a descrição de paisagens, hábitos, costumes regionais e personagens geralmente não envolvidas em cadeias de eventos. Trata-se de relatos factuais que apresentam considerações do narrador acerca do espaço e dos vários ambientes rurais, acerca do sentido da vida e do passado e que levantam dúvidas relativamente à sua natureza ficcional. No entanto, não deixam de lançar pistas importantes que nos permitem compreender o modo como a temática da infância foi tratada na fase inicial do percurso do conto de temática açoriana.

A infância insular como tempo e paraíso perdidos é um aspecto presente no conto «De volta à terra» (*A Americana*), de Rodrigo Guerra, que, contrariamente aos textos de Florêncio Terra, apresenta uma história com princípio, meio e fim, uma descrição mais condensada e uma maior preocupação com o desenrolar da acção, aspectos que o aproximam da estética contística. A história assenta no regresso à terra natal por parte de um velho emigrante açoriano. As suas raízes e a sua identidade estão presas a um espaço do qual foi necessário sair, mas onde tem de retornar, de modo a restabelecer a unidade perdida. No momento em que, a bordo do navio, começa a avistar a ilha ao longe, recorda a sua infância e mocidade naquela terra, vistas a partir de uma perspectiva positiva e idílica, que o velho tenta prolongar no presente, pois espera, irracionalmente, encontrar a terra natal inalterada desde o momento em que partiu. Vivido no regaço vulcânico da ilha, esse período é evocado numa aura de alegria, vitalidade, beleza, felicidade, amor, afecto e devoção religiosa. Ao ver a ilha surgir ao longe, ele sente-se rejuvenescer espiritualmente, como se tivesse regressado a esse tempo dourado. Perto de desembarcar, acredita firmemente, embora de forma ilusória e enganadora, que irá encontrar o mesmo espaço e as mesmas pessoas:

O que a ilha do Pico, com só o vê-la de longe, lhe recordava, é incalculável. Foi como se lhe passasse ante os olhos a grande fita animatográfica da sua mocidade, dessa mocidade que ali devia existir, quer nas casas, quer nas pessoas, quer no mar, quer no campo!... Sim! Ainda lá deviam estar, na varanda, a sua querida mãe, o seu pai, os seus irmãos. (Guerra, 1980: 167)

Todavia, quando pisa terra, o seu sonho de eterna mocidade desmorona-se, uma vez que se apercebe da verdadeira realidade: ninguém o conhece, a não ser um companheiro de infância, quase irreconhecível; o espaço sofreu profundas alterações; os seus pais e os seus amigos já haviam morrido; a única irmã que lhe restava estava envelhecida. Após o encontro com o real, tudo adquire um carácter negativo: «Como tudo agora lhe parecia triste e feio! As ruas eram estreitas, as casas eram pequenas. Tudo envelhecia em volta dele na hora dolorosa do regresso à terra. Havia casas que se desmoronavam» (ibidem: 168). O envelhecimento atinge ainda o próprio protagonista, visto que, no final, um antigo criado, agora velho, abraçando-o, constata: «– “Como o menino está velho!...”» (ibidem: 168). Em absoluto contraste com as imagens de felicidade do passado na ilha, no presente há a constatação amarga da passagem do tempo, da mudança, do envelhecimento, da infância e mocidade irremediavelmente perdidas para sempre. A activação da memória gera um confronto que lhe mostra como ele é um estranho na sua terra. O paraíso da infância e da mocidade, configurado a partir de imagens do quotidiano, subsiste apenas como reminiscência. O único regresso permitido a esse tempo de felicidade só é possível através da memória.

3.2 HÉLDER MELO: ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO

Apesar de cronologicamente se distanciar destes autores, Helder Melo revela um modo semelhante de tratamento da temática açoriana, em particular do tema da infância. Abordando inúmeros aspectos etnográficos e elogiando a tradição, este escritor manifesta, sobretudo em *O Trevo de Quatro Folhas e Outras Histórias*, uma devoção incondicional pela sua terra natal. Regressa, por isso, através da memória, aos momentos em que a ilha ainda conservava intactas a simplicidade, a autenticidade e a harmonia do quotidiano rural açoriano. Esses momentos situam-se no tempo da sua infância e juventude, marcado pela admiração por certas figuras, pelo amor à família e amigos, pela valorização das pequenas coisas do quotidiano, pelo sentido religioso, pela inocência e pureza de sentimentos. Ao afirmar, no prefácio e no início de muitas narrativas, a veracidade dos acontecimentos, o escritor assume-se como o verdadeiro protagonista das várias histórias. Estamos, pois, perante textos híbridos, que dificultam uma classificação genológica, provavelmente resultantes da faceta de jornalista do autor, fiel à realidade factual. Todavia, no prefácio, Helder Melo classifica-os de «pequenos contos, nos quais recorro cenas e ambientes que

eu próprio observei na minha infância, e um ou outro acontecimento de épocas passadas que me foram contados por velhos amigos. [...] Todos têm um fundo do verdadeiro» (Melo, 1983: 7 e 8). Portanto, segundo o autor, são duas as fontes que forneceram a matéria para os seus textos: a experiência pessoal, em contacto com a realidade empírica, e as narrativas orais ouvidas de outrem, agora recontadas através da sua voz. Outro aspecto importante referido nesse paratexto é o sentimento dominante: a saudade. De facto, o escritor mantém uma ligação muito forte com o período da infância, pois, apesar de distante no tempo, continua tão vivo ainda como reminiscência. Em praticamente todos os textos, o narrador manifesta uma profunda saudade do passado, como se o presente fosse apenas uma sombra da felicidade de outros tempos. Ao afirmar que as suas narrativas mostram cenas e ambientes, Helder Melo aponta já para a simplicidade da acção, visto que as histórias não apresentam grande conflitualidade ou profundidade, da mesma forma que as personagens não possuem uma notória densidade psicológica. As histórias são apenas fragmentos de memórias, pequenos episódios marcantes na vida do autor, não apresentando uma grande preocupação na construção de uma intriga com princípio, meio e fim.

Não é nosso objectivo analisar aprofundadamente esta obra, mas apenas lançar um olhar atento e crítico sobre a visão da infância insular configurada nos textos. Antes de mais, a narração oscila entre a primeira e a terceira pessoas. No segundo caso, como as imagens gravadas na memória do narrador se relacionam, principalmente, com as figuras que marcaram o seu passado, essa entidade assume-se como um observador, visto que agora a atenção recai sobre elas. Há indicações do espaço geográfico onde decorre a acção (normalmente, o Pico e o Faial), assim como referências temporais específicas. Em termos gerais, o autor utiliza um discurso que varia entre o poético, o cómico e o irónico. O léxico e a pronúncia regionais estão presentes nas falas de muitas personagens. Além disso, algumas das histórias revelam um pendor moralizante, na medida em que, por vezes, tudo se concentra na tentativa de exercer uma determinada influência sobre o leitor, a quem o narrador se dirige com frequência. A moral vigente nos textos relaciona-se com o enaltecimento do amor pela terra, do amor a Deus e do amor entre os membros da família. Todos estes aspectos ajudam a configurar uma visão idílica da infância. Deparamo-nos, em alguns momentos, com figuras, situações e sentimentos menos

positivos, que são, no entanto, encarados como próprios do processo de crescimento e atenuados pelas imagens de felicidade.

A saudade da infância e a representação desse período como um tempo dourado são aspectos centrais no conto «Retalhos da minha infância». Tudo conflui no sentido de mostrar uma visão positiva da infância, desde a beleza da paisagem⁹, os acontecimentos rotineiros da pequena vila, as saudosas figuras, sobretudo a avó e a D. Adelaide, até mesmo as sensações, como o cheiro, o paladar, a visão, a audição e o tacto¹⁰. A história retrata, através de uma linguagem simples e emotiva, o fascínio que a chegada do vapor exerce sobre uma criança, o narrador, e mostra como esse meio de transporte influencia e acelera a vida da população local. A curiosidade, a ingenuidade, a impaciência e o entusiasmo caracterizam o seu modo de encarar a realidade circundante. Quase todo o texto é dominado por esse olhar infantil, e a história é narrada ao ritmo das recordações e duma consciência emocionada, como se o narrador-protagonista estivesse a experienciar as vivências pela primeira vez, tal é o poder de presentificação da memória. Todavia, o final revela a presença do narrador adulto, que, agora situado no presente, termina numa nota nostálgica: «Que saudades! Que saudades, meu Deus!» (ibidem: 14). Deste modo, a escrita surge como uma forma de compensar a saudade da infância no solo natal.

A activação da memória pode ser desencadeada de fora para dentro, isto é, pela presença de um determinado objecto ou lugar, no qual o narrador vê as lembranças armazenadas. Assim acontece em «A louca», em que as recordações da infância são despoletadas por um elemento do mundo exterior: «a secular ermida da Prainha de Cima, digna do pincel romântico de Júlio Dinis» (ibidem: 99). Desta forma, o narrador-personagem recua até uma certa tarde de Outono «para reviver figuras aldeãs, que não se me apagaram ainda da memória» (ibidem: 100). Com efeito, a narrativa é composta pela caracterização física e psicológica das figuras que marcaram a infância do narrador, algumas detentoras de elogiosas virtudes, como a beata Sr^a Maria Rita, «bondosa criatura», outras portadoras de defeitos, como a Mónica, «meio anormal, zarolha e

⁹ «Ao longe o vapor diminuía, lançando um fumo negro e espiralado, que sujava o céu turquesa. Ao fundo, S. Jorge – a Ilha das arribas – estendia-se languidamente sobre a safira argêntea daquele bonançoso mar de um formosíssimo outono» (Melo, 1983: 11-12).

¹⁰ «No patamar da escada recebeu-nos a Sra. D. Adelaide e aquele cheiro inconfundível do seu “Moca”, que nos esperava lá dentro [...]. O café escaldava, perfumado e docinho. A compota de pêssego (a melhor que comi na minha vida) tinha reflexos de oiro na compoteira de cristal. Os fofos pães de leite, barrados com apetitosa manteiga, vizinhavam-se dos biscoitos amanteigados e dos “esquecidos”, deliciosos, de mistura com rosquilhinhas de aguardente» (ibidem: 10).

deficiente na fala» (ibidem: 100 e 101), e a Louca, uma «velhota solitária e silenciosa» (ibidem: 102) que apavorava as crianças e o próprio narrador-menino. Vivendo afastada do convívio social, num casebre abandonado e apodrecido, é uma figura demente, peculiar e assustadora que marcou o quotidiano infantil do narrador. Destaca-se um dia em que o rapaz viu a estranha personagem, completamente nua, atravessar o pátio:

A visão emocionante, do seu olhar espavorido, da face esquelética e pergaminhada, dos cabelos crinisparsos, de um branco sujo, dos seus membros de rã e dos sacos desajeitados dos longos seios, todo aquele conjunto do seu esqueleto coberto por uma pele negra, cor de terra, eis uma imagem insólita que emerge das recordações da minha infância e me transporte à galeria shakespeariana, do Hamlet à criação fantástica das bruxas de Lady Macbeth. (ibidem: 102)

Esta visão grotesca não só provocou espanto e medo no narrador como estimulou a sua imaginação, levando-o a tecer relações entre o mundo empírico e a literatura. Deste modo, o autor termina como começou, com a referência a dois grandes escritores (primeiramente, Júlio Dinis e, agora, Shakespeare), exímios criadores de mundos ficcionais e personagens inolvidáveis.

3.3 DINIS DA LUZ: O SENTIDO PROFUNDO DA INFÂNCIA

Tal como Helder Melo, também o contista Dinis da Luz situa a sua escrita entre a realidade e a ficção, como afirma no prefácio ao livro de contos *A Sereia Canta nos Portos* (1979: 11). Com efeito, estamos perante uma obra enriquecida pela vivência pessoal e perpassada de apontamentos autobiográficos, o que não lhe retira, obviamente, o estatuto ficcional, dotando-a, por outro lado, de um carácter mais humano. Na verdade, o humanismo é a principal linha condutora da escrita de Dinis da Luz. Ele próprio refere, no texto preambular, que «o que escrevo, à maneira de contos, é fruto de uma fidelíssima ternura humana» (ibidem: 12). Apesar de ter sido transferido para Lisboa, aos vinte e seis anos, a fim de se dedicar ao jornalismo, sempre sentiu o pulsar da saudade da ilha, o que o levou a situar a maior parte das suas narrativas em espaço açoriano. Os diálogos simples, o discurso claro e preciso, a narração linear e a linguagem emotiva adequam-se, perfeitamente, aos temas abordados, que lhe são próximos e que permitem conhecer momentos e figuras marcantes na sua vida. A saudade da infância açoriana é uma

constante nos seus textos e manifesta-se através de uma linguagem realista, mais sóbria e contida que a dos escritores analisados anteriormente, mas, ao mesmo tempo, reveladora das emoções e perpassada de expressividade poética.

O universo da infância ocupa, indubitavelmente, um lugar de destaque na obra de Dinis da Luz. O escritor recua até esse período para reviver, agora literariamente, os anos dourados e para mostrar uma visão da vida plena de pureza, simplicidade, autenticidade e sabedoria, da qual, porém, o sofrimento não está completamente ausente¹¹. Desta forma, nas histórias, apesar de o narrador lançar um olhar saudosista, não figuram apenas emoções e acontecimentos positivos, nem uma imagem da infância totalmente perfeita. No percurso de iniciação e de descoberta, em que brilha uma centelha de espanto e de encantamento, o olhar infantil depara-se, igualmente, com a dor e a desilusão, suas ou alheias.

A oscilação entre dois sujeitos, um do passado e outro do presente, é habitual na escrita da infância. Num movimento que desafia as leis do tempo cronológico, o escritor recua e avança, num sucessivo ir e vir temporal, tentando instituir marcos essenciais de aproximação e distanciamento entre os dois sujeitos. Por isso, encontramos, geralmente, duas visões em contraste: a do menino das descobertas, com os seus sonhos e caminhos por desbravar, e a do adulto, o homem que escreve, nostálgico, irremediavelmente consciente do fim do sonho. Estes aspectos estão presentes no conto «O binóculo do meu padrinho», cuja história se desenrola em torno de um objecto fortemente desejado pelo narrador-criança, que confessa, logo no *incipit* do conto: «O meu sonho era um dia ter o privilégio de observar a minha aldeia pelo binóculo do Padre Afonso e de mais tarde possuir um binóculo só para mim, uns olhos miraculosos de vidro que me revelassem o Mundo escondido e os horizontes quase sempre com névoa nas ilhas» (Luz, 1979: 15). Apesar de cobiçado, o binóculo é, igualmente, inacessível, proibido, uma vez que o padre não autoriza o seu uso pela criança, mesmo depois de ser convidado para seu padrinho, uma estratégia mal sucedida por parte do pequeno rapaz. Só após a morte do padre, o narrador tem acesso ao ambicionado objecto, que lhe é deixado em testamento. Todavia, o

¹¹ Lúcia Costa Melo aprofunda este assunto, afirmando que o escritor manifesta «o desejo de explorar o sentido mais profundo da Infância, quer num âmbito psicológico e filosófico, quer no que de mais sábio e poético neste estádio existe. É assim uma busca daquele que não quer perder a raiz mais profunda do seu ser. É a capacidade de espanto, de iniciação a exigir-se sempre no conhecimento que a Infância fornece, transpondo espaço e tempo para projectar-se luminosa no Futuro. Por isso o que parece de salientar em várias facetas é a sua Ilha-Infância, que pulsa mesmo de longe num afago sem calor mas que atenua as agruras da vida e as caminhadas bem solitárias pelo mundo fora» (Melo, 1990: 14).

encantamento, o fascínio, a curiosidade e a ambição infantis pertencem já ao passado, uma vez que a criança é agora adulta:

Quando [o binóculo] chegou [...], embrulhado em papel fino e registado, já era tarde. Já eu conhecia o mundo e os horizontes. Já tivera na minha mão binóculos de maior alcance e nitidez [...]. Já passara mesmo os horizontes sem mistério. É por isso que hoje, quando pego no binóculo [...], não vejo nada de novo nem de belo, a não ser o meu padrinho a uma janela que já se fechou – e eu por caminhos por onde já não ando. Em suma, vejo uma ambição que não tem o menor interesse, a não ser na saudade. (ibidem: 18)

Como vemos, no presente, o binóculo funciona como objecto mnemónico, lembrança do sonho infantil e do estimado padrinho. O remate do conto torna claro que não é um simples objecto, de carácter puramente material, mas possui um significado profundo. Aliás, Lúcia Costa Melo explica que se trata de um «objecto catalisador de mitos, ponte para o desconhecido, para o mistério de um outro mundo, invisível e indizível, símbolo dum poder obscuro, como o cetro na mão do rei» (Melo, 1990: 17). Assim, esse elemento representa a capacidade de ver para além, a busca dos horizontes, a insatisfação com a realidade próxima, o pulsar da imaginação, o desejo de desvendar mistérios. Além disso, é símbolo do transcendente, na medida em que a criança pensa que Deus, como é onnipresente e onipotente, também usa um binóculo, maior, certamente, para ver tudo o que se passa no mundo. Todavia, esse fascínio e encanto perdem-se com a entrada no mundo dos adultos. A única propriedade do objecto que se mantém no presente é a capacidade de vislumbrar algo afastado, visto que permite ao narrador regressar, através da memória, a um tempo distante.

Ao rememorar as figuras, a ambiência, os objectos, os espaços e as experiências dos seus jovens anos na ilha, Dinis da Luz deixa transparecer fortes sentimentos, destacando-se a amizade. A acentuada nostalgia motivada pelo afastamento espacial e temporal da «Ilha-infância» surge entrelaçada com a saudade de certas figuras, entre as quais os companheiros de brincadeiras. São, sobretudo, os contos «A mãe de Johnny» e «Os Selvagens esfregam as mãos...» que abordam os laços de amizade entre o narrador e os rapazes da sua idade. Nesses textos, podemos detectar, igualmente, um olhar infantil fascinado pela América, naquela altura sinónima de abundância, prestígio e riqueza. Em

contraponto à imagem positiva deste país, à beleza da paisagem açoriana e à pureza da amizade genuína, aspectos que aproximam o espaço insular de um verdadeiro paraíso, encontramos, nestas narrativas, a descoberta da dor alheia e a empatia daí resultante. No primeiro conto, o narrador-personagem, cativado pelo «sonho americano»¹², espera ansiosamente o fim da aula para se encontrar com Johnny, seu primo e filho de emigrantes açorianos de visita à ilha. Todavia, o não aparecimento do amigo desperta nele algum desapontamento e tristeza. As recordações desse dia mantêm-se vivas no seu espírito, tal o impacto da notícia da suposta doença ou morte da mãe do primo, a razão para não ter ido ao encontro. Ora, o narrador, apesar da sua tenra idade, detecta o sofrimento do primo e, numa atitude de compreensão, afinidade e solidariedade, segue-o, quando ele sai, desesperado, a meio da noite, para tentar encontrar a mãe. Quando já são adultos, e depois de longos anos de separação, os dois conversam sobre esse fatídico dia, e Johnny revela que a sua mãe tinha, na realidade, abandonado a família. Tal como no passado, o narrador sente um certo receio em cruzar o seu olhar com o do primo, por saber que é um assunto que o perturba e magoa profundamente. Por isso, limita-se a ouvi-lo e a compreender a sua dor, nessa viagem a dois ao passado infantil comum, um tempo de convívio, de alegria, de deslumbramento, de companheirismo, mas também de descoberta das amarguras da vida.

Como já foi referido, alguns aspectos deste conto repetem-se em «Os Selvagens esfregam as mãos...», como o fascínio pela América, a amizade, o retorno do narrador à aldeia natal, após uma longa ausência, e as recordações de um determinado episódio da adolescência. No presente da narração, a memória do narrador é activada por um elemento exterior, uma carta, enviada por um amigo do passado na ilha, que o transporta a um certo dia da sua infância e o faz reviver os desejos e sonhos de menino¹³. A recuperação desse retalho do passado começa com a descrição temporal e espacial, denotando uma visão positiva do mundo que rodeia o narrador: «Éramos pequenos da escola ainda. Um dia que

¹² «Quando nos chegava, às Ilhas, um parente da América, adquiríamos logo certo prestígio na terra. Transformavam-nos num abrir e fechar de olhos. Púnhamos fóra os trapos remendados de todo o ano, e que vista fazíamos, descalços, com camisolas da Califórnia e barretinhos de Betefé [New Bedford]! Essas é que eram as verdadeiras férias para os rapazinhos como eu, criados a pão de milho e caldo. Os doces americanos tinham realmente alguma coisa de doçura celeste [...]. E eu sonhava com a Califórnia, de onde vinham, vestidos como príncipes e princesas, os meus primos e primas» (Luz, 1979: 122).

¹³ «Pelo Natal, cheguei à aldeia, de férias. Um dia, à noite, recebo uma carta da América. [...] Abri-a: era uma carta do João. Uma carta infantil. Enternecedora e arrepiante ao mesmo tempo. [...] Não sabia que eu já era “o senhor doutor”, que vivia agora em Lisboa. Que haviam passado mais de vinte anos. Era um regresso, no tempo e no sentimento total – aos tempos de uma meninice comum – só ela lembrada e tudo o mais esquecido» (ibidem: 129).

eu e o João fomos tomar banho ao mar, nas férias de Verão, ficámos depois, num penedo alto, a secar a pele ao Sol. Regalava um banho assim. Cá em cima da rocha quase a prumo, havia uvas de cheiro, frescas e abundantes. Ao longe, uma fumarada espessa de navio sujava um retalho de nuvem...» (Luz, 1979: 129 e 130). Segue-se uma típica conversa entre adolescentes, em que o tema é o futuro das suas vidas, enfim, os seus sonhos. Os dois conseguem, efectivamente, concretizá-los: o narrador pretende estudar e o amigo deseja embarcar para a América, terra das oportunidades, onde ele poderia finalmente «comprar uma bicicleta, com uma luz muito forte à frente e uma buzina bonita» (ibidem: 130). Contudo, como a carta comprova, João está permanentemente preso ao mundo da infância, devido a um acidente na Segunda Guerra Mundial, que o fez perder o equilíbrio mental. Por isso, o narrador caracteriza a carta de «enternedora e arrepiante» (ibidem: 129), pois, por um lado, comove-se com o regresso a esse passado luminoso e pleno de expectativas, mas, por outro, sente pavor perante a situação desoladora em que se encontra o amigo. Através deste conto e da sua escrita em geral, Dinis da Luz mostra a sua atenção ao drama e ao infortúnio humanos. Apesar da simplicidade do estilo, há sempre um mesmo olhar que vai além da evidência dos lugares-comuns e desvenda a verdade interior que define tanto o narrador como as outras personagens, fixando-se nos relacionamentos humanos.

Muitos contos de temática açoriana tornam patente a importância que a religião assume nas ilhas, que se manifesta, sobretudo, através do medo, especialmente em situações de catástrofe, e da devoção, exteriorizada nos diferentes rituais. «Nunca gostei do roxo...» é, precisamente, um conto de Dinis da Luz que retrata alguns desses rituais, mas sob a perspectiva algo cómica e inocente de uma criança, consciente da relevância do sagrado na vida da pequena comunidade e na sua própria vida: «a igreja era o pólo, o mistério central do povoado, o meu Nordesteinho. [...] E atraía-me como esfinge sem palavras, mas repleta de sugestões» (ibidem: 148). O título do texto aponta já para uma certa irreverência nesse olhar, que se mantém até ao presente. Curiosamente, os açorianos sempre revelaram um tratamento particular da religiosidade, que assumiu um cariz popular nas ilhas, através de crenças, tradições, costumes e ritos nem sempre coincidentes com a doutrina oficial.

O narrador deste conto retorna, novamente, ao tempo da sua infância / adolescência para, desta vez, recuperar imagens, situações e pensamentos relacionados com a religiosidade, centrando a atenção no período da Quaresma:

Na meninice, a Quaresma era uma penitência quase incomportável para mim, e mais por causa do roxo. Era isso. Vejo-me pequenino entrar, pé ante pé, com sentimento de ousadia irreverente, na igreja da minha aldeola insular solitária [...], e maravilhado, sozinho, transido de silêncio e contemplação infantil, percorrer atônito a via-sacra, só para ver os quadros da Paixão do Senhor, que minha mãe contava a eito nos bons tempos da puerícia e da catequese. (ibidem: 147)

Além de revelar uma sentida tristeza perante a tortura e a crucificação de Jesus Cristo e de censurar severamente os culpados, segundo a sua perspectiva os judeus, o protagonista foca, ao longo de todo o texto, a sua aversão à cor roxa, como sabemos a cor predominante nas cerimónias religiosas quaresmais. Ora, o motivo para tal desagravo relaciona-se com o facto de o roxo lembrar «a dor à vista, o crepúsculo, o fim, o adeus, a despedida» (ibidem: 147). Por isso, confessa: «Sou-lhe alérgico» (ibidem: 147), ao ponto de sentir «um mal-estar físico sensível, quase um pesadelo espiritual» (ibidem: 149). A desaprovação do uso dessa cor nas cerimónias religiosas é apenas um dos primeiros sinais da irreverência, revolta e sentido crítico do pequeno rapaz, que se intensificam, mais tarde, durante a sua permanência no seminário em Angra do Heroísmo, noutra parte da ilha, uma nova etapa da sua vida, da qual guarda «algumas poucas recordações boas» (ibidem: 148), como as «nêspas douradas» do bairro de S. Carlos, as genuínas amizades e a sabedoria dos mestres. Todavia, aproximando-se dos pressupostos filosóficos de Rousseau, o narrador considera a infância um estágio de pureza original que a educação vem macular, referindo que «uma criatura só tem juízo e a noção pura da vida aos sete anos. (Vem a escola, e tudo estragado...)» (ibidem: 148). Concebe-a, ainda, como um período anterior ao sofrimento, vivido com entusiasmo, curiosidade e espontaneidade, revalorizado pela memória e associado à simplicidade cristã. Daí o enaltecimento da igreja da sua aldeia natal, modesta, luminosa, claramente um espaço eufórico, com o qual o narrador mantém uma relação ideológico-afectiva oposta à da igreja do colégio, «quase solitária, morta, defunta de séculos, entregue ao seu silêncio, onde o roxo era mais roxo e soturno» (ibidem: 150), nitidamente um espaço negativo, visto que a experiência nesse local foi

sentida pela personagem como desagradável. A oposição entre estes elementos simboliza a separação entre a infância e a adolescência na vida do narrador, a primeira associada a experiências e sentimentos positivos, e a segunda marcada pela imposição da disciplina, pela artificialidade e monotonia dos rituais do seminário.

Em suma, os textos de Dinis da Luz aqui analisados enquadram-se na visão da infância que predomina ao longo do percurso do conto de temática açoriana, visto que a «Ilha-infância», mais especificamente a «Aldeia-infância», por oposição à cidade onde se localiza o seminário, surge como um lugar arquetípico, o centro da unidade inicial, a terra de origem donde foi preciso sair, mas aonde é importante regressar, pelo menos através da memória. Aliás, ao longo desta temática, há um evidente contraste entre o mundo natural e poético da ilha, associada à pureza, à simplicidade, à alegria, e o mundo da convencionalidade sem sentido e da artificialidade, normalmente intrínsecas ao espaço citadino. A representação da infância é profundamente condicionada pela proximidade afectiva em relação à ilha, uma visão que revela sinais de outras experiências e aprendizagens adquiridas longe da terra natal.

3.4 VASCO PEREIRA DA COSTA: TEMPO DE REVELAÇÕES

A descoberta da sexualidade e o despertar do desejo são típicos do período da puberdade e, por conseguinte, abordados, com alguma frequência, na escrita da infância / adolescência. No que diz respeito ao conto açoriano, a associação deste período a uma primordialidade sensual insere-se nas tendências literárias mais recentes, sobretudo após a Revolução de Abril, em que começa a notar-se uma maior liberdade e audácia por parte dos escritores no tratamento de certos temas. Outro aspecto que começa a marcar presença nas suas obras é a crítica ao estabelecido, à autoridade, aliada à denúncia dos meios de repressão. Estes elementos são detectáveis na escrita da infância/adolescência de Vasco Pereira da Costa, que configura o espaço e o tempo perdidos através de um olhar infantil, fascinado com as primeiras descobertas mas, também, questionador do meio circundante.

Este escritor retrata experiências vividas na realidade comum, com os outros e entre os outros, embora sem suprimir o espaço íntimo individual. O sentimentalismo saudosista e a nostalgia de tempos perdidos, marcas dos contos previamente analisados, são atenuados em favor da objectividade e da naturalidade das revelações e do diálogo aberto do protagonista consigo próprio, com a sociedade, com os que participam, sob

múltiplas formas e por diversas vias, na sua trajectória, e, até, com a natureza circundante. O impulso romântico da confissão intimista, com os seus assomos líricos e divagações interioristas, tão comuns na escrita de representação da infância / adolescência de períodos anteriores, dá lugar à dimensão precisa do real, que rodeia e em que se vai formando a identidade do adolescente no caminho para a idade adulta. Os diversos movimentos de uma vida têm como cenário a realidade quotidiana e os pequenos e vulgares acontecimentos, em que se recorta o drama colectivo de um povo, sobre o qual pesa a fatalidade de um destino determinado pela peculiaridade geográfica e pelas circunstâncias políticas. Os textos patenteiam uma visão objectiva e concreta da experiência própria e alheia, enquadrada no mundo natural e social e explorada através de um realismo clarificador.

Situando-se num registo mais actual e complexo que os escritores analisados previamente, Vasco Pereira da Costa, nos contos de *Nas Escadas do Império*, invoca, com realismo, imagens do quotidiano no pequeno mundo açoriano e entrelaça-as com aqueles instantes primordiais, os momentos fundacionais de subida das «escadas» da adolescência, rumo ao mundo adulto. O autor apresenta uma forma diferenciada de abordar essa etapa, na medida em que o narrador se volta para o passado não com um mero olhar saudosista de quem contempla o paraíso perdido, mas sobretudo com olhos críticos que tentam captar a realidade envolvente, desmascarando as figuras opressivas e autoritárias do fascismo. Deste modo, a sua escrita sobre a infância opera uma mudança de registo, instituindo um outro ângulo de visão do universo insular e uma maior penetração no mundo iniciático da infância/adolescência, focando o despertar da sexualidade. Nestes textos, são projectadas, sobre a tela da escrita, histórias sobre a iniciação na vida e a construção da identidade pessoal, tendo como pano de fundo a vivência colectiva, os usos e costumes regionais, e recorrendo à riqueza vocabular da linguagem popular açoriana. Tal como os contistas anteriores, Vasco Pereira da Costa usa a realidade como alicerce da construção ficcional das histórias e personagens, mas reforça o período da adolescência como um tempo de revelações (do corpo, dos sentidos, da paixão e do amor) e combina o jogo evocativo com a apreensão e confrontação com o real.

A descoberta da sexualidade e a entrada no período pré-adulto são aspectos centrais nos contos «Faia-da-terra» e «O Gibicas», que correspondem ao primeiro e último contos da obra. Situando-se no presente, o narrador lança um olhar retrospectivo sobre o

mundo iniciático e fascinante da adolescência, focando, no primeiro conto, a exploração do corpo, o despertar do desejo e a primeira desilusão amorosa, e, no segundo, a aprendizagem da vida (a reprodução), o valor da amizade e o confronto com o «outro». A adolescência surge como um período de contrários, um tempo de alegria, de companheirismo, de aventuras, de emoções fortes, de entusiasmo, mas, também, um tempo de constatação das primeiras dores, próprias e alheias. Outro aspecto importante nestes contos é a alternância entre o narrador-menino e o narrador-escritor. Ou seja, o narrador viaja entre o passado e o presente, surgindo ora como o adolescente que aprende e descobre, ora como o homem que escreve as suas memórias. Contudo, a idade adulta é, claramente, relegada para segundo plano, na medida em que a infância / adolescência adquire um estatuto privilegiado, sendo uma fase de experiências essenciais para a formação da identidade.

Na escrita da infância, é comum os autores elegerem elementos que conotam especial significação no universo particular dos narradores e personagens. Esses elementos entrecruzam-se simbolicamente no seu percurso existencial, num processo metafórico que conjuga as peripécias individuais com o simbolismo evocado por cada um desses elementos. Desta forma, há, entre eles, uma relação de correspondência que os torna complementares. Já vimos um conto em que isso acontece, «O binóculo do meu padrinho», de Dinis da Luz, em que o objecto em questão simboliza o fascínio, a curiosidade, o sonho e a imaginação infantis, que se perdem com a entrada no mundo adulto. Vasco Pereira da Costa, no conto «Faia-da-terra», estruturado em torno dos movimentos de descoberta e de ruptura típicos do período da puberdade, atribui uma conotação especial a um elemento natural, a faia-da-terra, estabelecendo uma relação simbólica entre essa árvore e a vida de Teresa, a vizinha do narrador e sua primeira namorada. Da árvore sobrevivem elementos identitários, visto que o seu desenvolvimento reflecte a evolução da relação entre o narrador e Teresa, desde o despertar dos sentidos e do desejo sexual, passando pela descoberta e exploração do corpo¹⁴, até à desilusão

¹⁴ «Uma cortina intermitente envolvia a faia expectante, e um bafo morno, golfado das profunduras da terra, misturava-se com a aragem fresca chegada do céu. – Olha o que eu já tenho... O peito empinado de Teresa espetava-se pelos meus olhos como dois agulhões que pareciam querer furar a suera. [...] Fiquei vermelho que nem malagueta brava. Teresa, no entanto, olhou a árvore e rematou, ressabiada: – A faia está a dar bagas. É todos os anos a mesma coisa. A gente também, qualquer dia, começa a criar baguinhas... E a mão certa de Teresa encaminhou a minha, hesitante, para os mistérios de uma suera encarnada» (Costa, 1978: 18).

amorosa. Enquanto vigorosa, a faia serve de «templo»¹⁵, cenário e testemunha da paixão juvenil, integrando um espaço idílico, que estimula a força de Eros. Porém, após a partida de Teresa para os Estados Unidos, seduzida pela miragem do sonho americano e suas promessas de abundância, a árvore fica seca, «sem dar satisfações à chuva, à terra, ao vento, às outras árvores. [...] Não há a fazer senão pô-la a cozer pão» (1978: 26). Esta imagem poética reflecte, nitidamente, o fim da relação, a decepção amorosa, sentida pelo narrador, e a passagem definitiva de criança para adulto, à custa de algum sofrimento. Situando-se no presente e assumindo-se como escritor, o narrador adulto recebe uma carta de Teresa, que lhe pede que lhe envie algumas flores da faia, o que mostra que o passado na ilha e os tempos de menina, apesar de irremediavelmente perdidos no tempo, ainda estão bem presentes no seu pensamento e deixam uma profunda saudade. A faia é, precisamente, um elemento que conecta o narrador e a personagem feminina ao universo a que pertenciam, personificando momentos significativos do seu trajecto vivencial.

Em «O Gibicas», o narrador elege, novamente, um elemento em particular, no seu percurso existencial, desta vez uma figura, um companheiro de infância, cuja alcunha corresponde ao título do conto e com quem mantém uma ligação afectiva e cúmplice. Apesar de amigos e de colegas de turma, há um nítido contraste entre o narrador e o Gibicas, quer no tipo de conhecimentos que possuem, quer no estatuto social. Assim, cada um representa um diferente tipo de saber: o saber institucional e o saber prático, respectivamente. Para o narrador, o segundo tem mais valor, pois é aquele que se aprende vivendo, em contacto com a realidade do dia-a-dia e com os mistérios que presidem à vida. Por isso, afirma que, na sua infância/adolescência, teve dois professores: o da escola, que lhe ensinava as matérias e impunha a disciplina, e o Gibicas, apontado como o «Mestre», o «professor de Vitalogia»¹⁶. Uma das principais matérias ministradas pelo Gibicas é, precisamente, o processo da fecundação e da reprodução. É com um certo

¹⁵ «Aquele faia-da-terra, para Teresa, a mais moça, era a modos que um templo: ficava horas desfiadas, nos galhos empoleirada, rodando nos dedos as bagas amarelas, os cabelos adornados das flores brancas e cheirosas, numa liturgia primaveril e pagã que alentava a vida e animava a terra. E há a música. Pois ele é lá possível que pense Teresa e a faia sem música!... Não albornei no ouvido nenhuma melodia, não. O silêncio marcava-as, ambas e duas. Mas talvez o vento, as folhas que se mexiam, sei lá, os pios do melro preto ou do tentilhão... De certo, posso dar fiança, que, música, havia-a» (ibidem: 16).

¹⁶ «Quero entrementes esclarecer que na escola do Alto das Covas tive dois professores. Um conferia os meus conhecimentos em matérias mais ou menos abstractas – História, Geografia... as lições de cor, a leitura, as cópias, os ditados e os números. Competente e mantenedor da disciplina, esse era o que tinha o título e os louros de mestre insigne, respeitado nas cãs, descontados que forem os calzinhos no botequim do Lourinho mal assomavam na ladeira do chafariz os primeiros nabiças de São Mateus. O outro era o que tinha vida para dar e ensinar. Esse, o Gibicas» (ibidem: 132-133).

humorismo que o narrador relata os vários momentos em que ele e os companheiros vão desvendando a sexualidade e o corpo, mediante os ensinamentos desse colega mais sábio, que representa o mundo natural, a crítica ao estabelecido, a irreverência, a insubmissão, a rebeldia juvenil perante o mundo das convenções, da hipocrisia e das aparências, que a Igreja e a escola ajudam a perpetuar.

No que diz respeito às diferenças sociais, o narrador vive no seio de uma família sem preocupações financeiras e goza de uma grande variedade de brinquedos, ao passo que o Gibicas necessita de mendigar e trabalhar para ajudar a família, manifestando uma profunda preocupação e revolta face ao despedimento do pai, vítima de injustiças alheias. O narrador admite que, na adolescência, não compreendia a vida difícil do amigo. Só mais tarde, as memórias do vivido permitiram-lhe depositar sobre o passado a compreensão posterior do seu significado que, embora pudesse ter sido pressentido, só depois se apreendeu. Por isso, o acto da escrita é uma forma de avaliar as suas atitudes e pensamentos nesse período e de se redimir. Há, portanto, uma filosofia orientadora da narrativa, pois as imagens da infância feliz vão além dos factos, implicando, igualmente, valores e uma determinada visão do mundo, alicerçada no questionamento do mundo exterior e interior.

O lado crítico do olhar infantil que percorre estes dois contos de Vasco Pereira da Costa manifesta-se, também, na visão da América. Contrariamente aos escritores analisados anteriormente, esse olhar põe em causa a visão da América como um paraíso, associado à abundância, à felicidade e à concretização dos sonhos. Como vimos, Teresa, do conto anterior, deixa-se enredar por essas miragens e abandona a terra natal, especialmente a faia que ela tanto amava, para enveredar por uma vida, no estrangeiro, pautada pelo trabalho árduo, longe da natureza e atormentada pela saudade da ilha. Em «O Gibicas», os americanos da Base Aérea iludem o pai do rapaz com promessas de trabalho fixo, levando-o a abandonar o emprego de anos, para depois o despedirem, após cinco meses, uma situação que causa profunda revolta no Gibicas, que, diante do professor, do padre e dos americanos, manifesta aberta e ousadamente a sua posição. O fascínio e a admiração pela América são, por conseguinte, postos em causa nestes contos, que mostram o outro lado da realidade, o lado menos positivo, que associa o país à desilusão e fracasso dos sonhos.

3.5 CRISTÓVÃO DE AGUIAR: O VALOR AFECTIVO DAS ORIGENS E A INTERROGAÇÃO DO REAL

Muitos dos aspectos da escrita da infância/adolescência de Vasco Pereira da Costa estão presentes na de Cristóvão de Aguiar, nomeadamente na obra *A Descoberta da Cidade e Outras Histórias* e nalguns contos de *Trasfega*, como o desdobramento do narrador em dois (o do presente, adulto, que regressa esporadicamente à ilha, e o do passado, a criança), a iniciação na sexualidade, a valorização dos pequenos acontecimentos do quotidiano próximo, sinais do colectivo e do tradicional, a transcrição do vivido, embora com as ingenuidades do vivido infantil e adolescencial, a identificação com a ilha, vista como lugar de afectos e de sabedoria, a proximidade física e espiritual com a terra, com as gentes, com os animais e com os lugares, e a unidade temática, o equilíbrio e a contenção dos vários textos. Cristóvão de Aguiar distingue-se ao fazer um maior investimento na linguagem popular açoriana (fonética, léxico e sintaxe).

Podemos considerar a obra *A Descoberta da Cidade e Outras Histórias* um ciclo ou sequência de contos¹⁷, visto que as narrativas abordam variações do tema da infância/adolescência na ilha, as personagens transitam de um texto para outro, especialmente o narrador-personagem, as situações sofrem o mesmo tratamento diegético e os motivos são recorrentes. Neste sentido, e apesar de cada um dos textos poder existir autonomamente, o conjunto é tão construído como o seria um romance único, e há, com certeza, uma intenção, ao mesmo tempo técnica e psicológica, no facto de a última narrativa se situar no presente, isto é, na idade adulta. Verificamos, ainda, uma certa gradação na interrogação e crítica da realidade social, que se tornam mais explícitas nos últimos contos. Portanto, a obra constitui um ciclo de contos devido à recorrência, com

¹⁷ Segundo Francisco Cota Fagundes, não há unanimidade, entre os teóricos, quanto ao termo nem quanto à definição de ciclo de contos, «género que também já foi rotulado como sequência de contos, complexo de contos, contos-romance ou romance-contos, conjunto de contos, *rovelle* (do francês *roman* e *novelle*), recolha de contos integrados, ou simplesmente volume de contos – é, de facto, equiparável a uma teia urdida pelo escritor e pelo leitor. Pois se àquele pertence o crédito da composição, a este cabe a responsabilidade de lhe seguir as sugestões, detectar ligações entre os vários textos, reavaliar primeiras leituras à medida que os fios construtores e condutores se vão, qual padrão de teia, entrelaçando e organizando» (Fagundes, 2003: 255). Apesar da variedade, os termos que parecem competir mais são «ciclo» e «sequência», sendo o primeiro o mais frequentemente usado. Fagundes explica que, «empregues criteriosamente, as [duas] designações [...] permitem distinguir duas principais tendências de colectâneas integradas: aquelas que apresentam uma configuração equiparável à estrutura musical “tema e variações” (ciclos), e aquelas em que os textos apresentam uma concatenação ou sucessividade que os aproxima mais do romance sem com ele se confundir (sequências). Num ciclo, os “temas” (enredos, personagens, temas, imagens) recorrem com variantes de texto para texto sem necessariamente apresentar o grau de interligação verificada na sequência – por exemplo a reaparição e maturação de personagens ao longo da obra. Importante, no entanto, é constatar que não há géneros puros» (ibidem: 257).

variações, de temas, e uma sequência, pela estrutura de aprendizagem que enforma vários contos.

É curioso verificar que a obra oferece não só um prefácio para adultos mas também um prefácio para crianças, da autoria de Daniel de Sá, como se o livro tivesse sido escrito tendo em conta os dois leitores. Com efeito, a linguagem é clara, simples, emotiva e acessível, em conformidade com o ponto de vista que predomina ao longo da obra: o de uma criança, que conta histórias da sua infância, através de um olhar ingénuo e fascinado, mas também atento e perspicaz. É esse rapazinho o narrador no passado e senhor de um mundo que ele organiza à sua medida, um mundo circunscrito à ilha, como inicialmente ele o viu, tanto física como socialmente. O adulto interfere apenas para lançar um olhar a partir do presente, com vista a tornar visíveis as marcas do tempo e da mudança sobre os lugares, as pessoas e as coisas, para interpelar o leitor e tecer algumas considerações metaliterárias, nomeadamente sobre a verdade do narrado, e, finalmente, para contar a última história. No prefácio para adultos, destacam-se as asserções sobre o papel da memória, que impede que esse tempo primordial se perca, apesar de ele já não corresponder exactamente ao tempo vivido: «Sabe que tudo aconteceu como recorda, apesar de nada ter sido exactamente assim» (Sá, 1991: 11).

O pano de fundo de todas as histórias, narradas na primeira pessoa, é São Miguel, sobretudo o espaço rural, que se materializa em vários pontos geográficos (ruas, montes, freguesias e cidade). Apesar das constantes referências a esses espaços físicos específicos, verificamos que não há um grande investimento na descrição do espaço exterior, nem muitos pormenores, o que não retira a importância dessa categoria narrativa na obra. Na verdade, o espaço é mais do que o local geográfico, porquanto engloba não só o meio físico, mas também as representações mentais, os sonhos, as sensações, os pensamentos, os usos e costumes, as pessoas, os animais e os objectos. Aliás, o espaço deve ser considerado como o conjunto de relações existentes entre os lugares, as personagens, as acções e o tempo, mantendo uma estreita ligação com o ponto de vista e o contexto ideológico da narrativa. Nas escassas e curtas descrições da paisagem física, o narrador mostra a ilha como um espaço de grande beleza e luminosidade, quando, por exemplo, no conto «A Girafa», se refere à «linda manhã que nascia nos cumes doirados da serra da Lagoa do Fogo» (Aguiar, 1992: 32), ou, em «A matança do porco», menciona a «noite lindíssima coalhada de estrelas e um luaceiro de se enxergar tudo como se dia porventura

fosse» (ibidem: 40), ou, ainda, em «Inocência», quando descreve o «límpido pasto azul das Calhetas» (ibidem: 64).

É, contudo, na narrativa «A descoberta da cidade», que o narrador se detém um pouco mais na caracterização da paisagem. Sumariamente nos diz «(O mesmo) Prefácio (em versão para crianças)»¹⁸ que este conto nos «mostra o espanto e o medo de uma criança que, pela primeira vez, sai dos caminhos seguros da sua terra, onde conhece todos os atalhos e todas as pessoas, para se encontrar, sozinha, no meio de uma cidade em que tudo é diferente e como que imensamente maior» (Sá, 1991: 15). Deparamo-nos, pois, com dois mundos em oposição: por um lado, o espaço urbano, «floresta de casas, ruas, lojas e armazéns» (Aguiar, 1992: 70), onde reina uma «confusão babilónica» (ibidem: 70), onde as pessoas não se cumprimentam e se vestem como se fosse Domingo, onde o cavalo Dick perde a sua humanidade e se torna um estranho para o narrador-menino, e, por outro, o espaço rural, a sua freguesia, «meu pequeno mundo, confinado» (ibidem: 71), marcado pela simplicidade, pela intimidade entre as pessoas e pela humildade. Enfim, para o narrador, a sua aldeia é um espaço afectivo, harmonioso e familiar, descrito como um verdadeiro local paradisíaco:

Lá no fundo a nossa freguesia parecia um presépio escondido entre arvoredo, a fila de casas da Rua Direita e da Rua do Barão das águas formavam um ângulo recto, a igreja da Senhora da Boa Viagem no vértice. Um pouco mais abaixo, o mar do norte, sereno e azul, a Ponta da Ferraria à esquerda e os montes do Nordeste à direita. Os olhos inocentes não conseguiam absorver a maravilha de um só hausto. (ibidem: 72)

Repare-se que a igreja detém uma posição dominante, situando-se no ponto mais alto, um indício da importância da religião. A experiência na cidade, que começa por despertar a curiosidade e o deslumbramento, depressa se revela assustadora e traumatizante para o pequeno rapaz, que só recorda, com nostalgia, a aldeia e a mãe. Consequentemente, o regresso a casa provoca uma enorme alegria, alívio e satisfação, reforçando os laços afectivos com esse espaço:

¹⁸ «(O mesmo) Prefácio (em versão para crianças)» vem no seguimento do «Prefácio (para adultos)», os dois textos da autoria de Daniel de Sá. No segundo, são-nos apresentados o escritor e a obra mas através de uma linguagem simples, apropriada ao público infantil, já que o livro de contos parece ter sido escrito tendo em conta tanto o leitor adulto como o leitor criança.

Num trote picado, havia já o *Dick* retomado a sua humanidade. Era de novo o mesmo. À medida que me aproximava do meu mundo, iam-se-me lavando os pesadelos. [...] Ao avistar as primeiras casas da Lomba, tive a impressão de que as não via há que eras. Mais brancas e mais puras na sua atarracada humildade. Deserta àquela hora de mormaço, entrámos na nossa rua. Uma doce paz de regresso definitivo instalou-se dentro de mim. Guardava a chave de todos os segredos daquele mundo só meu. Tratava-o por tu... (ibidem: 79)

Em suma, nesta colectânea, a aldeia adquire um estatuto de espaço qualificado, conotado euforicamente, pois é onde o sujeito se sente bem e é onde se condensam os elementos mais carregados de significado simbólico, telúrico e afectivo. Ela encarna, de algum modo, a estabilidade e a ordem e constitui um mundo organizado segundo as vivências acumuladas pelo sujeito. Mais do que uma função caracterizadora e estrutural, a aldeia revela um valor simbólico e surge como o eixo central onde, harmoniosamente, se integram os espaços ordenados do universo construído pelo narrador.

À semelhança de Miguel Torga, em *Bichos*, Cristóvão de Aguiar humaniza os animais. Desta forma, o narrador-menino elogia as qualidades dos animais de estimação que o rodeiam, apresentando-os como merecedores membros da família, e mantém com eles uma relação de grande afectuosidade, sobretudo com a cadela Girafa e com o cavalo Dick. Além disso, os animais personificam importantes momentos da sua existência e constituem elementos fulcrais no processo de aprendizagem das grandes verdades da vida. Por exemplo, é com a Girafa que o narrador aprende a lidar com a morte. Todo este conto («A Girafa») se baseia no percurso de vida da cadela, desde a chegada à casa do narrador, a iniciação sexual, a participação no quotidiano da família, o envelhecimento, o momento triste da sua doença e os esforços para a curar e, finalmente, a morte do animal, encarada pelo narrador como um fim apenas para a existência física, pois «acabava de morrer para o mundo, que não para mim [...]. Exactamente nesse instante coalhado de eternidade, ressuscitou ela de entre os mortos no mais íntimo recanto do meu afecto» (ibidem: 33). Tendo sido baptizada enquanto cachorra pelo narrador, a Girafa tinha alma, o que lhe conferia um carácter humano¹⁹. A religião, tão importante na vida do rapaz, reserva

¹⁹ «... senti que a *Girafa* se tinha humanado e que uma alma qualquer, dessas que vagueiam nos ares desde o princípio do começo esperando encarnar, havia descido das Alturas e entrado no corpo da cadela como uma luva de pelica... Nesse momento, a alma, antes vagabunda e agora sedentária, fez da cachorra o que ela afinal sempre fora – a *Girafa*» (Aguiar, 1992: 24).

espaço para todos os seres que, segundo ele, parecem dignos de um Paraíso, de uma vida eterna, nos quais a Girafa se inclui por direito: «Levei comigo uma mancheia de hortênsias e coloquei-as sobre a terra fresca e abaulada da campa da *Girafa*. E não me esqueci de recitar-lhe o dai-lhe, Senhor, o eterno descanso entre o resplendor da luz perpétua...» (ibidem: 34).

A religiosidade, com os seus ritos, desempenha um forte papel no quotidiano infantil. A narração de pequenos episódios permite identificar esses rituais e os dogmas que regem a vida religiosa daquela comunidade. Todavia, sobretudo no conto «A leitura da Bíblia», torna-se patente um embate entre o modo como o narrador e a sua família praticam e sentem a religião e os dogmas da Igreja dita oficial. Em vez de aceitarem, tacitamente, a doutrina pregada pelo padre João nas homilias, procuram conhecer a verdade a partir da fonte original. Assim, praticando a leitura clandestina das Sagradas Escrituras na intimidade da vida familiar, descobrem os princípios de um cristianismo primitivo que desvaloriza o intermediário entre o homem e Deus (a Igreja), privilegiando, desta forma, a relação directa com a divindade²⁰. Consequentemente, as crenças do narrador sofrem um forte abalo, sobretudo o dogma de Cristo transubstanciado na hóstia e no vinho e o estatuto dos padres como seres superiores, quase divinos. Segundo ordem do pai, essa prática familiar deveria ser mantida em segredo, a todo o custo, uma obrigação que o narrador não consegue cumprir, sendo, depois, castigado por afrontar o padre João durante a catequese. Cabe, então, ao pai manter as aparências e, contra a sua vontade, sovar o filho, apesar de uma intensa revolta interior, que lhe provoca um choro «misturado de palavras tropejadas contra a canalhada sem vergonha dos padres, do governo do Salazar, da ilha parida no meio do mar, onde se infernizava, ele e ela, todos os dias...» (ibidem: 96). Na verdade, o sentido religioso dos açorianos, de cariz popular, sempre se afastou um pouco da doutrina da Igreja oficial, através de costumes e rituais enraizados, a que se juntam as superstições e os presságios.

O choque com os dogmas católicos ocorre, igualmente, quando, nestes anos pubertários, se verifica o despertar da sexualidade, que se manifesta através da prática de «acções solitárias» (ibidem: 60), severamente condenadas pelo padre João, e através das referências de ordem sexual entre os rapazes. Curiosamente, essa activação dos sentidos é,

²⁰ «- O Deus que fez o mundo e tudo o que nele há, sendo o Senhor do Céu e da Terra, não habita em templos feitos por mãos de homens, como se necessitasse de alguma coisa, pois Ele mesmo é quem dá a vida e a respiração e todas as coisas» (ibidem: 92).

em parte, estimulada pelos sermões dominicais em que o sacerdote repreende a «pouca-vergonha de certos namoros de janela baixa» (ibidem: 59), visto que o narrador vê os seus conhecimentos relativos a essa área aumentarem: «bebia-lhe as palavras embebidas em tantos pormenores úteis que ainda desconhecia e que me iam dando grande jeito para determinados assuntos de gerência interior. Iluminavam-me e aqueciam-me determinadas zonas obscurecidas do corpo em desengonçada explosão adolescente» (ibidem: 59). Mesmo tendo consciência da perda da inocência, admitida durante a confissão, o narrador não revela remorsos e, por isso, não cumpre a penitência que o padre lhe «destinara para alívio de tanto pecadoração» (ibidem: 61). Além disso, ao mostrar que já conhece as leis da vida, é imediatamente expulso da irmandade do Império dos Santos Inocentes, pela Ti Sabina, beata confessa, porque, «vistas bem as coisas, já não pertencia mais ao reino da inocência – sabia demais, o que era muito pouco próprio da minha idade» (ibidem: 61). Contudo, essas circunstâncias são encaradas com uma certa naturalidade por parte do narrador, que afirma: «Quando fui expulso do paraíso da Ti Sabina mais velha porque havia perdido a inocência, não me senti nada molestado. Continuei brincando nos locais apropriados e o tempo era ainda redondo» (ibidem: 63). Nesse «tempo redondo», tempo que passa lentamente, o adolescente mostra-se impermeável à hipocrisia e censura irracional dos padres e à beatice desmesurada das tias, incapazes de compreenderem e aceitarem as verdades da vida. A sexualidade é, pois, considerada uma actividade natural do homem, apesar da condenação por parte da Igreja.

A reticência do narrador-menino face à doutrina católica manifesta-se, também, no desagrado sentido nas lições de catecismo e nas respostas irreverentes a perguntas efectuadas pelo padre. Ao revelar espírito crítico e ao não aceitar tacitamente ideias contrárias às suas convicções profundas, o pequeno rapaz mostra que tem uma concepção pessoal da religião, influenciada, é certo, pela família, mas independente de juízos contrários ao processo natural do crescimento.

O tema do Natal surge, com alguma frequência, na escrita sobre a infância, naturalmente por se tratar de uma época de alegria, encanto e convívio familiar. Relacionado com a celebração dessa data festiva, o presépio surge como um dos tópicos da narrativa «O casalinho de pombas». Descrito com todos os pormenores, o presépio exerce um notório fascínio sobre o narrador, que se deixa «ficar horas extasiadas diante daquela maravilha construída de esponjosas pedras vermelhas, enfeitada de verdura,

laranjas e tangerinas» (ibidem: 53). O êxtase e a alegria atingem o seu auge quando a avó lhe oferece um tão desejado casalinho de pombas. Esse momento do passado é, indiscutivelmente, um tempo de afectos, de uma felicidade nascida das coisas simples, de um bem-estar primordial que o adulto revive, através da memória, quando, no presente da narração, regressa ao «quartinho do relógio» onde era montado o presépio e que agora se encontra vazio. O passado está, pois, associado a imagens de uma infância feliz, à concretização dos sonhos, à força da imaginação²¹, à paz e à harmonia simbolizadas nas pombas, enquanto que o presente se encontra, tal como o quartinho do relógio, despojado de emoções.

Os três últimos contos da obra abordam o tema da escola, mostrando um olhar crítico sobre certos aspectos relacionados com o processo de ensino-aprendizagem. Duas figuras que conotam especial significação no universo escolar do narrador são o professor Anacleto e o colega de turma João do Rego da Bretanha, personagens que desempenham um papel relevante nos contos «Uma aula na escola» e «Uma chamada na aula de inglês». Contendo alguns momentos cómicos, os dois textos focam a cumplicidade existente, por um lado, entre o professor e os alunos, e, por outro, entre o narrador e um colega em apuros. Efectivamente, no primeiro conto, mais do que um simples mestre disciplinador, o professor é um verdadeiro educador e conselheiro, porquanto, contrariando a doutrina política fascista, que desvaloriza a educação do povo, motiva os seus alunos a prosseguirem os estudos, pois «só assim poderíamos vir a ser homens de valor e a valer... Quem não conhecia as letras, a aritmética, a história, a geografia, e outros saberes, nunca poderia vir a ser nada na vida...» (ibidem: 105). Além disso, revela ser um defensor dos princípios democráticos, ao impedir, como presidente da mesa de voto, que fossem anulados os votos da oposição, sendo, posteriormente, punido através de transferência para um lugar remoto na ilha.

O conto seguinte, «Uma chamada na aula de inglês», foca a cumplicidade, desta vez, com o colega João do Rego da Bretanha, o pior aluno da turma, com quem o narrador «adolescência numa amizade partilhada num cigarro fumado, estragado, até ao sabugo da tontura. Era este o mais puro sinal de uma afinidade electiva que os dias se encarregavam

²¹ Ao receber de oferta o casalinho de pombas, o narrador deixa-se conduzir pelo poder da imaginação: «Tal alegria se me derramou por dentro que, durante a missa, entontecido de tanta soneira e cansaço, vi com estes com que estou agora olhando o canto vazio do quartinho do relógio um casal de pombas, exactamente da cor do meu, esvoaçando da Hóstia Consagrada no preciso instante em que o padre João levantava a Deus por entre arrulhos de campainhas e chilreios de repiques...» (ibidem: 54).

de reiterar ou de lhe passar uma esponja de esquecimento, que nascia, natural como uma planta, dos confins da fundura da terra, como acontece quase sempre às amizades geradas e crescidas até à sombra benfazeja dessa melindrosa idade pejada de convulsões tresloucadas e quantas vezes sem resposta» (ibidem: 116). A convivência entre os dois revela-se, sobretudo, no estratagema para iludir a professora de inglês no dia do questionário, em que o João responderia as frases decoradas na véspera e ensinadas pelo narrador. Todavia, a estratégia não é bem sucedida, visto que a professora altera a ordem das perguntas, gerando uma situação deveras cómica. A cumplicidade é mantida, também, com o próprio leitor, visto que o narrador-adulto, na primeira parte da narrativa, o interpela no sentido de asseverar a verdade das suas afirmações, em especial a de que era um bom aluno de inglês. Essas considerações levam-no a reflectir sobre a literatura e sobre a relação entre o escritor e o leitor, que surge sob a forma de uma confissão:

Se não acreditas que a minha desenvoltura na língua do pai dos *shopkeepers* era mesmo tão real e verdadeira como a circunstância de aqui estarmos diante um do outro a modos que estivéssemos defronte do ralo de um confessionário, os papéis de confessor e confessado completamente baralhados, peço-te então que vás de caminho até casa de Miss Pamplinas. Bate-lhe ao ferrolho, que ela ainda deve residir na ladeira da Madre de Deus. Às tantas já se mudou de vez para o cemitério de S. Joaquim. Mesmo assim, na suposição de se encontrar já morta e enterradinha, ela há-de ressuscitar dentro de ti para te anunciar que de verdade te não estou mentindo nem gabarolando. (ibidem: 114)

Com estas palavras, o narrador aponta a importância da imaginação e o poder inventivo da literatura, capaz de despertar, no leitor, imagens e valores íntimos que transcendem a veracidade dos factos.

Como podemos verificar, as interferências do narrador-adulto são mais evidentes à medida que nos aproximamos do final da obra. O último conto, «A minha redacção sobre a feira do livro», situa a acção no presente, mais precisamente durante a inauguração de uma feira do livro na sede do sindicato dos professores. A sala da exposição da aula de tempos antigos capta logo a atenção do narrador, que nela vê escrupulosamente reproduzida a sala de aula da sua infância. Transportado para esse passado, desprende-se

da sua realidade e ingressa no reino do devaneio²², sendo, posteriormente, interrompido pela presença de um grupo de crianças acompanhadas da professora, que, na visita à exposição, condenam múltiplos aspectos da escola do passado, tais como a unicidade e a subordinação. Há, indubitavelmente, uma manifesta oposição entre o ensino do passado e o ensino do presente. Ainda enredado nas malhas da memória e da imaginação, o narrador continua a reviver o papel de aluno e escreve uma redacção, mostrando, através de um discurso claramente irónico e, por vezes, humorístico, um olhar extremamente crítico sobre a «Cultura», um efeito da distanciação operada pelo tempo. Enfim, trata-se de um conto que se afasta do tom predominante na obra, uma vez que a ingenuidade, a inocência, a simplicidade, as dúvidas e a inexperiência do adolescente são substituídas pela perspicácia, pela maturidade, pelo olhar denunciador e irreverente do narrador-escritor, que, apesar de ter frequentado a escola de outros tempos, tão recriminada pela pedagogia actual, não deixa de reviver, com saudade e alguma satisfação, os momentos marcantes do quotidiano escolar.

Um aspecto a salientar nesta obra é a concepção do espaço e do tempo no passado do narrador. Enquanto criança, sente que a ilha é infinita, dada a sua inexperiência e desconhecimento de outros lugares que não aquele onde mora, na pequena freguesia, um espaço de segurança e de afectos. Por outras palavras, a sua imaginação era «mal alimentada ainda do verdadeiro suor das andanças pelo mundo sem fim da ilha... (ibidem: 63). Esta visão infantil do espaço, restrita às pequenas coisas do quotidiano próximo, coaduna-se com um «tempo redondo» (ibidem: 63), um tempo que «pouca pressa tinha de correr para qualquer foz irremediável» (ibidem: 124), visto que ainda não se deixa afectar pela consciência da linearidade irreversível nem influenciar pelo relógio, pela pressa e pelas convenções. Aliás, diz-nos Bachelard que «o grande *outrora* que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da *primeira vez*. Todos os verões da nossa infância testemunham o “eterno verão”» (Bachelard, 1988: 112). Este banimento do tempo cronológico e progressivo concede a essa fase da vida um carácter simbólico, pois cada momento significativo e primordial reveste-se de uma conotação específica,

²² «[...] não resisti à tentação de vestir a bata branca acabadinha de ser corrida a ferro de brasas emprestadas pela vizinha que nesse dia celebrava a cozedura do seu pão. Sentei-me depois com certo custo e algum gosto na minha carteira, a mesma que compartilhava com o Cidério, abri o livro de leitura que se encontrava sobre o tampo manchado de borrões azulados de tinta longínqua, e fui-me deixando arrastar pela cantilena interiorizada de alguns trechos do livro que ainda me vinham à ponta da língua mal lhe tocava na mola invisível...» (ibidem: 124).

importante para a formação da individualidade do sujeito. As situações vividas, as imagens privilegiadas vão para além dos factos, implicando também valores, que tecem vínculos entre o homem e a terra natal. Tudo concorre para a construção do «eu», participante do drama colectivo.

Em *Trasfega: Casos e Contos*, obra publicada onze anos depois, Cristóvão de Aguiar continua a fazer incursões no tempo da infância e adolescência na ilha. Contudo, estamos perante uma obra notoriamente mais complexa e inovadora que a previamente analisada, ao mesmo tempo reveladora de uma visão do mundo mais lírica, melancólica e menos luminosa. Em muitos textos, confundem-se realidade e sonho, vida e imaginação, presente e passado, através de um discurso marcado pela ambiguidade e pela força transfiguradora da subjectividade e de uma linguagem que transforma o real evocado em matéria poética. Já não estamos perante uma escrita tão contida, realista e simples como na obra anterior, onde a atenção recai, essencialmente, sobre a representação do espaço e do tempo da infância e da adolescência. Nesta obra, percorremos outros lugares, outros tempos, e penetramos no mundo interior do narrador, que se situa no presente, mas que regressa constantemente a momentos fulcrais e marcantes do passado para trilhar os meandros de uma intimidade assombrada pelos fantasmas familiares, que continuam nele ressuscitados. A ilha da infância continua a subsistir como paraíso perdido, continua «enfurnada bem dentro das minhas entranhas» (Aguiar, 2003: 77), confessa o autor. No entanto, são evidentes as marcas dolorosas deixadas por experiências de vida traumatizantes, como, por exemplo, a participação na Guerra Colonial, como é, também, evidente a fragmentação e a dispersão do sujeito por vários tempos e espaços (S. Miguel, Terceira, Coimbra, América e África). No conto «Domingo», diz o seguinte: «Não sei onde me encontro. Tão dividido e disperso me navego por tantos lugares da rosa-dos-ventos, que ignoro o meu paradeiro!» (ibidem:75). Por isso, estamos perante uma escrita pluridimensional, perpassada, por um lado, pela ironia, pela crítica, pela linguagem grosseira, pelo cómico, e, por outro, pelo lirismo, pela introspecção, pela linguagem poética, e, até, pela constante interpelação de um «tu», correspondente ao subconsciente.

Sendo um espaço qualificado com o qual o narrador mantém uma relação afectiva muito forte, a ilha é configurada como um lugar paradisíaco, descrito através de uma linguagem plena de sentidos, poética, simbólica:

[...] a carne roxa da serra de Água de Pau sempre defronte dos olhos, benigna fatalidade, entoirada de muita luz verde com alguns laivos azuláceos, nítida e escorrida de majestade, exibindo-se na sua nudez tão naturalmente erótica... Contemplei-a com poética lentura, da nova marina, implantada num mar de leite, deleite... Em seu dorso, luz e água, sem se distinguirem, banquetevam-se em festim orgíaco. [...] Caminhei até ao púlpito da Mãe de Deus e daí gozei um rasgado panorama sobre a amplidão do mar, o casario da cidade, muitos dos seus quintais ainda protegidos por árvores abrigo, seus arrabaldes de colinas atapetadas de verde tenro, a serra de Água de Pau, captada agora de outra altura e de outro ângulo, acrescida de outra grandeza mitológica de Ilha em frente. (ibidem: 78)

A montanha descrita neste excerto é, claramente, um espaço cósmico carregado de um significado mítico-simbólico profundo, um espaço privilegiado que desperta a comoção e activa a imaginação poética do narrador.

O espaço insular deixa, indubitavelmente, uma marca indelével no sujeito. Tão viva é a presença da ilha na memória que é ela que alimenta a dinâmica narrativa, levando-o, em certos textos, a recuperar lugares, experiências e figuras da infância, tendo como pano de fundo o quotidiano rural e familiar. Com efeito, em certos momentos, o narrador centra a atenção na relação com membros da família, os mortos do passado sempre vivos nas lembranças. Para isso, usa a técnica do retrato, desenhando, com palavras, os traços peculiares e as qualidades dessas figuras, em especial o avô, a avó, o pai e a mãe. Em «Domingo», destaca-se a figura do avô José dos Reis, «tanoeiro», «poeta repentista», «dedilhador de viola da terra e cantador das janeiras» (ibidem: 75), por quem o narrador sente uma profunda admiração. Sentindo-se «dentro do corpo que outrora usava, ainda sem os resmungos de coluna, da próstata e de outros achaques» (ibidem: 75), o narrador revisita o tempo em que se sentava no «banco corrido da tenda de tanoeiro» (ibidem: 79) e observava o avô a trabalhar. A activação da memória e os impulsos da imaginação levam-no ao reino do devaneio, na medida em que incorpora a criança que foi e se imagina na oficina do avô, um espaço interior povoado de lembranças luminosas, onde revive situações de um quotidiano feliz. Sempre que regressa à ilha, não deixa de ir ao cemitério visitar a sua campa e recordar a sua voz e o seu olhar: «Sempre que vou à Ilha em peregrinação penitencial, consolo-me a ir pedir-lhe a bênção e escutar-lhe, através da voz nem sempre ternurenta da consciência, o que tem para me dizer... Nunca para mim

guarda uma palavra ralhada, recebe-me sempre de sorriso aceso, no alto dos olhos, o mesmo que lhe ficou impresso no retrato com que me olha da cabeceira da sepultura» (ibidem: 76). Se não é possível concretizar, no mundo real, o desejo de retorno à ilha perdida da infância, resta o recurso ao sonho e ao devaneio. O regresso físico à Ilha, ao ninho, permite entrar em contacto com a força das intimidades perdidas, porquanto o espaço insular conserva imagens e lugares qualificados que despertam no narrador emoções antigas e que o fazem reviver esses instantes de iluminação.

Podemos dizer que a Ilha da infância de Cristóvão de Aguiar representa a «casaninho» de Bachelard, um lugar de afectos, de segurança e de protecção, onde se concentram imagens primordiais, a terra natal da qual foi necessário partir mas à qual é imprescindível regressar:

Volta-se a ela, sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. Esse signo da volta marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade. (Bachelard, 1998: 111)

É a fidelidade e o apego à terra natal, alimentados pelo peso da distância, que motivam as «meteóricas visitas físicas à Ilha» (Aguiar, 2003: 123). As outras, as viagens através da memória, confessa o narrador, fá-las todos os dias (ibidem: 123). Quer o «banco corrido da tenda de tanoeiro» (ibidem: 79), quer o «primeiro degrau da escada que desce para o quintal» (ibidem: 124), virado para a serra de Santo António, constituíam espaços privilegiados, visto que funcionavam, no tempo da infância, como pontos de observação de pessoas queridas, como o avô José dos Reis e a mãe. No presente, esses lugares atraem imagens felizes, estimulam a imaginação e permitem o regresso à infância perdida através dessas «outras» viagens.

Em suma, nos contos de *Trasfega* em que o autor evoca o imaginário da infância, a Ilha surge como um espaço-tempo vital²³, sempre presente na memória do narrador. Aliada à infância, ela representa um tempo anterior ao envelhecimento, às doenças, um

²³ Em *Trasfega*, «Ilha» surge sempre com letra maiúscula, porquanto estamos perante um espaço fundamental, de carácter simbólico. Muito mais que um espaço físico, a «Ilha» é uma força espiritual, uma presença viva, na memória do narrador, subsistindo, mesmo à distância, como uma grande imagem de intimidade e repouso.

tempo de convívio familiar, de sonhos e de ilusões. Ao longo destas narrativas, torna-se claro que é a mesma voz a narrar pedaços de um percurso individual, indissociável, todavia, de um percurso colectivo pautado por catástrofes naturais, por dificuldades económicas e pela fatalidade da emigração. As dores e as desilusões experienciadas pelo adolescente são consideradas necessárias ao crescimento, pelo que o sentimento que sobressai nestas narrativas da infância é o amor, um obstinado amor à terra-mãe e às pessoas.

3.6 RUY-GUILHERME DE MORAIS, JOÃO DE MELO E JOSÉ FRANCISCO COSTA: O PASSADO E O PRESENTE

Bachelard, em *A Poética do Devaneio*, levanta uma questão acerca do desencanto do presente, por oposição à beleza da infância: «Pode o mundo ser tão belo agora? Nossa adesão à beleza primeira foi tão forte que, se o devaneio nos transporta às nossas mais caras lembranças, o mundo actual parece totalmente descolorido» (Bachelard, 1988: 97). Essa oposição está presente no conto «Em louvor de São Martinho» (*As Terras da Santa & Outros Causos*), de Ruy-Guilherme de Moraes, escrito numa linguagem extremamente simples, objectiva e linear, em que a atenção do narrador, evocador da ilha-infância perdida no tempo, se centra nas personagens e situações propiciadoras de momentos felizes no passado, tão contrário à artificialidade do presente. O poder estimulante da imaginação e a saudade levam-no a «remexer no mundo adormecido das recordações da infância, transmudando a luz eléctrica que nos alumiaava no velho candeeiro de petróleo e a televisão, que por força do hábito tínhamos a transmitir diante de nós, foi-se transformando na figura da Emília Baroa, que, quando éramos pequenos, nos contava os “causos”» (Moraes, 1993:117). Esta é apenas uma das muitas imagens que se concentram em torno do centro vital que é a terra pátria, persistente na memória. Os serões em convívio animado, as matanças do porco, os pequenos gestos e costumes, os alimentos tipicamente regionais, a amizade, a devoção religiosa são elementos que povoam o passado luminoso do narrador e que o fazem sentir nostalgia num presente pautado pela consciência do envelhecimento e da passagem do tempo bem como pelo avanço do progresso. Em suma, trata-se de um texto fortemente ligado à realidade empírica, a um espaço geograficamente bem demarcado (aldeia da Lomba), o que se coaduna com o elogio da simplicidade, da rusticidade, da autenticidade e da proximidade entre as pessoas

no quotidiano infantil. Há um evidente contraste entre o passado e o presente, visto que o adulto tende a valorizar a infância como uma idade de ouro, um paraíso perdido, ante a evidência actual do corpo progressivamente desgastado e das mudanças nos hábitos sociais.

A oposição entre uma visão do mundo infantil, directamente influenciada pelo espaço físico e social da ilha, ainda não contaminada pela experiência de vida, e o olhar desiludido, sofrido e vivido do adulto que partiu é um aspecto central no conto «Ouro, incenso e mirra» (*As Coisas da Alma*), de João de Melo, um autor com um estilo próprio, que fez da narrativa um espaço de experimentação e de expressão poética. No conto em questão, o adulto regressa, através da memória, à infância na ilha, mais especificamente a um momento claramente simbólico: a noite de Natal em que o levaram a conhecer o Menino Jesus, durante a missa do galo. O *incipit* do conto descreve, através de uma série de metáforas, como o narrador, em criança, mantinha uma relação primordial com a terra, com os elementos da natureza, uma estranha simbiose entre o sujeito e o espaço que já não persiste no presente:

Ao contrário do que me acontece agora, possuía um sono telúrico, em parte marítimo e subterrâneo, o qual absorvia o meu corpo e a minha natureza, a ponto de a ambos fundir com todos os materiais da criação do mundo. Com a pedra, a terra e a raiz dormia – e era casa, horta e árvore à beira do caminho. Nos ventos do mar e no fogo que vinha do interior da terra eu me soltava, para correr sonhos e paisagens. Por isso, havia em mim o espírito dos pássaros, o instinto do cão e os ossos aéreos do lobo, e ainda a luxúria da serpente. Crede que também era peixe, às vezes: um fio invisível de mar prendia-me nas cordas desse sono, feito de água, abismo, trevas, esquecimento. (Melo, 2003: 39)

Estas imagens cósmicas tecem vínculos entre o narrador e a ilha numa altura da vida em que existe uma primitividade na relação com a natureza, perdida com o passar do tempo. Como o excerto denota, a força do espaço físico é determinante no universo infantil.

Como vimos, o período da infância é um tempo de descobertas, de revelações, de momentos fulcrais. Ora, no conto de João de Melo, o narrador experiencia, na infância, um instante de iluminação que o marcou para toda a vida:

No momento em que me preparava para beijar o Menino Jesus, veio-me a clarividência desse momento perfeito da minha infância. Toda a gente vive instantes eternos, feitos porém à sua medida. Em mim, a aparição tão súbita do Menino converteu-se num tempo de glória e gratidão para toda a vida. Num repente – porque estas coisas sentem-se, vivem-se, mas não podem explicar-se por escrito, pois nunca mais se repetem – compreendi que também em mim existia uma relação muito antiga, uma espécie de atracção magnética ou apenas recíproca, entre o divino e o humano. (ibidem: 41)

Com efeito, o narrador valoriza esse período como um tempo de proximidade do Absoluto, de fé incondicional em Deus, um tempo de sonhos e mitos, de tal modo que um acontecimento tão simples como a visão da imagem do Menino Jesus pôde despertar uma verdade tão íntima e tão duradoira. Afinal, o Menino Divino «era, apenas e só, um qualquer de nós, talvez mesmo, quem sabe, o próximo bebé da família: nascíamos com uma nudez em tudo semelhante à d’Ele; filhos da mesma paixão secreta; consagrados também ao destino dos astros e da terra» (ibidem: 42)²⁴.

A aproximação entre o humano e o divino confere ao período da infância um carácter ideal, uma perfeição perdida com o olhar da experiência, como o narrador confessa, ao referir-se ao tempo presente:

Agora Deus é uma presença fria na minha vida. Não sobra em mim uma idade precisa para definir e reaver a fé antiga. No já longo e conturbado fluir dos anos e dos dias, tentei sempre, ainda que em vão, regressar ao tempo do ouro e dos mitos; acreditar que o Menino Jesus passaria de novo ao alcance da minha boca, para voltar a parecer-se comigo e com os bebés da família. (Melo, 2003: 43)

E termina, lançando um apelo aos leitores: «Que viva em vós a alegria de terdes nascido para a vida e para o sonho, e se cumpra em vossos corações a festa dos sinos, eternos como a infância e como o vinho. Em última análise, deixar vir outra vez o Menino

²⁴ Também Bachelard aborda a relação entre a infância e o divino, afirmando, em *A Poética do Devaneio*, que «arquétipo da criança e mitologema da criança divinizada são correlativos» (Bachelard, 1988: 128), isto é, as qualidades associadas a esse período, como a candura, a simplicidade, a inocência e a beleza, facilmente se adequam à imagem do Menino Divino.

Jesus, na criança que está sempre em renascimento e em renovação dentro de cada um de vós» (ibidem: 43). Em suma, nunca deixar desvanecer o espírito da infância, a felicidade obtida das coisas simples e a inocência primeira, mas acreditar sempre no nascimento contínuo do sonho e da esperança.

Tal como este conto, «School bus» e «Enquanto a ilha for...» (*Mar e Tudo*), de José Francisco Costa, abordam a infância na ilha a partir da perspectiva de quem partiu. O passado ilhéu é idealizado e objecto de saudade, aspecto recorrente em narrativas sobre a emigração. Contendo dois cenários espaciotemporais – o passado na ilha e o presente na América –, os dois contos apresentam constantes *flashbacks*, que recuperam situações, figuras e elementos importantes no quotidiano infantil insular. No primeiro conto, assistimos ao primeiro dia de aulas de uma criança emigrante, recém-chegada a uma terra estranha, profundamente contrastante com a ilha natal. O elemento que lhe provoca maior estranheza é, indubitavelmente, a neve, ao passo que o elemento que lhe desperta mais saudade é o cão²⁵. Verifica-se uma tensão entre tudo o que ficou para trás, o passado na ilha, que persiste como memória poetizada, e o presente incerto, numa terra estrangeira, cheia de novidades, com uma nova língua e novos hábitos. O recuo no tempo serve a busca de uma segurança e, ao mesmo tempo, a confrontação de realidades diferentes. A ilha subsiste como lugar de experiências positivas, servindo de termo de comparação com o presente incerto, um tempo que atíça o olhar ingénuo, curioso e entusiasmado do menino emigrado, cujo «coração, teimoso, ainda se batia por manter vivas algumas saudades nascidas na despedida da véspera» (Costa, 1998: 16).

Em «Enquanto a ilha for...», emigrado em Fall River, o narrador recupera momentos da sua infância insular relacionados com uma figura extremamente importante no seu passado: Ti Cordeiro, símbolo da ligação com a ilha, homem do mar, amigo, conselheiro, mestre de uma simplicidade sábia, contador de estórias. Com ele aprendeu a nadar e a conhecer profundamente o mar: «Com ele tenho aprendido a andar sobre calhaus e musgos. A ouvir o mar. A escutar a gente. De nove em nove meses nos encontramos

²⁵ De facto, segundo Francisco Cota Fagundes, no artigo «Do Realismo Poético e do Realismo Épico: Subsídios para uma Leitura de *Mar e Tudo* de José Francisco Costa», «neve» e «cão» são «símbolos do “cá” e do “lá”, um deles um objecto inanimado (e para os meninos, ameaçador) e o outro, um símbolo de afecto e lealdade. [...] O cão é, de certo modo, o símbolo das poetizadas memórias da ilha [...], com óbvias ligações à ilha, porque é um animal da terra; por outro, representa o mar, pois chama-se, muito significativamente, Bocanegra, o nome dum peixe do mar dos Açores. [...] A neve é sobretudo a transição dum mundo para o outro, a ponte imagística duma realidade para a outra, dum idade para a outra (pois a aprendizagem dos meninos encaminha-os para o dealbar duma outra etapa na vida)» (Fagundes, 2003: 298-299).

para recriar uma amizade que saboreamos com ternura» (ibidem: 90). Com ele passou muito momentos felizes, numa cumplicidade afectiva que se prolongou através do tempo, mesmo quando o narrador repartia a sua vida entre duas ilhas, após a entrada no seminário. Era a ele que confessava as saudades de casa, as desilusões, os sonhos. Desta forma, Ti Cordeiro é uma presença viva nas suas recordações da infância. Antes de partir para Lisboa, o narrador pede-lhe uma última «estória» de infância, de como aprendeu a nadar:

[...] conta-me uma estória pequenina. Quero que me recordes o novo sabor do sal. Agora que, por mim, espera um barco enorme, pachorrento berço para me embalar na viagem que não é mais de ilha-a-ilha. Então, cantarei, soluçando, sozinho, com meus olhos cativos no verde da ilha a ficar. [...] Eu quero ainda mergulhar as nossas palavras, ninfas, nas águas benditas deste *Jordão* da minha juventude. O mar. Como é que eu aprendi a nadar? A minha pergunta despertou de novo o teu sorriso. (ibidem: 96)

Foi a última vez que estiveram juntos. Esta narrativa, claramente de pendor autobiográfico, representa uma forma de realizar uma última homenagem e de dizer adeus a um velho amigo. O conhecimento do seu falecimento vem reacender memórias do passado remoto e revivificar momentos felizes. Ao mesmo tempo, desperta, no narrador, um sentimento de perda relacionado não só com a morte do amigo mas também com a consciência de que a ilha da infância se situa longe no espaço e no tempo. A escrita surge, assim, como um espaço de reencontro com as raízes, permitindo a viagem a um tempo que começa naqueles instantes primordiais que definiram uma identidade, um rumo e uma vida.

3.7 VITORINO NEMÉSIO: A SAGRAÇÃO DA ILHA DISTANTE

Não poderíamos terminar este capítulo sem referir um nome de destaque entre os escritores açorianos que abordaram, no conto, a temática da infância na ilha. Assim, Vitorino Nemésio, em *Paço do Milhafre* e *O Mistério do Paço do Milhafre*, oferece-nos inúmeros contos em que evoca a terra açoriana como o paraíso perdido da infância. Não é nosso propósito apresentar uma análise pormenorizada destes contos, feita já por Carla Silva Cook num estudo aprofundado sobre a representação da infância na obra de Vitorino Nemésio – *O Menino Escreve: Infância e Adolescência no Universo Nemesiano* (2006) –

mas sim lançar um breve olhar sobre aspectos centrais nesses textos e apontar as linhas gerais do tratamento desse tema.

É incontestável a importância da infância e da adolescência na vasta obra de Nemésio. Com efeito, o escritor centra grande parte da sua escrita na reconstituição de um percurso existencial centrado na sua relação com a terra natal e com esse passado. A memória é, pois, um elemento fulcral nessa reconstituição, permitindo-lhe recuperar peculiaridades de uma vivência que ele eleva ao plano universal. A este respeito, Machado Pires afirma que «a significação açoriana da obra de Vitorino Nemésio não está [...] no seu *localismo*, mas no seu *universalismo*, no ser criador – poeta, poeta em prosa, contista, romancista ou ensaísta, ou ainda cronista *sui generis* do *Corsário das Ilhas* –, por imperativo interior e força das reminiscências de infância e adolescência [...], por impulso de recriação verbal dum mundo cuja distância (temporal e espacial) se sublima no verso» (Pires, 1979: 6). Na verdade, o autor busca, nas suas lembranças da infância, grande parte da matéria que depois transforma em literatura, como factos, pessoas, hábitos, sentimentos, objectos e lugares²⁶. Nemésio alimenta a imaginação criadora e enriquece os textos com o tesouro de imagens acumuladas nesse período, mostrando um verdadeiro álbum de lugares e de figuras, de rituais religiosos, sociais e de convivência, informações de carácter cultural e paisagístico, costumes e tradições vivas, que servem de pano de fundo ao quotidiano infantil. Aliás, muitos dos aspectos que analisámos nos textos anteriores, de outros autores, repetem-se nos seus contos de temática infantil, como o despertar do amor e da sexualidade, as primeiras dores, intrépidas aventuras, o elogio dos elementos naturais (paisagens e animais, por exemplo), a proximidade física e espiritual com a terra, as ligações afectivas e cúmplices com companheiros, a relação com a religião, enfim, a iniciação da vida e descoberta do mundo, que se recortam sobre o fundo da vivência colectiva, com recurso à linguagem regional.

Na visita a esse estranho e fascinante mundo de inocência, frescura e perplexidade, a noção de paraíso perdido ganha relevância ante a distância física e temporal da ilha da infância. Distante, perdida no tempo mas recuperada através da imaginação literária, a ilha-infância de Nemésio pode ser aproximada da «casa-ninho» de Bachelard, a casa do

²⁶ Machado Pires, no mesmo artigo, explica que uma das formas por que se manifesta a ligação entre o escritor e a ilha natal é, precisamente, a construção de «personagens que evocam figuras reais da sua infância ou adolescência, pela memória das coisas, dos factos, dos pequenos nada triviais recortados do tempo distante na memória visual e auditiva» (Pires, 1979: 10).

passado, a primeira morada, associada a momentos primordiais de iniciação no mundo, mas também a casa sonhada a partir da distância temporal e espacial, o lugar aonde se deseja regressar, que se transforma, segundo o filósofo, numa grande imagem, a «grande imagem das intimidades perdidas» (Bachelard, 1988: 112). Efectivamente, a dimensão nostálgica da obra de Nemésio nasce de uma forte consciência de ilhéu, de um profundo apego à terra, da fidelidade à memória da ilha, gravada na mente e no coração, que ecoa para sempre como núcleo vital.

Em torno dessa grande imagem da ilha, condensam-se inúmeras imagens e núcleos temáticos em que a relação com o espaço é fundamental. Assim, nos contos de *Paço do Milhafre* e *O Mistério do Paço do Milhafre*, sobretudo nos que abordam esta temática, Nemésio retrata um tempo marcado pelo espaço insular, que determina grande parte das vivências típicas fundamentais. De acordo com Urbano Bettencourt, o universo narrativo desses textos é, sobretudo, um «mundo marcadamente insular (terceirense), marcado pela proximidade das relações pessoais, numa situação vivencial em que humano e divino se interpenetram e a aprendizagem da vida e da morte se realiza no âmago do isolamento atlântico e das exíguas dimensões de um espaço recôndito, que intensifica o sentido e o relevo mesmo dos pequenos acontecimentos» (Bettencourt, 2002: 20). Num espaço isolado e distante, as tradições, os costumes e a cultura popular tendem a resistir melhor ao poder transformador do tempo, desempenhando um papel activo no *modus vivendi* da comunidade. Ora, Nemésio reconhece essa importância, pelo que concede ao imaginário popular e à tradição oral um lugar de destaque na sua obra.

O reconto oral, uma das formas de manifestação do património popular, configura uma particular relação do homem com o espaço, uma determinada visão do mundo, cuja continuidade se procurava assegurar através do relato. Suportada pela experiência transmitida de boca em boca, esta tradição narrativa ancestral privilegia não só os conhecimentos mas também o papel vivo e influente do narrador, que deixa a sua marca no relato. Nemésio apercebeu-se da riqueza das narrativas orais e explorou-a, tornando-a ponto de partida para a criação literária. No prefácio a *O Mistério do Paço do Milhafre*, Mateus Queimado, uma *persona* literária criada por Nemésio, a quem é atribuída a autoria desse texto, enaltece efusivamente os contadores de histórias da sua infância, como

Aldino e João Grande²⁷, em especial o fascínio por eles exercido, que a memória preservou. Permitindo a transmissão de saberes e experiências e o acesso a um mundo maravilhoso, as narrativas orais constituem um elemento de destaque na recuperação do passado infantil.

O primeiro conto da obra, «O Toiro Azul», constitui a adaptação de um conto tradicional e integra o património narrativo de João Grande. Apesar de adaptada, a história é, no mínimo, original, porquanto nela se cruzam elementos de outras histórias infantis, pormenores da cultura popular açoriana e referências a elementos modernos (por exemplo, aviões), obviamente muito posteriores à época em questão, através de uma linguagem irónica e com marcas regionais. Descrito, no texto introdutório, como uma história «de poesia arturiana que a sua [de João Grande] enchia de rápidos toques irónicos» (Bettencourt, 2002: 158), o conto representa, por um lado, uma forma extremamente criativa de aproveitar o património oral e de fixá-lo para a posteridade, e, por outro, um meio de reviver a infância como um tempo mágico e propenso às investidas da imaginação²⁸.

A intersecção entre a oralidade e a escrita está, igualmente, patente no conto «Os Reis Magos», em que o narrador de segundo grau, a avó, uma velha contadora de histórias, tal como João Grande, usa a imaginação para construir um conto popular tradicional, mas, desta vez, a partir de um conhecido episódio bíblico, adaptando-o à realidade insular. Assim, através de uma linguagem simples e linear, adequada ao destinatário directo do conto – o neto, que, por ter comido as sopas, tem direito a uma recompensa –, a narradora descreve uma verdadeira romaria de figuras pitorescas que se encaminham para o presépio, entre as quais se destacam os três reis magos. O sentimento dominante nesse cortejo é uma alegria entusiástica, resultante da satisfação de carregar oferendas para o Menino Jesus. São variados os elementos relacionados com a realidade próxima introduzidos no relato, desde tipos terceirenses (pastores, lavrador, pescador, velhas e raparigas, tocadores da ilha), costumes regionais, músicas tradicionais açorianas

²⁷ «Nem filósofo de polpa, nem romancista de tomo, nem trágico de coturno ou sábio da gema se podem comparar, na minha estimativa sentimental de leitor, – por exemplo: com João Grande, pescador de seu ofício e narrador de contos e de “causos” no barracão das redes. O Aldino e o João Grande foram os primeiros romancistas do meu conhecimento» (Nemésio, 2002: 151).

²⁸ De acordo com Carla Silva Cook, João Grande «transporta Mateus Queimado em viagem de retorno à sua infância. Esta viagem [...] representa afinal, tão-só, o impulso autoral genuíno de reaver a felicidade simples, de retornar à fonte do bem-estar primordial. É ao escrever [...] que temos uma das raras oportunidades de reviver esse tempo que mitificamos como ideal» (Cook, 2006: 157-158).

(o *Pezinho* e a *Chamarrita*), elementos gastronómicos, ditos e expressões populares. Várias personagens bíblicas são comparadas a figuras locais, como nos mostra o seguinte excerto: «E assim estiveram os três reis dançando e fazendo matinada, sem maldade nem sacrilégio, que nem os foliões da Serra em dia de coroação» (Nemésio, 2002: 172). É visível a preocupação da narradora em comparar os elementos da história bíblica com figuras que integram o quotidiano imediato da criança, tornando, desta forma, a acção mais compreensível e interessante aos olhos dela. Como, na infância, o mundo está circunscrito a esse espaço próximo, fonte de imagens felizes, sinónimo de intimidade, protecção e familiaridade, Nemésio opta por reformular as narrativas orais, criando a sua própria versão da história e adaptando-a às características do ambiente popular açoriano. Tendo substituído o cenário original – Belém –, a ilha afirma-se como espaço vital, reflectindo uma componente íntima de fidelidade.

A par das modificações e da inserção de novos contos, uma das inovações de *O Mistério do Paço do Milhafre* é o papel desempenhado pela figura de Mateus Queimado, que, juntamente com John Derosa, constituem «narradores interpostos» (Garcia, 1987: 94) ou «intraficcionais» (Meneses, 1998: 409). Nemésio atribui-lhes a importante função de evocar e relatar experiências passadas, em determinados tempos e espaços. Autor do texto introdutório de *O Mistério do Paço do Milhafre*, onde tece considerações sobre a arte de contar, personagem e narrador de sete dos quinze contos da obra, Mateus Queimado não é uma criatura ficcional independente do autor empírico, porquanto não é difícil detectar algumas semelhanças entre as suas experiências relatadas e a vida do escritor. Em suma, diz-nos Paulo Meneses:

Mateus Queimado não se institui [...] como um *autor empírico* substituto do escritor Vitorino Nemésio, ou seja, como um seu heterónimo, mas antes como um efectivo narrador intraficcional [...], dependente, enquanto tal, das curtas, formulares e parentéticas declarações *conta/escreve Mateus Queimado*, produzidas por uma voz narrativa anónima, extra e heterodiegética relativamente ao nível em que se coloca e à relação que assume face à/com a diegese. É por ocupar este peculiar e relevante espaço na ficção e na crónica nemesiana que Mateus Queimado se eleva à condição de um *outro eu-mesmo* a que recorre o escritor sempre que, nos seus textos, procura penetrar e transmitir o mais profundo significado da vivência insular. (Meneses, 1998: 409)

É como se Nemésio se investigasse enquanto outro, mas um outro com fortes ligações ao núcleo insular. Assim, Mateus Queimado encontra-se directamente ligado ao mundo arquetípico da ilha natal, às suas raízes da infância. Tendo escutado as histórias narradas pelos exímios contadores já referidos, afirma-se como depositário da sua arte de narrar, que tenta recriar ao transmitir as suas vivências. Se o pendor histórico está patente na novela «Os Malhados», foi, no entanto, a experiência pessoal do autor que forneceu a maior parte da matéria em que baseou os seus contos. Assim, Nemésio usa Mateus Queimado, responsável pelo processo de enunciação narrativa, para relatar o que a memória foi aprendendo em contacto com a realidade concreta e multifacetada do quotidiano açoriano.

Nos contos «O Passarinho Morto», «O Espelho da Morte», «Cabeça de Boga», «A Lição de Solfa», «O Navio Pirata» e «A Burra do Lexandrino», Mateus Queimado afirma-se como narrador ou mediador dos acontecimentos através da expressão «conta Mateus Queimado». O tempo retratado é o da infância, e o espaço é o microcosmo da ilha, esse paraíso distante onde vivem a inocência, a curiosidade, a imaginação, as promessas e os mitos, mas também os medos, as dúvidas e os primeiros embates com as grandes verdades da vida. Posto isto, podemos afirmar, recorrendo às palavras de Urbano Bettencourt, que estas narrativas constituem um macrotexto, «uma espécie de *novela de aprendizagem*, em que, num espaço estratificado em termos de “os da terra” e “a pescadeirada”, a formação e a descoberta de si e do outro integram o erudito e o popular, a escrita e a oralidade, e a música sempre» (Bettencourt, 2002: 26). Efectivamente, na revisitação a esse período, o narrador recupera lugares, pessoas, animais, coisas, rituais, aventuras que povoam o imaginário infantil e que se tornaram fulcrais no processo de crescimento. De notar que o carácter homogéneo deste conjunto de contos advém, sobretudo, da transição das personagens de um texto para o outro, da configuração de um mesmo ambiente, da presença de motivos recorrentes e do mesmo tratamento dado às situações narrativas.

Importantes no período da adolescência, os laços de amizade entre o narrador e os companheiros são centrais em «O Navio Pirata». Nestes anos que se perderam no tempo, as brincadeiras de rapaz, as vozes e os gestos dos colegas de escola, as aventuras impulsionadas pela força da imaginação oferecem significados primordiais que marcam rupturas e descobertas. Nessa narrativa de evasão às aulas com vista à tomada imaginária de um barco encalhado na costa, o grupo de amigos, agindo em cumplicidade e

partilhando um sentimento de rebeldia e coragem, embarca numa pequena aventura no reino da fantasia, na medida em que, com a ajuda da imaginação, transforma pedaços de navios naufragados na «cidade fatal da nossa pirataria» (Nemésio: 2002: 272). Desafiando a autoridade alfandegária, engendram um estratagema para conquistar a carcaça abandonada, um plano que, para desilusão do narrador, não é necessário pôr em acção devido à ausência do guarda. Após o ritual de implantação do seu almirantado, o tempo torna-se monótono, e o narrador, auto-repreendendo-se, confessa que «começava a entrar em nossos corações piratas o farpão do repouso e a nódoa da cobardia. Não tínhamos feito nada que se visse ou prestasse, naquelas duas horas de folga e de trégua dada à vida. Não merecíamos o feriado, o naufrágio, a sineta de bordo, nada!» (ibidem: 275). Só quando o pai de Venâncio vem procurar o filho, perseguindo-o para o castigar, a monotonia é quebrada. É então que a fuga desenfreada do rapaz desperta nos companheiros o prazer da desobediência, «o travo a coragem e a sangue da nossa pirataria» (ibidem: 276). Com efeito, o mito do heroísmo encontra-se, muitas vezes, associado a este período da vida, por se tratar de uma fase que oferece múltiplos desafios e que exige, por vezes, a superação de dificuldades num contexto hostil, mesmo que este exista apenas na imaginação do adolescente.

Em suma, neste conto, podemos destacar dois aspectos essenciais: por um lado, a genuína amizade que une o narrador e os companheiros, figuras que conotam especial significação no seu universo; por outro, a liberdade imaginativa e aventureira, que os leva ao reino da fantasia em voos largos e que lhes permite experienciar momentos mágicos e inesquecíveis, em grande parte estimulados pela pequenez do espaço e pelo espírito irrequieto que caracteriza o ilhéu. Trata-se, pois, de um conto luminoso, porquanto apresenta o tempo da infância / adolescência perdida como um período perpassado de imagens de alegria, euforia e deslumbramento, oferecendo situações em que é necessário recorrer à auréola virtuosa da coragem.

Contrariamente a esse texto, «Cabeça de Boga», que retrata a tristeza, a dor da despedida, a desilusão amorosa e a dureza do trabalho precoce, «Espelho da Morte», marcado pela doença, pela invalidez e pelo confronto com o «outro», e «O Passarinho Morto», que foca a aprendizagem da morte e a mágoa resultante da perda de um ente querido, desenvolvem-se num ambiente sombrio, mostrando que a infância insular, apesar de constituir um espaço-tempo dourado, carregado de boas lembranças, não é um período

de felicidade absoluta. As dores e a constatação da morte são, igualmente, necessárias ao crescimento. Assim, os factos da infância / adolescência narrados por Mateus Queimado decorrem de experiências concretas, das quais o sofrimento não é alheio. Assim no-lo comprova a personagem Abílio, de «Cabeça de Boga», com quem o narrador mantém uma sólida e duradoira amizade, mas que é obrigado, aos treze anos, pelo pai, a abandonar a escola e a ingressar no mundo do trabalho²⁹; ou o rapaz entrevado de «Espelho da Morte», título que corresponde à sua alcunha. Tendo nascido no mesmo dia que ele, o narrador sente-se profundamente perturbado por essa figura, presa a uma cama de que nunca se levanta. Todo o conto desenvolve-se num ambiente pesado, o que se coaduna com as cerimónias pascais descritas, sobretudo a procissão do Senhor dos Enfermos, apontada como uma procissão diferente das outras, por ter menos pessoas e nem um andor.

«O Passarinho Morto» volta a abordar os temas da doença e da morte, através do falecimento de um animal de estimação do narrador, apesar de todos os esforços para o salvar. O momento da sua morte é marcado por tristeza e mágoa, mas também pela aceitação dessa etapa como algo natural, atenuada pelos rituais funerários domésticos, pelo aconchego familiar e pelo conforto da religião:

Levámo-lo então em suas garras frias para o quintal de baixo. Atravessámos em silêncio a pia de lavar, o cedro bermudiano, as babosas do tanque, o poço... E, escondidos pela abada da madressilva e das baunilhas, abrimos, entre o damasqueiro em flor e a latada de boal, a sepulturazinha. O canário ali ficou – estrito, limpo, como se o tivéssemos semeado. A Mercês fez-lhe à volta uma caniçadinha e pôs-lhe uma cruz de margaridas. (ibidem: 245)³⁰

Trata-se de uma concepção da religião muito abrangente, visto englobar também os animais, que, por manterem laços afectivos fortes com os donos, são vistos, praticamente, como membros da família.

Um espaço que parece ter marcado a infância/adolescência do narrador é a casa das tias, pois, segundo ele, no conto «A Lição de Solfa», nela «abria-se-me um mundo

²⁹ Esta personagem faz-nos recordar o Gibicas, uma personagem de Vasco Pereira da Costa, companheiro do narrador, que, apesar de criança, é obrigado a trabalhar como engraxador e a mendigar para ajudar a família pobre.

³⁰ Este episódio possui claras semelhanças com o conto de Cristóvão de Aguiar, «A Girafa», onde o narrador experiencia, igualmente, a perda de uma amiga especial, a cadela, enterrada com as mesmas honras que qualquer pessoa e com pleno direito a entrar no reino do Paraíso.

mais largo de intimidade e de experiência» (ibidem: 261). Curiosamente, Vitorino Nemésio foi educado na Praia da Vitória, quase sempre na casa das tias Menezes. Descreve-a como um espaço imponente, quase um palácio, de grandes dimensões, com muitas janelas, «comprida e profunda como um quartel ou um convento» (ibidem: 262). Ao contemplar a paisagem a partir da casa, «com a serra em frente e o mar de viés» (ibidem: 262), o narrador «tomava uma vaga consciência da paz e abundância» (ibidem: 262) da sua família. A devoção religiosa ditava grande parte dos hábitos naquele espaço, visto que as tias, fervorosamente devotas, rezavam, em conjunto, todos os dias. Este ambiente familiar, já evocado em «O Passarinho Morto», despertava no narrador uma sensação de conforto e tranquilidade, uma «paz redonda e sonolenta» (ibidem: 263), convidativa ao devaneio: «E eu lá adormecia no fofo dos bafos femininos, com um Padre-nosso na boca e a imaginação no mar» (ibidem: 264). Na verdade, apesar deste ambiente de protecção e conforto, aliados a esta «casa-ninho», Mateus Queimado parece já sentir a ânsia de ir mais além, de aceder ao apelo do desconhecido, estimulado pela amplidão dos horizontes e pela força da imaginação, um destino cumprido, mais tarde, pelo próprio Nemésio.

No mesmo conto, notamos que a religião é um elemento importante no quotidiano infantil, uma vez que, além de participar nos rituais domésticos, o narrador, depois dos sete anos, e por determinação do pai, passa a ajudar o padre Rocha na celebração da missa, outra semelhança com a vida do escritor. O seu empenho e dedicação ao Senhor mostram resultados imediatos, pois, já na primeira missa, desempenha, eficientemente, as suas tarefas. Apesar dos esforços para ser um bom acólito, notamos que, ao longo destes contos, o narrador não revela uma total e inquestionável devoção religiosa. Nalguns momentos, a sua perspectiva assume os contornos de uma crítica implícita, mediatizada pelo olhar da experiência, que questiona o sentido das coisas. Por exemplo, em «Espelho da Morte», a razão apontada para a realização da procissão dos enfermos prende-se mais com a «força do hábito» do que com o «impulso de um coração inflamado» (ibidem: 248). Além disso, não deixa de mencionar o facto de o nome de Jesus, na litografia, vir em «quatro línguas da terra para poder ser vendida noutros tantos mercados de fé» (ibidem: 248), revelando um olhar crítico que denuncia a religião como um negócio. Enfim, os olhos da criança vêem, agora, o microcosmo insular, com outros olhos, através de um filtro de ironia e irreverência.

Com vista a cumprir melhor o seu papel de acólito, Mateus Queimado frequenta lições de solfejo, retratadas no conto «A Lição de Solfa». Ocupando um lugar de destaque nesta narrativa, o seu pai demonstra uma grande habilidade para a música, outro pormenor de carácter autobiográfico, uma vez que o pai do escritor era músico amador na filarmónica local. Sendo assim, sente-se na obrigação de transmitir ao filho os conhecimentos necessários para que ele domine esta arte. Contudo, apesar de mostrar uma profunda paixão e entusiasmo em relação à música, deixando-se facilmente emocionar³¹, não consegue obter bons resultados junto do narrador, que, decisivamente, não revela quaisquer dotes musicais. Desapontado por não cumprir as expectativas do progenitor³², Mateus Queimado é encaminhado para o Sr. Isaías, um antigo professor de música que mora ao lado da Casa dos Mortos.

Espaço de protecção, de afectividade e de familiaridade, a ilha oferece, todavia, desafios que estimulam a curiosidade e a abertura ao desconhecido, numa ânsia de ir além da realidade palpável e conhecida. Recordemos, por exemplo, a aventura destemida de «O Navio Pirata», em que um barco naufragado activa a faculdade imaginativa do grupo de adolescentes, ou, então, a investida num espaço enigmático e obscuro, a casa funerária, no conto «A Lição de Solfa», em que o narrador e os companheiros fogem da aula de música para, impelidos pela curiosidade e pelo apelo do desconhecido, explorarem um local proibido onde se encontram os cadáveres de estrangeiros naufragados. Acerca desse conto, afirma Carla Silva Cook que «[...] o Desconhecido chama-o, com a janela da sala de aula abrindo para um local tão misterioso como o era a Casa dos Mortos, onde todos costumavam brincar quando vazia, fingindo-a habitada por um ente mágico, aterrorizante só na medida em que o vento na casa oca os assustava como se fora a sua verdadeira voz, pela imaginação sobreexcitada» (Cook, 2006: 165). Esta situação possui um carácter simbólico, pois, segundo a estudiosa, representa um rito de iniciação por parte dos rapazes, que, dominando os medos, a pouco e pouco vão deixando o conforto da realidade

³¹ «A música, mesmo naquela pobre pauta rudimentar, apoderava-se dele como um vinho. Entrava em transe; queria logo fazer-me galgar as dificuldades dos acidentes [...] e cantava comigo breves e graves frases de motetes e misereres» (Nemésio, 2002: 265).

³² A admiração e o carinho especial que sente pelo pai estão patentes no conto «A Burra do Lexandrino», onde, orgulhosamente, afirma que dele herdou o gosto pela música e o sentido de humor. O tempo retratado agora é o da infância do pai, em particular as aulas de solfejo com o mestre Lexandrino, onde mostra plenamente as suas qualidades musicais, altamente elogiadas pelo narrador: «A sua voz puríssima, que eu só conheci barítónica, cheia dos graves belos e pausados do cantochão, chegava ao ouvido de Lexandrino com a vivacidade de contralto que, antes da muda da pena, tinha então» (ibidem: 279). É, pois, uma figura influente na personalidade do sujeito, no processo de construção da sua identidade, partilhando saberes e experiências que ficaram para sempre na memória saudosa do narrador.

próxima e familiar para se aventurarem no desconhecido. Com efeito, podemos dizer que, nestes contos sobre a infância insular perdida, coexistem, por um lado, a fidelidade às origens, a saudade do passado e da ilha, a configuração de um espaço vital que transmite a ideia de protecção, e, por outro, a inquietude, a sede de outros espaços e a abertura a outros mundos, para lá dos horizontes da ilha. Aliás, a obra de Nemésio, em geral, reflecte essa dualidade, que a torna mais rica e complexa³³.

4. A ILHA MITIFICADA

Desde os primeiros tempos até à contemporaneidade, a literatura retoma, constantemente, através da imaginação dos escritores, figuras, imagens, temas e motivos míticos, no sentido de oferecer uma maior enriquecimento estético, abertura, complexidade e profundidade aos textos. Recorde-se que os primeiros textos literários de que temos conhecimento foram criados com a matéria dos mitos, como se verifica na obra de Homero e nas tragédias gregas. Em constante metamorfose, o mito, ao entrar no âmbito da arte, abandona, obviamente, o seu estatuto anónimo, colectivo, sagrado, tido por verdadeiro nas sociedades arcaicas, e passa a funcionar como um importante e profícuo recurso poético ao serviço da imaginação. Recriados na sua totalidade ou retomados através de referências implícitas, os elementos constitutivos dos mitos, como figuras, episódios, lugares, imagens e símbolos, permitem explorar os meandros íntimos do ser humano, assim como, a um nível mais geral, estabelecer relações com a História, com a religião e com a sociedade. Desta forma, as narrativas primitivas, preservadas pela memória colectiva, encontram um lugar na literatura, dão origem a outras configurações e continuam a alimentar reflexões fundamentais sobre a complexidade da vida humana.

A essência da obra de grande parte dos escritores açorianos assenta na osmose permanente entre o plano simbólico e mítico e a contemplação activa de um mundo real, concreto, particular, marcado por um ritmo colectivo que dita os rituais do quotidiano. Assim, em muitos contos, por trás das personagens, dos objectos, dos lugares, das situações mais comuns, descobrimos forças misteriosas, imagens e símbolos que transfiguram o mundo habitual e que configuram a ilha como um espaço mítico, pleno de

³³ Machado Pires refere que «toda a sua obra seria marcada por essa peregrinação interior que o leva a percorrer terras, cidades, países, mas igualmente a alma dos homens para refluir sempre à sua, lá no recesso onde encontrava o eco das vozes de infância» (Pires, 1979: 7).

sentido³⁴. Nos contos em estudo, os escritores recuperam, através de um aproveitamento temático e de simples alusões, elementos e imagens que guardam ressonâncias das narrativas primordiais, sem retomarem a totalidade do argumento mítico. O seu intuito parece ser o de capturar as mensagens essenciais desses mitos e adaptá-las ao universo insular. Assim, nestes textos, é comum encontrarmos padrões míticos, implícitos ou explícitos, na configuração das personagens e do espaço. Contudo, apesar de se verificar a adaptação das estruturas míticas ao universo insular, que, dessa forma, ganham cor local, não podemos esquecer que há sempre um fundo mítico que permanece inalterável³⁵.

Mito e poesia evocam sentidos que vão além da superficialidade. Ao instituir a pluralidade de significações e a polivalência de sentidos e ao contribuir para a configuração de uma visão poética do mundo, o elemento mítico surge, normalmente, associado à linguagem poética, um instrumento de penetração no real e de exploração dos sentidos profundos e ocultos que se escondem além da superfície. Sendo uma linguagem que, através de vários recursos técnico-discursivos, chama a atenção sobre si mesma, revelando uma multiplicidade de significações e uma intensidade verbal que transcendem os limites da linguagem corrente, exige, conseqüentemente, uma leitura activa, uma decodificação de sentidos e uma postura dinâmica na interpretação dos significados escondidos. Com efeito, nestes contos, o recurso a elementos míticos alia-se, frequentemente, à linguagem poética e ao lirismo, com vista à configuração de um espaço virtual intimista em que *ser* e *cosmos* são animados homologamente, apesar de esse espaço ter, em princípio, correspondência com o real. Deste modo, o imaginário mítico é reactualizado por uma imaginação poética, feita de ritmos dinâmicos e de uma linguagem fluida que cria zonas de indecisão e esbatimento, de ordem conotativa e simbólica, o que contribui para a subjectivização do texto narrativo.

³⁴ A este respeito, Luis Díez del Corral afirma: «Cuando el mito pierda su estricto sentido religioso, persistirá secularizado de manera más o menos notória en el campo del arte, de la literatura y el pensamiento, y siempre, por mínima y artificiosa que sea su presencia, conserva virtualmente la posibilidad de un rápido fortalecimiento interno, irradiando en torno su energía sacralizadora, susceptible de captar y elevar a su esfera cualquier realidad inmediata» (Díez del Corral, 1974: 49).

³⁵ As narrativas primordiais, sobretudo as clássicas, renovam-se através da literatura, são reactualizadas, mas, como explica Luis Díez del Corral, «en el fenómeno de persistência del mito clásico hay una singular mezcla de perduración y de movilidad, de concreción de la causa y de variabilidad inflamable en los efectos. Ha variado la zona mítica sobre la que se concreta retrospectivamente la atención y la manera de enfocarla, las formas de su versión atractiva, el asidero significativo que no los hace captable; se han ampliado a veces grandemente los episodios y los atributos; pero hay siempre una última sustancia mítica que permanece inalterable» (ibidem: 92-93).

Os momentos descritivos, espaço textual propício à manifestação da imaginação poética, surgem com frequência nas narrativas de pendor mítico, contrariando as características habituais do género contístico, como a brevidade e a economia formal, que limitam o uso do acessório e da redundância, não permitindo digressões, nem descrições retardatárias. Contos como «Do princípio e da água» (*Bem-Aventuranças*), de João de Melo, e «Plantador de palavras» (*Plantador de Palavras, Vendedor de Lérias*), de Vasco Pereira da Costa, perpassados de elementos míticos e de momentos descritivos de carácter poético, representam formas originais no âmbito do conto literário contemporâneo, que, como sabemos, se deixa contaminar por outros géneros, revelando uma enorme abertura a diferentes tendências e apresentando-se como um espaço de experimentação. Dominados pela expressividade poética e por uma visão lírica do mundo, os dois contos mostram que o essencial não é contar uma história, construir uma intriga com princípio, meio e fim, mas, sobretudo através da descrição e da reflexão, aproveitar as potencialidades expressivas das palavras, expandir a linguagem na vivência das emoções, desvendar o sentido profundo das coisas e, através da configuração de um determinado espaço, instaurar um intenso cosmodrama, que busca a correspondência entre o ser e o mundo que o rodeia.

A transposição de elementos míticos para a realidade insular realiza-se, nalguns textos, através da intromissão do irreal, do estranho e do insólito no quotidiano, o que cria zonas de indefinição e de ambiguidade desafiadoras da consciência lógica e objectiva. Não se trata, propriamente, de fantástico, um conceito que Todorov situa entre o maravilhoso e o estranho (Todorov, 1970), mas não podemos negar a presença de certos traços que permitem uma aproximação a esse conceito, sobretudo nos dois contos referidos³⁶. Aliás, o imaginário mítico encerra, por si só, uma dimensão irreal, visto que assenta na transfiguração do mundo e na reestruturação da realidade empírica. A introdução de elementos míticos nestas narrativas cria zonas de imprecisão, apresenta uma outra perspectiva do homem e do mundo que o rodeia, tornando difusas as fronteiras entre o racional e o irracional, entre o real e o irreal, entre o lúcido e o obscuro, como acontece em

³⁶ A ambiguidade é, segundo Filipe Furtado, o que principalmente distingue o fantástico dos dois géneros que lhe são contíguos (o maravilhoso e o estranho) (Furtado, 1980: 40) e resulta da «presença simultânea de elementos reciprocamente exclusivos» (ibidem: 36), isto é, do confronto nunca resolvido entre o mundo real e o elemento sobrenatural. Tal como nos textos do fantástico, a ambiguidade permanece ao longo destas narrativas de Vasco Pereira da Costa e de João de Melo, tornando difusas as fronteiras entre o racional e o irracional, entre o real e o irreal, entre o lúcido e o obscuro, não permitindo que «uma explicação racional venha repor a lógica nesse mundo aparentemente “outro” e reinstale, por completo, o leitor no real» (ibidem: 44).

«Do princípio e da água», de João de Melo, onde a representação da ilha como um espaço mágico e primordial envolve mistérios e provoca a sensação de se estar perante uma outra realidade, que esconde segredos e que gera estranhezas, ou, então, na narrativa «Plantador de palavras», de Vasco Pereira da Costa, em que a descrição da ilha como um espaço mítico, habitado pelos deuses, e as origens da personagem central, misto de homem e deus, comprovam a transfiguração mítica da realidade. Percebe-se, ao primeiro contacto com estas narrativas, que os autores não pretendem impor uma ordem ao caos, dando rigor, equilíbrio e clareza às relações e à conduta das personagens. Cedo se denuncia a margem de ambiguidade com que as coisas acontecem, ficando em aberto um espaço de mistério, que representa um desafio para o leitor.

4.1 O MITO EDÉNICO

Nalguns contos, a intromissão de elementos míticos realiza-se através da representação da ilha como um paraíso. Na verdade, as ilhas sempre foram, ao longo da literatura, descritas como lugares edénicos, espaços idealizados, quer por apresentarem paisagens belas, configuradoras do *locus amoenus*, quer por possibilitarem a ideia de uma sociedade humana perfeita ou a concretização suprema dos sentidos e do amor. Em «Última laranja» (*Contos e Narrativas*), de narração linear e simplicidade de estilo, Florêncio Terra apresenta um quadro campesino onde a escassa acção se restringe a um pomar de laranjeiras, espaço paradisíaco, apesar de não ser o «jardim das Hespérides, se bem que todo ele se enfeitasse na época própria de frutos de ouro» (Terra, 1942: 248)³⁷. Palco de celebração do amor na juventude, esse é o local escolhido por um casal de apaixonados para os seus encontros amorosos:

As laranjeiras já os conheciam e adornavam-se de suas mais belas flores, derramavam os seus mais suaves perfumes. Nenhum outro pomar, que constasse, se enchia assim de flores e de perfumes. E por entre os ramos verdes, primeiro constelados de pétalas brancas, de cândida pureza, e chumbando depois ao peso dos frutos, apareciam, banhados de riso, de prazer e de alegria, os rostos dele e dela, animados das palavras que trocavam e do apaixonado amor que lhes ardia no coração. (ibidem: 248)

³⁷ Na mitologia grega, as Hespérides, «Ninfas do Poente», tinham a função de vigiar o jardim dos deuses, onde cresciam as maçãs de ouro oferecidas outrora por Terra a Hera, na altura das suas bodas com Zeus (Grimal, 1992: 226).

Facilmente nos apercebemos de que a laranja possui um carácter simbólico, pois, tal como a maçã, é oferecida ao homem pela mulher, simbolizando, dessa forma, o pecado original:

Bem escondida entre folhas, como se a laranjeira quisesse furtar aquela à cobiça dos homens, via-se uma bela laranja, tímida, perfeita, sem uma mácula, num tom alaranjado diferente, como enternecido de saudade. Ele contemplava hesitante o fruto admirável. Mas ela, de um salto, apanhou-o. (Foi também deste modo que, no Paraíso, a nossa mãe Eva – Eva, a mãe, a que dá a vida – apanhou a maçã do pecado). (ibidem: 249 e 250)

Tal como no mito bíblico, os dois acedem ao chamamento do desejo e partilham o fruto proibido. Contudo, a concretização da relação amorosa é justificada, uma vez que os dois haviam casado na manhã daquele dia.

É evidente a intenção moralizante do texto, assim como a preocupação de configurar um cenário que reflecta os sentimentos das personagens: um espaço idílico, de fundo luminoso, cúmplice e reflexo do amor entre os dois jovens. A descrição do espaço reflecte a harmonia conjugal, que tem tanto de moral como de físico. O autor retoma a representação bíblica da mulher como sedutora, tendo esta a natureza como sua cúmplice. Porém, a inserção de uma lenda no final do texto, sobre a restituição milagrosa da visão a um cego por parte da Virgem Maria, apresenta uma outra perspectiva feminina, vista agora como caridosa, compassiva e maternal. Em suma, este conto parece transmitir o desejo de retorno a uma pureza inicial, à Idade de Ouro, concepção mítica de um mundo pautado pela felicidade e pela harmonia entre o homem e a natureza.

A ilha descrita por Nemésio, no conto «Brumolândia» (*Paço do Milhafre*), que facilmente identificamos como a Ilha Terceira, também possui traços paradisíacos, porquanto se apresenta como «paragens longínquas e esplêndidas, onde conchários eternos vesicavam o ar com revérberos, e altas plantas exóticas se encabeçavam de folhas, múrmuras a ventos brandos» (Nemésio, 2002: 49). «Escondida entre os rogaços do Atlântico» (ibidem: 49), as suas origens estão envoltas em mistério, visto que se trata de uma ilha que «brotara duma válvula da terra, pouco depois do Dilúvio, com basto tiroteio de misteriosas lavas (ibidem: 49). Em tempos de estabilidade e calma política, pautava-se por uma «tão doce vida, gaudente de si mesma, feita dos pequenos nada do campo e

dos episódios rudes da faina e dos pescueiros, sob a bondade de Neptuno – tridentes de estrelas, pela noite, alumando» (ibidem: 50 e 51). As alusões intertextuais ao texto bíblico e à mitologia greco-latina servem a representação de um espaço com características míticas, cujos detalhes do descobrimento e do povoamento se apoiam mais na lenda do que na História. A descrição do espaço e o relato dos acontecimentos desafiam a consciência objectiva e racional, insinuando um certo mistério, para que contribuam, igualmente, as referências míticas. Ao referir-se a «Brumolândia», José Martins Garcia esclarece que «não viveram lá Adão e Eva, mas o mito edénico alimenta-se da imprecisão (implícita no título). [...] O “paraíso”, segundo Nemésio, obedece muito mais às regras do discurso bucólico do que à Bíblia» (Garcia, 1987: 53).

No conto «Do princípio e da água», João de Melo conduz-nos numa «viagem profunda, essencial e algo mítica aos Açores, uma viagem em tudo contrária aos roteiros turísticos» (Melo, 1992: 45). Efectivamente, a ilha recua a um tempo paradisíaco e simbólico que lembra a Grécia antiga, como nos mostra o seguinte excerto:

A água surgia dos recantos secretos das matas: atravessava os rizomas do inhame, crescia e engrossava em volta dos jacintos em flor, e era em tudo semelhante àquela força subterrânea que eu em tempos estudara nos livros sobre a Grécia antiga. Lá estavam, ainda, as fontes da imortalidade: os mesmos deuses musculados e barbudos, de rosto agonizante, e a mesma nudez esbelta das virgens; e os corpos repolhudos, com o seu quê de assexuados, dos anjos sem asas. (ibidem: 60-61)

Além de constituir o lugar onde um casal vai passar a lua-de-mel e a terra natal da mulher, Lira, as ilhas sugerem algo muito mais profundo, surgindo como um espaço primordial, um tempo mítico, um lugar paradisíaco pleno de mistérios. Recorrendo à mitologia greco-latina, o autor compõe um cenário mágico, com paisagens exuberantes, recuando ao tempo das origens numa viagem ao princípio do mundo: «Eu sentia-me recuar de século para século, descer de todos os patamares do tempo e dos livros, e chegara por fim ao primeiro dia de criação do mundo. Mais do que isso, era eu o criador do tempo e do destino – e uma segunda e desconhecida natureza parecia despontar em todas as células do meu corpo» (ibidem: 49). Aliada à linguagem poética e a uma visão do mundo lírica, a descrição mostra um olhar deslumbrado e encantado com o espaço e produz um efeito de irrealidade e de fantástico, visto que nele convivem criaturas míticas e divindades:

Lá no alto do Pico, giravam ainda as derradeiras fadas, os últimos anjos do paraíso. [...] Ali tinham decerto nascido todos os deuses, muito antes de atravessarem o universo ao encontro do Olimpo. Eis os ninhos deles e as suas vestes abandonadas – e certamente também o poder e a gratidão, a mágoa e a alegria de quantos ainda hão-de vir conhecê-los e adorá-los aqui. (ibidem: 50)

Neste conto, o espaço possui uma importância especial, porquanto se afirma como uma força transformadora e não simplesmente um cenário estático ou bucólico onde se desenrola a acção. Elemento de expansão lírica onde se projecta um olhar subjectivo do «eu», o espaço provoca uma importante mudança na personagem deste conto, daí que possamos afirmar que esta categoria participa não só na descrição mas também na narração, já que intervém como agente transformador do «eu»³⁸.

Assim, o encontro da personagem com as ilhas dos Açores desencadeia um processo de descoberta, mais precisamente de autodescoberta. Logo no início, esta personagem anónima confessa: «perdi a fé em quase tudo, excepto no amor de Lira, e sobretudo a paciência e a fantasia, e por isso envelheci» (Melo, 1992: 46). Ora, esta descrença em mitos, esta falta de fé é transformada, ao longo do conto, numa redescoberta não só de si próprio, mas também da natureza especial da mulher e do sentido profundo da vida. A revelação é causada pelo deslumbramento que as ilhas lhe provocam, fazendo-o recuar a um tempo primordial, ao tempo dos mitos, ao princípio do mundo. A personagem apercebe-se, declaradamente, de que uma profunda mudança tomou conta de si: «Compreendi logo que nunca mais iria ser o mesmo homem» (ibidem: 49). Por conseguinte, a própria ilha é mais que um espaço físico, com paisagens belas e um povo encantador, uma vez que, lá, a personagem sente um regresso às origens e descobre que «...o mundo todo é feito de ilhas, do espaço que as separa e as une uma às outras, e que a vida do homem só tem o sentido de errar através dessas distâncias» (ibidem: 65). Neste fragmento, torna-se evidente o carácter simbólico da ilha, «símbolo por excelência dum

³⁸ A este respeito, podemos usar as palavras de António Manuel Ferreira relativas ao espaço na narrativa de Branquinho da Fonseca e adaptá-las à função que o espaço desempenha neste conto de João de Melo: «ao associar-se intimamente às personagens, o espaço funciona como força viva, actuante e propiciadora de revelações construtivas, que reconduzem o homem à harmonia original de um tempo aureolado pelo espírito de descoberta, de pertença e de afirmação vital (Ferreira, 2004: 274). Também Rosa Goulart aborda o carácter dinâmico do espaço na novela *O Barão*, de Branquinho da Fonseca, afirmando que «o espaço serve não apenas de enquadramento à acção das personagens, mas participa nessa acção e comunga da maneira de ser dos que na história agem» (Goulart, 1997: 13).

centro espiritual, e mais concretamente do centro espiritual primordial» (Chevalier, Gheerbrant, 1994: 374).

4.2 IDENTIFICAÇÃO ENTRE ILHA E MULHER

O pensamento mítico sempre associou o elemento terra ao arquétipo feminino³⁹. Não é sem propósito que a psicanálise tenha associado à ilha a imagem da mulher (útero e origem do homem). Na literatura açoriana, imagens em que as duas são sobrepostas são frequentes. Com efeito, um aspecto recorrente nos contos que apresentam alusões míticas é a identificação entre esses dois elementos. Em «Do princípio e da água», a mulher, Lira, é vista como uma deusa, profundamente ligada à ilha, ambas simbolizando a vitalidade, a fecundidade, o mito. Com efeito, não é por acaso que o seu nome corresponde ao título de uma música popular açoriana. O sonho do narrador é encontrar a ilha mítica, povoada unicamente por mulheres, que Ulisses encontrou nas suas viagens mas que deixou para trás para voltar a Ítaca: «... quando existir uma ilha abençoada pela única presença das mulheres, eu quereirei naufragar em direcção aos passos perdidos de Ulisses e abdicar do reino de Ítaca para sempre...» (Melo, 1992: 64). Assim, o que ele deseja é a negação do percurso de Ulisses: a eterna permanência na ilha mítica.

Lira, tal como a ilha, é responsável pela revelação de uma verdade profunda ao narrador, pelo processo de autodescoberta que lhe permite desvendar a natureza especial da ilha e da mulher, ambas intrinsecamente ligadas, porquanto «toda a mulher é feita da matéria deste mesmo chão vulcânico, da sua força profunda» (ibidem: 64). Por outras palavras, o arquétipo feminino tende a identificar-se com a Terra-Mãe⁴⁰: «Eu tivera a sorte de desposar uma deusa sábia e experiente nas práticas do amor, e de ter vindo à ilha decifrar os mistérios de uma mulher que para si reclamava a origem da terra e da música, e também as lendas e canções que falam da morte pelo ferro dos punhais e pelo veneno pérfido dos licores» (ibidem: 62). Na verdade, estamos perante uma mulher imemorial, que, afinal, não tem uma existência concreta, porquanto apenas vive na imaginação do escritor, um efeito da sua visita à ilha, criada a partir da essência insular. De facto, o final ambíguo do conto, que torna difusas as fronteiras entre o real e o imaginário, entre a

³⁹ Por exemplo, Gaia é a deusa grega da terra, ser primordial, força elementar que dá sustento e possibilita a ordem do mundo, energia da própria vida, símbolo da unidade na natureza.

⁴⁰ Curiosamente, na mitologia grega, podemos encontrar uma figura mítica que personifica estes traços – a ninfa Rodo, epónimo da ilha de Rodes (Grimal, 1992: 407). Após brotar das águas salgadas, passou a pertencer a Hélio, deus do Sol, e com ele se consorciou. Todavia, no princípio, ilha e deusa eram uma só.

racionalidade e a loucura, parece apontar para essa solução, dada a confissão, por parte do narrador, de que «Lira não está (ou nunca esteve) naquela casa da ilha» (ibidem: 66).

Em «Plantador de palavras», Vasco Pereira da Costa, recorrendo a uma linguagem poética, conotativa, simbólica, concebe um espaço insular misterioso, povoado de criaturas míticas, onde acontecimentos primordiais têm lugar, que é, por sua vez, morada de Ti Fausto, misto de deus e homem, uma das personagens centrais da narrativa. A relação entre ele e a ilha, levada a cabo de uma forma superiormente poética, pode ser aproximada da do conto anterior, uma vez que a ilha também é transfigurada em mulher: «a ilha, para ele, não são freguesias, canadas, casas, faias, inhameiros, macieiras, pastos, gado e todo o povo. É uma namorada antiga, que ele afaga nos dias ensonados e que ama com paixão maluca nas noites curtas e eternas». (Costa, 1984: 18). Este processo de humanização da ilha, assente no discurso figurado e conotativo, é, no fundo, uma forma de a sublimar e de revelar o seu significado profundo. Não se trata de um pedaço de terra, inerte, banal, mas sim de um espaço dinâmico, múltiplo, susceptível de estimular os sentidos e de despertar um imensurável amor pela terra. Assim, Ti Fausto ama a ilha de três formas, pelo que esta assume três arquétipos femininos: a «Ilha Menina»⁴¹, representando a pureza, a inocência e a virgindade, a «Ilha Mulher»⁴², suscitando a sensualidade, a luxúria, a paixão e o desejo, e, finalmente, a «Ilha Mãe»⁴³, símbolo de protecção, segurança, tranquilidade e conforto. Esta tripla representação da ilha, dotada de uma manifesta carga poética e simbólica, é uma forma de transfiguração mítica da realidade, que, no entanto, não deixa de apresentar traços locais, como a «lava fresca», revelando a origem vulcânica da ilha, e a referência à música e à dança, actividades relevantes no *modus vivendi* açoriano.

A terceira concepção da ilha pode ser aproximada da imagem poética de Bachelard associada às sensações de repouso e de intimidade: a terra-mãe, consubstanciada na «casa-

⁴¹ «Amar a Ilha Menina, de olhos puros como dois torrões de lava fresca e vidrada e gotejante da seiva da terra. Ir na dança do seu meneio de baile, dedilhado nos bordões do violão mais cantante. Enredar os dedos na teia enleada dos cabelos. Pegar-lhe na mão e ensinar-lhe a nuvem que confunde o azul do céu e o roxo do mar. Embalá-la na segurança dos braços com a moda mansa da música ondulada» (Costa, 1984: 19).

⁴² «Amar a Ilha Mulher, inteiriça e possante, arranhar uma pétala de perfume e lume, sentir-lhe os requebros, o bafo quente da boca ferosa, gostar na ponta da língua o cerúmen das orelhas fugidias, sugar até ao sangue o pescoço túbido, onde ficará um selo rosado de pudor despudorado, apanhar nas conchas das mãos ambas dois seios de romã que se esmaga dolorosamente, percorrer-lhe as coxas legatárias e sedosas. E centrar a força toda na certeza do desejo voluntarioso e consentido» (ibidem: 19).

⁴³ «Amar a Ilha Mãe, regaço acolhedor e cálido. Pousar a cabeça no repouso do seu ventre largo. Deixar que a sua mão se esqueça e se abandone na nuca sonolenta. Abrir então os olhos e animar esta *pieta* com um beijo lento na palma da mão e o sorriso abrindo-se devagar, desatento à estátua que ora forjo» (ibidem: 19).

ninho». Com efeito, ao analisar a imaginação substancial da terra, o filósofo aponta dois movimentos fundamentais: a extroversão, que discute na obra *A Terra e os Devaneios da Vontade*, e a introversão, abordada no estudo *A Terra e os Devaneios do Repouso*. Na segunda, valoriza as imagens de intimidade, sendo central a representação da terra como ventre primordial, repouso do ser. Assim, a «Ilha Mãe» desencadeia um estado de alma semelhante àquele que a famosa escultura de Miguel Ângelo (a *pieta*) transmite: a serenidade e doçura maternais, capazes de mitigar as dores da vida.

À semelhança de Bachelard, João de Melo e Vasco Pereira da Costa, nestes contos, concebem o espaço exterior como um espaço interiorizado, um lugar de experiência sensível do ser, buscando correspondências profundas entre o homem e o cosmos. Daí, a linguagem inflamar-se de poesia e o discurso apoiar-se em símbolos e mitos. A convivência com o mítico e o fantástico dota estas narrativas de uma dimensão especial, uma dimensão poética, que acrescenta a estes textos narrativos uma importante carga emotiva, um grande poder de sugestão e de expressividade, bem como uma profícua abertura semântica. A riqueza das imagens simbólicas e a sua potencialidade inesgotável de instauração de sentido repousam no facto de serem produtos da emoção, porquanto os autores exploram os meandros da imensidão íntima a partir da valorização do espaço. As paisagens descritas têm uma mensagem e exprimem uma analogia com o ser, tecendo um intenso cosmodrama emocional. O recurso a elementos míticos coaduna-se com estes aspectos, na medida em que o mito, sendo um instrumento de reestruturação do real, assenta no pensamento metafórico, permitindo tecer vínculos fundamentais entre o mundo e as profundezas da alma humana. Além de um meio de organizar a narrativa, as referências e os paralelos míticos permitem a representação metafórica das experiências humanas.

4.3 HOMENS-ILHA

Nas narrativas de teor mítico, deparamo-nos, frequentemente, com personagens dotadas de características incomuns, que, por esse motivo, se destacam no meio onde vivem. Seres solitários e misteriosos, geralmente possuem origens míticas, convivem com deuses e outros seres mitológicos e mantêm uma relação privilegiada com os elementos da natureza. Assim podemos descrever Ti Fausto, personagem central de «Plantador de palavras», e o Papandeira, cujo nome corresponde ao título de um conto de Fernando

Aires, inserido em *Memórias da Cidade Cercada*. Descrito como um verdadeiro herói da mitologia grega⁴⁴, o primeiro é apontado como um dos antepassados familiares do narrador, um escritor com a missão de explicar a verdade sobre a sua família. Ti Fausto, misto de homem e deus, esteve presente no momento da criação mítica da alta montanha da ilha, identificada como o Pico, uma forma de punição levada a cabo pelo deus Vulcão face aos amores entre essa personagem e Vénia:

De mãos dadas [Ti Fausto e Vénia] treparam as montanhas da ilha em longa caminhada amorosa. Mas Vulcão, iroso, fez tremer a terra, abriu uma fenda no solo, que trouxe Vénia, submeteu-a à sua forja, expeliu-a depois do fundo do seu reino, transformada para sempre na montanha da Ilha. É por isso que Ti Fausto aguarda o filho da Ilha Calma – feito de mar e de lava mal fria, de sangue de magma e carne de bagacina. (Costa, 1984: 23)⁴⁵

Trata-se, claramente, de uma reformulação do mito de Hefesto e Afrodite, da mitologia grega, ou do seu equivalente romano, o mito de Vulcano e Vénus. O recurso à cultura greco-romana representa uma forma alternativa de explicação das origens da ilha, que, desta forma, assume um carácter mítico.

Tendo assistido à transformação da amada em montanha, Ti Fausto entrega-se a um destino insular, sendo lançado no vulcão da ilha, onde permanece até renascer sob a forma de homem-deus:

Que Ti Fausto domina a vida. Caldeia o homem e o deus. E a parte humana respeita-se no deus, e o deus venera a água, a terra, o fogo, o ar. Talvez que, parido da cabeça de Zeus, errasse nos séculos dos oceanos, convivendo com Ninfas e Tritões, pelos

⁴⁴ A caracterização física de Ti Fausto aponta, claramente, para um ser excepcional: «começaria pela jaqueta azul de angrim espartano, folgada nos quadris; as calças de cotim, livres e lansas, apertadas nos canelos por meias de lã grosseira; nos pés, as albarcas caminheiras de quanta lava espalhou o vulcão; treparia a um chapéu de palha, que sempre me transporta na sua ogiva a orientes esquecidos. Mas a inveja já dá em raiva quando vacilo na face, onde dois sulcos lhe marcam a cartografia de uma vida sacudida, prolongando-se dos cantos hirtos dos beijos às orelhas sabedoras de antigas lérias e ventaneiras. Hesito na barba nevada, aflorando a pele queimada, que dois dedos homéricos percorrem entre a fala e o sorriso branco. Desisto finalmente nos olhos cinzentos, canseirosos, videiros, lírico-lúcidos, mofaceiros, ternos...» (ibidem: 18).

⁴⁵ Na verdade, a transformação de determinadas figuras míticas em elementos da natureza, com vista a punir transgressões, é muito usual na mitologia greco-latina. Recorde-se, por exemplo, Narciso, transfigurado na flor de seu nome, segundo a versão de Ovídio (grimal, 1992: 322), ou o gigante Adamastor, transformado em rochedo (Camões, 1972: 189), ou, então, Dafne, metamorfoseada em loureiro, para fugir às investidas amorosas de Apolo (ibidem: 108), ou, ainda, Ácis, cujo sangue deu origem a um rio (ibidem: 4).

palácios da Atlântida engolida, lançado depois por Hefestos nas cimalthas de um vulcão a fim de que espiasse um qualquer crime divino nas cavernas platónicas da família, até ser depositado no ventre amável de Vavó Dores, renovando o tempo antigo em que os olímpicos se misturavam aos humanos para lhes ensinarem os mistérios das plantas e a imolação dos animais. (ibidem: 31)

A partir deste momento, abraça a vivência insular, em comunhão com a natureza e com as criaturas da ilha e do mar. Podemos dizer que Ti Fausto é, acima de tudo, um ser imemorial. Caracterizado como uma figura da mitologia greco-latina, é, igualmente, uma figura bíblica, uma vez que o narrador se refere ao «cachalote nómada onde já meu Tio Fausto navegou pelos oceanos da Bíblia, quando os judeus lhe chamaram Jonas» (ibidem: 16). Em suma, estamos perante um homem-mito, um homem-símbolo transversal a todas as mitologias, mas, ao mesmo tempo, um homem-ilha, feito da mesma matéria que esse pedaço de terra vulcânica, pescador, baleeiro, desempenhando os mesmos rituais que qualquer habitante desse espaço: «neste quadro de Ti Fausto tem de caber o imenso pico do Pico, protector e negro, patriarcal como o homem que na mesma massa de magma foi talhado. Grande é o Pico, grande é o Homem. Ou grande é o Pico porque grande é o Ti Fausto. Tio – de todo o picaroto lavrador de pasto e caçador de cachalotes» (ibidem: 18).

O protagonista de «O Papandeira» é, igualmente, um ser com traços especiais, divinos e terrenos, visto que mantém relações com seres míticos, sobretudo nas zonas costeiras da ilha «onde, invariavelmente, privava com os deuses das águas e do vento» (Aires, 1995: 112). Detentor de traços físicos estranhos, possui os sentidos extremamente apurados: «Voltava o Papandeira à sua toca, os olhos perdidos na imensidão, treinados para avistarem as serpentes mitológicas, a riscarem as águas com um brilho de metal» (ibidem: 110). Tal como Ti Fausto, revela uma relação privilegiada com o mar e com a terra, de teor panteísta: «O crepúsculo era a festa dos seus olhos. Então, sem poder explicar, sentia no peito como um tremor: o sol, a terra e o mar sem nenhuma definição, feitos uma espécie de trindade sagrada, que à sua maneira rude celebrava, utilizando os rituais instintivos de todos os tempos e de todos os lugares» (ibidem: 110). Assim, trata-se de um ser excluído da sociedade, vítima de preconceitos sociais e alvo da imaginação popular, que dá origem a várias lendas a seu respeito: «Pretendiam que tinha encontros com as sereias numa data incerta de cada ciclo lunar e, de cada encontro, saía renovado na sua força de braços e nos seus ímpetos violentos – de modo que pouco lhe importavam os

anos e as estações, que, aliás, percebia anunciados nos aromas do vento, muito antes do sol mudar o seu trajecto no céu» (ibidem: 113).

Ao apresentarem seres invulgares, de contornos míticos, estas duas narrativas configuram a ilha como um espaço primordial, aberto à intromissão do fantástico, do insólito. Estruturada simbolicamente, a ilha recua ao tempo das origens, um tempo circular, explicativo do homem, do seu espaço e lugar. Percebe-se, claramente, nestes textos, que o espaço apresenta uma força mítica, influenciando o modo de ser das personagens, na medida em que a ilha surge como uma entidade actuante no seu destino. Na verdade, elas fundem-se com o mundo físico que as rodeia, deixando de haver distinção entre a objectividade do espaço ilhéu e o seu mundo interior. Os elementos insulares surgem como algo intrínseco ao sujeito, são como que uma projecção dos seus sentimentos, mostrando que o espaço e o homem não se esgotam na sua materialidade. Por isso, a paisagem, a natureza açoriana, em geral, é dinâmica e evasiva, esconde dos homens uma verdade e um mundo que só o mito pode explicar.

4.4 O MITO DA ILHA PERDIDA

Em «Atlântida» (*Plantador de Palavras, Vendedor de Lérias*), Vasco Pereira da Costa recupera o mito dessa lendária ilha perdida, engolida pelo mar, cuja primeira menção conhecida remonta a Platão, nas suas obras *Timeu* (Platão, 1985: 136-137) e *Crítias* (Platão, 1985: 262-274). Posto que a sua real existência nunca foi confirmada, surgiram muitas teorias e interpretações acerca das suas origens e localização, sendo um tema frequentemente abordado na literatura, na televisão e no cinema. Por isso, faz parte da cultura popular, afirmando-se como um verdadeiro mito, recriado e reatualizado constantemente, mantendo sempre um fundo de mistério. Na narrativa «Atlântida», encontramos, novamente, um espaço insular com contornos míticos, em que o arquétipo da ilha perdida ganha aqui uma nova forma: os Açores são o que resta da ilha / continente perdido da Atlântida⁴⁶, uma descoberta feita pelo pastor Jé Estácio, que, ao entrar numa

⁴⁶ Em *As Ilhas Desconhecidas*, relato resultante de uma longa digressão pelos arquipélagos dos Açores e da Madeira, entre Junho e Agosto de 1924, Raul Brandão refere-se ao Oceano Atlântico, que envolve as ilhas açorianas, como o «oceano misterioso que talvez esconda a Atlântida» (Brandão, 1998: 142), acrescentando, mais à frente, as hipóteses naturalistas sobre a sua localização precisa: «A Atlântida devia englobar uma parte do mar das Antilhas, o mar dos Sargaços, os arquipélagos da Madeira, dos Açores e Cabo Verde. Segundo as indicações do sábio naturalista Luís Germain, baseadas no estudo da fauna fóssil e viva, estas terras, com as Canárias, faziam parte da Atlântida de Platão. [...] Cataclismos espantosos, erupções vulcânicas formidáveis,

gruta, descobre um lugar fantástico, identificado como a sala do trono do rei Minos⁴⁷. Este invulgar acontecimento veio trazer uma profunda mudança à ilha, porquanto Angra, segundo o narrador, «é hoje tão irresoluta e embaraçosa e despersonalizada como Paris, Cairo, Roma ou Atenas – depois que a Atlântida foi confirmada pelos arqueólogos do governo e pelos agentes de viagens» (Costa, 1984: 90). Contrariamente a este presente pautado pelo desenvolvimento turístico, a ilha perdida do passado, a ilha da infância, é objecto da saudade do narrador, perdida devido à partida e aos efeitos negativos do progresso. Nas suas visitas temporárias à terra natal, confessa tristemente: «a minha ilha não era esta» (ibidem: 89). De acordo com José Martins Garcia, «... a Ilha que se abandona nunca é a *mesma* Ilha a que se regressa – e este será, se não um paradoxo, pelo menos um dos traços mais significativos da Açorianidade literária. A imagem da Ilha que o Açoriano transporta consigo através do mundo não pode ser restaurada na sua materialidade. Trata-se de uma entidade também ela mítica, resultante dum processo do imaginário a que nenhum regresso poderá conferir a coincidência com o real». (Garcia, 1987: 96). Porém, na distância física e temporal, ela mantém-se intacta para o narrador: «apenas ao longe e de longe a ilha e eu somos mais inteiros, mais toleráveis, mais verdadeiros. Assim, de perto, tem o ar de coisa vista e alheia» (ibidem: 89). Por conseguinte, a ilha perdida, neste texto, refere-se não apenas à Atlântida, mas também à própria ilha do passado, que o narrador perdeu após a partida. Intocada e preservada pela distância, viaja no seu íntimo, podendo ser recuperada pelo poder da palavra. A ilha perdida é, pois, um mito pessoal, pois, enquanto entidade imaginária, projecta-se no presente como lugar utópico de uma felicidade passada.

grandes tremores de terra, ocasionam a subida do mar, que engoliu tudo e sumiu tudo no fundo – deixando onde e onde alguns píncaros isolados» (ibidem: 146).

⁴⁷ «Magnificante, uma abóbada assombrada com portais lavrados, abrindo-se para salas fabuladas. [...] Pelas paredes, tremulavam luzes infindas de pedrarias matizadas. E um trono maciço de âmbar centrava um cadeiral imponente de lavor precioso. Ladeando, um passeio circular de lajes coloridas, com alas de estátuas desnudas, colossais e vigorosas, pés de pato e cabeças de lagarto, disformes, monstruosas, ofertando seus grandes seios de devassidão. Sobre uma mesa de mármore escarlate, repousava um elmo faustoso, incrustado de topázios e rubis, ágatas e esmeraldas. Ébrio! Fora do tempo e de si! O espanto mais espanto numa sala contígua. Num esquife, repousando seus sonos de glória, um homem sublime, recamado a oiro. Arcas em torno da essa. Tesouros. O cadáver. A luz – cegueira luminosa e demoníaca. [...] O Minos Atlântido elevou-se do algar do Pico Malvado. Hoje, o ouro estranho da sua máscara estorce um sorriso de mistério no Museu da Cosmogonia» (Costa, 1984: 94-95)

Ao longo do texto, o narrador coloca lado a lado a mitologia cristã e a mitologia pagã, mais especificamente, a grega⁴⁸. Assim, ao descrever a cidade terceirense, encontra uma irónica equivalência entre as duas religiões, mostrando que não são assim tantas as diferenças entre as duas:

Ponho-me a adivinhar as torres das igrejas da Angra reconstruída e dou-me a cismar na fraternidade dos deuses. Como quem encara um brinquedo, estico os dedos e dou corda nos zimbórios de Cristos e Apolos, de Geas e Marias, de Satanazes e Dionisos. Alinho estátuas olímpicas e imagens barrocas, beatas embiocadas e bacantes brejeiras, sátiros e foliões. Desfilo a Rua da Sé em cortejos eleusianos e coroações. (ibidem: 90)

Na verdade, o narrador parece não esquecer que a ilha do presente, onde a religião católica exerce uma notória influência, já foi território de adoração politeísta, enquanto território da Atlântida. O final da narrativa também mostra essa dualidade, visto que o narrador se interroga sobre a origem do sismo que quase destruiu a cidade: «Mas... este tremor de terra é de Zeus ou de Deus...? Ou é simplesmente o Homem remexendo no que é seu...» (ibidem: 95). Ora, este olhar indagador e perscrutador, que interroga o mistério das coisas, representa, no fundo, a necessidade de instituir um sentido que ultrapasse a face meramente exterior e palpável do mundo, mostrando que o mito é infinitamente renovável: os deuses de outrora apenas mudaram o nome. Neste contexto, será o homem um juguete nas mãos dos deuses ou senhor do seu destino?

4.5 TEMPO MITOLÓGICO E TEMPO HISTÓRICO

Ao discorrerem sobre o carácter constitutivo do mito, vários estudiosos, como Mircea Eliade, estabeleceram uma relação entre o mito e a História. Enquanto o primeiro se insere no âmbito do fabuloso e do intemporal, se reporta a um passado longínquo demais para ser apreendido, a segunda, de carácter linear e irreversível, refere-se a um passado mais recente, que pode ser testemunhado e que tem uma existência real no tempo humano. Contudo, mito e História, duas formas de compreender e conceber o mundo,

⁴⁸ A literatura oferece-nos inúmeros textos em que se verifica a convivência entre a mitologia grega e a doutrina cristã, a ponto de, na Idade Média, explica M. H. Rocha Pereira, «ter sido possível compor um hino à Virgem, em latim medieval, como o do anónimo autor da Boémia que, na segunda metade do século XV, não desdenha invocar as musas uma a uma pelos seus nomes, a fim de o ajudarem a exaltar Maria» (Pereira, 1999: 834).

encontraram um lugar na literatura, fornecendo-lhe temas e motivos que enriquecem os textos em termos estéticos. Na tentativa de recriar a verdade dos antepassados familiares através da sua «lavoira de palavras» (ibidem: 36), o narrador-escritor de «Plantador de palavras» evoca não só um tempo mitológico, em que a figura central é, como vimos, Ti Fausto, mas também um tempo histórico, em que o protagonista é o seu trisavô, Manuel Carauta Policarpo, outra espécie de herói, mas agora com referências mais objectivas e protagonista de acontecimentos com uma maior contextualização no espaço e no tempo. Por isso, para dar conta destas duas personagens, Vasco Pereira da Costa usa um discurso que oscila entre um registo mais subjectivo, simbólico e conotativo, muitas vezes ambíguo, com eventos metaforizados, e um registo mais objectivo, que denota uma maior narratividade e linearidade. Lanceiro da rainha, lavrador, defensor da liberdade, companheiro de Alexandre Herculano nas lutas liberais, Manuel Policarpo representa a faceta histórica das memórias familiares, na medida em que participou em acontecimentos reais e datados, dos quais o narrador fornece pormenores, sobretudo as lutas liberais. As suas qualidades, como a perseverança, a coragem e a determinação, são reveladas num episódio de puro heroísmo, em que, contra todas as adversidades, traz ao mundo o seu neto, no meio do mar tempestuoso.

Sendo lavrador, Manuel Policarpo está mais ligado à terra, símbolo de consistência, firmeza, solidez, enquanto Ti Fausto, pescador, reflecte as características normalmente associadas ao mar, como a fluidez e a inconstância. Na verdade, estas duas personagens assumem-se como homens-símbolo dessa matéria inspiracional feita de terra e de mar, transposta, pelo narrador, para a escrita. Este é, pois, o meio utilizado para evocar o passado familiar, recriá-lo e preservá-lo no tempo, mesmo que seja tudo fruto da imaginação criadora: «com esta esfera que escreve – fantástica de poderes – ressuscito um lanceiro da Rainha herculanamente apumado; salvo das Parcas um Filho das Ondas no canal encapelado; introduzo na família um tio deus, ganhão de fêmeas e montanhas, comparsa de Labregos e Fariseus, domador das aves, dos peixes, das árvores e das águas. E tudo me parece verosímil e tão cheio de verdade!» (ibidem: 36). Mais do que relatar a verdade, o que lhe interessa é explorar a alma e a interioridade das coisas, para lá da lógica de superfície.

A oscilação entre um tempo mítico e um tempo histórico representa, afinal, a divisão interior do narrador, que utiliza a escrita como uma «tentativa desesperada de

guardar latejante um sangue que sei arrefecido nas cavas do homem repartido» (ibidem: 23). A bipolaridade que atravessa o texto, vista, sobretudo, na oscilação do discurso e nas duas figuras centrais adequa-se a esse ser fragmentado e repartido interiormente que é o narrador, escritor por vocação, «plantador de palavras» e «vendedor de lérias», «doutor da letra redonda» (ibidem: 29), um destino tão diferente do dos seus antecessores, mas igualmente enredado na essência da ilha. A escrita está ao serviço da descoberta do outro lado das coisas, da revelação do mistério que ilumina a vivência insular, para lá da materialidade, da lógica e da referencialidade, fazendo intervir tão naturalmente o simbólico, o mítico e o fantástico na ordem natural das coisas e no seio da História.

Em «Brumolândia» (*Paço do Milhafre*), Vitorino Nemésio também faz irromper elementos míticos ao evocar um tempo supostamente histórico, o da descoberta e do povoamento das ilhas, envolvendo-o em contornos «brumosos» e misteriosos. Lenda e História confundem-se e combinam-se para formar uma narrativa fundadora, que corresponde a uma outra versão dos acontecimentos históricos. O facto de Nemésio não mencionar o nome do arquipélago dos Açores e apenas atribuir, a estas «paragens», o nome de «Brumolândia», os pormenores estranhos das suas origens ancestrais e da descoberta insinua um certo mistério e imprecisão, o que nos permite concordar com José Martins Garcia quando afirma que a lenda se sobrepõe à História (Garcia, 1987: 52), apesar de encontrarmos inúmeros dados empíricos, como o processo de desbravamento da terra, as espécies botânicas que melhor proliferaram, detalhes das lutas políticas, os ataques por parte dos piratas, detalhes verídicos da História dos Açores. O referido estudioso acrescenta ainda que «Nemésio, sob o signo da “bruma”, transfigura os próprios factos históricos em evocações não datadas. Assim, a bem conhecida batalha da Salga surge narrada em seis linhas. [...] A referência ao *cronicon* remete-nos para uma façanha lendária, embora o saber histórico lhe garanta a efectividade. E o “salve seja”, coloquial e algo trocista, avisa-nos de que *isto não é estudo histórico*, mas ficção sobre alguma história». (ibidem: 53). Assim, em vez de reduzir os primórdios do arquipélago a factos objectivos e rigorosamente datados, Nemésio opta por recriar a verdade histórica através do mito e apresenta uma invulgar perspectiva desse tempo, instituindo o primado da imaginação. De acordo com José Martins Garcia, o escritor, «seduzido pela distância geográfica e psíquica, vive o seu mito à sua maneira, sincronicamente distante da “Brumolândia”, recriando-a numa linguagem fluida como o movimento do mar» (ibidem:

65). Para terminar, dada a complexidade existente na relação entre o escritor e a terra natal, facilmente percebemos por que as ilhas se assumem como um espaço duplo: palco da História e lugar mítico.

CAPÍTULO 3

A ILHA: VISÃO DISFÓRICA

1. INTRODUÇÃO

A representação da ilha no conto açoriano pode ser aproximada de algumas imagens e arquétipos que Bachelard, em *A Poética do Espaço*, associa à casa. Na verdade, a ilha, para os que lá nasceram, é a «casa» primeira e activa alguns dos núcleos de imagens aliados à casa mencionados pelo pensador. Já vimos que, na temática da infância / adolescência, os escritores valorizam a ilha como «casa-ninho», espaço de protecção e segurança, marcado por momentos de felicidade no passado. Nesses textos, a ilha surge como a casa-natal, a que se retorna obsessivamente, quer nas viagens físicas, quer nas viagens através da memória. Além de lugar de afectos durante a vivência infantil, a casa, em Bachelard, adquire outras significações, como a de espaço fechado, oculto, recôndito, representado pelo porão, onde o medo, a opressão e o drama se intensificam, ou, então, a de espaço de solidão concentrada, que a cabana do eremita mais cabalmente representa. Finalmente, ao discutir a relação entre casa e universo, o filósofo mostra o antagonismo dinâmico existente entre esses dois elementos, visto que, especialmente no Inverno, a casa sofre um embate com as forças da natureza. Ao analisarmos a representação da ilha na literatura açoriana, em especial no conto, podemos encontrar essas mesmas imagens, porquanto a ilha, perspectivada disforicamente, surge como um espaço recluso, isolado, aliado a um sentido de precariedade e insegurança. Tal como o porão, a ilha esconde um lado sombrio e desperta o medo; como a cabana, está distante e isolada, separada do mundo. Dada a sua localização e natureza geológica, enfrenta a ferocidade e a instabilidade dos elementos da natureza.

A condição insular assenta, como já referimos, na tensão entre uma força centrípeta, que atrai para a ilha e desperta o amor pela terra natal, e uma força centrífuga, resultante das condições adversas do meio, da pequenez do espaço, do isolamento, da amplidão de horizontes, da carência de recursos e do ciclo de catástrofes que assolam constantemente as ilhas. A forte religiosidade e a estrutura familiar açorianas, que, por vezes, são sufocantes, ao lado dos aspectos geográficos, são responsáveis pela sensação de estrangulamento e de limitação que tipificam o ilhéu. Em conformidade com este espaço e com estas conjunturas sociais, deparamo-nos com um tempo fixo, suspenso, circular, visto

que, na ilha, os relógios param, instituindo um estatismo, um marasmo e uma monotonia sem fim. Esta imobilidade e pasmeira surgem como contraponto aos movimentos que abalam a terra, agitam o mar e acordam os ventos, empurrando o ilhéu para uma situação de extrema insegurança e medo. O único refúgio parece residir na infinda repetição de ritos, numa tentativa de apaziguar a ira divina e de estabelecer a norma.

Ao viverem nesse espaço, muitas personagens destes contos partilham os mesmos sentimentos, destacando-se, precisamente, uma sensação de limite, de estrangulamento, que não é, todavia, motivada somente por factores físicos ou geográficos, mas, igualmente, por precárias condições económicas, pelo contexto social e político e, até, pelas condições meteorológicas e geológicas. A ilha é, pois, mais do que um elemento de enquadramento da acção. É uma força viva, actuante e modeladora da existência humana.

2. A ILHA-CÁRCERE

A originalidade de Roberto de Mesquita (1871-1923), poeta açoriano, autor da obra *Almas Cativas e Poemas Dispersos*, publicada, postumamente, em 1931, não passou despercebida a vários estudiosos, entre eles Vitorino Nemésio, que o considera «o primeiro poeta que exprime alguma coisa de essencial na condição humana tal como ela se apresenta nas ilhas dos Açores» (Nemésio, 1970: 149). De facto, Nemésio entendeu em profundidade o sentido dos seus versos, afirmando que o seu valor principal residia no sentimento de solidão insular, repassado de tédio, desolação e entorpecimento, característicos de um «eu» reduzido à condição física da ilha¹. Efectivamente, vivendo a maior parte da vida na ilha das Flores, o poeta conheceu de perto a vivência que a ilha impõe e a influência da paisagem e do clima nos estados de alma. Assim, Mesquita mostra uma confluência equilibrada entre o domínio estético e a experiência pessoal num contexto insular. Nos seus poemas, o isolamento, o marasmo, o tédio impregnam a paisagem e o mundo interior do sujeito, que se deixa dispersar e dissolver naquele espaço. A palavra «ilha» nunca é referida directamente, mas sabemos, claramente, que é desse espaço que o sujeito fala, um lugar fechado, circular, saturado de coisas². Todo o universo construído

¹ Também Jacinto do Prado Coelho lhe atribuiu um lugar de destaque, não só no contexto do parnasianismo e do simbolismo português, mas, sobretudo, no «quadro da literatura açoriana pela expressão admirável da condição vivencial de ilhéu exilado no Atlântico» (Coelho, 1973: 9).

² No poema «Às grades da prisão», a insularidade é metaforizada na prisão. A própria estrutura formal do poema é circular, pois começa e termina com a referência ao pôr-do-sol, transmitindo a rotina e o ciclo dos dias. Também em «Ar de Inverno», encontramos a ideia de circularidade e de lentidão, sobretudo no

reflecte a tensão entre o sujeito confinado a um espaço restrito e o sentido de amplidão, num ambiente que apela à evasão do mundo concreto para outro não-concreto, utópico, vago e indefinido. No meio do mar imenso que enclausura e na estreiteza da terra que insatisfaz, o poeta sucumbe a uma forte melancolia, uma espécie de nostalgia por longes nunca vistos.

A açorianidade de Roberto de Mesquita permite-nos vislumbrar já inúmeros aspectos que se repetirão ao longo da literatura açoriana, inclusive no conto, entre eles o encarceramento e a solidão atlânticas. O poeta soube imprimir um cunho pessoal às influências recebidas e acomodar a estética simbolista e parnasiana a uma vivência insular. Foi, indubitavelmente, um dos pioneiros da aventura literária açoriana, trazendo para a escrita uma realidade diferente, a realidade geográfica das ilhas³. Além disso, mostrou que o sentimento de clausura imposto pelo espaço não passa de um reflexo do verdadeiro exílio, o exílio interior, mais dramático por não ter solução possível. A este respeito, Vitorino Nemésio afirma: «As *Almas Cativas* significam: coisas e pessoas doridas na penumbra, prisioneiras da ilha geográfica e da ilha que está em todo o homem, que configura todo o homem» (Nemésio, 1970: 138). No fundo, a «ilha» é um modo de ser e de estar universal, um sentimento de apartamento e insulamento a que não se pode fugir, daí o desejo de evasão para um mundo irreal, fora deste mundo. No conto, a clausura, tanto física como interior, assume uma expressão poética, activando uma dialéctica de imagens que se tecem no permanecer e no partir. Permanecer é estar condenado à prisão física, mas partir é exilar-se interiormente, é ser uma «ilha» ambulante.

Na sua viagem aos arquipélagos dos Açores e da Madeira, em 1924, cujas impressões registou na obra *As Ilhas Desconhecidas* (1926), Raul Brandão pôde conhecer o isolamento e a pavorosa solidão de que Roberto de Mesquita fala, sobretudo quando se refere às Flores e ao Corvo. Todavia, à inquietação insular, individual e subjectiva de Mesquita, Brandão acrescenta uma faceta social e colectiva, ao descrever não só os traços exteriores mas também o modo de vida e a mentalidade das gentes das ilhas. Novamente,

movimento das «Aves do mar que em ronda lenta / Giram no ar, à ventania» (Mesquita, 1973: 161), numa tarde triste, sufocante e enferma.

³ Urbano Bettencourt enaltece o pioneirismo de Roberto de Mesquita, «a quem devemos [...] a primeira expressão poética da realidade insular, vivida e subjectivamente interpretada como distância e desgarramento, uma espécie de sentimento de orfandade irremediável e nostalgia de um lugar-outro para lá do tempo e do horizonte, de uma *pátria* perdida, mas de contornos esfumados e indefiníveis, porque expressão metaforizada de um desejo de Absoluto e Infinito de quem não pode confinar-se ao estreitos limites do espaço que lhe coube em sorte» (Bettencourt, 2003: 49).

encontramos a presença quase sufocante do isolamento, do tempo e das circunstâncias geográficas, numa escrita que capta o meio físico através dos efeitos da luz, sombra e cores, enquadrada numa estética nitidamente impressionista. Todavia, Brandão apercebe-se de que, principalmente no grupo central, há proximidade entre as ilhas, há a percepção do «outro», mas é um «outro» separado e ausente, que ora aparta, ora promete (sem cumprir).

O isolamento e a clausura são os traços mais marcantes da paisagem insular, influenciando, inevitavelmente, o estado de espírito do autor. O choque da visão da ilha do Corvo leva-o a experimentar um sentimento novo e a questionar o porquê da viagem: «olho para a ilha descarnada pelo vento, e sinto-me como nunca me senti, isolado no mundo. Que vim eu aqui fazer?» (Brandão, 1998: 26). O tratamento de «ilha» surge regularmente condicionado pela consciência sempre presente do isolamento e do fechamento, prolongada e reforçada pelo mar: «a ilha é pobre e escalvada, o silêncio mete medo, e o isolamento completo e fechado em roda pelo mar atormentado» (ibidem: 34). Imagem recorrente em diversos escritores, a «ilha-cárcere» obriga o autor a sentir-se prisioneiro de um espaço redutor e de um tempo lento, despertando o desejo de fuga: «Sinto-me encerrado num presídio e a minha vontade é fugir: a vida monótona tem a grandeza com que não posso arcar. Já não suporto a existência natural. Nem sequer poderia viver como os corvinos ali preso aos vivos e aos mortos, com o Tempo lá no alto a presidir a todos os actos necessários e fatais da vida rudimentar» (ibidem: 43). A clausura e a solidão parecem constituir o destino irremediável dos habitantes das ilhas, que, segundo Brandão, se encontram numa situação permanente de desamparo, privação e cerco sem saída, senão através da morte⁴. Com efeito, esta ideia de circularidade em relação à qual não há escape é muito frequente na literatura açoriana.

Corsário das Ilhas (1956), de Vitorino Nemésio, é uma obra inspirada, igualmente, por viagens aos Açores, a primeira, de barco, em 1946, e a segunda, de avião militar, em 1955. Trata-se de uma compilação de textos publicados anteriormente na imprensa ou lidos na rádio, que podemos identificar como crónicas de viagens e textos de carácter diarístico e evocativo. Não é difícil detectar neles alguns rasgos impressionistas, porquanto a luz e as

⁴ «A maior impressão com que saí destas terras metidas nos vulcões, povoados com a montanha por trás a ameaçá-los de submersão, como uma onda de pedra que vai cair na mudez, foi o medo ao isolamento: sentese a gente perdida e só para todo o sempre, com o mesmo panorama restrito diante dos olhos. Uma vida inteira ao pé disto sem se poder fugir senão para a morte! Uma vida, outra vida, outra geração sem aventuras nem sonhos. [...] Sobre estas pequenas terras isoladas pesa o chumbo dum silêncio maior e um abandono sem limites... Todas as aldeias à beira-mar e viradas para o mar esperam os navios, as notícias e os emigrantes» (Brandão, 1998: 59).

cores, tal como em Brandão, captam o olhar do autor. Nascendo no encontro a bordo do mesmo navio rumo aos Açores, uma definitiva e genuína amizade uniu os dois escritores, que se foi aprofundando numa convivência mais íntima. Entre os dois notamos uma clara afinidade, em especial o sentimento de insularidade e o fascínio pela beleza das ilhas, descobertas por Brandão e revisitadas por Nemésio. Como se verifica nos seus textos, os dois apreenderam verdadeiramente a natureza profunda da vivência insular e os recantos da alma açoriana, que expressaram através de força poética. Diferencia-os, sobretudo, a relação sentimental com essa terra, evidentemente mais forte em Nemésio, que retorna a «casa», após uma longa e sofrida ausência, para recuperar, através da memória, lugares, figuras, histórias, símbolos de vivências passadas, ao passo que Brandão se detém mais numa atitude contemplativa, atenta ao mundo exterior, ao real quotidiano, com o intuito de proporcionar aos leitores um contacto directo e intenso com os lugares descritos.

Em «Isolamento: Solidão de ilha», uma das crónicas de *Corsário das Ilhas*, Nemésio mostra que conhece profundamente a condição do homem insular: «Tudo, para o ilhéu, se resume em longitude e apartamento» (Nemésio, 1983:69). Esse «emparedamento num vasto calhau atlântico» (ibidem: 70) é imposto, sobretudo, pela presença do mar, que intensifica o sentimento de distância e de solidão. Aliás, Nemésio recorda, nesse mesmo texto, como a pequenez da ilha tem o seu contraponto na amplidão do oceano: «Aprendíamos pelos olhos a existência de mais mundo, mas mal queríamos crer... tão pequeno era o espaço em que nos movíamos da vida à morte e tamanho e tão salgado o mar que nos rodeava e enchia» (ibidem: 71). A dicotomia entre o espaço limitado da ilha e o espaço ilimitado do mar, tão presente no conto açoriano, leva o homem a projectar-se para outros lugares, para além das águas.

Profundos conhecedores da realidade açoriana, estes três grandes escritores tinham plena consciência do fechamento físico e do espaço limitado que a distância e o isolamento insular impõem. A sua escrita reflecte o modo de ver, de estar e de sentir a ilha, tentando captar os Açores no seu lado profundo e poético, mas também colectivo e concreto. Viveram em épocas em que o isolamento era mais opressivo, em especial Roberto de Mesquita, no final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Todavia, mesmo em autores posteriores e mais recentes, a escrita açoriana continua a tecer núcleos de imagens em torno do sentir-se só, das ausências imperiosas que se fazem sentir na ilha, da inadaptação ao meio, da tensão entre o interior e o exterior, entre o permanecer e o partir,

da fragilidade e inconstância da vida humana, mostrando como a «ilha-cárcere» ainda mantém uma presença viva no imaginário literário açoriano.

São recorrentes, em diversos autores, situações em que o homem surge prisioneiro do espaço, que, muito mais do que um simples cenário onde se desenrola a acção, intervém na própria história e molda as personagens, sendo, frequentemente, um pretexto para a reflexão lírica. Aliás, este aspecto é, de acordo com Ricardo Gullón (1984: 100), um dos mecanismos de lyricização da narrativa, o que se coaduna com o facto de a linguagem das literaturas insulares ser, geralmente, ocultadora e introvertida, facilitando a linguagem poética e o lirismo. Além disso, a importância atribuída ao espaço manifesta-se, igualmente, na profusão de pausas descritivas, que instituem um estatismo temporal, outra característica do modo lírico. Os momentos descritivos e reflexivos permitem a subjectivização do real, pelo que a contemplação da paisagem e a representação da ilha envolvem algo mais que o concreto, o tangível, o objectivo, visto que, com a sua configuração circular e fechada, a ilha representa um convite a descobertas que tanto podem ser físicas como psíquicas.

2.1 SOLIDÃO E CLAUSURA

Contrariamente ao capítulo anterior, que mostra uma visão eufórica do espaço insular, apresentamos agora uma representação da ilha que desencadeia associações relativas a cárcere, limite, solidão, fechamento e circularidade, detectadas na atmosfera que envolve as personagens, no espaço físico, social e psicológico, e, até, na mentalidade do narrador. Na verdade, a dimensão claustrofóbica do espaço parece condicionar e projectar-se nas várias categorias narrativas, que, em muitos contos, funcionam de modo a mostrar o peso da geografia na vivência insular.

O contraste entre a limitação da terra e a imensidão do mar é uma característica recorrente nos cenários de muitos contos, como, por exemplo, «O Velho Joaquim» (*Com Perfume e com Veneno*), de Álvaro Oliveira, onde a acção decorre numa «ilha que pouco mais significava do que um pedaço de solidão no meio do deserto... de água» (Oliveira, 1997: 140). Percebemos que se trata da ilha do Corvo, a mais pequena e mais isolada dos Açores, cujos habitantes sentiam que «aquele sossego estava mais perto do fim do mundo do que da chegada de qualquer barco desrumado pela tempestade» (ibidem: 141). A ideia de que os barcos nunca aportarão à ilha confirma os limites do homem num espaço estreito

de terra cercado pelo mar, um mar que separa e impõe o confinamento. A personagem central, o Velho Joaquim, simboliza a solidão insular, porquanto ele é o único sobrevivente de uma estranha e grotesca catástrofe⁵ que aniquila todos os habitantes da ilha, incluindo os políticos que lá desembarcam. A primeira reacção destes ao avistarem terra prende-se, precisamente, com as reduzidas dimensões da ilha e com a imobilidade e a circularidade daquele espaço: «E viram, pela primeira vez, a pequena ilha que governavam. “Tão pouca terra, não vale o meu estômago!”», disse o senhor Presidente. A ilha lá estava, embrulhada em seu manto de verdes, túmulo calado, um girassol lindo» (ibidem: 147). Apenas o Velho Joaquim permanece na imensidão do vazio, sem dizer uma única palavra, sentado à porta de sua casa, contemplando, eternamente, o vasto oceano. Apesar de configurar um cenário de isolamento extremo e de imobilidade, o autor não manifesta a intenção de discutir a condição insular, mas sim mostrar uma outra perspectiva da realidade açoriana, enriquecida pela ironia e pelo sarcasmo e por uma peculiar visão do mundo. A ilha é um universo aprisionado, isolado, explorado pelas forças políticas, marcado pela mesmice quotidiana, mas constitui, acima de tudo, matéria ao serviço da fantasia.

Além de reforçar a ideia de distância e de amplidão, o mar é visto, em vários contos, como um verdadeiro «carcereiro», prolongando a solidão e o sentimento de clausura. Estabelecendo a ilha como uma prisão ao ar livre, o oceano surge, por vezes, como uma presença física com traços humanos. No conto «O barco e o sonho» (*O Barco e o Sonho*), de Manuel Ferreira, baseado num episódio verídico, esse poderoso elemento da natureza revela-se uma força controladora do destino dos dois protagonistas, impondo-lhes a sua vontade e despertando o desejo de fuga, concretizado numa tentativa fracassada de atravessar o oceano Atlântico, rumo aos E.U.A., a bordo de um pequeno barco de madeira, por eles construído: «O Evaristo e o Vítor estavam no alto do farol, com o seu adeus e o seu sonho cada vez mais forte. Um sonho escaldante, numa decisão firme de mudança de vida, de fuga, de libertação da cadeia da ilha, das garras teimosas do seu eterno e permanente carcereiro – o Mar» (Ferreira, 1979: 37). É a grande barreira à concretização do sonho. Para escapar à pobreza e a um futuro sombrio, era necessário abraçar o desafio, quebrar as amarras que prendiam à ilha e vencer esse grande obstáculo. Na ilha, a clausura

⁵ Este conto, como, aliás, parte da escrita de Álvaro Oliveira, é perpassado por elementos estranhos e fantásticos e pelo grotesco, sobretudo o evento que dizima a população da pequena ilha onde se desenrola a acção. Após terem perdido a vontade de trabalhar e de viver e de terem abandonado os campos de cultivo, os habitantes são devorados por uma multidão de ratos, que invade a ilha e que, depois de devorar a comitiva do governo, ironicamente morre de indigestão e afogamento.

e a constrição estão inscritas no espaço físico, social e psicológico, despertando, nas personagens, uma sensação de claustrofobia. Um dos dois amigos confessa: «Estamos condenados a morrer como lapas coladas à pedra» (ibidem: 33), como se estivessem presos a um modo de vida inevitável, «mais apertado que camisa de onze varas» (ibidem: 35). Ao partirem, os dois deixam a circunscrição da ilha, imposta pelo mar, e passam a enfrentar outra situação, ironicamente antagónica: a amplidão, o silêncio, a vastidão do oceano. De limitador o mar passa a libertador, estrada para a concretização do sonho, mas não sem impor outros desafios.

O cerco por parte do mar é, igualmente, sentido pela personagem central de «Noite de Natal» (*Dormir com um Fauno*), de Madalena Férin, uma criança inválida, só, presa numa casa que é, no fundo, metáfora da própria ilha. Tal como os seus antepassados, os navegadores e os povoadores das ilhas, também o pequeno rapaz sente a clausura e a solidão: «Não conseguia adormecer. Pensava em todos os que tinham dormido sob aquele tecto, seus avós, homens fortes, que tinham suportado a solidão atlântica, a enorme prisão do mar em volta, durante séculos escutando este bramido que os separava do mundo» (Férin, 1998: 72). O destino impôs-lhe essa existência amargurada, triste, solitária, encarcerada, como se fosse uma herança trágica a que ele, à semelhança dos seus antecessores, não podia fugir. Os espaços interiores deste conto acentuam a sensação de cárcere, começando pela casa, com «paredes espessas [...], tão triste e fechada como um convento» (ibidem: 73). O pátio interior, «muito escuro e húmido aonde o sol raras vezes penetrava» (ibidem: 73), intensifica essa impressão de fechamento e cerco. «Fechado nas muralhas densas da casa» (ibidem: 82), que reforçam a incomunicabilidade com o exterior, o rapaz sente uma angustiante incapacidade de se relacionar com crianças da sua idade, sendo ele próprio personificação da ilha, desejando ardentemente que «o casulo em que se tecera se [rasgasse]» (ibidem: 82). Apenas o sótão permite-lhe descobrir um mundo secreto e fascinante, recheado de coisas antigas e misteriosas que estimulam a curiosidade e a imaginação.

Em *Memórias da Cidade Cercada*, livro de contos de Fernando Aires, o tempo é o grande tema. Contudo, como o título indica, nestas histórias, o espaço impõe a circularidade e a clausura, que se traduz numa ânsia de libertação, física e interior⁶. Desta

⁶ Numa entrevista a Vamberto Freitas, Fernando Aires explica como concebe o espaço ilha: «Não tenho a Ilha como um desterro, mas reconheço-a como um mundo limitado e, no entanto, infinito, possuído por antigos fantasmas que são os nossos medos, os nossos mitos, a ânsia bem humana de ir mais além. O apelo

forma, uma sensação de angústia e de sufocamento atravessa a globalidade dos contos, escritos num estilo cuidado e contido. Situações de bloqueio sem saída possível povoam estas páginas, sobretudo o conto «O terramoto», em que uma idosa é soterrada na própria casa devido a um sismo, ou «Elegia a Sul de Capricórnio» e «Ti Eugénio Gata», em que os protagonistas, ao deixarem a terra natal, sentem um profundo desenraizamento, atormentados pelo peso da saudade e pelo apelo das raízes, ou «Armando, o último romântico», que mostra que o regresso à ilha, após longos anos, pode conduzir a más escolhas e a um destino sufocado pelo remorso.

No conto «Reencontro», o tratamento de «ilha» surge condicionado pela consciência da distância: «Era um daqueles dias molhados e tristes em que se ouve, ao longe, o ladrar de um cão sozinho, sem nenhum outro cão que lhe responda. A Ilha, assim, fica muito mais distante do mundo» (Aires, 1995: 119). As divagações de Artur levam-no a imaginar a chegada dos primeiros povoadores às ilhas e os primórdios da sua fixação, numa atitude de suspensão estimulada pela contemplação da «cidade cercada. Muda. Sem sombra de vida. [...] O silêncio como uma cobra enroscada à volta da Ilha, abafando vozes, o movimento das marés, o rastejar dos insectos. Mesmo o coração da terra» (ibidem: 120). O espaço contagia o mundo interior da personagem, conduzindo-a a uma viagem no tempo, à infância e aos fantasmas do passado. A circularidade, a imobilidade, o tédio da paisagem citadina insular agem sobre a personagem e convidam ao devaneio. A deambulação pelas memórias do passado é interrompida pela voz de Clara, que traz Artur para o presente, onde a personagem encontra conforto nos cheiros, objectos e sabores conhecidos. O final do conto completa um círculo, visto que, tal como no *incipit*, o narrador volta a enfatizar a ideia de distância, mas, agora, em vez de se referir à ilha distante, menciona a distância temporal a que se situam as vivências e os fantasmas do passado, «ilhas riscadas do mapa. Engolidas pelo mar» (ibidem: 125).

O espaço da casa como lugar de reclusão está presente em «A Estória Que Não Chegou a Ser Contada», em que a revisitação do passado permite a Nuno recordar uma figura que marcou a sua infância, uma imigrante brasileira que se casou com um primo seu. O autor salienta a relação entre essa personagem, a prima Dulce, e o espaço insular, lugar de desterro e de solidão. Sentida como uma verdadeira prisão, a ilha dá lugar a outro espaço fechado – a casa, que, após a morte do marido, se particulariza no sótão e, na cena

do desconhecido e da liberdade face à claustrofobia do já visto e do circunscrito. Como se a verdade estivesse perpetuamente noutra lugar» (Freitas, 1992: 185).

final, no quarto, onde a solidão existencial e a reclusão atingem uma maior intensidade, visto que a personagem se fecha «num mutismo tão definitivo, tão absoluto, que se podia ouvir lá fora o suspiro do vento que soprava das bandas do Grande Rio» (Aires, 1995: 169). Lugares de isolamento e de clausura, estes espaços são representativos da angústia sem saída e do desenraizamento provocados pela distância da terra natal, que contrasta com a realidade insular: «Perdida na Ilha. Sozinha. A casa imobilizada, rodeada de um mar com um toque de azul, tão variado, tão diferente das águas barrentas do Grande Rio sonhado nos seus sonhos» (ibidem: 165). Através das notações espaciais, o narrador mostra o efeito opressor do espaço e da solidão, partindo, desta forma, do exterior para o interior.

Fernando Aires sabe que, nas ilhas, o tempo e o espaço se condensam, intensificando formas de estar e de sentir. A clausura espacial materializa o insulamento e a solidão existencial, que assumem, nestas ilhas, proporções notáveis. Onde tudo permanece fixo e onde a terra é circunscrita e exígua, notamos a desintegração interior das personagens, vítimas de um espaço que define o seu quotidiano e o seu destino. Tal como o sujeito lírico dos poemas de Roberto de Mesquita, também elas, sentindo-se incompletas, anseiam por algo que existe para além das águas, na distância. Enquanto prisioneiras de um espaço, deixam-se arrastar, através do devaneio, até outros tempos, épocas remotas, momentos fulcrais do seu passado, numa tentativa de minimizar a claustrofobia asfixiante.

Espaços de cerco que intensificam sentimentos de tristeza e de solidão povoam as páginas do conto «Velha professora» (*Inverno sem Primavera*), de Dias de Melo, um conto dominado pelas vivências interiores da personagem. A elaboração da categoria espacial começa com a descrição da paisagem, marcada pela desolação do Inverno, que teima em não passar, reflexo do estado de alma da velha professora, amargurada por uma profunda solidão. A negatividade do espaço manifesta-se através da cor negra e cinzenta, da nudez dos ramos das árvores, da devastação causada pelo vendaval e da fúria do mar. A ilha, devido a esse interminável Inverno, anuncia-se, assim, como um lugar inóspito, que acentua o vazio existencial e que traz à lembrança momentos felizes do passado, tão contrário ao presente de desolação⁷. A paisagem sombria, infértil, despida, invernosa produz um efeito avassalador no estado de alma e até no corpo da velha professora, havendo, desta forma, uma correspondência entre o mundo exterior e as vivências

⁷ Bachelard associa o Inverno ao passado, referindo que «de todas as estações, o inverno é a mais velha. Envelhece lembranças. Remete a um passado longínquo. [...] Parece que a casa vive no passado» (Bachelard, 1998: 57).

interiores: «O sentimento de desolação que desabava sobre a Ilha, assim triste, assim parda, quando devia já revestir-se das galas faustosas das verduras novas, [...] doía-lhe na pele, na carne, no sangue, nos ossos, como na alma lhe doía a tortura da vida» (ibidem: 18).

Todos os espaços e elementos da natureza enfatizam o insulamento e a ideia de cerco, desde as «quatro paredes daquela casa que herdara dos antepassados» (Melo, 1996: 18), até ao sino da igreja e as nuvens:

Na torre da igreja, à ilharga do pequeno largo do centro da freguesia, aberto para a amplidão dos horizontes do oceano, o sino derramava, sobre a terra e as águas salgadas, as pessoas e as coisas, o bronze austero e amargo das cinco badaladas das trindades, enquanto uma nuvem, negra por cima da brancura da neve, crescia, arredondava, inchava, acabava por cobrir a montanha, alastrava pelo céu. (ibidem: 19)

Ao sentir-se como «um barco destroçado, sem leme, sem bússola, sem governo, sem rumo, à deriva sobre as incertezas de um mar desconhecido» (ibidem: 19), a personagem assume a condição de náufrago, imagem recorrente na literatura dos Açores, expressão de um profundo desencanto perante a vida e de uma angustiante desorientação interior. O náufrago encontra-se num estado do qual não há escape, desamparado, obrigado ao confronto consigo mesmo, que ora conduz a uma profunda saudade de tempos felizes, ora à rejeição do presente. Sem coordenadas de referência, a professora abandona-se a uma navegação interna sem rota, entregando-se à vastidão, sem fim, da incerteza e da desilusão, que o mar intensifica.

A cena final do conto, profundamente dramática, mostra como a personagem se deixa invadir por completo pela angústia de estar só, do mesmo modo que a casa se deixa gradualmente encher pela escuridão da noite: «A noite, a noite total, encheu por fim e por completo a sala, a casa, a alma da velha Professora, na cadeira do canto, só, completamente só, sepultada na escuridão... a escuridão da noite que ela receava tanto» (ibidem: 21 e 22). Do mesmo modo que a ilha está rodeada por um imenso mar, também a professora se encontra cercada por uma infinita solidão, fruto de uma vida negada. Dado o carácter subjectivo e introspectivo deste texto e a quase ausência de intriga, podemos dizer que se trata de um conto lírico, porquanto a descrição do espaço físico constitui um ponto de partida para a reflexão e para a expressão dos sentimentos. Nota-se, portanto, um processo de liricização do espaço, em que este surge como um prolongamento do mundo interior. A

intriga é relegada para segundo plano, na medida em que os momentos descritivos e introspectivos dominam o texto, abrandando o ritmo da narração e instituindo um estatismo temporal consentâneo com o mundo exterior. O mais importante não é contar uma história com princípio, meio e fim, mas sim aprofundar a interioridade da personagem. Conotada disforicamente, a ilha surge, deste modo, como um espaço-tempo imobilizado, revelador da angústia existencial e da fragmentação interior, evocando outras sensações que não as visuais. A ilha é, pois, um arquétipo privilegiado de isolamento, favorecendo a expressão de vivências pautadas pela solidão, pela melancolia e pelo abandono.

Num ambiente de isolamento e de clausura, todos os elementos que estabelecem a ligação com o exterior adquirem uma importância evidente. Assim, os navios, que foram, durante muito tempo, o único elo de contacto entre as ilhas e o resto do mundo, exercem um profundo fascínio sobre muitas personagens dos contos açorianos, agitando o quotidiano da vida nas pequenas cidades e vilas sempre que por lá passavam. Os que se vislumbram apenas no horizonte, sem passagem pelas ilhas, acentuam o sentimento de solidão atlântica, como se depreende nas palavras do narrador de «A carta» (*A Sereia Canta nos Portos*), de Dinis da Luz: «[...] navios que assomam em fumo e distância no horizonte insular, a correr mundo, mais felizes que as ilhas paradas, amarradas a um destino de solidão, por raízes fundas como o oceano» (Luz, 1979: 167). O «Dia de Vapor»⁸, assim chamado tal era a importância do acontecimento, reveste-se de um duplo sentido: por um lado, é a prova de que algo existe para além das águas e de que o mundo não acaba onde a terra termina; por outro, como já foi referido, reforça a ideia de solidão da ilha e o sentimento de clausura insular⁹. Ora, um dos contos que melhor reflectem o

⁸ Da autoria de Pedro da Silveira, o poema «Dia de Vapor», de carácter descritivo, explora a excepcionalidade deste dia no quotidiano insular, apontado, hiperbolicamente, como «Dia de S. Vapor», assemelhando-se a um feriado religioso: «Quando o vapor chega / é como se fosse dia santo na ilha / - o dia santo de San Vapor» (Silveira, 1953: 31). O poema denota um visível dinamismo, na medida em que este acontecimento mensal vem provocar uma notória movimentação no pequeno universo ilhéu. A última estrofe mostra como a chegada do navio alimenta o sonho, podendo constituir um meio de concretização de desejos antigos: «Aí o dia santo de San Vapor / despertando velhos planos de viagem, enchendo de expectativas e novidades / a gente da minha ilha!...» (ibidem: 31).

⁹ O narrador de «A garrafa», um conto de Manuel Ferreira Duarte, refere o duplo efeito da passagem de um navio pela ilha: «Aquela aparição, embora frequente, fascinava-os. Além de uma distração, era a certeza de que havia terras e gentes para além da ilha. Por outro lado, contudo, era a confirmação do seu isolamento, das suas limitações impostas pela insularidade» (*A Banda Nova e Outras Histórias*, Lisboa, Edições Salamandra, 1991, p. 85). Também Roberto de Mesquita, no poema «Às grades da prisão», enaltece o navio que surge no horizonte, representativo de um «para além» utópico, contraponto à insularidade metaforizada na prisão: «No

fascínio pelos barcos é «Retalhos da minha infância» (*O Trevo de Quatro Folhas e Outras Histórias*), de Hélder Melo. O protagonista, uma criança que vai à vila com a avó para cortar o cabelo, manifesta uma grande alegria e entusiasmo por essa ida coincidir com o dia da chegada do vapor. Torna-se bastante visível a influência dos vapores na vida da pequena cidade, vista através dos olhos do rapaz, que, por meio de uma linguagem claramente emotiva, transmite um forte desejo de se ver livre do barbeiro, com vista a apreciar, finalmente, toda a azáfama e a movimentação provocadas por esse importante acontecimento

«Corta, barbeiro, corta! Sacia a tua fereza. Não me enganas com os teus “está quase, já falta pouco”..., e permite-me que saia em liberdade. Não vês que o vapor apita?... Será para sair? Será a chamar os passageiros?...» O tormento findara. A vila nesse «dia de vapor» palpitava de movimento. Havia carros, carroças, peões atarefados, mirones, caras novas, ruídos. (Melo, 1983: 10)

2.2 CERCO INTERIOR

A sensação de clausura pode ser desencadeada não só pelo espaço físico mas também pelas vivências interiores das personagens. Muitas delas carregam consigo uma prisão interior, mostrando que o cerco é imposto não pelos limites geográficos mas por condicionalismos internos. Posto isto, a exiguidade do espaço e a imensidão do mar prolongam e reflectem esse sentimento, mas não constituem, todavia, a sua causa principal.

Uma profunda inquietação assola a vida do protagonista do conto «Prisões» (*Contos Desta e Doutras Vidas*), de António Bulcão. Neste texto, as limitações não são motivadas pela pequenez do espaço, mas sim pelo mundo interior da personagem. É a partir do presente, na prisão, que o narrador nos conta o seu percurso de vida, lançando, igualmente, um olhar penetrante sobre as suas vivências íntimas. Preso por ladroagem, Manuel do Salto está confinado a um espaço diminuto, um cubículo que a personagem passa o tempo a medir, «um pé à frente do outro, de parede a parede, para não ter de ficar todo o dia a olhar o tecto, o chão, o pouco céu nublado que para ali fica na janela também ela pequena e triste, o Pico ao fundo umas vezes todo lá outras só nevoeiro» (Bulcão, 1989: 47). Apesar do cárcere físico, apercebemo-nos de que a mais angustiante prisão que afecta

horizonte rutilante, a toda a vela / Passa um navio; é todo de oiro e de rubis... / Onde vais, onde vais brilhante caravela / Do rei poeta dum quimérico país?» (Mesquita, 1973: 117).

a personagem é a prisão interior, reflexo de um total desajustamento ao meio, porquanto o corpo enclausurado é apenas um sinal exterior daquilo que Manuel sente. O próprio título do conto revela essa duplicidade significativa, reforçada no final da narrativa:

Mesmo lá fora, com toda a ilha ao dispor dos seus saltos, sente-se preso. Como se a prisão crescesse dentro de si, existisse em si. Manuel pensa-se cada vez mais como as ervas daninhas que tantas rapou entre as pedras, como o lixo que por toda a cidade recolheu e – até sim – como grande parte dos mortos que enterrou. Com uma ilha inteira à sua frente, umas vezes toda lá, outras só nevoeiro, Manuel está preso e nem sabe se virá o dia em que deixe de sentir...» (ibidem: 48)

A abertura final do conto deixa em suspenso o destino da personagem, levantando a dúvida sobre a possibilidade de algum dia ela se libertar daquele sentimento e poder, finalmente, ser quem é, sem quaisquer restrições ou punições. A dissolução da paisagem e a nebulosidade são um reflexo da insatisfação e da inquietação da personagem, que, vivendo no seu drama existencial, deambula pela vida sem objectivos fixos e definidos, tal qual um náufrago num mar de perdição.

Todo o texto está construído de modo a expor a profunda inadaptação que aprisiona a personagem, levando-a a «saltar», isto é, quebrar as normas, adoptar comportamentos à margem da lei. Para quem se sente aprisionado, a solução parece residir na rebeldia e na fuga em relação à escola, aos pais, à polícia, ao dever, «como quem pensa que um dia crescerá para ser o mal amado de todos por tanto saltar» (ibidem: 43). O facto de ter desempenhado vários trabalhos («rapar ervas pelas calçadas», «recolher lixo» e «abrir e fechar sepulturas»), nunca encontrando a sua verdadeira vocação, mostra a inconstância que assola a vida da personagem. Tal como as ervas daninhas, como o lixo e como os mortos, Manuel do Salto é um elemento marginal, posto de parte quando deixa de funcionar como indivíduo integrante de um todo social. Ao iniciar e terminar com a descrição do cubículo em que se encontra a personagem, o conto transmite a ideia de circularidade, reflectindo a sensação de cerco interior e de clausura que a permanência na prisão apenas reforça. Mais do que um conflito com a prisão física e com as forças sociais que impõem a lei, trata-se de um conflito do «eu» consigo próprio e com a incapacidade de se adaptar ao mundo que o rodeia.

O tópicos da clausura existencial surge, igualmente, no conto «A Casa do Mirante», de *Memórias da Cidade Cercada*, de Fernando Aires, autor de uma escrita marcada, como já referimos, pela ideia de cerco e de circularidade. Neste conto, a linguagem poética e figurada adequa-se à trama narrativa fugidia e pouco clara e à envolvência mágica do universo ficcional. Mais uma vez, o narrador centra a atenção no mundo interior da personagem, resvalando para a reflexão lírico-existencial, apoiada num discurso em que tudo tem um sentido, os objectos, o espaço, as acções. Nada é previsível, nada é objectivo. O texto ultrapassa a visão materialista da realidade e alcança outra dimensão, impermeável à racionalidade e à lógica.

O espaço e o tempo são as categorias dominantes. Há uma clara preocupação com a descrição da Ilha e da Casa, que assumem um lugar de relevância no texto, constituindo imagens ou símbolos do universo vivencial da personagem. Numa cooperação entre o real e o irreal, a imagem da Casa desafia a imaginação e sustenta um dinamismo que transforma o real evocado em pura matéria poética¹⁰. Construída pelo protagonista, a Casa é descrita ao pormenor, tendo em conta as diferentes alturas do dia e os vários ângulos. Há uma certa cumplicidade entre esse elemento e a natureza, porquanto o sol, as algas, o luar, os metrosíderos (árvore de grande porte que integra a flora açoriana) actuam sobre ela, quer através dos efeitos da luz, quer através dos cheiros, transformando-a ao longo do dia¹¹. Isolada, afastada da freguesia, a Casa reflecte a vida da personagem, o seu modo de estar no mundo, afirmando-se como lugar de manifestação do ser. Esfumada na distância, cercada pelo silêncio, lugar de reclusão e de incomunicabilidade, a Casa representa a própria ilha, pois, tal como esta, assume diversas formas consoante a hora do dia e, como é feita de madeira, é «capaz de flutuar nas águas e de resistir ao vento e aos sismos» (Aires, 1995: 130).

¹⁰ Bachelard reconhece a dimensão irreal que a casa carrega consigo, referindo: «se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irrealidade. É preciso que todos os valores tremam. Um valor que não treme é um valor morto» (Bachelard, 1998: 73).

¹¹ «Ao sul, a sombra dos metrosíderos entrava pelo postigo da cozinha e punha brilhos moventes nas louças do armário. A fachada, essa, dava para poente – por isso tomava aquela atitude estática de contemplação. Quando o sol se metia no mar, vista da estrada, a Casa parecia um farol acenando da costa a sua luz verde. Era a hora das algas derramarem um cheiro mais forte pelas frinchas, pelas paredes, pelas traves do tecto. Pelo quarto de dormir. Por fim, chegava o minuto da derradeira brasa do poente, e a Casa perdia a atitude estática da contemplação, mergulhava no escuro, reduzida apenas a um cintilar longínquo e mortiço de lanterna que podia muito bem ser dos barcos na faina nocturna do mar. Se a noite era de luar, a Casa perdia consistência e contornos. Diluía-se como espuma – acabava por não ser mais que uma conjectura. Restavam apenas as sombras chinesas das faias e o peso do mirante, tão denso que nem a luz do luar era capaz de fazer com que não fosse» (Aires, 1995: 130).

Tanto Manuel do Salto, do texto anterior, como o protagonista deste conto, referido, de forma vaga, como o Dono da Casa, são seres solitários que vivem à margem da sociedade. A diferença entre os dois é que o segundo consegue, efectivamente, libertar-se das amarras interiores. Antes dessa libertação, o mundo interior do protagonista é povoado de ira, sofrimento e inquietação. Possuindo um «olhar de muito longe» (ibidem: 131), vivendo «na mudez dos dias e das noites ainda mais longas, sem ninguém para lhe pousar a mão no ombro quando sentia o fraquejar dos ossos» (ibidem: 131), sendo comparado a um «monge antigo» (ibidem: 132) e caracterizado como «um homem estranhamente retirado no sigilo dos seus pensamentos» (ibidem: 133), o Dono da Casa tem irredutivelmente entranhada na sua alma a solidão, numa determinação inabalável de destino fatídico a que não se pode fugir. Habitadas ao «tamanho do mar» e à «ameaça do vulcão quase sempre escondido nas nuvens» (ibidem: 133), as pessoas já se conformarem ao seu feitio: «um homem solitário, porque o código em que a gente se mete para viver não se altera assim, sem mais nem menos. Estratifica dentro de nós como uma lava que esfria» (ibidem: 133). Todavia, um dia, verifica-se uma profunda mudança na vida da personagem:

Ao alvorecer de um certo dia, ao abrir a janela, o Dono da Casa reparou, pela primeira vez, que ela dava para onde nascia a manhã. A Ilha, ali, rolava da serra, hesitava um pouco na abóbada coberta de urzes e faias do Pico do Frade e, quebrado o ímpeto, derramava-se em Vale de Cabaços até morrer no mar. Por detrás do ilhéu, a luz acendia uma tocha enorme com um sussurro de órgão por sobre as águas – e o Dono da Casa, numa espécie de bem-aventurança, imóvel, as mãos cruzadas sobre o peito, como o profeta das epístolas na estrada de Damasco. (ibidem: 134)

Assim, tal como o apóstolo implicitamente referido neste excerto, a personagem experiencia um momento de revelação, de descoberta e de autodescoberta, rompe o insulamento existencial, anulando a distância que o separa do mundo em seu redor, e reaprende o «ofício de viver». Ao exclamar «A Terra é imensa!» (ibidem: 134) e ao sentir-se «ponto de convergência, centro da circunferência que abrangia toda a distância de terra e mar que a manhã tornara transparente e fina» (ibidem: 134), o Dono da Casa apercebe-se do sentido da existência e acede ao chamamento místico de uma mulher, que pode ser identificada com a Terra-Mãe, isto é, a «Ilha». Símbolo de abertura, de receptividade, de entrada da luz, é a janela da Casa que lhe faculta esse momento de iluminação, levando-o a

descobrir o mundo que o rodeia. A Casa deixa de ser um esconderijo, cercado de silêncio, lugar de reclusão onde a solidão atinge os limites, impedindo-o de viver, e passa a constituir um meio de apreensão e de descoberta do mundo exterior, que, por sua vez, conduz a uma mudança interior extrema. Com efeito, só na tomada de consciência do espaço é que o Dono da Casa, liberto das convicções e dos preconceitos, reconhece o distanciamento que o separa das coisas e das pessoas, rompe o cerco interior e aceita as suas potencialidades humanas.

Podemos dizer que este conto contém motivos essenciais para a configuração dos contornos da visão do mundo expressa em grande parte da obra de Fernando Aires, em especial neste livro de contos (*Memórias da Cidade Cercada*). Apesar de revelar uma nítida economia verbal, a sua escrita retrata uma realidade complexa e privilegia a dimensão lírica, na medida em que os seus narradores perscrutam os labirintos internos das personagens. Cedo se denuncia a margem de ambiguidade com que as coisas acontecem, ficando em aberto um espaço de mistério, um desafio para o leitor. O autor constrói personagens singulares, dotadas de grande complexidade interior, seres que, normalmente, se particularizam por traços peculiares e que, conseqüentemente, mantêm uma certa distância (se não física, pelo menos emocional) do resto da população, verdadeiras «ilhas» dentro de «Ilhas»¹², carregando consigo a ânsia universal de estabelecer pontes com o «Outro».

3. TEMPO SUSPENSO

O longo da História, o Homem tem-se questionado sobre a natureza do tempo. Há muito caminham juntas as preocupações e teorias sobre o tempo e a questão ontológica que ele suscita. Cada forma de percepção e entendimento que o Homem, em determinada época, desenvolve sobre o tempo está profundamente relacionada com a cosmovisão que o guia. Além disso, não sentimos o tempo da mesma forma em qualquer lugar. De facto, o espaço em que nos encontramos influencia claramente a nossa concepção e vivência do tempo. Como categoria narrativa, permite o enquadramento cronológico do texto. Porém, ao ser-lhe atribuído «estatuto de evento diegético» (Reis, 2000: 407), expressão de Carlos

¹² A respeito do diário de Fernando Aires, *Era uma Vez o Tempo*, Onésimo Teotónio Almeida diz: «“Uma ilha dentro de outra ilha” [...], como que a contradizer John Donne, para quem nenhum homem era uma ilha, essa insularidade é a insularidade universal de todos os homens, “ilha perdida sem remédio que nós somos”, onde acontece, por momentos, viver-se “o misterioso drama telúrico que nos faz deixar de ser ilhas para fazer de nós penínsulas”» (Almeida, 1989: 158).

Reis, adquire uma maior importância e subjectiviza-se, tornando-se no tempo psicológico, vivido ou sentido pela personagem. Segundo o referido teórico, trata-se de um «tempo filtrado pelas vivências subjectivas da personagem, erigidas em factor de transformação e redimensionamento (por alargamento, por redução ou por pura dissolução) da rigidez do tempo da história» (ibidem: 407). Isto é, o tempo encurta-se ou alarga-se consoante o estado de espírito da personagem.

Na literatura, as ilhas estão, geralmente, associadas a um banimento do tempo cronológico e progressivo e à negação da temporalidade mundana, dada a sua separação e incomunicabilidade com o resto do mundo. Nestes lugares onde a terra sem continuidade é circunscrita e completa em si mesma, a ideia de imobilidade e de suspensão assume proporções notáveis. Por isso, nos contos analisados neste ponto, a categoria temporal assume relevância, e o tempo psicológico tende a alongar-se, reflexo das circunstâncias impostas pelo espaço e pelo clima.

Diz-nos Nemésio que «“estar” é muito mais verbo para ilhéu do que viver» (Nemésio, 1983: 74). Com efeito, nas ilhas, o tempo e o espaço condensam-se, intensificando formas de estar e de sentir. Em conformidade com um espaço circunscrito e exíguo, que tem como contraponto o mar imenso, depara-se-nos um tempo de suspensão. Assim, a ideia de que, na ilha, nada acontece de novo institui-se como uma imagem recorrente ao longo da literatura açoriana, em particular no conto. Desta forma, muitas personagens estão presas a um quotidiano marcado pela quietude, pela pasma que a todos toca e impregna, e pela eterna repetição de rituais. As próprias condições meteorológicas, como a nebulosidade, a mornaça, o nevoeiro, a atmosfera cerrada e escura, conferem à ambiência da ilha um carácter pesado, que provoca nas personagens uma claustrofobia sufocante. Além disso, a solidão atlântica e a distância impõem um tempo lento, estático, verificando-se o atraso tecnológico em relação ao mundo exterior. O sufocamento e a angústia provocados pelo passar do tempo que não apresenta mudanças significativas na vida das personagens representam a própria realidade isleña numa altura marcada pelos escassos contactos com o exterior, pela exclusão e pelo isolamento.

O estudo da relação entre o tempo e o espaço nas representações literárias tem-se aprofundado, com o passar dos tempos, atingindo o seu ponto máximo com os estudos de

Mikhail Bakhtin sobre o conceito de cronótopo¹³. De acordo com este linguista russo, há uma clara interdependência entre espaço e tempo, não podendo existir um sem o outro. Nestes contos, podemos detectar uma notória correspondência e indissociabilidade entre a categoria espacial e a categoria temporal, levando-nos a concluir que a ilha é um espaço-tempo particular. Nos textos em estudo no que diz respeito a esta questão, o fluir temporal como que se interrompe para permitir fixar a atenção nas relações interactivas dentro de um espaço-tempo imobilizado que é a ilha.

3.1 O CÉU CINZENTO

Ao discorrer sobre o imaginário das nuvens, Bachelard, em *L'Air et les Songes: Essai sur l'Imagination du Mouvement*, associa à nuvem pesada um efeito opressivo, afirmando que um céu baixo desperta a sensação de «étouffement» (sufocamento, dificuldade em respirar) e que «la nuage lourd est senti comme un mal du ciel, un mal qui terrasse le rêveur» (Bachelard, 1998: 247-248). Na verdade, é muito comum, no imaginário literário, um céu cinzento, pesadamente envolvente, induzir um estado de espírito depressivo, triste. Por exemplo, na poesia de Roberto de Mesquita, em especial no poema «Spleen», o sujeito lírico aponta a nebulosidade, a atmosfera sufocante como razão para o estado de melancolia e tristeza em que se encontra, mostrando que há uma visível influência do espaço e do tempo meteorológico sobre o sujeito. O próprio título do poema constitui um termo grato aos simbolistas: «spleen», baço, órgão que corresponde ao centro de irritação e do azedume, simbolizando o estado melancólico. A natureza do vocabulário utilizado é um elemento fundamental no poema, com toda a carga semântica que esse vocabulário importa. Expressões como «dia pluvioso», «céu de burel», «véu cinzento e denso», «plúmbea manhã» caracterizam toda aquela atmosfera de saturação, de marasmo, reflexo da tensão existente entre o olhar do poeta e o mundo circundante. O céu escuro, baixo e carregado é responsável pela dissolução de contornos da paisagem, que surge

¹³ Através do conceito de cronótopo, o linguista defende que a relação entre o tempo e o espaço é indissolúvel. Ou seja, um elemento necessita do outro para existir. O tempo influencia fortemente a construção do espaço, o que pode ser comprovado a partir de uma leitura na qual um leitor mais atento poderá perceber que os espaços, em geral, caracterizam o contexto sociocultural vigente na época em que decorre a acção da narrativa. O cronótopo permite visualizar o tempo no espaço, o que provoca a sensação de que ele se converte em elemento visível e até mesmo palpável através do espaço: «In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully through-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. The intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope» (Bakhtin, 1988: 84).

imobilizada e suspensa, tal como o tempo. A realidade exterior sufoca o poeta, instituindo um tempo de morte¹⁴. A subjectivização do exterior transmite a noção de que sujeito, espaço e tempo se fundem numa única entidade.

Nos contos em estudo, podemos verificar como o tempo meteorológico influencia profundamente o tempo psicológico. Vários aspectos geofísicos são captados nas suas diversas manifestações, como a humidade atmosférica, o nevoeiro, a nebulosidade, cujo efeito nas personagens é deprimente, tedioso, saturante. Na verdade, a clausura física é sentida não só no plano horizontal mas também vertical. Não só o mar mas também o céu aprisiona as personagens e desencadeia associações relativas a circunscrição, fixidez, imobilidade, sufocamento. Assim, à metáfora do cerco do mar podemos acrescentar a do cerco atmosférico. No conto «A fuga» (*Nas Escadas do Império*), de Vasco Pereira da Costa, o narrador relata-nos o percurso de vida de Vicente Côrte-Real, «aposentado escrivão do Tribunal da Comarca e produz poesia» (Costa, 1978: 70). Ora, um dos seus poemas fala, precisamente, sobre a vivência insular, a mornaça:

Não sei se sabes o que é viver numa ilha... É estar rodeado de água, mesmo por cima. É olhar o horizonte à procura de uma nuvem que enforme outra ilha. É estar, dificilmente estar, de pé, com a mornaça que abafa. É estar, de frente, custosamente de frente, enfrentando o que sabe-se lá. É querer ver abertamente na cortina pegajosa que traga coisas e gente. (ibidem: 70)

Aqui, o cárcere é imposto pela nebulosidade, pelo abafamento atmosférico, que desperta o desejo de encontrar terra, com o olhar, no horizonte imenso. Tal como o sujeito lírico dos poemas de Roberto de Mesquita, também esta personagem reconhece o carácter opressivo e constricto da vivência insular, que provoca a inquietação sem saída e a insatisfação sem limites.

Também no conto «Noite de Natal» (*Dormir com um Fauno*), de Madalena Féris, encontramos a ideia de cárcere em relação ao céu. Não só a geografia da ilha mas também as condições meteorológicas reflectem o sentimento de clausura que assola a vida da criança inválida, intensificando a espécie de casulo em que o pequeno rapaz vive: «Havia sempre uma luz cinzenta, coada através de um céu baixo, enrodilhado, amassado de nuvens

¹⁴ «O véu cinzento e denso que se espalha / Lá por fora, empanando as perspectivas, / Dir-se-á também que as almas amortalha / E afoga as suas vibrações mais vivas» (Mesquita, 1973: 70).

pesadas, como crepes de viúva» (Férin, 1998: 73). O tempo influencia, claramente, o estado de alma, reforçando as barreiras intransponíveis que limitam a vida do protagonista: «A chuva era fria, quase não molhava, mas caía, caía, numa insistência pegajosa que punha os nervos de rastos. Lá fora, mal se avistavam os troncos das araucárias e dos cedros. Por detrás deles era um mundo cinzento, sem sinal de vida, uma parede de névoa espessa como pedra» (ibidem: 79). Predomina, indubitavelmente, a cor cinzenta, geralmente associada a estados depressivos, à incapacidade de ver com clareza, acentuando a sensação de sufocamento e a consciência de viver num espaço limitado.

O cinzento domina, em grande parte do ano, a paisagem dos Açores. Raul Brandão apercebeu-se disso e, n' *As Ilhas Desconhecidas*, destaca a singularidade desta cor nas ilhas açorianas:

Há aqui, sobre tudo, um tom que eu quero notar, porque nunca o vi assim em parte alguma: o cinzento graduado até ao infinito, o cinzento destes dias de sol e névoa misturados, que só pertence aos Açores, onde a terra toma todas as *nuances* do cinzento, desde o cinzento-roxo ao cinzento cor de chumbo, com cinzentos-claros mais afastados. Cinzento composto de névoa e sol, que paira sobre a larga paisagem humedecida. (Brandão, 1998: 132-133)

A frequência com que ocorrem dias enevoados afecta, visivelmente, o autor, que, projectando o seu estado de espírito no espaço, admite que «o carácter desta paisagem é a serenidade com uma pontinha de tristeza» (ibidem: 48). A quietude parece dominar toda a terra e tudo suspender.

A tonalidade cinzenta constitui a característica mais marcante das paisagens descritas em *Cidade Cinzenta*, de Dias de Melo. Identificada como livro de crónicas e de pequenos contos, esta obra foca a insularidade, os aspectos negativos de viver numa ilha, denunciando, ao mesmo tempo, a injustiça social e a exploração dos mais fracos. Na maioria dos textos, a cor cinzenta e o tempo meteorológico reflectem as condições de vida árduas dos trabalhadores, como a fome, a pobreza, a fadiga extrema e a monotonia. No texto introdutório, «Na mornaça», são descritas, com pormenor, as principais condições insulares: humidade sufocante, pasmaceira e imobilidade, tédio, vastidão do mar, calor. O narrador autodiegético aponta o seu estado de alma (cansaço, sufoco, desalento, indiferença, fastio) como consequência das condições climáticas (abafamento atmosférico,

mornaça, «imobilidade pasmada e esfrangalhada das nuvens cinzentas», nebulosidade). Dada a quase ausência de acção, predominam frases nominais e momentos descritivos. Não há uma história com princípio, meio e fim, mas apenas um quadro de vivências interiores, resultantes das circunstâncias exteriores opressoras. O vocabulário usado reflecte, nitidamente, todo aquele ambiente pesado e pegajoso («molemente», «flácidos», «lentidão de lesma», «gorduroso»). Assolado por uma paisagem exterior sombria e monótona, o narrador manifesta o desejo de luz solar, que simboliza a alegria, inexistente no quotidiano de várias profissões. Aliás, o trabalho é apontado como uma forma de cárcere, visto prender as pessoas a uma existência infeliz, pautada por movimentos repetitivos em espaços interiores diminutos. É patente a empatia do narrador com esses trabalhadores, pois, tal como ele, «nem sempre conseguem ter pelo menos uns dias de libertação da cidade cinzenta...» (Melo, 1971: 16). A imobilidade e o sufocamento são características impostas pelo céu cinzento, mas são, igualmente, elementos presentes no quotidiano profissional do narrador e dessas pessoas. O espaço e o tempo funcionam como um todo ao serviço da posição ideológica do narrador, bem demarcada no final do texto.

O título da primeira parte do livro corresponde precisamente ao título da obra. Nos vários textos, o tempo meteorológico é sempre o mesmo (nublado, encoberto, húmido, asfíxiante), intensificando o ambiente de suspensão, imobilização e monotonia¹⁵. «Garça ferida» prolonga este tema, pois encontramos o narrador a deambular, sem destino, pela doca de Ponta Delgada, motivado pelo tédio e pela mornaça de um «domingo parado e cinzento» (ibidem: 56). Observa a paisagem e descreve, com detalhes, locais específicos da cidade. A ideia de fechamento e circularidade da ilha é contraposta à imagem dos navios e dos homens a bordo dessas embarcações, que estabelecem contacto com outros mundos e outros povos. O passeio na avenida marginal é uma estratégia dúbia utilizada não só pelo narrador mas também pelas pessoas, em geral, para mitigar o tédio: «E a multidão que carregava consigo a pasmaceira do domingo pardo e se desenfasiava (ou enfasiava mais) na avenida» (ibidem: 54). Neste ambiente sombrio, a paisagem apresenta contornos diluídos: «Manchas de brancura líquida de estufas de ananases, manchas confusas de casario arrebanhado, pontos dispersos de vivendas coloridas na quietude da paisagem

¹⁵ No texto «Tanta gente!...», a expressão «tarde pegajosa de humidade parda» (Melo, 1971: 20) caracteriza sumariamente o tempo meteorológico, à semelhança de «Café amargo», em que é descrito como um tempo «de sombras, de ar carregado de humidade, de céu carrancudo e cinzento» (ibidem: 41).

verde, a diluir-se, mal definida, na neblina do fim da distância» (ibidem: 56). Até o mar prolonga as cores dominantes e institui a ideia de circularidade espacial: «Mar, da cor do chumbo, até à curva do horizonte» (ibidem: 57). Mais uma vez, a descrição da paisagem é feita, quase sempre, através de frases nominais, o que se coaduna com o ambiente estático e com a simplicidade da acção.

A paisagem, em particular um elemento – a garça ferida –, desperta no narrador a reflexão sobre a condição humana, levando-o a tecer considerações gerais sobre a complexidade do homem: «Povos diversos: e todavia, digam lá o que disserem, o homem é sempre fundamentalmente o mesmo, nasça e viva embora nas regiões geladas dos pólos, nas plagas escaldantes dos trópicos, no requinte supercivilizado da mais cosmopolita das metrópoles – ou na clausura de uma ilha qualquer» (ibidem: 57). Um dos defeitos do homem, desde sempre, é a crueldade, que o leva a «espetar inutilmente uma farpa no pescoço de uma garça inofensiva» (ibidem: 57). Podemos dizer que o texto assenta num aspecto principal: a tensão, que existe entre o sujeito e as circunstâncias espaço-temporais, mas também entre o sujeito e as forças sociais, porquanto o texto termina com a constatação da diferença entre a motivação para a pesca por parte dos pescadores de domingo, movidos apenas por puro exibicionismo, e por parte de uma velha, impelida por uma necessidade vital: comer. Todas as categorias narrativas concorrem para transmitir essa tensão. Espaço, tempo, ponto de vista do narrador, acção funcionam como um todo. A linguagem, feita de ritmos poéticos, denuncia a simbiose entre o sujeito e o espaço-tempo da ilha, resultante de um processo de subjectivização.

Nestes dois textos, o intuito do narrador não é apenas descrever a realidade exterior e exprimir as emoções, mas sim mostrar como essa atmosfera asfixiante, sombria e estática reflecte a vida triste de muitos trabalhadores, imposta pela ordem social castradora. A empatia com o «outro» é ainda mais patente em «Crónica cinzenta», onde o narrador observa a realidade circundante através de uma janela e reflecte sobre as penosas condições de vida e de trabalho dos cavadores, como a pobreza, a fome, o desgaste físico e a destruição dos sonhos. Há um nítido investimento discursivo na descrição, sobretudo do espaço e do tempo meteorológico, através de frases nominais, que retratam a realidade exterior de forma estática:

Frio e cinza. A cinza das nuvens, negras, baixas, densas, pesadas, na luz parda, soturna, do dia de cinza. E as árvores, e as casas de telhados lutuosos e paredes sombrias, - de cinza, revestidas de cinza. E tudo imóvel, mergulhado em pesadelos no tempo adormecido. [...] E a imobilidade das coisas para lá dos vidros da janela. – Tempo esquisito... Queixa cinzenta, na mornura da sala. (ibidem: 77)

A negatividade do espaço advém, sobretudo, da luz sombria, cinzenta, que impregna tudo e todos, anulando qualquer possibilidade de alegria:

O negrume do mar, de cinza também, depois das casas, depois das árvores chorando, tristemente, humidades viscosas. [...] A chuva, na cinza amarfanhante da luz cinzenta. [...] A cinza das nuvens, a cinza da luz. As árvores de galhos erguidos, nus, ósseos, braços esqueléticos de fantasmas de tragédia. As casas sombrias, soturnas, esborrachadas, esmagadas, na cinza das nuvens. (ibidem: 78)

Todo este clima de nebulosidade e imobilidade actua sobre o sujeito. A descrição da realidade exterior sufocante permite ao narrador voltar-se para o homem e transmitir certos valores ideológicos, identificando-se com os mais desfavorecidos. Este é, pois, um olhar crítico e próximo de quem sente (quase na pele) a dor dos outros. A empatia com o sofrimento alheio atinge uma maior visibilidade, no final da narrativa, através do uso da primeira pessoa do plural: «Nossos olhos, por trás da janela, olhando lá fora a chuva, a cinza da luz, das nuvens, das árvores, das casas, do mar. Tudo imóvel, no tempo adormecido [...]. A cinza das nuvens, a cinza da luz, a cinza das coisas: chumbo que nos pesa, esmaga, arrocha o coração. Até quando?...» (ibidem: 79 e 80). Como podemos verificar, os olhos funcionam como um ponto intermédio entre o exterior e o interior. O céu pesado, escuro e imóvel reflecte a improbabilidade da mudança nessas vidas miseráveis, marcadas por um desespero e por um «cinzentismo» que só poderiam terminar com a emigração, uma solução a que só têm acesso uns poucos. A acção narrada é um mero ponto de passagem, ou pretexto, para a interrogação final, esta sim, fundamental, pela carga subjectiva e pela veemência, intensificada pelas reticências.

Torna-se patente a natureza híbrida destas curtas narrativas de Dias de Melo, porquanto, em inúmeros momentos, elas revelam traços essenciais da lírica, nomeadamente a quase ausência de narratividade e de dinâmica temporal, a expressão de

sensações e sentimentos, o uso da linguagem poética, a reflexão de carácter filosófico e social, normalmente desencadeada a partir da contemplação do mundo exterior. Como também é próprio do modo lírico, tempo e espaço aprofundam-se e interiorizam-se no sujeito, não se limitando ao normal enquadramento da acção. Todavia, o narrador nunca perde de vista um certo horizonte narrativo, visto contar pequenas histórias, introduzir personagens e recorrer a acções para apresentar movimentos e transcurso do tempo. A hibridez destes textos advém, igualmente, da intromissão de outro género: a crónica. De facto, sendo fortemente marcadas pela reflexão, as narrativas aqui analisadas captam breves momentos do quotidiano, pintam quadros, procurando suscitar a reflexão sobre determinados temas, em especial de natureza social. Além disso, não apresentam uma resolução da história, cabendo ao leitor imaginar o desfecho. Registrando o circunstancial do quotidiano no espaço açoriano urbano, o narrador acrescenta aqui e ali doses de poesia, crítica, proporcionando ao leitor uma visão mais abrangente que o simples facto ou evento. Mostra-lhe, a partir de uma visão pessoal e subjectiva, como as paisagens e os pequenos movimentos do quotidiano são o sinal de algo muito mais abrangente, que esconde uma realidade profunda e trágica.

Em suma, a imagem do céu pesado e cinzento é frequente no conto açoriano, mostrando como as especificidades climáticas moldam e influenciam o estado de alma. O dia-a-dia na ilha das tardes melancólicas e das nuvens cinzentas está, constantemente, numa justa medida, a condicionar e a afectar a rotina do ilhéu. A par da amplidão de horizontes e da pequenez de terra, as nuvens carregadas expressam a melancolia, a solidão, a tristeza, a clausura, a desilusão e o abandono. Os altos índices de humidade atmosférica e o clima de nebulosidade activam a imaginação criadora, mostrando como o espaço íntimo e o cenário exterior se estimulam reciprocamente. Os movimentos vagarosos e redondos e a cor sombria das nuvens parecem exercer um poder de supressão. A nuvem pesada oprime e impregna-se na alma do ilhéu, empurrando-o, muitas vezes, para um estado de indolência.

3.2 ESTATISMO TEMPORAL

Em muitos destes contos, a ilha define-se, sobretudo, como um «espaço de estar»¹⁶, onde se assiste ao lento fluir do tempo. Efectivamente, já nos dizia Raul Brandão, em *As Ilhas Desconhecidas*, que «é aqui que o Tempo assume proporções extraordinárias» (Brandão, 1998: 31). Ao visualizar a paisagem das lagoas das Sete Cidades, em São Miguel, o escritor apercebe-se, imediatamente, de que entrou num ambiente irreal em que o tempo é fixo, como que por magia: «Embora a gente veja o campanário e as casas minúsculas no fundo da enorme cratera, duvida, e chega a supor que a vara dum mágico fez parar o tempo, e aquilo se conserva encantado entre montes desmedidos e brutos que o guardam prisioneiro. O tempo passa, os homens passam; só ali tudo está suspenso, na atitude fixa no momento do prodígio» (ibidem: 127 e 128). Trata-se de um espaço que impõe uma vivência particular do tempo. Na verdade, a literatura produzida nos Açores regista, numa intertextualidade dialogante, coisas e factos do ambiente insular, desenhando um hábito de pensamento em relação ao espaço e ao tempo sob a forma de suspensão e imobilidade.

Alguns dos aspectos que instituem a ideia de estatismo temporal nos textos são o atraso tecnológico e o ambiente mesquinho em que prospera o mexerico. A distância e a falta de meios de comunicação rápidos dificultam o progresso. Além disso, o ambiente social configurado em muitas narrativas impede a possibilidade de mudança. Por exemplo, nos contos de *Um Saco de Diabelha*, Maria Brites capta o ambiente físico e humano açoriano, no espaço rural (a Achada do Nordeste), bem como a problemática resultante da insularidade e das difíceis condições de vida da altura, conferindo a estas pequenas e rudimentares histórias um enquadramento geográfico e social que enfatiza certos aspectos do *modus vivendi* insular. Um desses aspectos é, precisamente, o ambiente estático e mesquinho, em que nada acontece a não ser os pequenos e triviais casos que a bisbilhotice privilegia. Por exemplo, em «Chaprão», a solidão insular é patente no atraso da aldeia, parada no tempo, descrita logo no *incipit* do conto:

[...] logo ali, quase ao alcance da mão, mas isso já ninguém vê, à força de ver, erguem-se as serras verdes contra o céu azul, aureoladas de farrapos de nuvens. A serenidade é delas que escorre até à aldeia incrustada na sua chã e vai perder-se na

¹⁶ Expressão usada por Urbano Bettencourt no artigo «Da Literatura Açoriana – notas (muito lacunares) para uma aproximação» (Bettencourt, 1995: 16).

escarpa negra do Calhau, eternamente animado pela música, rude umas vezes, angelical outras, das águas do mar, ora brutalizando as pedras soltas da orla, ora acariciando-as... O século parou ali a sua marcha há muito. Só a panóplia dos medicamentos no interior da farmácia nos faz ainda lembrar o século vinte. (Brites, 1968: 11)

As características do espaço circundante – as altas montanhas e as escarpas junto ao mar – reforçam o isolamento físico e o consequente estatismo temporal. O modo como o narrador descreve o barulho incessante das águas do mar, sobretudo através do advérbio «eternamente», transmite a ideia de um espaço imobilizado no tempo. Além disso, as notícias que chegam ao pequeno povoado num jornal do continente são já antigas, com um atraso de quinze dias. Por isso, a chegada da camioneta da cidade é um acontecimento que capta a atenção e a curiosidade de todos e que causa algum alvoroço, atenuando, desta forma, a monotonia dos dias.

A circunstância de um meio restrito, invariável, dificilmente transponível, origina na ilha um ambiente de marasmo e de tédio. Assim, é natural que este ambiente favoreça o desenvolvimento do mexerico, da maledicência, que acabam por denunciar, nos textos, o falso moralismo e o convencionalismo de certas personagens. Em quase todas as narrativas, é notória a avidez com que o povo espalha boatos, emite juízos de valor, defende ou ataca certos comportamentos¹⁷. Trata-se da resposta social ao estatismo temporal, ao atraso, à cinzenta monotonia, típicos de um meio circunscrito. A configuração deste ambiente é feita, sobretudo, nas obras escritas numa época em que a ligação entre as ilhas e em que o contacto com o exterior eram ainda precários, uma situação que já não se verifica tanto hoje em dia. Contudo, numa altura em que as vias de comunicação com o mundo não estavam desenvolvidas, mais precisamente até à primeira metade do século XX, muitos escritores açorianos procuraram registar todo o ambiente social que se cria num espaço pequeno, fechado ao exterior, propício ao falatório, à mercê de um tempo

¹⁷ No livro de contos *Perdoe pelo Amor de Deus*, de Augusto Gomes, também se torna patente a relação próxima entre o isolamento insular e a propagação do boato. Por exemplo, em «Espertezas de um tanoeiro», um episódio caricato em que transparecem a ironia e a comicidade, o narrador descreve o ambiente social da pequena ilha da Graciosa: «Há já muitos anos, na bem delineada Vila de Santa Cruz da Graciosa, que não será exagero classificá-la de cidade miniatura, tal a sua beleza e graciosidade, vivia-se em quase absoluto isolamento, quebrado, lá de vez em quando, pela visita do vapor da carreira, ou no Verão, pelos iates de cabotagem. Daí o viver-se um circunscrito clima social, ávido de explorar as mais insignificantes ocorrências, arremessando-se o boato, quantas vezes, com um ímpeto arrojado e irreflectido, avolumando-o em proporções assustadoras, pintando-o com as mais variegadas cores, arrancadas à paleta da sensação e da fantasia» (Gomes, 1981: 117).

lento. No fundo, é esse falatório que concede vivacidade, dinamismo e interesse a muitos destes contos de Maria Brites.

O enquadramento deste ambiente social exige o uso de certos recursos técnico-discursivos, como diálogos frequentes, linguagem coloquial e regional, estilo simples, discurso dito transparente, linearidade do enredo. Aliás, podemos dizer que a autora se aproxima do modo de contar dito clássico ou tradicional, uma vez que utiliza uma linguagem simples, despida e objectiva, valoriza a realidade empírica, bem como a narratividade presidida pela terceira pessoa onisciente, a contextualização da acção e das personagens, a verosimilhança nos diálogos, numa tentativa de retratar fielmente o microcosmo insular.

Vimos, no ponto anterior, como a nebulosidade, a imobilidade, a monotonia e a humidade compõem o ambiente da maioria dos contos de *Cidade Cinzenta*, de Dias de Melo. Ora, este tempo meteorológico sombrio, carregado e sufocante, institui nos textos um tempo cronológico lento, um tempo que teima em não passar, o que se coaduna com a quase ausência de acção em muitos contos, com o uso constante de frases nominais e com o recurso a uma linguagem atenta não só aos pormenores da paisagem exterior como também aos estados de alma. A negatividade da paisagem descrita intensifica formas de estar e de sentir, assim como reflecte as condições de vida difíceis de muitos trabalhadores, presos a uma rotina interminável, que impede a concretização dos sonhos e a felicidade. Neste quotidiano citadino fixo, o tempo é apresentado como lento e circular. A ideia de que nada acontece de novo prevalece e repete-se de conto para conto, impregnando tudo e todos, como o empregado de escritório de «Na mornaça», enfasiado pela pasmeira sem fim dos dias e atormentado pela repetição monótona de pequenos movimentos, ou o homem que deambula pela avenida, em «Garça ferida», tentando atenuar, inutilmente, a monotonia de um «domingo parado e cinzento» (Melo, 1971: 56), ou ainda o homem que observa, através de uma janela, a «imobilidade das coisas» (ibidem: 77), num «tempo adormecido» (ibidem: 79), em «Crónica cinzenta». Em suma, a configuração deste tempo lento e parado serve a crítica a um mundo de injustiças e de desigualdades sociais, que prende os homens a um quotidiano monótono. Importa salientar que o tempo meteorológico, o tempo cronológico e o tempo psicológico estão em clara sintonia, funcionando como um todo e transmitindo a mesma ideia de estatismo. Enfim, as notações

temporais são um meio de dar a ver a miséria social e humana, inscrita no viver quotidiano concreto.

Em *Vinde e Vede*, Dias de Melo apresenta os mesmos pressupostos ideológicos, mas sem recorrer tanto à linguagem poética e ao lirismo, valorizando mais a narratividade, o diálogo e a linguagem coloquial, numa escrita claramente mais «realista». Assim, encontramos agora textos mais centrados no mundo exterior, no prazer do enredo e no desenrolar da acção, apoiados numa linguagem mais simples e predominantemente objectiva. Mais uma vez, estamos perante um narrador comprometido com a sorte dos mais desfavorecidos e vítimas da engrenagem social. Porém, os cenários, desta vez, variam entre o campo e a cidade. «Ora bolas» é uma narrativa que transmite a ideia de estatismo, quer através da personagem central, o senhor Braz, um «funcionário público aposentado e solteirão de meia idade» (Melo, 1979: 108), com uma mentalidade extremamente conservadora e retrógrada, quer através da simplicidade da intriga, com poucas acções e movimentos por parte das personagens, quer ainda através das coordenadas espaciotemporais e do ambiente descrito. De facto, o adjectivo usado, várias vezes, para caracterizar esse ambiente e a paisagem é «pardo». Além disso, o casario da cidade é apontado como «sonolento e sorumbático». Enfim, vive-se uma atmosfera de pasmaceira e monotonia, sentida na pele pelo senhor Braz, que, para a atenuar, se limita a vigiar, através da janela, os pequenos movimentos do quotidiano, as pessoas que passam, o interminável desfile dos automóveis e das motorizadas. Dentro de casa, reina o silêncio, apenas perturbado pelo tique-taque do relógio, «que povoa a penumbra que desce de uma paz imóvel e sedativa» (ibidem: 111). Este estatismo é reforçado pelo próprio espaço insular, que transmite a ideia de fixidez e circularidade: «Mais além, a planura do mar estende-se, com imobilidade parda, até à curva do horizonte indefinido. E cobrindo a terra, o mar, a cidade, os campos, as pessoas, os bichos, – a cúpula profunda o céu imensamente pardo» (ibidem: 110).

Todo este ambiente estático e sonolento reflecte o carácter e as ideias defendidas pelo senhor Braz, ideias manifestamente retrógradas e estagnadas. Torna-se fácil conhecer o modo de pensar da personagem, porquanto grande parte do texto é constituído pelos seus pensamentos. Assim, através de um procedimento técnico-narrativo como o monólogo interior, acedemos aos seus princípios políticos e morais, balizados pela valorização do prestígio social, do conservadorismo e das aparências. Uma figura que capta a sua atenção,

ao observar o exterior, é o jovem Dr. Pilica, cuja caracterização atesta a elegância, a graciosidade, o intelecto e o requinte, qualidades altamente valorizadas pelo senhor Braz. Todavia, a sua admiração pelo jovem cai por terra quando percebe que ele, ao invés de estar a cortejar a filha do vizinho, dada a sua posição estática frente ao edifício, estava, afinal, a tentar seduzir o jardineiro. Ora, a homossexualidade, assim como as greves noticiadas nos jornais, são severamente condenadas pelo senhor Braz, que, tal como o Estado, advoga a repressão da democracia e da liberdade. Assim, no fundo, ao configurar este ambiente de estatismo, imobilidade, enfado, o que o autor pretende denunciar é a estagnação do próprio Governo, que perpetua uma ordem social e política completamente ultrapassada e cristalizada no tempo, desrespeitadora das liberdades individuais.

A lentidão do tempo e a configuração de um ambiente estático, em várias narrativas desta obra, são reforçadas pela atenção dada ao espaço físico insular, através das pausas descritivas, pela exploração do mundo interior das personagens, através do monólogo interior, pela profusão de diálogos, que impõem um ritmo lento, e pela simplicidade da intriga. A introdução de narradores de segundo grau também institui um certo estatismo temporal, na medida em que, nesses momentos, o ritmo narrativo abranda em virtude da expressão de queixas, lamentos, desabafos e críticas às autoridades. A impressão de imobilidade intensifica as vivências íntimas das personagens e transmite a ideia de que se trata de um ambiente contrário à mudança. Embora haja alguma diversidade no que diz respeito às histórias, ressalta destes textos um tom predominantemente disfórico, onde as vidas felizes não têm lugar. É, efectivamente, a vida dura dos trabalhadores, dos explorados, que está em foco, quer no campo, quer na cidade. Aliás, Dias de Melo mostra uma outra perspectiva do campo, que surge não como um lugar idílico e harmónico, mas sim como um espaço onde prosperam a miséria, a ganância, a injustiça e a crueldade.

Como podemos verificar, no conto de temática açoriana, são recorrentes as imagens que transmitem a ideia de estatismo temporal. Todavia, há uma personagem de Álamo Oliveira, protagonista do conto «O Velho Joaquim» (*Com Perfume e com Veneno*), que parece encarnar a própria permanência. Trata-se de um velho sentado à sombra da sua casa na ilha. Tudo sucede em seu redor. Apenas o Velho Joaquim permanece o mesmo, porquanto, «sentado à porta, não era mais do que o espelho do tempo, delapidado por incontáveis estragos, posto como uma necessidade ou reflexo da própria eternidade» (Oliveira, 1997: 139). No *incipit* do conto, o narrador descreve os seus traços misteriosos,

em especial «o seu olhar quase impestanejante» (ibidem: 139), que estranhamente reflectia a cor do mar. Ninguém imaginava a sua idade, nem mesmo ele próprio, não podendo servir de referência a nenhum acontecimento, o que impossibilitava a reconstituição do passado. Invulnerável a todos os estranhos eventos que se desenrolam na ilha, a personagem mantém «inalterável o ritmo cardíaco do seu estar sentado, feito graça da terra ou garrafa de SOS que se esquece de acostar em tempo útil» (ibidem: 141). O estatismo temporal está patente no texto de uma forma bem visível, tanto através da personagem, eternamente imóvel, como através do próprio espaço, sobretudo o mar, que representa a imensidão e a distância, e a ilha, isolada e prisioneira de um tempo lento. Podemos dizer que o Velho Joaquim é a combinação desses dois elementos, na medida em que se encontra totalmente só, símbolo de um tempo sem medida, suspenso na calma estática de uma monotonia sem fim¹⁸.

O tempo é o grande tema da escrita diarística¹⁹ e contística de Fernando Aires. Em *Memórias da Cidade Cercada*, o narrador, conhecedor das situações e das personagens, conta histórias de vidas submetidas ao peso do tempo. Aliás, este é um dos factores que concedem unidade temática à obra. Assim, ao longo dos contos, predomina um tempo lento, tempo de espera e de silêncio, de ausências e de anseios, em que o sujeito, errante no pensamento, se dilui. Das vidas retratadas são captados momentos, pedaços fulcrais, que, normalmente, constituem momentos de revelação. Ao privilegiar os traços físicos e psicológicos das personagens, o narrador desenha caricaturas, aprofunda individualidades,

¹⁸ A caracterização dos velhos do Corvo, que, tal como o Velho Joaquim, vivem na ilha mais pequena e isolada do arquipélago, feita por Raul Brandão, em *As Ilhas Desconhecidas*, também transmite a ideia de permanência e de monotonia impostas pela vida naquele espaço: «[...] tenho de me fixar outra vez nestes homens que suportam uma vida dura e monótona, fazendo todos os dias os mesmos gestos e repetindo sempre a mesma meia dúzia de palavras até à morte. Ouço rondar o Tempo... Aqui só há uma coisa a fazer: não é olhar para fora, é olhar para as almas» (Brandão, 1998: 30-31). Ao referir-se àquele espaço, acrescenta, mais à frente, que ali «só as coisas eternas perduram» (ibidem: 31).

¹⁹ Fernando Aires publicou cinco volumes de diário, com o título genérico de *Era Uma Vez o Tempo*, em que o fluir do tempo é, indubitavelmente, a base da obra. Além de vir referido no título, o tempo surge em inúmeras páginas dos livros. José Leon Machado discute a importância do tempo nesta obra de Fernando Aires, referindo que «o diário é, de todos os géneros, o que mais se aproxima do tempo cronológico. Isto porque o seu autor procura fixar instantes acontecidos, referenciando-os através de uma data, que contém o ano, o mês, o dia e às vezes a hora. As referências temporais explícitas são aliás uma das características fundamentais da escrita diarística. No caso do diário de Fernando Aires, além dessas referências, toda a escrita anda como que submetida ao tempo. O título genérico remete para a sua história: *Era uma Vez o Tempo*. Este tempo é, por um lado, o tempo cronológico que o autor vai fixando pela escrita através dos instantes vividos e por outro o tempo que deriva da intimidade e a que certa crítica passadista chamou psicológico. É na temporalidade que se estrutura todo o corpo do texto diarístico de Fernando Aires. As horas, os dias, os meses, os anos vão passando e o autor, envelhecendo, uma vez que o tempo é inexorável, permanece, pela memória, nos momentos que mais o impressionaram desde a infância até ao passado recente» (Machado, 2000).

mostrando que a exploração da interioridade e da personalidade predomina sobre a intriga. Quase todas as histórias apresentam momentos de suspensão na vida das personagens, em que elas se arrastam prisioneiras de um tempo de longa duração, recuperando memórias do passado. Não se trata propriamente de um tempo cronológico, mas sim psicológico, que deriva da intimidade.

Em «Armando, o Último Romântico», o protagonista, em virtude de uma decisão errada, encontra-se numa situação de cerco imposta pelo casamento. O tempo psicológico é de sufoco, clausura e monotonia. Um instante fatal foi suficiente para o prender a uma situação de eterna infelicidade:

Fora o acaso a decidir numa chispa de tempo, todo dependente de um encontro inesperado, de uma palavra dita. De um aceno silencioso. E ali estava para sempre. Prisioneiro de Inês. Para o bem e para o mal, como fora solenemente estabelecido pelo pároco da freguesia de São Pedro, onde se casara. Com o tempo, a vida, como um disco gravado, de tantas rotações por minuto. O espanto de se verem, de súbito, cobertos de cinzas, com as mãos cheias de nada. [...] As horas redondas como os horizontes da Ilha, e ele à procura de uma fenda na muralha. (Aires, 1995: 90)

O tempo aprofunda-se no sujeito, asfixiando a sua livre vontade e intensificando o remorso. Em passagens como esta, é notório um certo pendor lírico, quer pelo estatismo temporal relativo à situação em que a personagem se encontra, quer pela projecção subjectiva do interior no exterior e pela vivência particular do tempo. Armando sente-se numa situação de cerco e, num acto de desespero, solta um «grito rouco e desgarrado» (ibidem: 91). Reconhecendo, nas gaiolas dos pássaros, um reflexo da sua própria existência, a personagem liberta-os, numa tentativa de alcançar algum alívio, apenas para descobrir, «com horror, os peixes no aquário, rondando, rondando sempre à volta, na água já turva do seu desespero» (ibidem: 91).

Vidas suspensas num tempo que se arrasta lentamente, presas ao passado, a algo para sempre perdido, são retratadas em «Ti Eugénio Gata» e «A Estória Que Não Chegou a Ser Contada». No primeiro conto, um velho pescador, com um temperamento calmo, de corpo e alma gastos, após a partida do filho para o Canadá e a morte da mulher, passa a viver em função das memórias, assombrado pelos fantasmas do passado, pelos objectos e

vozes dos entes queridos agora distantes²⁰. O único acontecimento que agita o seu quotidiano é a chegada das cartas do filho. Uma delas vem perturbar profundamente a consciência do velho, pois, de um momento para o outro, encontra-se na iminência da partida para o Canadá, a pedido do filho. Ao decidir ir viver nessa terra distante e estranha, Ti Eugénio Gata entra num tempo suspenso:

Ti Eugénio, de repente, muito calado, os olhos de vidro muito fixos a boiarem à tona de uma obscura alegria. [...] Uma estranheza enorme ao olhar a rua, as casas, o chão que pisava. Um burburinho alto no nenhum acontecer da freguesia. [...] Andava a modos de quem tinha um peso na consciência. Cismado. Consumido. Tentando pensar nem sabia o quê – o tempo como um carro por uma ladeira acima, a demorar-se. As casas, as ruas, os campos em volta com aquela cara estranha de morte matada. (ibidem: 103)

A descrição do espaço próximo institui um visível estatismo temporal, como se a hesitação e a tristeza em partir e deixar a sua terra o levassem a sentir o tempo de forma particular, numa tentativa de fixar aqueles últimos momentos na sua memória e atrasar a hora da partida. É de se destacar o modo como se conjuga o discurso do narrador com a perspectiva da personagem, numa tentativa de projectar as vivências íntimas.

Ao chegar ao Canadá, sentindo um profundo desenraizamento e saudades da terra natal, Ti Eugénio Gata experiencia, novamente, a solidão e a lentidão do tempo, refugiando-se, mais uma vez, nas memórias:

Ti Eugénio Gata, ao tempo, já com mais de oitenta anos, exilado em Toronto, a sonhar com o chicharro da noite, apanhado ao largo, no escuro da lua, em terras em que a companhia não era de «amarecanos». As horas como lesmas, enquanto o filho não voltava da fábrica. Uma nostalgia desconhecida no fundo dos olhos claros, ainda mansos e

²⁰ Tal como esta obra, *A Outra Cidade* (2006), de Tomaz de Figueiredo, retrata, igualmente, vidas assombradas pela presença dos mortos do passado, em especial o conto «Gente de Paz», em que um velho pescador, atormentado pela solidão e pela nostalgia, passa os dias a ouvir as vozes dos fantasmas e das coisas que povoam as suas memórias. A antiga casa de família, inundada pelas águas devido à construção da barragem, tal como a memória, é habitada pelos mortos sempre vivos. Fruto de uma personalidade complexa, *A Outra Cidade* é, acima de tudo, um lugar de encontro com o passado, uma semelhança com *Memórias da Cidade Cercada*, de Fernando Aires. O dramatismo interiorizado do quotidiano das personagens assenta na influência que o passado exerce sobre o modo de ser, de pensar e de agir de muitas delas. Várias personagens destas duas obras perderam algo no passado que, em último plano, conduziu-os a uma morte em vida, a uma alienação existencial atenuada apenas pela errância interior e pela activação da memória. Outro aspecto presente nas duas obras é uma noção distinta de tempo, visto inúmeros textos apresentarem um tempo fora do tempo, marcado pela lentidão, pelo vazio, pela monotonia e pela eterna repetição de hábitos.

limpos como dois lagos, a existirem, ignorados, naquela estrangeira parte do mundo.
(ibidem: 105)

No segundo conto referido, «A Estória Que Não Chegou a Ser Contada», estamos, novamente, perante uma história de vida afectada pela perda, perda da terra natal, em primeiro lugar, e perda do marido, mais tarde. Essa vida é a da prima Dulce, uma brasileira imigrante nos Açores, que, ao sentir, de forma extrema, a solidão, a clausura, a nostalgia, o desenraizamento, passa a viver no sótão, cativeira de um espaço e tempo lentos, como que suspensos, à espera do derradeiro suspiro. Com «os olhos parados, hesitantes entre o viver e o morrer» (ibidem: 165), a personagem refugia-se nas memórias do Brasil, contando estranhos casos dos sertões. A doença intensifica ainda mais a reclusão e o fechamento, até ao ponto de a personagem nunca mais dizer uma palavra, encerrando-se num «mutismo tão definitivo, tão absoluto» (ibidem: 169). Uma das personagens centrais, Nuno, seu vizinho enquanto criança, visita-a, depois de longos anos, numa atitude de agradecimento e reverência pelas histórias que ela lhe tinha contado na infância. Transmitindo a perspectiva da personagem ao entrar na casa da velha brasileira, o narrador mostra como os seus sentidos são despertados pelos objectos, que, contra o poder do tempo, conservaram vivos os cheiros:

Agora, sozinho, Nuno via-se a entrar na velha casa. Sentia o cheiro, o ranger da escada, o murmúrio perfeitamente audível do envelhecer bulindo com os sentimentos essenciais. Sentia a presença dos objectos como fantasmas perturbados, e pelo simples prazer do olfacto, aproximava o nariz dos móveis, dos cortinados, a procurar o perfume antigo da malva-rosa de mistura com o esquivo das vidas que por ali se puseram a viver.
(ibidem: 167-168)

O tempo vivido pela velha brasileira é um tempo sem medida, fixo, cristalizado, que, por isso, a aproxima de memórias remotas. O próprio espaço físico denota essa fixidez e quietude.

O protagonista do conto «A Casa do Mirante» é, igualmente, um ser solitário, isolado do resto da população, numa estranha casa, atormentado pelo «sentimento de que a memória ocupa um espaço excessivo dentro da cabeça, impedindo a função do bom-senso» (ibidem: 132). O texto começa com uma longa e minuciosa descrição da Casa, uma

construção feita para resistir ao tempo e aos cataclismos insulares. De seguida, o narrador procede à caracterização psicológica do Dono da Casa, traçando um perfil misterioso e um modo de vida petrificado no tempo:

[...] o Dono da Casa vivia na mudez dos dias e das noites ainda mais longas, sem ninguém para lhe pousar a mão no ombro quando sentia o fraquejar dos ossos e tinha necessidade de comunicar o que lia nos astros. Concentrava-se pois a ouvir outras vozes, a convicção formada de que não se muda, por pouco que seja, o nosso destino. Quando se vive assim, o tempo tem uma espessura especial, uma maneira rangente e estranha de passar. Daí se acumularem, nas margens, carcaças viscosas e fétidas sem esperanças de irem algum dia à sua foz. (ibidem: 131)

As vivências da personagem são, pois, balizadas pela constância, pela crença em convicções inabaláveis, «porque [de acordo com a sua filosofia de vida] o código em que a gente se mete para viver não se altera assim, sem mais nem menos. Estratifica dentro de nós como uma lava que esfria» (ibidem: 133). Ora, perante esta rigidez de princípios, este temperamento irredutível e fechado, o tempo torna-se denso, «alterado apenas no tamanho das sombras que a posição do sol aumentava ou diminuía conforme a estação» (ibidem: 133). Os efeitos da passagem do tempo fazem sentir-se apenas nas árvores que rodeiam a casa, que cresceram ou morreram ao longo dos anos, e no corpo envelhecido do Dono da Casa. No entanto, a sua alma permanece inalterável, agrilhoadada por doutrinas e preconceitos, sendo libertada apenas no dia da grande (auto)descoberta.

Em «Reencontro», o tempo é o grande tema. No entanto, uma atenta leitura do texto permite-nos verificar que a categoria narrativa temporal se contrapõe à noção de tempo sustentada pelo protagonista, revelada através do discurso do narrador heterodiegético. O texto é maioritariamente constituído por uma viagem ao passado por parte de Artur, que revisita imagens, objectos e fantasmas da sua infância, motivado pela visão de retratos de família antigos²¹. Nesta longa analepse, os momentos descritivos são frequentes, instituindo um estatismo temporal, com a profusão de frases nominais, que

²¹ A memória da personagem é despoletada por um elemento da realidade exterior. A este respeito, as palavras de António da Silva Gordo relativas à escrita de Vergílio Ferreira adequam-se perfeitamente a este texto: «o processo de rememoração de cada retalho do passado pode ser desencadeado de fora para dentro, pela presença do lugar/objecto mnemónico perante o sujeito que nele vê as memórias acumuladas» (Gordo, 1995: 75).

abranda o ritmo da narração. A convocação do passado entrelaça-se com a reflexão lírico-existencial, em que o tempo constitui um dos assuntos privilegiados, sendo destacado o seu poder de diluição e a sua fugacidade. Isto porque, com a passagem do tempo, as memórias vão-se apagando, restando apenas fragmentos que se recupera em dados momentos: «No tempo, todas as coisas se esfumam, ganham tantas omissões. A imagem que fica é mais filha da mentira do que da verdade – principalmente, através de um céu escuro como o daquele domingo. Por isso, Artur avistava muito mal o passado. [...] Apenas lhe é possível colher pedaços contrafeitos de tempo» (ibidem: 122-123). Assim, o vivido jamais coincidirá com o tempo da memória, na medida em que, segundo António da Silva Gordo, «o recordar não é um simples regresso a uma situação anterior, mas uma experiência nova, resultante duma transfiguração dessa situação primeira, operada pela distância temporal e pela experiência acumulada pelo sujeito» (Aires, 1995: 103). Como nos indica o título do conto, estamos perante um «reencontro», uma viagem de revisitação de outros tempos, durante a qual as imagens rememoradas suscitam novas emoções e permitem a reavaliação do passado e da relação do «eu» com o presente.

Neste conto, o tempo, enquanto categoria narrativa, surge lento, quase suspenso. A acção perde importância em detrimento da descrição e da reflexão. Em termos ontológicos, o tempo é apontado como fugaz, corrosivo, e, segundo o narrador deste conto, traiçoeiro, «uma espécie de fogo lento, insidioso, que rasteja à volta dos vivos. Sem ruído. Manso, muito manso, como um hálito que mal se sente. E quando mal se espera, já não há vida que valha a pena viver» (Aires, 1995: 124). Como podemos verificar, é dominante a componente lírica e poética não só deste texto mas também da obra em geral. De facto, Fernando Aires mostra que é um escritor das emoções, retratando vidas confrontadas com a evidência trágica do vazio existencial e da desintegração interior. Muitas vezes, é a perspectiva do protagonista passivo que define os contornos dos textos, quer se trate de discurso na primeira ou na terceira pessoa²². O tempo cronológico aprofunda-se e interioriza-se nas personagens, tornando-se tempo psicológico, um dos meios através dos quais se manifesta a subjectividade.

A ideia de estatismo relativa ao tempo não parece coadunar-se, à primeira vista, com a estética contística, uma vez que este género, dada a sua brevidade, exige um esquema temporal restrito. Por isso, a valorização desse elemento nas narrativas analisadas

²² Com efeito, segundo Ricardo Gullón, a narração na terceira pessoa não é menos interiorizada do que a narração na primeira pessoa, já que a voz do narrador é, no fundo, a voz da personagem (Gullón, 1984: 125).

neste ponto tem uma consequência: o hibridismo. Ou seja, a configuração de um ambiente estático, em que quase nada acontece, incompatível com o desenrolar da acção, faz que a atenção se foque quer no mundo interior das personagens, quer em questões de pendor social e filosófico, originando, deste modo, formas híbridas, como o conto lírico e o conto-crónica, que revelam a quase ausência de intriga, a profusão de momentos descritivos e o domínio da reflexão.

Nestas narrativas, é notória a articulação entre o espaço e o tempo. Nos textos que configuram um estatismo temporal, o espaço apresenta-se como fixo, imóvel, originando um todo dotado de sentido. Ou seja, o tempo lento e alargado torna-se visível e concreto no espaço representado. A ilha é, sem dúvida, um cronótopo. Na expressão da insularidade, tópicos como o tempo suspenso ou a imobilidade física traduzem o modo de apreensão e percepção estéticas da realidade da ilha enquanto espaço bloqueado e bloqueador.

Para terminar, é importante referir que, ao longo do percurso do conto de temática açoriana, a ideia de estatismo temporal não se manifesta da mesma forma. Primeiramente, começa por surgir como sinónimo de atraso tecnológico e de um ambiente social fechado, contrário à mudança mas propício ao falatório e à maledicência. Nas tendências mais recentes, o tempo subjectiviza-se, encurta-se ou alonga-se conforme as vivências interiores das personagens, já que, devido ao progresso, as distâncias foram encurtadas, não sendo tão pertinente, hoje em dia, retratar o ambiente insular como atrasado ou fechado ao exterior. O tempo cronológico é filtrado pelas vivências subjectivas das personagens, ganhando, assim, uma nova complexidade.

3.3 A «ESTÉTICA DA REPETIÇÃO»

Um dos aspectos do microcosmo insular que Raul Brandão destaca em *As Ilhas Desconhecidas* é a repetição de hábitos, que institui um tempo circular: «É aqui que o hábito deita raízes de ferro. Oh, meu Deus! Descubro que a gente enterrada há cinquenta anos se encontra outra vez nas Flores, viva e aferrada às mesmas palavras e às mesmas manias do passado, numa meia sombra em que se cria bolor» (Brandão, 1998: 50). Ao referir-se aos habitantes do Corvo, o escritor descreve-os como «homens que suportam uma vida dura e monótona, fazendo todos os dias os mesmos gestos e repetindo sempre a mesma meia dúzia de palavras até à morte» (ibidem: 30). A repetição de hábitos confere ao ambiente insular um carácter de imobilidade e de suspensão, rearticulando o tempo linear,

evolutivo, num inextricável nó. É, igualmente, uma forma de salvaguardar a ordem, a estabilidade e a vigência dos valores que norteiam a vida em sociedade.

Inúmeros escritores açorianos retrataram este ambiente nas suas obras, entre os quais Manuel Ferreira Duarte, que, logo no início do conto «A garrafa» (*A Banda Nova e Outras Histórias*), descreve as condições que pautam a vivência insular: «a pacatez sem variantes nem recursos; as pedras das veredas polidas pelas albarcas do avô e do avô do avô; a árvore que se metia na terra e que iria dar fruto e sombra aos filhos e aos filhos dos filhos; as trilhas que não ocultavam surpresas e que, vivida a vida, garantiam o descanso eterno na campa sagrada dos antepassados» (Duarte, 1991: 85). Assim, a permanência é, indubitavelmente, um dos traços do microcosmo insular, posto que o que acontece hoje vem de outras eras. Trata-se de um mundo contrário à mudança, preso nas malhas da repetição daquilo que já os avós repetiam desde todos os tempos. No conto em questão, o final da história corrobora estas ideias, já que a hipótese de fazer um abaixo-assinado para expulsar, da freguesia, o padre trapaceiro, hipócrita e ambicioso é logo posta de parte, numa sociedade acomodada e reprimida pela mesmice e pela falta de horizontes.

A visão da ilha como um espaço fechado, imutável, marcado pela eterna repetição de hábitos, constitui um dos fios condutores da obra de José Martins Garcia, que, desde há alguns anos, tem vindo a ser objecto de estudo aprofundado por parte de Luiz António de Assis Brasil²³, que designa a marca que atravessa a sua obra de «estética da repetição» (Brasil, 2003: 31). Um elemento que assegura a imutabilidade no quotidiano insular é, precisamente, o ritual, que, de acordo com Lúcia Helena Marques Ribeiro, ao referir-se ao romance *Contrabando Original*, de José Martins Garcia, constitui «o elo que liga todos os elementos de construção da narrativa. Como realidade e como metáfora, [os rituais] são mantidos e se fecham em si e sobre as personagens, tornando-se um peso a ser carregado: o ritual do nascimento e o da morte, os rituais da religião, o ritual familiar e o da violência, o do plantio e da colheita, o ritual dos sismos, o da fome e da emigração» (Ribeiro, 1998: 37). Como podemos verificar, o papel desempenhado pelos rituais no universo narrativo dessa obra ultrapassam a função social básica de expressar, fixar e reforçar os valores e

²³ Este estudioso tem orientado, na Universidade Católica de Rio Grande do Sul, no Brasil, dissertações de mestrado e doutoramento sobre escritores açorianos, entre os quais José Martins Garcia. Um desses trabalhos, já publicado em Portugal, é da autoria de Lúcia Helena Marques Ribeiro e intitula-se *José Martins Garcia – A Questão da Identidade da Terra e a Ideia de Permanência em «Contrabando Original»* (1998), apresentando uma análise do romance focalizada na permanência enquanto princípio organizador do mundo insular, uma aspecto que se estende à restante obra do autor.

crenças da sociedade. Mais do que isso, eles instituem a imutabilidade e anulam a possibilidade de mudança, configurando um espaço disfórico destinado a sucumbir na repetição petrificante.

Nos contos de *Morrer Devagar*, adoptando um tom provocador, um registo que passa pela ironia e pelo grotesco e uma postura de irreverência mordaz, José Martins Garcia mostra, igualmente, uma perspectiva do mundo insular marcada pela imutabilidade, pela repetição e pela mesmicidade sufocante. Qualquer acto que disturbe a ordem estabelecida e confronte as forças de poder é severamente punido, como nos mostra o conto «Morrer devagar», em que o protagonista, o Capitão Cavalo, uma espécie de herói pícaro, ao desafiar a autoridade máxima da região, o governador, designado de «Doutor», atiça a sua raiva e desejo de vingança, que se fazem sentir sobre toda a população. A doença que depressa se propaga a todo o povoado, provocando a dúzia de mortos diária, é considerada um efeito da maldição lançada pelo «Doutor», com «os seus dons de médico, a sua fama de semideus, senhor da vida e da morte, único nas redondezas» (Garcia, 1979: 13). A rebeldia do Capitão Cavalo é, finalmente, castigada quando também ele fica doente. Luiz António de Assis Brasil explica como, até no seu derradeiro momento, se verifica a valorização da permanência e da estabilidade:

Até a morte deve seguir os seus códigos: quando o Capitão Cavalo está nos momentos finais e, num arroubo de vitalidade, quer escrever com o sangue da própria garganta o seu testamento, o que viria a subverter irremediavelmente o código da dignidade, sua quase-viúva recomenda-lhe: «José, morre devagar». Isto significa: debes morrer como morreram todos nesta ilha, por todos os séculos. A brusca originalidade do Capitão Cavalo é punida com a submissão ao ritual da morte, a qual deve ser mansa, pacífica e, em especial, vagarosa. (Brasil, 2003: 33)

Além disso, nos dias anteriores à morte do marido, com a repetição de «Meu pai morreu com sete casacas e sete batatas e entrou no céu. Era bastante!» (Garcia, 1979: 14-15), a mulher do Capitão Cavalo mostrara já ser apologista da conformidade e da humildade, condenando o espírito de aventura, a inconstância e a ousadia do marido.

Sem extrapolar totalmente os limites óbvios da realidade imediata, o autor entra no âmbito do fantástico, expondo o absurdo da reacção do povo, pateticamente paranóico por acreditar na doença como maldição e não como um fenómeno natural. Esta ignorância é

mais um dos factores responsáveis pela imutabilidade social, perpetuadora de superstições e contrária ao progresso das mentalidades. O humorismo e a ironia perpassam nalguns momentos, mostrando que estamos perante um narrador crítico, com uma postura satírica em relação ao universo narrativo.

Em geral, a acção destes contos decorre no espaço rural insular, num contexto social pequeno e pobre. Vários indícios permitem-nos deduzir que o tempo retratado, na maioria dos contos, se situa na primeira metade do século XX. Geralmente, o narrador assume-se como heterodiegético, onisciente, adoptando uma perspectiva distanciada, um tom avaliativo, satírico e burlesco, na medida em que combina aspectos sérios com outros menos sérios, ridicularizando as coisas pelo exagero.

Em «Variações heróicas», deparamo-nos, novamente, com uma atitude de ousadia e de rebeldia contra a ordem estabelecida e contra o abuso de poder, num contexto social dominado pelo conformismo e pela passividade. A procissão, as promessas e o auto-martírio constituem rituais religiosos realizados por um povo submisso, perpetuador da ordem, que encontra segurança na repetição de actos místicos, uma forma de obter a graça divina e garantir um lugar no Paraíso. Durante a procissão, uma das devotas é atropelada pelo cavalo de um guarda, o que a deixa humilhada e revoltada. Contudo, «alguns circunstantes, mais conformistas, apressaram-se a afirmar que a patada do cavalo seria anotada do rol dos sofrimentos e assim a mulherzinha mais facilmente entraria no paraíso» (ibidem: 22). Apenas Fabiano Lucas, indignado com a situação, enfrenta a autoridade e fere o guarda, um acontecimento que agita toda a população, durante muito tempo, originando várias versões do que se passou depois do golpe. Numa das versões, divulgada pelo povo, Fabiano Lucas surge como um cobarde, tendo, supostamente, suplicado perdão de joelhos, após ser capturado e levado para a prisão. A firmeza, o inconformismo e a coragem da personagem, são, pois, desvalorizados pelo povo, subjugado às forças de poder terrenas e divinas.

Há, de facto, um aspecto que tende a repetir-se nesta obra: o ambiente social estático, marcado pela permanência, pela repetição de rituais e pela obediência à norma. Neste contexto, a transgressão das regras é implacavelmente punida, sobretudo através da violência. As personagens cujo comportamento representa uma ameaça ao código de boa conduta, à ordem estabelecida e ao bom funcionamento dos rituais, são castigadas, quer os heróis pícaros que se revoltam contra os desmandos das autoridades (o Capitão Cavalo, de

«Morrer devagar», e Fabiano Lucas, de «Variações heróicas»), quer as figuras consideradas imorais, como a Maria Alta e o Manuel Batata, de «Sumário», e a Miquelina, de «A língua tumular». No segundo caso, as três personagens transgridem os valores morais vigentes, através de comportamentos considerados impudicos por parte do povo, como a promiscuidade e a conseqüente propagação de doenças venéreas, no caso de Maria Alta, a curiosidade pervertida, de Manuel Batata, e a gravidez antes do casamento, de Miquelina. A indignação da população face a estas atitudes leva à prática do ritual da violência, uma vez que as três personagens sentem, brutalmente, no corpo, o castigo apropriado às graves ofensas. A morte é, inclusivamente, o desfecho desse rol de punições, um resultado da «moralidade selvagem» (ibidem: 48) que irrompe no seio da população quando a honra e os bons costumes estão em perigo.

Trata-se de uma comunidade de mentalidade tribal e de religiosidade arcaica, prisioneira da ignorância e da crueldade, para a qual o derramamento de sangue e a dor física constituem, impreterivelmente, condições necessárias à expiação dos pecados. Organizando-se num ritmo único, a pequena sociedade surge como uma personagem colectiva, representando o conservadorismo extremo levado às últimas conseqüências de semibarbárie tribal. É a confrontação das personagens com esse meio que torna significativa a acção, uma acção centrada em fenómenos humanos e factos sociais. A insularidade manifesta-se, sobretudo, como ambiente, no sentido de meio social fechado, cercado e claustrofóbico, funcionando quase como uma personagem.

José Martins Garcia destaca-se pela permanência do perfil que a sua escrita nos faz reconhecer. Não sendo a representação do real a sua preocupação, o autor distorce, subverte, transgride, criando um mundo diferente. Numa escrita imediata, espontânea e desenvolta, embora rigorosa, expõe a negatividade das relações humanas e transmite uma outra perspectiva da vivência insular.

4. O MEDO

A representação da ilha como um espaço disfórico passa pela fatalidade do medo, sentido à escala colectiva, que deriva desde condições geográficas, meteorológicas e geológicas, até àquelas provenientes de uma antiga submissão à insensibilidade da capital. Em contraponto à imobilidade, à suspensão temporal e à pasmaceira, surge, em muitos contos, uma configuração da ilha aliada ao sentido de precariedade e insegurança, imposto

quer por ameaças do exterior, quer pelos cataclismos da natureza. Assim, o universo narrativo de inúmeros contos torna-se palco de lutas, em que o inimigo tanto pode ser uma facção política, figuras da autoridade repressivas e injustas, como a terra que treme e se convulsiona e os ventos que tudo arrasam. Neste sentido, torna-se patente, na maioria dos contos, uma valorização da acção, dos conceitos de exterioridade e de mimese, além da contextualização do enredo e das personagens e o recurso a uma linguagem mais objectiva, uma vez que estes textos manifestam, claramente, uma forte ligação com a realidade empírica. Outro aspecto importante a salientar é a presença da personagem colectiva, na maior parte das vezes o povo, na medida em que os acontecimentos são vividos pela colectividade. Por outras palavras, a pequena sociedade organiza-se de acordo com um forte ritmo colectivo, sentindo, com desusada violência, a sua insignificância e pequenez diante das ameaças humanas e das forças da natureza. Compreendendo a fragilidade do que é material e terreno, os ilhéus recorrem a Deus, praticando uma religiosidade que se inflama nos momentos de maior aflicção. Há, pois, uma relação evidente entre a religião e as peculiaridades geológicas das ilhas.

4.1 A RECUPERAÇÃO DO PASSADO HISTÓRICO

Vários escritores açorianos declaram, nas suas obras, um manifesto gosto pela História, na medida em que, fazendo incursões no passado, inserem a sua prosa num contexto histórico, concedendo, desta forma, uma base factual ao trabalho ficcional. Com efeito, o regresso a tempos históricos anteriores, como o tempo das lutas liberais ou o tempo dos corsários, que circulam na memória colectiva, é muito comum no conto açoriano. Neste ponto, centrámo-nos nos textos que, ao retratarem um tempo de opressão, de crueldade, de calamidade, mostram uma visão disfórica da realidade insular, dando conta de um dos principais sentimentos que acompanharam o homem ilhéu: o medo atávico, determinante na sua mentalidade e no seu *modus vivendi*. A par do pavor dos cataclismos cíclicos, o povo açoriano sempre se defrontou e confrontou com o medo de ameaças vindas do exterior, sofrendo ataques com alguma frequência e submetendo-se aos desmandos das autoridades enviadas da capital. Apesar dos momentos fulcrais na História dos Açores em que o povo se uniu e enfrentou a ganância política e as ofensivas do exterior, impondo a sua vontade, sempre persistiu um certo espírito de submissão, de acomodação, forjado à base da opressão e das injustas acções dos poderosos. Neste ponto,

analisámos textos que mostram precisamente um embate entre o microcosmo pacato da ilha e as forças opressivas e que apresentam uma temática cheia de palpitações históricas sobre casos falados, acontecidos ou tão-só sugeridos à realidade açoriana.

Nestes textos, torna-se evidente o papel da memória como elemento provocador da escrita. Podemos ver como, ao revisitarem o passado, estes autores vão muito além do relato objectivo dos acontecimentos, oferecendo a sua visão do que sucedeu e até reavaliando esse mesmo passado. Assim, pelas linhas da ficção, recuperam a memória colectiva, dão voz a figuras da História açoriana, narram episódios, mas também mostram, na incompletude do recordar, um passado reinventado em discurso. Não há a tentativa de recuperar totalmente a veracidade do passado, mas sim actualizar os acontecimentos, salvando-os do esquecimento. Isto porque o discurso da memória é um discurso híbrido, posto que se coloca no entrelugar da História e da ficção, do vivido (ou acontecido) e do literário. A relação com o passado não é, pois, uma relação desencarnada, baseada na mera reconstituição objectiva dos acontecimentos. Pelo contrário, dada a proximidade afectiva com esta terra e esta gente, os contistas visam a animação e a humanização de um espaço e de um tempo, dando vivacidade e até pitoresco à intriga e às personagens, combinando a mimese com a diegese e atribuindo o seu cunho pessoal à matéria narrada. De facto, Nemésio afirma, em *Corsário das Ilhas*, que «[...] a história não é um tecido luxuoso e abstracto de acções militares e políticas, mas a vicissitude familiar, a tradição vivida, o mistério da vocação» (Nemésio, 1983: 102). Em suma, o passado histórico é recriado por elementos pessoais e míticos, transfigurado por uma particular visão do mundo.

4.1.1 A VOZ DOS ANTIGOS CRONISTAS: O CONTO-CRÓNICA DE DANIEL DE SÁ

Não é fácil determinar o género a que pertencem os textos de *Crónica do Despovoamento das Ilhas (e Outras Cartas de El-Rei)*, de Daniel de Sá. Contudo, o conto e a crónica são, indiscutivelmente, géneros presentes nesta obra, apesar de se confundirem e partilharem várias das suas características essenciais. Trata-se de uma obra com traços particulares, visto que o autor baseou as suas histórias nos textos do cronista açoriano Gaspar Frutuoso e em documentos do *Arquivo dos Açores*. Portanto, estas fontes históricas ofereceram a matéria-prima sobre a qual o autor construiu onze narrativas breves marcadas pelo hibridismo. Imitando, com grande facilidade, a linguagem quinhentista usada pelos

antigos cronistas portugueses, Daniel de Sá escreve histórias com base em episódios que vão desde a fase do povoamento das ilhas até ao início do «despovoamento», isto é, da emigração. O autor vai além do relato dos acontecimentos, inserindo-os no seu contexto histórico-cultural e social, descrevendo, com grande minúcia, os ambientes e o modo de vida das populações, e mostrando-nos, através da ironia e do humor, a sua perspectiva dos acontecimentos. Assim, estamos perante um narrador opinativo, que, através de um discurso sentencioso, mostra preocupação com uma variedade de questões²⁴.

A natureza híbrida dos textos assenta, principalmente, na falta de clareza nos limites entre a ficção e a História²⁵. Na «Crónica Zero (Em que se trata de plágios e outras coincidências, das razões deste livro e dos desperdícios da escrita)», composta por considerações metaliterárias, Daniel de Sá, ao tentar classificar os textos, afirma:

Chamar-lhe contos poderia ferir a sensibilidade dos literatos da ficção, que talvez vejam neles casos da História somente; chamar-lhe História poderia ofender os historiadores que têm razão em não me considerar da família. Opto por uma solução de compromisso, propondo a classificação destes textos como «crónicas históricas». No entanto, eles continuarão a ser contos, servidos por uma sucessão de acontecimentos que bastariam para inspirar uns 30 romances; e são História, também, porque na sua maior parte se baseiam em documentos do «Arquivo dos Açores» e nas «Saudades da Terra». (Sá, 1995: 20)

Temos, então, uma forma híbrida, «contos-crónicas», que revelam ora o ficcionista, com um sentido apurado da arte de contar, relatando episódios do imaginário colectivo através de um olhar subjectivo, crítico e reflexivo, ora o cronista, que vagueia pela História e que transmite os factos e os acontecimentos numa linha de causa-efeito, exaustivamente documentada. Essa oscilação é referida pelo próprio narrador em «Cavaleiro de Mula e

²⁴ Essas preocupações ético-históricas revestem-se de grande actualidade, ultrapassando os preconceitos das épocas retratadas, como a desigualdade social («Cavaleiro de Mula ou Faca» e «Riquezas, Ambições e Outras Fraquezas Humanas»), a escravatura («Dos Escravos Que Eram Gente»), a perseguição religiosa («Dos Escravos Que Eram Gente»), o machismo («Uma Dízima de Frangos ou Pescado» e «Das Infidelidades Conjugais ou das Fidelidades Amorosas»), condenados pelo narrador.

²⁵ Num artigo sobre esta obra, Luiz António de Assis Brasil defende o carácter ficcional dos textos: «Se é elaborada a partir de episódios reais – contemporâneos ou pregressos – ou inventados, não deve ser motivo de indagação. [...] E não se pense em *ficção histórica*, e sim *ficção*, a ser avaliada sob critérios da ficcionalidade» (Brasil, 2003: 64).

Faca», um episódio caricato que retrata o estranho pedido de um cavaleiro ao rei²⁶. Como refere o narrador, para completar o relato desses eventos, foi necessário recorrer à ficcionalização, que institui um discurso de invenção apoiado na realidade histórica: «Por tal se entende a ilustre fama deste Lourenço, de cuja história se passa a falar agora com a ajuda do imaginar, para compor os factos que nos expliquem o estranho despacho de Sua Alteza na carta dada em Évora» (ibidem: 57). Nalguns textos, é visível a preocupação do narrador em alertar para esta oscilação entre facto e ficção, como em «Uma Dízimas de Frangos e Pescado», onde, numa interpelação ao leitor, afirma: «Mas previne-se o leitor de que não lhe vão ser ditas certezas, pois que nisto de quem muito lê e muito conta por fim já não sabe se conta o que leu ou o que inventou...» (ibidem: 71). A impossibilidade de relatar a totalidade da verdade histórica inquieta o narrador e condiciona o seu discurso, apesar das frequentes citações e referências a Gaspar Frutuoso para autenticar o que diz. Aliás, nem este cronista açoriano escapa à impossibilidade de narrar os acontecimentos históricos com total fidelidade:

Foi tão grande a dita revolta ou tão confusa como os tempos, que o Dr. Gaspar Frutuoso não nos soube contar com segurança o que nela aconteceu, pelo que não vale a pena repetir com certezas o que na dúvida nos deixou. Por isso o que a seguir se vai dizer, e que nem dele nem de nenhum outro se ouviu, fique para ser acreditado ou não por quem quiser conforme lhe apetecer mais a verdade. (ibidem: 146)

Um modo de colmatar esse cruzamento entre o real e o fictício é o cuidado do narrador com a linguagem, visível no discurso metalinguístico de alguns textos²⁷. Uma vez

²⁶ Este texto mostra como a hierarquia social, na altura, era vista também nos meios de transporte, visto que só os cavaleiros podiam andar a cavalo. Ora, após um pavoroso acidente em que é arrastado pelo seu cavalo, Lourenço Aires adquire um medo descomunal de voltar a montá-lo, atribuindo a forças ocultas a causa do sucedido. Por isso, numa carta ao rei, pede para, daí em diante, passar a andar de mula, pedido prontamente concedido. A perspectiva do narrador face aos acontecimentos permite-nos detectar um olhar irónico, sobretudo no final, sobre esta mudança de montada levada a cabo por um corajoso cavaleiro que tantas vezes tinha enfrentado mouros e que agora demonstrava medo do seu próprio cavalo: «[...] Lourenço Aires poderia continuar no uso de suas armas, não porque fosse homem de querer mal a alguém ou a quem alguém quisesse mal, mas porque assim convinha ao seu brilho de cavaleiro, ainda que havendo ficado a meio caminho entre descer de cavalo a burro» (Sá, 1995: 60).

²⁷ Por exemplo, em «Uma dízima de Frangos e Pescado», o narrador lança um aviso relativamente ao uso de advérbios: «(E repete-se o uso de advérbios não por redundância de mau gosto mas para que não fiquem dúvidas a tal respeito» (ibidem: 63). Ainda no mesmo texto, numa interpelação ao leitor, o narrador dá uma explicação relativa a uma citação que faz: «Dê-se por entendido que o leitor percebeu que a notória falta de pontuação, ou o arbitrário uso de maiúsculas, não se devem a um erro de cópia ou transcrição, e passemos adiantes» (ibidem: 66).

que não pode assegurar a verdade de tudo o que diz, o narrador pode, ao menos, orientar, da forma mais correcta, o modo como o diz. Além disso, uma das características da sua arte de contar é o recurso a disjuntivas, que abrem o texto a várias possibilidades e põem em causa a estabilidade.

Apesar de identificarmos, claramente, nestes textos, elementos normalmente associados à crónica histórica, não podemos deixar de encontrar, igualmente, traços fundamentais do conto genuíno, embora com momentos ocasionais de pausas descritivas, reflexões éticas e morais e inúmeros pormenores históricos. Há histórias nesta obra que são verdadeiros contos, pela sua estrutura, pelo tratamento do tempo e do espaço, pelo número reduzido de personagens, pela acção linear e concentrada, pelo desenlace e pela «unidade de efeito» que a trama produz, defendida por Edgar Allan Poe²⁸, apesar do ritmo lento e, por vezes, digressivo, do discurso em certos momentos.

O texto «Uma Dízima de Frangos e Pescado» reúne determinadas características que chegam a fazer dele, ou parte dele, um conto. Após uma série de considerações sobre conjunturas sociais da época (função do homem e da mulher na sociedade, casamento por conveniência, desvalorização do corpo em detrimento da alma), o narrador relata as dificuldades sentidas pelas freiras de Vila Franca, «padecentes de tamanhas misérias em fomes e doenças, por serem da primeira regra de Santa Clara e nada poderem ter de seu, a quem não acudia o povo com esmolas que bastassem» (ibidem: 65), e conta como elas pediram ajuda ao rei através de uma carta. Apercebendo-se de que se havia afastado do verdadeiro objectivo do texto, o narrador tece algumas considerações metaliterárias, tentando justificar o sucedido: «Se quem conta contos vai aumentando pontos, quem se mete nas malhas da história antiga vai-se enredando tanto que acaba por dificilmente sair delas. Assim nos fomos afastando da verdadeira finalidade deste, que era a de contar um facto muito assustador que aconteceu às freiras de Vila Franca» (ibidem: 71). Embora parta de um fundo real, o narrador tem como propósito essencial contar algo e fá-lo de tal modo que abre passagem para o contista, que concentra a acção do episódio em duas personagens

²⁸ Edgar Allan Poe, um dos primeiros teorizadores do conto e, provavelmente, um dos maiores responsáveis pela consolidação do género, defende que uma das mais importantes características do conto é a «unidade de efeito», que não é conseguida em composições demasiado curtas ou demasiado longas. De acordo com Poe, é precisamente a partir de um efeito central que o escritor vai construindo o texto: «A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect» (Poe, 1994: 61).

colectivas – as freiras e as mulheres de Água de Pau –, que vivem uma situação de conflito, num tempo curto, num espaço restrito. Todos estes elementos conferem unidade à história, que é contada de forma linear.

Esta curta história assenta na tentativa de ataque dos corsários franceses a Vila Franca, que, no fundo, vem afirmar o poder feminino numa sociedade machista. Cobardes, os homens fogem ao ouvirem os tiros dos corsários, e as freiras, impossibilitadas de deixarem o claustro do convento, rezam para evitar a tragédia. As mulheres de Água de Pau, envergonhadas com o comportamento dos homens, mostram-se dispostas a sacrificarem, ainda que sem pesar seu, a sua honra, ou «não eram aqueles homens valentes por serem corsários e galantes por serem franceses?» (ibidem: 73), ao contrário dos homens que fugiram. Temos, então, nesta história, unidade de acção, de espaço e de tempo, personagens minimamente caracterizadas, sem grande complexidade interior, pelo facto de o narrador incidir a atenção particularmente na acção. Do mesmo modo, a intenção moralizadora que caracteriza o episódio confere ao texto uma unidade de tom, procurando causar uma certa impressão junto do leitor. Note-se que apenas a parte do texto relativa a este episódio contém estas características normalmente associadas ao conto, sobretudo a unidade, visto que, na primeira parte, encontramos divagações, descrições e a narração de outros casos. Temos, então, um conto dentro de um texto mais alargado, isto é, um conto interpolado.

Um dos aspectos que Daniel de Sá recorda através desta história é o facto de os Açores, marcados pela fatalidade do isolamento, sempre terem estado à mercê de ataques do exterior, neste caso, dos corsários franceses, descritos, no texto, como «gente bruta a quem não importava a religião nem a raça quando punham os pés em terra» (ibidem: 72). Durante vários séculos, os habitantes conviveram com essa realidade, enfrentando um quotidiano que podia ser bruscamente interrompido, a qualquer momento, pela chegada de vândalos, cujos actos de violência desmesurada, roubo, pilhagem e assassínio vitimaram muita gente. O tempo dos corsários exigia da população uma esforçada mobilização de autodefesa e luta pela preservação dos bens, um comportamento que os homens de Água de Pau cobardemente recusam levar a cabo, deixando a penosa tarefa a cargo das mulheres, dispostas a defender a honra das freiras, sacrificando a sua, se tal fosse necessário. No entanto, devido ao estado do mar, e após lutarem contra as vagas, os corsários desistem de desembarcar na ilha, o que provoca, ironicamente, o descontentamento dessas mulheres. O

humor está, indubitavelmente, presente na história, o que não invalida o facto de o medo ser, desde tempos antigos, um factor condicionador da mentalidade do homem ilhéu.

Praticamente todos os textos situam a acção em espaço açoriano, descrevendo a vivência das comunidades no tempo do povoamento, em particular as dificuldades sentidas pelos açorianos nos primeiros tempos. Além da incorrecta administração do dinheiro por parte dos governantes, retratada no episódio do jogo de canas, em «O Senhor Acácio Damião Pacheco do Rego e as suas cartas provavelmente apócrifas», a disputa de autoridade afectou, igualmente, as populações das ilhas, de forma negativa, como podemos verificar no texto «Os Justos e os Pecadores (Em que se fala da pavorosa subversão de Vila Franca e das causas verdadeiras dela e das supostas, e da longa disputa entre um ouvidor teimoso e um corregedor desobediente)». Como o título indica, o texto aborda uma demorada contenda entre dois membros das autoridades enviadas por Lisboa para as ilhas, que se agridem mutuamente e lançam excomunhões, afectando, de tal modo, o povo²⁹ que as câmaras de Ponta Delgada e de Vila Franca decidem unir-se e pedir ajuda ao rei para que ponha um fim ao seu sofrimento. Da melindrosa situação dos ilhéus souberam muito bem essas figuras poderosas aproveitar-se, não esquecendo que, devido à distância, o poder central se torna enfraquecido, facilitando os desmandos. Após um longo sofrimento e superando o medo das represálias, o povo envia um requerimento ao rei, composto pela lista de queixas da população, que representa um verdadeiro pedido de socorro, um apelo à justiça e ao fim da opressão, que só chegam mais de sete anos depois, quando D. Manuel obtém de Leão X autorização para que o frei levante a excomunhão.

Outra causa das aflições sentidas pelo povo açoriano relaciona-se com os cataclismos da natureza, também referidos neste texto. De facto, os terremotos e os vulcões sempre atormentaram o povo açoriano, que, na época retratada no texto, encarava essas catástrofes como castigos divinos. A explicação científica para estes fenómenos, fornecida por Gaspar Frutuoso, entre outros, também reflectia um certo grau de ignorância³⁰. A visão

²⁹ O povo é uma verdadeira vítima das desavenças entre o frei e o corregedor, que se atacam constantemente, indiferentes aos danos que causam à população em geral: «A frei Bartolomeu e ao corregedor Rui Pires fora bom que o destino nunca os houvesse juntado na mesma ilha que, sendo terra pequena e de pouca gente, não bastava ao muito que cada qual gostava ou julgava ter de mandar [...]. Cresceu tanto a malquerença entre ambos que o povo acabou sofrendo com o que só aos dois deveria causar dano, como se as flechas de tamanho ódio tivessem de ser disparadas contra muitos alvos, pois que um só lhes não era suficiente» (ibidem: 120)

³⁰ «O espírito ou vento, que se acumulara nas cavernas da segunda crosta da Terra, não ganhara força suficiente para abrir um buraco por onde saísse, o que seria um terremoto da primeira espécie, antes pôde apenas, não cabendo nas ditas cavernas e buscando lugar de uma banda para outra, fazer tremer o chão da

do narrador mostra-se bastante actual e nega a origem divina dos fenómenos, explicando que é a consciência pesada dos homens que os leva a pensar dessa maneira:

E quantas vezes a terra já tremera em toda a ilha, quantos montes se haviam mudado de lugar para que ela fosse assentando até ser como então era, sem alma viva pensante que a habitasse e com isso sofresse o dano devido pelos seus pecados?!... Não será, pois, a justiça divina que é vingadora, mas a consciência dos homens que é pesada e lhes faz ver, em passos maus da existência, a mão de Deus a castigar com ira em proporção à força do Seu poder infinito. (ibidem: 106)

Daniel de Sá descreve o ambiente trágico em torno do sismo que se fez sentir sobretudo em Vila Franca, em especial a reacção dos habitantes e o modo como essa «fatal surpresa» afecta o quotidiano insular. Atento a todos os pormenores inerentes à catástrofe, o narrador discorre sobre certas figuras que, não estando no lugar onde supostamente deveriam estar, escaparam com vida ou não à calamidade. Aponta, igualmente, o motivo pelo qual algumas pessoas de fora sobreviveram e refere os benefícios materiais de quem, indiferente à causa divina do acontecimento e movido pela ambição, tira proveito da situação:

E por terem escapado em Vila Franca algumas pessoas que não eram naturais da ilha, chegou a pensar-se que o quis Deus para mais facilmente ser espalhada fora dela a notícia da justiceira catástrofe, embora nem todos tenham ficado assim tão temerosos com o castigo que se dizia divino, porque a alguns não faltou atrevimento de fazer fortuna, apesar de tão insegura a vida como tão bem provado fora, e pilharam dos escombros e destroços as riquezas que ficaram soterradas ou que a quebrada arrastou até mais longe. (ibidem: 116 e 117)

Note-se que o narrador tem a preocupação de se distanciar da explicação divina do sismo, atribuindo essas suposições à população em geral. Portanto, mostra que, apesar de

ilhas para os lados, sacudindo de tal modo uns montes ao pé de Vila Franca que a sua mal sedimentada cobertura, feita de escórias vulcânicas, se abateu sobre ela. [...] E mais recordava Frutuoso que, se cresciam muito o salitre e o enxofre debaixo da terra, e se, soprados por alguma exalação ou vento, se acendiam, rebentavam então sobre a mesma terra como fogo de bombarda, deixando em cada pico uma enorme boca como marca de tal sucesso» (ibidem: 115).

mimetizar o léxico e a sintaxe dos velhos cronistas, adopta uma perspectiva claramente actual dos factos e uma visão apoiada na razão, na lógica e no pensamento moderno.

As dificuldades de viver nos Açores eram de tal forma intensas que muitas pessoas preferiam tentar a sua sorte noutras terras. Assim, no último texto, «Crónica do Despovoamento das Ilhas», o narrador apresenta as causas dessa partida e narra uma viagem para o Brasil, realizada no século XVII, com todos os perigos inerentes. Antes, porém, refere que, contrariamente ao passado, o presente nas ilhas se revela extremamente adverso:

[...] já só havia fome onde antes abundara a fartura, e já só pobreza, de que apenas escapavam os privilegiados por títulos rendosos ou bem providos de cargos públicos, onde antes tudo parecia a consolação da Terra Prometida. E, se a tais penúrias se acrescentarem os cataclismos que de vez em quando apavoravam as gentes e lhes minguavam o pão que já tão pouco era, facilmente se compreenderá como a semelhança com a Terra Prometida se ia tornando numa Babilónia de servidão. (ibidem: 186)

Um dos acontecimentos catastróficos impulsionadores da partida é o vulcão do Capelo, no Faial, «que em mil seiscentos e setenta e dois, estando em meio o mês de Abril, castigou quase tanto aquela parte da ilha como a Sodoma e a Gomorra, sem com esta comparação querer dizer-se que como os daquelas cidades merecessem os do Faial um tal incêndio» (ibidem: 186). Repare-se na preocupação do narrador em alertar para o facto de o povo faialense, ao contrário dos habitantes das duas cidades de referência bíblica, não ter provocado a ira divina e, por tal, não merecer semelhante castigo.

A História dos Açores, feita de contradições dolorosas, é composta por muitos momentos trágicos e marcada por um fatalismo que deixa pouco espaço para a esperança, a não ser de ordem religiosa. O sofrimento do povo ilhéu, exaustivamente detalhado, do corpo até à alma, adquire uma dimensão que ultrapassa geografias e tempos, porque, no fundo, o que Daniel de Sá partilha connosco é a experiência humana³¹, a evolução moral e ética do Homem, revista sob uma óptica actual e crítica.

³¹ Luiz António de Assis Brasil destaca «o profundo humanismo que informa os textos; mesmo o humor e a sátira estão ao serviço da reafirmação de valores como a vida e a dignidade, o que não é pouco. Todas as suas personagens, plebeias ou *grandes*, parecem antes vítimas do que algozes, ainda que cometam eventuais torpezas. Não se trata de pieguice ingénua, o que tiraria a sua importância, mas de uma real compreensão do

4.1.2 CENÁRIO DE LUTAS: VITORINO NEMÉSIO, RUY-GUILHERME DE MORAIS E MANUEL FERREIRA

É notório o pendor histórico de vários textos destes três escritores, que souberam resgatar, da memória colectiva, factos e episódios reais e transformá-los em literatura. A incursão no espaço da memória conduz narrador e leitor a determinados momentos da História açoriana, entre os quais tempos de opressão que apelam à luta pela justiça, pela liberdade e pelos ideais políticos. Centrámos a atenção em contos firmemente cimentados num tempo histórico e numa realidade social em que o povo se debate constantemente com a ausência de esperança e com o medo, até que, em certos momentos, empunha as armas e defende os seus direitos.

Já vimos, no segundo capítulo, que, em «Brumolândia» (*Paço do Milhafre*), Vitorino Nemésio combina a História com o mito, ao envolver em mistério os tempos da descoberta e do povoamento das ilhas. Serve-se da História e da geografia das ilhas para as encaixar num quadro de explicação mítica do arquipélago. Torna-se evidente que a lenda predomina sobre a matéria histórica, uma vez que o narrador não identifica, explicitamente, a «Brumolândia» como sendo a ilha Terceira, apesar de não ser difícil chegar a essa conclusão, não apresenta datas precisas, nem refere os acontecimentos com exactidão, como a batalha da Salga, narrada em apenas algumas linhas vagas: «De uma vez, até, que castelhanos a tentaram – escalões de infantaria em apresto de desembarque – contava o cricon de como o indígena resistira, com pontas de chifre à frente de toiros reais, salvo seja...» (Nemésio, 2002: 50). Assim, apesar de, nesta terra, a vida ser descrita como simples, tranquila e rural, em determinados momentos ela torna-se conturbada. A ilha converte-se em cenário de lutas políticas, refúgio de príncipes pretendentes e reis destronados, além de constituir alvo de ataques regulares de piratas, que deixam um rasto de morte, rapto e pilhagem nestas paragens:

Ah! Vinham às vezes os piratas... Se a ressaca batia as rochas, num fervilhante espumado, como espojos do mar chegavam os bergantins e os palhabotes da moirama, corsários tunísios laminavam os alfanges, e uma semente de morte, como pragana, destroçava então dois vilórios ou três. [...] Organizado o assolo, tomavam a quieta esplanada da fortaleza, e violando o voto claustral da triste erva que a enchia, trepavam

homem e as suas inseparáveis circunstâncias, e que, nos Açores em especial, são agudamente sentidas (Brasil, 2003: 66)

como periquitos aos muralhões calados, sacavam da fria lâmina recurva, ensopando as palmas das mãos no sangue inocente das guardas. Mortes de varão acabadas, as pilhagens do celeiro levadas ao fim malino, iam às cavalariças onde o gado ruminava, e nos alazões galopantes, sobre coxinilhos de lã, partiam, trupe-trupe, com as pálidas castelãs definhadas de medo ou de enleio... (ibidem: 51)

Os acontecimentos narrados correspondem, com efeito, a factos da História insular. Recuando a um tempo já longínquo, Vitorino Nemésio, colocando-se ao serviço da memória colectiva, recorda as forças que sempre afligiram esta gente, oferecendo, no processo, uma perspectiva singular, apoiada numa linguagem inventiva e expressiva e num domínio astuto da língua. Na passagem transcrita, o uso de adjetivos como «triste», «calados», «inocente» e «pálidas», relativamente a elementos locais, transmite a ideia de fraqueza e submissão, por contraponto a «fria» e «malino», referentes aos piratas, perspectivados, desta forma, como seres cruéis e insensíveis. Assim, além de um espaço de mistério, a ilha é um espaço de risco, oferecendo, quase ininterruptamente, ao seu povo incontáveis desafios.

Sobressai, desde cedo, na obra de Nemésio, o interesse pela História. Efectivamente, o seu contributo nesta área é reconhecido por vários estudiosos³², não só no âmbito da literatura, onde se sentiu compelido a escrever páginas de ficção ancoradas em contextos historicamente bem definidos, mas também na área da historiografia, dedicando-se, sobretudo, ao estudo sobre o liberalismo na ilha Terceira³³. Obedecendo a intuítos estéticos e de humanização da matéria histórica, Nemésio procurou, através da magia da ficção, dar vida a acontecimentos e personagens históricas, recriando episódios que interessavam sobretudo pela aventura e pelo risco. Assim surge o conto «Os Malhados» (*Paço do Milhafre e Mistério do Paço do Milhafre*), que, ao contrário de «Brumolândia»,

³² José Guilherme Reis Leite afirma: «Em relação aos Açores, creio mesmo poder afirmar que o melhor que temos sobre história da sociedade e das mentalidades do século XIX e primeiras décadas do século XX se deve à pena de Vitorino Nemésio, muito concretamente nos seus contos e romances, onde descreve e analisa tipos sociais, comportamentos e conflitos, com mestria e, até, com genialidade, desenhando um quadro profundo de uma sociedade provinciana. Não houve sequer até agora um historiador que conseguisse igualar a argúcia interpretativa de Vitorino Nemésio, que, olhando a sociedade açoriana essencialmente pelo prisma da arte e da literatura, não deixou nunca de utilizar as fontes históricas como fundamento das suas análises, sendo, por isso, muitas das páginas da sua criação literária seguras interpretações históricas» (Leite, 1998: 645).

³³ Estudos de investigação histórica, como «A vitória da Vila da Praia», publicado no *Diário de Lisboa*, em 1928, *A Terceira durante a Regência*, (1929), e *A Mocidade de Herculano até à Volta do Exílio* (1934), comprovam a sua sensibilidade à época do liberalismo, a acrescer o facto de o escritor ser da ilha Terceira, terra que teve um importante papel nas lutas liberais.

pode ser considerado uma narrativa histórica, devido ao maior rigor na reconstituição dos factos do passado. Nas suas páginas, o escritor conta as peripécias do Tenente Porém, após a batalha de 11 de Agosto de 1829 da Vila da Praia, tendo, pois, como cenário de fundo as lutas entre liberais e absolutistas. Apesar de a História oferecer a matéria-prima, note-se, todavia, que a maior preocupação do escritor não é a reconstituição fiel dos factos mas sim a verosimilhança. A este respeito, Margarida Maia Gouveia afirma: «“Os Malhados” vale como texto literário autónomo – a história (universo fictício) nasce a partir da História (universo factual), o plano mimético dilui-se no ficcional, o verosímil sobrepõe-se ao verídico. [...] N’“Os Malhados”, mais do que reconstituir a História, interessa-lhe a singularidade humana, a experiência vivencial, a “história” que alimenta a humanidade» (Gouveia, 1998: 628).

Neste sentido, o autor alterna o registo histórico com o registo ficcional, apresentando, por um lado, dados que conferem valor documental ao texto e que ancoram a ficção na História dos Açores, como as alusões a acontecimentos verídicos (Batalha do Pico do Celeiro e 11 de Agosto, os confrontos entre os dois grupos políticos – os «malhados» e os «corcundas», isto é, os liberais e os absolutistas), a inserção de personagens históricas (o Capitão General Tovar, defensor do absolutismo, o Capitão Quintino, liberal agressor da religião, o Coronel Torres, o Marquês de Palmela ou o Morgado Teotónio), as referências a locais empíricos (a Serra da Praia, as Furnas do Enxofre, o Forte do Espírito Santo), e, por outro lado, elementos que reforçam a carga inventiva do texto, como a alteração da ordem temporal dos acontecimentos, as peripécias do Tenente Porém, uma das personagens fictícias, e a introdução de aspectos da vivência insular, como a fala regional e outros elementos de cariz popular e pitoresco, que atribuem ao texto um tom mais leve³⁴, alimentando o registo ficcional. Em suma, Nemésio manipula os dados históricos e combina-os com a ficção, oferecendo ao leitor um texto simultaneamente rico em valor histórico e literário.

No que diz respeito à acção central do conto, José Martins Garcia explica que «Os Malhados», «cuja peripécia incide na resistência do tenente Porém às forças liberais, é o desenvolvimento linear dum conflito, à superfície político, mas no fundo bem mais

³⁴ Na transposição do conto «Os Malhados» de *Paço do Milhafre* para *O Mistério do Paço do Milhafre*, podemos encontrar algumas modificações, sendo as mais significativas o aumento da carga ficcional, com menos detalhes de carácter histórico, assim como a reprodução do falar regional e uma maior referência às particularidades da vivência insular, que revelam a atracção de Nemésio pelo popular.

simples: o tenente deseja é viver em paz, com a família e os haveres, fora do alcance da soldadesca que violenta mulheres e assalta a propriedade alheia» (Garcia, 1987: 54). Assim, as lutas liberais constituem o enquadramento histórico de uma intriga simples, que tem como protagonista um homem interessado apenas na defesa da família e dos haveres, aquando de uma tentativa de assalto por parte dos «malhados». O modo como o narrador descreve o ambiente, ao longo do texto, acentua a instabilidade político-social que se vivia na época. Expressões como «eras de sangue» (ibidem: 187) e «noites negras da guerra» (ibidem: 193) denunciam o clima de violência, de insegurança e de terror em que vivia a população, vitimada durante os levantes dos «malhados» e os confrontos entre os dois partidos. Logo nas primeiras páginas da narrativa, a tia Eufémia e a Sr^a. D. Inácia denunciam os abusos, o banditismo e a brutalidade por parte do grupo dos liberais³⁵. Os «malhados» são, pois, caracterizados como agressivos, desordeiros e hostis com o povo, ou, na linguagem popular, uns verdadeiros «demoinos», expressão usada por D. Eufémia. Também o padre Silvestre aponta o carácter maligno do grupo, ao referir-se às acções perversas do Capitão Quintino, «que tinha pacta com o Inimigo, e, combinado com os maiores de Inglaterra, vinha matar os padres, espatifar as bentas imagens dos santos e escarnecer da religião» (ibidem: 183). Além de indicar a importância da religião na vivência insular, a aproximação hiperbolizante entre esse grupo e as forças do mal revela a intensidade dos seus abusos, ao ponto de serem comparados com elementos do outro mundo e de se acreditar que mantêm um pacto com o diabo.

Ao ouvir estes casos, o Tenente Porém sente-se profundamente revoltado e fica a «matutar naquelas desgraças da guerra, que era a praga da ilha» (ibidem: 182), optando por se manter imparcial. Ainda assim, vê-se envolvido no conflito, tendo que empunhar as armas e defender arditamente a família e a propriedade, ao descobrir uma emboscada contra ele organizada por membros dos «malhados», movidos não por ideais políticos mas por intenções de pilhagem. Nemésio mostra, desta forma, como, em períodos conturbados de lutas políticas, se desenvolve a embriaguez da riqueza e da desenfreada ambição, à

³⁵ «A tia Eufémia contava maravilhas. Na véspera, à noite, os *malhados* tinham batido o Belo Jardim na cegueira do furto: as galinhas, alvoraçadas, cobriam os poleiros de penas, e não havia cães capazes de estorvá-los, que os varavam a meio do ladrar e deixavam-nos no alqueive a esvair, com as pernas cortadas. [...] E contou, com as lágrimas na voz, que um cabo montado, a modo menino fino, abalara na véspera com uma sobrinha dela, na garupa da égua, no endireito duns palheiros, lá para a Ribeira dos Pães. [...] Como este caso da Mariquinhas da Eufémia havia centos de casos; e foi a Sra. Tenenta D. Inácia [...] quem contou (misericórdia!) a façanha daqueles artilheiros de costa que tinham assaltado os de Entremuros, armados de bacamartes, e nas barbas do dono da casa afrontado a mulher e as duas filhas» (Nemésio, 2002: 181-182).

custa do sofrimento da população, forçada a esconder-se constantemente, a defender os bens, muitas vezes à custa da própria vida, e a pedir auxílio divino em momentos de aflição. Com efeito, logo antes do ataque à sua casa, é notória a devoção religiosa do Tenente Porém, que, «fiel às santas práticas do Alferes velho, que Deus tinha, ergueu-se da mesa e, benzendo-se, começou a dar graças a Deus e a pedir os padre-nossos e as ave-marias do costume» (ibidem: 200). O prolongamento da acção e a minúcia dos detalhes instituem um ritmo narrativo lento, intensificando o ambiente de *suspense* e a demora narrativa quanto aos preparativos do desfecho. A tensão sentida pela população em geral particulariza-se na situação enfrentada pelo protagonista, que consegue salvaguardar a segurança da sua casa ao surpreender os agressores e ao atingir mortalmente um deles.

No fundo, a figura do Tenente Porém, que desejava apenas viver em paz, à margem dos conflitos trazidos do exterior, representa o próprio povo açoriano, cuja capacidade de resistência foi frequentemente posta à prova, ao longo da História. A situação de cerco impõe-se ao protagonista, aquando do ataque dos «malhados», mas é também uma condição vivida pela população em geral. Nemésio faz ecoar neste texto uma reminiscência popular, conferindo-lhe um enquadramento geográfico e político-social que enfatiza certos aspectos do *modus vivendi* de um povo sujeito, conforme mostra a História, a perigos constantes, a ameaças do exterior, que trazem a instabilidade à ilha, mas também um povo empenhado na autodefesa e perseverante. Assim, o escritor sublinha não só o medo e a obediência como virtudes milenares, mas também a capacidade de persistência. As peculiaridades da vivência insular e o ambiente que rodeia a população em momentos de crise constituem, indubitavelmente, aspectos fulcrais no texto. Portanto, ao escritor interessa mais o lado humano e popular do que as informações históricas e as ideologias políticas. A reconstituição da acção político-militar do liberalismo na Terceira resulta, pois, do interesse de Nemésio pela História, em particular por este período conturbado, mas, de acordo com Margarida Maia Gouveia, tem que ver, ao mesmo tempo, «com um mito pessoal – a valorização do seu mundo interior ilhéu e familiar. [...] A historiografia é mais um degrau para a recuperação da Ilha no seu íntimo, que é, afinal, a maior isotopia de Nemésio» (Gouveia, 1998: 630).

O recurso a tempos históricos anteriores também está patente em *As Terras da Santa e Outros Causos*, de Ruy-Guilherme de Moraes, em especial na narrativa «As Terras da Santa». Aliás, o título da obra anuncia, através da grafia de «causos», as reminiscências

populares e arcaicas das histórias. Considerado uma modalidade do conto, o caso é um relato breve, de curta duração, envolvendo poucas personagens, uma intriga simples, estando ligado à tradição oral e oferecendo testemunho de usos e costumes. Com efeito, o autor parece ter-se inspirado no imaginário popular e nas histórias que circulam na memória colectiva para escrever estes textos. A longa narrativa que inicia a colectânea, «As Terras da Santa», é constituída por três histórias, que se desenrolam em diferentes tempos históricos, mas que revelam um elemento comum: as terras do Paúl, local de construção da igreja da Senhora dos Anjos. Assim, quer no tempo dos ataques dos piratas, quer no período das lutas liberais, quer ainda num tempo não muito distante (meados do século XX), é determinante o papel da terra nas condições de vida e na mentalidade do povo açoriano. Ao contrário do conto de Nemésio analisado anteriormente, não há referências históricas precisas, nem detalhes minuciosos, nem datas concretas, mas apenas a recuperação de outros tempos, através da qual é possível detectar a evolução social e histórica do modo de vida ilhéu. O grande protagonista é o povo³⁶, numa caminhada feita entre percalços e desafios, tentando subsistir e vencer as agruras impostas pela vivência na ilha, como o isolamento, o medo, a opressão, a injustiça e as catástrofes naturais. Predomina, claramente, uma visão disfórica, na medida em que o ilhéu se debate, constantemente, com o desespero, com a ausência de esperança e com a desilusão³⁷.

O medo é, sem dúvida, o sentimento dominante na primeira parte de «As Terras da Santa». A atenção recai sobre os primórdios da vida nestas terras, numa tentativa de mostrar como o medo condiciona a mentalidade e a vida do ilhéu e desperta um certo negativismo e desânimo. A acção é extremamente simples, a linguagem clara e objectiva, a estrutura linear, as personagens planas, sem qualquer densidade psicológica, peças importantes na configuração da realidade social. Nesta história, verificamos como a chegada de três barcos de piratas agita o quotidiano ilhéu, provocando o pânico entre a

³⁶ Numa entrevista levada a cabo por Vamberto Freitas, Ruy-Guilherme de Morais confessa: «não nego que o mundo ficcional em que me movimento não será exactamente a *representação de um sujeito* [...], mas pretende ser a representação, por redução à unidade, de um povo ao qual pertença» (Freitas, 1998: 96).

³⁷ Com efeito, no artigo «*As Terras da Santa e Outros Causos*», de Ruy-Guilherme de Morais: a história e as histórias de um povo», Vamberto Freitas explica que «é nesta peça que a condição humana vivida nas ilhas encontra fundamentos históricos, moldura geográfica e um psicologismo de derrota, a maior parte das vezes» (ibidem: 89).

população e originando a desesperada fuga rumo à serra. Lá, a população aguarda que os ditos malfeitores deixem a ilha, para regressar à vila e a uma suposta normalidade³⁸.

A ideia de cerco perpassa toda a história, sendo sugerida, logo no *incipit*, através do modo como é descrita a chegada das embarcações: «Quando a névoa levantou de todo, ficaram as três galés à vista de terra e, como a manhã era de calmaria, iam-se acercando custosamente, a remos» (Morais, 1993: 7). Na descrição da paisagem, o narrador acentua a inacessibilidade, a finitude e o isolamento da ilha, cercada pela vastidão do oceano. O espaço físico insular constitui mais uma dificuldade a suplantar, aquando da debandada rumo ao interior da ilha: «Para trás ficavam os casebres, os campos de trigo e de pastel, a criação e os gados, enfim, a vida, toda a sua vida; para diante, era a serra enorme, íngreme, cheia de faias e cedros, de urzes e de loureiros, áspera e primitiva, onde eles agora iam refugiar-se para, quando voltassem, virem encontrar sabe Deus o quê» (ibidem: 11). Existe um nítido contraste entre o alvoroço do povo e a paisagem insular, que transmite a ideia de sossego, tranquilidade, indiferente ao sofrimento e ao desespero dos fugitivos:

Contrastando com a turbamulta incerta que debandava, a terra, pletórica de força, desdobrava-se por detrás dos que fugiam, numa quietude impressionante, alheia à aflição do povo. E mesmo bravia, bruta desde o princípio do mundo, mostrava a sua grandeza estática e majestosa, que se revelava no imenso lençol verde ondulando debaixo dos pés dos foragidos, abafando-lhes os passos indecisos para só deixar ouvir o seu arfar ansiado e oprimido. (ibidem: 11-12).

Na passagem transcrita, ressalta a supremacia do espaço sobre o homem. Dada a sua rudeza, o espaço físico insular é mais um obstáculo a vencer, desde tempos imemoriais, e, ao mesmo tempo, uma espécie de espectador assíduo das desgraças alheias, indiferente ao sofrimento do povo. Apesar de tudo, é o espaço que oferece o único refúgio, o abrigo seguro contra o inimigo exterior. É na serra escarpada e entre a mata densa que o povo se sente protegido, aguardando o regresso ao povoado.

³⁸ Um pormenor importante, e provavelmente recolhido do imaginário popular, é a origem da igreja da Senhora dos Anjos. Durante a fuga, a imagem da santa é levada por frei Diogo e usada nas preces e pedidos de protecção divina. Como o povoado é poupado à ira dos piratas, não sendo incendiado como era normal nos ataques, o morgado João Borges promete conceder terras para a construção da referida igreja, que, desta forma, é edificada nas terras do Paúl.

Sabemos, através da História dos Açores, que as calamidades sempre assolaram a vida desta gente, possuindo um carácter cíclico. O narrador evidencia este facto ao enumerar as diversas adversidades sofridas pelo povo, ao longo da História. A fatalidade do medo era imposta por diferentes factores, fazendo que o povo se sentisse permanentemente cercado, física e psicologicamente, debatendo-se com a ausência de esperança e com um futuro que nunca chega:

O povo sabia bem o que era esperar. Os primeiros que nasceram na ilha sabiam bem o que tinham a esperar. Se se tratava de incursão de piratas, era esperar que se dissipasse o fumo dos incêndios e voltar de novo, para de novo construir tudo do princípio; se era a terra que tremia, era esperar que ela deixasse de tremer, para então juntar outra vez as pedras e voltar a construir mais uma vez; se era donatário ambicioso e cruel, era esperar a morte do donatário para depois voltar ao trabalho com novas esperanças que não se realizavam nunca. Esperar. Esperar sempre! Os velhos, os homens e as crianças alongavam o olhar pela terra verde deixando-o perder-se lá longe, no meio do mar, e esperavam com resignação. E enquanto a terra tremia, enquanto os corsários roubavam e incendiavam, enquanto os donatários morriam, o povo esperava. E mais uma vez o povo se preparou para esperar. (ibidem: 12-13)

O narrador parte de uma situação concreta, a espera angustiante da partida dos piratas, para generalizar e discorrer sobre a condição humana naquelas ilhas. A constante repetição do verbo «esperar» ao longo do excerto transmite a ideia de suspensão, de fixidez, como se o quotidiano insular estivesse petrificado em repetições cíclicas de cerco, medo, fuga e espera eterna. A vida é tecida entre dois movimentos, destruição e reconstrução, num ciclo temporal que se repete indefinidamente, uma situação sem saída. Daí o sentimento de derrota, a resignação e o conformismo como traços atribuídos ao povo³⁹.

³⁹ No conto «A prenda», de *Trasfega: Casos e Contos*, Cristóvão de Aguiar refere, igualmente, a obediência, a submissão, o medo e a resignação como traços idiossincráticos do povo açoriano: «Era um povo que tudo agradecia: a lama e o vento, o abalo telúrico e as tempestades esboralhadas sobre a Ilha... Beijava de joelhos o tacão espezinhador que o mantinha rasteiro, rente à terra que trabalhava e frutificava sem lhe tomar o gosto aos frutos. Depois, dormia exausto, a cabeça reclinada num cabeçal enchumado de medos e terrores do instável dia-a-dia. Uma vida que cabia inteira no presente e no futuro dos verbos mourejar, agradecer e venerar... Passavam-se carros de anos, e a face da terra e da paisagem interior permanecia idêntica, sem uma ruga de protesto, um cabelo branco de luta ou uma cicatriz atestando um simples movimento de pedrada arremessada às ventas da servidão» (Aguiar, 2003: 32).

Nas partes seguintes de «As Terras da Santa», viajamos por outros tempos, mas tendo sempre como elemento central a terra do Paúl, que nas palavras de Vamberto Freitas é «terra que começou a lutar contra os assaltos de piratas e [que] continua [...] a ser cercada por outros que, cá dentro, não deixaram também de cortar o pio e roubar as coisas aos mais fracos, que eram, afinal, a maioria» (Freitas, 1998: 88). Vemos como, no período das lutas liberais e em meados do século XX, a ilha é palco de lutas motivadas pela sede de poder e pela posse da terra. Na segunda parte, o contexto histórico é o dos primeiros tempos da carta constitucional, onde é flagrante a cumplicidade entre a Igreja e os políticos. A ganância e a ambição dos poderosos prevalecem impunes no pequeno mundo ilhéu. Na terceira parte, a pouco escrupulosa posse da terra por parte dos mais ricos impede a concretização dos sonhos dos mais desfavorecidos, representados na figura de António Lesto, a quem é travado o direito de libertação e de independência.

Quer nos primórdios do povoamento, quer num tempo não muito distante, o cerco em torno do ilhéu aperta-se. Nestes «causos», pequenas histórias plenas de significação popular, o escritor encara a História não como produto de uma investigação rigorosa do passado, mas como resultado da memória colectiva, o vivido de uma relação nunca acabada entre o passado e o presente. Em qualquer altura, há um conjunto de determinantes que não podem ser ultrapassadas e que bloqueiam a solução dos problemas do homem açoriano. Transparece, pois, uma perspectiva disfórica da realidade insular, nascida da consciência de que o universo retratado diz respeito a um mundo marcado pela fatalidade, em que a principal preocupação do povo é a sobrevivência, na espera de dias melhores que contrariem o desenrolar da História.

A realidade social e histórica insular e os casos gravados na memória colectiva são, igualmente, fonte de inspiração para Manuel Ferreira. Provavelmente, por ter uma veia de jornalista, este escritor mostra uma preferência pela realidade factual, entrando, assim, no domínio da crónica. Retratando acontecimentos da História regional, alguns retirados da imprensa, assim como tradições e costumes do povo açoriano, inspirados no quotidiano, os seus contos podem ser vistos como a vivência de um tempo passado, condicionada por determinadas conjunturas da época. Apesar de procurar transmitir com fidelidade a verdade histórica e social, o escritor deixa a imaginação fazer grande parte do trabalho, de tal modo que se tornam difusas as fronteiras entre o real e o ficcional. Além disso, os acontecimentos são narrados através de uma visão subjectiva, que recria o real e o

transfigura em literatura. Desta forma, o contista alia-se ao cronista para remodelar a verdade acontecida segundo o prisma do seu modo de ver, das suas impressões.

O conto «O alevante da isca», de *O Barco e o Sonho*, baseia-se num episódio verídico do passado açoriano. A veracidade do acontecimento é anunciada no próprio texto, através de uma afirmação do narrador, no final – «Foi isto, tal como se passou – há um ror de anos, em 22 de Maio de 1898» (Ferreira, 1979: 101)⁴⁰. O protagonista da acção é colectivo – o povo açoriano –, especialmente a camada mais desfavorecida, que levanta a voz contra a exploração e a ganância. Logo, deparamo-nos, sobretudo, com personagens destituídas de complexidade interior, integrando uma comunidade sujeita aos condicionalismos do meio físico. Visto tratar-se da transposição literária de um episódio real, a estrutura do conto é linear, os diálogos espontâneos e o ritmo de narração agitado, compondo uma ambiência autêntica recriada pela incursão na memória colectiva.

O conto começa com uma longa descrição⁴¹ da cidade de Ponta Delgada, à qual são atribuídas características humanas: «A cidade, arrastadamente, começava a espreguiçar-se, num torpor de gata-borracheira, saindo da cinza a custo» (ibidem: 79). Não poupando os pormenores, o narrador deambula por toda a cidade, descrevendo o espaço e as gentes, passando, logo de seguida, à reflexão crítica sobre um assunto particular: a fiscalização relativa ao uso de «iscas» (espécie de acendalhas), proibidas por lei. Ora, colocando-se, claramente, do lado do povo, o narrador denuncia a exploração dos mais desfavorecidos pelos mais fortes e poderosos, sobretudo os fiscais, que extorquiam dinheiro do povo através de multas, sempre que encontravam «um pobre de Cristo, sem eira nem beira, com um rolo de isca no bolso ou entre-unhas» (ibidem: 82). O narrador aproxima-se da camada popular não só através da partilha de ideais mas também através da própria linguagem⁴², recorrendo ao uso de expressões coloquiais, ditos populares e provérbios, uma forma de declarar a sabedoria do povo. Portanto, logo após a descrição da paisagem física, o narrador detém-se no ambiente social, que reflecte o total descontentamento e ultraje do

⁴⁰ Segundo Almeida Pavão, trata-se de uma narrativa «de feição epocal, que se estriba na construção de amplos quadros sobre o passado» (Pavão, 1979: 275).

⁴¹ Manuel Ferreira oferece-nos uma concepção de conto que transgride certos parâmetros da estética contística, nomeadamente a brevidade. Apesar de este ser um género narrativo caracterizado pela contenção, o autor recorre, frequentemente, a pausas descritivas, o que torna os textos longos. De facto, a descrição ocupa um lugar de primacial importância nesta colectânea, mesmo nos contos de pendor histórico, como «O Alevante da Isca», atribuindo uma nova vida a factos reais sepultados no esquecimento.

⁴² Almeida Pavão discorre sobre a proximidade entre o narrador e o povo, afirmando que «a linguagem é adaptada à circunstância [...], onde a descrição animada do motim popular quase identifica o narrador com a “coisa” narrada, na partilha dos sentimentos que variam entre a cólera e a revolta, num excelente quadro de movimentação das multidões» (ibidem: 275).

povo quanto à actuação vil da «praga dos fiscais da isca, em farejos de matilha daninha» (ibidem: 82). A sua crítica recai, especialmente, sobre o senhor Manuel das Neves, um fiscal enviado de Lisboa, «um cão sem escrúpulos nem consciência, a governar-se à grande e à francesa, à coca e à custa do povo, entre rodadas de vinho e polvo na tasca do Simão, gabarola e cachaceiro – um rejeira de mil raios o partisse! Não se chamava àquilo ganhar dinheiro, mas, descaradamente, roubá-lo aos filhos do trabalho, levando-lhes coiro e cabelo» (ibidem: 83). A insensibilidade da capital não escapa à ira popular e ao olhar de denúncia do narrador, visto ser essa a origem dos seus males. Outro alvo das críticas são os partidos políticos, apenas interessados nos votos dos eleitores, indiferentes às injustiças praticadas. Todos estes aspectos compõem um quadro social de desigualdade, injustiça e exploração, que ajudam a compreender os acontecimentos narrados logo de seguida.

Neste texto, alternam o narrador de acontecimentos e o crítico, ou seja, o contista e o cronista. Enquanto que o primeiro procura contar uma história, baseada na realidade factual mas recriada com recurso à ficcionalização, o segundo trata de comentar esses factos, realçando neles uma dimensão ideológica. Desde logo, podemos detectar a sua posição perante os acontecimentos e a sua relação com o tempo vivido. O narrador relata os factos mas a partir da sua forma de pensar, sentir e ver. A sua indignação assenta em pressupostos neo-realistas, assumindo contornos ideológicos bastante claros e exprimindo-se através de uma linguagem profundamente emotiva e metafórica:

No fim de contas a desumanidade escanchava-se sempre nos de baixo. A inclemência recaía sempre nos que se agarravam ao sacho e à foice roçadeira, à força de dores abertas nos pulsos, de calos aquecidos e de bexigas d'água, em vão amaciadas com cuspo, no travor do sangue, em espuma e suores. O povo, desde os princípios, eterno pão de nicos, o fraco, como a sardinha, na balbúrdia das ondas, à mercê de todos, devorada e escarnecida. (ibidem: 83)

O acontecimento central é uma revolta popular desencadeada pela intenção de um fiscal de prender e multar três homens por usarem a «isca» para acenderem o cigarro. Contrariando o seu temperamento calmo e submisso, e cansado dos abusos, o povo decide fazer justiça pelas próprias mãos⁴³, insurgindo-se, qual «alcateia de lobos com fome de

⁴³ Sobre a idiosincrasia do povo açoriano, diz o narrador: «Calado era o povo e de fácil contento, como criança de colo. Tinha bebido, com o leite do peito, a submissão aos ricos e a doçura do manso cordeiro de S.

sete semanas» (ibidem: 87), contra esse fiscal. A comparação entre o comportamento do povo e certos animais, como lobos, touros picados e cavalos de corrida, é frequente ao longo da narração dos acontecimentos. Com efeito, tendo calcado o lado racional e obedecendo a um instinto de defesa, a colectividade finalmente liberta a fúria, reprimida por tanto tempo, e insurge-se contra o agressor, tal qual uma fera agredida na sua jaula. Na verdade, a justiça do povo não tem medidas, não aceita a razão, pretendendo apenas satisfazer a sede de sangue e o desejo de vingança.

Apesar da tentativa de apaziguamento do tumulto por parte de uma figura importante da sociedade – o Sr. Melo Abreu –, é inevitável a intervenção dos militares, que ocupam as ruas e tentam impor a ordem. Contudo, o povo mantém-se firme e faz exigências ao governador: o fim da proibição do uso de «iscas» e, sobretudo, o fim da perseguição e exploração do povo por parte dos fiscais e da companhia dos fósforos. Todos se unem e formam um todo, com uma única voz e com a mesma indignação, como se fossem apenas um indivíduo, atingido por agressões do exterior⁴⁴. Após inúmeros protestos e conversações entre o governador e o governo central, termina, finalmente, a proibição da isca e os seus fiscais. No final do texto, o narrador mostra satisfação face à conclusão da história, revelando a sua intenção de, logo de seguida, tirar a licença de isca e afirmando o valor da liberdade, que, no fundo, era o princípio pelo qual lutava o povo⁴⁵.

Em suma, o ambiente descrito no início do conto, logo após a descrição da cidade, compõe um espaço social disfórico que torna evidente o sofrimento do povo, vítima da exploração, da injustiça e da ganância, ostracizado pelas autoridades da metrópole e ignorado pelos poderes políticos. No entanto, certo dia, essa situação modifica-se, na medida em que o comportamento mesquinho por parte de um fiscal em particular desencadeia todo um movimento de afirmação popular. Ao contrário da visão

João. Não havia outro que o aparelhasse, submisso e trabalhador, qual besta de carga, sempre pronta ao aguilhão e ao chicote. No entanto, sem a maquia suficiente, sem as boas falas do dono, não picassem o irracional» (Ferreira, 1979: 84).

⁴⁴ A coesão das pequenas sociedades, nas palavras de Ruy-Guilherme de Moraes sobre este conto, faz com que «toda a situação nova vinda do exterior funcione como um elemento de agressão contra toda a sociedade e não apenas contra uma parte dela. Daí, também, a rápida passagem dos indivíduos de um grupo para outro e a possibilidade do aparecimento de reacções ditas espontâneas, em que toda a população é capaz de, por momentos, se comportar como se fosse um só indivíduo reunindo em si a força de todo o grupo» (Moraes, 1979: 288).

⁴⁵ «Havia lá dinheiro que pagasse o gosto regalado de enrolar um cigarro de folha, à quentura do sol ou na fresquidão dum tapume, no degrau do adro ou no canto duma rua, puxando livremente pela isca, cheirosa e sempre pronta, sem mais encrencas, entre duas fumaças do fundo do peito e uma cuspidela para a ilharga, de dentes unidos à ponta da língua, às vistas e às claras, nas bochechas do mundo, na certeza de não dever – e não temer!» (Ferreira, 1979: 101).

desencantada de Ruy-Guilherme de Moraes, o povo, cansado de esperar, torna-se protagonista de um episódio animado em que luta pela defesa dos seus direitos⁴⁶. A ilha surge, desta forma, como palco de contendas, mas também como palco de vitórias. Na transposição literária desse facto histórico, destaca-se a importância da descrição, que se coloca ao serviço da configuração de um quadro expressivo, envolvente e animado originado num facto do passado previamente abandonado ao esquecimento.

4.2 A NATUREZA HOSTIL

Para Gaston Bachelard, o vento forte e a água agitada constituem símbolos de pura cólera, sem objectivo, nem pretexto⁴⁷. Podemos acrescentar ainda a terra violenta como outra manifestação do poder implacável da natureza. Ora, em inúmeros contos de temática açoriana, a ilha é um espaço de vivência colectiva ameaçado, constantemente, por fenómenos naturais violentos⁴⁸. Assim, além de confinante e isolada, a ilha é configurada, em muitos textos, como um espaço de precariedade, impondo a sua vontade sobre o destino das personagens e abalando os corações até dos mais destemidos, através dos vulcões, dos terramotos e das tempestades. As catástrofes possuem um carácter cíclico, pois são recorrentes, aumentando a tensão entre o homem ilhéu, já de si confinado a um espaço exíguo, e a própria ilha. A vivência insular conota-se com elementos disfóricos, como o desespero, a ameaça, o medo, a morte e a destruição, entrecruzados com uma linguagem em que reconhecemos evocações bíblicas e preces ao divino. Contrariamente ao que nos diz Bachelard, esses fenómenos naturais não são encarados como manifestação de uma fúria sem sentido, nem causa, mas sim como expressão do poder divino. Assim, dois aspectos importantes e recorrentes nestes contos são, por um lado, a atribuição de um carácter punitivo aos cataclismos da natureza, como se esses fenómenos constituíssem um

⁴⁶ Sobre este aspecto, diz Ruy-Guilherme de Moraes: «os factos reais sepultados no esquecimento de largas décadas de tributação fiscal se volvem em vida que freme, que esturje, que crepita em todo um povo que oferece o peito às baionetas da ordem, em defesa do que julga e sabe ser o seu direito» (Moraes, 1979: 288).

⁴⁷ «On pourrait dire que le vent furieux est le symbole de la *colère pure*, de la colère sans object, sans prétexte» (Bachelard, 1998: 291). Sobre a água, diz o pensador: «dans sa violence, l'eau prend une colère spécifique ou, autrement dit, l'eau reçoit facilement tous les caracteres psychologiques d'un *type de colère*» (Bachelard, 1991: 21).

⁴⁸ Heraldo Gregório da Silva sublinha a relevância das catástrofes naturais na vivência insular: «Nas escala dos factores que remodelam o solo açoriano e o homem a ele vinculado, há já cinco séculos, avultam naturalmente em primeiro plano os fenómenos sísmicos e vulcânicos. Se a inicial constituição geológica das ilhas remonta talvez, na opinião dos geólogos, aos longínquos tempos do período terciário, não nos faltam, todavia, memórias antigas e recentes que atestam uma intensa actividade de vulcões e terramotos desde as origens do povoamento até aos nossos dias» (Silva, 1985: 70).

meio de castigar, severamente, os pecados cometidos pelos habitantes das ilhas, e, por outro, o apelo à protecção divina, por parte do povo, uma situação que revela o importante papel da religiosidade quando a calamidade sucede na sua arrasadora força e nada mais pode acudir.

Neste ponto, analisamos contos que revelam, pois, uma tensão entre o homem e o meio ambiente, pelo que o espaço físico assume traços disfóricos, ameaçando a sobrevivência da população. Um aspecto recorrente são os presságios naturais, que anunciam a catástrofe. Mais uma vez, a personagem que se destaca é o povo, enquanto colectividade, que sente, age, actua como um organismo, sendo de realçar o sentimento de pânico e o desespero face à tragédia. A ligação entre os desastres naturais e o divino conduz, nalguns contos, à intromissão de elementos fantásticos, que irrompem na realidade quotidiana, ao serviço de uma linguagem geradora de ambiguidade, que deixa o leitor na incerteza acerca dos limites entre o real e o imaginário.

4.2.1 CASTIGO

A forte religiosidade é, como sabemos, uma das marcas da singularidade do povo açoriano, mantendo uma relação directa com as peculiaridades geológicas do solo e com as especificidades climáticas. Um aspecto que vários escritores retratam nos seus contos é a ignorância ou ingenuidade do povo ao encarar os cataclismos naturais como demonstração da ira divina. Assim, os sismos, vulcões e tempestades seriam um meio de punir os pecados e de lembrar, constantemente, a fragilidade do Homem face à onipotência divina.

O fatalismo ilhéu, relacionado com a constante insegurança devido às crises sísmico-vulcânicas e outras catástrofes, é um aspecto presente em vários contos de Álamo Oliveira, em especial em «A inconveniência de se chamar Noé» (*Com Perfume e com Veneno*). Como podemos verificar, o título anuncia o diálogo intertextual com o Antigo Testamento, na medida em que a história bíblica de Noé se repete neste conto, mas noutro contexto⁴⁹, o espaço insular, onde sonhos, vozes que ditam acções, pragas que assolam a lavoura e o pomar, animais de duas cabeças, abóboras gigantes, elementos fantásticos que

⁴⁹ Ao recriar a história bíblica de Noé, Álamo Oliveira constrói um texto paródico. A evocação de um outro discurso conhecido pelo leitor é uma forma de enriquecimento do texto, afirma Carlos Mora: «O novo texto fica rapidamente enriquecido porque, para além do seu próprio contexto, [...] incorpora de maneira económica o contexto que acompanhava também o texto parodiado, transpondo-o para uma nova situação» (Mora, 2003: 11).

irrompem no quotidiano, prenunciam o destino místico da personagem. A certa altura, as vozes que assombam a consciência de Noé mandam-no construir uma arca, onde deverá colocar duplas de animais. Ciente da sua missão salvífica, mas apenas depois de uma luta interna e de uma negação inicial, comunica à família o futuro sombrio que se avizinha e o seu importante papel: «vai haver um dilúvio nas ilhas e fomos os escolhidos para salvar as espécies...» (Oliveira, 1997: 84). A tarefa é-lhe incumbida precisamente devido à fatalidade do nome, a que não pode fugir. Porém, não se trata de um dilúvio universal, mas sim um castigo especial dirigido aos habitantes daquelas ilhas.

O fatalismo e o determinismo são forças que acompanham a vida do ilhéu, sujeita aos condicionalismos geográficos, meteorológicos e geológicos daquele espaço. A harmonia entre o homem e a natureza é um estado precário, pois a vivência insular obedece continuamente a um ciclo de destruição-reconstrução:

[...] todos os fenómenos da ilha se manifestavam, exclusivamente, através de violentos e dolorosos abalos de terra que derrubavam casas e igrejas, abriam fendas e medos e só estancavam quando tudo ficava com as tripas à mostra, a baba das pessoas e das pedras espalhada pelo chão como se tudo se tornasse agonicamente apoplético. Depois, era uma questão de resignação. Refeitos do susto, logo se entregavam, como penélopes conformadas, à reconstrução de quanto fora destruído. (ibidem: 82-83)

Sentindo-se malfadado, impotente e consciente da sua fragilidade, de nada serve ao povo a revolta e o inconformismo. Incrédula face às palavras de Noé, a família acha improvável e injusto o dilúvio predestinado, já que a condição de ilhéu constitui já punição suficiente: «para eles, viver numa ilha era já castigo bastante. Tinham que nascer minados pelo vírus da virtude; viver com a preocupação permanente de olear os parafusos mentais; morrer motivados de pachorra e permanecer deitados. Afinal, de nada lhes servia os múltiplos castigos de fogo e de lava (ibidem: 85). Contudo, de acordo com as vozes, os habitantes das ilhas haviam cometido delitos imperdoáveis, sendo os pecados por omissão os piores, pelo que era urgente a purificação pelas águas e o posterior repovoamento das ilhas. Apesar de achar a sentença injusta e de sentir um profundo sofrimento face ao destino da sua terra e dos seus conterrâneos, Noé reconhece, claramente, a onipotência divina, «a inequívocidade das vozes, a sua decisão tirânica, o seu poder inquestionável» (ibidem: 87- 88). Numa noite, encostado à porta que dava para a proa do barco, chora,

primeiro calmamente, depois ardentemente, com grande pena das pessoas que irão morrer engolidas pelas águas. Ainda lança apelos mudos de «Salve-se quem puder!», mas nada acontece. Quando pensa que, afinal, tudo poderia ter sido fruto da imaginação, num anúncio apocalíptico, soa «o primeiro trovão precedido de solene relâmpago» (ibidem: 88), levanta-se um vento violento sobre toda a ilha e começa a chover.

A fatalidade e a resignação são traços que caracterizam a vida deste povo e a vida da personagem. Conduzido, forçosamente, a um destino previamente traçado, sem poder de escolha, devido à fatalidade do nome, Noé, no fundo, representa o povo ilhéu, obediente às forças divinas e impotente face aos condicionalismos de um espaço e de um tempo. Tal como o povo, a personagem é apenas uma peça no grande esquema das coisas. A única atitude que pode tomar é conformar-se e cumprir a sua missão. Da mesma forma que o ritmo colectivo se pauta pelo carácter cíclico das catástrofes, sem saída possível, também a inconveniência do nome surge como uma forma de cárcere, de cerco, impondo à personagem uma intenção inexorável.

Apesar de não pretender debater aprofundadamente as mazelas insulares, Álamo Oliveira baseia-se, indiscutivelmente, no microcosmo açoriano para construir uma narrativa deveras original, oferecendo uma perspectiva diferente sobre a condição do ilhéu. O autor recupera uma história bíblica e adapta-a à realidade insular, dando-lhe um cunho pessoal, irónico e irreverente. A adaptação da história de Noé é repleta de peculiaridades, relacionadas com pormenores da vivência na ilha, como o apelo do mar, sentido pelos ilhéus, o modo de construção do barco, que «obedecia aos traços da melhor arquitectura rural da ilha: janelas de guilhotina com nove vidros, portas com postigo, tecto com telha regional e chaminé-mãos-postas» (ibidem: 80), ou, ainda, a religiosidade de cariz popular, que se combina com superstições e práticas ocultas⁵⁰.

O recurso ao fantástico é um dos aspectos responsáveis pelo carácter inovador do texto, instituindo zonas ambíguas que impõem um confronto nunca resolvido entre o mundo real e o elemento sobrenatural, tornando difusas as fronteiras entre o lúcido e o obscuro, não permitindo que uma explicação racional venha repor a lógica nesse mundo

⁵⁰ Mariana recorre tanto à devoção católica como a credices populares para tentar descobrir o motivo da alteração do comportamento do marido, depois de ele ter começado a ouvir as vozes: «Apegou-se aos anjos e aos santos. Depois de rezas infrutíferas e de uma missa por intenção particular (que não logrou colher melhores resultados), foi a casa de Valentina pedir-lhe que exorcizasse os demónios de Noé. Valentina cartomantou, rezou e benzeu várias peças de roupa interior, defumou as ventas com galhos de alecrim e, em desespero de causa, chamou almas do outro mundo que não quiseram vir» (Oliveira, 1997: 77-78).

aparentemente «outro» e reinstale, por completo, o leitor no real⁵¹. Este é, pois, um desafio imposto não só por este texto mas por muitos outros de Álamo Oliveira. A apresentação do irreal passa pela expansão figurativa, pela sugestão, pela insinuação. O leitor encontra-se perante uma realidade que não conhece, um mundo que não oferece explicações lógicas e que não se rege pelas leis empíricas.

O fatalismo é o grande tema que perpassa o conto, aliado, simultaneamente, a um percurso individual e à vivência colectiva. Porém, o autor suaviza um pouco a seriedade do tema, ao recorrer, nalguns momentos, à comicidade e à ironia, quer na linguagem, quer nas situações apresentadas⁵². Estamos, pois, perante um narrador com um apurado sentido de humor⁵³, mas consciente, igualmente, da fatalidade do destino de um homem e de um povo.

No conto «Os cientistas» (*Morrer Devagar*), José Martins Garcia regressa à temática açoriana, lançando um olhar crítico e satírico sobre a crise sísmico-vulcânica que se abate sobre a população da ilha. Tal como no conto de Álamo Oliveira, a catástrofe é vista como manifestação da ira divina e um meio de punição dos delitos. A transgressão assume a forma da dança, agressivamente condenada pelo pároco da povoação por permitir o contacto físico imoral e promover a luxúria. Sendo reprimidas durante longos anos, as práticas dançantes regressam logo após a primeira metade do século XX, no seio do Clube Desportivo, despertando uma acesa controvérsia entre o presidente dessa associação e o pároco, que volta a aterrorizar o povo com ameaças de castigos divinos: «Quando todos – mas todos! – se compenstrassem do caminho da perdição, talvez já fosse – ai! – demasiado tarde. Deus não dormia» (Garcia, 1979: 67). No espaço de vivência colectiva, onde ressalta

⁵¹ Por exemplo, a descrição dos últimos sinais antes do dia do dilúvio revela a intromissão do insólito, mostrando que estamos perante os avisos naturais de um acontecimento de magnitude catastrófica: «O mar apareceu riscado de vermelho como se tivessem assassinado alas simétricas de baleias. O céu violetou às duas da tarde por efeito de um eclipse que deixou desenhar um diabinho convencional (cornos e cauda). A ilha estremeceu devagar para que só os animais se inquietassem por dentro» (ibidem: 84).

⁵² No que diz respeito à ironia, por exemplo, aquando da construção do barco, as vozes sublinham a importância de as cores estarem de acordo com as regras do património regional, um pormenor absurdo diante da evidência da futura catástrofe devastadora: «“As cores têm de estar de acordo com o ambiente local, que é o mesmo que dizer segundo as instruções dos serviços de protecção ao património criados para o efeito. O barco tem de ser pintado de branco com barras sangue-de-boi!”» (ibidem: 81). O cómico de linguagem e de situação manifesta-se na decisão de Noé em levar os «chatos» nos órgãos genitais, enquanto que a forma de transportar outros animais é ditada, de modo hilariante, pelas vozes: «“Os percevejos vão numa caixa de fósforos, os piolhos na cabeça de Mariana, os ratos na gaiola de arame e as pulgas vão nem que seja agarradas aos teus tomates”» (ibidem: 83).

⁵³ Tal como a generalidade dos textos paródicos, este conto apresenta, em determinados momentos, um carácter humorístico, ao serviço do qual se encontram os seguintes recursos: a linguagem hiperbólica, a obscenidade imprevista, situações ridículas, subentendidos, entre outros.

um quadro social, sobressaem algumas figuras, das quais são apresentadas caricaturas incisivas⁵⁴, destacando-se o padre, constantemente a alertar a população, através de um discurso colérico e moralista, para as consequências dos actos impudicos, estimulando a síndrome apocalíptica da vivência insular. A veemência com que prega e «ruge» contra as danças e o impudor a elas associado aponta-o como uma figura possante, assustadora, profetizadora de cataclismos. Por isso, o povo é designado de «rebanho», que ele tem a missão de conduzir pelo caminho da rectidão. A sua estratégia é a da persuasão pelo medo, apontando os fenómenos naturais cíclicos como expressão da insatisfação de Deus com a conduta do povo.

Aos primeiros tremores de terra, a população entra em pânico e, pensando tratar-se da concretização dos vaticínios do pároco, arrepende-se do comportamento desviante, abandona o clube e acorre à igreja, tentando acalmar a ira divina através penitências, preces e lágrimas, mas tudo em vão, já que a catástrofe provoca a destruição e devastação daquela zona litoral. As origens do cataclismo são envoltas em circunstâncias sobrenaturais, sem qualquer fundamento objectivo ou científico: «Deus não dormiu. Por paradoxal que pareça, introduziu-se no ventre da terra e começou a sacudir os mortais. Com intensidade crescente. [...] a cólera de Deus era intensa, a ponto de o tecto da igreja começar a ruir» (ibidem: 67). Esta é a perspectiva do povo, denotando a ignorância cega, a descrença na ciência, resultantes de uma cosmogonia totalizada na relação com o divino.

Cenário de catástrofe, o espaço assume características disfóricas, surgindo como *locus horribilis*:

Durante dias e dias a terra tremeu, nesse Setembro de mar encapelado, chuva e vento. Até que o tremor volveu estampido e o fumo irrompeu da água, em persistente coluna, logo seguida por roncões nunca ouvidos. De tanto tremer, o fundo do mar rebentava e veio do inferno um nauseabundo cheiro de enxofre, seguido de fogo. Os

⁵⁴ Por exemplo, o pároco é caracterizado como um vigoroso líder espiritual, austero defensor da moralidade e dos bons costumes, uma figura extremamente intimidadora; o presidente do Clube Desportivo, Gustavo Lima, é «temido pela língua viperina» (Garcia, 1979: 66), detentor de uma vasta cultura futebolística; o vice-presidente, o senhor Januário, símbolo de uma nobreza decadente, é apontado como leitor assíduo do jornal, dependente do Fundo do Desemprego para uns «copitos e tabaco» (ibidem: 67), acérrimo defensor da ciência; o vogal mestre João Pinto, ex-sacristão, desempenha múltiplas actividades devido a uma «invulgar habilidade manual» (ibidem: 67), o que o torna endinheirado; finalmente, é-nos apresentado o segundo vogal, conhecido como o Vice-Inglês, muito cortez e elegante, obcecado por gravatas e chapéus, mas também desastrado e desorganizado.

projecteis incendiados elevavam-se a centenas de metros. Depois a coluna de gases estabeleceu-se permanentemente sobre essa porta do inferno. Os gases sulfurosos produziam tremendas descargas eléctricas. Ao rugir das entranhas respondiam diabólicas trovoadas. A cólera de Deus materializava-se adquirindo forma cónica. (ibidem: 67-68)

No excerto, o narrador descreve os vários fenómenos associados à erupção vulcânica, utilizando termos científicos, como «sulfurosos», também um termo associado ao inferno, mas envolve-os num ambiente misterioso e fantástico, referindo-se ao vulcão como uma «porta do inferno»⁵⁵. Esta combinação de elementos antagónicos anuncia a polémica posterior que nasce entre membros do Clube Desportivo relativamente à origem do fenómeno.

O desenvolvimento da narrativa instaura um universo diegético bem definido, em que transgressão, castigo e tentativa de redenção surgem como eixos essenciais de significação. No desenrolar da acção, detectamos o confronto entre o progresso, representado pelo clube e pelas danças, e o poder espiritual do padre, defensor de uma atemporalidade ligada à ordem e à moralidade. Mais tarde, e já no seio do clube, brota outro conflito, mas agora entre a ciência e a religião, assente na discussão metafísica acerca da origem do vulcão. Ora, o senhor Januário, homem culto, interessado na política internacional e nos progressos científicos, é o único, no clube, a conhecer e a defender a explicação geológica do fenómeno, sendo considerado herético por parte dos confrades⁵⁶. Os cientistas, ou «santistas», segundo o mestre João Pinto, ou ainda «sacristas», expressão do Vice-Inglês, seriam uns verdadeiros aldrabões, ao afrontarem a onipotência divina com a mania das grandezas.

Uma vez que a actividade do vulcão tinha abrandado, o presidente do clube, Gustavo Lima, decide organizar uma festa, uma situação que aproxima, surpreendentemente, Deus e a ciência, isto é, o pároco e o senhor Januário, já que o primeiro lembra que o vulcão fora apenas um primeiro aviso sobre os perigos da «música do pecado», enquanto que o segundo, atento aos conselhos dos cientistas, alerta o povo

⁵⁵ Apesar de não apresentar uma referência explícita, a descrição da erupção faz lembrar o Vulcão dos Capelinhos, que teve lugar no Faial, em 1957, tendo em conta que os dois vulcões deram origem, primeiramente, a uma ilha e, depois, uma península, sendo responsáveis pelo despovoamento de uma parte da ilha e pelo fenómeno emigratório consequente.

⁵⁶ «Podia o senhor Januário ler o jornal e passar por sábio, mas essa de os homens saberem alguma coisa do que está por baixo do chão, isso só de doido varrido. Por baixo do chão, havia um segredo só conhecido de Deus. O resto era apenas farsa, notícia de jornal, coisa de endrominar papalvo» (ibidem: 69).

para a possibilidade da continuação da actividade vulcânica. Contudo, sem temor de Deus nem da ciência, todos fazem os preparativos para o serão festivo, que são, abruptamente, interrompidos, pelo tremor de terra e pelo vulcão. Mais uma vez, instalam-se o alvoroço, o medo, a destruição e a morte⁵⁷. Cada qual encontra um culpado para o sucedido: os membros do clube atribuem a responsabilidade aos cientistas, o senhor Januário, à ignorância, e o pároco, ao «pecado dançante». No entanto, é a explicação religiosa que prevalece, anulando a possibilidade de qualquer esclarecimento lógico ou científico, já que a solução adoptada é a realização de uma procissão de acção de graças, uma tentativa de acalmar a cólera divina e redimir os pecados. São as prostitutas quem pede perdão com maior veemência, conscientes da gravidade da transgressão moral. A devoção fervorosa e os remorsos dilacerantes são reflexo do desespero extremo e do horror à destruição que afectam a população: «Queimaram-se todos os círios, todas as velas, em mãos delirantes de fervor e arrependimento. Os estômagos famintos davam às vozes uma força inaudita. Os roncões do vulcão e o venenoso cheiro do enxofre faziam descreer da misericórdia divina. Depois da meia-noite, os cânticos tinham-se transformado num uivo uníssono» (ibidem: 71). Previamente referido como «rebanho», o povo é agora comparado a um lobo, como se, guiado pelo instinto de sobrevivência, abraçasse o lado sombrio, selvagem, comandado por uma fome insaciável, um anseio incontável de permanecer vivo. Como podemos verificar, as personagens, incluindo o povo, surgem marcadas por excessos, sobretudo no que diz respeito à sua personalidade: excesso de virtude, excesso de medo, excesso de ignorância. A deformação dos seres é uma das formas por que se manifestam a ironia e a arrojada irreverência tão características deste autor.

O final do conto possui uma evidente carga irónica, visto que, afligidas pela fome, as prostitutas se vendem, em todos os cantos, por um pedaço de pão ou um copo de vinho, pondo fim à história dos cientistas e dando início a uma crónica de doenças venéreas. Ou seja, a catástrofe, encarada como um castigo ao comportamento imoral, conduz, ironicamente, à promiscuidade e à propagação de doenças sexualmente transmissíveis. O desfecho mostra como o autor rompe convencionalismos e nos oferece a outra face das coisas, ridicularizando uma sociedade intolerante nos seus princípios, defensora da honra e

⁵⁷ «Tinham desabado algumas chaminés. Das povoações vizinhas chegavam grupos em pânico, novos sinistrados, novas histerias. E a terra tremia continuamente, sacudindo-se de quando em quando num estremeção mais nítido, enquanto se amortalhavam os defuntos. Alguém pensou na fome. Depois, na epidemia» (ibidem: 71).

dos bons costumes, voltada para uma religiosidade extrema, contrária ao espírito crítico e ao progresso da civilização e perpetuadora da ignorância, mas que chafurda na mais imunda lama. A intensa ironia e o tom provocador são, pois, traços que caracterizam o discurso do narrador, que mostra uma imagem hiperbolizante de um mundo reconhecível, utilizando uma linguagem que alterna o grotesco e a violência com a subtileza e a sátira. Tudo é ambiguidade, na medida em que as referências, embora mostrem um envolvimento regional e etnográfico, são imprecisas e misturam o trágico com o cómico.

O final do conto permite-nos concluir que a História insular é constituída por ciclos intermináveis de adversidades, que instituem uma atmosfera de tragédia em determinadas épocas. Isto é, a ameaça constante da punição divina instituí, no universo insular, um tempo cíclico, em que o ritmo colectivo é, constantemente, interrompido pelos cataclismos. Até as marcas do progresso não anulam esse tempo. Nem mesmo os espíritos mais esclarecidos abalam a ordem estabelecida e as crenças fortemente enraizadas. A fatalidade do medo é, pois, parte da vivência insular e alimenta uma religiosidade intensa e espavorida. Ao mostrar a recorrência com que ocorrem as calamidades nessa terra, o autor acentua, precisamente, o carácter fatídico da condição do ilhéu, posto à mercê das forças terrenas e das forças divinas. Comprazendo-se no desmoronar de mitos, o autor não alia a religiosidade às virtudes habituais, como a solidariedade, a fraternidade, o amor, o perdão, a compreensão, entre outras. Pelo contrário, na sociedade retratada no conto, encontramos um sentimento religioso que se alimenta do medo e de uma preocupação moralista, promovendo a ignorância e a tirania à sombra do nome de Deus. A devoção mede-se de acordo com a obediência a certos rituais, como ir à missa, rezar, fazer promessas e, sobretudo, controlar o desejo de prevaricar. Podemos, pois, dizer que este é o Deus do Antigo Testamento, severo, castigador.

Este texto apresenta motivos essenciais na configuração da visão do mundo do autor, expressa não só neste conto mas na sua obra em geral. Privilegiando uma dimensão satírica, José Martins Garcia combina aspectos sérios com outros menos sérios e adopta uma postura de irreverência mordaz⁵⁸ e um discurso de ruptura com os domínios da

⁵⁸ A dimensão satírica da escrita de José Martins Garcia age, sobretudo, pela deformação caricatural de personagens, costumes, atitudes, preconceitos, estruturas sociais e situações e não é necessariamente destrutiva, sendo, nitidamente, motivada pelo senso do ridículo e por um olhar desiludido com a realidade. A mistura do cómico com o sério, tão presente na obra do autor, é, precisamente, um traço da escrita de pendor satírico, visto revelar, simultaneamente, um intuito moralizador e de entretenimento. De acordo com Arthur Pollard, o objectivo do escritor satírico é «to move his readers to criticize and condemn and he will seek to do

convenção social, moral e religiosa. Mesmo voltado para a realidade açoriana, a sua intenção não é retratar, mas sim provocar, desestabilizar, anular verdades absolutas⁵⁹. Assim, podemos dizer que a originalidade da sua escrita reside no poder de subversão, na capacidade de explorar e mostrar diferentes níveis de percepção da realidade, embora baseando-se num mundo identificável, o mundo insular, em particular a vivência colectiva do medo, tão presente ao longo da História do arquipélago⁶⁰. Temas e personagens servem uma penetrante e irónica visão da condição insular, intimamente relacionada com um espaço limitado e, simultaneamente, infinito, possuído por antigos fantasmas, que são os medos, os mitos, as crenças.

Os contos analisados configuram a ilha como um espaço concentrado, ameaçado por forças da natureza tão imperiosas que o povo devaneia em torno de um poder maior que o do universo, mais temeroso que o roncar da terra e dos vulcões, mais forte que o vento e o oceano. Consciente da sua fragilidade perante essa onipotência, o povo açoriano revela um certo espírito de submissão, de obediência e de resignação, encarando a catástrofe como consequência das faltas cometidas e como forma de punição. Os universos ficcionais dos dois contos mostram como os fenómenos naturais estão ao serviço de uma força maior, adquirindo, por isso, um valor simbólico. No primeiro conto, o castigo assume a forma de um dilúvio, sendo a água um elemento de purificação, ao passo que, no segundo, a punição surge sob a forma de um vulcão, em que o fogo simboliza o pecado e o mal.

A perspectiva irónica, satírica e irreverente face à realidade insular, patente nos dois contos, exige um certo distanciamento, um posicionamento exterior, ao serviço do olhar crítico. Através do exagero, do ridículo, do grotesco, da caricatura, os autores

so by moving them to various emotions ranging from laughter through ridicule, contempt and anger to hate» (Pollard, 1970: 74).

⁵⁹ Sobre a escrita deste autor, Urbano Bettencourt afirma: «[...] em termos gerais o que esta escrita opera é uma reversão ou mudança de registo que, sendo também de perspectiva, institui um outro ângulo de visão na configuração literária do universo insular: em vez daquilo a que Umberto Eco chamaria uma «estética da consolação», que concilia os contrários e os conflitos, dilui a memória das feridas e das dores, envolvendo tudo num apaziguador tecido de melancolia e nostalgia, a escrita de José Martins Garcia exacerba essa memória, revolve-a no seu desespero e na sua angústia, nas suas misérias também, num registo múltiplo que passa pela ironia, pelo burlesco e mesmo pelo grotesco» (Bettencourt, 2004).

⁶⁰ Margarida Vilhena afirma: «Observador da realidade, mas não técnico da sua reprodução fiel, Martins Garcia procura nas coisas o seu essencial, em detrimento da fidelidade ao todo das formas, a partir do que constrói uma realidade muito sua; ou, talvez antes, uma irrealdade real, o que constitui o seu talento de *criador* literário. Uma é a retenção pela memória, outro o colorido da escrita. A partir de certos motivos locais, o escritor traça quadros que enriquece de pormenores provenientes da sua imaginação fantasiosa, ao ritmo de um compasso interior, vibrante e exaltado, descobrindo na aparente tranquilidade da alma do povo, todo um conflito inconfessado em que vive envolvido» (Vilhena, 1990: 243).

oferecem-nos uma imagem deformante da vivência colectiva, uma ampliação dos factores responsáveis pela tensão existente entre o homem e as forças da natureza.

4.2.2 APELO AO DIVINO

Prosseguindo a reflexão e a análise de textos que mostram como a ilha se pode transformar, subitamente, num espaço ameaçador e hostil, aprofundamos, agora, a representação da religiosidade como último e, no fundo, único refúgio de um povo desamparado, mas, todavia, resignado perante a força arrasadora da natureza. À semelhança do ponto anterior, verificamos como o espaço adquire, gradualmente, características disfóricas, um resultado das ocorrências devastadoras que assolam a ilha, de tempos a tempos.

Vitorino Nemésio, em «Misericórdia!» (*Paço do Milhafre*), Fernando Aires, em «O terramoto» (*Memórias da Cidade Cercada*), e António Bulcão, em «Abalo final» (*Contos Desta e Doutras Vidas*), retratam a crise sísmica que atormenta a população da ilha, num dado momento, acentuando o crescente pânico, pavor e desespero diante da ameaça da destruição e da morte e o apelo à protecção divina como último recurso. Para dar conta destes aspectos, os autores privilegiam determinados procedimentos discursivos, como a descrição do espaço físico, que surge como *locus horribilis*, a caracterização psicológica das personagens, isto é, a expressão de estados de espírito, a narratividade presidida pela terceira pessoa onisciente, a verosimilhança, a objectividade, a linearidade do enredo e a contextualização temporal. Há, pois, uma evidente ligação com a realidade empírica, na medida em que os acontecimentos narrados fazem parte da memória colectiva.

A açorianidade manifesta-se de diversas formas, na obra de Vitorino Nemésio, sendo uma delas a tematização do vulcanismo e da sismicidade, factores integrantes da realidade insular que servem de fundo à crónica e ficção nemesianas. Referindo-se ao tratamento desse tema na obra do autor, Heraldo Gregório da Silva explica que «esta temática naturalmente inumana se reveste frequentemente não só de qualidades sensoriais mas também especificamente humanas: emotivas e dramáticas» (Silva, 1985: 70). Com efeito, inspirado nas memórias da ilha, o escritor capta variados pormenores da ambiência insular, não se satisfazendo com aspectos gerais e superficiais, mas ajeita essa matéria em páginas dinâmicas, coloridas e humanizadas. Uma das formas de Nemésio humanizar o tema do vulcanismo e da sismicidade é, precisamente, mostrando a ligação existente entre

esses fenómenos e a religiosidade isleña. Assim o faz no conto «Misericórdia!», cujo título anuncia a relação com o divino, nomeadamente o apelo à protecção durante uma das crises sísmicas que assolaram a Praia da Vitória.

A situação de catástrofe é muito bem dramatizada, apresentada de forma gradual ao longo do conto, desde os pressentimentos iniciais, os sinais por parte dos elementos da natureza e dos animais, os primeiros abalos, ainda ligeiros, e, depois, os tremores violentos, que destroem grande parte da cidade. Todo o ambiente é descrito de forma a acentuar a ideia de cerco. Assim, logo no *incipit*, a descrição do tempo meteorológico insular transmite a ideia de abafamento atmosférico: «Espessas nuvens, cá em baixo, cola não cola à terra, com rabos compridos de fumo eram galinhas na postura: tornavam o céu em ripas dum poleiro abafado, mas abrindo as grandes asas sujas pelo ar grande e sujo, nem pinga de água vertiam que molhasse a pele» (Nemésio, 2002: 89). Com os constantes abalos de terra, a sensação de bloqueio intensifica-se gradualmente. O espaço torna-se cada vez mais ameaçador, metaforicamente formando, em torno das pessoas, «uma gaiola cada vez mais piquena, e cada vez com mais ferros. [...] Tudo em redol apertava a gente contra tudo, num abraço temeroso e forte, que esmichava» (ibidem: 92). O ambiente extremamente assustador e de acentuada devastação e calamidade atinge o seu auge no remate do conto, com a referência à morte: «foi-se fechando o arco do céu como quando se fecha um caixão» (ibidem: 93).

O realce concedido às reacções dos habitantes reflecte-se nas linhas de diálogo, cujas frases exclamativas e interjeições revelam o emocionalismo religioso ilhéu em cenário de catástrofe. A emoção dominante é, evidentemente, o medo, o crescente pânico, o horror à destruição. A imaginação do autor estabelece um original vínculo associativo entre duas ideias, o sismo e um parto, ampliando, desta forma, o teor emocional da linguagem: «Terceiro estremeção desse dia, com fraco intervalo sucedera nos quadris da vila, bem redondos, feitos de montes abrintes como bacia de mãe a dar à luz. Gritar, no parto, gritava a gente» (ibidem: 91). As emoções sentidas pela população são de tal forma intensas que o elemento de comparação escolhido é o parto. Aproximando as ideias segundo as afinidades de sensações (dor), de formas e de movimentos, Nemésio retrata o momento de forma extremamente expressiva, fundindo impressões que a imaginação do leitor apreende de forma espontânea e natural, marcas de uma linguagem de excepcional agilidade e de incomparável sugestão. Aliás, um aspecto fulcral na sua escrita é a afinidade

entre percepção e expressão, resultante da capacidade de ajustar a linguagem à expressão da realidade exterior, revelando a proximidade entre o autor e o universo insular. De facto, para a construção de muitas imagens, Nemésio recorreu ao seu conhecimento e às suas memórias da terra, mostrando uma particular representação da realidade.

Invadidos pelo medo, os habitantes adoptam dois sentidos de fuga: um, na horizontal, em direcção a espaços abertos, para evitarem ficar debaixo de escombros, e outro, na vertical, em direcção à divindade, através de variadas manifestações externas, como orações, promessas, gestos. Com efeito, encontramos algumas apóstrofes a entidades religiosas nas falas do diálogo, como «Senhor S. Francisco de Borja», «Virgem Mãe de Deus», sendo a mais frequente «Senhor Deus». Povo profundamente crente, o seu condicionalismo geológico e geográfico parece ter determinado uma espécie de religiosidade aterrorizada, que oferece algum desafogo interior através do apelo à misericórdia divina. Há uma clara submissão ao poder superior, como se o homem fosse apenas um juguete nas mãos da divindade, mas há, também, um evidente optimismo, resultante da esperança na salvação. Com efeito, ao recorrerem à oração, às velas e círios, as personagens deste conto mostram uma fé incondicional nos poderes divinos. Mesmo no seio do terror, do medo, da angústia, prevalece a crença na redenção⁶¹.

A atmosfera sombria e fúnebre, expressa na comparação entre o céu e a tampa de um caixão, atinge o ponto alto na atribuição da origem do terramoto aos movimentos dos mortos nas sepulturas: «E enquanto, de quarto em quarto de hora, a vila esbalançava em abalos que vinham do fundo, onde é a entranha dos mortos, pensava-se se aquilo era mover de ossadas saudosas deste tão triste vale de lágrimas. Ah, os nossos mortos! Que se vós vos aquietásseis entre os burgaus das covas por onde andais à mistura, isto talvez não sucedesse...» (ibidem: 93-94). Trata-se de evidências que, a par dos presságios naturais descritos no início, apontam a crença no sobrenatural, marcas de uma religiosidade de cariz popular.

Neste cenário, há, claramente, uma clivagem entre o ser humano e a natureza, sendo que o primeiro surge prisioneiro das condições impostas pela segunda. O homem não é senhor da sua vida, eternamente ameaçada pelo destino trágico imposto por forças

⁶¹ A personagem que melhor representa a imperturbável confiança em Deus é a avó velhinha: «Sim: o coração fraquejava combalido, e Deus sabia como por dentro atraçoava o sangue frio, lesado de antigo mal. Mas o parecer era, à parte a engelha, um doce pergaminho onde estava escrita a piedade, a fé na Providência que zela e ampara em supremo, e a caridade pelos pobres redundando em plácido estado» (Nemésio, 2002: 91).

superiores. Este ciclo de cataclismos é incessante e assola a cidade da Praia da Vitória desde tempos imemoriais, como desabafa uma personagem no início do conto: «Faz setenta anos que caiu a Praia a vez terceira. Ai, que cairá uma carta!» (ibidem: 90). Mais tarde, outra personagem volta a relembrar o ciclo de cataclismos que se abate sobre aquela terra: «Fora sempre assim: pobre terra fadada para joeira dos homens, esta Praia» (ibidem: 93). Trata-se de mais um aspecto que transmite a ideia de cerco, de situação sem saída e de ameaça contínua⁶².

O conto «O terramoto», de Fernando Aires, como o título indica, apresenta, igualmente, um cenário de catástrofe. Porém, ao contrário do conto de Nemésio, no qual o protagonista é colectivo, este texto mostra-nos uma situação particular: o desmoronamento de terras e rochas sobre a casa de uma idosa, devido a um forte terramoto, e o seu consequente aprisionamento nesse espaço interior. As notações espaciais não são tão frequentes e pormenorizadas como no conto anterior, mas a descrição do momento em que sucede o sismo mostra a ilha como um verdadeiro *locus horribilis*:

veio aquele estremeção tamanho, como um soluço de gigante – a casa num tremor, a estalar nas juntas, abalada até aos alicerces. O chão a abrir-se, os montes como cavalos à desfiada, por ali abaixo, semeando de pedras e lodo muitos lugares, deixando tudo raso e deserto, sem mostra de Vila com seus templos, seus solares, suas casas de comércio e casebres de pobre. (Aires, 1995: 40)

A história tem como núcleo dramático a situação de clausura da idosa, sepultada viva no interior da casa, confinada a um espaço fatalmente intransponível: «Um silêncio enorme (imagine quem puder) pesou ainda mais nas traves da casa que rangeram com um silvo de repente. Sobre o peito da mulher, foi como o coveiro assentasse, de vez, a laje da sepultura» (ibidem: 42). Todavia, o seu forte apego à religião nunca é abalado⁶³, e, após muitos anos, o seu corpo, surpreendentemente «incorrupto», é descoberto, facto que provoca um grande assombro entre a população, que, movida por uma profunda religiosidade, acredita tratar-se de um milagre.

⁶² José Martins Garcia afirma que, neste conto, «Nemésio resolveu não indicar qualquer data – como se o tremor da terra constituísse ameaça permanente (o que infelizmente é verdade)» (Garcia, 1987: 53).

⁶³ Na caracterização da personagem, além da simplicidade e da pobreza, destaca-se a devoção cristã, manifesta em vários momentos do seu quotidiano, como a bênção do pão, antes de levedar, a oração da noite, «para que o coração se mantivesse límpido durante o sono» (Aires, 1995: 40), as constantes interpelações ao divino, quando sucede a catástrofe e durante a sua clausura.

As fontes em que o narrador se baseia para contar a história têm uma forte ligação com a memória colectiva. Assim, Fernando Aires serve-se tanto da História como da lenda⁶⁴ para a construção do texto, recorrendo quer ao relato de um cronista, na descrição do cataclismo, o que atribui ao texto um carácter mais vincadamente realista e objectivo, quer à tradição popular do reconto oral, já que ele recria a última versão daquela história, configurando um antigo serão do campo em que se contavam casos, manifestação de uma já quase desaparecida vivência colectiva. O prazer do enredo é presença e marca constantes no conto, assente na transposição de uma história (re)contada para a escrita. O escritor recupera o modo tradicional de contar, ao instituir um narrador de segundo grau⁶⁵, o contador, cuja eloquência, expressividade, cuidada gestão dos gestos, sentido de ritmo narrativo e capacidade de emocionar o público fazem da personagem um exímio contador de histórias. O modo de contar é de tal maneira envolvente e cativante que «os ranchos que se punham a escutar ouviam, perfeitamente estarecidos, os gritos das gentes em fuga, os gemidos dos moribundos cada vez mais desesperados e o uivo dos cães na partilha dos mortos» (ibidem: 41). O contador consegue retratar, cabalmente, a atmosfera trágica que se segue a um desastre daquela magnitude, relembrando um cenário tão conhecido de todos mas capaz de estremecer os corações sempre que é evocado.

Ao valorizar as antigas narrativas de pendor oral, em especial a lenda, Fernando Aires mostra que reconhece a importância da tradição e da oralidade no *modus vivendi* açoriano⁶⁶, sobretudo numa determinada época. Com efeito, os antigos serões da aldeia constituíam um importante veículo de transmissão de conhecimentos, de experiências e de saberes, favorecendo a coesão. Os cataclismos fazem parte dessa memória colectiva, constituem matéria de muitas histórias, verídicas ou fantasiosas, como se fosse fulcral

⁶⁴ A lenda é, como sabemos, uma narrativa fantasiosa transmitida pela tradição oral através dos tempos. De carácter fantástico, as lendas combinam factos reais e históricos com factos irreais que são meramente produto da imaginação humana. Com exemplos bem definidos em todos os países do mundo, as lendas, geralmente, fornecem explicações plausíveis e, até certo ponto, aceitáveis, para coisas que não têm explicações científicas comprovadas, como acontecimentos misteriosos ou sobrenaturais. Como diz o dito popular «Quem conta um conto aumenta um ponto», as lendas, pelo facto de serem repassadas, oralmente, de geração a geração, sofrem alterações à medida em que vão sendo recontadas.

⁶⁵ Efectivamente, a instituição de uma situação de comunicação narrativa marcada pela oralidade tem uma relação estreita com a instituição de um nível hipodiegético.

⁶⁶ Num artigo sobre *Açores – Lendas e Outras Histórias*, de Ângela Furtado-Brum, Urbano Bettencourt aponta a importância social e cultural das lendas, afirmando que se trata de «objectos remanescentes de uma prática popular em que já o próprio acto de relatar oralmente se revestia de aspectos sociais e culturais, para lá dos conteúdos simbólicos e ético-religiosos que as narrativas veiculavam, configurando uma particular relação do homem com o seu espaço, uma determinada visão do mundo, cuja transmissão e continuidade se procurava assegurar através do relato» (Bettencourt, 2003: 33).

manter sempre presente e passar de geração em geração o peso da fatalidade colectiva na História açoriana.

A expressão «em tempos do grande capitão», usada, no início do conto, para contextualizar temporalmente a história, indica que estes acontecimentos ocorreram há muito tempo, nomeadamente na altura dos capitães-donatários, provavelmente no século XVI⁶⁷, o que atesta a antiguidade dos fenómenos de magnitude catastrófica na ilha. Uma vez que recorre ao relato de um cronista, podemos dizer que Fernando Aires se serviu, então, de um facto empírico para a construção de uma história de teor fantástico, já que o cadáver da idosa ficou, inexplicavelmente, conservado ao longo dos tempos, um facto que desafia, claramente, as leis da física: «inteiro e sozinho, o corpo da velha mulher jazia no desamor de tantos anos passados. Inteiro. Nas mãos, o rosário de repente tão nítido à luz que vinha de cima. A boca ainda no jeito de dizer o nome da Senhora» (ibidem: 44). Desta forma, a anotação realista e referenciável cruza-se com elementos de um maravilhoso de inspiração religiosa, que irrompem naturalmente no seio do quotidiano, revelando a proximidade do sagrado e a convivência do homem com o divino e alimentando uma fé, uma crença, embora numa situação-limite.

A religiosidade e a imaginação populares motivam, pois, a atribuição da explicação a um milagre, já que, segundo a população, trata-se de uma forma de Deus recompensar e homenagear a devoção da idosa, que, mesmo nos momentos de maior angústia, nunca sente a fé oscilar. Nos primeiros tremores, a sua atenção é imediatamente dirigida à divindade, numa súplica de protecção, que parece ser atendida. De facto, «a casa não caiu. Nem o tecto, nem as paredes caíram. Nem o lume brotado do mar chegou ali. Ao lado do mundo maior, convulsionado até à orla do céu, aquela casa menor, situada na raiz do monte, sobrevivera como a luz que toma conta da madrugada» (ibidem: 41). Soterrada na remota e escura casa, a velha senhora dedica grande parte do tempo à oração, uma situação acentuada pela repetição da expressão «o nome da Senhora na boca», ao longo do texto, mesmo após a descoberta do corpo. Estamos, pois, diante de um Deus severo que, de acordo com os clérigos e moralistas, manifesta o seu poder e castiga através de catástrofes, mas também um Deus misericordioso que, segundo a perspectiva popular, recompensa os

⁶⁷ De facto, em 1522, deu-se a chamada «Subversão de Vila Franca» ou «Terramoto de Vila Franca», designações que, na historiografia açoriana, tradicionalmente se dão ao grande sismo que, na noite de 21 para 22 de Outubro desse ano, provocou grandes movimentos de terra e destruição generalizada das habitações na ilha de São Miguel, em especial em Vila Franca do Campo, então a capital da ilha.

mais piedosos. Desta forma, podemos afirmar que a intervenção divina acaba por diluir um pouco o peso da fatalidade colectiva.

Em suma, baseando-se numa narrativa transmitida pela tradição oral através dos tempos, o autor retrata importantes aspectos da vivência insular. Ao recriar a última versão de uma lenda, mostra como a ilha é um espaço de catástrofe, impondo a fatalidade do medo a um povo crente, mas também um espaço de mistério, que estimula as crenças no sobrenatural. Realidade e fantasia combinam-se nesta curta narrativa, passada de geração em geração, submetida a várias alterações, ao longo dos tempos, e reveladora da importância do apelo aos poderes superiores num espaço permanentemente ameaçado pela destruição.

Em «Abalo final», António Bulcão apresenta-nos uma situação narrativa semelhante – uma idosa, Maria Augusta, fica soterrada na sua casa devido a um violento tremor de terra –, mas sem o elemento fantástico. A história é, mais uma vez, construída a partir de um acontecimento real, o terramoto de 1 de Janeiro de 1980, que destruiu Angra do Heroísmo, mas particularizado na situação trágica da velha senhora. Encurralada debaixo dos escombros, às escuras e sem se poder mexer, a personagem é assaltada por dúvidas e por uma desorientação total que a levam a questionar se estará viva ou morta. No caso de estar morta, não compreende aquelas circunstâncias estranhas e incompatíveis com as suas ideias preconcebidas: «Então a morte seria aquele desespero, uma imobilidade sem vista ou movimento mas com tacto, audição, cheiro, gosto? A sensação de estar viva, mas quieta e cega? Então a morte era bem pior do que julgara toda a vida... Sempre pensara o fim como uma viagem» (Bulcão, 1989: 61). Como devota confessa, a sua concepção da vida após a morte rege-se pela doutrina católica. Todavia, uma vez que não assiste à apresentação do rol dos seus pecados, com vista à atribuição de uma sentença – Purgatório, Céu ou Inferno –, sente as suas crenças abaladas e começa a questionar a veracidade da explicação bíblica: «Seria tudo mentira? Haveria de facto outro mundo mas só debaixo da terra, poucos palmos abaixo da superfície, em quase tudo parecido com o outro no seu corpo? Chorou de novo, desorientada» (ibidem: 61). Outro tremor volta a despertar o pânico na personagem, que, após libertar uma das mãos, se deixa invadir pelo sono, acordando com o cantar de um galo.

Tendo agora a certeza de estar viva, agarra-se, fervorosamente, às convicções religiosas e apela à intervenção da Providência através da oração⁶⁸. É salva, após três dias de circunscrição a um espaço redutor onde travou batalhas internas, questionando as suas crenças, e onde, posteriormente, recuperou a fé no divino e na possibilidade de ser resgatada. Após meses de recuperação, apercebe-se da tragédia que se abateu sobre a cidade e outras partes da ilha, devastadas pelo cataclismo. Visto a sua casa ter ficado em escombros, é realojada noutro lugar, onde tem de refazer a vida. Contudo, incapaz de suportar a tristeza, a depressão, a perda e a dor devido a tanta destruição, morre duas semanas depois, empreendendo a «viagem» especial que sempre imaginou.

Todos estes aspectos são retratados através de um narrador onisciente que se situa muito próximo do universo insular, visivelmente sensibilizado pelos acontecimentos trágicos e totalmente ciente da fatalidade ligada àquele espaço e àquela gente. No final do conto, manifesta a esperança de que a tristeza e a dor não acompanhem os velhos depois da morte, que o sofrimento faça parte apenas da vida terrena.

Em suma, a frequência com que sucedem os cataclismos, que institui um tempo cíclico, é retratada por inúmeros autores, constituindo, como sabemos, um tema recorrente ao longo do percurso do conto açoriano. A imagem da ilha devastada pelos tremores de terra e vulcões surge em diversos textos, mostrando que os escritores conhecem o peso da calamidade na memória colectiva e compreendem a relação de causalidade entre os desastres naturais e o sentimento de uma religiosidade meio aterrorizada. Dada a magnitude dos fenómenos narrados, nota-se uma preocupação em captar o acontecer, pelo que a exterioridade, a verosimilhança, a linearidade e a centralidade da acção são aspectos que dominam os textos. Tratando-se de situações que afectam, irredutivelmente, a vida do ilhéu, é natural que os autores dêem atenção, igualmente, ao sentir, escrevendo linhas de grande intensidade emocional, numa tentativa de humanizar os fenómenos. No seu conjunto, estas narrativas acabam por representar valores éticos e religiosos, a partir de dados empíricos, configurando uma particular relação do homem com o espaço, com os outros homens e com o sagrado. É indiscutível o carácter universal destes textos, visto que,

⁶⁸ «Sentiu terra. Com saliva, humedeceu-a, recolheu um pouco entre os dedos e fez uma pequena bola que queria a partir daí fosse o seu terço. A pequena bola de terra foi então, por muitas horas, ao mesmo tempo, Pais-Nossos, Avés-Marias, Anjos da Guarda, Salvé-Rainhas, Glórias e outras rezas íntimas que Maria Augusta desesperou entre os lábios para que alguém a tirasse dali» (Bulcão, 1989: 62).

não só a ilha mas qualquer espaço afectado pelas forças naturais estimula a proximidade com o divino e o temor à natureza.

5. ESPAÇO DE MISÉRIA: A LUTA QUOTIDIANA EM DIAS DE MELO

As sensações de limite, de precariedade e de cerco sentidas no espaço insular são motivadas não apenas por condições geográficas, meteorológicas e geológicas, mas também por conjunturas sociais e económicas. Efectivamente, em diversos contos, a ilha é um espaço que aprisiona as personagens numa vida de pobreza e miséria extremas, sem saída possível. Os textos estão construídos de modo a mostrarem o papel determinante das condições socioeconómicas no tipo de relação que as personagens estabelecem com a ilha e com o quotidiano concreto. Ao enfatizar o lado sombrio da vida das personagens, o contista assume uma posição denunciadora, ao serviço da representação crítica da sociedade, expondo, questionando e sentindo o impacto do que vê. Todos estes aspectos marcam a escrita de Dias de Melo, um autor de aguda consciência social, cuja obra se situa próxima da corrente que em Portugal se designou de neo-realismo⁶⁹, embora o escritor nunca tenha assumido a sua filiação nessa corrente literária, preferindo catalogar a sua ficção como literatura de denúncia e de combate. A sua escrita é fortemente condicionada pela realidade insular e orientada por pressupostos ideológicos firmemente cimentados na ligação do homem com o meio e na sua luta renhida do dia-a-dia. No fundo desse panorama, encontramos, segundo Gregory Mcnab, a «tomada de posição da “persona” literária do autor perante o povo cuja experiência transmite. Essa posição é em favor das reivindicações do povo (os mais desfavorecidos em termos de dinheiro e poder). [...] Até certo ponto, pode dizer-se que essas funções da “persona” [...] originam num desejo de identificar-se com, de fazer parte de, de sentir-se parte do povo» (Mcnab, 1987: 66).

⁶⁹ João de Melo, em «O trabalho, a ideologia e a forma no “ciclo da baleia” de Dias de Melo», define neo-realismo, explicando que «é sobretudo um movimento cultural amplo que, em literatura, resulta como uma tomada de consciência e uma opção temática, não normativa, cuja estratégia visa dar à expressão narrativa uma funcionalidade social bem demarcada da anterior função do texto literário. É uma literatura de denúncia e de combate e também de apologia a uma transformação qualitativa da vida. E os princípios dessa estratégia assentam, basicamente, no seguinte: dar testemunho duma classe (o proletariado), conferindo-lhe uma voz própria, instituindo-a como sujeito colectivo da história» (in *Toda e Qualquer Escrita*, Lisboa, Editorial Vega, 1982, p. 108 e 109).

5.1 A SUBJECTIVIDADE DO CRONISTA

Na sua acepção original, a palavra «crónica» significa relato ou registo de acontecimentos segundo a ordem cronológica. Portanto, a crónica do passado era um texto histórico, que fixava os eventos à medida que iam sucedendo ao longo do tempo. Carlos Reis acrescenta que a crónica medieval nem sempre se baseava em documentos, podendo o cronista recorrer a uma certa ficcionalização para colmatar a narração dos acontecimentos (Reis, 2000: 87). No século XIX, com o desenvolvimento da imprensa, a crónica passou a integrar os jornais, no espaço de rodapé, e alcançou uma nova acepção: a de crónica de imprensa. Sem perder o seu carácter de narrativa de factos e a profunda ligação com o tempo vivido, a crónica adquiriu, nesta altura, uma característica moderna: a subjectividade do cronista, que comentava, de forma crítica, os acontecimentos da actualidade. A finalidade principal deste tipo de texto era a de informar o leitor. Porém, com o passar dos tempos, ela passou a ter um carácter mais literário, colocando essa finalidade em segundo plano. A linguagem tornou-se mais leve e espontânea, e a crónica foi, gradualmente, aproximando-se da poesia, do humorismo, do lirismo, da dissertação, da ficção narrativa, adquirindo, deste modo, um cunho mais complexo, e, ao mesmo tempo, configurando-se como um género literário propriamente dito. No entanto, sendo, primordialmente, um texto escrito para ser publicado no jornal, a crónica é vista como um género literário menor. Contudo, os factos servem apenas como meio para suscitar a reflexão acerca de algo muito mais abrangente e profundo, como as relações humanas. Assim, o cronista oferece-nos uma visão pessoal dos acontecimentos, dando-lhes um toque próprio, num estilo particular, e incluindo, no seu texto, elementos que o elevam a um outro estatuto muito além do simples texto de carácter informativo.

Uma vez que oscila entre a literatura e o jornalismo, a crónica é considerada um género híbrido. Além disso, introduz-se noutros géneros, contaminando-os com algumas das suas características mais evidentes. Ela compartilha com a ficção narrativa algumas semelhanças, como um posicionamento exterior em relação aos factos e figuras, assim como um discurso narrativo ou virtual⁷⁰. A crónica é um género que, frequentemente, conduz à reflexão e discussão acerca dos limites entre a realidade e a ficção, nascendo de

⁷⁰ Carlos Reis afirma: «Desde logo pode verificar-se que o posicionamento do cronista perante o real revela algumas afinidades com o de um narrador de um relato ficcional: também o cronista adopta uma posição em princípio exterior aos factos e figuras que os vivem, enunciando, para os representar, um discurso virtual ou efectivamente narrativo», mantendo a atitude de contar do modo narrativo (Reis, 2000: 88).

um facto do quotidiano, seleccionado pelo cronista, seja ele de carácter histórico, social, político, cultural ou pessoal. Esse facto é tratado de forma especial pelo cronista, que o transforma e o recria, através da subjectividade, visão do mundo e relação com o tempo, podendo introduzir, no texto, novos aspectos, como elementos ficcionais, que instalam no texto uma certa ambiguidade. Por outras palavras, o cronista utiliza uma linguagem de recriação que se apoia na realidade mas que a transcende muitas vezes, levando a crónica para o campo da ficção narrativa.

Não é fácil identificar o género a que pertencem as obras de Dias de Melo *Cidade Cinzenta* e *Vinde e Vede*. Ao referir-se aos textos que integram a segunda, João de Melo afirma que «são, no geral, episódios de natureza híbrida, entre a crónica, o apontamento de circunstância ou o testemunho ideológico da indignação, da solidariedade, do compromisso, expressando, preferentemente, denúncia e combate pela verdade e pela justiça contra os senhores do mando, do ódio e da opressão» (Melo, 1982: 111). Geralmente, quando referidos em estudos, artigos e ensaios, estes textos são designados de «narrativas». De facto, ao percorrermos estas páginas, encontramos muitos textos quase sem acção ou intriga, visto serem constituídos, essencialmente, pelas reflexões de um narrador que deambula pela paisagem física, humana e social. Assim, torna-se evidente que estes textos híbridos extrapolam os limites do conto e entram no domínio da crónica como narrativa ligada à experiência pessoal e subjectividade do narrador, especialmente em *Cidade Cinzenta*. Os temas são retirados do quotidiano e recriados através das faculdades inventivas do autor, que mostra uma visão pessoal, uma reacção individual, íntima, ante o palco da vida. Daí que possamos considerar, em certa medida, estas obras «documentos», porquanto contêm imagens de um tempo social vivido pelos contemporâneos. Todavia, muitos destes textos, por apresentarem uma certa estrutura de ficção, constituem verdadeiros contos, sem deixarem de revelar uma proximidade com a crónica, dada a forte presença de aspectos aparentemente casuais do dia-a-dia e o comentário imediato sobre a vida.

O título de *Cidade Cinzenta* pode referir-se tanto às circunstâncias climáticas das ilhas (nebulosidade, humidade) como às condições adversas que os homens enfrentam (pobreza, exploração). A ligação dos textos com a realidade é já visível na epígrafe da obra: «mas para falar de todos e a todos é preciso falar do que todos conhecem e da realidade que nos é comum» (Albert Camus). Com efeito, no decorrer dos textos, o autor

torna patente uma forte ligação com a realidade e a sua visão do espaço-tempo social, que servem de ponto de partida para a escrita. Temos, então, um narrador que observa a realidade e que reflecte sobre a condição do homem numa sociedade hierarquizada. Predomina, em grande parte da obra, uma visão pessimista da condição humana, que se exprime através de uma linguagem metafórica, simbólica e imagística. Na maioria dos textos, a emoção das personagens domina em detrimento da acção e é filtrada pela subjectividade de um narrador que faz uso da linguagem poética e da sugestão para denunciar uma humanidade estratificada. Apesar da simplicidade e da brevidade, os textos são reveladores e penetrantes, entrando fundo no significado dos actos e sentimentos do homem.

As histórias de *Cidade Cinzenta* desenrolam-se no espaço insular citadino, que assume uma notória importância para o narrador, visto que é a observação e a descrição da paisagem urbana e das personagens que geram a reflexão sobre as relações humanas. Assim, nos textos, predominam os momentos descritivos, as frases nominais, a narração na primeira pessoa, uma vez que o narrador filtra tudo o que vê e nos mostra a sua visão da realidade. Ao longo das narrativas, oscilam o crítico e o narrador de acontecimentos, embora o primeiro predomine sobre o segundo. A função do crítico permite-nos detectar até que ponto a crónica se manifesta nos textos e perceber a sua relação com o tempo presente⁷¹. A função do narrador de acontecimentos permite-nos vislumbrar pequenos núcleos de acção, ligados a episódios do quotidiano, que despertam a reflexão sobre algo profundo, como a condição humana. Os textos que contêm uma acção mais significativa baseiam-se em histórias simples, com um número reduzido de personagens, com uma unidade em termos de tempo, espaço e acção e com uma certa densidade dramática.

As narrativas que não contêm um desenlace parecem aproximar-se mais da crónica do que do conto, visto que a primeira, geralmente, deixa o leitor imaginar o final. Com efeito, uma das finalidades da crónica é sugerir e provocar a reflexão, e não resolver um conflito. Veja-se, por exemplo, o texto «Crónica inacabada», que, como o título indica, não apresenta uma resolução da pequena história que retrata, baseada em factos

⁷¹ Seguindo as reflexões de Carlos Reis acerca das crónicas de Vitorino Nemésio, podemos encontrar as três dimensões da crónica que este teórico refere: a do tempo histórico, aliás, mais social do que propriamente histórico, através de tópicos como a exploração dos mais fracos, a desigualdade social, a emigração, a miséria, o desemprego, a fome; a do tempo biográfico, expressa através do discurso na primeira pessoa de um narrador que observa a realidade e deambula por um espaço; e, finalmente, a do tempo psicológico, visível nas reflexões e sentimentos desse mesmo narrador (Reis, 1998).

aparentemente banais, retirados do quotidiano, como a ida de dois homens a um café. Cabe ao leitor deduzir que algo mais profundo se oculta em pequenos gestos triviais, pouco importantes enquanto acção mas capazes de provocar a reflexão. Esta narrativa é dominada pelo narrador de acontecimentos, apesar de o crítico estar implicitamente presente na selecção feita pelo narrador ao registar determinados aspectos e abandonar outros.

Embora o desenlace não constitua uma característica obrigatória e sempre presente nos contos literários, os textos desta obra que oferecem uma conclusão das histórias revelam uma maior proximidade com o conto. «Vinte contos em cinco minutos» e «Um home de sorte» valorizam a acção e o diálogo e possuem uma linguagem mais directa, uma vez que a realidade é observada e descrita de forma mais objectiva, ao contrário de outras narrativas onde dominam uma linguagem e uma visão poéticas do mundo. Essa aproximação objectiva à realidade circundante realiza-se, igualmente, através da linguagem coloquial, da pronúncia e léxico açorianos. O final destes dois contos oferece-nos um desenlace da história, que contém uma moral implícita, consentânea com a posição do narrador.

No primeiro conto, a desigualdade social, a injustiça e a exploração do homem pelo homem são os temas tratados. João Carroça, «de pé descalço e farrapos de cotim no corpo magro» (Melo, 1971: 32), foi enriquecendo ao longo do tempo e transformou-se no senhor João da Silva Fontanela, um respeitável burguês, «homem de contratos direitos, sim senhor, com muitos alqueires de terra, adquiridos e postos à renda, e milhares de contos em depósito» (ibidem: 33). Esquecendo as origens humildes e as dificuldades financeiras do passado, a personagem explora, friamente, um antigo companheiro dos dias em que andava de carroça a vender a mercadoria, comprando-lhe batata a cinco escudos e vendendo-a, cinco minutos depois, a vinte e cinco a um oficial do exército. Daí o título do conto – «Vinte contos em cinco minutos» –, que representa o lucro fácil de um homem rico, sem escrúpulos e indiferente à desgraça alheia. O estatuto social do senhor João da Silva Fontanela não é fixo e alterna segundo a situação. Para os que possuem um estatuto inferior, como o seu antigo amigo, António Garrano, é o senhor João da Silva Fontanela, visto que é mais rico, mas, para o tenente do exército, com maior prestígio do que ele, é, simplesmente, João Carroça. Apesar de, à primeira vista, estarmos perante uma visão que procura ser objectiva e fiel, o comportamento, os sentimentos e os pensamentos das

personagens, assim como o modo como o narrador onisciente caracteriza as duas figuras centrais, escondem uma crítica e, conseqüentemente, uma moral implícita: a condenação da exploração dos mais fracos, a denúncia da hipocrisia, egoísmo e frieza dos poderosos. A história e o discurso são, pois, filtrados pelo modo de ver e de sentir do narrador.

Essa crítica está ainda mais presente no conto «Um home de sorte». A acção é marcada pelo cómico e pelo trágico. O primeiro está patente no comportamento e na linguagem dos dois protagonistas – o compadre Garrancho e o compadre Pinga –, dois homens de meia-idade que estão a embebedar-se numa taberna. O segundo revela-se através da pobreza, miséria e desonra aliadas às vidas das personagens, e através do desenlace – a morte do compadre Pinga num violento acidente de automóvel. O álcool surge como um meio de esquecer as adversidades que enfrentam: as dificuldades financeiras, a desonra da filha do compadre Pinga por acção do patrão, a impossibilidade de arranjar trabalho devido à idade, pois os donos das terras só empregam os mais novos. Ao sair da taberna, o compadre Pinga é atropelado por um carro de gente rica, que não abrandava, nem mesmo depois do acidente. As pessoas riem face ao acontecido, revelando a frieza e a crueldade da classe alta face à tragédia humana. A descrição do acidente, através de frases nominais curtas e de pormenores realistas, coaduna-se com essa realidade crua e desumana:

O automóvel a grande velocidade. Compadre Pinga cego. E a dançar. No meio da rua a dançar. Gargalhadas bêbadas no automóvel. Gente nova, da *alta*, bebedeira elegante. O choque. E as gargalhadas no automóvel. E o automóvel passando, correndo sempre, mais depressa, mais depressa, desaparecendo na curva adiante. O automóvel – e as gargalhadas, mais alegres, mais estridentes, mais loucas, no automóvel. Segundo. Apenas segundos. E compadre Pinga nas pedras da calçada. Carnes desfeitas. Ossos estilhaçados. A cabeça – papa vermelha, esbranquiçada, a luzir nas pedras da calçada. Ao pálido clarão da luz eléctrica na poalha da morrinha da chuva pingando na madrugada lívida. (Melo, 1971: 94)

Este quadro de horror revela a indiferença dos poderosos face ao sofrimento alheio. Apesar disso, o compadre Garrancho, ao presenciar o sucedido, refere, ironicamente, que agora é que o compadre Pinga teve sorte, daí o título do conto. Na verdade, a morte do companheiro é vista como um meio de fuga, de libertação das amarras da miséria. A forma

como o narrador relata o desfecho desperta a reflexão sobre algo tão profundo e tão complexo como as relações humanas, em particular sobre a angústia e a tragédia de ser pobre numa sociedade injusta. Afinal, o álcool não constitui apenas um meio de esquecer a desgraça, mas também aquilo que permite a libertação final da personagem, visto as pessoas do carro estarem embriagadas. Portanto, além de simplesmente narrar os casos, a *persona* do autor deixa implícita, nestes textos, uma visão crítica da realidade e transmite certos valores ideológicos. Além disso, tal como a crónica, estes dois textos transmitem a ideia de serem escritos ao «correr da pena», dada a espontaneidade e simplicidade do discurso.

Ao longo de toda a obra, mesmo nas narrativas que valorizam a acção, a exterioridade e a objectividade, podemos detectar a tomada de posição da *persona* do autor, a favor do povo. As histórias aparecem vestidas pelos sentimentos e impressões do autor, marcadas pelas suas valorizações. Muitas vezes, intervém directamente no discurso, interrompendo o seguimento da história para reflectir sobre a condição humana e inculcar uma mensagem à sua ficção, como acontece, por exemplo, em «Garça ferida», de *Cidade Cinzenta*, em que, deambulando pela cidade e detendo-se na observação de uma garça ferida devido a uma farpa, o narrador discorre sobre a complexidade do homem, capaz de inúmeras atrocidades mas também de grandes sacrifícios. Outra forma de intervenção directa no discurso reside nas interrogações relativas às contradições que vê em seu redor e às situações trágicas que lhe provocam espanto, especialmente na série «No silêncio da noite». Por exemplo, em «Angústia», a repulsa que lhe causa a visão de um pobre canceroso que se aproxima dele fá-lo questionar sobre a sua própria integridade. Além disso, em *Vinde e Vede*, a *persona* do autor assume o papel de ouvinte das narrativas de figuras do povo, como em «A prova dos nove» e «O porto». Quando o povo não consegue exprimir os seus desejos e reivindicações, essa entidade atribui-lhe uma voz explícita, interpretando por ele as implicações futuras dos seus actos, como sucede em «Marília», da mesma obra: «A luta será difícil, tremendamente difícil – mas, um dia, será o da vitória final: o da emancipação e libertação definitivas dos trabalhadores, dos humilhados no Mundo inteiro» (Melo, 1979: 92). Nesse dia, assistiríamos à concretização do mundo ideal

sob o ponto de vista do autor⁷², que podemos vislumbrar ao longo dos textos, um espaço-tempo utópico, contrastante com um presente decadente e castrador.

5.2 CONSTRIÇÕES SOCIOECONÓMICAS E ESPACIAIS

A galeria de figuras humanas que povoam os textos de *Cidade Cinzenta* e de *Vinde e Vede* mostra-nos homens e mulheres numa luta não só contra outros seres humanos mas também contra o meio físico por uma vida melhor. Por outras palavras, as circunstâncias físicas da ilha são mais uma dificuldade a transpor, a par da pobreza, da marginalização e da mediocridade dos ricos. As noções espaciais funcionam como um meio de dar a ver a miséria social e humana, fruto da exploração do homem pelo homem, da desigualdade e da injustiça.

S. Miguel constitui o palco de *Cidade Cinzenta*, que privilegia o espaço urbano, e de *Vinde e Vede*, mais ligada ao espaço rural, duas obras que focam, como já referimos, uma realidade intolerável e podre, resultante de um sistema cujos valores se baseiam no poder e no dinheiro. O protagonista é o homem concreto, na luta quotidiana pela sobrevivência. O escritor coloca-se, claramente, do lado dos fracos, dos pobres, dos marginalizados, com poucas ou nenhuma possibilidades neste mundo, aqueles que vivem para servir os de cima, numa situação de quase escravidão.

Dias de Melo conta-nos histórias tocantes e impressionantes, que chocam pela carga trágica que possuem, como a do jovem Mané Chico, de doze anos, que, em vez de brincar, tem de ir trabalhar e substituir o pai morto, em «Sementes de ódio», de *Cidade Cinzenta*; ou o pai de «Só mais uma voltinha», da mesma obra, que é tão pobre que não tem bastante para o filho dar mais uma voltinha no automóvel da feira; ou a personagem de «Velho trabalhador», de *Vinde e Vede*, que, por ser apanhado a dormir no serviço, é brutalmente espancado pelo patrão cruel. Uma das histórias mais dramáticas é, sem dúvida, a da velha, em «Encontro», de *Vinde e Vede*, que encontra um homem no caminho e lhe diz: «Dá-me dinheiro p'ra comprar um pão e vai foder co'a minha filha» (Melo, 1979: 118). No extremo da pirâmide social, estão os ricos, os poderosos, figuras banais e

⁷² Em «A aventura açoriana na obra de Dias de Melo», Gregory McNab explica que «o mundo mais desejável para Dias de Melo é um ideal, uma realidade onde haveria um sentido de equilíbrio, harmonia e pureza. E naquela realidade, a humanidade seria integral, unida, sem divisão de classe, sem alienação de indivíduos do corpo social, pois toda a gente seria “nossa gente”. Poderíamos pensar que seria um estado de inocência, uma realidade poética e não concreta, um idílio quase pastoril, um paraíso da infância, uma idade de Ouro num sítio qualquer e indefinido no passado» (McNab, 1987: 63).

mediócras, indiferentes à desgraça alheia, como o senhor de cara de lua cheia, do texto do mesmo nome (*Cidade Cinzenta*), que fica indignado porque um rapaz miserável e sujo tenta acariciar o cãozinho felpudo dele; ou o senhor João da Silva Fontanela, antigamente João Carroça, que compra mil arrobas de batatas a um antigo colega a cinco contos, e depois vende-as ao exército a vinte e cinco contos; ou ainda o caseiro Francisco Cebola, de «Pão de pobre» (*Vinde e Vede*), que vai à missa deixando um pobre homem à espera para comprar farinha para a família faminta. Há um chocante desequilíbrio social, uma trágica divisão entre os que detêm o poder económico e o prestígio social e aqueles que integram uma humanidade maltratada, alienada e explorada⁷³. Assim, a ilha surge, antes de mais, como um espaço social, em que mesmo a descrição das condições geográficas e meteorológicas constitui um meio de dar a ver a miséria social e humana.

É constante o uso do adjetivo «cinzento» e de outras palavras do mesmo campo semântico («negro», «sombrio», «soturno», etc.), ao longo dos textos e até no título da obra. O recurso a esta cor neutra, quase sem identidade, resultante da mistura do branco e do preto, coaduna-se com o facto de os operários, os trabalhadores, os pescadores, os agricultores, enfim, toda esta classe dos desfavorecidos, reprimirem a sua individualidade e vontade própria ao se submeterem, em troca de uns tostões, às vontades dos patrões cruéis. Em «Crónica cinzenta», de *Cidade Cinzenta*, há uma constante referência a «cinza» para definir as condições meteorológicas da ilha, sobretudo a nebulosidade. No entanto, torna-se evidente que essa cor reflecte, acima de tudo, a vida miserável dos trabalhadores, que lutam pela vida e contra a fome:

A chuva, na cinza amarfanhante da luz cinzenta. Operários. Um rancho de cavadores. De sachos às costas, curvados, vestidos de cotins remendados, bonés encardidos de suores muito velhos enterrados nas cabeças de cabelos emaranhados. E descalços. Todos. A cinza das nuvens, a cinza da luz. As árvores de galhos erguidos, nus, ósseos, braços esqueléticos de fantasmas de tragédia. As casas sombrias, soturnas, esborrachadas, esmagadas, na cinza das nuvens. (Melo, 1971: 78)

⁷³ Gregory Mcnab explica que, em *Cidade Cinzenta* e em *Vinde e Vede*, encontramos «uma humanidade fragmentada em classes, hierarquizadas. [...] os seres humanos estão isolados, alienados uns dos outros. Boa vontade, laços fraternais, nada disso. O que há é o dinheiro, a necessidade e a dependência, a fome. A distinção feita entre os seres por meio de valores financeiros leva a sérias contradições, à hipocrisia e à suprema importância dos interesses particulares» (ibidem: 64).

As notações espaciais são uma forma de dar a ver as condições de vida miseráveis dos trabalhadores. A fome, o aperto das necessidades, a falta de alegria e o bloqueio dos sonhos estão inscritos no espaço físico, que adensa a atmosfera de tragédia. O texto termina com a pergunta «até quando?...» (ibidem: 80), deixando uma ideia de incerteza acerca do futuro e de urgência da mudança.

Vinde e Vede mostra-nos uma escrita marcada pela temática do cerco, da circularidade, visível nos títulos das duas partes que compõem a obra: «Círculo fechado» e «Tentando romper o círculo». Assim, ao longo dos textos, torna-se evidente a intenção do autor de acentuar as condições socioeconómicas que atiram as personagens, representativas de várias classes profissionais (camponeses, pescadores, operários, escribas), para um «círculo fechado» marcado pela fome, pela mendicidade, pela pobreza, pelo trabalho infantil, pelo alcoolismo, pela promiscuidade, pela violência. O ambiente da maioria dos contos é uma mistura de espaços: o físico, o social e o psicológico. Todos eles estão interligados e carregam uma negatividade explícita.

Em «A esmola», o espaço físico – a Ilha – está associado ao mau tempo, descrito logo no *incipit* do conto: «A Ilha – um corpo dramaticamente esmagado entre a prancha negra do céu de chumbo e as montanhas das vagas que rolam, desgranhadas, lívidas, por sobre o chumbo do mar em convulsões infernais. E batida pela fúria do vento e pela fúria da chuva. Há quinze dias» (ibidem: 61). A hostilidade do espaço impede os pescadores de desempenharem a sua actividade, ameaça o seu meio de subsistência – o barco – e empurra famílias inteiras para condições de vida miseráveis. Por conseguinte, o espaço psicológico das personagens encontra-se extremamente abalado, povoado de angústia, desespero, vergonha. Por meio de um procedimento técnico-narrativo como o monólogo interior, consegue-se uma ilustração sugestiva do espaço psicológico, sobretudo de Manuel Gregório, o pai de família, que sente o orgulho ferido perante a penosa resolução de obrigar os filhos a pedirem esmola: «Aquilo era uma facada que recebia no peito. Pedir... terem os filhos que pedir... os seus filhos... O velho ditado: “Ninguém diga desta água não beberei e deste pão não comerei”» (ibidem: 62). O conto atinge maior intensidade dramática em dois momentos: a violação da filha de Manuel Gregório, quando ela vai pedir esmola a um taberneiro, e a destruição do barco de pesca devido à fúria das ondas, situação evitável com a construção, por parte do governo, de uma muralha protectora. Aliás, o conto seguinte, «O porto», composto pelas falas de um pescador revoltado, aborda

a indiferença das autoridades face às dificuldades dessa classe de desfavorecidos, abandonada à insegurança, instabilidade e estreiteza do espaço insular:

É um governo que temos, esta penhora que nos meteram em casa, a ver se eles s'alembam que tamos mais abandonados, mais esquecidos que presos no fundo d'ua cadeia. [...] A terra que temos está à vista – montanhas e mais montanhas d'ua banda, erguidas quase a pique por riba das nossas cabeças, da outra o mar, o descampado do mar, e nesta nesga deste campo este triste deste povo espremido entre as montanhas e o mar. (ibidem: 69)

Composto por um diálogo que nos fornece apenas as falas do pescador, o texto é dominado pela linguagem coloquial e regional e por um discurso emotivo, que conferem um maior realismo à situação retratada.

Ao longo de toda a obra, a cor predominante na descrição do espaço é o negro, sobretudo quando a ilha é vista como *locus horribilis*, associada ao temporal e à fúria dos elementos da natureza. Pertencente à mesma obra, «O salário do Caltraçada» retrata a vida difícil e oprimida de um ser solitário que luta contra as adversidades do espaço e do clima e contra a crueldade e a frieza dos homens, num esforço penoso de se manter vivo. A elaboração da categoria espacial começa no início do conto, logo após uma curta apresentação da personagem central, repetida anaforicamente ao longo de todo o texto: «Caltraçada tinha fome. Fome e frio» (ibidem: 165). A longa descrição do espaço e do tempo meteorológico é, claramente, marcada pela constante referência à cor negra:

A terra encolhia-se, transida, negra, corpo descarnado, os dentes negros das pedras negras das paredes e dos moroiços arreganhados para os nossos olhos, os punhos negros dos rochedos negros paridos do seu ventre de fogo apontados aos nossos corações, as manchas negras do verde escuro das faias esfrangalhadas caindo-nos na tristeza negra das almas – assim a terra se encolhia, transida, negra, nos vinhedos arripiados por trás da orla negra da costa negra, com os gadanhos negros e encarquilhados das videiras esparramados pelo solo negro e mudo; nas velgas, nas hortas, nos cerrados a contorcerem-se, negros, pelas encostas negras que sobem, torturadas, para o alto e o interior da Ilha, enroupadas em nevoeiros negros. Vinha, com a chuva, o granizo varejado pelo vento, descia da serra, deslizava pelos matos, chegava-nos às portas das

nossas casas. O mar, infernalmente enfurecido, erguia-se ao redor da Ilha encarcerada no meio do oceano. (ibidem: 165)

No excerto, a atribuição de traços humanos a vários elementos da natureza contribui para uma aproximação entre a vida da personagem e o próprio espaço, ambos marcados por uma evidente negatividade. Usada para descrever a terra, as rochas (o basalto), a vegetação, a costa, o céu, facilmente nos apercebemos de que a cor negra reflecte não só o mundo exterior mas também a dimensão claustrofóbica da vivência insular, assim como a fome e o frio sentidos pelo Caltraçada. Mais do que um simples cenário, a ilha, na dureza de um Inverno interminável, é uma força actuante no destino da personagem, impedindo-a de trabalhar e, conseqüentemente, de obter os recursos para sobreviver. A exploração do homem pelo homem é outro factor adverso que o Caltraçada enfrenta, uma vez que, ao cobrar o dinheiro que lhe devem há meses, se depara com a violência desmesurada e injustificada. Um espaço interior onde os desfavorecidos se refugiam para, através do álcool, esquecerem, por uns instantes, os problemas, é o botequim, retratado negativamente, sempre «cheio de homens sentados pelos bancos de pinho ao longo das paredes de um branco emporcalhado [...], encostados ao balcão bezuntado de manchas arroxeadas» (ibidem: 168).

O botequim é, igualmente, retratado no conto «Um home de sorte» (*Cidade Cinzenta*), do mesmo autor. Espaço de degradação e, ao mesmo tempo, lugar de refúgio, é o cenário onde as personagens centrais, compadre Garrancho e compadre Pinga, dois homens de meia-idade desempregados, afogam as mágoas e partilham os pormenores trágicos das suas vidas. Tendo a «alma rasa de fel» (Melo, 1971: 83), os compadres recorrem à embriaguez para escaparem à consciência dolorosa da sua situação. Esse espaço físico, a taberna⁷⁴, juntamente com o espaço psicológico e o retrato físico das personagens⁷⁵, compõem, secamente, um ambiente de profunda decadência e podridão. Mais uma vez, as cores predominantes são o negro e o cinzento, representativas da espécie de morte quotidiana que as duas personagens enfrentam.

⁷⁴ A negatividade desse espaço interior reflecte-se, sobretudo, «no chão cuspinhado e coberto de pontas de cigarros» e na «lâmpada de vinte velas a morrinhar na ponta do fio caído do tecto negro de moscas» (Melo, 1971: 84).

⁷⁵ «E a luz mortiça da lâmpada a luzir nas bochechas de ti Manel Torto, nos cabelos grisalhos, na barba suja e no cigarro de compadre Garrancho, no boné sebento, na barba porca e no cigarro do compadre Pinga – e nos olhos baços dos dois» (ibidem: 85).

Outro espaço de profunda degradação neste conto é a Casa da Palmeira, onde a miséria social e humana atinge os níveis mais altos. É lá que vivem os dois compadres e as suas famílias, juntamente com mais de vinte casais, amontoados num espaço extremamente exíguo. A violência, a promiscuidade, a sujidade fazem parte do quotidiano naquele espaço decadente, como mostra a seguinte descrição:

[...] antigo solar desmantelado, sem cal nas paredes e sem vidros nas janelas [...], de soalho podre e tabique esburacado. Maridos, mulheres, filhos, filhas. Ali cozinavam, ali faziam tudo o que tinham que fazer [...], entre fumos sufocantes e fedores nauseabundos, entre pragas e brigas de mulheres e crianças, de quando em quando murros de homens e até facadas. Pela noite dentro, acordavam, baratas, percevejos, ratazanas passavam-lhes por cima da pele, os que não logravam mais conciliar o sono ouviam, e pelo que ouviam compreendiam, o que acontecia naquele mundo de trevas e pesadelos: o deslizar cauteloso de corpos – rapazes, raparigas, sabe-se lá se irmão e irmãs – que se buscavam febris de desejos mórbidos, o ranger do soalho debaixo de corpos reprimindo gemidos... [...] Viviam na Casa da Palmeira – fugiam da Casa da Palmeira. (ibidem: 86)

Esse é, pois, um espaço de clausura que prende as pessoas a uma vida ruinosa e sórdida, sem saída possível. Por isso, apesar de causar repugnância, o botequim é um lugar que concede aos compadres algum desafio interior, alguns instantes de libertação, ainda que ilusória. A verdadeira e definitiva libertação é atingida por compadre Pinga, ao ser violentamente atropelado por um carro onde ia «gente nova, da alta, bebedeira elegante» (ibidem: 94). Importa salientar que o conto, através de expressões associadas à ideia de morte («luz de defuntos», «madrugada lívida»), vai concertando sinais que antecipam esse final trágico, descrito de forma grotesca, com todos os detalhes horríficos. Ao referir que agora compadre Pinga se podia gabar de ser um «home de sorte», compadre Garrancho aponta a morte como uma fuga, uma saída, talvez a única, para aquela existência cercada de desgraças por todos os lados.

Mesmo num panorama tão trágico e sombrio, em que as condições físicas da ilha constituem mais um factor de opressão, subsiste uma réstia de esperança num mundo melhor. Não se limitando a identificar para os leitores a natureza dos problemas e suas causas, Dias de Melo esboça uma saída, tornando patente a possibilidade, ainda que

remota, de escape ao cerco da miséria, visível, por exemplo, nos títulos dos últimos capítulos das obras, que conotam um certo optimismo: «Tentando romper o círculo» (*Vinde e Vede*) e «Nesga de céu azul na cidade cinzenta» e «Libertação» (*Cidade Cinzenta*). Dias de Melo apresenta duas formas de escape, duas soluções possíveis: a colectividade e a emigração. Com efeito, o autor sublinha a importância da união no combate à desigualdade social e à exploração do homem pelo homem, na medida em que, agindo como grupo, em conjunto, os mais fracos se tornam mais fortes, aumentando as possibilidades de sucesso. O pescador de «O porto», em *Vinde e Vede*, defende que uma cooperativa é a solução para os problemas da sua classe⁷⁶.

A outra solução consiste numa atitude de fuga, através da emigração, uma forma de escapar à vida miserável e tentar a sorte noutra terra, retratada na narrativa «Crónica cinzenta» (*Cidade Cinzenta*): «Velhos, homens de meia-idade, sem nada já a esperarem da vida: nem sequer o sonho, nem sequer a esperança para os netos, para os filhos. A não ser que lhes saia em lotaria a sorte grande da emigração» (Melo, 1971: 79). Muitos têm a sorte de partir e tentar a melhoria de vida noutra país, como é referido em «Café amargo», da mesma obra, onde o narrador constata a chegada de muitos à ilha mas a partida de muitos mais, apesar da tristeza e da dor da separação. Esta ideia também está presente em «Tanta gente!...», uma curta narrativa que foca o tema da emigração. A repetição de «tanta gente que se vai» enfatiza a saída de grande parte da população açoriana, que foge à exploração e à pobreza e se deixa atrair pelo «mundo longínquo tantas vezes sonhado para além das brumas do horizonte escaço [sic]» (ibidem: 21). O desejo de partir é de tal modo intenso que, se fosse permitido a todos os açorianos partirem, ninguém ficava no arquipélago, uma constatação amarga no final do texto: «Não ficava cá ninguém... Não ficava, não» (ibidem: 22).

Dias de Melo sente de perto o sofrimento dos mais desfavorecidos. Por isso, torna patente na sua escrita uma tomada de posição, revelando uma visão crítica da realidade insular, que ele tão bem conhece. Para este autor, a literatura deve comprometer-se com a realidade. Com efeito, os seus textos têm como ponto de partida um espaço-tempo social e

⁷⁶ De facto, Gregory McNab afirma que, para Dias de Melo, «uma posição colectiva e activa perante as dificuldades que a humanidade enfrenta é a via principal para superar as adversidades que certos interesses particulares criam, embora fiquem os desafios naturais do seu mundo. Uma realidade onde é possível responder à natureza, sem a opressão dos homens, é a mais próxima da harmonia e equilíbrio a que aspiram todas as suas personagens» (McNab, 1987: 67).

resultam de uma perspectiva pessoal, particular, o que abre lugar para a intromissão da crónica, um género que permite o exercício da subjectividade e que se alimenta da vida quotidiana, de breves instantes marcantes, suscitando, no leitor, a reflexão sobre temas sociais. Em *Cidade Cinzenta* e em *Vinde e Vede*, encontramos, pois, textos híbridos, contos-crónicas, fortemente ligados ao dia-a-dia e à visão pessoal de um autor, mas que transformam esse quotidiano, esse pormenor insignificante e quase imperceptível e vão além dele, oferecendo um episódio único e uma história tocante. O protagonista é o camponês, o operário, o pescador, o velho cansado e a criança faminta forçada a trabalhar, que lutam contra os seus semelhantes mas também contra as adversidades naturais da ilha, num esforço de sobrevivência.

Estas duas obras de Dias de Melo representam uma tendência, no conto de temática açoriana, de acentuar as conjunturas socioeconómicas como mais uma dificuldade a enfrentar, a par das circunstâncias físicas. Num espaço de clausura que é a ilha, os autores retratam outro cerco, o das forças sociais e o do dinheiro, ou melhor, o da falta dele, que empurram as personagens para uma vida de felicidade adiada. Os universos narrativos são marcados por situações de bloqueamento, transmitindo uma sensação de angústia e de sufocamento. Apesar de se destacar entre os escritores que atribuem uma carga ideológica aos textos, Dias de Melo não é o único a mostrar indignação face às desigualdades sociais e solidariedade para com os oprimidos, já que também Manuel Ferreira, Ruy-Guilherme de Moraes, Manuel Barbosa, entre outros, retratam vidas trágicas sujeitas aos condicionalismos do meio físico e social.

CAPÍTULO 4

O MAR

1. INTRODUÇÃO

O mar é um tema recorrente na literatura portuguesa. As águas salgadas fazem parte da nossa paisagem quotidiana, moldando, em certa medida, a psicologia, as tradições e os costumes, a cultura, a arte e, até, a gastronomia portuguesas. Os motivos marítimos estão presentes na nossa literatura desde o seu início, nomeadamente na poesia trovadoresca e palaciana, bem antes das descobertas quinhentistas. Já nessa altura, as «barcarolas» ou «marinhas» retratavam o apelo do mar ou a imagem poderosa da água revolta. Contudo, é só a partir do século XVI que o mar se impõe, com maior evidência, como ambiente de fundo, nos textos portugueses, sendo cantado por historiadores e poetas, numa altura em que começa a grande aventura dos Descobrimentos, com o desbravamento do mar desconhecido e conseqüente alargamento dos domínios portugueses. Assim, surgem inúmeros textos onde o mar marca presença, sobretudo as crónicas que relatam as viagens marítimas e *Os Lusíadas*. Superando medos e perigos e descobrindo novos mundos, os portugueses elevavam-se, assim, à categoria de heróis lendários¹. No entanto, o poeta mostra, também, a reacção pessimista e conservadora face à expansão ultramarina, representada pelo Velho do Restelo, que condena a política expansionista, apresentando as conseqüências nefastas das expedições², uma reserva patente, igualmente, em Sá de Miranda, que denuncia o despovoamento do país, e, em Gil Vicente, que, no *Auto da Índia*, critica a ambição dos navegadores e a dissolução dos costumes.

¹ De facto, Bachelard afirma, em *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'Imagination de la Matière*, que «commander à la mer est un rêve surhumain» (Bachelard, 1991: 240). Isto porque, dos elementos da natureza, a água é, segundo ele, o mais perigoso e aquele que permite uma vitória mais rara mas mais meritória por parte do homem (ibidem: 218). Usando as palavras do filósofo, o português dos Descobrimentos seria «l'homme conscient de sa force surhumaine [qui] se hausse jusqu'au rôle d'un Neptune dominateur» (ibidem: 239).

² *Os Lusíadas*, IV, 95, 96, 102: «“Ó glória de mandar, ó vã cobiça / Desta vaidade, a quem chamamos Fama! / Ó fraudulento gosto que se atia / Cua aura popular, que honra se chama! / Que castigo tamanho e que justiça / Fazes no peito vão que muito te ama! / Que mortes, que perigos, que tormentas, que crueldades neles experimentas! / Dura inquietação d'alma e da vida, / Fonte de desamparos e adultérios, / Sagaz consumidora conhecida / De fazendas, de reinos e de impérios! / Chamam-te ilustre, chamam-te subida, / Sendo Dina de infames vitupérios; / Chamam-te Fama e Glória soberana, / Nomes com que se o povo néscio engana [...] Oh! Maldito o primeiro que, no mundo, / Nas ondas vela pôs em seco lenho! / Dino da eterna pena do Profundo, / Se é justa a justa Lei que sigo e tenho! / Nunca juízo algum, alto e profundo, / Nem cítara sonora ou vivo engenho, / Te dê por isso fama nem memória, / Mas contigo se acabe o nome e glória!”» (Camões, 1972: 170, 170 e 172).

Muitas das experiências turbulentas e perigosas vividas a bordo de uma caravela são retratadas na epopeia de Camões, bem como nos relatos da *História Trágico-Marítima*, recolhidos por Bernardo Gomes de Brito, no século XVIII, em que o mar é sinónimo de tragédia, tormenta, morte. Se perde importância no século das luzes, quando se instalam os temas didácticos, o mar ganha, de novo, relevância no século XIX, com Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, entre outros. Porém, é, no século XX, que encontramos um tratamento mais aprofundado desta temática, especialmente em Fernando Pessoa, na *Mensagem*, permeada de referências marítimas, onde o espírito e destino lusitanos se encontram enredados com o mar, e em Sophia de Mello Breyner Andresen, que, conjuntamente com Eugénio de Andrade, Ruy Belo, Jorge de Sena, Rui Cinatti e Alberto, constitui a corrente contemporânea dos poetas do mar. Também na prosa o mar impõe uma presença significativa, principalmente em Raul Brandão, que, nas narrativas de viagens *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, descreve, de forma impressionista, a costa portuguesa e as gentes ligadas ao mar, na primeira dessas obras, e a beleza das paisagens, a vida e a realidade dos Açores e da Madeira³.

Em *Subsídios para um Ensaio sobre a Açorianidade*, Luís Ribeiro, um estudioso da etnologia açoriana, faz o levantamento dos traços particulares da realidade física insular, tentando estabelecer uma ligação directa entre eles e a maneira de ser do açoriano. Ora, a presença constante do mar é um desses traços físicos. De facto, integrante essencial desse meio, o oceano constitui um elemento definidor da insularidade açoriana, não só como realidade concreta que envolve as diferentes ilhas, mas também como um factor condicionante da existência. Também Vitorino Nemésio, consciente da essencialidade desse elemento, mostrou-se um grande evocador do mar, referindo, em *Corsário das Ilhas*, que «o ilhéu não vê senão o seu palmo de chão e o mar que tudo envolve, transfigura e adivinha» (Nemésio, 1983: 134).

Sendo um importante testemunho dos aspectos que moldam o processo mental, vivencial e espiritual de um povo, a literatura não poderia deixar de abordar a ligação entre

³ Em *As Ilhas Desconhecidas* (1998), Brandão descreve, ao jeito impressionista de quem pinta, a atmosfera, as cores, a luz, os contrastes e o espírito dos lugares pitorescos por onde passa, numa época em que as paisagens, os modos de vida, as tradições e os costumes insulares eram ainda muito pouco conhecidos no continente. Nas descrições pictóricas, sobressai o isolamento ancestral de determinadas comunidades, sobretudo na ilha do Corvo, onde o sentimento de abstracção e a imutabilidade se manifestam de forma mais intensa. A presença do mar impõe-se, principalmente, nas páginas dedicadas à pesca da baleia e à faina piscatória e nas descrições da paisagem. As ilhas recortam-se sobre o fundo fabuloso do Oceano Atlântico, ao qual o escritor dedica um capítulo, onde mostra o seu lado misterioso, inconstante, hostil, muitas vezes conducente à tragédia, mas também o fascínio que exerce e a variedade de vida que alberga.

o homem ilhéu e o oceano que o rodeia. Efectivamente, no prefácio à *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano: Séculos XIX e XX*, João de Melo apresenta um esquema das várias linhas temáticas que atravessam o conto açoriano, sendo, precisamente, uma delas o mar (Melo, 1978: 30). Na verdade, desde cedo, os contistas açorianos reconhecem que esse elemento da natureza é uma fonte de numerosas imagens e tópicos. Deste modo, no percurso do conto açoriano, que se orienta no sentido de um alargamento e de um aprofundamento dos mundos representados, o mar não apresenta uma imagem única, uma vez que os escritores vão construindo novas visões e ampliando perspectivas. Contudo, torna-se evidente que determinados padrões estruturais, imagísticos e temáticos se repetem, com variações, ao longo dessa trajetória, sendo possível identificar uma duplicidade significativa inerente à presença do mar: por um lado, este elemento é retratado de forma negativa, desencadeando associações relativas a prisão, limite, isolamento e integrando cenários de catástrofe, lugares de tragédia onde o naufrágio constitui, não raras vezes, o desenlace do conto; por outro, transmite a ideia de extensão, desperta a sensação de liberdade e, submetendo-se a um processo de humanização, surge, frequentemente, quase como uma personagem (um amigo, um confidente, um conselheiro).

2. DUPLICIDADE

A água é, indubitavelmente, um elemento que estimula o imaginário nas mais diversas direcções. Atento ao carácter dinâmico e múltiplo da água, Bachelard dedicou uma obra (*L'Eau et les Rêves: Essai sur l'Imagination de la Matière*, 1991) ao estudo deste elemento arquetípico, produtor de imagens poéticas, meditando sobre as suas várias significações, como as águas primaveris (claras), a água materna e a água feminina, as águas compostas, as águas profundas e paradas e a água violenta. O filósofo detém-se em duas imagens da morte pelas águas, a imagem de Ofélia, boiando doce e fatalmente à tona da água, que representa uma morte calma, melancólica e misteriosa (Bachelard, 1991: 122-123), e a imagem de Caronte, o barqueiro da travessia, que transporta na sua barca os mortos, apresentando, desta forma, a morte como uma viagem (ibidem: 100).

O mar também se desdobra em múltiplos aspectos. Simbolicamente, representa a vida e a morte, sendo uma força viva que adopta os mais diversos semblantes, compondo diferentes paisagens e recebendo inúmeras valorizações. Com efeito, em associação com a claridade, a transparência, a calma, o mar integra paisagens de grande beleza natural,

cenários idílicos, assumindo um valor eufórico. O mar é o símbolo da fecundidade e da vida, e uma das grandes metáforas do amor. Terá sido do mar que surgiram as primeiras formas de vida. Ainda hoje nos fascinam a riqueza mineral e a diversidade das espécies piscícolas do espantoso mundo submarino. Na literatura, como atestam as cantigas de amigo, as ondas podem até ser confidentes de corações saudosos. Sofrendo um processo de humanização, o mar pode ser testemunha e companheiro das almas sensíveis, reflectindo os sentimentos humanos. Conotado negativamente, este elemento da natureza simboliza o perigo e a morte. As águas tempestuosas, sinal da onnipotência de Deus ou da natureza, destroem e engolem navios, matam. Na Bíblia, o mar surge, por vezes, como meio de manifestação da hostilidade divina, uma forma de castigar os pecados da humanidade⁴.

Como sabemos, a natureza é um dos elementos mais importantes da estética romântica, exercendo um profundo fascínio sobre os artistas. Os elementos naturais, como o sol, a lua, as estações do ano, a montanha, a floresta, o campo e o mar, adquirem uma significação poética e traduzem os dramas humanos. Ao reflectir os estados de espírito e as emoções, a natureza humaniza-se, tornando-se, muitas vezes, confidente e cúmplice dos homens. Predominam, na arte, as imagens relativas aos fenómenos naturais, normalmente grandiosos, como tempestades, furacões, tufões, em cenas que chegam a atingir uma grande carga dramática. O homem está irremediavelmente à mercê das forças da natureza. Alguns desses aspectos marcam presença nos contos em estudo. Na verdade, apesar de se inserir numa geração influenciada pelo realismo, Rodrigo Guerra ainda mantém, nalguns dos seus contos, traços do romantismo, sendo o mais visível a articulação entre a natureza e o estado de alma das personagens⁵. O mar tem um lugar de destaque na sua obra *A Americana*, uma vez que muitos contos apresentam um ambiente marítimo. Com efeito, situando-se na passagem do século XIX para o século XX, este escritor mostra-nos que tem plena consciência da centralidade do mar na vida do homem ilhéu⁶.

⁴ A história de Noé mostra como Deus se serve da água para limpar da Terra a humanidade corrupta ou imperfeita, lançando um grande dilúvio com a duração de quarenta dias e quarenta noites (*Bíblia Sagrada*, 1995: A.T. Gn 5, 29 – 9, 29).

⁵ Urbano Bettencourt defende que «é no âmbito [dos] temas – *a terra, o mar* – que se encontram os melhores momentos de Rodrigo Guerra, sobretudo quando, distanciando-se de certos empolamentos de época ou de escola, a escrita se orienta dentro de um registo mais “realista” (isto é, com maior efeito de real)» (Bettencourt, 1987: 51).

⁶ Atente-se, por exemplo, na seguinte passagem, do conto «O Domingo», de Rodrigo Guerra: «Parece que o mar é uma segunda natureza para eles: criados a vê-lo em volta das suas casas e das terras, é ele como que a continuação das suas casas e das suas terras. Não o temem. Atravessam-no muitas vezes de ilha para ilha em barcos de boca aberta, sob verdadeiros temporais, com a mesma frescata com que um lisboeta vai de eléctrico até Algés. Os nados à beira mar são então de uma perícia e de um atrevimento inacreditáveis. É vê-los

Apesar de poder ser igualmente detectada na escrita contística de Florêncio Terra e Nunes da Rosa, esta temática manifesta-se de uma forma mais significativa na obra de Rodrigo Guerra. Oferecendo-nos uma dupla perspectiva deste elemento, o contista, por um lado, configura cenários marítimos idílicos e atribui ao mar características humanas claramente positivas, e, por outro, apresenta o oceano como um espaço ameaçador e extremamente hostil, que conduz, muitas vezes, ao naufrágio e à morte⁷. Assim, já desde esta altura, o conto açoriano explora a dupla natureza do mar, que se particulariza em determinados subtemas e imagens, presentes não só no início mas também ao longo de todo o seu percurso.

Tema dominante sobretudo nos contos «O mar», «A lanterna», «Baleia à vista», «O Domingo», «Uma jazida», «O nevoeiro» e «O Senhor Comandante (Psicologia de um marítimo)», o mar serve o pendor descritivo inerente à arte de contar de Rodrigo Guerra, visto que os pormenores, os efeitos da luz e a tonalidade da cor vão compondo cenários marítimos onde se desenrolam os escassos acontecimentos. Assim, a descrição predomina nestes textos, deixando pouco lugar para o desenvolvimento de situações narrativas, à excepção de raros momentos. Por isso, o espaço, em particular o espaço marítimo, assume uma evidente centralidade nos contos referidos, onde encontramos uma linguagem feita de ritmos poéticos e de imagens impressionistas. A paisagem é, normalmente, captada nos seus contornos, na sua luz e nas suas multifacetadas tonalidades, transmitindo o êxtase e o deslumbramento do narrador. Em «O mar» e «Uma jazida», as cores e a luminosidade da orla marítima compõem um espaço idílico, descrito a partir de um determinado ponto de

atravessar o canal que separa a ilha do Faial da do Pico. Parece que as ondas, iradas e prontas a tragar o pequeno barco, todas se agacham medrosas para o deixar passar. Uns educados nesta escola, outros a ouvir histórias dela, raro é aquele para quem o mar não seja a terra, a casa, a pátria. E assim, por entre bonanças e tempestades, sob o azul suavíssimo do céu ou sob o negro das nuvens correndo vertiginosas num céu de trovoadas, aguentando-se firme sobre o convés, o açoriano avigora músculos, cresce, aviva o olhar, enche os pulmões de ar salgado, torna-se, a pouco e pouco, o homem que há-de ser o Homem do Mar... Se a velhice o encontra em terra é ainda aquele mar que lhe dá vida. Os filhos foram também para ele, e os netos ouvem histórias dele. O mar sempre o mar!» (Guerra, 1980: 109).

⁷ No capítulo «O Atlântico Açoriano», de *As Ilhas Desconhecidas*, Raul Brandão torna patente esta duplicidade, referindo que «o mar é a vida – mas o mar é também a imagem da realidade ou do Inferno, que é tudo a mesma coisa» (Brandão, 1998: 147). Primeiramente, descreve a inconstância, a fúria, o poder destruidor deste elemento da natureza, provocador de catástrofes, mas termina o capítulo com a exaltação da variedade da fauna marinha que o mar abriga, com o elogio da esplendorosa paisagem marítima em tempo de calma e com a expressão do desejo de «fazer do barco uma habitação, correr os portos e as angras, viver em contacto permanente com esta vida inesgotável e fecunda. Procurar um chanfro para lançar a âncora, ir a terra só para a aguada. E nunca mais! Nunca mais parar! Viver! Viver ao ar livre, deitar ferro ao abrigo duma rocha que sai da água toda vermelha – dum vermelho que tremeluz na água azul. [...] Dormir, quando o mar desfalece e as velas caem, sob o chuveiro de estrelas picando a água e embalado como no regaço materno!...» (ibidem: 153).

observação, em especial no primeiro conto, onde o velho Chatinha mantém uma ligação especial com o mar:

Da tosca pedra que te servia de poiso vias tudo. Ficava-te na frente o mar, o mar a seguir por ali fora. [...] Que série de cores em tua volta, velho Chatinha: ao pé da tua porta o mar de esmeralda, mais além azul, em toda a costa o preto dos rochedos, acima da tua cabeça, a abrir-se como enorme flôr azul, o céu, acolá as águas a pratearem-se sob uma incidência especial de luz, aqui o branco das velas das embarcações, ali a alva espuma que lhes espadana nas proas, mais além o verdoso limo das pedras que o mar descobre. (ibidem: 42-43)

Todo este quadro impressionista mostra-nos um espaço nitidamente positivo, descrito numa simbiose de luz e cor, que encontra o seu contraponto no final do conto, na história contada pelo velho pescador, que, assumindo a função de narrador de segundo grau, se encontra agora encarregado da palavra. No relato de um episódio do seu passado, em que se deparou com um cadáver a boiar na água, vislumbramos o lado mais sombrio deste elemento da natureza. Apesar de ser visto, pela personagem, como o companheiro de uma vida inteira, presente em todos os momentos, com o qual mantém íntimas conversas, nessa noite o mar despertou o medo no velho Chatinha. Em suma, neste conto, mais do que um simples cenário, o mar sofre um processo de personificação e apresenta-se como uma força actuante no destino do homem, agindo quer como um amigo, quer como um inimigo, um «ladrão» que, por vezes, lhe rouba a vida.

O conto «Uma jazida» também mostra essa duplicidade do mar. Parte de uma paisagem idílica⁸, pelo menos na primeira parte do conto, onde predomina a descrição, o mar é uma presença constante na vida dos dez filhos do pescador Joaquim, assumindo diferentes papéis consoante as várias etapas do desenvolvimento das suas vidas: mãe,

⁸ « [...] o Joaquim pai, ali cresceu entre aqueles rochedos, sobre aquelas areias negras, que o mar nunca deixava de emoldurar na frescura branca de suas espúmeas águas, irrequieto como criança. [...] Em frente da porta, à qual a rociada do mar havia distinguido, se estendia a um lado e outro toda a costa negra como carvão e que o mar se encarregava de colorir sob as variadas incidências da luz. O porto, de comprida carreira, o que o tornava perigoso, era uma estreita enseada, onde as vagas, com vento ponteiro, vinham quebrar-se quase sobre a praia, tão altas como haviam levantado lá fora, à entrada. E todas se arqueavam, impelidas por uma força poderosa e estranha, dobrando-se sobre si mesmas, na mais bela e na mais luminosa cor verde, a que o sol arrancava tons brilhantes de pedras preciosas» (Guerra, 1980: 126).

companheiro de brincadeiras, confidente, espectador, educador⁹. Outro elemento ligado ao mar em destaque no texto é a lancha «Levanta a saia», tida, igualmente, como uma companheira, uma amiga, mais do que um mero meio de transporte e de subsistência. Apenas na parte final do conto, assistimos aos verdadeiros acontecimentos, uma vez que o ritmo da narração acelera nesta altura, predominando sobre os momentos descritivos, referentes ao estado do tempo e do mar. Piorando gradualmente, até ao ponto em que se torna difícil para Joaquim regressar, em segurança, ao porto, o mar vai revelando aos poucos a sua natureza hostil. Através de uma linguagem metafórica, o narrador vai compondo, gradualmente, uma paisagem horrífica, que antecipa o final trágico em que o homem perde a luta contra a ferocidade da natureza:

Além, na ponta da Espalamaca, o mar branqueava de bravo. Para cá, nos Ilhéus, a vaga saltava aqui e ali, desfazendo-se em espuma, a que chamam *meia-broca*, as ondas sucediam-se umas às outras, correndo como leões, a juba ao vento. E era sobre toda a costa uma névoa produzida pela rociada do mar, a qual, impelida pelo vento, subia até às casas, até às vinhas... O Pico descoberto de nuvens erguia-se sobranceiro a toda esta enorme tempestade, a todo aquele troar de canhões, como se aquelas massas de água fossem tropas infernais que ele comandasse! (ibidem: 128)

O ponto culminante surge quando uma enorme vaga, ao recuar, cria uma cheia, que engole a lancha de Joaquim, deixando vivos apenas os filhos do pescador.

A humanização do mar concede-lhe características tanto positivas como negativas. Esta dupla faceta, já observada no conto «O mar», é evidenciada logo no início de «A lanterna». Após uma breve apresentação da personagem (João Serrilha, «pescador dos mais afamados, e homem de mar a valer») e algumas notações espaciais, que configuram

⁹ «Dez filhos, louvado seja Deus, crescidos ali à beira-mar, negros do ardor do Sol, rijos como pedras, a pele curtida do mar, - esse, para eles, bom mar, que quase os viu nascer, que os acompanhou no primeiro abrir de olhos, no primeiro sorriso, ao balbuciar das primeiras palavras, no dar dos primeiros passos, que brincou com eles no areal, beijando-lhes as pernitias nuas, que tantas vezes os adormeceu como mãe querida, ora na doce voz do seu doce marulhar, ora na estrondosa voz de sua onda embravecida, que os seguia passo a passo, que os foi vendo crescer, enformarem-se, enrijecer-se-lhes os músculos, acentuar-se-lhes as feições, avivar-se-lhes o olhar, tornarem-se homens, convivendo com eles, ouvindo-lhes os queixumes, participando-lhes das alegrias, confidenciando-lhes amorosos segredos, cantando-lhes canções, rugindo-lhes cóleras, educando-os na luta, incutindo-lhes no ânimo o hábito do perigo, tornando-os assim uns heróis quase ignorados» (ibidem: 125-126).

um espaço claramente negativo, afectado pelo temporal que assola a orla marítima¹⁰, o narrador procede à caracterização psicológica do mar. Os momentos descritivos anteriores a esta caracterização, que configuram um cenário de tempestade, apontam já traços do carácter temperamental deste elemento, que possui uma «voz sua, cheia de queixumes, irada por vezes, triste, alegre, só compreensível para aqueles que estão habituados a ouvi-lo, a perceber-lhe as modulações, a estimá-lo, a odiá-lo, a dizer-lhe segredos, a brincar com ele, a consultá-lo, a tê-lo por amigo, por inimigo, por confidente e por companheiro. E ninguém melhor sabia conversar com o seu mar, do que o João Serrilha» (ibidem: 73-74). Por outras palavras, o mar parece ter uma voz que varia segundo o seu estado de espírito. A descrição inicial do conto, que evidencia a braveza, a fúria, a impetuosidade, a força destrutiva, mostra esse lado enraivecido do mar, acentuado mais à frente, noutra momento descritivo:

Percebia-se apenas que o mar, na fúria do ataque, devia descer quase a descobrir o fundo, alteando-se depois, dobrando-se sobre si mesmo, galopando, açoutando, uivando, galgando os mais altos rochedos, desfazendo-se, para de novo recuar, avançando depois outra vez, não descansando um só minuto, um só segundo, trabalhando assim sinistramente pela noite escura e tenebrosa na trágica missão de destruir e de matar! (ibidem: 75)

O ritmo narrativo lento, devido à abundância de momentos descritivos e reflexivos, intensifica a centralidade do espaço, que, desde o início do conto se apresenta como *locus horribilis*. A tempestade, que se manifesta através da fúria do vento, da chuva e do mar, constitui o cenário por onde deambula o protagonista, empenhado em procurar um «madeiro que lhe desse para assoalhar um quarto da pequenina casa que comprara há pouco tempo» (ibidem: 74). Todavia, depressa nos apercebemos de que o temporal não é apenas um pano de fundo, mas sobretudo uma personagem, do mesmo modo que o mar já tinha sido apontado como um assassino. Trata-se de forças da natureza com traços humanos, com vontade própria, com uma missão a cumprir, vilões que comandam o destino dos homens. Os recursos estilísticos, especialmente a metáfora, a personificação e

¹⁰ «Ia-se por meados de Janeiro, e o mar rugia tenebroso em toda a linha negra de rochedos. Ouvia-se de mistura com o vento o bater das ondas num estrondo de trovão. A claridade da lanterna mal ia esclarecendo toda a escabrosidade do solo, para onde o mar se encarregara de atirar enormes blocos de basalto, que ele havia rolado para ali como uma criança pode rolar uma bola de “cautchú”» (ibidem: 73).

a comparação, servem este processo de atribuição de acções ou qualidades humanas a seres inanimados, um modo de subjectivar o real e de conceder ao texto narrativo um pendor poético. Veja-se a seguinte passagem:

As ondas pareciam querer devorar a terra, tal era o ímpeto com que vinham de fora, tal era a força com que batiam sobre as pedras, tal era o estrondo que faziam, dando assim à tempestade mais uma voz além da do vento e da chuva! E que vozes aquelas! Era como se ouvissem gargalhadas e trovões, gritos e choros, uivos e rugidos! Toda a ilha tinha sido assaltada por uma legião de selvagens, o olhar em fogo, correndo em todas as direcções, subindo a montanha, saltando sobre o mar, indo com a chuva, pondo no ar a mancha negra dos seus corpos! (ibidem: 75-76)

Esta paisagem visual e sonora, apoiada numa linguagem metafórica, não é puramente ornamental, visto que permite descobrir o sentido profundo das coisas, nomeadamente o poder destrutivo e devastador dos elementos da natureza. Daí que a descrição não seja estática, uma vez que se confunde com a narração, configurando um espaço que extrapola os limites do real e transmite uma impressão de irrealidade. Neste conto, a voz do mar é uma voz furiosa, enraivecida, indiferente ao poder da razão, comparada aos «uivos e rugidos» das feras, uma imagem recorrente nos contos de temática marítima deste autor. A caracterização inicial do mar como um confidente, um amigo, vai-se disseminando, aos poucos, através deste conto, sobretudo devido à configuração do *locus horribilis*, dominado pelo temporal, até ao ponto de maior intensidade dramática, o naufrágio de um barco francês, que atesta, definitivamente, a equivalência do mar com a tragédia e a morte, uma realidade habitual naquela terra durante o Inverno. A deambulação pela costa, à noite, por parte de João Serrilha, que ouve o que parecia ser um navio a despedaçar-se e gritos, permite-lhe ser o primeiro a vislumbrar o poder terrífico do mar e da tempestade, que, tal como as feras e uma «legião de selvagens», são incontroláveis¹¹.

¹¹ Curiosamente, Bachelard, no capítulo sobre a água violenta (*L'Eau et les Rêves: Essai sur l'Imagination de la Matière*), descreve a passagem do mar calmo para o mar furioso, como se esse elemento se transformasse numa verdadeira fera: «Une mer calme est prise d'un soudain courroux. Elle gronde et rugit. Elle reçoit toutes les métaphores de la furie, toutes les symboles animaux de la fureur et de la rage. Elle agite sa crinière de lion» (Bachelard, 1991: 230).

3. O NAUFRÁGIO

Em *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'Imagination de la Matière*, Bachelard privilegia a água doce em detrimento do mar¹². Para o filósofo, a água é, por essência, feminina, mas ao tornar-se violenta, colérica, passa a estar associada ao temperamento masculino, referindo, na introdução, que «l'eau prend une rancune, elle change de sexe. En devenant méchante, elle devient masculine» (Bachelard, 1991: 21). O filósofo observa que a fúria do mar é um tema presente na obra de muitos escritores, como Victor Hugo, Balzac e Michelet. Aliás, trata-se de um tema, de certa forma, vulgar: «Est-il un thème plus banal que celui de la *colère* de l'Océan?» (ibidem: 230). Acrescenta, ainda, que «la quantité d'états psychologiques à projeter est bien plus grande dans la *colère* que dans l'amour. Les métaphores de la mer heureuse et bonne seront donc bien moins nombreuses que celles de la mer mauvaise» (ibidem: 231). O mar revoltoso implica uma luta contra a natureza e um desafio viril, em que, muitas vezes, o homem acaba vencido.

Retratado como espaço de risco, o mar, no conto açoriano, é, com frequência, cenário de tragédia. Por isso, o naufrágio acaba por constituir o desenlace de muitos contos, mostrando a vulnerabilidade do homem ilhéu face ao meio que o rodeia, aspectos já detectados em «Uma jazida» e «A lanterna», de Rodrigo Guerra. Nestes e noutros contos que abordam esta temática, o narrador oferece indícios que antecipam esse final trágico, como, por exemplo, o «olhar negro» do pescador Joaquim, protagonista do primeiro conto, a caracterização do mar como um assassino, no segundo conto, e a cor negra, predominante na descrição do espaço, em «Baleia à vista», do mesmo autor¹³.

Em *Histórias que me contaram*, de Manuel Greaves, encontramos construções híbridas baseadas em episódios da História dos Açores. Assim, a realidade histórica confunde-se com a ficção e origina um misto de conto e crónica que não deixa o leitor demarcar com exactidão a fronteira entre facto e invenção. Segundo Urbano Bettencourt, «Greaves apresenta-se como o “relator” de histórias recebidas de outrem, o que, aliás, transparece dos próprios títulos» (Bettencourt, 1995: 63). O relato dos eventos, apoiado em

¹² Para Bachelard, a experiência do mar seria da ordem da narração. As viagens e as aventuras marítimas seriam viagens e aventuras contadas, faladas, não tão susceptíveis de se submeterem à imaginação poética.

¹³ Na espera do regresso das barcas baleeiras, o mar e a própria ilha vestem a cor negra, numa antecipação dos acontecimentos trágicos: «Mas nada se avistava, a não ser aquela enorme parede de tinta preta, a caminhar sobre o mar, que perdia a sua cor alegre de há bocado, rugindo já surdamente em toda a costa em volta. Para cima, para o lado da terra, a montanha se enublou. O nevoeiro desceu aos matos, cobriu os pinheiros, quase veio até às casas. E o dia assim mais cedo anoitecia, lançando por sobre a pobre freguesia uma tristeza sugestiva, palpável, como antevendo a morte no desgosto íntimo de toda a natureza! A própria ilha parecia ter vestido a roupagem escura das lutas trágicas» (ibidem: 98).

testemunhos orais, é completado por um processo de ficcionalização, que reside, essencialmente, na expressividade das descrições, nas falas e sentimentos das personagens e em certos pormenores dos acontecimentos. Através da narração desses eventos, exaltam-se as virtudes heróicas de determinadas personagens históricas, principalmente homens do mar. Aliás, são várias as histórias com temática marítima, que configuram situações de naufrágio e realçam os perigos do oceano. As personagens não revelam complexidade interior e sobressaem na História dos Açores através de feitos individuais notáveis, como acontece em «O heroísmo do Capitão Mano», em que o capitão é a personificação da esperança, da valentia, do optimismo e da motivação. Esta narrativa possui uma certa densidade dramática, instituída no texto através do modo como o narrador relata os acontecimentos, introduzindo pormenores importantes e, sempre que necessário, referindo as emoções sentidas pelos naufragos ao longo da experiência trágica de estar à deriva no mar, com fome, sede, cansaço e desalento, após o seu barco ter sido destruído pelos alemães na I Guerra Mundial. É o capitão Mano quem os salva, insistindo na necessidade de manter a esperança e a certeza de que, mais cedo ou mais tarde, avistariam terra. A repetição anafórica de «Terra, sim!», ao longo do texto, que culmina na expressão «Terra à vista», reflecte essa firmeza de carácter do capitão. Tal como este, outros textos, como «Navio perdido», «A viagem faz-se», «Náufragos em barcos de palmo e meio», «O barco do Pico» e «-Luz! Mais luz!», captam a ambiência marítima de certos episódios, sobretudo casos de naufrágio, tendo como principal intuito fixar por escrito elementos históricos, etnográficos e sociais. O próprio título da obra – *Histórias que me contaram* – aponta para o papel do narrador como depositário da memória colectiva, a quem cabe a função de preservar a herança que a ele foi transmitida oralmente.

O tema do naufrágio, associado a uma paisagem marítima marcada pelo temporal, percorre as páginas de «Mar bravo» (*O Mistério do Paço do Milhafre*), de Vitorino Nemésio, um conto que recupera a componente marítima da história original – «Terra do bravo», de *Paço do Milhafre*. Oriundo do meio insular, Nemésio privilegia, na sua obra, a temática marítima, retratando, em particular neste conto, a vida perigosa dos pescadores açorianos. O protagonista é o pescador Velhinho, que, na noite anterior à partida para o mar, tem um pesadelo deveras assustador, que desperta maus pressentimentos e agoira a pescaria do dia seguinte. A visão de um cão negro, logo ao sair de casa, aumenta esse

sentimento de apreensão. Tal como nos contos referidos anteriormente, estes sinais são um prenúncio do final trágico e da desgraça que se abaterá sobre a personagem.

Podemos seguramente afirmar que este escritor, muito mais do que Rodrigo Guerra, aborda a temática marítima com uma maior complexidade e expressividade. Tendo um maior poder de penetração, as suas descrições revelam imagens singulares, resultantes da associação de ideias que despertam o mesmo tipo de sensações. Neste processo, o autor recorre, muitas vezes, a elementos relativos aos usos e hábitos do povo açoriano. Veja-se, por exemplo, a seguinte descrição, em que a posição dos barcos e o estado do mar sugerem práticas concretas do quotidiano regional: «Em coisa de uma hora os barcos tinham alcançado o Poção e apoitado. Puseram-se todos em fiada, como bailadores num terreiro, e o mar começou a picar. [...] A princípio era só uma carneirada à toa, uma espumadeira levantada como se as mulheres, em terra, estivessem a bater alfenim» (Nemésio, 2002: 233). Na percepção do autor, o balanço do barco assemelha-se ao ritmo de uma dança tipicamente açoriana: «[...] e o barco esbalaçava ora a um bordo ora a outro, num ritmo de *Sapateia* ponteada em festa redonda» (ibidem: 234). Com o agravamento do estado do tempo, «já havia mais do que carneirada branca naquele pasto salgado. A arrebentação adivinhava-se na costa como loiça partida; e as vagas, os vagalhões, as cachoeiradas agarravam o barco pela caverna e varejavam-no; traziam-no ao ponto de partida. E, ora ao longe ora ao curto, parecia uma lançadeira preparando os urdumes dum tear» (ibidem: 235). Para a construção destas imagens, o autor recorre ao seu conhecimento a respeito dos usos e costumes açorianos, enriquecendo, desta forma, o discurso e atribuindo uma maior visualidade à realidade descrita. Esta associação de ideias estimula a curiosidade e a imaginação do leitor, que se vê confrontado com uma aproximação invulgar entre elementos de natureza diferente.

Apesar de o tempo não estar muito convidativo, os pescadores, incluindo Velhinho, aventuram-se a ir ao mar. O tempo vai piorando gradualmente, como atestam os momentos descritivos. É o início de um tufão. Descrito como um verdadeiro *locus horribilis*, o mar, apesar dos apelos dos pescadores à protecção divina, depressa se transforma num ser aterrador, tal como no pesadelo de Velhinho, e, posteriormente, em cenário de naufrágio e de tragédia. No momento de maior intensidade dramática, o barco é totalmente invadido pelas vagas enormes:

Uma serra de água ergueu-se outra vez, grossa e vidrada, criou crista e desabou. A embarcação tremeu toda, levantada na vaga como uma palhinha de trigo. [...] Num clarão verde, enfim, borrifado, de salsugem, o golpe de misericórdia chegou. Um pela borda fora, outro de guinda, embrulhado na linha do aparelho, mal tinham tempo para levar as mãos à cabeça e parar um pouco aquela marretada de arrobadas dada com um malho de água – aquela vaga azul, linda, aberta, que parecia um balão de sabão. [...] Velhinho, apanhado no peito por uma lasca do mastro, ficou para ali de borco, sem se poder mexer. Mas aquela posição deu-lhe de repente estabilidade. De ombro entalado na tilha, ele e a borda do barco faziam agora um só corpo, e sentia-se embalado, esvaído. (ibidem: 236-237)

Sentindo a aproximação da morte, o pescador relembra a sua vida e reflecte sobre o que vai perder se morrer. A sua fértil imaginação leva-o a antecipar o encontro com S. Pedro e a posterior entrada no Paraíso. Numa nota humorística, revela preocupação por não estar bem vestido para tão grandioso acontecimento. Em terra, ao reparar que «o mar parecia um balde de caiaço mexido com a colher» (ibidem: 239) e que os barcos se assemelhavam a «godolhões à de cima de uma panela de papas!» (ibidem: 240), um dos habitantes lança o alarme de que há homens em perigo. No esforço de acudir aos naufragos, o povo não deixa de manifestar uma certa condenação da imprudência dos pescadores. Além disso, podemos detectar alguma resignação perante a tragédia, o que comprova o fatalismo e o carácter habitual do naufrágio naquelas ilhas: «Os pescadores velhos, sem alento para acudir, punham-se de largo, nas caneiras, cuspiendo e dando sentenças. Era um falatório e um levante! E uma paz tola, cega, uma conformidade feita de “mortos com mortos e vivos com vivos” parecia brilhar naquelas caras cascudas, mais curiosas do que tristes. Tanto no mar como em seco, quem as tem que as aguenta» (ibidem: 240). A vocação marítima do povo português e, especialmente, do povo açoriano, andou sempre de mãos dadas com a tragédia, sob a forma de naufrágios e mortes. Por isso, na luta entre o homem e a onipotência da natureza, é muitas vezes esta que reclama a vitória, deixando o ser humano, tal como Velhinho, num mar de desespero impotente perante a morte.

O tema do naufrágio encontra-se fortemente enraizado na literatura portuguesa, sendo um importante aspecto das narrativas de viagens. Os relatos de navegações e de desastres marítimos, que se tornam abundantes sobretudo no século XVI, com a aventura

dos Descobrimentos, são inúmeros. Apesar de constituírem prova da coragem e da ousadia dos portugueses, as viagens pelo mar muitas vezes escondiam outras motivações. A ambição era uma delas. De facto, uma das causas de muitos naufrágios na época da expansão ultramarina foi o excesso de carga, resultante da cobiça, da avidez de lucro e da ganância dos capitães. Esta situação é recriada, à luz dos novos tempos, em «O “Amigo do Povo”» (*A Banda Nova e Outras Histórias*), de Manuel Ferreira Duarte¹⁴. As quadras que servem de epígrafe ao conto, recolhidas da tradição oral, também resumem o episódio trágico retratado, o que comprova o carácter habitual de tais acontecimentos. Em dois momentos do texto, há alusão aos Descobrimentos, primeiramente na comparação dos barcos às caravelas, devido ao uso das velas latinas, e na caracterização do mestre como um capitão da carreira das Índias:

Este, à beira do cais, ganancioso e indiferente à maneira irresponsável como estavam o barco, parecia um daqueles capitães da carreira das Índias, para os quais o importante era encher as naus. Viessem sacas de canelas ou de cravinho. Viessem sedas ou baús de cânfora. As vidas à sua conta, as monções, ou o gusano no casco eram coisas secundárias. (Duarte, 1991: 55)

Todo o texto é percorrido por vocabulário relacionado com a faina marítima. A descrição do estado do mar, que «não estava bravo mas havia aquela vaga redonda que ia empurrando a proa pró sul, contra a rocha» (ibidem: 56), surge em alguns momentos, apesar de o ritmo da narração ser rápido e haver uma grande economia de recursos. O narrador conta, de forma gradual e através de uma linguagem objectiva, como o perigo aumenta até ao ponto de pânico geral e, finalmente, ao naufrágio. O verdadeiro responsável pelo afundamento do «Amigo do Povo» não é o mar, mas sim o mestre do barco, cuja imprevidência, desleixo e ambição, motivados pela competitividade entre as companhias de transporte, empurram a tripulação e os passageiros para o perigo e para a morte. Apenas algumas pessoas se salvam, mas entre elas não está o mestre João, cuja actuação, punida pelo mar, mostra quão actual pode ser a ganância de lucro que comandava os capitães das caravelas quinhentistas. Podemos concluir que há, efectivamente, atitudes de um povo que,

¹⁴ Natália Correia, no prefácio a esta obra, sintetiza a história do conto, cujo título é «homonimamente irónico de um dos barcos que ligam o Pico ao Faial, de onde partem os que vão cumprir o fado da emigração. Mas tal é o abarrotar da carga, como outrora o ganancioso encher das naus, que as desprezadas vidas embrulhadas na carga somem-se nas águas revoltas que tornam o barco ingovernável» (Duarte, 1991: 15).

apesar das mudanças que no tempo se processam, se mantêm imutáveis. Por isso, ao despertar reflexões ideológicas, esta narrativa contém, implicitamente, uma lição, apoiada numa moral resistente ao passar dos tempos.

O mar como espaço de aventura, de risco, de provação marca o conto «A prova dos nove» (*Vinde e Vede*), de Dias de Melo, onde a coragem e a ousadia de mestre Tineta o levam a submeter o seu barco, o «Senhora da Boa-Viagem», a um oceano de perigos e de naufrágios, tendo como objectivo final provar, a si e aos outros, a qualidade suprema da sua resistente embarcação. Quase todo o texto é constituído pela fala desse pescador, que se dirige a um interlocutor explícito, referido como «mê rico senhor» (no fundo, o próprio escritor), e que, numa linguagem coloquial, regional, simples, emotiva, conta como ele e um grupo de pescadores sobreviveram a um terrível temporal no mar. O interlocutor interfere apenas no início do conto para descrever o espaço e fazer a caracterização física do protagonista. O cenário é, obviamente, marítimo. A descrição inicial transmite a ideia de cerco por parte do mar e do céu e a sensação de insegurança e de perigo à entrada do cais:

Para além da concha breve do porto espremida entre os dois cais de basalto negro fronteiros um ao outro; para além da restringa de recifes ásperos e aguçados a borbuharem à superfície das águas baixas; – o mar que cercava, coisa de uma milha adiante estendida de viés, o Ilhéu espapassado e calvo em frente ao casario da vila; o mar que, sossegado, se espraiava, amplo, estanhado, até à curva do horizonte, sob o manto abobadado do céu, de um azul vagamente acizentado e profundo. (Melo, 1979: 53)

O retrato físico de mestre Tineta mostra um homem cujo corpo e rosto estão profundamente marcados pela vida no mar, exposta ao calor, ao cansaço, às intempéries, mas também habituada aos perigos, aspecto particularmente visível na descrição dos olhos da personagem: «olhos pequenos, espremidos, aguçados como duas flechas de luz no hábito velho de perfurarem distâncias por entre salseiradas de maresias enfurecidas e cortinados densos de brumas espessas» (ibidem: 53). Trata-se de um homem moldado pelos elementos da natureza, preparado para enfrentar inúmeras dificuldades no mar. Eram essas forças que iam, em breve, mostrar, na verdade, «quem eram os homes e quais eram os barcos pra se aguentarem c’o tempo» (ibidem: 56).

No dia da «prova dos nove», o espaço marítimo apresenta-se como *locus horribilis* e o tempo vai piorando gradualmente. O barco vai aguentando a fúria do mar até que, «de repente, formaram-se três vagas, bateram u’as nas outras, enrodilharam-se n’ua só, cresceram prá gente que nem a torre d’ua igreja, rebentam-nos em cima, cobrem os dois remadores da proa, arrancam-les e levam-les os remos, deixam-nos o barco meio d’água» (ibidem: 57). Comparadas a montanhas, as vagas ameaçam destruir o barco, que, apesar disso, «vinha dando boa conta de si» (ibidem: 58), obedecendo ao leme como um cavalo obedece ao freio. Todavia, o medo invade o espírito de mestre Tineta, que se lembra do naufrágio ocorrido dias antes e dos homens que então haviam desaparecido. Além disso, aparece um cadáver a boiar, o que aumenta a aflição do pescador, determinado em não se desviar do caminho para ir buscá-lo, com medo de pôr em risco a vida dos seus homens.

O sofrimento dos que ficam em terra, tão retratado na literatura dos Descobrimentos, é visível no grupo das mulheres que, com grande angústia, esperavam os homens e já os faziam mortos «por riba dessas águas salgadas!» (ibidem: 60). O regresso triunfal do barco ao porto e a superação da prova constituem o justo prémio merecido pelo heróico esforço de mestre Tineta e dos seus companheiros. Não contendo uma referência explícita à literatura trágico-marítima, este conto mostra-nos, porém, como a ousadia, a audácia e o espírito aventureiro dos antigos navegadores portugueses podem ainda persistir nos nossos homens do mar. Aliás, segundo J. H. Santos Barros, no artigo «Sobre e a propósito de um conto de Dias de Melo: “A prova dos nove”», «é toda a ambiência da “História Trágico-Marítima” que tem hoje nos Açores, particularmente nas imediações do Pico, o prolongamento e o último capítulo, prestes a encerrar-se (em matéria de risco, de aventura, de espanto e coragem perante o naufrágio) dum conjunto de homens e da sua expressão colectiva como povo (o português)» (Barros, 1982: 153).

À semelhança do conto anterior, «O barco e o sonho» (*O Barco e o Sonho*), de Manuel Ferreira, apoiado num episódio verídico, recupera, igualmente, o espírito aventureiro que impulsionou os Descobrimentos portugueses, assim como o desespero perante o naufrágio. Neste conto, não se contentando com a pequenez da terra onde viviam, dois açorianos humildes, Vítor e Evaristo, tal como os antigos navegadores, lançam-se num mar de perigos à conquista do sonho. Assim, sentindo o apelo do mar e o desejo de conseguir uma vida melhor, os dois realizam uma proeza invulgar: tentam atravessar o oceano Atlântico num pequeno barco para chegar aos E.U.A. O mar é, sem

dúvida, o motivo dominante, já que é ele que aprisiona e confina as personagens à terra exígua e, ao mesmo tempo, convida ao sonho, à evasão:

Uma verdadeira tentação, difícil de resistir, o mar, aquele mar encrespado e perturbador, [...] no estranho feitiço das águas verde-azuladas, em chamariz embalado, sem pausas nem canseiras, abrindo sulcos de espuma prateada, à passagem dos grandes paquetes, ao largo, felizes e empenachados, a estremecer os ares e os corações, na saudação a terra, num alvoroço de sonhos e de esperanças adormecidas, ecoando longe. (Ferreira, 1989: 30)

Todavia, aquando da viagem, encontramos já outro mar, um mar bravo, enfurecido, um mar de naufragos, obstáculo ao sonho: «À volta, num suplício, só mar e céu. Mar cavado e ameaçador. Céu negro, carregado de alcatrão. E, no abismo movediço, pior que barranco de cegos, aquele silêncio terrível, terrível e gelado como fio de navalha ou mão de morto» (ibidem: 57-58). O pesadelo de um dos protagonistas mostra-nos, também, uma imagem do mar sinistra, temível, imbuída de morte: «o barco transformado em caixão aberto, sem mastro e sem velas, o mar semeado de esquilas e de naufragos, caveiras descarnadas, dentes à mostra, numa gargalhada sacudida e infernal» (ibidem: 58).

À deriva num oceano infinito, as duas personagens enfrentam, como os descobridores portugueses, dificuldades e provações incontáveis, como a fome, a sede, o frio, o calor, as intempéries, o desconforto, o cansaço, a monotonia dos dias infundáveis. Perdidos na imensidão de um mar irado e imenso, estes dois naufragos perdem a esperança e sentem que esse elemento da natureza os traiu, atraindo-os, num primeiro momento, para a conquista do sonho, mas abandonando-os à sua sorte logo depois. À imagem do Velho do Restelo, toda a comunidade insular condena essa aventura insensata, louca, arriscada e de resultados provavelmente desastrosos, visto que, numa nota de claro pessimismo, julgamos já mortos: «Uma tarde, um dia, uma noite mais, e nem barco nem fugitivos, nem sinal de vela, nem rasto de naufrágio, no grande cemitério salgado. – Aqueles não precisaram de certidão d'óbito nem de cangalheiro. [...] Mistério ou loucura, à má sina! Os dois sempre andaram com aquela mania da emigração, encasquilhada ao casco, fosse para onde fosse, e agora o desastre estava bem à vista» (ibidem: 53). Sempre presente na aventura ultramarina dos portugueses de quinhentos, o sentimento religioso marca a espera de notícias por parte das sofridas famílias dos dois açorianos, que evocam a ajuda divina através de sentidas

preces. A conclusão da história mostra como o espírito empreendedor pode ser justamente recompensado, uma vez que os dois naufragos são recolhidos por um navio e conseguem chegar ao destino desejado. A decisão de arriscar a vida, assim como a capacidade de arrostar com o perigo e de enfrentar o sofrimento, coloca-os a par dos antigos navegadores, que se lançaram na aventura, com o deslumbramento e a embriaguez do desconhecido¹⁵.

4. O APELO DO MAR

As vozes místicas que atormentam Noé, no conto «A inconveniência de se chamar Noé» (*Com Perfume e com Veneno*), de Álamo Oliveira, mostram conhecer um importante traço da idiosincrasia açoriana, ao fazerem a seguinte sugestão à personagem: «podias dizer-lhes que andas a sentir o apelo do mar. Não há ilhéu que o não sinta...» (Oliveira, 1997:80). De facto, o sonho de evasão, que impulsionou a aventura dos protagonistas de «O barco e o sonho», é motivado, sobretudo, pela presença do mar. Esse fascínio exercido pelo horizonte está patente em inúmeros contos, onde nos deparamos com personagens cujas vidas estão intimamente ligadas ao mar, como se tivessem sido enfeitiçadas e arrebatadas para um destino previamente traçado. Assim sucede no conto «O senhor comandante (psicologia de um marítimo)» (*A Americana*), de Rodrigo Guerra, cujo protagonista é, como o título indica, um homem com vocação marítima. Caracterizado como um «velho lobo do mar» (Guerra, 1980: 151), o comandante encontrava-se «preso àquela vida do mar que o namorava» (ibidem: 151). Quando demorava muito tempo em terra, «o mar lá estava a chamá-lo [...]. Essa feiticeira vida do mar, para ele cheia de tantos atractivos, de tantos cambiantes, e que o prendiam agora ao seu navio, como se este fosse sua pátria, seu lar» (ibidem: 152). Na verdade, a relação entre a personagem e o seu navio é descrita metaforicamente como um casamento, o que atribui um carácter humanizado a esse elemento.

Numa espécie de introdução ao conto «A mudança de São Pedro Gonçalves» (*O Barco e o Sonho*), de Manuel Ferreira, encontramos considerações sobre a vida do pescador. Caracterizada poeticamente como «o mais negro feitiço do mundo» (Ferreira, 1979: 225), a atracção que o mar exerce sobre o pescador fá-lo manter o olhar fixo no horizonte e sentir um certo desprezo pela terra, apontada como «ruim, madrasta, ingrata e

¹⁵ Curiosamente, o percurso dos dois protagonistas do conto de Manuel Ferreira é semelhante ao de milhares de cubanos que, todos os anos, tentam chegar aos EUA, de forma ilegal, enfrentando, na maioria das vezes, uma travessia marítima extremamente perigosa.

onzeneira, dividida e retalhada, palmo a palmo, a metro e à vara por ruas e becos, veredas e servidões, tapumes e silvados» (ibidem: 226). Pelo contrário, o mar é «largo, livre, daimoso, irmão do Sol, sem peias, sem barreiras, sem contribuições e sem relaxes – herança em comum, esmola de sempre, de todos e para todos» (ibidem: 226). A inclinação para a vida no mar submete o pescador às vontades dessa espécie de deus, «buliçoso e feiticeiro, potestade mandante, em zelos de senhorio, cioso do seu domínio, com alma de trinca-fortes: tudo ou nada. Ou obediência cega, a esse misterioso chamamento, de corpo e alma, semelhante à voz encantada das sereias, na sua tentação, de cabelos de oiro e carnes nuas e frescas [...] Destino marcado, a fogo, na carne e na alma, sem jeito de fugir-lhe, em tudo semelhante à sina da má mulher ou do ruim ladrão» (ibidem: 226).

Este fascínio pelo elemento marítimo traça o rumo da vida de João, protagonista de «O destino no mar» (*Destinos no Mar*), um conto de Dinis da Luz. Numa longa analepse, a personagem recorda, a bordo de um navio, passados quinze anos, o dia em que teve o primeiro contacto com o mar, um dia marcante na sua vida que o levaria a fazer uma promessa numa praia distante no Algarve, a promessa «de se dar todo ao mar e ao descobrimento de ilhas» (Luz, 1951: 34). Quando, em criança, viu o mar pela primeira vez, foi imediatamente arrebatado por esse mundo deslumbrante que tantos mistérios encerrava: «Havia rendas de espumas lentas, melodiosamente desdobradas nas areias de oiro, a perder de vista. Era a primeira vez que João via, com olhos de ver, deslumbrados, quase atónitos, cheios de exclamações, aquele espectáculo do oceano, que ele pressentia enorme, e que ao mesmo tempo vinha brincar com ele, assustá-lo com as suas carícias brancas, imaculadas» (ibidem: 31). Como vemos, sobretudo na sinestesia final, o mar possui traços humanos e, segundo o pai de João, tem alma e está vivo. Isto porque é um elemento dinâmico e modelador de visões do mundo, de vidas e de consciências. E a vida de João enveredou por um caminho específico a partir do momento em que vislumbrou o vasto e fascinante oceano, optando por uma carreira a bordo de um navio. Contudo, notamos que esse encantamento pelo mar deu lugar a uma profunda desilusão no presente, uma vez que «o dinheiro vencera o sonho» (ibidem: 34).

A conclusão do conto «Barco vendido» (*Inverno sem Primavera*), de Dias de Melo, é, igualmente, marcada pelo abandono do sonho por parte do protagonista, um homem fadado para a vida no mar: «-Tu, Carlos, homem do mar, e dos bons, nasceras, criaras-te para o mar» (Melo, 1979: 100). Pertencente ao capítulo intitulado «Coração no mar», o

texto, através de analepses, retrata a vida dessa personagem, sobretudo o seu maior sonho: construir um barco de pesca, acedendo, deste modo, ao apelo irresistível do mar, «[...] do nosso mar, o sonho rasgando as ondas na quilha do teu barco» (ibidem: 105). Concretizado o sonho, Carlos conquista os mares ao leme da sua embarcação, sentindo-se «senhor absoluto, mestre incontestado» (ibidem: 106). Descrito como um companheiro, um amigo, um irmão, o barco adquire traços humanos e, tal como uma pessoa querida, ganha um lugar «no coração da família de quem o adquire, no coração de quantos o tripulam – sobretudo no coração de quem o adquire e amestra conduzindo-o, com a mão no leme, por sobre as ondas do mar embravecido ou manso» (ibidem: 107). Todavia, vencido pela doença, e para evitar a «morte» do barco, Carlos é obrigado a vendê-lo e a abandonar a vida no mar, à semelhança do protagonista de «O senhor comandante – psicologia de um marítimo», de Rodrigo Guerra. Numa nota de profundo lirismo e emotividade, o narrador conta a última viagem marítima da personagem, em que vai entregar o barco, feita em grande sofrimento e agonia, antecedendo a derradeira jornada para a morte. Podemos dizer que essa última viagem de barco constitui uma espécie de «morte» para a personagem, uma morte psicológica, que antecede a morte física, um ano depois. Através dela, Carlos despede-se de um «amigo» e de um modo de vida que sempre amou. É o fim do sonho¹⁶.

5. A VIAGEM

As personagens dos contos analisados no ponto anterior sentem um apelo irresistível do mar. Por conseguinte, abandonam o porto aparentemente seguro da ilha e aventuram-se no oceano imenso e cheio de perigos e ameaças. António Machado Pires, em «A Viagem na Literatura Açoriana», afirma que «a Literatura Açoriana é uma literatura insular: a vivência de ilha gera uma temática própria, à qual se liga directa ou indirectamente, o tema da viagem» (Pires, 1998: 862). Com efeito, o tópico da viagem ou travessia por mar surge em muitos dos contos de temática marítima, estando ligado à imagem dos barcos.

Viajar tanto pode significar uma fuga como a busca de algo. A viagem pode ser física, uma mera translação no espaço, ou, então, espiritual, uma forma de

¹⁶ Bachelard discorre sobre a força poética da morte e da despedida no mar: «[...] l'adieu au bord de la mer est à la fois le plus déchirant et le plus littéraire des adieux. Sa poésie exploite un vieux fond de rêve et d'héroïsme. Il réveille sans doute en nous l'échos les plus douloureux. Tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau» (Bachelard, 1991: 103).

autoconhecimento. Apesar de elaborado de diferentes formas, o tema da viagem, na maioria destes contos, surge sob um desígnio de fatalidade e de destino inevitável que se cumpre, como vimos em «O barco e o sonho», de Manuel Ferreira, em que os dois protagonistas recusam a sujeição a uma vida miserável na ilha e acedem ao chamamento do mar, lançando-se numa viagem de libertação. Eles, como muitos outros açorianos, cumprem o destino insular de partir e ir em busca da felicidade. A viagem permite, deste modo, a conquista de algo e a passagem para outro mundo, outra vida.

Também Noé, de «A inconveniência de se chamar Noé», de Álamo Oliveira, um conto dominado pela estranheza e pelo fantástico, enfrenta a família e toda a sociedade com vista ao cumprimento da sua missão de vida: à semelhança do Noé do Antigo Testamento, também ele, não podendo escapar ao fatalismo do seu nome, deveria construir uma enorme embarcação, organizar e levar a cabo uma viagem de salvação que permitiria proteger a Criação do dilúvio. Ao ser baptizado com esse nome, Noé tem o destino previamente traçado, no qual a viagem salvífica constitui o elemento central. O barco é o meio que lhe permite levar a cabo essa missão e é construído segundo determinadas normas, tendo a peculiaridade de obedecer «aos traços da melhor arquitectura rural: janelas de guilhotina com nove vidros, portas com postigo, tecto com telha regional e chaminé-mãos postas» (Oliveira, 1997: 80). Um dos últimos sinais que anunciam a viagem e o cataclismo é «o mar riscado de vermelho como se tivessem assassinado alas simétricas de baleias» (ibidem: 84). Tal como no texto bíblico, o vermelho aqui está relacionado com o pecado e conseqüente punição divina. Terminados os preparativos, resta a Noé cumprir o seu destino e embarcar numa viagem pelas águas purificadoras.

A busca da mudança é a força impulsionadora da viagem narrada em «Crónica do despovoamento das ilhas», de *Crónica do Despovoamento das Ilhas (e Outras Cartas de El-Rei)*, de Daniel de Sá. Neste contexto, a viagem surge como uma necessidade. Movidos pelo desejo de partir e conseguir uma vida melhor, José Belizário e a sua família, assim como muitos outros conterrâneos seus, deixam a terra açoriana, cheia de adversidades, e embarcam na travessia atlântica rumo à Terra de Vera Cruz, no século XVIII, no tempo da colonização. Tratando-se de um texto onde se misturam elementos de dois géneros literários – a crónica histórica e o conto –, encontramos uma descrição minuciosa e objectiva dos vários momentos da viagem, feita através da linguagem dos antigos cronistas. Caracterizada como «terrível» e «penosa» (Sá, 1995: 189), a travessia marítima

apresenta-se como um verdadeiro desafio à sobrevivência, visto que são inúmeros os perigos e as dificuldades que os tripulantes têm de enfrentar. A primeira é, sem dúvida, a dor da partida: «Suspensa a âncora, o velame do navio foi procurando apanhar vento de feição, que o havia ligeiro de Sudoeste pelo que não seria grande a demora de se perder de vista a ilha que da vista não queria perder, olhando-a com a força que pôde, como se assim lhe fosse permitido levá-la toda nos olhos» (ibidem: 193). Depois, começam o enjoo, a fome, a sede, o calor, o frio, as doenças, a lentidão do tempo, a tempestade e a hipótese de naufrágio, pelo que não é fácil sobreviver a essa tão conturbada viagem. Ao longo do texto, o mar surge sempre como um obstáculo, quer quando se apresenta sereno demais e aliado à falta de vento¹⁷, quer quando se caracteriza como um *locus horribilis*, dominado pela tempestade¹⁸. Desta forma, o elemento marítimo não apresenta uma imagem positiva, constituindo, como refere o narrador, cenário de naufrágio de outros navios que não tiveram a sorte de chegar intactos ao destino. O próprio barco é um espaço extremamente hostil, atrofiante, agonizante e trágico, visto que nem todos os passageiros chegam com vida ao Brasil. O final da narrativa reveste-se de grande ironia, pois José Belizário, tendo sido escolhido para apresentar a sua opinião sobre a viagem e eventuais queixas face ao papel do capitão, diz que «tudo fora perfeito» (ibidem: 205). Todavia, o narrador dá-nos a conhecer a verdadeira opinião da personagem, apontando a má qualidade da comida; a recusa do cirurgião em tratar certos doentes, com medo do contágio; a recusa do capelão em ungir os mortos, também com o mesmo receio; a insensibilidade do capitão quando alguém morria e era lançado ao mar, lamentando, contudo, a morte de um animal que fornecia leite, carne ou ovos. Enfim, a travessia do Atlântico até ao Brasil é sentida como um verdadeiro inferno, levando um passageiro a considerar que as adversidades eram um castigo de Deus para os pobres ambiciosos. Apesar de possibilitar a demanda por uma vida

¹⁷ «Iria em pouco mais de meio caminho de mar a viagem, que de tempo sabia Deus quanto faltava, e esteve a galera dois dias de tal modo quieta que mais se diria haver lançado a âncora de que tê-la levantada e com todo o pano içado. As velas pendiam das vergas, inutilmente encostadas aos mastros e mastaréis, e nem uma ruga nelas mudava de posição ou feitio, à falta de uma ligeira brisa ou pequena aragem ao menos. Olhavam-nas equipagem e passageiros, à espera de um sinal de vento, mas este não vinha por qualquer nuvem no céu ou ondulação no mar» (Sá, 1995: 197-198).

¹⁸ «La subindo o mar em vagas cada vez mais alterosas, primeiro anunciadas por uma dispersa crispação onde corria o vento em sinais irregulares claramente percebidos, erguendo manchas de espuma nas cristas de pequenas e velozes ondas, que se foram juntando a ganhar força e tamanho, de tal modo que ao chegar a noite vinham como prontas a desfazer o navio e pareciam da altura dele. Quando o vento empurrava já com tanta fúria aquela floresta de carvalho de que era feita a galera, mais parecendo disposto a levá-la a naufragar do que a apressar-lhe a viagem, a violência com que batia a vela grande e a maneira como rangiam os mastros e vibrava o cordame, aconselharam mui vivamente o capitão a navegar em árvore seca, mandando carregar o pouco pano que ia içado» (ibidem: 198-199).

melhor, longe dos condicionalismos socioeconómicos desesperantes da ilha, esta travessia assume-se, sobretudo, como uma viagem física, com todos os constrangimentos da época, constituindo, acima de tudo, um elemento estruturante da diegese, não contendo uma explícita componente espiritual.

Diferentemente desse texto, que aborda a viagem de partida, «Jácome» (*O Jarrão da Índia*), um conto de Alfredo de Mesquita, trata o tema da viagem de regresso, que se traduz na tentativa de recuperar algo perdido no passado. Assim, motivado pela saudade da terra natal e pelo sonho de encontrar a mãe, o protagonista deste conto, após muitos anos de ausência, resolve embarcar numa viagem de retorno rumo à ilha perdida. Ao longo de todo o texto, o narrador homodiegético, que se identifica com o autor, conta a história desta personagem, que abandona a ilha clandestinamente enquanto novo, enfrenta a vida de marinheiro num oceano hostil e ameaçador, envereda por uma profissão no comércio e, finalmente, atravessa o oceano para reencontrar a mãe que nunca conheceu.

Realizada no tempo dos navios, a viagem, que tem a duração de cinco dias, é marcada, pelo menos num primeiro momento, pela monotonia da paisagem, «monotonia do azul imenso, do mar transparente e do céu profundo» (Mesquita, 1983: 49), atenuada pelo encontro entre o narrador e Jácome. Nas horas do pôr-do-sol e à noite, a paisagem marítima adquire um carácter misterioso e irreal, despertando, no narrador, a divagação e o devaneio. À noite, as sombras desfiguram o real e abrem as portas para um mundo fantástico, estimulando o seu poder de imaginação:

[...] pouco a pouco essas nuvens de ouro claro e incandescente, e a estranha cor azul do mar, com reflexos de metal ardente, se extinguíam em profundezas límpidas, em cores de sombra sem nome... Vinham as noites depois, luminosas também, quando sobre o imenso espelho fosforescente do mar tremulavam milhares e milhares de labaredazitas doidas. Coisas longínquas se desenhavam, e se contornavam em sombras negras, enormes, colossais, monstruosas – montanhas, torres, palácios... Toda a noção do real se perdia, e vinha-nos então como que a concepção dos pavores e das aniquilações caóticas de um fim de mundo... (ibidem: 51)

A viagem constitui uma importante parte da trajectória de vida de Jácome, desde a manhã de Inverno em que deixou a ilha, em que se aventurou num mar tempestuoso, sinistro e enfurecido, com ondas comparadas a «monstros de água» (ibidem: 53), passando

pelas suas andanças na caça à baleia, apontada, igualmente, como um «monstro» (ibidem: 55), até ao momento em que regressa à sua terra. Todos estes pormenores são contados por um narrador participante e totalmente cativado pela história da personagem. Na parte final da viagem, essa entidade descreve a aproximação à ilha Terceira, que surge entre as «brumosas solidões do mar» (ibidem: 60), assim como as manobras do navio logo antes da chegada. Esta viagem possui uma nítida componente espiritual, na medida em que se afirma como um movimento de busca. O encontro com a mãe desconhecida permite a Jácome conhecer a sua verdadeira origem. Deste modo, a viagem torna-se busca identitária, permitindo ao homem o encontro consigo mesmo. Este conto assume-se, assim, como a história de uma viagem, uma viagem que vai muito além da travessia marítima de retorno a casa. Trata-se de uma viagem pela vida da personagem que tem como destino o restabelecimento de um elo que se julgava para sempre perdido.

Esta identificação entre a viagem marítima e a vida humana está implicitamente presente no conto «A sua melhor viagem» (*Destinos no Mar*), de Dinis da Luz. A viagem que o protagonista empreende é mais do que um simples regresso aos Açores. Tratando-se da sua última viagem, devido a uma doença incurável, tem algo de simbólico e de misterioso. Por um lado, constitui uma forma de despedida relativamente a um elemento pelo qual a personagem nutre um imenso amor, fascínio e amizade: «O mar! Como ele o ama! Trata-o quase por tu, como a um velho amigo. Olha-o com respeito e ternura ao mesmo tempo» (Luz, 1951: 38). O mar surge, assim, como um espectador solidário do drama do protagonista. Por outro lado, a viagem é uma errância pelo passado, permitindo recuperar uma parte de si presa a um tempo irremediavelmente perdido e tão contrário ao presente: «O mar! Que saudades do mar! Não daquele mar para passageiros enjoados, em grandes navios, mas o mar onde podia meter os pés à vontade, donde costumava tirar água com os dedos para se benzer antes de largar e donde ficava a ver, ao longe, muito branca, a sua casa tão pequenina» (ibidem: 38). Assim, o espaço da viagem motiva um entrecruzamento de vários níveis temporais (passado, presente e futuro) e acentua a solidão da personagem, que não encontra quem ouça a sua história de vida.

Atravessar o oceano é, neste conto, regressar tranquilamente às origens, actualizar a memória do vivido e viajar para dentro de si mesmo. A natureza profunda do mar identifica-se com a natureza mais profunda da personagem, pois, como afirma o narrador, «no mar, pensa-se muito [...]. E, no mar, à noite, em certas noites de agitação ou calma, a

alma da gente quase se encolhe, esmagada pelo mistério que tudo domina» (ibidem: 38). Esta viagem tem, pois, um carácter particular, visto que marca o final de uma etapa e o início de outra. Encerra, por isso, algo de misterioso e inexplicável¹⁹: «Não sabe porquê ao certo. Mas sente que a sua melhor viagem está a acabar. Que há nela alguma coisa de misterioso – para ele mesmo. Qualquer coisa que, se cala as palavras, acorda uma indizível emoção na sua alma...» (ibidem: 37). Em suma, trata-se de uma viagem no invisível, reveladora do valor do passado e da evidência do fim. Ao longo do texto, encontramos sinais de que a morte está próxima. Desta forma, o mar está associado à ideia de morte, antecipando a derradeira travessia. A morte é, pois, uma espécie de viagem e mantém uma relação intrínseca com a água, visto necessitar desse elemento para sugerir o seu sentido de travessia. De facto, Bachelard, ao explorar o complexo de Caronte, o barqueiro que conduz os mortos, refere que «la Mort est un voyage et le voyage est une mort. [...] Mourir, c'est vraiment partir et l'on ne part bien, courageusement, nettement, qu'en suivant le fil de l'eau» (Bachelard, 1991: 102).

6. LIGAÇÃO ESPIRITUAL

Em vários contos açorianos, somos confrontados com personagens que mantêm uma ligação espiritual com o mar, figuras perscrutadoras do sentido profundo das águas. Note-se que este aspecto se inscreve numa tendência mais recente do percurso contístico açoriano, e não tanto na sua etapa inicial. Feitas quase da mesma matéria desse elemento da natureza, essas personagens simbólicas evidenciam a beleza e a ordem cósmicas, que, muitas vezes, contrastam com a contingência da vida.

Apesar de encarnar, sobretudo, a constância, a permanência e a invulnerabilidade, o protagonista do conto «O Velho Joaquim» (*Com Perfume e com Veneno*), de Álamo Oliveira, um velho sentado à porta da sua casa, de frente para o mar, imóvel, mantém uma forte e estranha ligação com o elemento marítimo. Neste conto, a irrealidade, o fantástico e a estranheza são realidades textuais que enfeitiçam, tal como o olhar desse velho:

Bem mais apelativo era o seu olhar quase impestanejante. Ali, à sombra da casa, os seus olhos eram tocados pela cor do mar como se possuissem um desses exóticos aparelhos de contaminação que os cientistas usam para afirmar a sua ciência. Quem o

¹⁹ Para Bachelard, «l'eau est le mouvement nouveau qui nous invite au voyage jamais fait» (Bachelard, 1991: 103).

olhava, não lhe ficava indiferente. Havia uma sedução não assumida – por isso, patética – que resvalava pela ilha e desaguava infalivelmente no mar, rio condenado a afogar-se na imensidão do vazio. (Oliveira, 1997: 139)

Mantendo-se estático, o velho Joaquim integra-se na paisagem marítima, como se dela recebesse um poder superior – o poder de premonição e de interpretação cósmica: «A memória única e possível era a de sabê-lo sentado à porta com os olhos fixos no mar. E aí residia a sua importância. Para lavrar e semear a terra, para fazer colheitas e ir à pesca, consultavam-lhe a cor dos olhos. E também pela cor dos olhos marcavam as datas para casar, emprenhar e morrer. Ninguém morria em azul marinho, por exemplo. Era um desperdício» (ibidem: 140). Estes contornos irrealistas são uma característica habitual da escrita de Álvaro Oliveira, que constrói personagens insólitas, cenas inusitadas, transformando os comportamentos humanos em representações dominadas por uma visão estranha e ambígua do mundo. Desta forma, a capacidade premonitória e o estatismo inabalável do velho Joaquim causam uma manifesta estranheza. No fundo, podemos dizer que esta personagem é parte do cenário, é a personificação do próprio mar, eterno mas de uma cor plena de cambiantes²⁰.

O conto «O Papandeira» (*Memórias da Cidade Cercada*), de Fernando Aires, apresenta-nos como personagem-protagonista um ser marginalizado, incompreendido por todos, mas com os sentidos extremamente apurados, provavelmente devido à sua profunda e estranha ligação com a natureza, com a terra e com o mar. Trata-se de um conto-personagem, na medida em que não há propriamente uma história com início, meio e fim, mas apenas a exploração de uma figura com traços particulares, invulgares, cuja vida se assume como uma aliança com esse espaço primordial que é a natureza. Fernando Aires retrata esta personagem através de uma linguagem simples, de grande economia verbal, despida de ornamentos, mas que não deixa de transmitir, várias vezes, uma impressão de irreal. O «Papandeira», personagem remanescente do «Búzio», do conto «Homero», de

²⁰ Esta alternância da cor do mar está presente no conto «Casa antiga», de Rodrigo Guerra. Esta característica inscreve-se no processo de idealização da paisagem, tão recorrente neste e noutros escritores do final do século XIX e início do século XX: «Mas o mar é que me encanta, é que me leva toda a alma, todo o coração, os olhos e a vida. É preciso viver perto dele como eu vivi para lhe observar os vários cambiantes: de madrugada, quando a manhã mal rompe, é ele de seda branca; logo depois, quando o nascente se incendia, é de oiro; mais tarde, quando o sol já vai alto, enche-se de ciúmes o azul do céu por ver que outro azul, não menos lindo, não menos belo, se desenrola em baixo, como outro céu; ao declinar já do sol, para o horizonte, adorna-se ele de brilhantes, que tremem na brisa, faiscantes, para logo se afoguem como as tintas vermelhas do poente, adormecendo ou ao brilho das estrelas ou à doce claridade branca do luar...» (Guerra, 1980: 159).

Contos Exemplares, de Sophia de Mello Breyner Andresen, é um homem-símbolo composto da mesma matéria que a terra e o mar. O *incipit* do conto apresenta a caracterização física da personagem, onde é usado vocabulário relacionado com o mar: «olhos agudos, capazes de descobrirem os peixes e os crustáceos sob a película líquida do mar, até mais de três braças de fundura. As orelhas, à maneira de conchas plantadas de um e de outro lado do crânio, instrumentos perfeitos de ouvir [...]. E o nariz, visto de perfil, com a curvatura ogival própria para agarrar os cheiros das tempestades ainda longínquas, ou o ponto de maturação das searas nas terras altas» (Aires, 1995: 109). Mais à frente, o narrador acrescenta que o «Papandeira» «só deixava sinais da sua presença pelo cheiro a algas que o seu rasto espalhava» (ibidem: 110).

Além desta total comunhão com a natureza, que transfigurou a aparência física da personagem, outro factor de redução da sua humanidade é o seu modo de viver – numa toca, afastado de todos – e a maneira como é visto e tratado pelas pessoas, que «contavam que era como os gatos na caça, disfarçado nas sombras que o sol fazia» (ibidem: 110). A composição desta personagem reveste-se, pois, de contornos estranhos e irrealis, alimentada, sobretudo, pelas lendas construídas em torno dela. Uma delas refere-se ao colar que trazia ao pescoço, cujas conchas de búzios representavam o número de pessoas que tinha matado, e outra reporta-se aos seus encontros com as sereias «numa data incerta de cada ciclo lunar» (ibidem: 113). A forma como se relaciona com o meio leva-nos a concluir que esta personagem manifesta um amor desmedido, melhor ainda, uma total adoração, de teor panteísta, pela natureza: «O crepúsculo era a festa dos seus olhos. Então, sem poder explicar, sentia no peito como um temor: o sol, a terra e o mar sem nenhuma definição, feitos uma espécie de trindade sagrada, que à sua maneira rude celebrava, utilizando os rituais instintivos de todos os tempos e de todos os lugares» (ibidem: 110). Levando uma existência imbuída de mar, o «Papandeira» mantém uma relação privilegiada com esse elemento, tentando captar, através dos sentidos apurados, todas as sensações que ele desperta, amando todas as suas facetas: «O mar era sempre, para ele, uma espécie de vinho forte que bebia. Gostava dele calmo e azul e de todas as cores estivais e invernais, tanto na abundância e na alvura de espumas, a cheirar ao corpo nu das mulheres, como no estado selvagem e fora de si, a voz espantosa a fazer estremecer o coração da Ilha» (ibidem: 110). Desta forma, o mar, fonte de vida, de pureza, de sensualidade, de mistério,

opõe-se à sociedade, dominada pelo preconceito e pelo medo do «outro», de tudo o que é diferente.

Segundo Francisco Cota Fagundes, *Mar e Tudo*, de José Francisco Costa, «é uma colectânea de contos intensamente poéticos e profundamente ligados aos signos “mar” e “ilha”» (Fagundes, 2003: 293). Uma marca dessa ligação com o mar são «as “epígrafes-título” dos nove contos (tantos como as nove ilhas dos Açores), cada um dos quais contendo em si uma alusão, mais ou menos clara, ao mar ou à ilha (ou a um semema desses signos)» (ibidem: 293). Um dos contos que apresentam uma exploração poética da temática marítima é «Enquanto a ilha for...», o texto que encerra a referida colectânea, cujo título, devido ao uso de reticências, deixa algo em aberto. A epígrafe deste conto («o mar ficava manso / a maré vinha morta / era um lençol»), um primeiro indício da componente poética e lírica do texto, apresenta uma imagem do mar associada à tranquilidade, à calma, à serenidade, remetendo, ao mesmo tempo, para a ideia de morte. Com efeito, o conto termina com a morte de uma das duas personagens centrais do conto, o Ti Cordeiro, um velho pescador que mantém uma relação de profunda amizade com o narrador e que, segundo a opinião de Cota Fagundes, se trata de um «Alter-Ego» do próprio autor (ibidem: 321). Tal como o protagonista do conto analisado anteriormente, de Fernando Aires, esta personagem revela um intenso conhecimento do mar e possui traços físicos que comprovam essa estreita e cúmplice ligação com o elemento marítimo: «O sorriso de Ti Cordeiro escancarou-se qual boca de baleia desdentada, velha que nunca mete medo. Há uma eternidade que o conheço! Barba esbranquiçada a lembrar restolho em terra morena. Dois olhos que enegreceram, sob as sobrancelhas espessas, a fazer de sombra ao mirar constante sobre o que vai para lá da Marca do Chicharro» (Costa, 1998: 90). A frase «vejo um barco na linha dos teus olhos», referida pelo narrador numa conversa com o velho amigo e depois repetida por este num sonho, é, por sua vez, o primeiro verso de um poema de José Francisco Costa intitulado «Sina de véspera» (Costa, 2000). Esta autocitação patenteia a presença do mar na vida do ilhéu, cujo destino está ligado aos barcos e à partida, como acontece com o narrador e com Ti Cordeiro, afectados pelo peso da distância. É este sábio e experiente homem que partilha, com o narrador, a «ciência que possui do mar» (ibidem: 90), ensinando-o a nadar, em pequenino, e a ouvir a voz das águas e das gentes. Este conto é, por isso, uma espécie de homenagem a um grande amigo, constituída pela recuperação de momentos preciosos do passado e pela despedida final,

simbólica dessa relação rodeada de mar: «Em cerimónia que preparei especialmente para ti, vou rezar conchas de praia, pedrinhas redondas a saltitar sobre as ondas, musgo verde de salemas, carneirinhos brancos, carapaus prateados no fundo de um cestinho de asa. Desculpa. Eu sei que darás pela falta das canas da barreira do porto. Continuam, teimosas, à tua espera. – *So long*, Ti Cordeiro!» (ibidem: 101).

Ao longo do texto, verifica-se uma alternância entre os pensamentos do narrador-personagem e a acção e diálogos entre as duas personagens. Contudo, podemos afirmar que o autor privilegia, indiscutivelmente, o lirismo e a linguagem poética, como no resto da obra, uma vez que são características constantes da sua escrita o interiorismo, a imagética simbólica, a ambivalência, o metaforismo, a auto-reflexividade. Outro aspecto que confere ao texto uma dimensão poética é o facto de a natureza reflectir o estado de alma das personagens. A este respeito, atente-se na seguinte passagem, que se refere aos momentos logo após o narrador contar a Ti Cordeiro que vai partir para Lisboa, uma notícia que desperta sentimentos de tristeza, perda, abandono e solidão no velho pescador:

O grupo de pescadores desfez-se na penumbra; e as suas vozes foram adormecendo pela rua fora. O silêncio da noite aumentava com o troar da rebentação. Um salseiro frio arrepiou-nos os rostos. A Lua brincou, fugidia. E deixou, em despedida, uma nesga de luz, papelinho de prata vagueando, ao abandono, na intranquila solidão da baía. Sobre o meu ombro, a mão de Tio Cordeiro desceu, soluçando. (ibidem: 97)

A simplicidade sábia e a robustez de carácter de Ti Cordeiro instauram no texto uma luminosidade apaziguadora da nostalgia, angústia e pesar sentidos pelo narrador quando recebe a notícia da morte do velho amigo, que agora é apenas lembrança de um passado salpicado de água salgada. Esta e outras narrativas de *Mar e Tudo* carregam consigo a marca da melancolia, da saudade, do sofrimento, mas também do sonho, da esperança e do afecto. Em suma, diz-nos Onésimo Teotónio Almeida que «*Mar e Tudo* é um poema em estórias. Estórias de mar amargo. Mas também de amar» (Almeida, 1999).

Apesar de abordar, sobretudo, o drama da emigração, «Segundo *shift*» é outro conto deste escritor em que o mar é um elemento importante na relação entre duas pessoas: neste caso, pai e filho. A epígrafe deste texto, «e em cada ilhéu / um barco / na linha dos olhos», permite estabelecer uma ligação entre este conto e o que analisámos anteriormente. Nos dois, o mar é um lugar de descoberta e de fascínio, abrindo portas para o que se

esconde para além do concreto. Isto porque estamos perante um mar simbólico, um mar que permite mergulhar até ao mundo interior povoado de lembranças e de sonhos. Assim acontece com Duarte, protagonista do referido texto, um homem que se lançou na aventura da emigração e que, no presente, se refugia no mar para revitalizar as forças. Conselheiro mas também lugar de importância particular, esse elemento da natureza permite-lhe olhar as coisas com uma certa sabedoria e serenidade. Esmagado pelo mundo circundante e pelas suas contingências, o protagonista recorre ao mar para obter algum alívio e tranquilidade e para recuperar a memória do pai: «Para Duarte, Tiverton era onde a água se parecia mais com o mar que desde nascer fora seu conselheiro. Fora nesta praia de mais pedra que areia que, num dia de Inverno, chorara sozinho o luto do pai, o único homem que conhecera com a alma eternamente salgada. É-lhe querido este sítio. Há, por aqui, um silêncio que o atrai, uma serenidade que o consola, e um ar que o purifica. É o mar» (Costa, 1998: 50). Desta forma, são estas águas purificadoras que permitem abafar, pelo menos por uns momentos, os ruídos que o perturbam e ouvir as sábias palavras do falecido pai, carregadas de simbolismo e conotação: «“Bota tino no barco. Chega-te para a tua campanha. Agarra na cana do leme. Tu é que és o mestre. Aguenta. Rijo, forte e valente. Isto vai passar. Sozinho, dás à costa e deixas tudo tresmalhado”» (ibidem: 51). O barco é, aqui, símbolo de vida, veículo da existência, destino que se cumpre e que é necessário comandar, tentando não esquecer a ilha de origem e os valores ancestrais a ela ligados, como a família e o mar.

7. A CONDIÇÃO SOCIAL DO PESCADOR

Além da relação espiritual com o elemento marítimo, estes contos, verdadeira escrita do mar, revelam um lado mais concreto, que incide sobre a realidade social do pescador açoriano. Ganha relevo a luta contra a exploração levada a cabo pelos patrões, contra a fome e o abandono por parte do governo e contra a morte nas águas tormentosas. Neste sentido, o mar surge com toda a sua realidade objectiva de pormenores técnicos relacionados com a pesca, os barcos, as espécies de peixes e os portos, e articula-se com as condições de vida do pescador, configurando todo um quadro social que, normalmente, veicula uma tomada de posição ideológica. Importa apenas referir que, neste tópico, ganha relevo a actividade baleeira, um modo de sustento já extinto nos Açores, retratado em determinados momentos da literatura açoriana.

Geralmente, nos contos que abordam a condição social do pescador, deparamo-nos com uma escrita realista, feita de pormenores, que, em certos momentos de maior intensidade emocional, denunciam situações de miséria e de exploração. Trata-se de textos que privilegiam os conceitos de mimese, exterioridade, realidade empírica, narratividade, acção e enredo, diálogos verosímeis, contextualização espaciotemporal, linearidade, favorecendo uma narração presidida pela terceira pessoa onisciente e o recurso frequente à linguagem coloquial e regional. Neste contexto, o mar assume uma imagem quer positiva, ao assegurar um meio de sobrevivência, quer negativa, através dos dramas da morte e do naufrágio.

A leitura e a análise destes contos de temática marítima permitem-nos delinear os contornos de alguns tipos sociais, sendo, obviamente, o mais relevante o do pescador, uma figura retratada na obra de Raul Brandão *Os Pescadores*, afigurando-se como símbolo do esforço humano e da perseverança:

De todas estas figuras ficou-me uma figura para sempre: um tipo sem nome, maior que a realidade, de músculos como cordas. Sua missão no mundo é remar. De trilhar o remo ficou curvo, e tem as palmas tão encurtiçadas que nelas afia a navalha como numa pedra de amolador. O mar denegriu-o e engrandeceu-o. Não sabe exprimir-se e mal nos conseguimos entender. Mas não me mete medo como outras figuras trágicas da vida: olha para mim – e só lhe leio nos olhos ingenuidade e ternura. (Brandão, 1995: 121)

Figura pitoresca e, simultaneamente, dramática, o pescador manifesta atitudes que envolvem o ganho e a perda, mas sempre a luta, revelando um profundo sentimento religioso, sobretudo nas situações de maior perigo, e uma forte preocupação com a família e o seu sustento. Alguns destes traços tipológicos podem ser já detectados na escrita de Rodrigo Guerra, Nunes da Rosa e Florêncio Terra, especialmente na descrição da paisagem marítima, nos quadros humanos que captam o viver de gentes da beira-mar e nas histórias de aventuras e tragédias no mar. Porém, só mais tarde, primeiramente com Vitorino Nemésio, e depois com Dias de Melo e Manuel Ferreira, é que acedemos a um mais dinâmico, complexo e penetrante retrato da existência quotidiana do pescador e do baleeiro.

Como afirma Heraldo Gregório da Silva, «a actividade piscatória na obra nemesiana recebeu atenção considerável, especialmente no que se refere à caça da baleia e

a uma galeria de robustos e valorosos homens do mar» (Silva, 1985: 97). Por exemplo, o conto «Mar bravo» (*Mistério do Paço do Milhafre*), de Vitorino Nemésio, que recupera a componente marítima de «Terra do bravo» (*Paço do Milhafre*), mostra como o risco e as condições árduas estão inevitavelmente associadas ao ofício do pescador. O termo que o autor usa para se referir a essa classe social é «pescadeira», antinómica à «gente da terra». O sentido da vida, o trabalho arrojado e perigoso, o apelo à protecção divina, o naufrágio e a morte são os elementos que Nemésio foca ao apresentar o pescador na sua existência quotidiana. Através de um conjunto de detalhes concretos e significativos, Nemésio configura um retrato exterior da realidade piscatória, contemplando a oralidade da linguagem regional. São inúmeros os pormenores relativos à descrição dos barcos e suas manobras, às condições climatéricas e ao mar. Além disso, a dramatização dos eventos que conduzem ao naufrágio e a conseqüente morte do pescador Velinho imprimem autenticidade psicológica às páginas deste conto. Essa personagem, apesar de revelar uma certa complexidade interior, com os seus medos, poder imaginativo, sonhos e angústia perante a morte, representa, no fundo, o tipo social do pescador, que combina um sentimento de pavor religioso com uma intuição supersticiosa. O mar é caracterizado como um inimigo do pescador, um ser pavoroso que, sofrendo um processo de animização, destrói barcos e consome vidas. É descrita toda a ambiência que rodeia essa catástrofe, a movimentação e as reacções dos populares perante a tragédia, destacando-se as silhuetas trágicas das mulheres vestidas com «xales pretos ruços», sobretudo a viúva de Velinho, a Palmira, que «vinha lavada em lágrimas, como uma Maria do Pé da Cruz» (Nemésio, 2002: 240). A reacção mais surpreendente da comunidade é a resignação, o que mostra o carácter habitual de tais acontecimentos. Note-se que as diferenças sociais estão igualmente presentes no conto, apesar de atenuadas pela agitação geral causada pelo naufrágio, que afecta todos, ricos e pobres, sem excepção. Não só neste texto mas também na sua escrita em geral, Nemésio capta a realidade em movimento, através de um estilo dinâmico e carregado de tensão, introduzindo, sobretudo nos momentos descritivos, uma linguagem metaforizante e simbólica. Desta forma, mostra não só o lado objectivo da realidade piscatória, mas também um lado poetizado, pleno de emoção.

Um dos autores açorianos que manifestam mais abertamente um compromisso social com a literatura é, sem dúvida, Dias de Melo, interessado na realidade açoriana e no homem concreto destas ilhas, aproximando-se, desta forma, dos cânones neo-realistas. A

este respeito, diz-nos Vamberto Freitas que «ideologia e ética [...] foram e ainda são os ponteiros da bússola que orienta a recolha e a transfiguração de situações e gentes na sua escrita. [...] Na maior parte dos seus livros figura a emocionante ligação do homem da terra com o mar e os seus históricos conflitos sociais na labuta renhida do seu dia a dia» (Freitas, 1992: 77). Em *Vinde e Vede*, encontramos os contos deste autor que melhor retratam a luta pela sobrevivência por parte do pescador, vulnerável à força destruidora do mar e do vento, explorado pelos poderosos e esquecido pelo governo. No prefácio a esta obra, cujo título – «Compromisso» – denuncia já a relação entre o escritor e a própria escrita, encontramos os pressupostos metaliterários e ideológicos defendidos pelo autor, sendo o principal o compromisso entre a literatura e o homem: «E ser escritor é ser homem que, nas malhas da vida, se compromete, responsabilmente, com o homem na sua luta milenária por um mundo melhor, mais belo, mais justo» (Melo, 1979: 13). Os três contos que focam a condição social do pescador, assolada pela pobreza, miséria, fome, angústia sem saída, estão reunidos sob o título «Os pescadores», inseridos no capítulo «Círculo fechado», que retrata vidas cercadas por constrições socioeconómicas desesperantes, dando voz a várias classes sociais. João de Melo, no artigo «O trabalho, a ideologia e a forma no “ciclo da baleia” de Dias de Melo», descreve o teor destas narrativas, que constituem «o testemunho ideológico da indignação, da solidariedade, do compromisso, expressando, preferentemente, denúncia e combate pela verdade e pela justiça contra os senhores do mando, do ódio e da opressão» (Melo, 1982: 111).

«A prova dos nove», já analisado anteriormente a propósito do tópic do naufrágio, baseia-se nas falas de um pescador – mestre Tineta – acerca de um episódio de bravura do qual foi protagonista, juntamente com o seu resistente barco. Num certo ponto dessa narração, a personagem partilha com o interlocutor um longo desabafo, em que se queixa dos custos relativos à manutenção da sua embarcação, sobretudo devido ao aumento dos preços do gasóleo, e em que enumera as dificuldades quase intransponíveis que os pescadores têm de enfrentar. O realismo minucioso e a linguagem coloquial e regional das falas de mestre Tineta atribuem um carácter verosímil ao texto, onde são relatadas inúmeras injustiças sofridas por essa classe, discriminada, explorada, esquecida, reprimida e subjugada pelos mais fortes.

O texto seguinte, «A esmola», é ainda mais pungente na denúncia das condições de vida miseráveis dos pescadores. Uma das primeiras causas apontadas é a geografia. Assim,

o *incipit* do conto apresenta uma descrição extremamente expressiva da ilha, vista como um espaço hostil, assolada, frequentemente, por terríveis tempestades, vulnerável à fúria do vento, da chuva e do mar, impedindo a ida à pesca e destruindo, muitas vezes, como acontece no remate do conto, as próprias embarcações. A consequência é «fome, em casa, nos olhos dos filhos, no desespero das mulheres. E as mulheres e os filhos, pelas estradas da mendicidade, a esmolarem de porta em porta uma dentada de pão “pelo amor de Dês”, pelas “alminhas dos sês”» (Melo, 1979: 61). O espaço, sobretudo o mar, e o estado do tempo, configuram um cenário extremamente ameaçador, um *locus horribilis* em que os elementos da natureza, sofrendo um processo de animalização, parecem unir forças para aniquilar o ofício do pescador: «O vento esbofeteia-lhe a cara, a chuva vergasta-lhe as roupas» (ibidem: 63). As gentes assustam-se perante «a prancha de chumbo do céu esmagando a terra», perante «os rugidos medonhos do mar» (ibidem: 64), perante «o mar a galgar a rampa, a espumear por baixo dos barcos, a subir-lhes pelos fundos» (ibidem: 66). E torna-se inevitável a luta do pescador com a natureza, num esforço impotente e ineficaz para salvaguardar o seu modo de sustento:

Lutam no breu da noite lividamente rasgada pelo clarão dos relâmpagos, no trovejar da tempestade tragicamente abalada pelo ribombar dos trovões. [...] Uma vaga maior, medonha, gigante, sobe, enche, incha, cobre, abafa o barco que vão salvar. Bate nos peitos, nas faces dos homens, derruba, enrola-se nos que estão mais em baixo. Perdido – o último barco! [...] Impotentes, de braços caídos, diante do seu barco ... morto ... Olhos de ódio, punhos de raiva. (ibidem: 67)

Em última instância, esta ira é sentida não em relação ao mar, mas sim em relação ao governo, que, num desprezo por esta classe desprotegida, não constrói a tão necessitada muralha protectora do porto: «Cães que nunca mais fazem aquela muralha... - Canalhas... Nem sequer um guincho... - Comem tudo. Eles comem tudo... O negrume da noite – um inferno de fúrias, angústias, maldições do temporal e das almas» (ibidem: 68). No fundo, é a exploração e a discriminação dos mais desfavorecidos a causa última da miséria desta classe. Afinal, a verdadeira luta é entre o homem e o homem.

Apresentando uma estrutura e uma linguagem semelhantes às de «A prova dos nove», o texto seguinte desta obra é «O porto», onde a crítica, a denúncia das injustiças e a indignação dos pescadores são ainda mais evidentes. Novamente a voz do narrador-

personagem, um pescador profundamente revoltado, zangado e inconformado com uma governação política que suporta o domínio dos ricos e a exploração dos pobres, dialoga com um interlocutor desconhecido, descrevendo, minuciosamente, todo um mundo antagónico que impede a igualdade de oportunidades e a harmonia social. Aliada a uma natureza instável, a classe dominante, que tem pelo seu lado o poder estabelecido, torna extremamente difícil e árduo o ofício do pescador. Quando a promessa tão adiada de construção de um porto se chega a concretizar, a obra não é terminada e fica mal feita. Há referência ainda à infância perdida, uma vez que as crianças são obrigadas a trabalhar desde muito cedo, mal deixam as fraldas, assumindo uma responsabilidade antes do tempo. A concorrência com outros países é outro aspecto que complica a vida ao pescador açoriano. A fome faz parte desse quotidiano, sobretudo no Inverno, quando não se pode ir ao mar devido ao mau tempo. Contudo, ao narrador resta ainda um certo orgulho, que o impede de pedir esmola. A única estratégia para os mais desfavorecidos é a união, a entreatada, a solidariedade e o companheirismo, que se concretizam na formação de cooperativas, dificultada pela acção dos poderosos. A inventariação de todos estes problemas faz-se através de uma linguagem claramente simples, coloquial, onde são visíveis o léxico e a pronúncia regionais, e através de um discurso pleno de emoção e com alguma esperança num futuro mais risonho. Tanto este narrador-personagem como o de «A prova dos nove» evidenciam uma vontade enorme de comunicar, de partilhar a sua experiência de vida e de contar as adversidades que enfrentaram e ainda enfrentam no seu quotidiano. Daí a escolha, por parte do autor, de uma estrutura dialógica em que apenas temos acesso às falas dessas personagens.

Este confronto entre pobres e ricos, assim como a desigualdade social e a exploração, por parte dos patrões, dos que se aventuram no mar e correm os verdadeiros perigos, estão igualmente presentes no conto «O morro e o gigante» (*O Morro e o Gigante*), de Manuel Ferreira, e em «“Baleia! Baleia!”» (*A Banda Nova e Outras Histórias*), de Manuel Ferreira Duarte. Aliás, Urbano Bettencourt afirma que podemos aproximar estes escritores, tendo em conta o modo como abordam a condição social do pescador. Referindo-se a «O morro e o gigante», diz-nos este estudioso que «a acção aqui é localizada na costa norte de S. Miguel, mas a perspectiva sobre a actividade [baleeira] é mais vasta do que isso e o quadro social é idêntico ao que encontramos em Dias de Melo e em Manuel F. Duarte: a “arraia-miúda”, por um lado, e, pelo outro, “os galfarros da

Companhia” (Manuel Duarte chama-lhes os “galifões”»)» (Bettencourt, 1995: 67). O protagonista agora é o baleeiro, e não o pescador propriamente dito. Todavia, o conflito social desenrola-se dentro dos mesmos parâmetros.

Em «O morro e o gigante», sem resvalar para uma linguagem com propósitos neo-realistas, o narrador, através de um discurso reflexivo, crítico e avaliativo, surge como mensageiro de uma posição ideológica, servindo de porta-voz a essa classe desfavorecida que é a dos baleeiros. Através de uma linguagem assente em opostos, essa entidade descreve as condições de vida das duas classes, mostrando como o mundo da baleação é antagónico e injusto para os que trabalham arduamente: «Uns, de pé descalço e calos nas mãos, arreavam os botes, trabalhavam na baleia, arriscavam o coiro e a vida, a toda a hora. Outros, a pé enxuto e de mãos limpas, comiam os torresmos e empanturravam-se com os lucros da baleação, a chupar os tutanos à pobreza – os grandessíssimos safardanas, sempre com desculpas e escusas, na ponta da língua» (Ferreira, 1981: 28). Este narrador recorda ainda como, no passado, havia abundância e a vida era mais justa para todos, enquanto que, no presente, prolifera a intrujice dos poderosos:

Noutras eras, bem se via, Nosso Senhor andava pelo mundo e oferecia a pobres e ricos um ar da Sua Graça. Tanta fartura, a daqueles tempos em que era fácil escolher a dedo o *peixe*, virar costas a *botos* e *cafres* sem interesse, no desprezo pela charutada miúda. Agora, na tnhosa da vida, tudo que vinha à rede, em maré baixa, era canja. Mesmo com fracos ganhos, de miséria, nos dividendos do diabo, não havia outro recurso senão amouchar, de cornos para o chão, cada qual cingindo-se à pouca sorte, sujeitando-se num achincalho às aldrabices e ciganices da Companhia e dos seus sócios. (ibidem: 28)

Esta luta desigual também é travada com o «gigante», isto é, a baleia, o monstro das profundezas que destrói barcos e vidas. Todavia, após a narração de um episódio de caça à baleia e após longos momentos descritivos, o conto termina com uma nota irónica e um elogio às capacidades da classe baleeira, pois, afinal, é esta «arraia-miúda» que vence e mata o perigoso «gigante» dos mares.

Em «“Baleia! Baleia!”», de Manuel Ferreira Duarte, assistimos, de acordo com Urbano Bettencourt, a «toda a movimentação provocada pela caça à baleia, traçando um quadro mais geral do mundo dos baleeiros, afinal a parte que menos lucrava com uma

actividade para que contribuía com a força dos braços e da vontade, mesmo com o risco da própria vida» (Bettencourt, 1995: 66). Apesar de ser mencionada pelo autor no texto preambular a este conto, a crítica aos grandes senhores da pesca, os armadores, que exploravam os baleeiros, não é tão directa e explícita como no conto analisado anteriormente. É, sobretudo, através dos traços físicos e das atitudes da personagem José Cristo, um tipo social representativo dessa classe de exploradores, que detectamos uma certa denúncia da ganância e ânsia de lucro. Deste modo, a posição crítica do narrador face a este «monopolista dos azeites» manifesta-se de forma implícita, nomeadamente através dos adjectivos algo depreciativos usados na descrição física da personagem («barrigudo», «baixote») e através do tom avaliativo com que descreve a sua condução («total desprezo pelas regras mais elementares do código de estradas»; «a maneira grotesca e ilegal como ele deixara o automóvel»). Assim, a prepotência, a desconsideração pelos outros e o desrespeito pelas regras são traços da sua personalidade, vislumbrada já anteriormente, quando subjugava o poder autoritário do Delegado Marítimo à sua vontade. Ao observar a movimentação da caça à baleia, com o binóculo que lhe tinha sido oferecido por um comandante de um submarino nazi a troco de favores, demonstra uma total falta de respeito e de consideração pelos homens do mar, ao murmurar, ofensivamente, «“Tranca palerma... rema estúpido”» (Duarte, 1991: 73), preocupado somente com o sucesso da caçada e com o conseqüente lucro, menosprezando o risco e o perigo que os baleeiros enfrentam na labuta diária. Essa ânsia fervorosa de obter ganhos monetários leva-o a imaginar-se já «numa mesa do Café Nicola, na capital, negociando, em bidões de azeite, o suor daquela gente que se arriscava a troco dumas soldadas incertas. A sua talhada gorda estava quase no papo» (ibidem: 74).

8. A BALEAÇÃO

Foram os americanos que, sob domínio inglês, no século XVIII, iniciaram a caça à baleia nos mares dos Açores, que se prolongou até 1987, data da morte do último cachalote. A baleação encontrou o seu lugar no seio da literatura açoriana, constituindo um importante tópico na linha temática ligada ao mar. Como refere Urbano Bettencourt, no artigo «A baleação na narrativa açoriana (e duas ou três “fugas”», «a narrativa e a lírica têm chamado a si a baleia e a baleação como matéria de tratamento literário, apesar de a especificidade de cada um desses modos implicar a preferência por um ou outro deste

tópicos: é possível notar como a lírica tem privilegiado a *baleia* em si, num discurso revelador e produtor de conexões simbólicas e mesmo míticas, enquanto que na narrativa a atenção recai principalmente sobre a *actividade baleeira*, com o seu universo de implicações e contingências» (Bettencourt, 1995: 58). Obras como *Mau Tempo no Canal* (1944), de Vitorino Nemésio, onde encontramos um velho trancador de baleias picoense que narra aventuras vividas no Oceano Glacial Árctico a bordo de um barco baleeiro, e *Mar Rubro* (1958), *Pedras Negras* (1964) e *Mar pela Proa* (1976), de Dias de Melo, a que Santos Barros chamou «trilogia da baleia» e que João de Melo designou de «ciclo da baleia», abordam a temática baleeira. Aliás, Dias de Melo não esgota o assunto nessas três obras, tendo publicado muitos outros livros onde evoca e capta, quer através da ficção narrativa (romances, contos, «crónicas romanceadas»), quer através da pesquisa, da documentação e do depoimento, a dimensão humana, histórica e social da saga baleeira²¹, que ele conhece de perto e por dentro, tendo sido ele próprio baleeiro esporádico. Aliás, foi a sua experiência vivencial, o seu conhecimento empírico e a sua sensibilidade individual que lhe permitiram ser autor de um dos maiores testemunhos literários da vida dos baleeiros. Porém, muito antes dele, no século XVI, já Gaspar Frutuoso, cronista açoriano, faz referência ao aparecimento de monstros marinhos, nas suas *Saudades da Terra* (2005). Com efeito, durante os séculos XIX e XX, muitos escritores discorreram, sob as mais diversas formas, acerca desta actividade, a mais importante indústria que se estabeleceu e desenvolveu, durante uma centena de anos, nestas ilhas, deixando profundas marcas na sociedade açoriana, ao nível social, cultural e económico, e que agora permanece apenas no imaginário literário e na memória colectiva.

8.1 O BALEEIRO

Além de fornecer um quadro social, esta escrita da baleação, em particular no conto, permite-nos compor um retrato humano do baleeiro, uma figura que surge com frequência ao longo do conto açoriano, perdendo, no entanto, alguma importância nas tendências actuais. Normalmente, o baleeiro é símbolo de coragem, de audácia, de

²¹ Segundo Urbano Bettencourt, em *Vida Vivida em Terras de Baleeiros*, o autor «fornece-nos elementos valiosos para o historial da baleação no Pico entre 1876 e 1983, isto é, no período que vai da fundação da primeira armação baleeira até à fase de reconhecido declínio e desaparecimento da actividade. E é indispensável referir a recolha por ele feita, na ilha do Pico, de relatos orais depois reunidos nessa obra impressionante, a nível etnográfico, social e humano, que é *Na Memória das Gentes* e cujo Livro I é particularmente rico quanto a *informação vivida* sobre a actividade baleeira» (Bettencourt, 1995: 66).

inconformismo, de luta e de denúncia. A par disso, ao percorrermos as páginas destes contos, identificamos diversas imagens da baleia, esse animal das profundezas, que não raramente possui uma carga simbólica. O universo da baleação revela igualmente uma componente mais prática e objectiva, nas extensas páginas dedicadas à descrição das técnicas usadas e das várias espécies de cetáceos, e nos apontamentos de carácter documental, científico e etnográfico.

Os chamados «contistas da Horta», como sabemos um grupo de escritores que, no final do século XIX, se situou no contexto de uma dinâmica cultural, cultivaram uma escrita ligada à terra, à emigração e ao mar, trazendo para algumas das suas narrativas o universo da baleação. Destes contistas, destacamos Rodrigo Guerra, que, no conto «Baleia à vista», de *A Americana*, delinea já alguns traços desse tipo característico do Pico que é o baleeiro, apesar de não abordar ainda o contexto social em que este se inscreve. Note-se que o autor incluiu nessa obra um artigo intitulado «A caça à baleia», que contém informações de carácter técnico e científico, a descrição dos perigos ligados a essa actividade e a caracterização directa do baleeiro, em especial do trancador²². Juntamente com a agricultura e com a pesca, a caça à baleia era das ocupações principais do homem do Pico, apontado como um lutador, trabalhador árduo, com a sua «psicologia de marinheiro», «desprendido do perigo que o cerca». A personagem central de «Baleia à vista», título referente à expressão usada no momento em que se avistam baleias no mar, é precisamente um velho trancador, que, apesar de incapacitado («a linha do arpão cortara-lhe a perna pelo meio»), mantém ainda uma forte ligação com o ambiente marítimo. A sua ocupação agora é de vigia de baleias. Além disso, é dono de uma canoa baleeira, em parceria com o neto. O passado persegue este antigo baleeiro, que «subia para o “cabeço”, agarrado sempre àquela vida de homem do mar, como se aquele pedaço de terra vulcânica fosse o antigo convés da sua antiga barca» (Guerra, 1980: 91). Para o tio Juquim, o contar peripécias e aventuras do seu tempo de trancador representa um meio de renovação interior, pois, através da narrativa oral, este idoso, além de entreter os outros e afastar o tédio, revive o passado, agora com o distanciamento dos anos, e, ao mesmo tempo, partilha com os outros o saber resultante da experiência de vida. Aliás, a figura do baleeiro

²² «Acha-se já à proa o trancador. E marinheiro forte e novo, de pulsos tatuados, largo peito, barba loira, passando-lhe por debaixo do queixo, de arrecadas nas orelhas, olhar vivo, braço estendido, arpão em riste, cabeça descoberta ao vento, atitude pronta de arremessar, como essas figuras antigas de guerreiros nos combates medievais» (Guerra, 1980: 185-186).

surge frequentemente associada à arte de contar, assumindo um papel de contador de histórias de viagens por terras longínquas, «contadas no pitoresco de linguagem que só os homens do mar sabem ter...» (ibidem: 93).

As memórias do tio Juquim permitem-nos configurar um retrato do baleeiro, figura heróica, símbolo da irrequietude, da coragem, da perseverança, sempre pronto ao risco e com um vincado espírito de aventura. É esta a forma como é, normalmente, retratado ao longo do conto açoriano. Aliás, diz-nos Vamberto Freitas, no artigo «Dias de Melo: da Terra e do Mar dos Açores», que «a caça aos cetáceos nos Açores foi sempre motivada por algo mais do que a necessidade económica: foi acima de tudo uma obsessão, um refúgio delirante e aventureiro à monotonia da vida agrária e à sóbria realidade açoriana» (Freitas, 1992: 78). Contudo, neste conto, a figura do baleeiro está igualmente associada à tragédia, ao naufrágio e à morte, visto que, levantando-se um temporal, a canoa do protagonista e a vida do seu neto são engolidas pelo mar tempestuoso, «sinistro» e «tétrico». Antes do final, o texto vai apresentando indícios e imagens que prevêem esse desfecho trágico, como o predomínio do negro na descrição do espaço e o recurso a uma adjectivação expressiva («o dia nasceu calmo e assombrado»). Após a catástrofe, o desgosto instala-se no coração do velho trancador e «vão-se-lhe tristes os olhos por sobre esse mar que lhe matou o neto e lhe levou a sua querida canoa» (Guerra, 1980: 100). Resumidamente, este conto mostra como o baleeiro é um homem cuja vida se encontra sujeita à acção imprevisível da contingência, apesar do ímpeto sobre-humano de enfrentar as adversidades do oceano. Além da audácia, um dos traços do baleeiro que podemos detectar neste texto é o espírito competitivo, visível na corrida entre as canoas, uma «regata original, em que o ponto de chegada seria uma baleia» (ibidem: 95). A embarcação do tio Juquim é, ironicamente, a que sai vitoriosa.

Apesar de ter sido escrito muito antes, este texto pode ser aproximado de outros dois contos que exploram a temática da baleação e que já foram referidos anteriormente: «O morro e o gigante», de Manuel Ferreira, e «“Baleia! Baleia!”», de Manuel Ferreira Duarte, que, diferentemente do texto de Rodrigo Guerra, abordam já os conflitos sociais entre os baleeiros e os grandes senhores, acrescentando outros traços ao retrato desta figura: a capacidade de combater e de denunciar as situações socialmente injustas e a «solidariedade activa», uma expressão de J. H. Santos Barros (1982: 146). O que mais aproxima estes três contos é a narração de toda a movimentação da aldeia, desde o sinal de

«baleia à vista» até ao regresso das canoas após a caçada. É visível, nos três, a tentativa de recriar, através da ficção, rituais retirados do quotidiano, num espaço geográfico claramente identificado. Trata-se de uma escrita enraizada, com uma evidente ligação com o mundo empírico e com a labuta diária de uma certa comunidade, cujo *modus vivendi*, apesar de extinto, se mantém vivo nas páginas da ficção.

No conto de Rodrigo Guerra, o ritmo da narração acelera no momento em que se avistam baleias a partir da vigia, o que altera radicalmente o quotidiano rural da freguesia:

O sinal de «baleia à vista» é em qualquer parte açoriana uma interrupção à vida normal. Os que trabalham no campo abandonam a charrua ou a enxada; as mulheres deixam seus trabalhos domésticos, o professor dá feriado a seus discípulos; o padre corre aos armazéns a dar ordens; o porto enche-se de moços e de velhos, trazendo uns os baldes e os remos, outros os mastros e velas; aguentando uns as canoas que descem sobre madeiras encebadas, correndo outros a por-lhas debaixo das quilhas, gritando todos, ouvindo-se imprecações, rezadas, com o mar a marulhar docemente sobre a praia... (Guerra, 1980: 94)

Ora, como se pode verificar, o avistar de baleias é um facto que afecta a comunidade inteira e não só os homens que vão para o mar, que deixam, por um determinado período de tempo, o trabalho da terra, para tentarem a sua sorte na caça à baleia, deixando a população num estado de enorme expectativa, ansiedade e inquietação, que só termina quando as canoas regressam ao porto, ora triunfantes, «rebocando enorme baleia, que, sobre o mar azul, parece o casco de aço de um velho submarino» (ibidem: 94), ora vencidas por esse «monstro» das profundezas.

«O morro e o gigante» é um texto que trata o tópico da baleação com grande minúcia, captando toda a ambiência desta actividade, através de uma linguagem que oscila entre o poético, o objectivo e técnico e o falar regional. O *incipit* do conto é marcado pela descrição do espaço, em especial do ponto de observação privilegiado para a observação das baleias – o morro –, sendo-lhe atribuídas características humanas²³, que denotam poder, grandeza e altivez. A atenção do narrador concentra-se, logo de seguida, na figura

²³ «O Morro ali é tudo, altaneiro e agreste, de ombros voltados à terra, superior, como a vida e a morte, sem dar confiança a ninguém. Domina toda a costa da ilha, em redor, negro e despido, cortado de rochas ameaçadoras, agudas e escuras, na esteira de larga enseada, até aos laivos do Mar, em resinga de velho, impertinente» (Ferreira, *O Morro e o Gigante*, 1981: 21).

do vigia, mestre José Caguinchas, velho baleeiro, um profundo conhecedor do mar e dos peixes²⁴. Tal como no conto de Rodrigo Guerra, esta é a personagem que mais se evidencia, tendo ficado incapacitado devido a um incidente a bordo de uma canoa baleeira. Quando ele dá sinal de «baleia à vista», através de um grito e de um foguete, «lança o alvoroço de sempre, no coração da aldeia, sachos e jaquetas ao abandono, no apelo do Mar» (Ferreira, 1981: 41). A reacção das pessoas é representativa da importância da baleia na vida da comunidade. Todos, homens e mulheres, novos e velhos, rapazes e crianças, acorrem à beira-mar, «num alvoroço geral, entre votos de boa sorte e rezas entrecortadas de sobressalto, vivendo de longe os mil e um lances e dramas da vida do mar e dos baleeiros, num mundo ignorado, de tormentos e de desventuras» (ibidem: 25). De facto, face aos perigos e à possibilidade de tragédia, as pessoas procuram acolher-se à protecção divina, através de preces, votos e promessas²⁵. Desta forma, podemos dizer que compreendem a fraqueza e a efemeridade da vida humana, sujeita, desde sempre, à grandeza das forças naturais: «na sujeição da vida, todos encolhiam os ombros aos perigos e aos sobressaltos. Se sempre houve homens, se sempre houve baleias, se sempre se lutou e morreu, em terra ou no mar» (ibidem: 25). Apesar do pavor religioso, encaram a morte como um fenómeno natural, a que não se pode escapar. Os episódios e casos trágicos são revividos através da memória, nos serões de invernias, que não deixam esquecer a fragilidade do homem face à impetuosidade das forças da natureza: «de mãos postas, numa tristeza de mau agoiro, revivem-se e esfiam-se histórias negras e medonhas, de arrepiar, no seu desfecho, entre prantos e arrepelos, com barcos despedaçados, pernas partidas, homens afogados e para sempre engolidos, na voragem das ondas, entre remos e tábuas em frangalhos, boiando à deriva, de bucho cheio e dentes encarrilhados» (ibidem: 25). Mesmo conhecendo estas vicissitudes, as crianças mantêm um vivo interesse e uma aguda curiosidade em relação à caça da baleia, que persistem de geração em geração, como se se tratasse de uma «doença no sangue» (ibidem: 37). O conto termina como começou,

²⁴ «O mar para ele não tem segredos. Antigo baleeiro, filho e neto de baleeiros, dos remos ao arpão, de contra-mestre a mestre, lê por miúde nos astros e na salsugem como em livro aberto. Nada lhe oferece segredos – nuvens, estrelas, ondas e calhaus, no conhecimento directo dos *peixes*, dos seus costumes e mistérios. Conhece-lhes as manhas e as pulgas. Sabe-lhes as birras e as manias» (ibidem: 22-23).

²⁵ «E, na calada da noite, entre temerosas e confiantes, as mulheres desfiam terços e ladainhas, no reconhecimento de graças alcançadas e de aflições passadas, esquecidas da carda e da fiação, a estopa e a pobreza, de mãos dadas, à ponta dos dedos, em conformidade, na dobada da vida. Tudo trabalhos do linho, na safra do pobre, ao jeito da salve-rainha, gemendo e chorando, neste vale de lágrimas...» (ibidem: 26).

fechando o ciclo: no alto do Morro, com a figura de mestre Caguinchas, agora satisfeito com o sucesso da caçada.

Em suma, este texto surge como a recriação literária de uma realidade quotidiana. As personagens, destituídas de complexidade interior, são fiéis a essa realidade, moldada pelos condicionalismos do meio físico. São muitos os figurantes que ajudam a compor esse quadro vivo, sendo peças essenciais de uma história dentro de uma outra «história» mais ampla, de gente comum, trabalhadora, que luta pela sua sobrevivência. Conhecedor profundo da linguagem regional, o autor compõe diálogos espontâneos onde reproduz, através de um estilo pessoal, o falar tipicamente açoriano, não sem introduzir passagens onde é notório um pendor poético e reflexivo, sem esquecer os apontamentos de teor técnico e informativo. Como sabemos, o conto é um género caracterizado pela brevidade e pela economia de meios, cedendo pouco espaço textual ao modo descritivo. Todavia, este é um texto longo, onde a descrição e a reflexão ocupam um lugar de primacial importância, instaurando, por vezes, um certo estatismo temporal e uma clara subjectividade por parte do narrador, que não se exclui do universo narrado e que apresenta a sua perspectiva do mundo da baleação, uma actividade que possui um lado concreto e visível, mas que encerra algo mais recôndito e profundo, algo que transcende a superfície e desvela a verdade da condição humana, assente num jogo de vida e de morte.

Situando o início da acção no posto do vigia de baleias, à semelhança dos dois contos analisados anteriormente, «“Baleia! Baleia!”», de Manuel Ferreira Duarte, mostra como o sinal de avistamento de cetáceos transforma radicalmente o quotidiano de uma comunidade, que, dominada por um estranho ímpeto, se volta para o mar. Desta forma, como que «gente possessa do diabo» (Duarte, 1991: 67), invertem a antiga demanda de segurança no interior da ilha devido à chegada de corsários, e substituem-na pela arriscada aventura baleeira, num mar de perigos e de monstros:

O estrondo da bomba sacode a Vila e, enquanto a passarada voa em todas as direcções, os seus habitantes, como que comandados por uma força sobrenatural, viram-se pró mar. Reina uma urgência colectiva carregada de emoção e angústia. Era uma experiência que se repetia, talvez desde os tempos em que os sinos a rebate anunciavam a má nova de moiro na costa. Naquele tempo, abandonados à sua sorte, sem castelos nem alcaldes ou milícias que os protegessem, largavam os seus afazeres e corriam buscando refúgio, nos matos do interior da ilha. Agora quantos tivessem disponibilidade, em vez

de fugirem a piratas, depois de uma hesitação momentânea, convergiam numa carreira louca prá borda d'água. (ibidem: 65)

Assim, a baleia vem instaurar a azáfama e a agitação entre estas pessoas, nenhuma das quais fica indiferente a esta possibilidade de ganhar uns trocos e, conseqüentemente, de evitar que as crianças vão com fome para a cama. A importância do grito «Baleia! Baleia!» é tal que a expressão é repetida anaforicamente ao longo da primeira parte do texto, onde são visíveis as reacções de várias personagens ao sinal do vigia. A figura de José da Francisca é representativa da vida dupla de muitos destes habitantes, baleeiros de profissão mas camponeses temporários.

Logo depois da movimentação da vila, é narrada a luta com o monstro marinho, com alguns pormenores técnicos. Vitoriosos mas cansados, os baleeiros regressam ao porto seguro, onde familiares, amigos e o povo em geral aguardam com ansiedade. A possibilidade da tragédia é representada por Tia Fraga, enlutada devido à morte de um irmão, que «fora levado num lanço de uma linha; bem o tinham procurado, mas o mar tinha-o tragado» (ibidem: 76). A última canoa a regressar ao porto é aguardada com maior inquietação. A descrição da cena da sua chegada possui uma grande força imagética, produzindo um efeito irreal e místico:

Finalmente, como um fantasma, a «N.S. da Manhêna» surgia da escuridão. Trazia as velas içadas e foi-se aproximando muito lentamente da terra. As fogueiras debaixo dos caldeiros iluminando esta cena reflectiam-se nas águas espelhadas da lagoa e nas lágrimas que corriam nas faces da Tia Fraga. Quase a tocar com a roda de proa no fundo, na beira d'água, a «N.S. da Manhêna» cruzou a esteira luminosa das chamas e as silhuetas dos sete baleeiros tornaram-se visíveis. A vigília terminara... (ibidem: 76)

Efectivamente, estes homens regressam de um mundo em que a morte é, muitas vezes, o desfecho de uma batalha pela vida. O atraso de uma canoa era, frequentemente, sinónimo de tragédia. Porém, desta vez, a coragem e a confiança nas suas capacidades empreendedoras permitiram a estes intrépidos homens do mar vencer a morte e, numa atmosfera de mistério, retornar serenamente à tranquilidade das suas vidas. É o fechar de mais um ciclo.

Contrariamente ao conto anterior, este texto obedece, com maior veemência, à estética da brevidade inerente ao género, na medida em que há poucas pausas descritivas, predominando a narração e havendo uma maior contenção. Verifica-se, igualmente, uma maior objectividade do narrador, apesar de este deixar implícita a sua posição face à exploração dos baleeiros pelos armadores. Não sendo dotadas de grande densidade psicológica, as personagens reforçam a ligação com o mundo empírico, pois ajudam a configurar determinadas vivências relacionadas com a baleação, surgindo, por isso, como personagens-tipo. Verificamos, a par disso, uma grande simplicidade nas situações narrativas e o recurso a algum léxico popular, que permitem enquadrar o homem num espaço e tempo concretos. Estamos, portanto, perante um escritor que procura construir um universo ficcional verosímil, onde se destaca o drama humano de homens do mar que lutam pela vida, quer no mar, enfrentando um perigoso animal, quer em terra, combatendo a ganância dos poderosos. Finalmente, podemos detectar um diálogo intertextual com a poesia açoriana, no final da narração da caçada, através de duas citações retiradas de *Almas Cativas*, de Roberto de Mesquita, e de *Poemas*, de Emanuel Félix, o que atribui ao texto uma carga poética, imagética e pluridiscursiva. É, sem dúvida, uma forma de enriquecer o conto e de mostrar quão presente está a baleia nas páginas da literatura açoriana.

Tal como os três contos anteriores, «Velho trancador de baleias» (*Inverno sem Primavera*), de Dias de Melo, aborda, igualmente, como o título indica, a temática da baleação, traçando o perfil do baleeiro e recriando um episódio de caça à baleia, desde o sinal de avistamento. Apesar de constituir um texto ficcional, esta narrativa apresenta-se como a transposição de «estórias» ouvidas pelo narrador, contadas por José Caçolha, velho baleeiro, cuja arte de trancar baleias é altamente elogiada por aquele: «nas mãos dele o arpão tornava-se numa granada de peça de artilharia: alcançava uma baleia na casa do diabo» (Melo, 1996: 109). A instituição de uma situação de comunicação narrativa marcada pela oralidade tem uma relação estreita com a instituição de um nível hipodiegético, pelo que o baleeiro assume, a determinada altura, o papel de narrador de segundo grau. A sua aparência física é caracterizada pela robustez, pelas proporções adequadas e por uma altura fora do normal. Trata-se de uma figura que marcou a infância do narrador e com a qual mantém ainda contacto no presente, um tempo marcado pela evocação nostálgica do passado. A primeira «estória», que havia sido contada pelo velho

trancador, e que agora é recontada pelo narrador, à semelhança dos contos analisados anteriormente, mostra como o quotidiano da freguesia é afectado pelo foguete do vigia:

Aquilo, naquelas eras, quando aparecia baleia, fosse a que horas fosse, um furacão de loucura se levantava nessa freguesia. Quem estava de pé, de pé estava, quem estivesse ainda deitado, logo, num pulo, saltava da cama, de pé ficava, toda a gente largava, por esses caminhos, por riba dessas paredes, por riba desses maroiços, a gritar, olhos postos na vigia [...], olhos postos nos longes do nosso mar e a gritar, «baleia!, baleia!» Nós, os baleeiros, por aqueles caminhos de mil diabos corríamos, como possessos, para o porto. (ibidem: 111)

Arrebatados por esse chamamento e quase destituídos de razão, os homens embarcam nas frágeis lanchas e lançam-se numa aventura épica de luta intensa e desigual com o majestoso cetáceo. Através de uma linguagem clara, simples, objectiva, coloquial, que atribui um carácter realista ao texto, José Caçolha é agora o narrador e relata, com pormenor, todos os momentos da caçada, dando particular atenção às manobras que ele, como trancador, desempenhou. A sua actuação nessa caçada foi fulcral, pois foram a sua intrepidez, a sua coragem, o seu talento e a sua pontaria que permitiram trancar a baleia maior. Na segunda «estória», o narrador de primeiro grau relata uma contenda entre José Caçolha, homem do mar, e o Albino, «vaqueiro rezinga», da qual sai vitorioso o primeiro. Antes, porém, refere a vida dupla e «anfíbia» dos baleeiros, que se dedicam a outras actividades enquanto não se avistam baleias, e descreve, com pormenor, as técnicas de processamento dos cetáceos, anteriores às fábricas de derreter baleias. Este texto mostra, essencialmente, como a caça à baleia era uma actividade árdua e arriscada, assente em processos primitivos, que requeria força, agilidade, dedicação, audácia por parte dos homens do mar. Ao enumerar os seus colegas de profissão que já morreram, e que são tantos, José Caçolha faz-nos ver que o baleeiro é uma figura em vias de extinção, pois, nas palavras dele, «à medida que vamos caminhando, que nos aproximamos do nosso próprio fim, não deixamos atrás de nós senão um cemitério...» (ibidem: 114). Dias de Melo está consciente disso e, por conseguinte, deixa-lhe uma homenagem através da literatura.

A palavra «baleeiro» é, igualmente, usada para designar o emigrante que utilizou o navio baleeiro norte-americano para chegar às terras do Novo Mundo. Efectivamente, antes de a caça à baleia se tornar uma actividade radicada nos Açores, esses barcos, ao

recrutarem mão-de-obra açoriana, sobretudo no século XIX, funcionaram como um meio privilegiado para atingir o continente americano, possibilitando a muitos ilhéus fugirem ao recrutamento militar e à pobreza e tentarem a sua sorte em terras longínquas. Por isso, a baleação está intimamente relacionada com a emigração açoriana, um aspecto que aprofundamos no quinto capítulo. O contacto com as baleeiras norte-americanas permitiu a aprendizagem de técnicas e do léxico inglês relativo à baleação, que sofre um aportuguesamento, aspecto a que se faz referência no conto «“Baleia! Baleia!”»: «-“Blos! Blos!”», grita excitado o José da Rita. Usava a linguagem tradicional da baleação, aprendida há mais de um século, a bordo das Baleeiras da Nova Inglaterra. Linguagem da “História Trágico-Marítima” do povo das ilhas» (Duarte, 1991: 71). Com efeito, primeiramente o vigia e, depois, os homens do mar, detectavam a presença da baleia através dos jactos de ar e água que elas projectavam para o exterior. A expressão «she blows» deu origem a «blos». A saga épico-dramática desses homens a bordo das baleeiras por mares desconhecidos, enfrentando incontáveis perigos e encontrando, muitas vezes, a morte, lembra a aventura heróica dos navegadores portugueses durante a expansão ultramarina, que ousaram desbravar o temido oceano, encarando perigos e naufrágios. Por isso, o «baleeiro» é, igualmente, símbolo do inconformismo, da inquietude, da perseverança e do desejo de descoberta e de libertação.

Por terem cruzado oceanos e vivido exóticas aventuras, esses «baleeiros» assumem, frequentemente, a função de contadores de histórias, animando serões com as suas cativantes narrativas orais. Através deste tipo de narrador, os ouvintes entram em contacto com novas culturas, com o desconhecido, alargando o conhecimento acerca do mundo. Essa figura corresponde ao primeiro dos dois tipos de narradores tradicionais distinguidos por Walter Benjamin: o nómada, que conta as suas viagens por terras longínquas, representado pelo marinheiro; e o sedentário, detentor do conhecimento do passado, materializado no agricultor (Benjamin, 1995: 52). Em muitas narrativas de autores açorianos, sobretudo nas que focam o tema da emigração, encontramos essa figura carismática, o velho marinheiro contador de histórias, que constitui um tipo social, cujo retrato físico e perfil psicológico se repete ao longo dos textos. Trata-se de uma personagem com uma longa e valiosa experiência de vida, que tenta transmitir aos outros, envelhecida pela passagem do tempo e afectada pelo desgaste físico e pela nostalgia do passado. Contos como «O Tio Vicente» (*O Trevo de Quatro Folhas e Outras Histórias*),

de Helder Melo, «Jácome» (*O Jarrão da Índia*), de Alfredo de Mesquita, e «Oiro! Oiro!» e «I'm very well, thank you» (*O Mistério do Paço do Milhafre*), de Vitorino Nemésio, recuperam a figura do velho marinheiro, narrador de peripécias. No primeiro destes contos, o Tio Vicente, tendo embarcado numa das muitas baleeiras que passavam pelas ilhas e regressado, mais tarde, à terra natal, conta as «suas aventuras de viagem: cenas citadinas, descrições do progresso, que os ouvintes escutavam desconfiados, tempestades no alto mar, e um ror de gatunagens e de assassínios, que punham os cabelos em pé aos que o ouviam» (Melo, 1983: 45).

Também João Cachalote, de «I'm very well, thank you», outrora «mestre trancador de baleia conhecido desde o Banco da Terra Nova até às Ilhas de Baixo, e capaz de dar uma pontuada de arpão atrás do ouvido de um mosquito» (Nemésio, 2002: 283), para atenuar a melancolia e a saudade desses tempos, entretém-se a relembrar e a contar, quando as filhas o deixam ir à venda do Adrião, «histórias de mar, dificuldades de tripulações a contas com navios desarvorados» (ibidem: 285), enfim, as suas andanças após fugir ao recrutamento numa baleeira americana. Outro conto do mesmo autor, «Oiro! Oiro!», mostra como a personagem-narrador, John Derosa, bisneto de portugueses, motivado pela curiosidade de conhecer os seus antepassados, descobre a figura do seu tio-avô, António Machado, emigrante clandestino num veleiro americano empregado no contrabando e na caça ao cachalote, cujo percurso de vida lhe é desvendado pelo taberneiro Ti João Fura-Olho, exímio contador de histórias²⁶. Muitas foram as dificuldades, as aventuras e desventuras vividas pelo tio-avô do narrador, «histórias terríveis de piratas e traficâncias da Costa do Oiro» (ibidem: 293), transmitidas de boca em boca, até chegar a John Derosa, sem, no entanto, terem perdido a «frescura autêntica da experiência» (ibidem: 293 e 294) de quem as viveu. O mesmo acontece na narrativa intitulada «Velho trancador de baleias» (*Inverno sem Primavera*), de Dias de Melo, onde o narrador do conto relata uma história que ouvira do velho baleeiro José Caçolha, cujas qualidades de contador permitem que as estórias, «velhas, repetidas e mais que repetidas» (Melo, 1996: 110), nunca deixem de despertar o fascínio e o interesse dos ouvintes.

²⁶ John Derosa elogia as qualidades da arte de contar do taberneiro, referindo que «Ti João Fura-Olho conta estas coisas e loisas com uma grande carga de pormenores e derrames [...]. Mas a probidade da sua memória, os seus olhinhos finos e o seu dedo polegar em patilha, que acompanha as coisas à estima e se alça para dar uma intenção, não parecem ser de quem nunca passou além do Ilhéu da Mina na pesca de enchelavar» (Nemésio, 2002: 294).

O conto «Jácome», de Alfredo de Mesquita, que pode ser considerado um conto de personagem, retrata a vida de um emigrante açoriano que agora regressa à terra natal para, finalmente, conhecer a mãe. Na viagem de regresso, trava amizade com um conterrâneo seu, o narrador, e conta-lhe a sua longa experiência de vida. Apesar de não estarmos perante um marinheiro velho, esta personagem também emigrou através de uma baleeira americana, passando vários anos na caça à baleia. Assim, aos quinze anos, Jácome torna-se grumete da tripulação de um navio suspeito de ter pertencido a piratas e descobre as vicissitudes da baleação. Ele relata, pormenorizadamente, toda a movimentação relativa a essa actividade, nomeadamente as manobras dos barcos, o comportamento dos cetáceos e os sentimentos dos marinheiros, homens obrigatoriamente valentes, corajosos, com sangue frio e cega obediência. Destaca-se a figura do capitão, com «sessenta anos de vida do mar – trancador emérito – corpulência atlética, uma cabeça de pirata, longa barba cerrada, espessa e grisalha – à primeira vista um capitão de ladrões – movimentos bruscos, arrebatamentos selvagens – temido, nessas ocasiões, como um doido furioso ou alguma fera» (Mesquita, 1983: 56). Ao ser audaz e destemido, Jácome atrai a sua atenção e passa a ser seu protegido. Um dos aspectos ligados à baleação que mais fascinam o protagonista, além do amor ao mar, são as «estranhas aventuras que os velhos marinheiros sabem contar aos novos» (ibidem: 57). É agora a sua vez de exercer a função de contador e fá-lo com tal mestria que o narrador de primeiro grau, cativado pelas suas palavras, promete escrever, a partir das notas que tomou, o romance da vida de Jácome. Mais uma vez, a baleação fornece matéria para narrativas orais e, posteriormente, para narrativas escritas.

Em «“Baleia! Baleia!”», o Tio Frank é um velho baleeiro americano que «dera o “salto” ao revés» (Duarte, 1991: 70), ou seja, deixou a barca baleeira em que vinha e ficou pelas ilhas, apaixonado por uma mulher que vira na fonte quando estava a encher as pipas para o navio. Com o tempo, este imigrante assume-se como um verdadeiro contador de histórias, narrando aos outros inúmeras peripécias e aventuras em terras exóticas: «Correra o Mundo. Frases como: “Ilhas canecas, atrapado nos gelos do Mar de Bering, tartarugas maiores que uma pedra de atafona, terras de gente que andava em coiro, jovens lindas de cabelos compridos e tetas bem duras”, faziam parte do reportório das mil histórias com que tinha entretido várias gerações» (ibidem: 70). Relatando memórias, narrando aventuras, traçando percursos de vida e descrevendo ambiências e vivências, estes textos permitem fixar a história colectiva e anónima destes homens do mar, que, de outro modo

se perderia no tempo. A par disso, evidenciam o papel dos recriadores de narrativas orais e valorizam a experiência transmitida de boca em boca, que a imaginação efabuladora actualiza e converte em matéria ficcional.

8.2 A BALEIA

Apesar de o baleeiro ocupar o lugar de maior destaque nesta escrita, estes contos fornecem-nos, igualmente, várias imagens da baleia. Na verdade, este animal sempre teve um lugar na imaginação literária, marcando presença em inúmeras obras ao longo dos tempos. A importância da baleia no simbolismo cristão está ligada, como sabemos, à história bíblica do profeta Jonas, que, após ser lançado ao mar, no meio de uma tempestade, pelos companheiros de viagem, é engolido por um grande ser marinho, permanecendo três dias e três noites no seu ventre (*Bíblia Sagrada*, 1995: N. T. Jn 1 – 4). Neste contexto, esse animal, que muitos acreditam ser um cachalote ou uma baleia, simboliza a escuridão abissal, o lugar a que recolhe o homem para confrontar os seus medos e o seu inconsciente e entrar em contacto com as suas verdades pessoais. A saída do ventre representa um renascer, a libertação da consciência do «eu». *Moby-Dick*, um romance de Herman Melville, escrito em 1851, é, certamente, uma das obras mais conhecidas ao nível mundial que trata o tema da baleia. Esta epopeia sobre a obstinação de um homem em vencer o gigante dos oceanos é, no fundo, uma aventura mística pelas profundezas da alma humana. Tal como muitos contos açorianos que abordam o tema da baleação, essa obra mostra um embate, uma luta entre o insignificante e frágil ser humano e a força inabalável da natureza, apresentando, ao mesmo tempo, um manancial de informações técnicas e científicas sobre o cetáceo.

Vida e morte, a baleia não revela apenas uma única faceta nos contos ligados a esta temática. Por um lado, é inimiga, pois, ao possuir um tamanho, uma força e um poder descomunais, representa o perigo de naufrágio e de morte. De facto, muitos foram os homens do mar que perderam a vida na caça à baleia ou que ficaram inválidos, ao perderem um membro devido à linha do arpão. Por exemplo, em «Jácome», de Alfredo de Mesquita, o narrador refere-se a esse animal como um «gigante», um «monstro», cuja presença colossal se manifesta através do som e da movimentação do ar e das águas:

Levantavam-se os remos, por instantes, e tudo esperava, afitado e prestes, esse estranho frémito submarino, a que um surdo ronco se seguia, como o ruído longínquo de

algum trovão que se esbarrondasse e que era o estrugido anúncio da volta do cetáceo. [...] Descobriu o gigante a extremidade negra do focinho; a sua respiração agitou o vaivém das ondas, e dois sopros enormes impeliram, desfizeram no ar colunas de vapor... [...] É preciso ir, mui sorrateiramente, à proximidade máxima do monstro – o monstro, que nalguma simples volta de uma barbatana irá destruir, quem sabe! tantos esforços, tanta luta, tantas vidas (Mesquita, 1983: 55)

Neste conto, a comparação da baleia com um submarino ou uma ilha revela as proporções desconuais de tal mamífero. Por outro lado, é também considerada benéfica, visto que é uma fonte de rendimento, além de que possui um instinto maternal de protecção das suas crias, um aspecto que humaniza o animal.

Esta dupla perspectiva da baleia está presente em «O morro e o gigante», de Manuel Ferreira. Tal como no conto anterior, este animal é referido como «gigante» e como «monstro», logo após uma longa descrição física:

Tudo nele é grande e disforme. A cabeçorra redonda, tomando a maior parte do corpo. O focinho maciço, truncado, quase desbastado a enxó, mal se vendo os olhos sumidos, no toucinho, à laia de duas vigias fechadas. A bocarra medonha e encolhida, ao jeito de enorme coador. A barriga, como saco sem fundo, num prolongamento de quilha, levemente esbranquiçada. O dorso escuro e oleoso, em ar de montanha, adelgaçando-se para trás. As *arzilhas* curtas, aos lados, quase num escárnio, em desproporção, na ideia de dois braços cortados, pelo cotovelo, à cutilada. A cauda horizontal, enorme, elevada, fora de água, em arqueamento, suspenso e airoso, mas terrível e ameaçador, como um mundo prestes a desabar – e eis o Monstro (Ferreira, 1981: 44)

Como vemos, a característica mais evidente neste animal é, indubitavelmente, o tamanho colossal e desproporcional, sendo comparado a uma «montanha». O perigo que este cetáceo representa para o homem é apontado, no texto, quando se refere o caso de um cachalote que foi encontrado com três arpões no lombo, que se virava contra as embarcações e que foi apanhado só depois de provocar a morte a meia dúzia de homens. No momento em que homem e animal se confrontam, «frente a frente, a vida e a morte, em desafio angustioso e decisivo» (ibidem: 44), tudo pode acontecer, desde um mergulho até às profundezas, em que barcos e homens são arrastados para o abismo, até uma inesperada

investida contra os botes. Nesta luta desigual, há uma grande tensão e expectativa, pois é ela que determina se o dia é rendoso ou arruinado, muitas vezes para sempre.

Apesar de caracterizá-la como «monstro», o narrador privilegia uma perspectiva positiva da baleia. Embora constitua, por vezes, uma ameaça, este animal esconde uma segunda natureza por baixo de toda a sua massa e tamanho: «Que a baleia, na fascinação do mar, por mais patranhas que se invente, não é só aquela armação feia e monstruosa, que se desfaz em toucinho e gordura, sem osso e sem graça, quase sem olhos e sem tino, em arremedo de aborto monstruoso, a meio da criação» (ibidem: 26). Na verdade, estes cetáceos possuem um certo temperamento, manha e até instinto protector. Com efeito, a referência às situações em que a baleia, motivada pelo instinto maternal, se deixava matar sem resistência, para proteger a sua cria, desperta uma certa comiseração por estes animais. Aliás, a narração da caçada, que termina com a vitória do homem, sobretudo o momento da morte do cachalote, mostra o lado sangrento, brutal e agressivo desta actividade, em que, afinal, a baleia parece ser a verdadeira vítima: «O mar, por aquelas alturas, com a carnificina, no curso largo dos botes, assemelhava-se a um grande lago de sangue, tingindo as águas e borrifando os homens. O Mar Vermelho, verdadeiramente, tinto, rubro, espumoso, no açougue vivo das carnes, semelhante à degola dos inocentes no tempo de Herodes, na confusão geral dos remos e das pragas, das ordens e dos gritos. Uma verdadeira página do Juízo Final» (ibidem: 31). Como podemos verificar, as referências bíblicas atribuem um certo simbolismo à cena. O desenlace é composto pela descrição pormenorizada da morte do cachalote, feita através de uma linguagem extremamente expressiva, dramática e, por vezes, poética²⁷, e pelo retorno dos botes ao porto, uma procissão fúnebre e macabra, que atesta, ironicamente, a vitória do ser mais fraco sobre o poderoso gigante dos mares²⁸. Esta caçada realça o lado primitivo do homem, um caçador desde tempos imemoriais, que se apraz com a chacina da presa, revelando, igualmente, um lado sombrio e monstruoso: «Barco e homens, na avançada, confundem-se com o monstro,

²⁷ «O animal arqueia-se ainda, no último esforço. Eleva-se novamente no nevoeiro da morte, quase metro e meio, de fôlego curto, esvaído, numa tentativa inútil. Por fim, num solavanco rápido de lutador ferido de morte, no derradeiro estertor, já sem governo, ainda tenta um quarto de volta sobre si mesmo e acaba virando de lado e adornando pesadamente na banheira do próprio sangue, em estrépito alto. A cabeça voltada para o lado do Sol, num último apelo à vida, a asela golpeada, por igual, virada para os céus, num sinal de protesto e de abandono, a queixada entreaberta no desfecho final. Está morta» (Ferreira, 1981: 48).

²⁸ «É um espectáculo bruto, primitivo, infernal. Um quadro do princípio do mundo, de outro mundo, caricato e desconhecido. Num escárnio, contra a grandeza de todos os impérios, o rei dos mares, o maior animal do mundo, sem nada que o iguale na terra ou no mar, força bruta, sem termo nem comparação, já nada é e nada pode – vencido e dominado, por meia dúzia de homens de pé descalço, arremendados e desconhecidos – na história de todos os dias e de todos os tempos» (ibidem: 50).

numa identificação sequiosa, de assassino com a vítima, no prazer da chacina, atraídos pelo sangue e pela refrega» (ibidem: 48).

O baleeiro açoriano sempre entendeu a caça à baleia como uma luta corpo a corpo, utilizando técnicas rudimentares e encarando a actividade como um modo de sustento, nada semelhante aos desproporcionais massacres que outros países empreenderam e que levaram estes cetáceos a entrarem em perigo de extinção, daí a posterior proibição da sua caça. O baleeiro açoriano é, por esse motivo, retratado na literatura destas ilhas como uma figura heróica, destemida, ousada, um lutador que enfrenta as adversidades do oceano e os gigantes marinhos, regendo-se por um sentido de honra e justiça e possuindo uma energia infindável no cumprimento das tarefas. Porém, tal como a baleia, também ele entrou para a categoria dos seres em vias de extinção, visto que a actividade baleeira foi proibida nos Açores no final da década de 80, recolhendo-se à fixação definitiva através da literatura e da memória. Tendo sido publicado em 1991, o conto «“Baleia! Baleia!”», de Manuel Ferreira Duarte, recupera o universo da baleação, mas, como podemos verificar na dedicatória inicial do texto, inscreve-se numa fase em que se pretende homenagear e preservar a memória do heróico passado baleeiro, respeitando a liberdade e o direito à vida por parte destes cetáceos: «Meu irmão, não as mates, pendura o arpão e demais palamenta no Museu. Quando as vires desde a rocha alta, deixa-as soberanas e livres como tu sulcaram o mar da ilha, de todas as ilhas...» (Duarte, 1991: 63).

Um conto que aborda de forma diferente e insólita a temática da baleia, numa fase em que esta actividade já está extinta nos Açores, é «Não é pra me gabar» (*Contos com Desconto*), de Álamo Oliveira, em que o narrador é precisamente o director do Museu da Baleia. Escrito na primeira pessoa do singular, este texto possui uma dimensão metaficcional, visto que o narrador tece, no início do texto, considerações a propósito do processo da escrita. Apresentando-se como guardião da memória colectiva, essa entidade afirma ser «a única vera testemunha da derradeira guerra interinsular que o engenho e a arte venceram em verdadeiro conluio dos deuses com os homens» (Oliveira, 1991: 35), tendo, pois, assistido a esse acontecimento histórico. Além do carácter particular do narrador, notamos a intromissão do fantástico, assim como o diálogo intertextual com a mitologia grega, já que um «barco-baleia-submarino», feito de madeira, é o meio usado pelos habitantes da ilha da baleia para reaverem a colecção de dentes de baleia que havia sido injustamente desviada para outra ilha, lembrando o cavalo de Tróia, usado pelos

gregos, para nele se esconderem e se infiltrarem em terreno inimigo. Uma vez que a baleação foi uma importante actividade dos Açores no passado e que o baleeiro é considerado um verdadeiro herói, admirado por todos, o espólio dessa actividade ancestral é extremamente valorizado pelo povo açoriano. Daí que haja esta guerra interinsular, esta luta pela posse dos artefactos e peças do museu.

Neste conto, a caça à baleia pertence ao passado. Todavia, o avistamento da baleia de madeira, o «monstro colossal ancorado à costa» (ibidem: 36), por parte do narrador-personagem, vem provocar a agitação no quotidiano daquela vila e activar velhos rituais, como sucedia antigamente. Assim, o director dirige-se imediatamente à igreja e toca os sinos a rebate. Após o sinal de «baleia à vista», como se impelidos pela mesma euforia de outros tempos, os velhos baleeiros lançam as já gastas e desusadas canoas ao mar. A referência ao envelhecimento e ao desgaste físico dos baleeiros e das próprias embarcações, expressa através da hipálage, é um sinal de que se trata de uma actividade abolida há já algum tempo:

Os homens correram e voltaram com canoas, sacadas de atafonas e alpendres, tão velhas como eles, caídas de reumático e asma, com seus remos longos e moles. Atiraram-se à água. Parecem náufragos voluntários. E foram no encalce da baleia. Nem vi que levavam arpões. Remaram, remaram, remaram, em esforço decrépito mas raivoso e quase se nos perderam de vista. Não é pra me gabar, mas baleeiro é polivalente, plurimarítimo, ambidextro, anfíbio. (ibidem: 37)

Como no passado, a população fica a aguardar em terra, com grande expectativa, ansiedade e curiosidade, o desenlace dessa estranha perseguição. Desta vez, é a baleia quem sai vitoriosa, deixando os velhos baleeiros num estado de pânico, medo e assombro, pois os seus arpões, ao penetrarem no seu dorso, não provocam dor, nem urro, nem qualquer jacto de sangue. E aqui revela-se o elemento fantástico e irreal, que causa grande estranheza: não se trata de uma baleia normal, pois não pode ser caçada, mas sim afundada. Estamos, pois, perante um ser insólito, construído pelo homem, como se fosse um submarino, mas dotado da sua própria voz e capaz de derramar lágrimas, duas características que o humanizam. A ajuda que deu aos habitantes da ilha da baleia foi fulcral e é valorizada por estes, pois permitiu-lhes recuperar o seu tão estimado património:

As pessoas estavam exaustas e felizes. Mesmo assim, antes do merecido descanso, levaram a baleia para o mar. Despediram-se com grande comoção e foi impressionante ver aquela nuvem de lenços num adeus agradecido e definitivo, enquanto a baleia se afastava lentamente. Não é pra me gabar, mas juro que lhe vi duas lágrimas gordas tombarem dos olhos de vidro. De seguida, mergulhou, emergiu e logo se afundou para sempre [...] Na costa da Austrália, uma baleia gigante apodrecia sem largar o cheiro putrefacto dos cadáveres. Disse o locutor que parecia feita de madeira e que, enquanto o mar lhe arrancava pedacinhos de carne, uma voz feminina repetia débil e monotonamente: Vão pra casa, meus meninos. Vão pra casa, meus meninos!... (ibidem: 41)

É, claramente, um texto que transgride a forma tradicional de abordar esta temática e que se afasta, portanto, dos contos analisados anteriormente. Apesar de ser autor de uma vasta obra unificada por uma temática profundamente açoriana, Álamo Oliveira subverte constantemente a História e rompe com os limites óbvios da nossa realidade imediata, mostrando uma outra perspectiva do mundo, marcada pelo recurso ao fantástico, ao irreal, ao estranho, ao absurdo, ao grotesco, à ironia, ao humor, o que, aliás, já pudemos constatar no conto «O velho Joaquim». Por outras palavras, a liberdade imaginativa deste autor oferece-nos um olhar diferente e irreverente que percorre o passado, a tradição, a sociedade, a literatura, enfim, o homem e o mundo em que vive.

CAPÍTULO 5

A ESPERANÇA NO HORIZONTE: PARTIDAS E REGRESSOS

1. A EMIGRAÇÃO NA LITERATURA PORTUGUESA

A emigração ocorre em todo o mundo mas assume características particulares em cada país. No caso de Portugal, um país pequeno cuja localização geográfica e presença do mar apelam ao sonho e à evasão, a partida para terras longínquas começou por estar associada ao desejo de maior expansão territorial, comercial e religiosa. Assim, no século XVI, com a política de colonização, inicia-se um processo de dispersão e de contacto com diversos povos, por intermédio das naus lusitanas, bem como um consequente enriquecimento da nossa cultura através da ligação com outras comunidades e valores morais. Os primeiros a partirem deixam as aldeias à procura das riquezas prometidas pelas terras recém-descobertas. Daqui resultou o mítico gosto pela aventura, que transformou o homem português num navegante com sede de conquista. Com o tempo, o interesse pela colonização de terras além Atlântico tende a substituir a atenção até então concentrada no comércio com o Oriente. Desta forma, a partir do século XVIII, e devido à descoberta das minas de ouro, o Brasil constitui um dos destinos preferidos, tornando-se a nova Terra Prometida para muitos portugueses. Depressa o movimento colonizador se transforma num movimento puramente emigratório, provocando um verdadeiro êxodo da população ao longo deste século. Na gíria popular e também na literatura, emerge a figura do «mineiro», o português que parte para o Brasil e que retorna a Portugal velho, rico, mas com a mesma rudeza de modos e com uma atitude exibicionista. Com o final do século XIX, o povo português transfere as suas atenções para África e, no século XX, preponderantemente para a América do Norte e para a Europa, que oferecem oportunidades de trabalho e um ambiente propício à melhoria de vida.

Quer colonizadores, quer emigrantes, sentem a necessidade da partida. Todavia, ao passo que os primeiros são seduzidos pela ideologia expansionista, uma partida com carácter épico de conquista, os segundos são impulsionados pela situação económica precária, pelo progresso lento e pela ausência de horizontes no país natal¹. A saída de

¹ Maria Saraiva de Jesus explica que «à euforia da expansão ultramarina, sucedeu a necessidade de procurar noutras terras os meios de sobrevivência que o país não podia ou não estava preparado para oferecer. Mais do que a ambição de enriquecer, o espírito de aventura, a fuga ao serviço militar e os motivos de ordem política ou religiosa, a principal causa da emigração tem sido a escassez de meios de subsistência» (Jesus, 1995: 99).

portugueses totalmente desprovidos de bens realiza-se, sobretudo, a partir da segunda metade do século XIX. De facto, ao contrário de outros países europeus, Portugal desenvolvia-se de forma demasiado lenta e, por isso, era incapaz de satisfazer as necessidades que o próprio progresso geral estimulava. Daí, o recurso à emigração, uma consequência natural do baixo nível de vida e do fraco crescimento económico. Há, pois, um sentido trágico aliado à emigração moderna, vista, por muitos, como «sintoma de graves doenças do país» (Jesus, 1995: 98) e, por outros, como «remédio para essas mesmas doenças» (ibidem: 98). Na verdade, apesar de constituir uma realidade estruturante na sociedade portuguesa, durante muito tempo a emigração foi, até certo ponto, culturalmente silenciada e desprezada, à medida que o espírito de aventura e de conquista era substituído pela necessidade de procurar no exterior aquilo² que a pátria não era capaz de oferecer².

O impacto da emigração fez-se sentir ao longo de toda a nossa História moderna e contemporânea, marcando, de modo decisivo, a sociedade, a economia, os costumes e a cultura. Sendo uma característica marcante do povo português, não poderia estar ausente da literatura. Com efeito, desde o século XV, inicialmente aliado à euforia dos Descobrimentos e à expansão ultramarina, o tema da partida tem marcado inúmeras obras. O tema da emigração surge, de forma mais concreta, no século XIX, através da representação literária da figura do «brasileiro», português de torna-viagem que emigrara para o Brasil, inicialmente tipificado de forma quase sempre negativa. Caricaturado por diversos escritores³ e dissecado em todos os seus aspectos negativos (novo-riquismo, analfabetismo, mau gosto, brutalidade, ignorância, imoralidade, cobiça), é explorado

² A este respeito, Ana Paula Coutinho afirma: «Se pode ser exaltante a imagem do Portugal das Descobertas [...]; se pode ser interessante o Portugal ligado à primeira emigração liberal do século XIX ou a alguns vultos do Romantismo que se foram rendendo tanto ao desterro como aos enlevos do cosmopolitismo europeu; se ainda se pode condescender com certas iniciações juvenis ou passagens pelo Brasil nos inícios do século XX; se até o Portugal colono, sobretudo em África, pôde ser simbolicamente compensador, embora politicamente incómodo, já a fuga à miséria, à falta de perspectivas de sobrevivência ou de ascensão, primeiro para os EUA e depois para a Europa, nunca atraíram ou prestigiaram ninguém, a começar pelo Poder da nação que assim via expostos e denunciados os sinais do seu subdesenvolvimento – marcas indeléveis de injustiças e de fracasso colectivo» (Coutinho, 2005: 79).

³ Por exemplo, António José da Silva, em *Guerras do Alecrim e da Manjerona* (1737), ridiculariza D. Lançarote, um «mineiro» velho e rico; Correia Garção, numa das suas odes (1778), escarnece do «mineiro» que retorna a Portugal para se exibir; Filinto Elísio, em versos mordazes, zurze no pobre «pedreiro de Samardã que volta rico do Brasil, mas tão lorpa como era» (1817-1819); Júlio Dinis, no seu célebre romance *A Morgadinha dos Canaviais* (1868), não deixa de ridicularizar também um «brasileiro» (Eusébio Seabra); Luís de Magalhães, em *O Brasileiro Soares* (1886), prefaciado por Eça de Queirós, atribui a esta figura traços trágicos e grotescos. Aliás, nesse prefácio, Eça critica os padrões românticos, discorrendo sobre a imagem do «brasileiro» que se tinha difundido.

literariamente, sobretudo, por Camilo Castelo Branco⁴. De acordo com Maria Saraiva de Jesus, o Romantismo, reflectindo determinados preconceitos sociais relativos a estes novos-ricos, como a troça por parte da nobreza empobrecida, a inveja por parte das classes mais pobres e a revolta contra o lucro fácil obtido no exterior por parte da burguesia nacional, traça uma forte caricatura do «brasileiro», apresentado como encarnação do materialismo⁵ e da sandice. Contudo, certos escritores procuram ultrapassar esta caricatura e descrevem o lado trágico da emigração. Neste contexto, o «brasileiro» torna-se parte de um drama vivido por milhões de portugueses que, um dia, partiram em busca da melhoria de vida em terras distantes e que encontraram apenas a miséria, a exploração e o racismo⁶. Apesar de a emigração constituir um fenómeno importante na realidade portuguesa da época, o Realismo-Naturalismo não revelou grande interesse pelo tema. Há, no fim-de-século, apenas alguns autores que retratam a tristeza da partida, como Trindade Coelho⁷. Nesta altura, o «brasileiro» já tinha sido substituído pelo «emigrante», uma personagem que vive um drama intenso.

No século XX, o Modernismo não se interessou muito pela figura do emigrante. Pelo contrário, o Neo-Realismo, com a atenção centrada nas classes desfavorecidas, recupera o tema. Desde então, como explica Maria Saraiva de Jesus, «tem-se acentuado a

⁴ A primeira obra em que Camilo Castelo Branco satiriza este tipo é a peça de teatro *Poesia ou Dinheiro* (1855), sucedendo-se outras obras em que o «brasileiro» é implacavelmente caricaturado, como *O Que Fazem Mulheres* (1858), *Anos de Prosa* (1863), *Os Brilhantes do Brasileiro* (1869), *Novelas do Minho* (1876), *Eusébio Macário* (1879), *A Corja* (1880), *A Brasileira de Prazins* (1882), *Vingança* (1858), *Serões de S. Miguel de Seide* (1885), *Estrelas Propícias* (1863), *O Esqueleto* (1865), entre outras. Todavia, apesar de esquecidos, existem alguns «brasileiros» na obra de Camilo que, como explica Maria Saraiva de Jesus, constituem exemplo de uma representação mais simpática da figura, como o Comendador Palhares, do conto «Segundo Comendador» (*Serões de S. Miguel de Seide*). Curiosamente, segundo a estudiosa, «nos contos e novelas curtas de Camilo, os “brasileiros” são, na sua maior parte, personagens honradas e bondosas. Granjearam a sua fortuna honestamente e servem-se dela para fazerem o bem. [...] Significativamente é que tenham sido geralmente obrigados a emigrar por motivos sentimentais e não pelo desejo de enriquecer. As características eufóricas referem-se também ao físico e aos costumes» (Jesus, 1995: 109).

⁵ «O grande inimigo do idealismo romântico era o materialismo, ou mesmo o prosaísmo da vida quotidiana, a preocupação com o dinheiro necessário à subsistência. Daí o estatuto de “vilão” do “brasileiro”, que geralmente funcionava como o “bom partido” nas intrigas de casamentos de conveniência, em concorrência com o idealizado herói romântico, e daí também a caricatura: os antipáticos e maus tinham necessariamente de ser disformes também no físico» (ibidem: 106).

⁶ Por exemplo, Francisco Gomes de Amorim, emigrante desde os dez anos nos sertões da Amazônia, aproveita aspectos da sua experiência de vida e trata, no romance *Os Selvagens* (1875) e nas peças teatrais *Aleijões Sociais* (1870) e *O Cedro Vermelho* (representado em 1856), o drama da emigração, denunciando a exploração e o tráfico de que são vítimas os emigrantes. Vivendo a experiência da emigração, Tomás Quintino Antunes escreve *Ódio de Raça* (1860). Fialho de Almeida, em *Lisboa Galante* (1890), descreve, igualmente, a ganância das famílias dos emigrantes que tentam apossar-se do que estes amealharam no estrangeiro.

⁷ Em «Última Dádiva», de *Os Meus Amores* (1891), Trindade Coelho narra a brutal separação entre os que ficam e os que partem.

tendência para uma representação mais passível de simpatia [...]. Actualmente, a atitude predominante é de solidariedade, procurando os autores criticar as condições de vida que se relacionam com a emigração, e mostrar aspectos negativos e positivos na mesma personagem» (Jesus, 1995: 107). Para esta crescente humanização contribuiu a experiência da emigração vivida por muitos escritores, como Ferreira de Castro⁸ e Miguel Torga⁹. José Rodrigues Miguéis, em *Gente da Terceira Classe* (1962), apresenta um dos mais notáveis retratos da condição emigrante, a partir da história de emigrantes portugueses, nomeadamente nos EUA, onde se exilou. É longa a lista de escritores portugueses que abordam a temática, em prosa ou verso, tratando variados temas e motivos estruturantes de uma literatura de emigração, tais como a ânsia da partida, a viagem, a dor da separação, a saudade, o choque cultural, o sentimento de divisão interior, o desejo do regresso à terra natal e o regresso propriamente dito.

No decurso do século XX, a literatura desenvolveu e complexificou o tema, em especial a figura do emigrante, que deixou de representar, exclusivamente, um certo estereótipo do burguês ambicioso do século XIX, revelando um potencial altamente dramático. Contudo, e apesar da vasta bibliografia produzida por nacionais e estrangeiros, tem-se, de certa forma, privilegiado uma leitura sociológica e antropológica das obras, em detrimento de uma exploração crítico-literária¹⁰. Nas palavras de Miguel Torga, à data de 1954, numa conferência apresentada no Rio de Janeiro, «o drama do emigrante português está por escrever» (Torga, 1969: 101)¹¹. Além disso, a notória proximidade entre muitos textos e a experiência dos seus autores confere-lhes, por vezes, um estatuto documental, em vez de consistência estética. É no seio da literatura açoriana que encontramos, indiscutivelmente, uma mais evidente e vincada escrita da emigração, dado o número de

⁸ Vivendo, desde criança, o drama da emigração no Brasil, Ferreira de Castro soube traduzir essa experiência em duas magníficas obras: *Emigrantes* (1928) e *A Selva* (1930).

⁹ Tendo vivenciado, igualmente, a condição de emigrante no Brasil, mais propriamente em Minas Gerais, onde trabalhou na fazenda de um tio, Miguel Torga deixou-nos duas obras onde aborda a questão da emigração: *A Criação do Mundo. Os Dois Primeiros Dias* (1937) e *O Senhor Ventura* (1943).

¹⁰ Segundo Maria Saraiva de Jesus, «o que ainda é mais difícil de se encontrar, não apenas nos textos literários [...], mas também nos textos de carácter ensaístico ou descritivo sobre a emigração, é a consciência de que nem tudo é “tipificado” na vida e no comportamento dos emigrantes (ou ex-emigrantes), e de que também estes, até pelas variadas experiências que viveram, podem revelar algo da infinita variedade e complexidade que às vezes se encontram nalguns seres humanos» (Jesus, 1995: 131).

¹¹ Numa tentativa de quebrar o silêncio em torno da condição emigrante, Miguel Torga, em «O Drama do Emigrante Português», discorre sobre o dualismo interior que dilacera este ser, arrancado do seu mundo, desenraizado num país estranho, e dividido entre costumes e valores, muitas vezes, contraditórios, debatendo-se com um presente insatisfatório, um futuro incerto e um passado de que não se consegue libertar (Torga, 1969: 101-121).

obras que tratam o tema e o grau de complexidade na representação dos mundos e na figura do emigrante, na medida em que, de acordo com Urbano Bettencourt, «historicamente convertida em factor estruturante da sociedade açoriana, a emigração tornar-se-ia o acontecimento central da história dos Açores e da sua narrativa, ganhando espaço e presença numa estética literária de que a partida, a viagem e a errância [...] se constituem os temas mais pertinentes (Bettencourt, 2003: 48).

2. A EMIGRAÇÃO AÇORIANA: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E LITERÁRIA

A História dos Açores mostrou, ao longo dos tempos, que o arquipélago é um espaço de partidas, de onde saíram levas sucessivas de homens e mulheres, que, transplantados para outras terras, se submeteram a um processo de adaptação, a maioria das vezes, doloroso. Um dos aspectos mais significativos da emigração insular é a antiguidade, já que há notícia de se ter iniciado em pleno século XVI. Às adversas condições do arquipélago se juntavam os interesses políticos do Reino, já manifestos em documentos oficiais desse século, numa tentativa de atrair os seus habitantes para a colónia sul-americana. O primeiro grande fluxo de emigrantes para o Brasil ocorreu no século XVII e, com maior intensidade, no século XVIII¹². O fenómeno emigratório abrandou no início do século XIX, aumentando de novo nas últimas décadas do mesmo século, desta vez com maior incidência para os EUA, sobretudo devido aos navios americanos de caça à baleia, que começaram a recrutar mão-de-obra insular, a maioria das vezes, clandestina, impulsionando, deste modo, um surto migratório intenso. No século XX, o movimento intensificou-se, atingindo os níveis mais altos, nos finais da década de 50, devido ao vulcão dos Capelinhos e, logo depois, aquando da Guerra Colonial, com a fuga ao serviço militar¹³. Por esta altura, o Canadá juntou-se aos EUA como um importante destino da emigração açoriana.

¹² Em «Crónica do despovoamento das ilhas», crónica-título do livro que a encerra, Daniel de Sá narra a penosa viagem para a terra de Vera Cruz, com todos os seus perigos, apresentando como protagonistas José Belizário e a sua família, que procuram um lugar melhor para viver. Esta era uma maneira de o Reino assegurar a colonização das terras e, deste modo, protegê-las dos castelhanos. Na custosa travessia do oceano, são múltiplas as adversidades enfrentadas pelos ilhéus, como os enjoos, a comida estragada, a fome e a sede, as doenças e as intempéries. O título da narrativa, dramaticamente irónico por estabelecer um sentido inverso do da crónica quinhentista, realça o facto de a emigração, nos Açores, ter representado, em certas alturas, um verdadeiro fenómeno de quase «despovoamento» do arquipélago (Sá, 1995).

¹³ Entre 1965 e 1969, a emigração, nos Açores, revelou uma tensão acumulada. O serviço militar obrigatório passara a ser de quatro anos. Tentando escapar a tudo isto, os açorianos começaram a emigrar a um ritmo

A escassez dos meios de sobrevivência, o excesso populacional, as catástrofes telúricas periódicas, inquietamente cíclicas, a fuga ao recrutamento militar e o desejo de enriquecer constituem as principais causas da emigração. O próprio arquipélago, devido às suas características (o mais oceânico e disperso do Atlântico Norte, para além de situado a grande distância do continente), estimulava a decisão de partir. Segundo Nemésio, os estreitos limites a que se circunscrevia a vida do ilhéu, assim como a atracção exercida pelo mar, sempre despertaram nos açorianos a capacidade de sonhar e o desejo de evasão. O «instinto da amplidão» (Nemésio, 1983: 75), alimentado pela presença do mar, um sentimento também experienciado, segundo o escritor, pelo homem da planície, provoca um movimento em busca de outros lugares: «... confinados nas ilhas, não nos consideramos em cárcere. O sentimento de liberdade nos garante o poder de evasão. A mesma liberdade nos confere domicílio inviolável e nos convida a emigrar» (Nemésio, 1975: 37)¹⁴. Além disso, não podemos deixar de referir que o espírito de aventura, que condicionou a expansão ultramarina, sobretudo nos seus primórdios, nunca deixou de exercer alguma influência na importante decisão de partir e enfrentar o desconhecido¹⁵. Contudo, é importante reconhecer que a grande causa que impulsionou o fenómeno emigratório açoriano foi, sem dúvida, a escassez de meios de subsistência¹⁶. Ora, a ausência de horizontes e a precária situação económica, que atingia a generalidade dos portugueses, foram estranguladoras no caso dos açorianos, que, além das dificuldades

nunca antes verificado. Os portugueses continentais fugiram para a Europa, enquanto que os açorianos para a América.

¹⁴ Segundo António Machado Pires, «nem as vicissitudes políticas, nem os sismos, nem a peste (que já esqueceu às actuais gerações, mas que nos princípios do século dizimava a população), nem a desigual distribuição da terra e do trabalho (mais acentuada em algumas ilhas que noutras), nem a imagem dos EUA [...] chegam para explicar a constante emigração para os EUA e para o Canadá. Outras forças de mobilidade, inquietação e permanente busca de horizontes impelem o açoriano para fora» (Pires, 1981: 8-9).

¹⁵ António Machado Pires refere a expansividade de carácter como uma das marcas do modo de ser português, estimulada de forma mais evidente no período dos Descobrimentos: «Se [...] verificarmos as constantes de comportamento e os traços do modo de ser do povo português, daremos conta que desde muito cedo a cultura portuguesa tem uma marca de expansividade: é caracterizada por viagens (de conquista e descobrimento, de comércio e de curiosidade científica), por contactos com outros povos, mormente contactos costeiros, por longa habituação com o mar» (ibidem: 10).

¹⁶ Em «Do viveiro insular à América em contraluz», Urbano Bettencourt realça a importância do factor económico em detrimento da sedução por parte do mar defendida por Nemésio: «Compreende-se, dentro do universo nemesiano, a insistência e mesmo a relevância dada a um factor como este, que significa naturalmente a preponderância da geografia e o lastro étnico do português de quatrocentos, com o seu “espírito positivo e universalista”; mas dificilmente se aceitará que lhe possa ser atribuído tal relevo no conjunto das causas históricas que motivaram a emigração açoriana e fizeram dela um elemento preponderante na vida do arquipélago – preponderante e intrínseco, intimamente ligado a uma precária organização económica, historicamente pensada mais na satisfação de objectivos estratégicos e pouco apta a gerar a riqueza capaz de fixar populações» (Bettencourt, 2003: 15).

comuns ao continente, também tinham de enfrentar uma situação geográfica de sufocante isolamento. Adicionalmente, a imagem dos EUA como o país do ouro e dos dólares, transmitida pelos primeiros corajosos, desperta naqueles que ficam um profundo fascínio e a vontade de partir de modo a atingirem, igualmente, o sucesso (real ou fictício) dos primeiros a emigrar.

Sendo uma componente relevante na História dos Açores, a emigração constitui um dos grandes veios temáticos da literatura açoriana, como explica João de Melo, na *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano*, a par da terra e do mar (Melo, 1978: 30). Se a emigração para o Brasil, primeiro destino do movimento emigratório açoriano, quase não deixou rasto na narrativa insular, ao contrário do que se passava no plano mais vasto da literatura nacional¹⁷, em particular no século XIX, já a emigração para os EUA e o Canadá foi muito tratada na literatura açoriana. Tendo sido retratada, inicialmente (segunda metade do século XIX), através do conto literário, com o passar dos tempos a emigração foi conquistando o seu espaço no seio de outros géneros literários, como o romance, a crónica, a poesia lírica, o drama e a comédia. No que diz respeito à narrativa, é curioso notar que os autores focam mais os condicionalismos, as expectativas, os sentimentos e os efeitos relativos às partidas e aos regressos do que propriamente a experiência emigrante. Este aspecto é visível, especialmente, na segunda metade do século XIX, nos contos de Nunes da Rosa, Florêncio Terra e Rodrigo Guerra, onde a emigração está presente apenas como força desencadeadora da partida e como um fenómeno transformador das personagens, que os regressos permitem confirmar. A experiência vivida nos destinos da emigração é, normalmente, suprimida, representando um espaço deixado em branco. De facto, trata-se de uma escrita que investe muito mais nas situações de partida e de regresso¹⁸, tendo, todavia, sempre presente uma visão idealizada da América.

Ao longo do século XX, a temática da emigração adquire uma maior complexidade, «no plano da consistência e diversificação dos procedimentos discursivos, no domínio da efabulação e da composição dos mundos inventados e da sua intensificação semântica

¹⁷ Nos escassos textos que focam o Brasil, o país é-nos apresentado, superficialmente, como o local da concretização do sonho de riqueza material. Todavia, ao «brasileiro» não é dado o tratamento depreciativo que ele recebe noutros quadrantes literários.

¹⁸ Urbano Bettencourt aponta uma explicação possível para a supressão do tempo na América na escrita dos «contistas da Horta»: «Não se pode dizer que seja muito frequente e significativo o espaço que por estes escritores é dedicado à experiência emigrante, em particular ao tempo-de-América, como se houvesse, da parte deles, um certo receio de invadir terrenos desconhecidos e quebrar as leis ou os limites da verosimilhança, do credível. [...] de uma forma geral, o tempo-de-América é um hiato narrativo, um tempo praticamente elidido, de que nos faltam referências directas e pomenorizadas» (Bettencourt, 1989: 19-20).

(Bettencourt, 2003: 27). Reconhecendo a importância do fenómeno e descobrindo o potencial dramático aliado à condição do emigrante, muitos autores açorianos investem na temática, adoptando quer uma perspectiva a partir de cá (do espaço insular), como Dinis da Luz, Manuel Ferreira, Ruy-Guilherme de Moraes, Dias de Melo, Eduíno Borges Garcia, Daniel de Sá, Cristóvão de Aguiar, entre outros, quer uma perspectiva a partir dos destinos da emigração, retratando a complexa relação do emigrante com a nova pátria, como Alfred Lewis, Onésimo Teotónio Almeida, Manuel Ferreira Duarte, José Francisco Costa, que transmitem um ponto de vista que a própria experiência lhes proporcionou.

Praticamente, todos os escritores açorianos abordam o tema da emigração, de forma directa ou indirecta. Todavia, achamos pertinente mencionar algumas obras fundamentais, no campo da ficção, que tratam aspectos essenciais relativos à temática, como a dor da partida, retratada no romance *Ilha Grande Fechada* (1992), de Daniel de Sá, cujo protagonista embarca, juntamente com os romeiros da Quaresma, numa viagem física e espiritual pelos caminhos da ilha e da alma, antes de entrar no avião que o levará numa viagem sem retorno. São inúmeras as obras de ficção que traduzem o dramatismo de quem, motivado por forças centrífugas, abandona a terra natal e enceta um percurso de saída, dispersão e fragmentação pelo mundo, como *Gente Feliz com Lágrimas* (1988), de João de Melo, e *Contrabando Original* (1987), de José Martins Garcia. Os dois romances mostram um percurso semelhante: as dificuldades da vida insular, a fatalidade da partida e o desenraizamento posterior. Em *Já Não Gosto de Chocolates* (1999), Álamo Oliveira foca o embate com a nova cultura, tão diferente dos valores do lugar de origem, e a dissolução de uma família de emigrantes açorianos na sociedade californiana. Trata-se do cruzamento entre dois mundos distintos, que entram progressivamente em confronto: de um lado, a nostalgia reminescente dos Açores, o passado a condicionar o presente; por outro, a euforia do viver americano e dos dólares tão sonhados, de mistura com as dificuldades de adaptação e com o choque entre gerações. Outra narrativa importante é *Pedras Negras* (1964), de Dias de Melo, que retrata os três grandes momentos na vida de uma personagem que emigra: a partida, numa atitude de fuga e busca da concretização do sonho que a ilha não permite; a errância, pelos mares, a bordo de uma baleeira, e na América, onde os objectivos sonhados são atingidos, apesar de uma certa desilusão; e, finalmente, o regresso à ilha, com a inicial exibição do triunfo e posterior punição e ruína. Finalmente, em *Passageiro em Trânsito* (1994), Cristóvão de Aguiar mostra como a sala de espera de um

aeroporto pode ser um local de interacção e de troca de experiências entre várias personagens, de diferentes classes sociais, que emigraram e que agora regressam à ilha.

Apesar de, hoje em dia, os Açores já não constituírem um espaço de debandada, como aconteceu em determinadas décadas, a tematização da experiência emigrante está sempre a construir-se, pois ainda são recentes as vagas de açorianos para a América, sem referir a migração para Portugal continental, que se intensificou, nas últimas décadas, com a deslocação de centenas de estudantes açorianos para as universidades. É possível que, com o passar dos anos, quando cessarem definitivamente os motivos que levam os ilhéus para longe, este tema se venha a diluir. Porém, não podemos deixar esquecido o impacto do fenómeno na vida insular, em particular na literatura. Ainda hoje, o imaginário literário continua a solicitar o devaneio em torno das partidas, da ânsia de ir mais além, do apelo do desconhecido, da necessidade de descobrir outros horizontes, da viagem, do sentimento de exílio, tanto físico como interior, da saudade, numa dialéctica de imagens que se tecem no permanecer e no partir.

À semelhança do que sucede no romance, no conto há, igualmente, a tematização da experiência emigrante nos seus diferentes aspectos e momentos, embora, obviamente, com uma menor profundidade. O estudo dos contos escolhidos permitiu-nos compreender esses diferentes aspectos, vistos sob vários pontos de vista, com objectivos e estratégias diversas, e com diferentes efeitos estéticos e literários. Visto ser vasta a bibliografia contística sobre a emigração, centrámo-nos nos momentos de partida e de regresso, isto é, privilegiámos autores que nos oferecem uma perspectiva da emigração a partir do espaço insular.

3. INQUIETAÇÃO INSULAR

A tensão entre o sujeito confinado à ilha e o desejo de evasão tem estado presente ao longo da literatura produzida nos Açores. Roberto de Mesquita foi um dos primeiros autores açorianos a traduzir literariamente a condição de ilhéu exilado. Nos poemas de *Almas Cativas* (Mesquita, 1973), que permanece inédito até 1931, ano em que é editado por iniciativa da viúva e da irmã mais nova do poeta, o universo construído em torno do sujeito poético, reduzido à condição física de ilha, fá-lo sentir uma insatisfação sem limites e uma inquietação absoluta, apelando à evasão no espaço e no tempo, ao sonho com um

país vago e indefinido, fora deste mundo¹⁹. No poema «Olhando os longes», o olhar dos pinheiros simboliza o olhar do sujeito lírico, que cisma para lá das coisas. Nestes poemas e na literatura açoriana em geral, o mar tanto prolonga o sentimento de cárcere, limite, isolamento, separação, como representa uma força libertadora, caminho, errância e ponte para a realização do desejo. Em qualquer dos casos, estabelece-se um movimento idêntico: a transposição do sujeito para o outro lado do mar, esse outro lado que representa a idealização do desejo.

A inquietação insular expressa nos poemas de Mesquita é, como se nota, evasiva, visto o poeta sonhar com um país de contornos vagos. Não podemos falar ainda da tematização da emigração. Só mais tarde, com Pedro da Silveira, ela adquire um teor mais objectivo e concreto. Assim, de acordo com Urbano Bettencourt, «essa inquietação insular, individual e subjectiva, de Mesquita conheceria nos anos cinquenta uma outra faceta, mais histórica e colectiva, ou social, num livro emblemático de Pedro da Silveira [...], também ele da ilha das Flores; nessa obra [*A Ilha e o Mundo*], tornam-se muito mais explícitas as motivações da tensão entre o interior e o exterior, entre a *ilha* e o *mundo*» (Bettencourt, 2003: 51). O anterior desejo de evasão transforma-se em emigração quase forçada, fuga à pobreza, à fome, e o país de contornos indefinidos adquire uma forma concreta que tem o nome de América. No poema «Ilha», extremamente sintético, a imagem do «barco na distância» transmite a ideia de que algo existe para além das águas, representando um meio de satisfazer o desejo de alguma coisa mais, de saciar os «olhos de fome»²⁰. Trata-se, novamente, do desejo de evasão presente nos poemas de Mesquita, mas agora enquadrado nas respectivas circunstâncias espaciais e históricas.

A visão do navio no horizonte, associada à inquietação insular, constitui uma imagem recorrente na literatura dos Açores, inclusivamente no conto. Em «José e o

¹⁹ Segundo Urbano Bettencourt, é a Roberto de Mesquita que devemos «a primeira expressão poética da realidade insular, vivida e subjectivamente interpretada como distância e desgarramento, uma espécie de sentimento de orfandade irremediável e nostalgia de um lugar-outro para lá do tempo e do horizonte, de uma *pátria* perdida, mas de contornos esfumados e indefiníveis, porque expressão metaforizada de um desejo de Absoluto e Infinito de quem não pode confinar-se ao estreitos limites do espaço que lhe coube em sorte». Continua, afirmando que «o Simbolismo como estética e visão do mundo serve perfeitamente a Mesquita para dar corpo verbal a esta profunda inquietação insular que, de algum modo, ele detecta em Antero de Quental, mas que atingirá na sua poesia a expressão de uma forte tensão dialéctica entre a limitação da ilha e a “ilimitação” do mundo [...] que sustenta o desejo de uma viagem nunca realizável, pois, ao mesmo tempo que incita o sujeito lírico a projectar-se *para além* [...], o mar prolonga e reforça a solidão da ilha, o sentimento de “clausura insular”» (Bettencourt, 2003: 49-50).

²⁰ «Só isto: / O céu fechado, uma ganhoa / pairando. Mar. E um barco na distância: / olhos de fome a adivinhar-lhe, à proa, / Califórnia perdidas de abundância» (Silveira, 1953: 30).

calafona azul» (*A Sereia Canta nos Portos*), de Dinis da Luz, para o protagonista, José, a imagem de um barco no mar representa o fascínio do desconhecido, um apelo à evasão e à partida, uma condição vivenciada por qualquer ilhéu:

Todo o ilhéu tem escondido na alma, quase como um segredo que toda a gente sabe afinal, um vago imperativo de viagens para longe. Correr mundo era uma certeza no seu sangue. Uma vela que fosse no horizonte era para ele um aceno do desconhecido, um vislumbre de países distantes. Nos cimos insulares, ficava absorto na alvura das velas ao largo, desejoso de ir com elas fosse aonde fosse...» (Luz, 1979: 81)

Os navios estimulam a imaginação de quem vive num espaço restrito, cercado pela amplidão infinda do mar, e alimentam o sonho de descobrir outros lugares. É esta inquietude de alma que conduz José a emigrar para o Brasil.

Em «Cenas triviais» (*Pastorais do Mosteiro*), de Nunes da Rosa, como o título indica, é-nos narrada uma situação usual nos Açores, sobretudo no contexto histórico a que se refere o texto (finais do século XIX): o embarque clandestino de um grupo de rapazes para a América. O aparecimento do iate provoca uma intensa agitação no quotidiano da comunidade, adquirindo uma significação especial aos olhos dos que vão partir e dos que ficam. Assim, a descrição do barco permite detectar uma espécie de simbiose entre o sujeito e o espaço, na medida em que os sentimentos e as aspirações se projectam nesse elemento simbólico: «Aquele navio ali, àquela hora de sol-posto, banhado pela doce projecção da luz oblíqua, parecia a alma extraordinária dum mundo distante, berrante de riquezas, cheio de coisas maravilhosas, a negacear esperanças, embalando sonhos doirados!...» (Rosa, 1988: 66). Sofrendo um processo de idealização, o navio constitui metáfora do sonho e do devaneio em torno do desconhecido.

O percurso de vida de muitas personagens destes contos mostra que a vivência numa ilha gera uma certa inquietação. A descrição do espaço, que desencadeia associações relativas a cárcere, isolamento, limite, coaduna-se com a insatisfação que o horizonte circunscrito da ilha provoca. O navio significa, por metáfora e por metonímia, a dramaticidade que cada ilhéu carrega, atormentado por forças que impulsionam a partida e por um intenso amor à terra natal. A viagem torna-se, pois, num destino a cumprir, a consequência inevitável da condição arquipelágica.

O mar alimenta o sonho e a inquietação dos ilhéus, que não se contentam com o destino que lhes coube em sorte. No entanto, esse elemento desempenha um papel ambivalente no que diz respeito à partida. Por exemplo, personagens como Vítor e Evaristo, de «O barco e o sonho» (*O Barco e o Sonho*), de Manuel Ferreira, sentem o cárcere e o confinamento impostos pelo mar, mas também uma espécie de encantamento e apelo à partida estimulados por esse elemento da natureza:

Uma verdadeira tentação, difícil de resistir, o mar, aquele mar encrespado e perturbador [...], em chamariz embalado, sem pausas nem canseiras, abrindo sulcos de espuma prateada, à passagem dos grandes paquetes, ao largo, felizes e empenachados, a estremecer os ares e os corações, na saudação a terra, num alvoroço de sonhos e de esperanças adormecidas, ecoando longe. (Ferreira, 1979: 30)

A inquietação e o impulso para a partida vão-se intensificando de tal forma que os dois amigos sentem a inevitabilidade e a necessidade imperiosa de partir:

E a ideia apossou-se dos dois por completo e começou a martelar-lhes o espírito nem malho em ferro rubro. Primeiro, a medo, confusa e indecisa. Por fim, com mais calma, teimosa e firme, num apelo do destino a que se não pode fugir, pior que sentença de morte, sem desagravo nem apelação. Estava decidido. Tão certo como a soma de dois e dois, a sorte de ambos estava traçada, desse no que desse, nos caminhos da vida ou da morte, neste ou no outro mundo, de cova aberta e tragados pelo mar, sem viagem de regresso. (ibidem: 35-36)

Destino e sonho são, pois, as grandes forças actuantes no percurso de vida das personagens. A partida surge como uma fatalidade, um destino que tem de se cumprir. A presença do mar desafia o ilhéu a agir e activa desejos de fuga e de libertação.

O olhar e a projecção para além dos limites da ilha e a imaginação de terras longínquas constituem um gesto muito comum no universo narrativo destes contos. A sedução do mar e o vislumbre de navios no horizonte são aspectos que atribuem uma carga poética e lírica aos textos, na medida em que reforçam a condição existencial interior do

ilhéu, nomeadamente a ânsia de ir mais além, que se concretiza na partida e na viagem, sob um desígnio de fatalidade e de destino inevitável²¹.

4. A PARTIDA

4.1 MOTIVAÇÕES E CONDICIONALISMOS

Constituindo um dos pontos de maior recorrência temática na literatura dos Açores, a partida é retratada em inúmeros contos, de várias formas, conforme as motivações e condicionalismos da vida das personagens. Geralmente, a vontade de partir nasce da relação insatisfatória com o real circundante, na medida em que as personagens se encontram numa situação em que experimentam dificuldades e obstáculos que acreditam serem ultrapassados apenas através da partida para outras terras. Por isso, a emigração acaba por ser uma forma de fuga, muitas vezes feita na clandestinidade, numa tentativa de escapar quer ao recrutamento militar, quer à pobreza e às condições adversas da ilha.

A emigração clandestina era muito comum no século XIX, nos Açores, realizando-se, normalmente, através dos navios americanos de caça à baleia, cujos comandantes aceitavam transportar os foragidos para os EUA ou o Canadá em troca de trabalho²². Ora, o carácter furtivo desta partida prendia-se com o facto de, nessa altura, ser proibido emigrar antes do cumprimento do serviço militar obrigatório. Assim, muitos jovens açorianos, tentando fugir ao recrutamento, embarcavam nos navios, quando estes atracavam para abastecimento e recrutamento de mão-de-obra, e passavam anos no mar, a contas com a solidão da vida a bordo, de modo a pagarem a viagem. A natureza aventureira desta partida, designada de «salto», é retratada ou, pelo menos, referenciada, em inúmeros contos, desde o final do século XIX, com Nunes da Rosa, Florêncio Terra e Rodrigo Guerra, e, ao longo do século XX, com Vitorino Nemésio, Eduíno Borges Garcia, Manuel Ferreira Duarte, entre outros. Dada a relevância e a frequência do acontecimento no quotidiano insular da época, os escritores consideraram-no digno de ser representado na literatura, oferecendo-nos páginas emotivas em que narram cenas de embarque clandestino assim como o período

²¹ Segundo Miguel Torga, «ser emigrante é ser condenado a uma excepção biológica. É receber da vida a marca indelével da permanente inquietação» (Torga, 1969: 120).

²² No conto «Para Boston», de Rodrigo Guerra, o narrador explica que o fenómeno emigratório era de tal forma intenso naquela época (segunda metade do século XIX) que a população de grande parte das freguesias era cada vez menor e mais envelhecida: «Era mesmo aquela a época em que os vapores e os navios de vela levavam para a América quase toda a mocidade daquelas ilhas, deixando nas aldeias e nas vilas homens e mulheres passante dos quarenta. Quem ia pelas freguesias só via crianças e velhos! [...] Era uma debandada de gente nova, a deixar as casas sem alegria, a tirar todo o encanto da missa aos domingos, dos balcões que deitam para a canada [...]» (Guerra, 1980: 101).

passado no mar. Nalguns contos, há mesmo a preocupação de descrever pormenorizadamente todos os momentos da operação secreta, o ambiente que rodeava os intervenientes e os perigos que acarretava. Quase todas as narrativas mostram que estamos perante uma forma de partida que envolve uma atitude em que se misturam o medo do desconhecido e a expectativa de um tempo futuro. Notamos, por um lado, a importância da acção, através da narração dos vários momentos do evento, e, por outro, a configuração de um espaço que tende a reflectir o mundo interior das personagens.

«Drama no mar: crónica antiga» (*Água de Verão: Contos e Narrativas*), de Florêncio Terra, retrata os momentos de ansiedade, de dúvida e de medo que antecedem a partida e todo o ambiente de secretismo em torno do «salto». Na história, os jovens embarcados clandestinamente, fugindo ao recrutamento, são atirados ao mar pelo «engajador», após ter fracassado o encontro entre a lancha que os apanhara na costa e o navio que deveria levá-los até à América. O título aponta já para o teor trágico da história, bem como para a antiguidade dos acontecimentos e para a forte relação com a realidade empírica, já que o texto é classificado como «crónica antiga». A crueldade e o desrespeito pela vida humana, patentes no carácter e no comportamento do «engajador» e dos marinheiros, contrastam com a dor da despedida, a inquietação, o medo e a incerteza dos que partem na «pequena embarcação carregada de saudades, de dúvidas, de esperanças – que Deus sabe se se realizariam!...» (Terra, 1987: 73). O ambiente descrito reflecte a acção e os sentimentos das personagens, mostrando dois momentos distintos: a quietude, o silêncio e a calma, na primeira noite, e, depois, a violência do vento e do mar e a intensidade da chuva, na segunda noite. Do sigilo, do secretismo e da discrição²³ que rodeiam a partida clandestina passa-se, gradualmente, a um quadro de horror, com o afogamento e o assassinato dos rapazes²⁴. Em suma, a narrativa mostra como o «salto»

²³ Na primeira parte, os jogos de claro-escuro denotam a natureza esquiua da partida, numa linguagem poética e metafórica: «Naquela costa de Feteira, toda de grutas fundas, de arcarias prismáticas, onde de ordinário o mar entra com fracasso, estrondeando por aqueles fundos misteriosos de caverna marítima, e comprimindo o ar que se escapa ruidosamente fazendo repuxar a água em jactos pulverizados, - havia nessa noite uma larga quietação, como se o Gigante Azul descansasse o seu barafustar seguido. A lua, em quarto crescente, caía para o horizonte, e, como uma lâmpada de sacrário, quase iluminava somente essa região afastada, lá na paz longínqua dos espaços interplanetários. Todavia, a sua luz fina imprimia, em terra, relevo mais rigoroso a um pano de rochas, e, coando-se pelas arestas das penedias, vinha dar maior transparência ao azul líquido do mar, de uma limpidez fria de cristal fundido, sobre que a lancha mal baloiçava» (Terra, 1987: 71). Repare-se que a comparação da lua com uma «lâmpada de sacrário» permite-nos antever o desfecho trágico da história.

²⁴ Numa linguagem claramente mais objectiva e realista, embora ainda com os jogos de sombra e luz, o narrador descreve a cena final, extremamente violenta e horrenda: «Então uma cena horrível se passou dentro daquela embarcação, batida pela tormenta no meio dessa sinistra noite tempestuosa. – Os quatro marinheiros

envolvia inúmeros perigos, podendo, muitas vezes, ser mal sucedido e terminar na morte dos aventureiros, tudo em nome do desejo de liberdade.

«O Domingo» (*A Americana*), de Rodrigo Guerra, retrata, em constantes *flashbacks*, o dia em que o protagonista partiu clandestinamente, a bordo de um navio baleeiro americano, fugindo do recrutamento. No presente, passados dois anos, e ainda a trabalhar no barco, a personagem reconstitui, com minúcia, a cena do embarque, descrevendo os vários momentos da partida e primeiras impressões, «como se fosse hoje» (Guerra, 1980: 107)²⁵, alternando-a com a evocação saudosista da terra. A descrição do embarque e das sensações experienciadas mostra-nos o secretismo envolvido neste tipo de operação, mas também o embate da personagem com um mundo desconhecido, estranho aos olhos de quem nunca havia deixado a terra natal. A reconstituição dos vários momentos do quotidiano na aldeia representa o peso do passado a condicionar a vida a bordo e a estimular a imaginação. Esse dia, o Domingo, marca o início de uma nova etapa e o começo de um processo de transformação e amadurecimento que se intensificará com a experiência adquirida nos anos em alto mar.

Dada a sua importância, a emigração constitui um facto histórico ilhéu a que Nemésio dedicou atenção. A evocação da emigração clandestina, no século XIX, rumo à América, no contexto da baleação, está presente na sua obra. Em dois contos de *O Mistério do Paço do Milhafre*, o autor descreve as circunstâncias de dois embarcadinhos em baleeiras norte-americanas, a meados do século XIX, evadidos ao serviço militar. Em «I'm very well, thank you!», o velho baleeiro e emigrante, João Cachalote, agora aposentado, recorda

e o engajador atiraram-se aos rapazes e tentaram deitá-los ao mar. Foi uma luta encarniçada que a lua, afogada em névoa, aparecendo e desaparecendo vertiginosamente, por entre bulções de nuvens negras, alumia de fugitivas claridades alucinantes. [...] veio um marinheiro então à popa, baixou-se, tirou de sob a tilha uma machadinha de cabo curto, encaminhou-se para diante, e sucessivamente, com dois golpes rápidos, cortou duas daquelas mãos renitentes. Então as outras duas desprenderam-se por si, as duas cabeças sumiram-se, os corpos mergulharam, tornaram a aparecer um momento, mas a lancha fugia sempre, e pouco tempo depois, nos brados lamentosos do vento e do mar, só parecia ouvir-se ainda ao longe, muito ao longe, cada vez mais longe, gritos de angústia dilacerante, berros de reses que se degolassem no seio da tempestade!...» (ibidem: 75).

²⁵ «Tinha ainda nos ouvidos, naquele momento de recordação, o barulho da manobra, a voz do comando, o correr de homens de um lado para outro, o guinchar de coisas, o passar de luzes, o tombar depois do navio a um lado, o bater de cabos sobre o convés, o sossego em que se ficou, a pancada que lhe deram no ombro para o avisar de que tinha de ir para baixo, o escuro em que o meteram, rodeado de pretos, que eram muito grandes ao pé dele, franzino e magro, mal percebendo, o que eles diziam, o resto da noite terrível que passou a amanhecer do outro dia, o subir ao convés, o mar sem terra que ele nunca tinha visto, o navio a caminhar, os pretos mais pretos agora na luz do dia, com olhos como lanternas, olhando para ele e rindo... Via tudo, sim senhores, naquele domingo, como se tivesse sido ontem» (Guerra, 1980: 110). A descrição dos sons e os jogos de claro-escuro atribuem um carácter dinâmico à cena, tornando próximas as sensações experienciadas pela personagem.

como evitou ser descoberto pelo guarda aquando do embarque clandestino²⁶. O modo como o narrador relata o momento revela o carácter audacioso, artiloso e destemido da personagem. O presente, marcado pela nostalgia, pelo envelhecimento, pela resignação e pelo enfado contrasta com um passado de aventuras, de labuta e de vigor físico. Em «Oiro! Oiro!», são-nos narradas as aventuras de António Machado da Rosa, pioneiro na corrida ao ouro da Califórnia, que deixa a ilha, clandestinamente, a bordo de um veleiro americano, uma viagem que tem de pagar arduamente nos anos que se seguem²⁷. O «salto» constitui um momento fulcral e decisivo na vida das duas personagens, dando início a largos anos de aventuras e trabalhos forçados, na conquista da sonhada melhoria económica.

Um dos contos que melhor retratam esta forma de partida, focando aspectos centrais, é «O salto» (*A Banda Nova e Outras Histórias*), de Manuel Ferreira Duarte. Ao contrário dos contistas anteriores, há um tratamento mais aprofundado e pormenorizado do tema, desde o início do texto, com uma pequena introdução em que o narrador contextualiza o fenómeno da emigração clandestina feita através das baleeiras, destacando a importância do acontecimento na História do arquipélago, descrevendo-o e apontando os motivos para a fuga²⁸. Refere, ainda, as terras por onde os foragidos navegavam durante os anos a bordo e os perigos enfrentados. A história propriamente dita assenta na difícil decisão de partir tomada por Cláudio, um jovem açoriano que trabalha arduamente nas vinhas dos senhores do Faial, assoladas pela praga.

Podemos dizer que o conto é muito completo, na medida em que trata inúmeros aspectos ligados ao embarque clandestino, em especial os elementos que estimulam a

²⁶ «Foi ali que atracou o bote da chalupa americana para o levar para bordo, fugido ao recrutamento. Com o guarda perto, o Broca (mal encarado, quezilento no imposto do pescado...), como havia de embarcar sem o verem? Foi então que teve aquele expediente de descer a rocha do mar com a trouxinha às costas, atirando-se da fonte da Amoreira à água – e ala! A nado, até ao bote, que virara de bordo à sorrelfa. Deixava atrás o rochedo da ilha a pino. Lá em riba, um atalhinho – o vulto do pai, que diz adeus...» (Nemésio, 2002: 286-287).

²⁷ «[...] leis severas proibiam a saída da ilha antes da idade da recruta, e meu tio António Machado, aos vinte anos, teve de fugir metido numa pipa para um veleiro americano empregado no contrabando e na caça do cachalote. Andou dois anos como moço de convés entre a Terra Nova e Portsmouth, comendo o rancho de proa e apanhando varadas dos pilotos. Se o navio fazia aguada num porto português, meu tio escondia-se no porão, e só saía da toca quando se faziam ao largo, escorrendo salmoira, com a pele toda a arregar. Contou-me o Ti João Fura-Olho que meu tio tentara várias vezes abandonar a companhia; mas o capitão do lugre, um negreiro duro e cínico, dizia-o obrigado a três anos de serviço sem soldada por se ter acolhido a bordo, fugido ao tributo de sangue» (ibidem: 293).

²⁸ «As baleeiras muitas vezes largavam dos seus portos na Nova Inglaterra com companhias reduzidas, só as que bastassem para a manobra, planeando completá-las ao chegarem às “Western Islands”, como os Açores eram também conhecidos naquele tempo. Porque fugiram tantos? Segundo a tradição oral, uns escapavam ao Castelo... ao serviço militar obrigatório, mal compensado e com possíveis estadias em terras inóspitas onde se contraíam maleitas incuráveis; às lutas liberais; à justiça; à fome... Outros à aventura na ilusão de riquezas» (Duarte, 1991: 23-24).

vontade de partir e os que se opõem, a rejeição, por parte do protagonista, do seu destino na ilha, os difíceis momentos que antecedem a partida, os pormenores da preparação do «salto» e as figuras que participam, o impacto do desconhecido, enfim, as circunstâncias exteriores e interiores que condicionam a decisão e a partida. Desde o início do conto, notamos que há, de facto, certos elementos que contribuem para que a personagem se sinta cada vez mais tentada a embarcar, nomeadamente a presença de navios baleeiros ao largo, uma imagem tão usual no quotidiano açoriano²⁹; os constantes «saltos» de outros rapazes, fugidos ao recrutamento; o incentivo por parte do velho Chatinha, que confessa que partia se fosse novo; a aprovação por parte de Rosália, a namorada, que promete esperar por ele os anos necessários; acima de tudo, o sucesso atingido por Frank Peixe Rei, um emigrante regressado, cuja casa imponente e respeito da comunidade constituem prova do triunfo e aliciamento para a partida de outros³⁰. Contudo, além da tristeza de deixar a família, do medo e da incerteza do desconhecido, dois elementos fazem Cláudio hesitar, aumentando a tensão entre partir e ficar: o pai, apologista do trabalho duro nas vinhas e discordante da decisão de partir, pois também ele fora soldado e tinha sobrevivido à recruta; e o mestre Medeiros, que o avisa das dificuldades da vida a bordo, que se pode estender por anos a fio³¹. Mesmo sentindo incerteza e hesitação, Cláudio mantém-se firme na sua decisão e decide arriscar.

O motivo que o leva a partir parece ser, à primeira vista, o da fuga ao recrutamento militar, visto que o afligia a possibilidade de ser morto ou regressar ferido e incapacitado. Todavia, ao observar um soldado no quartel, enquanto aguarda a altura do embarque, reconhece que não encara a partida como uma fuga, como manifestação de cobardia ou de

²⁹ «Desde que se lembrava tinha sido assim. Mal a vinha começava a rebentar, aquelas baleeiras americanas apareciam nas ilhas como moscas, abastecendo-se e muitas vezes recrutando tripulantes entre a gente moça. Os seus costados pintados de preto, as canoas muito brancas penduradas fora da borda nos turcos, prontas a arriarem à baleia ao sinal do gajeiro, formavam um quadro demasiadamente familiar e não haveria muitas crianças por ali que não soubessem diferenciar uma baleeira de outra barca qualquer» (ibidem: 25).

³⁰ «Num dia não há muito tempo, quando regressavam do mato com feixes de lenha à cabeça, ao passarem pela casa do Peixe Rei (o Calafona por alcunha), tinham parado a descansar e puseram-se ambos a admirá-la. Ali à volta tudo reflectia abundância. Paredes caiadas. Janelas com gelsias muito bem pintadas. Duas cisternas enormes. Hortas cultivadas com gosto. Currais afastados da moradia por causa dos cheiros e da mosca. Engordavam dois porcos por ano. Era uma fartura que causava inveja a muitos vizinhos» (ibidem: 30). No final do conto, mesmo antes de dar o «salto», Cláudio sente o fascínio exercido pelo sucesso alcançado por essa personagem: «Veio-lhe à mente o Peixe Rei e o seu desafogo. Sempre de *alvarozes* e com boas botas. Antes não tinha onde cair morto. Agora até a irmã do senhor padre lhe dava os bons dias» (ibidem: 43).

³¹ «“Sabes no que te vais meter? Aquilo é uma terra boa mas a vida a bordo é dura... essas baleeiras às vezes levam mais de quatro anos até entrarem nalgum porto americano onde se possa deixar o navio e a gente meter-se por terra dentro...”» (ibidem: 34).

fraqueza, mas sim como uma forma de atingir uma vida melhor, sobretudo em termos monetários, tanto para si como para a sua família. Assim, é o sonho que o comanda e não tanto o medo: «Subindo a rampa, chegou ao caminho e às casas. Passou pelo Castelo. Um soldado com uma espingarda que lhe passava acima da cabeça fazia guarda ao portão. “Era daquilo que fugia?”, interrogou-se. “Não, ele não fugia de ninguém. Não tinha medo. Ia era à procura dum lugar aonde a soldada lhe desse para viver e ainda pudesse guardar parte dela...”» (Duarte, 1991: 41). Ora, ao longo do conto, através de procedimentos técnico-discursivos como o monólogo interior e o discurso indirecto livre, sabemos que a consciência de Cláudio o atormenta, levando-o a sentir culpa, por fugir da recruta, por partir sem a bênção do pai, por deixar a mãe, a irmã e a namorada. Daí, no final, a tentativa de apaziguar o sentimento com a repetição de «não era nenhum ladrão» (ibidem: 43), ou seja, não era nenhum criminoso, pois estava apenas a pensar no seu futuro e no da sua família. A sua atitude, embora reprovada pelas autoridades, tinha fundamento e não constituía, aos seus olhos, um acto desonesto.

Após a partida da sua ilha, rumo ao Faial, onde se encontrava a baleeira, outros sentimentos o assaltam. A tensão entre partir e ficar é substituída pela curiosidade, pela expectativa, pela estranheza perante elementos novos (o enjoo no mar, a primeira visão da cidade, as personagens exóticas que vislumbra na baleeira), pela solidão enquanto aguarda a hora do «salto», pela incerteza do desconhecido, anunciando o início de uma nova etapa na vida da personagem, que começa logo com adversidades: «Era o princípio dos tormentos sem fim que o Cláudio, nascido para a terra e sonhando um dia possuir alguma, iria passar até chegar à das águias» (ibidem: 36). Para ganhar a terra era necessário ultrapassar as agruras no mar, vencer duros obstáculos. Trata-se, sem dúvida, de uma prova de esforço na caminhada rumo ao sucesso e à concretização do sonho. Tal como a personagem do conto de Rodrigo Guerra, também Cláudio imagina os pequenos acontecimentos do quotidiano se estivesse em casa, àquela hora, mas, em vez disso, está sentado na praia, à noite, enquanto aguarda a hora do «salto», sozinho e com medo.

Além de tratar uma variedade de aspectos ligados a este tipo de partida, o conto combina, de forma harmoniosa, a representação do mundo exterior com a exposição das motivações interiores, dos pensamentos e emoções da personagem. Estamos, claramente, perante uma escrita realista, que privilegia os conceitos de mimese, narratividade, contextualização espaciotemporal, verosimilhança, mas que explora, ao mesmo tempo, a

interioridade da personagem. Assistimos ao desenrolar de uma acção contextualizada, conhecendo, igualmente, a jornada interior de Cláudio, com todos os seus meandros, próprios de quem se sente insatisfeito com o destino e toma a tão penosa decisão de partir.

Ao longo da viagem de lancha de uma ilha à outra, Cláudio dialoga com um rapaz da sua aldeia, Manel, defensor de uma outra forma de emigração, feita legalmente, com bilhete comprado, e não «de fugida como ladrões» (ibidem: 38). Manel acredita na emigração como meio de satisfazer aspirações pessoais, visto ele mesmo sentir vontade de partir, talvez juntar-se à tia na América, mas não desta forma obscura, esquiva, tendo que suportar a dureza da vida a bordo durante anos. No entanto, como explica Cláudio, a partida com bilhete implica ter dinheiro para o comprar, situação que não se verifica no seu caso nem no de Manel. Aliás, a ausência de recursos monetários para a aquisição das passagens para o continente americano é uma situação que sempre afligiu os açorianos, que poupavam durante anos a fio na esperança de juntarem a quantia suficiente ou, então, pediam emprestado com a intenção de pagarem após o sucesso atingido no estrangeiro.

A recusa da sujeição à ilha e à fatalidade das suas condições é, como dissemos, o motivo principal que conduz Cláudio a partir. Rejeitando o destino traçado pelas circunstâncias da vida, nomeadamente o trabalho duro e mal remunerado nas vinhas, sem qualquer hipótese de aquisição de terras e de construção de uma boa casa, a personagem revela uma certa insolência perante a ilha e determinação em procurar um futuro melhor noutro lado³². Há o nítido reconhecimento de que esse futuro não seria possível na ilha, de que esta não oferecia condições para a concretização do sonho. Por isso, a solução era partir, como se a emigração constituísse outra forma de cárcere, único destino a cumprir por quem se sentia insatisfeito com o que a terra tinha para oferecer. Por outras palavras, a ilha é sentida como um espaço que enclausura, mas a partida é outra forma de «prisão», a que não se pode fugir, se o sonho é mais forte³³. Por isso, «o Cláudio saltou...» (ibidem: 43), revoltou-se contra um futuro imposto e transpôs a distância que o separava do sonho.

³² «Mais pra terra, no lugar do Sertão, uma linha contínua de maroiços recortava-se no azul pálido duma nesga de São Jorge como pano de fundo. Estes eram os horizontes do Cláudio. Este era o seu mundo. Rapar o que restava das vinhas dos senhores do Faial era o seu futuro. Se não desse o fora, nunca mais teria pra comprar umas terras de milho na Feteira, ali naquele Faial em frente, como o Frank Peixe Rei e tantos outros. Tinha que tentar a sorte» (ibidem: 29).

³³ Aliás, no início do conto, o narrador explica que a partida é apenas a passagem para outro tipo de «prisão»: «Ninguém sabe quantos o deram ou quando o primeiro açoriano terá trocado a vida dura da ilha por outra igual ou pior, saltando como na balada para “outra prisão”, a bordo de uma baleeira norte-americana» (ibidem: 23).

Esta espécie de rebeldia e a recusa da sujeição a um destino previamente traçado surgem como forças impulsionadoras da partida em inúmeros contos. Conscientes da impossibilidade de a ilha satisfazer as aspirações, os protagonistas de «O barco e o sonho» (*O Barco e o Sonho*), de Manuel Ferreira, e de «Passageiro clandestino» (*Ilhéus, Portugal & os Outros*), de Eduíno Borges Garcia, oprimidos pelo espaço e por uma vida sem grandes perspectivas futuras, decidem partir clandestinamente. Trata-se de uma emigração mais recente, na segunda metade do século XX, realizada não como fuga ao recrutamento militar mas como resultado da necessidade de busca de melhores meios de vida, longe das constricções socioeconómicas e da monotonia insular. A clandestinidade é necessária, visto as personagens não possuírem recursos económicos para adquirirem as passagens nem quererem sujeitar-se às burocracias demoradas. Por isso, Vítor e Evaristo, do primeiro conto, movidos por uma invulgar capacidade de iniciativa e por uma profunda determinação, constroem, pelas próprias mãos e às escondidas de todos, um pequeno barco, no qual pretendem atravessar o Atlântico, rumo aos EUA, enquanto que o protagonista do segundo conto embarca, secretamente, num navio, escondendo-se durante toda a viagem até aos EUA.

Ao longo de «Passageiro clandestino», a ilha é apontada como uma verdadeira prisão, e a partida é encarada como uma forma de libertação: «Bem melhor era comer aquelas bolachas com mofo do que ficar na ilha, parado, na pasmaceira mal remunerada de todos os dias. Uma vida gasta sem esperanças. Vidas queimadas sem alegrias nem tristezas. [...] “O que eles não têm é coragem para se libertarem”, pensou cheio de firmeza e orgulho pela atitude que tomava» (Garcia, 1995: 45). Rumo aos EUA, ele tem a audácia de arriscar e de seguir «o grande sonho» (ibidem: 42), enfrentando, para isso, todas as dificuldades de uma partida clandestina, como o medo, a fome, o desespero, a saudade da família, a insegurança e a solidão. Segundo a personagem, era preferível enfrentar qualquer obstáculo a ter de passar o resto da vida encarcerado, tal como o galo «que estava na gaiola, ao pé da cozinha. Ele também estava engaiolado e nem podia cantar, mas chegaria o tempo em que o poderia fazer livremente» (ibidem: 45-46).

Numa linguagem emotiva, o narrador descreve, pormenorizadamente, o turbilhão de sensações que assalta a personagem no momento do embarque³⁴. Aliás, todo o conto

³⁴ «Estremeceu às primeiras rotações da hélice – um leve estremecimento que lhe percorreu o corpo todo. Sentiu o sangue latejar-lhe nos ouvidos, a boca sabendo a sal e a garganta seca, muito seca. Coisa séria na sua vida – decisiva. Mas ao roncar da sirene, ficou apavorado. Todo o barco trepidou e o coração era como uma

foca, através do monólogo interior e do discurso indirecto livre, os sentimentos e os pensamentos da personagem, os movimentos da consciência, privilegiando a interioridade e a evolução dos estados de espírito, já que a acção é mínima. Dada a importância da decisão tomada e o carácter furtivo da partida, o mundo interior da personagem é atormentado, especialmente no início da viagem, pelo nervosismo, pela ansiedade, pelo pavor de ser descoberta, mas também pelo entusiasmo e pela alegria da libertação³⁵. No entanto, apesar de mostrar a força das convicções e o valor da audácia, o conto termina numa nota deceptiva, já que a aventura acaba por não ser bem sucedida, pois, devido a um incêndio, o navio, após cinco dias no mar, regressa ao porto de partida, na ilha, provocando uma forte reacção na personagem, desesperada com o rumo dos acontecimentos³⁶. A vontade da ilha é mais forte, transmitindo a ideia de cerco e impossibilidade de escape.

O sonho comanda as vidas das personagens principais de «O barco e o sonho», conto baseado num episódio verídico do passado açoriano. Face às profundas e inultrapassáveis dificuldades financeiras, Vítor e Evaristo sentem que a fuga daquele espaço e a procura de uma vida melhor nos EUA constituem a solução para os seus problemas. Assim, os dois artífices de carpintaria lançam-se numa aventura que foi assunto em jornais de todo o mundo, tentando atravessar o Atlântico num pequeno barco por eles construído. As personagens, no fundo, representam todos os açorianos que tentaram libertar-se das amarras de uma realidade castradora de sonhos e que enfrentaram o desconhecido, os perigos, a fúria do mar, mas também a saudade e a amargura da separação.

A emigração clandestina era, para muitos, incluindo Vítor e Evaristo, o caminho a seguir, face às barreiras burocráticas e financeiras³⁷. A emigração e o mar são, pois, os temas predominantes no conto, onde o «sonho da libertação» e o «apelo do destino»

bola a inchar e a bater-lhe no peito ofegante. A garganta seca e o peito a encher-se e a vazar-se de ar, rápido, rápido, dolorosamente rápido» (Garcia, 1995: 39).

³⁵ «Dominou-se. Precisava dominar-se. Não havia razão para ficar assim. Nem necessidade. Mas não podia conter a excitação. Tudo bem até ali; não havia razão para susto, mas custou-lhe a engolir a saliva. A boca seca e o coração a bater desordenado. De repente sentiu-se feliz, alegre. Alegria? Seria aquilo alegria? Às vezes a alegria também dói. Anicha-se no peito como coisa a mais e chega a doer» (ibidem: 39).

³⁶ Ao ver que, após cinco longos e penosos dias no mar, tinha voltado ao cais de partida, na sua cidade natal, a personagem «sentiu uma garra apertar-lhe a garganta e um choque no estômago. Tudo lhe andou à volta. Zumbiram-lhe nos ouvidos milhares, milhões de insectos. Sentiu náuseas e vomitou por cima de si, com a cabeça pendente e o queixo apoiado no peito» (ibidem: 49).

³⁷ «Mas o pior, no esbarranço, era a história de sempre: a embrulhada da papelosa, a traficância das cartas de chamada e de trabalho, a comidela dos bilhetes de identidade e dos molhos de papel selado para o registo civil e criminal. Um mundo de complicações e gastos, de semanas e meses perdidos, e por resto o dinheirão das passagens, se a coisa chegava a bom fim, arrancada a ferros e a peso de ouro» (Ferreira, 1979: 35).

(Ferreira, 1979: 35) conduzem o rumo dos dois açorianos. Através do discurso figurado e da linguagem conotativa, o texto mostra-nos como a ilha é sentida como uma verdadeira prisão: «As ideias baralhavam-se-lhes tristes e sombrias, como um grito de estertor em eco fundo, contra uma muralha negra: - Vida excomungada! – Terra madrasta! – Estamos condenados a morrer como lapas agarradas à pedra... - Só com baba e ranho...» (ibidem: 33). Numa terra em que «o futuro [se apresentava] cada vez mais sombrio e fechado» (ibidem: 34), «só havia um caminho, uma única saída, para quem não quisesse morrer como o pinto na casca – a emigração» (ibidem: 34 e 35). Enquanto que a vivência insular surge associada à ideia de limite, cerco e clausura, o mar é visto de forma ambivalente, sendo retratado quer como um «eterno e permanente carcereiro» (ibidem: 37), quer como uma «verdadeira tentação» (ibidem: 30).

Lembrando, em certa medida, a reacção do Velho do Restelo à largada da primeira expedição portuguesa para a Índia³⁸, a comunidade açoriana e as famílias dos protagonistas condenam a aventura, considerando-os loucos, e esperam o pior: «E aqueles loucos tinham deixado assim, à toa, na flor da idade, a terra firme, trocando o certo pelo incerto, o pouco pelo nada, na atracção pelo desconhecido, num anseio de anos, à procura de outra vida e de outro mundo – ao encontro da morte» (ibidem: 59). Todavia, o fascínio pela América e a persistência em levar uma ideia adiante lançam as duas personagens num empreendimento sem antecedentes. Tendo consciência da provável reprovação por parte da sociedade e das pessoas próximas, os dois constroem o barco em total secretismo, não revelando os planos de viagem a ninguém, como se reconhecessem a loucura da evasão.

A fuga para os Estados Unidos apresenta-se como a única opção a tomar, sendo a alternativa a morte: «A América! A América! A América e a libertação. A América ou a morte, o fim, o esquecimento, num desafio sem opção, sem tréguas, a bem ou a mal» (ibidem: 36). Atingir o outro lado do Atlântico é uma obsessão presente ao longo da viagem, mesmo quando persistem o cansaço, o tédio, o desalento, a amargura, a fome e a sede: «Somente o sonho porfiava teimoso, superior às dificuldades, às fraquezas repentinas e aos esmorecimentos passageiros, no impulso da vontade» (ibidem: 42). Porém, após

³⁸ «– “Ó glória de mandar, ó vã cobiça / Desta vaidade, a quem chamamos Fama! / Ó fraudulento gosto, que se atiza / Cũa aura popular, que honra se chama! / Que castigo tamanho e que justiça / Fazes no peito vão que muito te ama! / Que mortes, que perigos, que tormentas, / Que crueldades neles exprimentas! / Dura inquietação d' alma e da vida, / Fonte de desamparos e adultérios, / Sagaz consumidora conhecida / De fazendas, de reinos e de impérios! / Chamam-te ilustre, chamam-te subida, / Sendo dina de infames vitupérios; / Chamam-te Fama e Glória soberana, / Nomes com quem se o povo néscio engana!”» (Camões, 1972: 170-171).

longos e penosos dias à deriva, sentindo as forças esgotarem-se, Vítor e Evaristo desejam apenas encontrar a paz e o perdão na morte, pois acreditam que a América, assim como a ilha, são terras perdidas num mar de desânimo. Após quase um mês à deriva, já sem água e sem pão, mas na direcção da América e a noroeste das Bermudas, são salvos por um cargueiro americano. E assim o sonho cumpre-se, uma vez que, chegados aos EUA, conseguem autorização para permanecerem no país. Verifica-se um grande interesse por parte dos meios de comunicação em anunciar ao mundo esta aventura, que desperta a solidariedade da comunidade luso-americana e a generosidade de um emigrante português abastado, que decide ajudá-los. A América é vista como uma segunda mãe, mostrando-se uma terra acolhedora e possibilitando a concretização do sonho: o envio de dinheiro às famílias.

A preocupação de Manuel Ferreira em recriar literariamente a verdade fê-lo incluir no conto as cartas relativas à história: a carta de despedida, o telegrama a avisar que tinham chegado bem à América, e a primeira carta depois da chegada. Além disso, acrescentou a transcrição da notícia da recolha dos dois náufragos por um cargueiro, anunciada pela Emissora Nacional, dos títulos que esta história teve na imprensa açoriana e, ainda, logo antes do conto, da notícia que surgiu no *Diário dos Açores*. Desta forma, ficção e realidade confundem-se, mostrando que Manuel Ferreira é um autor com uma relação profunda com o tempo vivido³⁹.

Em «Passageiro clandestino» e em «O barco e o sonho», a partida afirma-se como uma fuga, uma forma de insolência e de libertação das garras do destino, mas, sobretudo, como uma procura, estimulada pela esperança universal de melhoria de vida que pulsa em cada homem. A audácia é, certamente, o traço que melhor define o carácter das personagens, a profunda necessidade de ir além dos limites impostos pela ilha, mesmo que seja necessário partir na penumbra e enfrentar duras adversidades. No primeiro conto, a personagem não atinge os objectivos, uma vez que a partida é mal sucedida, sendo punida por sonhar mais alto e se revoltar contra a vontade da ilha, ao passo que, no segundo conto,

³⁹ Ruy-Guilherme de Moraes procura demarcar em que zonas do conto se situam a ficção e a realidade, concluindo pela incerteza de limites entre uma e outra: «E de notar é a circunstância de, neste conto, aquilo que se desvia mais da normalidade das soluções comuns adoptadas pela generalidade dos homens açorianos é precisamente a parte do conto que abrange o facto real, isto é, a aventura da fuga, enquanto que aquilo que na narrativa se pode considerar como descrição de factos triviais na vida açoriana constitui a parte de ficção. E a verdade é que o conto se inicia pela ficção sem que o leitor consiga demarcar com precisão aonde se encontra a linha de cerzitura que une o comportamento dos personagens quando entidades concretas perante a realidade da sua fuga e quando simples figuras literárias criadas por Manuel Ferreira» (Moraes, 1979: 287).

as personagens atingem a total libertação, conseguindo a recompensa pela inabalável determinação.

Como mostram as situações retratadas nos dois contos, mesmo numa fase mais recente da emigração açoriana, já em pleno século XX, a partida pode revelar ainda um carácter furtivo, sendo, por isso, configurada como uma forma de fuga, dado o ambiente do embarque e o modo como ele se processa. Mesmo em textos que focam a emigração legal, com passaporte, podemos detectar pormenores que decorrem à margem da lei ou, pelo menos, um ambiente de secretismo relacionado com a partida. Por exemplo, em «Passaporte de emigrante» (*As Terras da Santa e Outros Causos*), de Ruy-Guilherme de Morais, a procura de uma vida melhor estimula a decisão de emigrar para o Canadá, de Francisco Hereje e sua família. O conto retrata as dificuldades associadas à obtenção do passaporte, enfrentadas pela personagem, que se vê obrigada a recorrer a uma estratégia ilícita. Por isso, mesmo no seio da emigração legal, o elemento clandestino não deixa de estar presente, sendo, neste caso, a substituição da filha de Francisco Hereje pela de Jacinto Toré aquando dos exames médicos obrigatórios, visto a primeira correr o risco de não passar devido a problemas de saúde.

Logo no *incipit* do conto, a descrição do espaço e do tempo meteorológico, com os jogos de sombra e a configuração de um ambiente assustador⁴⁰, antecipa a situação de secretismo que rodeia a chegada inesperada de Francisco Hereje à casa do amigo a meio de uma noite de temporal, provocando o pânico e o sobressalto da mulher de Jacinto Toré⁴¹. O modo como a personagem entra na casa, «acanhado, sem dizer palavra, olhando furtivamente à esquerda e à direita, numa desconfiança, enquanto o Toré voltava a passar o ferrolho na porta» (Morais, 1993: 85), anuncia o carácter misterioso da visita e revela a inquietação que assola aquele homem. Só após o «silêncio retraído» e uma nítida hesitação⁴², Hereje confessa o propósito da visita:

⁴⁰ «O vento, entrando desabridamente pelo forro do telhado, fazia bailar a luz do petróleo, passeando sombras vagas pelas paredes do quarto. Lá fora, as árvores sem folha, desgrenhadas, curvavam-se sob o açoite do vendaval, furando o escuro com os dedos crispados e disformes dos seus galhos. A chuva, de enxurrada, varava o caminho de valeta a valeta, arrastando consigo pedregulhos que chocalhavam com um ruído cavo, áspero, sacolejando na correnteza, ao sabor da força bruta das águas» (Morais, 1993: 83).

⁴¹ «As pancadas voltaram, agora mais distintas: uma espaçada e duas seguidas. A mulher encolheu-se-lhe ao lado, num arrepiado pálido de agouros: - Tás a ouvir, Jacinto? Aquilo é na nossa porta! – Oh mulher, aquilo são as pedras, com a força da água! – Novamente as pancadas voltaram, compassadas, sinistras, indiferentes aos nervos arrepiados da Maria José. – Jasus da minh'alma! Iso o que será? – e começou a salve-rainha» (ibidem: 84).

⁴² «O Hereje pareceu voltar à realidade. Olhou o companheiro e fez um esforço para dizer qualquer coisa. No entanto, ocorreram-lhe ao cérebro tantas ideias, tantos factos, que ele não sabia por onde devia começar.

- Tal e qual como te estou dizendo. E foi por isso qu'ê vim falar contigo. Im casa, eu peguei de me consumir diante da carta, e vai então a minha e diz-me assim: - Oh home de Dês, a nossa Alda é do mesmo dia da petenha da Maria José Toré; vão fazer dois anos p'ra festa da Senhora das Candeias. Pede ao Jacinto para nos emprestar a sua pequena, qu'está tão riquinha, benza-a Dês. Aquilo são dois anjinhos que nem sequer falam... e pronto, escusas de te estares p'ra i a delir. O qu'é preciso é saber guardar o segredo! (ibidem: 92)

O recurso ao estratagema revela não só a determinação como também a capacidade imaginativa das personagens, que preferem cometer uma ilegalidade a pôr em perigo a possibilidade de emigrarem, tal é a força do sonho. Pronto a ajudar o companheiro e consciente da importância da partida para ele, Jacinto Toré acede, imediatamente, ao pedido e empresta a filha.

À semelhança das personagens dos contos anteriores, Francisco Hereje mostra uma certa insolência em relação ao Estado, embora num nível muito menor. Ao invés de um embarque clandestino, essa espécie de rebeldia assume a forma de uma estratégia ardilosa para iludir as autoridades. Todas estas personagens são movidas pela força da determinação, incorrendo em actos ilegais com vista à concretização do sonho. A configuração de um determinado ambiente, marcado pelo secretismo e por acções furtivas, assim como a expressão do mundo interior das personagens, encontram-se ao serviço da representação da emigração clandestina.

A necessidade de escapar à pobreza e às catástrofes naturais cíclicas é uma das principais forças desencadeadoras da emigração açoriana. A terra pode ser tão violenta quanto benéfica, repelindo, em determinadas alturas, e atraindo, noutras. Em certos períodos da História do arquipélago, marcados por condições extremamente adversas, como as intempéries, a fome, as crises sísmico-vulcânicas, nota-se um quase despovoamento das ilhas. Podemos dizer que o próprio espaço determina destinos, como se a ilha, activando desejos de extroversão, desafiasse o ser humano a agir e a procurar, noutra lugar, os meios para a sua subsistência. Assim, reconhecendo o domínio da natureza

Abriu a boca, arregalou os olhos, mas permaneceu na mudez em que estava, incapaz de dizer coisa nenhuma» (ibidem: 87).

sobre o homem, muitos partem, tentando sobreviver aos caprichos de uma terra que, por se tornar inóspita, acaba por expulsar os filhos à força.

As forças da natureza são de tal forma imperiosas, em certos momentos, que provocam a debandada de grande parte da população para outras terras, situação retratada em «Crónica do Despovoamento das Ilhas (Em que se fala das causas que levaram muita gente a sair das ilhas e de como era feita uma viagem para a Terra de Vera Cruz» (*Crónica do Despovoamento das Ilhas (e Outras Cartas de El-Rei)*), de Daniel de Sá. A um passado de abundância seguiu-se um presente marcado pela fome, pela pobreza e pelas catástrofes cíclicas, provocando a fuga de muitos habitantes, rumo ao Brasil, durante o século XVII⁴³. A emigração servia, igualmente, os interesses colonizadores do Reino, na medida em que era necessário cultivar essas terras e protegê-las dos castelhanos. Todavia, como refere o narrador, não foram estes os primeiros a fugir à miséria, já que, muito antes, outros haviam partido, o que mostra a antiguidade do fenómeno emigratório nas ilhas. Após apresentar as causas para a partida, o narrador faz referência à diáspora portuguesa, referindo como a saída sucessiva de grandes massas populacionais conduziu à dispersão do povo pelo mundo, como sabemos um traço idiossincrático português⁴⁴.

À maneira dos antigos cronistas, e imitando a linguagem quinhentista, o que torna a história ainda mais viva e real, o narrador relata, de forma pormenorizada, a viagem de oitenta e seis dias realizada por José Belizário, a sua família e muitas outras, com destino ao Brasil, no século XVIII, com todas as dificuldades inerentes a uma travessia do Atlântico na época, como o enjoo, o calor, o frio, a lentidão do tempo, a fome, a sede, o desespero, o risco de contrair doenças e o perigo de tempestade e consequente naufrágio⁴⁵. As condições vividas a bordo eram tão más que José Belizário chega a considerar se aquele

⁴³ «... já só havia fome onde antes abundara a fartura, e já só pobreza, de que apenas escapavam os privilegiados por títulos rendosos ou bem providos de cargos públicos, onde antes tudo parecia a consolação da Terra Prometida. E, se a tais penúrias se acrescentarem os cataclismos que de vez em quando apavoravam as gentes e lhes minguavam o pão que já tão pouco era, facilmente se compreenderá como a semelhança com a Terra Prometida se ia tornando numa Babilónia de servidão» (Sá, 1995: 186). Há uma referência específica ao vulcão do Capelo, que, em 1672, «castigou tanto aquela parte da ilha como a Sodoma e a Gomorra» (ibidem: 186).

⁴⁴ «Daqui começou, pois, muito cedo a partir gente sem detença, espalhando-se pelo Mundo como se muita fora, que o ser muita ou pouca está mais no ser pouca ou muita a terra que a sustenta do que em outras contas em que se contem apenas as bocas a sustentar. E a tal ponto chegou a derramar-se o povo destas ilhas por diferentes partes...» (ibidem: 188).

⁴⁵ Num discurso hiperbólico, o narrador refere o quão terrível era essa travessia na altura: «Decerto não se conheciam nas ilhas os pavores desses medonhos dias e tenebrosas noites, pois se o soubessem todos haveriam preferido certamente mil mortes morrer em terra do que no mar arriscar-se a uma só, porque destino pior do que esse talvez nem o tenham tido os condenados das galés» (ibidem: 192).

sofrimento não seria uma forma de Deus punir a ambição dos pobres, vista, pois, como um acto de insolência⁴⁶. De facto, como explica o narrador, a doutrina católica considera que o desejo de enriquecer é pecado e que a ambição dos pobres é mais grave do que a avareza dos ricos, uma ideia que patenteia a cumplicidade da religião com a desigualdade social. Para a personagem, a partida em busca de uma vida melhor para lá do Atlântico é, desta forma, uma transgressão severamente castigada, neste caso através das enormes dificuldades da viagem, um posicionamento ético consentâneo com a época retratada. O final da narrativa reveste-se de grande ironia, pois José Belizário, tendo sido escolhido para apresentar a sua opinião sobre a viagem e eventuais queixas face ao papel do capitão, diz que «tudo fora perfeito» (Sá, 1995: 205), apesar de o narrador deixar claro que esse não era o seu verdadeiro parecer.

A ideia de um quase «despovoamento» da terra devido à partida de muitos em busca de uma vida melhor, longe do cerco da miséria e da desigualdade social, é ainda mais veemente em «Tanta gente!...» (*Cidade Cinzenta*), de Dias de Melo. A ilha é um espaço que enclausura e que não oferece qualquer escape à pobreza, à exploração, à injustiça social, activando o desejo de fuga. Daí, o sonho com uma terra mais benéfica e o irresistível chamamento do horizonte: «Costas direitas, braços roliços, robustos, pernas firmes, olhos que fogem de miasmas e se erguem, num desafio, para o mundo longínquo tantas vezes sonhado para além das brumas do horizonte escaço [sic]» (Melo, 1971: 21). A realidade insular é descrita através de frases nominais curtas, servindo a ideia de fragmentação e monotonia, pedaços de frases representativos de vidas incompletas, sonhos estilhaçados por constrações socioeconómicas e injustiças.

Nesta curta narrativa, a acção é mínima: uma velhinha observa, da sua janela, o movimento incessante de pessoas e carros, num ritmo apressado, reflectindo sobre a

⁴⁶ «Na escuridão da câmara, todos os medos eram pavores e cada balanço do navio parecia o início de uma viagem até ao fundo do mar. Eram sons de câmara de tortura os daquela que se destinara a acolher viajantes em busca da abundância. E se outros teriam pecados mais graves do que este, José Belizário não se sentia réu de culpa maior do que não querer ser pobre, mas, porque tanto lhe haviam ensinado que os pobres que ambicionam riqueza são tão pecadores como os ricos avarentos, e que um rico desprendido de seus bens, ainda que os use para o melhor conforto da vida, é mais santo do que um pobre descontente, temia ter em Deus um juiz rigoroso do seu descontentamento como se, ao filho que trouxera consigo e aos outros que esperava haviam de vir e tão precisos eram para a defesa de Portugal em terras brasileiras, estivesse destinado um mundo onde o sofrimento era o único mérito dos pobres, de tal modo que a um poderoso senhor ou dama afortunada bastava pouco mais do que fazerem-se pobres, depois de bem gozada a mocidade e o melhor da vida, para terem honras de altar, e nunca se vira a um pobre subir tão alto na declarada glória celestial só por o ser com paciência de Job. Se tinha alguns pecados, todos lhe ficavam certamente lavados pelo gosto azedo e repelente do vômito, e penitência maior do que o mais que lhe sofria o corpo só a teria Deus inventado, para o Purgatório da outra vida, se não fosse um Deus de justiça e de bondade» (ibidem: 201).

partida de muitos, em especial do filho. O título parece referir-se, inicialmente, à quantidade de pessoas que passam, indiferentes umas às outras, incomunicáveis. Porém, mais à frente, percebemos que se trata da constatação, feita pela idosa, de que muitos açorianos deixam a ilha. Essa constatação, sendo repetida ao longo do texto, enfatiza a ideia de êxodo. O desejo de partir é sentido de tal modo que, se fosse permitido a todos os açorianos partirem, ninguém ficava no arquipélago, uma reflexão amarga no final do texto: «Não ficava cá ninguém... Não ficava, não» (ibidem: 22). A emigração é uma forma de escapar à «estreiteza da Ilha» (ibidem: 21), à exploração e à pobreza, uma das duas maneiras, segundo Dias de Melo, de fugir ao cerco da miséria. Para o autor, a emigração constitui uma atitude passiva, de desistência, precisamente o contrário da união entre os explorados, uma posição activa, de luta.

À luz do dia ou pela calada da noite, em «salto» nas baleeiras ou às escondidas num navio, em fuga ao recrutamento ou à pobreza, a partida realiza-se sempre com a incógnita de um tempo futuro, na tentativa de concretização do sonho. Por vezes, como mostram inúmeros contos, ela não surge como uma fuga mas sim como um meio de arranjar fortuna, caminho escolhido pelos ambiciosos, que não se encontram propriamente numa situação de pobreza, mas que desejam melhorar de vida e enriquecer⁴⁷.

⁴⁷ Por exemplo, em «Mandingas» (*Um Saco de Diabelha*), de Maria Brites, Ti Jorge parte em busca de riqueza, motivado pela ambição, num esforço de tentar ser alguém. A emigração faz-se, pois, com os olhos postos nos dólares e nos bens que podem ser adquiridos com o sucesso financeiro. Neste sentido, partir não surge como uma forma de sobreviver, pois as personagens sempre ganham o suficiente para viverem sem grandes dificuldades, mas como um meio para atingir a riqueza e o conforto materiais. Guiam-nas um evidente optimismo e a determinação de ultrapassar os eventuais obstáculos que se apresentem no caminho. Para Ti Jorge como para muitos, o sonho vale o sacrifício de deixar a família e a terra natal: «Ti Jorge quase que já estava arrependido de ter tomado a resolução de abalar para a América em cata de fortuna. Sempre se iam amanhando menos mal com a sua jorna de pedreiro e com as duas reses e mais a pouca lavoura que faziam. Daí a um par de horas abalaria para a cidade e, depois... bem, depois, aguardava-o o desconhecido, mas a fortuna, com certeza» (Brites, 1968: 23).

4.2 A DOR DA DESPEDIDA

A perseguição do sonho quase sempre tem um preço. Por isso, para quem parte e para quem fica, um dos sentimentos mais experienciados é, sem dúvida, a dor da separação, que constitui assunto de relevo na produção literária insular. De facto, grande parte dos contistas que tratam a emigração capta os instantes dolorosos da despedida, configurando situações que se destacam pela carga emocional. Nesses momentos, nota-se, frequentemente, a tensão entre partir e ficar, entre a força do sonho e o sofrimento por deixar a terra natal e as pessoas próximas. Um aspecto muito comum é a caracterização da partida como uma espécie de morte na vida, devido ao seu carácter doloroso e à descontinuidade física e geográfica que acarreta.

Partir não é fácil, como mostram inúmeros contos que focam a hesitação das personagens e a tensão entre o apego à terra natal e à família e o desejo de concretizar o sonho de riqueza. Assim se sente Januário, de «Elegia a Sul de Capricórnio» (*Memórias da Cidade Cercada*), de Fernando Aires, atormentado por forças centrípetas e centrífugas. Por um lado, a ligação à ilha, às memórias e às raízes prende-o, fazendo-o adiar a partida, e, por outro, o desejo de melhorar de vida, de obter sucesso financeiro e de ser reconhecido estimula a vontade de emigrar para o Brasil:

[...] nunca é fácil deixar coisas e lugares. Deixar pessoas. Mesmo deixar a pobreza e os espaços limitados em troca dos sonhos promissores, não é fácil. A vida andava estragada de silêncios, enrugada e ácida, é verdade, porém era aquele o sítio único da Praça. E o da casa que tinha sido onde crescera, cheia das recordações da avó e da presença de Joaquina. Por isso, durante muito tempo, foi ficando – muitas noites esbracejadas de agonias e de intrincados monólogos travados de recusas. E o primo a acenar-lhe de lá: Tu é que sabe da tua vida. Tu é que vê. Mas aqui, em São Salvador, sempre é outra coisa. Foi aqui que teu paizinho enriqueceu. Si tu vem pra trabalhar, amealha mesmo. Deixa pra lá essa saudade boba e si quer vir, vem, que te arranjo aqui fazer. (Aires, 1995: 47)

Portanto, Januário sente-se preso à ilha por laços emocionais, mas, ao mesmo tempo, deseja partir por motivos financeiros, tendo como estímulo a história de sucesso do pai. Consequentemente, o seu mundo interior é atormentado por indecisão e hesitação: «O destino sem se decidir para que banda tombar. [...] Por sorte tinha primo Jerónimo a

prometer-lhe trabalho – e ele, imbecil, todo hesitação e espera. Espera de quê, Senhor Deus meu?» (ibidem: 48). Contudo, um dia, o sonho de uma vida melhor fala mais alto, e ele parte para o Brasil, mais a esposa, esperando estar a tomar a decisão acertada.

Até há algumas décadas, partir apontava para um regresso profundamente desejado, mas geralmente remoto, difícil e, muitas vezes, não cumprido. O momento do adeus representava, frequentemente, o último contacto entre os que partiam e os que ficavam. Daí a veemência dos sentimentos e a intensidade com que se vivia a dor da separação, a perda de pontos referenciais sólidos, amputação mútua e desespero perante o afastamento iminente⁴⁸. Por isso, nos contos que retratam esses momentos, é nítida a importância dada às características psicológicas das personagens e ao seu mundo interior. Além disso, o próprio espaço reflecte a tristeza e o sofrimento dos intervenientes, uma característica claramente romântica, sobretudo nos contistas da Horta, como Nunes da Rosa, que, em «Cenas triviais» e «Livro do coração» (*Pastorais do Mosteiro*), faz acompanhar situações de despedida de cenários lúgubres, como se os elementos da natureza se deixassem contagiar pelo sofrimento humano. No primeiro conto, após o grupo de jovens se despedir dos parentes da aldeia, a paisagem torna-se sombria e tristonha:

Sobre a paisagem adormecida cai a tristeza doce do sol-posto, pincelando a luz parda o cerro esfumado dos cabeços, e dando uma tonalidade de vácuo pavoroso à cúpula distante do céu, onde algumas estrelas abrem feericamente a pálpebra luminosa. Por entre os rochedos escarpados da Água Quente, soluçando coisas tristes que se casam com o murmúrio do mar, deslizam grupos silenciosos, gesticulando segredos... (Rosa, 1988: 67)

Também em «Livro do coração», verifica-se uma articulação entre os elementos da natureza e os sentimentos, porquanto, logo após a despedida entre uma mãe e o seu filho,

⁴⁸ Um dos contos portugueses que retratam de forma magistral a brutal separação entre os que ficam e os que partem é «Última dádiva», de Trindade Coelho, uma narrativa tocante, escrita numa linguagem que traduz a intensidade emocional inerente ao momento de separação entre uma criança e o seu pai, que acredita que nunca mais irá ver o filho após a partida dele para o Brasil. No momento da despedida, a hesitação em deixar o filho partir prolonga a angústia e o desespero, numa tentativa vã de adiar para sempre o adeus, o que intensifica o carácter trágico do acontecimento. A descrição do ambiente, o silêncio do pôr-do-sol, o deslizar monótono do barco, o murmúrio das águas, a lua «enorme, torva, afogueada, como se viesse de algum banho de sangue em região misteriosa de lágrimas» (Coelho, 1994: 63) configuram uma cena profundamente dramática e fúnebre.

«o mar lá em baixo gemera na sua melopeia de tristeza: Para sempre, para sempre!...» (ibidem: 75).

Em «Para Boston» (*A Americana*), de Rodrigo Guerra, a terra e o mar humanizam-se e, juntamente com a idosa, choram a partida da neta:

O dia que amanhecera belo, toldara-se de repente. Uma nuvem passara pelo sol, e outra e outra, e de todo o esconderam, e foram-se à montanha e cobriram-na, e foram-se ao mar e o encheram-no de sombras, e assim terra e mar choraram com a pobre velha aquela grande mágoa e aquela grande dor de lhe ter sumido a neta, que tanto lhe era e ela ter partido para nunca mais a ver... (Guerra, 1980: 105)

Com efeito, dada a época em que foram escritos, estes contos apresentam a despedida como o derradeiro momento em que as personagens se vão encontrar em vida. Apesar de a emigração constituir uma nova etapa, nestes contistas a partida é configurada como o final de algo, o termo da vida na ilha e da convivência com as pessoas próximas, como se o regresso e o reencontro constituíssem uma impossibilidade. Com efeito, esta situação era muito comum no final do século XIX e primeira metade do século XX, já que os meios de comunicação e de transporte existentes na altura não permitiam um fácil contacto com a terra natal. O momento da despedida representava, pois, na maioria dos casos, um adeus para sempre.

Ao longo do percurso do conto de temática açoriana, são inúmeros os textos que retratam momentos de despedida, muitos deles episódios verdadeiramente enternecedores⁴⁹, reveladores do peso das raízes na decisão de partir para outras terras. A dor da despedida constitui tema de muitas narrativas, que, sofrendo um processo de lyricização, retratam sentimentos intensos, como a hesitação, o medo, o desespero, a

⁴⁹ No conto «School bus», de José Francisco Costa, uma criança recorda o último dia na ilha, antes de emigrar com a família para os EUA. O elemento central nessa analepse é, sem dúvida, o cão, o Bocanegra, leal companheiro do rapaz, símbolo das memórias da ilha. O momento de despedida entre os dois possui uma evidente carga lírica, já que é um acontecimento doloroso para o narrador: «Apertava-se-me o coração ao pensar que não iria ver mais aquele companheiro de tantas aventuras, em manhãs preguiçosas, tardes mornas e noites cheias de serões de milho. Morreria de desgosto, o meu Bocanegra. E a ideia de me despedir dele ganhou forma. Sentei-me junto à tolda. Olhei a mala e o saquitel da comida. E a escola? Um abraço e um adeus ao rafeiro da minha saudade estavam primeiro do que tudo. [...] Olhei-o nos olhos grandes e agora escuros. E deixei que me lambesse o rosto e as lágrimas que já rolavam. E ficámos, por longo tempo, abraçados no chão» (Costa, 1998: 18-19). O cão representa, pois, o passado e as raízes que o rapaz tem de deixar para trás, visto estar prestes a entrar num novo mundo, cheio de desafios e anunciador de estranhas experiências.

angústia e a tristeza, expressos por gestos, olhares, lágrimas, gritos e palavras. Numa tentativa de adiar a separação definitiva, muitas personagens, durante a viagem rumo ao estrangeiro, entregam-se a uma evocação saudosista e melancólica da terra natal, idealizando o passado na ilha. Torna-se patente a dificuldade que sentem em cortar amarras, pelo que a viagem constitui uma travessia penosa, dificilmente suportada por quem sente uma ligação tão forte com a ilha⁵⁰. Na ficção mais recente, notamos que o tratamento do tema da despedida adquire uma maior complexidade, na medida em que há uma diversificação dos procedimentos discursivos, uma maior variedade nos condicionalismos que rodeiam a partida, uma exploração mais aprofundada da condição existencial interior das personagens e uma maior intensificação semântica, porquanto a linguagem adensa os conteúdos e coloca maiores desafios ao leitor.

Ao analisarmos inúmeros contos, podemos verificar que há uma relação entre a partida e a morte⁵¹. Já Bachelard, quando aborda a presença da morte na água, nomeadamente o mito de Caronte, o barqueiro da travessia no rio dos mortos, frequentemente encontrado na literatura, explica que «la Mort est un voyage et le voyage est une mort. “Partir, c’est mourir un peu”» (Bachelard, 1991: 102). De facto, tal como a morte, a partida, em muitos contos, surge como uma travessia, uma viagem feita para nunca mais voltar, uma espécie de morte espiritual. Esse acontecimento não implica apenas a separação entre quem parte e a ilha, com as suas memórias, lugares e pessoas queridas, mas também uma mudança, o fim de uma etapa e a perda de elementos identitários, para se iniciar a reconstrução de uma vida nova, num lugar distante. Mesmo que, no futuro, se verifique o retorno à terra natal, o espaço e as pessoas já não serão os mesmos. Surgindo como um evento com uma forte carga simbólica, a partida representa, pois, uma despedida em relação aos familiares, mas sobretudo em relação a um tempo, espaço e identidade.

Estando associada à configuração de um ambiente sombrio, fúnebre e melancólico, em especial nos contistas da Horta, a despedida surge como um momento de luto para as

⁵⁰ Em «Crónica do Despovoamento das ilhas», de Daniel de Sá, o narrador acrescenta a dor da separação como mais uma das duras dificuldades enfrentadas a bordo na travessia até ao Brasil: «não seria grande a demora de se perder de vista a ilha que da vista não queria perder, olhando-a com a força que pôde, como se assim lhe fosse permitido levá-la toda nos olhos» (Sá, 1995: 193).

⁵¹ O carácter hiperbolizante da aproximação entre partida e morte está patente nas palavras do velho emigrante de «Terra de longe», de José Francisco Costa, que aponta o sofrimento e a tristeza inerentes à partida: «Mas, quando se partia, chorava-se. E ríamos por mor do choro. Vinham os velhos. E diziam que era pior que a morte a despedida em vida» (Costa, 1998: 35). Sendo tão intensa a dor da separação, o elemento que melhor serve de termo de comparação é, efectivamente, a morte.

personagens, como se a partida para outras terras constituísse uma morte em vida. Em «Mandingas» (*Um Saco de Diabelha*), de Maria Brites, assistimos à separação de uma família devido à partida do homem da casa, determinado em procurar fortuna em terras distantes com o intuito de providenciar uma vida melhor para os seus. No momento da despedida, a mulher, arrebatada por uma profunda tristeza e angústia, afirma: «- Enquanto estiveres longe nunca mais este coração pode ter alegria... Esta roupa preta que agora trago será a que sempre hei-de trazer» (Brites, 1968: 24 e 25). A mulher apresenta-se, desta forma, como uma viúva com marido vivo, perdido em terras desconhecidas. O luto instalado na alma é expresso, exteriormente, através da roupa preta, símbolo da distância que separará, durante muito tempo, os membros da família. O luto representa não uma morte física mas a fragmentação, a quebra da unidade familiar, precipitada pelo apelo do desconhecido e pela busca de melhores possibilidades económicas. A separação do espaço de origem é uma dor no imaginário açoriano, mas permanecer e ver partir os afectos pode ser ainda mais doloroso.

Em *Memórias da Cidade Cercada*, de Fernando Aires, encontramos, igualmente, a representação da partida como um momento de luto. O forte apego à terra natal, por parte de Januário, assim como a ligação afectiva com a casa e com as pessoas que vai ter de deixar, tornam muito penosa a partida. A carta do primo do Brasil a informar que lhe podia arranjar trabalho não é recebida com alegria: «[...] a resposta não tardou: veio favorável. Que sim. Que podia ir. Que tinha o lugar à espera e as condições eram estas e estas, e assim. Em casa de Januário de Barros foi quase como um luto. Os olhos já húmidos de ausência, a relerem, pela décima vez, a carta recebia, na esperança de encontrarem num parêntesis, numa vírgula, motivos de recusa» (Aires, 1995: 50). A despedida é um momento muito difícil, tanto para quem parte, como para quem fica: «E partiram – vencido o mais difícil que foi o adeus à casa e o abraço à velha criada. [...] A velha ficou a olhar como se não olhasse. Os olhos parados, já incapazes de lágrimas. O queixo tremido. Ainda fez um gesto com a mão, mas o braço recaiu, pesado e inerte, como um galho cortado pela raiz. E partiram» (ibidem: 50). Com efeito, a partida anuncia já o futuro desenraizamento de Januário no Brasil, incapaz de suportar a saudade da ilha e de se adaptar à nova vida. Por isso, a emigração constitui, para ele, uma morte metafórica, espiritual, pois perde os seus pontos de referência, sentindo-se como um órfão em terra estrangeira.

Da mesma obra, «Ti Eugénio Gata» apresenta uma situação semelhante, mas numa altura da vida mais avançada, já que o protagonista, um velho pescador, é chamado a juntar-se ao filho no Canadá. Tal como a personagem do conto anterior, a ligação com a ilha e com os lugares da memória fá-lo hesitar e experimentar sentimentos contraditórios, porquanto sente satisfação por ir viver com o filho mas trata-se de uma «obscura alegria» (ibidem: 103), afectada por «uma estranheza enorme ao olhar a rua, as casas, o chão que pisava. [...] E agora, aquilo. Naquela idade. Andava a modos de quem tinha um peso na consciência. Cismado. Consumido. Tentando pensar nem sabia o quê – o tempo como um carro por uma ladeira acima, a demorar-se» (ibidem: 103). O seu mundo interior é profundamente abalado pela ideia de partir e deixar a ilha e tudo aquilo que o define: «As casas, as ruas, os campos em volta com aquela cara estranha de morte matada. Por fim, Maio chegou, e ti Eugénio lá partiu» (ibidem: 103). Os momentos que antecedem a partida anunciam que a travessia, para ti Eugénio, constituirá uma mudança radical e uma espécie de morte, pois ele entrará num mundo onde se sentirá prisioneiro de uma situação por essência indefinida, de desamparo e privação. Assim, a partida é o começo de um sofrido exílio, atormentado pela nostalgia da ilha perdida: «Uma nostalgia desconhecida no fundo dos olhos claros, ainda mansos e limpos como dois lagos, a existirem, ignorados, naquela estrangeira parte do mundo» (ibidem: 105). Incapaz de se adaptar, o velho não encontra sentido para o novo presente, tendo de se refugiar, através da memória, no tempo da ilha.

A associação entre partir e morrer está, igualmente, presente em «Movimento de partida» (*As coisas da alma*), de João de Melo, onde o narrador participante regressa, através da memória, ao dia em que a tia partiu para o Brasil, tecendo considerações sobre os vários momentos que compõem este importante acontecimento e sobre a mudança que acarreta na vida de quem parte. A sua perspectiva é a de quem conviveu de perto com a emigração, quer na infância, ao assistir à partida de vizinhos e familiares, quer na idade adulta, quando ele próprio deixou a terra natal, «rumando aos caminhos, aos barcos e aos aviões da emigração» (Melo, 2003: 76). Curiosamente, sabe, desde novo, que a partida irá fazer parte do seu destino, sentindo a compulsão do cumprimento de uma sina.

A despedida era um acontecimento que afectava não só os que partiam e os seus familiares, mas também os habitantes da freguesia, que assistiam a esse momento de dor intensa como se se tratasse de um derradeiro encontro: «Um dia, manhã muito cedo ainda, acordámos com os seus agudos e lancinantes gritos de náufragos. Corremos à porta da rua.

Ficámos a assistir ao espectáculo dessa dor única e familiar dos que se iam embora para longe, talvez para sempre» (ibidem: 76). O relato da despedida mostra a intensidade das emoções e a dor que invade a alma dos intervenientes, expressa através de «lenços a acenar» e «gritos desesperados», ao ponto de o próprio narrador se emocionar também, derramando lágrimas que antecipam a sua partida num futuro ainda incerto.

Como refere no início do conto, a partida é «um movimento total e definitivo» (ibidem: 75), na medida em que transforma para sempre a vida de uma pessoa, não só no plano físico ou material mas, sobretudo, no plano espiritual, alterando a sua relação com a ilha e com as pessoas que ficam. Trata-se, pois, de uma viagem sem retorno. Por isso, a ligação entre partida e morte não nasce apenas da tristeza e da dor da despedida, do espírito de melancolia que antecede o embarque, mas da perda da própria identidade, do corte com todos os elementos que definem uma pessoa. O contacto do narrador com o «movimento de partida» começou cedo, quando, explica ele, «as pessoas das casas vizinhas entravam numa espécie de contagem decrescente de tudo o que até então as movia e explicava. Começavam por despedir-se do mar, da agricultura, dos bois, dos instrumentos e ofícios; depois, paravam ao canto de cada rua a ver quem por ali passava, com uns olhos saudosos e tristes, como se estivessem para separar-se não da aldeia e da família, mas da própria vida» (ibidem: 75-76). Com efeito, a partida implica uma fragmentação do «eu», a perda dos elementos identitários. Além disso, apesar de um certo optimismo e da crença numa vida melhor além-fronteiras, fica o sentimento de que a ausência e a distância impõem uma espécie de morte perante tudo o que fica para trás: «de certo modo, aquela era uma nova forma de morrer em redor, de morrer aos olhos da terra e das pessoas – ainda que por dentro uma voz adversa, a da esperança, lhes segredasse os mistérios longínquos da vida em saúde e em abundância. Nas terras do Brasil e da América» (ibidem: 76).

A dor da partida impregna os tecidos narrativos de grande parte da literatura insular, deixando marcas de uma condição existencial de fortes emoções⁵². Mesmo com todos os riscos inerentes à partida, com o sofrimento e a amargura da separação, muitos abraçam a mudança e seguem o caminho da emigração, tendo como estímulo a aura promissora de uma terra distante e como meta a ambicionada realização de riqueza material.

⁵² Ao discorrer sobre o mundo interior do emigrante, Miguel Torga diz: «Entrecruzam-se na confusa meada interior não apenas a dor sangrenta do arrancamento do berço e o trambolhão absurdo na dureza dum cais inesperado, mas também o pavor e o assombro» (Torga, 1969: 108).

5. «MIRAGENS DE AMÉRICA»⁵³

Até há bem pouco tempo, a América vivia no imaginário açoriano como uma utópica terra da felicidade⁵⁴. No conto açoriano, verificamos que, até à segunda metade do século XX, predominou uma visão da América como terra redentora, em que todas as possibilidades existem⁵⁵. Todavia, na ficção posterior, notamos que os autores, em vez de construírem uma perspectiva idealizada, mostram uma visão bem mais realista, desmistificadora da distância que vai do sonho à realidade. Como já não se verifica, actualmente, uma necessidade tão relevante de procurar uma vida melhor fora do arquipélago, a América deixou de exercer tão grande fascínio, tendo perdido o seu carácter utópico de terra promissora.

Até ao final do século XIX, subsistiu, na imaginação popular portuguesa, o mito do Brasil-Eldorado, uma terra de riquezas abundantes e fáceis. Influenciadas, sobretudo, por relatos (verdadeiros ou falsos) dos que emigravam e regressavam, as gentes simples e pobres acreditavam numa imagem luminosa e refulgente desse país, que, segundo opinião geral, oferecia oportunidades de sucesso a todos. Aqueles que tinham a coragem de partir faziam-no com os olhos postos na obtenção de riquezas, levados pelo brilho dessa miragem. Portanto, mesmo à distância, construiu-se um imaginário que se projectava bem para lá das fronteiras portuguesas. Segundo Maria Saraiva de Jesus, dois dos factos que alimentavam essa ilusão consistiam nas «mentiras envergonhadas dos que fracassavam mas não queriam perder a dignidade perante os que deixavam na terra, sabendo quão importante é o êxito económico para quem passa privações por falta de dinheiro. Noutros casos, as estratégias aliciantes dos intermediários que tentavam lucrar com a documentação e a viagem dos emigrantes, sobretudo no caso dos clandestinos, que não sabiam ou não tinham outro meio de “dar o salto”» (Jesus, 1995: 100). Ao longo do tempo, o mito do

⁵³ Expressão usada por Urbano Bettencourt, nos artigos «Do viveiro insular à América em contraluz» e «Da literatura açoriana: Gaspar Frutuoso & herdeiros». Segundo indicação do estudioso, José Martins Garcia já havia usado esta expressão, que constitui «um efeito óptico e social perfeitamente compreensível, porque se é certo que a fome faz ver ao longe [...] também não é menos verdade que o alcance dessa visão não se traduz necessariamente numa agudeza do olhar que permita distinguir com nitidez a imagem verdadeira da sua projecção refractada e optimizada» (Bettencourt, 2003: 25).

⁵⁴ O Brasil como destino da emigração açoriana não é muito tratado na literatura insular. Por isso, este processo de idealização refere-se, sobretudo, aos EUA e Canadá.

⁵⁵ Maria Saraiva de Jesus explica como se desenvolve este processo de ilusão e mitificação: «Basta partirem os primeiros corajosos e darem mostras (reais ou fictícias) de algum sucesso, para logo provocarem uma reacção de saída em cadeia, a que não faltam as acções de entreatajuda, na procura de alojamento e nos primeiros contactos com a língua e com os costumes estrangeiros. Quando algum emigrante regressa rico (ou com aparências de tal), facilmente desenfrea a imaginação da gente aldeã, presa à rotina e às privações, e por isto sedenta de ilusões compensatórias» (Jesus, 1995: 99-100).

Brasil-Eldorado acabou por se desvanecer, à medida que se dava a conhecer as dificuldades económicas, políticas e sociais do país. De qualquer das formas, o imaginário popular e a literatura registaram essa imagem eufórica, assim como o subsequente processo de desmistificação. O mesmo sucedeu no imaginário colectivo e literário dos Açores, pois, da construção de uma imagem utópica da América, passou-se, com o tempo, a uma perspectiva mais concreta e atenta aos problemas enfrentados pelos emigrantes.

Um dos primeiros escritores açorianos a abordar essa faceta da vivência insular – a projecção para além dos limites da ilha, para um mundo ideal, longe do universo fechado – foi, sem dúvida, Roberto de Mesquita. Poemas como «Olhando os longes», «Do livro “Alma”», «Spleen» e «Exilado» mostram como o espaço de clausura que rodeia o sujeito lírico apela à evasão e desperta o desejo de infinito, de viajar para um país fora deste mundo. O poeta cisma, pois, com um país «quimérico», «esfumado ao longe», «mais vago do que um sonho» (Mesquita, 1973), um mundo que lhe permite alhear-se do real sufocante e opressor⁵⁶. Mais tarde, com Pedro da Silveira, mais preocupado com as circunstâncias históricas, a insularidade assume um carácter mais objectivo, e esse tal país vago adquire contornos concretos e tem o nome de «América». Os «sonhos do povo» (Silveira, 1953: 29), o desejo de algo mais, projectam-se nas «Califórnicas perdidas de abundância» (ibidem: 30), uma expressão que sintetiza, de forma magistral, a duplicidade inerente à América, uma terra onde se pode experienciar tanto triunfos como derrotas⁵⁷. Esta dupla faceta também se manifesta ao longo do conto, que começa por mostrar uma visão idealizada da América, mas que, ao longo do tempo, passa a retratar, igualmente, o lado concreto e mais realista da experiência emigrante numa terra que, muitas vezes, não possibilita a concretização do sonho⁵⁸. A idealização inicial prende-se com o facto de os contistas, numa primeira fase, retratarem apenas a América vista do lado de cá do

⁵⁶ Aquilo (o País) a que o sujeito aspira é «longínquo» e situa-se «para além», o que se assemelha à nostalgia «d’au-delà», de Baudelaire, uma saudade não do que passou mas daquilo que está para além, desse mundo ideal que cabe ao poeta-vidente discernir.

⁵⁷ Na expressão de Silveira, «abundância» parece referir-se às riquezas e à realização material associadas à América, enquanto que «perdidas» aponta para o lado disfórico da emigração: «perdidas» por aqueles que partiram e não chegaram ao destino, ou «perdidas» pelos que não conseguiram atingir o sucesso sonhado, regressando, fracassados, à terra de origem.

⁵⁸ Urbano Bettencourt explica que «entre esses dois pólos – o eufórico e o disfórico, o exultante e o prudente – a ficção açoriana elegerá a América como um dos seus temas recorrentes e fará da emigração a grande narrativa insular, num processo em que a caminhada para Oeste, com as suas vicissitudes, dramas, derrotas e triunfos, é ao mesmo tempo procura e descoberta do mundo, aprendizagem da vida, abertura ao Outro e à diferença, motivo para o confronto entre o “mundo abreviado” da ilha e os espaços abertos do mundo e das suas gentes e para a construção de um imaginário que se projecta para lá das reduzidas fronteiras insulares» (Bettencourt, 2003: 26).

Atlântico, visto que o tempo no estrangeiro é, normalmente, elidido, provavelmente para evitar a inverosimilhança. Mais tarde, sobretudo a partir dos anos 50, altura em que a emigração volta a ser autorizada, começa a haver uma maior preocupação em mostrar o lado negativo do fenómeno e explorar o potencial dramático da condição emigrante, agora também numa perspectiva a partir do lado de lá.

De qualquer das formas, em grande parte do percurso do conto açoriano, predomina uma visão mitificada da América, vista como a terra da abundância, onde as casas são bonitas, muito limpas, com frigoríficos carregados de alimentos, com os quais jamais se poderia sonhar na ilha; onde as pessoas vestem roupas vistosas e perfumadas e vivem sob os signos do conforto e da riqueza, uma terra onde o progresso dita um ritmo de vida muito mais acelerado. Enfim, encontramos diversas imagens que transmitem uma visão luminosa, tão popular numa determinada época. Logo no início, os chamados «contistas da Horta» mostram o fascínio que a América exercia sobre as gentes das ilhas, na passagem do século XIX para o século XX. No conto «Para Boston» (*A Americana*), de Rodrigo Guerra, o processo de idealização é conseguido, principalmente, através do uso de perífrases com carga hiperbólica, já que «América» é designada de «Grande País do Ouro» e «Grande País do Sonho e das Ilusões» (Guerra, 1980: 104). Para Rita e as companheiras, essa é a terra da felicidade, onde poderão perseguir o sonho, impossível de ser concretizado na ilha. Essa constitui a força desencadeadora da partida. Note-se que, além de revelarem uma visão utópica, as perífrases atribuem um carácter abstracto ao destino, já que nenhuma outra informação nos é fornecida. A partida surge, assim, como o momento que antecede um vazio, um espaço em branco que se abre sobre o futuro, sobre o desconhecido. O encanto e o fascínio exercidos pela América são tão intensos que Rita parte apenas levada pela «simples carta de um homem, que ela quase não conhecia» (ibidem: 104), ou seja, pela promessa de um casamento e de um futuro risonho. Mesmo com a incógnita de uma terra longínqua e de um casamento arranjado à distância, não há nenhum indício de hesitação ou de incerteza. Há, de facto, um excesso de expectativas relativamente ao país de chegada, que impulsiona as personagens para os caminhos da emigração.

Por vezes, em certos contos, encontramos descrições da América que a configuram como um verdadeiro paraíso, em termos bíblicos, como sucede em «O cedro da Tia Maluquinha» (*Destinos no Mar*), de Dinis da Luz. Essa terra da abundância e de paisagens

magníficas contrasta com o espaço insular, sombrio, encoberto pelas nuvens e onde o homem se depara com dificuldades de subsistência:

A América! Que poderio de riqueza! Que fartura! Que deslumbramento para quem, no dorso de uma ilha enevoadas, com o gume do sacho, sustentava a filharada que ameaçava multiplicar-se como a bênção das estrelas da abóbada celestial e do lar doméstico, na visão de Abraão... A América! Quem me dera lá! – exclamavam de si para consigo os mais novos da aldeola [...] a América nova, para lá das montanhas da Serra Nevada, abruptamente despenhada para os lados do Pacífico, e depois infinitamente alastrada em vales e cabeços dignos da Bíblia, onde não tardava a correr o leite dos ranchos «açorianos» e o mel de uma vida farta. (Luz, 1951: 24-25)

Trata-se, pois, de um lugar onde não existem a pobreza, a fome, a dificuldade de sustentar os filhos, uma terra que oferece um futuro radioso a todos os açorianos que decidem partir. No excerto acima transcrito, encontramos referência à América do Oeste, com terras ainda por desbravar e riquezas por explorar, atractivos para massas de emigrantes que partiram à conquista do «sonho americano».

A descoberta de ouro na Califórnia, na segunda metade do século XIX, alimentou a visão utópica da América, originando uma corrida desenfreada de pessoas vindas de várias partes do mundo, levadas pela intensa avidez de obter lucros fáceis. Com efeito, uma das miragens americanas iniciais é a do país do ouro. A corrida ao metal precioso é bastante referenciada nos contos açorianos, como «Jácome» (*O Jarrão da Índia*), de Alfredo de Mesquita. Nos Açores, a baixa no comércio da laranja, metaforicamente designada de «fruto de ouro», origina uma debandada rumo ao «ouro» dos EUA: «Levada na corrente caudalosa da emigração, mal sabendo para onde, toda aquela gente partia sem tenção de voltar, seduzida pelas promessas de ouro, que dos Estados Unidos lhe vinham. Era uma cega ambição!... Era um desvairamento!...» (Mesquita, 1983: 54). Também em «Oiro! Oiro!» (*Mistério do Paço do Milhafre*), de Vitorino Nemésio, encontramos a evocação da emigração açoriana do século XIX, rumo à América do Norte, no contexto da corrida ao ouro. Narrando na ilha, John Derosa, bisneto de portugueses, cruza a sua vivência com a do bisavô, António Machado da Rosa, pioneiro na corrida ao ouro da Califórnia, que, apesar de um percurso de vida pautado por dificuldades, alcança o sucesso tão desejado por muitos. Um importante aspecto a destacar na corrida é a obsessão materialista, a cobiça

e a ambição desenfreada de tantas pessoas, de várias classes e profissões, subitamente acometidas por uma febre de lucro que não conseguiam controlar⁵⁹. Todavia, o brilho e o fascínio da miragem americana dissipam-se diante da constatação do falhanço do sonho vivido pela maior parte desses aventureiros. O sucesso era apenas atingido por uma minoria, como explica o narrador John Derosa:

O que me importa desse êxodo, como norte-americano bisneto de portugueses sem vintém, não é o seu carácter fulminante nem o seu estranho pitoresco, mas a grande ilusão dos que lá iam e o seu embate com as feras e com a neve que coroa as Rochosas. A maior parte desses tristes caíam de borco nos montes com os primeiros sintomas da cólera, e todos se afundavam num mar de cobiça e de desesperança, negaça do destino para tais regiões se povoarem. Só muito poucos faziam um lingote de oiro amassado com o sangue das entranhas – e nunca mais o largavam! (Nemésio, 2002: 292)

Nesta curta narrativa, Nemésio aborda já o embate entre o sonho e a crua realidade, sofrido por tantos que se deixaram levar pela miragem.

Nalguns contos, é de notar a importância de certos elementos para a construção da visão idealizada da América, nomeadamente os sinais de prosperidade daqueles que partiram e atingiram a melhoria económica e que enviam dinheiro e bens para as famílias. As roupas trazidas pelos emigrantes regressados, símbolo de sucesso e prestígio, são elementos que activam a imaginação dos que ficaram e estimulam o fascínio por essa terra. Por exemplo, em «A mãe de Johnny» (*A Sereia Canta nos Portos*), de Dinis da Luz, o narrador recua à infância e mostra como a visita à terra por parte de familiares emigrantes agita o quotidiano pacato da freguesia e desperta o seu sonho de um dia ir viver para a América:

Quando nos chegava, às Ilhas, um parente da América, adquiríamos logo certo prestígio na terra. Transformavam-nos num abrir e fechar de olhos. Púnhamos fora os trapos remendados de todo o ano, e que vista fazíamos, descalços, com camisolas da

⁵⁹ «Mas a nova do oiro correu cedo. [...] E guardadores de ovelhas, cirurgiões, juízes pacatos e niquentos correram a revolver os depósitos saibrentos do sertão. A princípio ninguém queria crer naquela espécie de atoarda que passava das costas do Pacífico à pasmaceira de Baltimore; mas cedo viram que as areias dos rios ardiam, e as mãos começaram a tremer e a crispar-se. Oiro! Oiro!... [...] E, pelo cabo Horn, através do Panamá, por toda a rosa-dos-ventos, a Califórnia enchia-se de cobiçosos mineradores» (Nemésio, 2002: 292).

Califórnia e barretinhos de Betefé! [...] Os doces americanos tinham realmente alguma coisa de doçura, celeste de que me falava o Prior Graça [...]. E eu sonhava com a Califórnia, de onde vinham, vestidos como príncipes e princesas, os meus primos e primas. (Luz, 1979: 121-122)

A doçura «celeste» dos doces americanos e os primos e primas vestidos como «príncipes e princesas» configuram uma imagem utópica da América, como se se tratasse de uma terra encantada, um paraíso apenas vislumbrado à distância. Ao vestirem as roupas novas, que lhes concedem um estatuto especial, as crianças exibem-nas com orgulho e alegria, sentindo-se, até certa medida, parte desse mundo mágico e mítico com que tanto sonham. Com efeito, as roupas, os cheiros e as guloseimas da América constituem um conjunto de elementos icónicos que ajudam a edificar o mito.

Um aspecto a salientar é a inveja dos outros face às famílias que recebem ajuda monetária dos membros que emigraram e que obtiveram sucesso no estrangeiro. Da mesma obra de Dinis da Luz, o conto «Os Selvagens esfregam as mãos...» mostra como a ostentação de indumentária e adereços, assim como os pequenos indícios de melhoria económica das famílias dos que emigraram, despertam a inveja no seio da comunidade:

Mas havia quem olhasse, com certa inveja, para os Selvagens. Um deles, o João, tivera, anos antes, a sorte de embarcar. E de embarcar para onde poucos embarcam: a América. Não tardaram as primeiras cartas vistosas, no papel e nos selos; os primeiros dólares, que remediavam, por uns meses, as necessidades do lar; os primeiros sacos de roupa usada, que dava aos Selvagens o ar curioso de ilhéus, descalços e remendados, mas abrigados por camisolas de «Betefé» e bonezinhos muito garridos da Califórnia!... (ibidem: 127 e 128).

O excerto mostra como as roupas da América ajudam a atenuar a penúria de quem vive na ilha, visto que, apesar dos pés «descalços», os Selvagens ostentam um estatuto superior conferido pelas camisolas e bonés americanos. O contraste entre a pobreza de cá e a riqueza de lá incendeia esse olhar fascinado, contribuindo para a construção da imagem utópica.

Os bens materiais trazidos ou enviados pelos emigrantes estimulam o imaginário dos que estão limitados ao estreito horizonte insular, ao ponto de estes considerarem o

estrangeiro como um Eldorado ansiado. Aos seus olhos, a América é sinónima de abundância, de riqueza e de conforto, uma imagem construída muitas vezes tendo por base relatos falsos de emigrantes que pretendem enaltecer, à custa de descrições exageradas e de mentiras, o país onde desembarcaram⁶⁰.

O deslumbramento e a visão da América como um lugar de infinita riqueza e de realização das aspirações materiais levaram muitos homens a abandonar a terra e a família e a partirem, à aventura, confiantes de lá encontrarem os tão desejados dólares à sua espera. Por outras palavras, o horizonte mítico funciona como estímulo da decisão de emigrar. Mesmo à distância, a América exerce uma espécie de encantamento e apela à partida. Em «O barco e o sonho» (*O Barco e o Sonho*), de Manuel Ferreira, os dois protagonistas, Vítor e Evaristo, dois carpinteiros pobres, acreditam que a solução para as suas vidas cercadas pela miséria reside apenas num acto: atravessar o Atlântico até à «santa terra da América» (Ferreira, 1979: 34). A viagem permitir-lhes-ia a libertação das garras da pobreza e de um futuro sombrio, sem grandes perspectivas. Simbolicamente representada através da bandeira, a América surge como um verdadeiro paraíso de ascensão económica, cintilando, mesmo à distância: «para os dois amigos [...] a salvação ficava do outro lado: era a América e só a América, o verdadeiro mundo, no largo aceno dos seus quarenta e oito estados e das suas quarenta e oito estrelas...» (ibidem: 37). A sinédoque, representação do país pela bandeira, percorre o conto todo, constituindo o elemento principal na configuração do mito, acenando do outro lado do Atlântico, antes da partida, durante a viagem e, finalmente, à chegada aos EUA. Como uma estrela, ela funciona como um ponto de orientação, mas constitui, igualmente, símbolo de um mundo ideal, fascinante, estimulando o sonho e a imaginação:

Um mundo atraente e maravilhoso, do outro lado do mar, traduzido na própria bandeira por uma chuva de dólares e de estrelas. A distância, em chamariz alto, mais brilhantes que os reflexos da estrela d'alva, mais tentadoras que as cintilâncias do sete-estrela de ouro, num conto de fadas, em céu azul, listrado de branco, com suas sete tiras

⁶⁰ Por exemplo, em «Domingo», de Cristóvão de Aguiar, o narrador confessa que, na infância, sentia uma profunda admiração pela América, uma «nação repleta de coisas boas para se comer e de rebuçados para se chupar» (Aguiar, 2003: 83), tendo ouvido alguém afirmar que, lá, «as ruas eram calcetadas de vidro para ninguém se sujar» (ibidem: 83). Trata-se, claramente, de uma visão associada a uma certa inocência, mas que revela, no entanto, o poder ilusório da miragem americana.

vermelhas, brilhavam as quarenta e oito estrelas do sonho, em fileiras cerradas, luminosas, atraindo, chamando, fascinando (ibidem: 59-60).

As estrelas da bandeira brilham na mente das personagens como prenúncio do sucesso material que poderiam atingir⁶¹. A miragem americana é, sobretudo, a miragem do país dos dólares, do ouro: «A América! O Novo Mundo! Grandes cidades, docas, estaleiros, barcos, aviões, arranha-céus, dólares... Muitos dólares! Um maná constante de dólares a correr, como dobadoura de ouro, sem parar, como uma chuva de estrelas naquelas noites de Agosto, na imensidade funda do céu das ilhas adormecidas e pasmadas, restos de um mundo morto e abandonado» (ibidem: 60).

Esta narrativa verídica mostra como a concretização do «sonho americano» é possível, mesmo contra todas as adversidades e contra as vozes que, numa manifestação de prudência e de bom senso, à maneira do Velho camoniano, constituem o lado realista e de denúncia da «febre da América», representadas pelas famílias das personagens e pelas pessoas da comunidade açoriana. Nesta história surpreendente, as miragens da América tornam-se realidade, provando que, para alguns, o Eldorado pode, efectivamente, existir:

[...] apesar de tudo, o pequeno barco, construído pelas suas próprias mãos, havia-os levado a meio caminho da Terra da Promissão, o sonho de tantos anos convertido em maravilhosa realidade. E, como nas fitas cor de rosa, a América, grande e acolhedora, à semelhança da sua estátua, recebeu os dois aventureiros num apego de segunda mãe, à sombra das suas quarenta e oito estrelas, num clamor de pasmo – de facho aceso e de braços abertos! (ibidem: 70 e 71)

Na segunda metade do século XX, sobretudo nas últimas décadas, em contraponto a essa visão mitificada da América vista do lado de cá do Atlântico, a ficção açoriana começa já a desenvolver uma perspectiva realista, mostrando casos que atestam a desilusão e o desencanto dos que partem crentes de arranjar fortuna com pouco trabalho. Em vez disso, debatem-se com uma imagem concreta e dura, muito diferente da miragem de América que os levava a partir. Portanto, podemos dizer que a abordagem desta temática vai adquirindo uma maior complexidade, no sentido de mostrar que a América, mesmo

⁶¹ Apesar do fascínio pela bandeira americana, os dois amigos não deixam de manifestar o seu patriotismo, porquanto pintam o barco de vermelho e verde, as cores da bandeira nacional, sentindo que «mesmo longe será sempre a nossa Bandeira» (Ferreira, 1979: 42).

com o seu poder sedutor e persuasivo, possui uma faceta deceptiva⁶². Esse lado disfórico pode ser vislumbrado na ilha, antes mesmo da partida; durante o tempo na América, no choque com o quotidiano empírico; e aquando dos regressos, que confirmam ou negam o sucesso obtido.

Em «Cenas triviais» (*Pastorais do Mosteiro*), de Nunes da Rosa, apesar de predominar uma visão idealizada da América, podemos detectar, mesmo na altura do embarque, alguns sinais que contrariam essa perspectiva e que denotam o contraste entre sonho/miragem e realidade. Um desses sinais é o navio que levará um grupo de rapazes para a América, que, segundo Urbano Bettencourt, visto de longe, remete para um mundo idealizado, de riquezas e sonhos, mas, «de perto, esta visão esvai-se, passando-se para uma situação tão concreta e material como a recepção das passagens, feita por um “homem desconhecido [...] deixando ver, meio saído do bolso da *froca* de *angrim* azul, o cano luzidio de um revólver americano” – se é certo que este poderá ser aqui tomado na sua qualidade de objecto emblemático, ao lado do *angrim*, a atitude de “deixar ver” remete a presença do revólver para um nível de intencionalidade em que ele se constitui agente e sinal de uma ameaça visível ou apenas latente» (Bettencourt, 1989: 19). A presença do elemento disfórico, detectado numa visão próxima, faz com que a miragem se desvaneça, mostrando que a distância encobre a verdadeira realidade. Portanto, mesmo nesta altura, a ficção açoriana começa a mostrar indícios de que a América não é aquele mundo perfeito, idealizado por tantos.

Na segunda metade do século XX, o processo de desmistificação intensifica-se, pelo que começamos a encontrar histórias que tendem a veicular uma imagem realista. A adoração e o fascínio por tudo quanto é americano têm o seu contraponto nos aspectos disfóricos que põem em causa a visão idealizada e que mostram que essa terra nem sempre é acolhedora. Por exemplo, em «O Gibicas» (*Nas Escadas do Império*), de Vasco Pereira da Costa, a veneração pelos americanos da Base Aérea das Lajes, encabeçada pelo professor Honório, é abalada pelo comportamento de Gibicas, um rapaz indignado pelo

⁶² De acordo com Urbano Bettencourt, «a ficção açoriana posterior, a que ganha corpo no decurso do século XX, desenvolveu e complexificou esse quadro primitivo, no plano da consistência e diversificação dos procedimentos discursivos, no domínio da efabulação e da composição dos mundos inventados e da sua intensificação semântica. Mas aquela dualidade originária atravessará toda a narrativa, como bem o exemplificam *Pedras Negras*, de Dias de Melo, ou *Gente Feliz com Lágrimas*, de João de Melo, que assinalam, cada obra a seu modo, o embate das personagens com a imagem concreta da América e do Canadá (no segundo caso) e uma aprendizagem do mundo que se faz pelo confronto com a violência do quotidiano, longe, portanto, ou sem relação com a miragem de América que levaram as personagens a uma decisiva ruptura com a ilha» (Bettencourt, 2003: 27-28).

facto de os americanos terem iludido o pai com promessas de trabalho fixo, levando-o a abandonar o emprego de anos, para depois o despedirem, após cinco meses. Por isso, sentindo despeito e revolta, Gibicas recusa submeter-se às autoridades americanas na cerimónia de agradecimento levada a cabo na escola e, diante do professor, do padre e dos americanos, manifesta aberta e ousadamente a sua posição: «Até que foi a tua vez. Agarraste na caixinha vermelha, azul e branca, com as estrelinhas desse people para o nosso povo e, sem esperar o afago da farda grandalhona, correndo, gritaste-lhes alto, como ninguém ainda o fizera: - SANABOBICHAS!!! [aportuguesamento de *sons of bitches*]» (Costa, 1978: 141). À primeira vista, trata-se de uma situação cómica, hilariante, mas, no fundo, representa um grito de denúncia da injustiça e da insensibilidade dos americanos face ao sofrimento alheio. No seio de uma comunidade que venera tudo relacionado com a América⁶³, ergue-se a voz de uma criança que, na dura aprendizagem da vida, questiona a imagem ilusória do país.

Uma forma de estabelecer um marcante contraponto da miragem americana consiste na introdução de personagens que, lembrando o Velho camoniano, avisam sobre as dificuldades da emigração, apelando ao bom senso e à prudência dos que desejam partir. Com efeito, em vários contos, deparamo-nos com personagens que, antes da partida, manifestam uma perspectiva da emigração marcadamente pessimista, avisando os futuros emigrantes sobre as adversidades que terão de suportar e, conseqüentemente, desmistificando a imagem utópica da América como a terra da felicidade e da riqueza fácil. É o que sucede em «Suor frio» (*Mar e Tudo*), de José Francisco Costa, em que, através de uma analepse, recuamos até à véspera da partida de Raul e de Palmira para a América. A dado momento, ergue-se a voz de desencorajamento de António, que anuncia o caminho tormentoso que os aguarda no «maravilhoso reino da Laborlândia» (Costa, 1998: 82): «(- Vocês vão iniciar uma viagem que nunca mais conhecerá o termo. Não há praia, porto, varadouro onde um emigrante possa descansar. O melhor que fazem é tirar o maior proveito e algum sabor dos desconsolos desta aventura. [...] Cuidado, porque isto vai doer» (ibidem: 84). São palavras que transmitem uma (pré)visão disfórica da vida no país de destino, anunciando a condição de eterna errância interior enfrentada pelos emigrantes.

⁶³ A submissão e a reverência da comunidade face à influência americana estão patentes no uso do substantivo «fardas» para metaforicamente designar os americanos e no facto de estes cumprimentarem as crianças da escola através de uma «festinha de cão», cientes do seu estatuto de superioridade (Costa, 1978).

Apesar de, na ilha, já haver indícios da distância que vai do sonho à realidade, é no espaço americano que o brilho da miragem se desvanece definitivamente em contacto com o quotidiano empírico. Efectivamente, muitos contos que mostram a perspectiva do lado de lá retratam as dificuldades sentidas pelos emigrantes na adaptação à nova terra. Em grande parte dos casos, o sucesso financeiro é atingido, mas à custa de trabalho muito árduo. Aliás, como vimos em «Suor frio», de José Francisco Costa, a América é designada de «maravilhoso reino da Laborlândia», ou seja, a terra dos sonhos, da riqueza material, mas também a terra do trabalho⁶⁴. Autores como Dinis da Luz, Dias de Melo, Onésimo Teotónio Almeida, Cristóvão de Aguiar, Fernando Aires, entre outros, retratam, nos seus contos, o embate das personagens com a realidade concreta da América, dando-nos a conhecer o outro lado da emigração, patente em casos de insucesso financeiro, desenraizamento, solidão⁶⁵, dolorosa nostalgia da terra natal, choque cultural, desintegração familiar, conflito de gerações, trabalho árduo e desgastante⁶⁶, humilhação. Ao longo destes contos, vamos reconhecendo que o tão sonhado e idealizado estrangeiro tanto pode ser cura como continuação da miséria e da desilusão. Mesmo nos casos de triunfo, há sempre a perda de algo, há sempre renúncia e sacrifício em prol da melhoria económica. A necessidade de rápida acumulação de bens surge como justificativa para que se suporte uma enorme pressão e o excesso de trabalho⁶⁷, e o dinheiro torna-se uma

⁶⁴ Um conto de José Rodrigues Miguéis, «O Cosme de Riba-Douro», mostra a duplicidade referente à América, uma terra idealizada à distância mas que esconde uma realidade dura, de labuta diária e de esforço para atingir a tão desejada ascensão económica. No espaço americano, o protagonista conta como, ainda em Portugal, vislumbrou, pela primeira vez, a miragem americana, e como descobriu o quão ilusória ela é: «Um dia ouvi alguém estar a contar da América: que o ouro era a pontapés, comida à farta, o trabalho leve, e que os operários só andavam de automóvel! Era de fazer crescer a água na boca a um santo. Nessa noite não preguei olho. Não se me tirava aquela da cabeça. E não tornei a ter descanso enquanto não fugi de casa... Mas esperei anos! Ouro foi coisa que nunca por cá vi. Está bem aferrolhado. Trabalho, sim, nessas estradas e pontes... Agora sou jardineiro, levo vida regalada» (Miguéis, 1981: 167).

⁶⁵ No conto «José e o calafona azul», de Dinis da Luz, José, impulsionado pela vontade de «arranjar fortuna» e de «ser alguém», parte para o Brasil, apenas para encontrar uma vida de solidão, mesmo no dia do seu aniversário. Todos os seus amigos estão ocupados e não mantêm contacto uns com os outros, devido ao excesso de trabalho. Sentindo uma profunda desilusão, José reconhece que «custa tanto triunfar, mesmo quando se triunfa!» (Luz, 1979: 83).

⁶⁶ No conto «A carta», de Dinis da Luz, uma velha viúva conhece de perto o insucesso da emigração e o poder ilusório da América, já que o marido e o filho partiram na esperança de amealharem dinheiro suficiente para regressarem, mais tarde, à terra natal, e viverem comodamente até ao resto da vida. Em vez disso, mataram-se a trabalhar sem nunca concretizarem o sonho: «O marido emigrou um belo dia (para ele?) e morreu na Califórnia, estoirado de enfardar forragem para o gado, na mira de lucros rápidos que permitissem um regresso próspero. O filho emigrou também, chegada a sua vez e não teve melhor sorte. A saúde não correspondia à ambição dos dólares» (ibidem: 168).

⁶⁷ Em «Barco vendido», de Dias de Melo, um casal de açorianos parte para o Canadá na tentativa de arrecadar dinheiro suficiente para regressar à terra natal e concretizar os sonhos. No entanto, no país de destino, depressa descobrem que o triunfo exige um enorme sacrifício e tornam-se escravos do trabalho e do

divindade, como constata o narrador-protagonista de «Domingo» (*Trasfega: Casos e Contos*), de Cristóvão de Aguiar: «Que fique a América com o seu amor ao trabalho e ao dinheiro, dois deuses menores que se implantaram no pensar, agir e sentir das pessoas. Que fique ela com a sua vida puritana e chata, sem perspectivas... Eu pertenço a outro mundo mais solar e mais preguiçoso, graças a Deus» (Aguiar, 2003: 88). Trata-se de uma visão bem diferente da que tinha enquanto criança, deslumbrado com as histórias fantásticas que ouvia sobre essa terra de contornos luminosos. Todavia, a experiência de vida fê-lo conhecer de perto as consequências negativas da emigração, em especial a dispersão da família e os efeitos nocivos do viver americano.

Passamos da concepção abstracta e virtual de uma terra vislumbrada à distância para um quotidiano em que impera o materialismo. No mundo circunscrito e abreviado da ilha, as vidas correm ao ritmo do sonho, da ilusão, do devaneio, alimentados pela imaginação e pelos relatos dos que regressam, ao passo que, na América, a vida é pautada pelos bens materiais, pelo dinheiro, num quotidiano tão preenchido que pouco tempo resta para o sonho. Após a chegada ao país de acolhimento, a imagem utópica desvanece-se gradualmente, em contacto com o duro quotidiano, ao ponto de as personagens reconhecerem, em muitos contos, o carácter ilusório da imagem que tinham dessa terra. Este aspecto está presente em vários contos de *(Sapa)teia Americana*, de Onésimo Teotónio Almeida, como «O Imperfeito do Conjuntivo», que explora a dualidade sonho/pesadelo, evidenciando o sofrimento da família, o conflito de gerações e a grande teia do urbanismo americano⁶⁸; «A Amér(d)ica do Mariano», cujo protagonista manifesta uma certa desilusão logo na chegada à América, «afinal sem anjos nem trombetas e luz

dinheiro: «Ora, na terra estranha, para não morrer de fome, de mais a mais querendo juntar depressa uns vinténs, tem uma pessoa que se agarrar seja ao que for que apareça e trabalhar como um moiro, e, no Canadá, a primeira coisa que te apareceu, Carlos, foi o ofício de pintor da construção civil, a ele te apegaste com unhas e dentes, tu que, aqui, nem pintavas a manta, pintavas naqueles *buildings* de dezenas de andares que se erguiam em Toronto, pintavas portas e janelas, paredes interiores e exteriores lá naquelas alturas durante o dia, óptimo se os patrões mandavam que o dia se prolongasse para além das oito horas normais de trabalho, eram as horas extraordinárias, o *overtime* como eles dizem, dava maquia bem acrescentada, e tu, Alvarina, conseguiste ocupação numa fábrica de confecções, igualmente aproveitavas, cansada e mais que cansada mas contente, todo o *overtime* que aparecia, não se podia perder, quantos mais *overtimes* mais gordinho vinha o cheque no fim da semana» (Melo, 1996: 103).

⁶⁸ Nesse conto, Luísa pertence a uma família tradicionalista e moralista, incapaz de aceitar os novos padrões culturais, sentindo remorsos por ter emigrado. O percurso da personagem, marcado por um comportamento desregrado e por um aborto voluntário, comprova a visão negativa do país de acolhimento: «A Luísa viera das ilhas na bagagem dos pais bater à porta do desconhecido em cata de ventura no nome do futuro dos filhos. [...] Foram as pragas à terra da América, ao passo mal dado deles pais, primeiro que o dela, que nunca haviam de ter posto os pés nesta excomungada terra só por causa de uns miseráveis patacos verdes que se trocavam pela felicidade. Não fosse o já ter vindo das ilhas a outra irmã e os netos, que eram a única coisa de valer a pena na desgraça do resto da vida deles, e era marchar para trás para as ilhas» (Almeida, 1983: 91).

igual ou pior que a das ilhas...» (Almeida, 1983: 87). Em «Sexta-feira, a santa», Silva Mateus Queimado sente que, mesmo tendo alcançado a almejada terra e concretizado o sonho do sucesso financeiro, afinal a miragem nunca se materializa completamente⁶⁹. Manifestando uma vaga insatisfação, a personagem admite que a felicidade não é completa, mesmo com o tão importante cheque do salário, levantado à sexta-feira⁷⁰:

Porque é sempre uma coisa do raio lá dentro que o Silva Mateus Queimado conta, mas não sabe explicar. Às vezes a América parece-lhe uma ilusão. Há qualquer coisa que lhe falta e ele não sabe o que é. E não é a língua, porque ela já vai onde ele quer. *Não como os da nação, porque a gente traz de lá os olhos e os braços, mas a língua fica lá. A que se arranja cá é postiça. De plástico. Por isso a América não é nossa. É emprestada.* (ibidem: 38)

Diluídos o brilho e o deslumbramento da América, a miragem projecta-se agora em sentido contrário, de leste para oeste, em direcção à terra de origem.

6. O REGRESSO

6.1 O APELO DAS RAÍZES

Ao tratar os espaços simbólicos, Bachelard reconhece a essencialidade da «casa-ninho», do espaço de origem, que remete para um passado longínquo mas que acompanha o ser durante toda a vida, despertando o desejo de retorno: ««*Volta-se* a ela [casa-ninho], sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. Esse signo da *volta* marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências» (Bachelard, 1998: 111). Na alma humana, permanece um núcleo de imagens ligado a essa «casa» que se mantém sempre vivo. Tal como a «casa-ninho», a ilha, depois da partida, constitui um ser sólido na memória e transforma-se na grande imagem da unidade perdida, símbolo da primitividade no modo de vida e na relação com os outros e com a natureza. De casa primeira, a casa-natal do passado, ela passa a representar, a

⁶⁹ É de notar a intertextualidade com Nemésio, dado o nome da personagem, Silva Mateus Queimado, que remete para essa entidade (Mateus Queimado) que percorre vários textos do escritor e que se assume como contador de histórias, uma espécie de mediador a que Nemésio recorre.

⁷⁰ Este conto introduz um padrão imagístico de carácter religioso, nomeadamente no que se refere à Paixão de Cristo, patente já no título. Desta forma, um dos dias mais santos do calendário católico não só se profaniza mas comercializa, dado que a sexta-feira é o dia de receber o cheque do salário.

partir dos destinos da emigração, a casa sonhada. Mesmo longe, ela lança um apelo, atrai, sai da sombra, parte por parte, e reconstitui-se, a partir das lembranças, na imprecisão da vida anterior.

A distância do espaço de origem é uma dor no imaginário açoriano, visto despertar, na alma dos que partem, a nostalgia e o permanente desejo de volta. De facto, a distância da terra natal estimula os devaneios de regresso e a revisitação da ilha através da memória, a qual permite o confronto com o passado e a reavaliação do que ficou para trás. À medida que os emigrantes se distanciam da ilha, à medida que ela se vai apequenando no horizonte do olhar, mais se lhes cresce na alma, símbolo da intimidade perdida. Muitos vivem na América sob os signos do conforto e da riqueza, mas não encontram sentido para o novo presente, continuando no tempo da ilha. Vivendo num espaço que consideram hostil, recuam ao passado, na esperança de mitigar a dor de viver no presente, recuperando momentos felizes remotos. Se o desejo de retorno é impossível ser satisfeito no mundo real, ele é possível na memória. Por isso, encontramos, em diversos contos que mostram uma perspectiva a partir do país de destino, constantes analepses, numa evocação nostálgica da ilha perdida.

Apesar de, normalmente, elidirem o tempo na América e apresentarem a emigração como um ingrediente a mais na história, sem grande complexidade, os «contistas da Horta» já retratam a saudade da terra natal sentida pelos que partem. Em «Dois lugares vazios» (*Água de Verão: Contos e Narrativas*), de Florêncio Terra, um velho emigrante, contador de histórias, «desde longos anos expatriado» (Terra, 1987: 15), «nas imediações de uma pequena cidade americana» (ibidem: 15), evoca o imaginário pessoal e social da sua infância e juventude durante um serão em que estão todos reunidos em volta dele, revisitando um momento do passado em especial: o dia de Natal, na sua terra, lá longe, no meio do oceano. Embora o aspecto central seja a distância temporal e não tanto espacial, o narrador não deixa de evidenciar a dolorosa saudade da ilha e a dispersão da família como efeitos adversos da emigração. A evocação saudosista, no contexto da emigração, também está patente em três contos de Rodrigo Guerra: «O Domingo», em que, a bordo de uma baleeira, um jovem açoriano recorda o dia do embarque, sentindo-se ainda preso aos pequenos hábitos do quotidiano na terra (Guerra, 1980); «O Rodger», que retrata o percurso de um emigrante, desde o tempo em que vivia na ilha, os longos anos passados na América a trabalhar arduamente e a sentir uma inconsolável saudade da terra e do mar

açorianos e, finalmente, até ao tão desejado retorno às raízes, com todas as marcas deixadas pela passagem nesse país⁷¹; e «De volta à terra», um conto que foca o regresso à terra natal por parte de um velho emigrante açoriano, ausente durante vinte anos no estrangeiro, um tempo penoso devido à saudade da ilha e do passado (Guerra, 1980). No momento em que começa a avistar a ilha ao longe, recorda a mocidade naquela terra, mostrando uma visão idílica do passado. Em todos os momentos da emigração – durante o embarque, ao longo da temporada no país de destino ou aquando do regresso – a ilha é evocada em constantes analepses, visto que mantém uma presença sempre viva na alma dos que partem, tornando, até certo ponto, dolorosos os anos passados no estrangeiro.

A nostalgia da ilha surge associada a um cada vez mais notório confronto entre o passado e o presente. Surgindo como contraponto ao espaço americano, o espaço insular substitui a América como lugar utópico de felicidade. Por vezes, a saudade da terra natal dificulta até a adaptação à nova terra, como acontece em «Num “barn” em Marin County» (*Destinos no Mar*), de Dinis da Luz, cujo protagonista, emigrado nos EUA, ainda se sente preso às raízes e encara a vida nesse novo destino com uma certa desilusão, reconhecendo que «a América não era, afinal, o país onde os sonhos desfeitos se refazem. Substituem-se apenas» (Luz, 1951: 59). Assim, o sonho de enriquecer é, gradualmente, substituído pela nostalgia da ilha perdida, que se assume como uma voz interior: «Eduardo Jorge sentia que uma voz queria falar-lhe. Reprimiu-a. Por fim, não teve remédio: a voz interior esboçou-se, por entre névoas doiradas de sonho e brumas de triste realidade» (ibidem: 63). Então, activando a memória, a personagem regressa a momentos felizes do passado e recorda pessoas, acontecimentos, sentimentos, que inevitavelmente lhe assombram a alma, tornando difícil a adaptação: «O pior é deixar de gostar lá das ilhas... de tudo o que lá ficou... É preciso despejar primeiro a casa, para depois colocar lá outros móveis. E há móveis que nunca mais consigo mudar...» (ibidem: 65). A metáfora dos móveis representa o peso das raízes na vida do emigrante, dividido entre o passado e o presente, à mercê de forças opostas de atracção/repulsa exercidas pela nova cultura/cultura pátria.

⁷¹ Durante os duros anos na América, Rodger refugia-se nas memórias da ilha para mitigar as ausências e encontrar conforto para um presente sofrido. Na evocação, merecem especial atenção os pequenos lugares do quotidiano, a mãe e o mar: «Quantos dias no isolamento do seu mister ele se ficava a pensar na sua ilha, na sua freguesia, antegostando já o gozo de a tornar a ver. Passaram-lhe pela mente a sua casa na canada da igreja, o adro, os sinos, o barco, a sua mãe, toda essa vida de rapaz que vivera, toda essa mocidade que não estava longe, e que era agora uma distração para o seu espírito. Na rudeza do seu entendimento ele mal percebia, a falta fisiológica que lhe fazia o mar, o mar com que havia vivido desde criança, e que procurava ver através dos intermináveis campos» (Guerra, 1980: 85-86).

Muitas vezes, só após a partida, as personagens tomam consciência do amor que nutrem pela terra natal, patente em «José e o calafona azul» (*A Sereia Canta nos Portos*), do mesmo autor:

Só quando dizemos adeus à nossa terra principia realmente a saudade. Só quando a abandonamos, principiamos realmente a amá-la. E só então sentimos o que perdemos – a presença, nos olhos e na alma, de uma vida afectuosa, sobretudo nos lugares pequenos onde até as pedras dos caminhos têm uma história e um nome... Só depois de haver chegado a S. Paulo o José Nuno se apercebeu do sacrifício certo que fizera em busca de uma fortuna incerta. (Luz, 1979: 81)

Para mitigar a dor da solidão no presente, a personagem constrói uma imagem luminosa e eufórica do passado na ilha, da altura em que era feliz sem o saber, rodeado das pessoas que amava, ao passo que, no Brasil, vive só e sofre com isso, sentindo muito difícil o novo começo.

À medida que evolui, o conto açoriano vai mostrando uma imagem cada vez mais realista e crua do drama do emigrante, um ser híbrido, dilacerado entre um cá e um lá, eterno errante procurando o seu lugar no mundo, tentando equilibrar o amor pela terra natal com a adaptação à nova pátria. Aos poucos, a evocação saudosista da ilha dá lugar à abordagem da condição existencial vivida pelo emigrante. Os contos de Fernando Aires inserem-se nesta tendência, pois constituem histórias de gente com o coração preso à ilha distante, sentindo o chamamento mítico e irresistível da terra-mãe e o desejo de regresso ao sossego das origens e às certezas do chão-pátrio. Por exemplo, em «Elegia a Sul de Capricórnio» (*Memórias da Cidade Cercada*), deparamo-nos com duas visões da experiência emigrante, do ponto de vista feminino e masculino. Enquanto que a mulher se adapta e cria raízes na nova terra, o homem sente-se profundamente desenraizado e atormentado pela nostalgia da terra natal e pelo desejo de regresso, «incapaz de inventar um futuro» no país de destino (Aires, 1995: 55)⁷². A forte ligação entre o segundo e a ilha

⁷² A mulher, Maria da Paz, adapta-se rapidamente à nova pátria, alterando a sua imagem e sentindo cada vez mais distante a ilha de origem: «Empenhou-se na imagem que a cidade lhe oferecia. Cuidou-se mais: apurou o seu modo de calçar, de vestir. Até ganhou depressa o falar doce e sincopado da gente morena – a força do seu presente diluindo na distância a Ilha agora quase mítica. E quando o marido suspirava, saudoso, em desalento, os olhos postos no mar como o caminho do regresso: Vamos voltar para casa, Maria, que isto aqui não é para nós – ela agarrava-se, com raiva à sua teimosia: Mas foste tu que quiseste vir. Foste tu. Deixa para lá essa tristeza, homem de não sei que diga» (Aires, 1995: 53).

revela-se logo de início quando sente hesitação em emigrar, intensificando-se no dia-a-dia no país de acolhimento, através do devaneio e das recordações: «As noites acordadas, e o pensamento em alguma coisa indefinível que vinha das bandas do mar. [...] O pensamento nos percursos do mar tão longe. Além. Confusamente ao norte, na Ilha das tardes antigas, quando o vento da serra trazia o cheiro das queimadas e de quando o mar não andava bom e os pescadores praguejavam» (ibidem: 51). O sonho de melhoria financeira é atingido, mas Januário sente que o preço a pagar é alto demais, sendo difícil suportar tamanho sofrimento: «Melhorara de vida, é certo, mas à custa da violentação do seu sangue, nas ânsias do vômito e do grito reprimidos» (ibidem: 52). Viajando pela memória até à ilha, Januário vive constantemente ausente do presente: «Chegava de fora, metia-se no buraco. Não queria saber de mais nada senão da Vila. Do interior do tempo passado e das coisas mínimas desse tempo: os caminhos do mato por onde andava às codornizes com José Esteireiro e os cães; o som dos calhaus rolados quando vinha a maré. Daquela cidade não queria saber» (ibidem: 54). Por isso, no final do conto, a personagem desaparece misteriosamente, sem avisar nem deixar rasto, como se nunca tivesse lá estado: «De Januário de Barros nem uma carta. Nenhum recado por ninguém. Ninguém, na verdade, podia saber nada de Januário, pois naquela terra nunca tinha estado e, portanto, nunca tinha sido visto por ali» (ibidem: 56). Para a personagem, a emigração representou uma espécie de morte espiritual, pois, ao abandonar a terra natal, deixou também atrás uma parte de si, a sua alma, presa aos lugares e momentos do passado. Por isso, no país de destino, vive num vazio existencial, dolorosamente só e nostálgico, morrendo devagar e angustiadamente.

Outra história de Fernando Aires sobre quem partiu e deseja regressar é «Ti Eugénio Gata», da mesma obra, que retrata a ida de um velho pescador para o Canadá, para se juntar ao filho emigrado há muitos anos. Além das habituais dificuldades de adaptação, a barreira linguística, o contacto com um mundo desconhecido e estranho, a monotonia e a lentidão do tempo, o velho açoriano sente, de forma irredutível, nostalgia da ilha e a saudade do mar, deixando-se levar pelo devaneio nas horas de tédio:

Ti Eugénio Gata, ao tempo já com mais de oitenta anos, exilado em Toronto, a sonhar com o chicharro da noite, apanhado ao largo, no escuro da lua, em terras em que a companhia não era de «amarecanos». As horas como lesmas, enquanto o filho não voltava da fábrica. Uma nostalgia desconhecida no fundo dos olhos claros, ainda mansos e

limpos como dois lagos, a existirem, ignorados, naquela estrangeira parte do mundo.
(ibidem: 105)

Um sentimento de exílio acompanha a personagem, um exílio tanto físico como interior, fazendo-a sentir-se perdida, longe das coordenadas habituais e dos elementos com os quais se identifica. Ao recordar, com saudade, os lugares simbólicos, como a ribeira, o mar, a casa, ti Eugénio Gata recupera, ainda que por momentos, um pouco da unidade perdida. A ingenuidade leva-o quase a acreditar que o extenso lago do Canadá era o mar, onde poderia, como na ilha, pescar o «checharro da noute», na esperança de reviver parte da sua antiga vida naquela estranha terra. Todavia, no fundo, sabe que a ilha permanece viva apenas na memória, como lugar de afecto, espaço vital a que regressa através da imaginação.

Sobretudo numa fase recente do conto açoriano, conhecemos o verdadeiro drama interior enfrentado pelo emigrante, preso numa realidade bipartida, vivendo fisicamente no país adoptivo e emocionalmente no país natal. Personagens que, apesar de estarem longe, carregam, na alma, a ilha de origem percorrem as páginas de *Mar e Tudo*, de José Francisco Costa, um escritor açoriano emigrado nos EUA, que mostra a forte presença da ilha mesmo à distância, através de uma prosa que se deixa penetrar de ritmos poéticos, conciliando as experiências duras da emigração com uma visão lírica da vida. A epígrafe de abertura do primeiro conto da colectânea – «para quê o adeus se partir é ficar para sempre?...» – aponta já para os fortes laços afectivos com a pátria de longe. «School bus» retrata o primeiro dia de aulas de um menino recém-chegado aos EUA, que acorda com a voz da mãe a chamá-lo para se preparar para a escola. Todavia, a voz não só o encaminha para a realidade do presente como também o transporta para a ilha e para o passado, mais precisamente para o dia em que se despediu do «Bocanegra», o seu cão, fiel companheiro de há largos anos, símbolo das memórias poetizadas da ilha, ainda tão presentes no coração, apesar do deslumbramento com a descoberta do novo mundo: «Era ainda muito verde, pelo que os meus olhos, a abarrotar de novidade, iam enchendo a alma deste outro mundo que rodopiava agora à nossa volta. Mas o coração, teimoso, ainda se batia por manter vivas algumas saudades nascidas na despedida da véspera» (Costa, 1998: 16). No conto, seguem, lado a lado, a idealização do passado e o confronto com a realidade do país de destino, dando origem, segundo Francisco Cota Fagundes, a uma «estrutura pendular

[...] [que] justifica e reforça a epígrafe» (Fagundes, 2003: 298). Em contrapartida, em «Terra de Longe (Cantiga de embalar, com introdução para adultos)», a voz enunciativa começa por ser a de um velho emigrante e contador de histórias, detentor de um saber de experiências feito. Apesar de mostrar uma perspectiva da emigração como exílio, encontramos os mesmos laços afectivos com a pátria de origem, bem como o drama do dualismo interior sentido pelo emigrante:

Desde que passei o mar, vejo montanhas que se interrompem antes de chegarem ao céu. Há recordações incompletas de coisas que tiveram lugar. A vida anda aos pedacinhos [...]. Ando dividido. Coração aqui, alma por ali, e os olhos sempre para lá. É o preço da viagem, da aventura. Vivo entre duas ondas: uma oferece-me a abundância do fundo do mar; a outra arrasta-me para os braços da terra onde a gente... Olhava por cima do horizonte. (ibidem: 35)

O emigrante sente a distância espacial e temporal da ilha, mas admite que «ficaram cá dentro nomes e coisas que ainda soluçamos ao cantinho da alma» (ibidem: 35), que tornam a vida num destino de errância perpétua, sem rumo certo, uma ideia já anunciada na epígrafe do conto: «ainda vais aí? mexe-me essas mãos! rema para aquele mar, ali» (ibidem: 31)⁷³. Dada a desorientação interior, surge a necessidade de conciliar, de algum modo, a cultura herdada com a cultura da terra adoptiva, um aspecto tratado em «Segundo shift». A personagem central, Duarte, passa de uma situação de inadaptação, de recusa da aceitação do país de destino, a uma postura conciliatória. Invaso por um sentimento de desilusão e pessimismo, devido às dificuldades económicas, à monotonia do trabalho e à distância em relação à mulher, a personagem reconhece o peso das raízes a interferir na nova vida: «Sinto que não ando em parte nenhuma. O que ficou por lá anda-me na memória como alma penada à espera de remissão. E, por aqui, a nossa vida parece que nunca começou como devia e nunca terá um sentido claro» (ibidem: 49). Contudo, ao

⁷³ Miguel Torga aponta a divisão interior, a inquietação e a errância como factores inerentes à condição do emigrante: «[...] existências ubíquas, divididas, perturbadas, que, depois das lágrimas da partida e do alvoroço da chegada, se debatem na mortificação dum equilíbrio instável, escanchadas sobre o oceano, com um pé enterrado nas verças, como raiz teimosa que se não despega, e o outro ávido e tenaz a tentar alurar-se o melhor que pode nas gordas seivas desconhecidas. Existências que são como bússolas malucas, hesitantes entre dois Nortes opostos, cada um com igual força de atracção» (Torga, 1969: 102). Desenvolvendo esta ideia, afirma, mais à frente, que «a nova realidade e a velha disputam dentro dele uma primazia que não pode dar a nenhuma. Nem consegue esquecer o passado, nem renegar o presente. E funde-os num hibridismo incómodo, a que o silêncio serve de travesseiro» (ibidem: 113-114).

deslocar-se, numa ida às lapas, à praia de Tiverton, um lugar de significação especial dado que foi lá que chorou sozinho a morte do pai, dá-se uma mudança na sua forma de encarar a nova pátria. Recordando, com a ajuda do amigo Alex, os conselhos do pai, Duarte reconhece a necessidade de conciliação entre os valores que herdou e a cultura do país adoptivo⁷⁴. Inspirado pela figura paternal, apercebe-se da importância de conduzir firmemente a sua vida, de não se deixar abater pelas dificuldades e de adoptar uma posição mais optimista em relação ao presente e ao futuro. Esta é, pois, uma segunda mudança (daí o título «Segundo shift»), uma mudança espiritual, sendo que a primeira foi a mudança física da ilha para os EUA. Os momentos de crise permitiram a Duarte uma experiência de aprendizagem, pois ele agora compreende que, apesar de os valores da cultura ancestral definirem grande parte da sua identidade, não deve isolar-se na cultura de origem nem desprezar os valores da cultura anfitriã, mas sim tentar alcançar um equilíbrio entre as duas⁷⁵, «combinar assim as coisas» (ibidem: 52), como sugere Alex.

A ligação com a terra natal e a evocação das raízes manifestam-se de diferentes maneiras consoante as várias fases do percurso do emigrante. Em «Fio do tempo», encontramos duas visões retrospectivas, nomeadamente a de Manuel Marça, residente já de alguns anos, indivíduo bem sucedido, e a de António da Rosa, emigrante recém-chegado, ainda desajustado no novo mundo. Ora, enquanto o primeiro, imbuído de saudade, idealiza o passado na ilha, revivendo «no rosto daquela alma acabadinha de chegar uma juventude inteira passada na vizinhança do mar, dos barcos e das casas» (ibidem: 56), o segundo, como se encontra demasiado próximo da ilha, evoca memórias dramáticas relacionadas com a baleação. Assim, como explica Francisco Cota Fagundes, António «ainda não sofreu o suficiente como emigrante, e por um período suficientemente longo, para que as tragédias da pátria de origem se convertam – como um dia provavelmente se converterão – em sonhos dourados com que ele possa iludir a dor» (Fagundes, 2003: 314). Estando numa fase mais avançada, Marça não detecta no amigo essa não-idealização da ilha, projectando nele aquilo que ele próprio sente, isto é, a nostalgia da terra natal e a configuração da ilha

⁷⁴ Os conselhos do pai de Duarte revelam um verdadeiro optimismo: «“Bota tino no barco. Chega-te para a tua campanha. Agarra na cana do leme. Tu é que és o mestre. Aguenta. Rijo, forte e valente. Isto vai passar. Sozinho, dás à costa e deixas tudo tresmalhado. Sim eira nim beira”» (Costa, 1998: 51). Neste excerto, com uma evidente carga simbólica e conotativa, aproximando barco e vida, o velho ressalta a necessidade de Duarte comandar o seu destino, de forma perseverante, sem vacilar e sem perder o rumo, mostrando confiança no filho e acreditando num futuro positivo.

⁷⁵ A coexistência harmónica entre as duas culturas reflecte-se na receita sugerida pela mulher de Duarte: «“- Alzira sabe fazer um molho que nem queiras saber! Vamos comer lapas *iankis* com molho d’afonso. [...] – A mistura perfeita. Lapas de cá, receita de lá”» (ibidem: 51).

como pátria dos sonhos. Em suma, o apelo das raízes torna-se mais intenso com a passagem do tempo e com o processo de desmistificação do país de destino.

Em terra estrangeira, a saudade da terra natal resulta da necessidade de recuperar uma certa primitividade, simplicidade e serenidade, aliadas ao anterior modo de vida na ilha, contrárias ao ritmo rápido, ao progresso e ao excesso de trabalho da vida actual. Por isso, a ilha é configurada como um paraíso perdido, com contornos eufóricos, o lugar da felicidade passada. Diluído o brilho da miragem americana, o processo de idealização projecta-se agora em direcção à ilha de origem, provocando o confronto progressivo entre dois mundos: por um lado, a ilha, transparecida em constantes analepses, que conduzem a um gradual desenraizamento; por outro, o deslumbramento e o conforto material do viver americano, de mistura com as amarguras do quotidiano empírico. Porém, não podemos esquecer que, se há muitos que sentem a atracção das raízes, outros há que rejeitam a origem modesta para sentir mais próxima e estável a posição desejada, conformando-se, facilmente, com o novo estilo de vida e aceitando, placidamente, a cultura do país de acolhimento.

6.2 O EMIGRANTE RETORNADO

6.2.1 TRAÇOS ESTEREOTIPAIS

Como já referimos, o chamado «brasileiro» (português de torna-viagem que emigrara para o Brasil) foi retratado na literatura portuguesa, sobretudo no Romantismo, de forma nitidamente negativa. Ao longo do século XIX, foi um tipo frequentemente caricaturado, assumindo, em várias obras, o estatuto de vilão. Os traços disfóricos revelam-se não só no plano físico, mas também no psicológico, através da excessiva ambição, materialismo, exibicionismo e desprezo pelos conterrâneos. A ridicularização estende-se à própria indumentária e à limitada competência linguística, com os brasileirismos lexicais e sintácticos. No contexto particular da literatura dos Açores, não se verificou esta tipificação negativa do emigrante retornado do Brasil, porquanto a atenção dos escritores se centrou na representação do chamado «calafona» (açoriano de torna-viagem que emigrara para os EUA ou o Canadá), um tipo social frequentemente caricaturado, em especial nas últimas décadas do século XIX e primeira metade do século XX⁷⁶. Ao

⁷⁶ Natália Correia explica a origem do termo «calafona» e descreve os seus traços principais: «Os “calafonas” são os emigrantes açorianos que estabelecem a sua vida na Califórnia, de onde lhes vem o nome que a linguagem popular açoriana corrompeu e adoptou. Trabalhadores obstinados, económicos, conseguem juntar

«calafona» não é dado o tratamento depreciativo que o «brasileiro» recebeu no contexto literário português mais amplo, mas essa figura não deixa de ser caracterizada de forma caricatural, principalmente numa fase inicial, representando um estereótipo muito referenciado pelos escritores açorianos. O emigrante regressado permite-nos, essencialmente, detectar os efeitos da América sobre as personagens e confirmar as expectativas iniciais, a da melhoria de vida e do ambicionado sucesso financeiro.

Uma vez que investem na situação de regresso, os «contistas da Horta» apresentam personagens que representam o protótipo do torna-viagem, com as mudanças físicas e psicológicas que a emigração acarreta. Dada a falta de referências directas e pormenorizadas ao tempo passado no estrangeiro, apenas no retorno conhecemos as marcas deixadas pela América, visíveis no plano linguístico, na indumentária, na fisionomia e nas atitudes. Por exemplo, em «O Rodger» (*A Americana*), de Rodrigo Guerra, a transformação reflecte-se não só na fisionomia da personagem, mas também no próprio nome: «O Rodrigues quando emigrou para a Califórnia era simplesmente o João Rodrigues [...]. Voltava agora à sua terra, depois de dez anos de ausência, com o nome curto e americanizado de Rodger, - o Rodger, como lhe chamavam» (Guerra, 1980: 81)⁷⁷. Motivado pela saudade da terra natal, especialmente do mar açoriano, o emigrante regressa à pátria, sentindo-se triunfante e sendo encarado, pela comunidade, como um vencedor: «Subindo o caminho, com as casas da povoação a um lado e outro, dir-se-ia a marcha triunfal de um vencedor da antiga Roma» (ibidem: 87). A melhoria de vida pode ser detectada na própria maneira de vestir do emigrante, como sucede com Manuel, do conto «The Liberty» (*Pastorais do Mosteiro*), de Nunes da Rosa. A caracterização física do emigrante açoriano que regressa do estrangeiro para casar com a namorada que havia deixado na ilha comprova o sucesso financeiro atingido: «de chapéu cinzento sobre a nuca, em mangas de camisa, a corrente de oiro a faiscar, escorrendo sobre o colete azulado, e com uns *butes* de cano até ao joelho!...» (1988: 101)⁷⁸. A transformação manifesta-se, ainda, ao nível da linguagem, através da inclusão de palavras inglesas no discurso e através

razoáveis fortunas. Há, todavia, um fatalismo que os prende à terra onde vão acabar os seus dias, tornando-se os “filantropos” que constroem a igreja ou a escola da aldeia que os viu nascer, ou visitam-na amiúde, mantendo sempre um contacto sentimental que ao mesmo tempo se traduz num apreciável auxílio económico aos parentes ou à comunidade» (Correia, 2002: 21).

⁷⁷ Em «A derradeira notícia», de Nunes da Rosa, «Pedreira» passa a «Stone» (Rosa, 1978: 32).

⁷⁸ Em «A derradeira notícia», a descrição física de Manuel de Sousa, emigrante regressado após longa ausência, apresenta traços semelhantes, denotando a melhoria de vida e enriquecimento: «- “Aquilo é que é um rapaz perfeito!... Com o seu bigode, um chapéu muito fino, a sua corrente de oiro e as prendas de umas mãos papudas, com dois anéis neste dedo!...”» (ibidem: 21).

do aportuguesamento de determinadas palavras do inglês, dando origem ao que designamos de «americanismos»⁷⁹.

As componentes tradicionais da caricatura física do «calafona» incluem um conjunto de acessórios e indumentária que Urbano Bettencourt designa de «iconografia de sucesso» (Bettencourt, 2003: 23) e que identifica e diferencia a figura do emigrante regressado, atestando a melhoria de vida. As roupas vistosas, as correntes e os anéis de ouro, os chapéus lustrosos são marcas do triunfo que confirmam as expectativas da partida, alimentando, simultaneamente, a imaginação dos que ficaram, bem como as miragens da América como terra promissora. Em «Velho sem vergonha» (*Inverno sem Primavera*), de Dias de Melo, António Barriga vê os «calafonas» como «emigrantes que, anéis enfiados nos dedos, relógio acebolado metido na algibeira do colete, corrente luzidia atravessada no peito inchado ou na pança abaulada, vinham, ou matar saudades, ou de regresso definitivo, e sempre a arengar bazófias de abundâncias nunca vistas que faziam crescer águas na boca e visões ilusórias nas cabeças dos pobres albarqueiros para ali encarcerados na pasmaceira daquele penhasco perdido no meio das nuvens sombrias e do mar hostil» (Melo, 1996: 88-89). O exibicionismo do «calafona» desvela uma imagem apelativa da América, vista como a terra da concretização dos sonhos e da riqueza. Em «Dia de festa» (*O Morro e o Gigante*), de Manuel Ferreira, o regresso à terra natal por parte do emigrante Josezinho Vieira, depois de reformado, confirma essa imagem, através da abundância de bens materiais e de produtos de luxo, totalmente inacessíveis aos conterrâneos⁸⁰. As descrições pormenorizadas e a enumeração dos objectos trazidos pelos emigrantes despertam, nos

⁷⁹ O conto «Pois suposto», de Nunes da Rosa, apresenta vários exemplos nas falas de um emigrante retornado que ocupa o cargo de regedor na terra natal, principalmente no relato de um pequeno episódio que aconteceu no país de acolhimento: «– Numa ocasião, lá fora, estavam uns quantos sentados à beira dum *cric* [“creek”]. Um moço *airiche* [“Irish”] pôs-se com um pedaço de *rôba* [“rope”] que tinha na mão a fazer a coisa de *suim* [“swing”] contra outros. O outro vai *jampar* [“to jump”] para o agarrar, escorrega e cai no *selu* [“sludge”]; fica zangado, vem de lá e atira-lhe um soco *estraite ué* [“straight away”], mesmo em cheio no meio dos olhos. Um *policeman* [“policeman”] que ia passando prende-o e leva-o para a *corte* [“court house”]. ‘Hás-de pagar 5 pesos’, diz-lhe o *charéfe* [“sheriff”]. ‘Pago mas hei-de falar primeiro com o meu *loia*’ [“lawyer”]. ‘Pois se fores falar com o *loia* há-de pagar 10 pesos e o *bôrdo* [“board”] do homem se ele ficar sem poder trabalhar.’ E o outro pagou só para se não inquietar mais. Vêem? Um home há-de ver se faz as coisas *iza* [“ease”] para se não inquietar!...» (ibidem: 98).

⁸⁰ «Bastava só lembrar, meses antes, a chegada do Josezinho Vieira, já reformado, a mulher de casaco de peles e de chapéu de veludo, e à ilharga quinze volumes às nuvens! Grades com camas de ferro e torneados de latão, cadeiras de embalo e máquinas de costura, baús e mais baús com roupas e loiças, vidraçaria que dava para encher os armazéns do Cogumbreiro e ainda por cima uma vitrola de cano aberto como a chaminé de um rebocador, de manhã à noite à-roda-à-roda, a vomitar danças e marchas de todo o mundo. Bem confessavam as mulheres, de mãos postas e olhos no céu, num agradecimento sem fim: – Seja p’lo amor de Deus! – Santa Amércola!» (Ferreira, 1981: 58-59).

habitantes locais, o deslumbramento por essa terra fabulosa e comprovam o sucesso em termos materiais⁸¹.

Os que partem só têm como motivo de orgulho aquilo que conseguiram acumular. Por isso, o retorno da emigração estampa o discurso exibicionista daqueles poucos que conseguiram muito e que precisam mostrar que o preço alto pago pôde transformar-se, pelo menos, na felicidade de uma riqueza deslumbrada paga a dólares. As expectativas criadas outrora em relação aos que partiram são confirmadas e conferem ao emigrante regressado uma certa aura de respeitabilidade, remetendo-o mesmo para um outro nível ou papel social. A narrativa «Retrato» (*Eira de Pecados*), de Armando Cândido, mostra como a ascensão social do emigrante se reflecte na alteração da forma de tratamento entre as classes sociais. Antes de emigrar, Manuel tratava o senhor doutor de maneira formal, ciente da sua posição humilde na escala social. Todavia, ao retornar à terra rico, convicto da sua superioridade, verifica-se um nivelamento, já que o tratamento passa a ser informal, uma situação que não deixa de produzir um efeito cómico: «“- Então o senhor Manuel vem bom, não é verdade?” “- Yes... Sempre *all right*. E tu, doutor, como é que estás?”» (Cândido, 1938: 68). A pequena narrativa mostra como a emigração pode alterar o estatuto social dos que partem e que alcançam a riqueza material, ainda que essa superioridade tenha um carácter superficial, alimentada pelas aparências.

Um dos traços do estereótipo do «calafona» é a generosidade e a vontade de auxiliar economicamente a comunidade da terra natal. De facto, o conto açoriano mostra como o emigrante, muitas vezes, se torna num verdadeiro filantropo, como o protagonista de «Mr. Joe veio às ilhas» (*Destinos no Mar*), de Dinis da Luz, que promete ajudar a igreja e a banda filarmónica da sua freguesia, se triunfar no estrangeiro. Em «Dia de festa», de Manuel Ferreira, as duas bandas são apoiadas por emigrantes do Brasil e emigrantes dos

⁸¹ Em «O dia mais feliz do tio Moisés», de Dinis da Luz, o «calafona» descrito pelo narrador, ao contrário do protagonista, o tio Moisés, emigrante fracassado, representa o protótipo do emigrante bem sucedido na vida, que regressa à ilha e ostenta a riqueza material, vivendo num nível visivelmente superior ao dos conterrâneos que não partiram: «Era a casa de um “calafona”. O dono, à roda dos quarenta, chegara, havia anos, da América, podre de rico [...]. Que roupas tinham trazido! Parecia que nunca se gastavam. Casacos de coiro para o inverno, forrados de peles quentes; botas altas de “roba”, que não deixavam entrar o orvalho das relvas pela manhã. E duas bicicletas cintilantes que voavam pelas estradas fora para as festas e os “impérios” do Senhor Espírito Santo; e até um “mochim” que buzinava como um clarim, e fazia os moços, nos cerros e nas ladeiras, pousar o sacho e ficar a olhar, “manentes”, até que se perdesse numa curva. Grande terra a América! E então, em casa, o “calafona” vivia num céu aberto – dizia-se. As camas eram de molas (“esporim”, dizia ele), capazes de embalar um cavalo; na cozinha, havia de tudo para fazer tudo o que se faz numa cozinha e mais ainda para o que se não faz numa aldeia. Grande terra a América!» (Luz, 1951: 10-11).

EUA. Essa ajuda e espírito de serviço nascem do amor que as personagens nutrem pela terra natal, que os acompanha sempre.

Uma outra atitude que resulta do apego à ilha e aos valores tradicionais é o regresso do emigrante para casar com uma rapariga da terra. Contos como «The Liberty» (*Pastoraes do Mosteiro*), de Nunes da Rosa, e «Flor vermelha» e «O dia dos ossos» (*Um Saco de Diabelha*), de Maria Brites, retratam essa situação, muito típica numa determinada época. O tema do primeiro conto, desenvolvido por outros escritores açorianos, é, precisamente, a fidelidade do «calafona» à namorada que deixou na ilha e que espera por ele durante anos de dúvida e despeito, mitigados aquando do seu regresso e retoma do compromisso. O texto possui, claramente, um intuito moralizante, mostrando que a lealdade e a perseverança são recompensadas e que a afeição aos que ficam não cessa com a partida e com uma nova vida em terras longínquas. Ao contrário deste, os dois contos de Maria Brites possuem um desfecho trágico. Uma situação muito comum na época retratada nos dois textos é o casamento arranjado através de correspondência entre o emigrante e a família da rapariga que, desta forma, passaria a receber importantes benefícios materiais, como dinheiro e bens enviados do estrangeiro e, até mesmo, carta de chamada. Ou seja, o casamento é planeado à distância, mesmo sem os principais intervenientes se conhecerem. Todavia, em «Flor vermelha», a rapariga que casa com o emigrante é abandonada por ele, pois nunca chega a receber a carta de chamada, ficando com a vida desfeita, como se fosse viúva com marido vivo. Já em «O dia dos ossos», Aninhas é obrigada, pela família interesseira e ambiciosa, a ficar noiva de um «calafona», um homem que não conhece e não ama. Recusando esse destino forçado, a personagem lança-se ao mar, preferindo morrer a aceitar o abraço do noivo. As duas histórias mostram como a ambição e o desrespeito pela liberdade de escolha podem ter resultados trágicos. Além disso, salientam a atitude interesseira por parte das famílias relativamente à figura do emigrante retornado, visto como um meio de alcançar melhoria financeira. Por outro lado, o regresso à ilha para casar comprova a ligação forte com a terra natal e com os valores tradicionais.

As situações retratadas nestes contos permitem-nos detectar um código de conduta social associado a uma determinada época, numa altura em que a figura do emigrante exercia uma inegável influência, sobressaindo no contexto das pequenas comunidades, ao ponto de ocupar um lugar na literatura. A configuração desse estereótipo literário teve em conta os laços afectivos com a pátria e com os que ficaram, mas, principalmente, a

necessidade de provar o triunfo financeiro, através da ostentação de bens materiais e do envio e doação de dinheiro aos familiares e à própria comunidade. Podemos dizer que o «calafona» constitui uma espécie de réplica do «brasileiro», mas tratada com menos animosidade por parte dos autores, interessados, sobretudo, na configuração de um quadro social, nas marcas deixadas pela emigração e na influência desse tipo na sociedade insular.

6.2.2 IMAGENS DE FRACASSO

Não tão popular como a figura do emigrante retornado enriquecido é o emigrante que regressa derrotado, sem ter atingido o tão desejado sucesso financeiro, mostrando que a aventura da emigração nem sempre resulta na concretização dos sonhos. Com efeito, a ostentação dos dólares e dos bens materiais constitui apenas um dos ângulos por que nos é dado observar o complexo quadro da emigração. Se alguns retornam remediados, outros há que, após largos anos de aventuras e trabalho duro, chegam alquebrados de forças e de economias. Com o retorno à terra natal desses emigrantes, desvanece-se a visão eufórica da América, tão presente na mente dos que ficaram, atestando a desilusão e o desencanto dos que partiram. Assim, numa tentativa de explorar o lado menos positivo do fenómeno, vários autores retratam regressos que comprovam o fracasso da emigração. De acordo com Urbano Bettencourt, o tema do retorno, no conto açoriano, mostra a pluralidade de desenlaces da experiência emigrante, que tanto pode resultar em vitória como em derrota:

O regresso é um momento de balanço, de ajuste de contas da aventura emigrante, e aí o triunfo visível de uns é, não raras vezes, paralelo ao anúncio da perdição definitiva de outros, mortos de tuberculose num hospital de New Bedford ou de febres num hospital de San Francisco ou tão-somente desaparecidos, sem mais referência de qualquer espécie. Momento da verdade esse, de encontros e desencantos, em que a fortuna de uns é inseparável do infortúnio de outros e em que vida e morte acabam por revelar-se as faces de uma mesma moeda – o destino de um povo forçado a encontrar-se consigo mesmo na dispersão a que a História o conduziu. (Bettencourt, 1989: 22-23)

Apesar de, até à primeira metade do século XX, predominar, no conto açoriano, a figuração estereotipada do emigrante retornado afortunado e bem sucedido, não deixa de haver textos que exploram os aspectos deceptivos dessa experiência e as marcas negativas deixadas pelas vivências no exterior. Por exemplo, em «A americana» (*A Americana*),

Rodrigo Guerra mostra como o desgaste físico constitui um dos efeitos da passagem pela América, através da caracterização de uma emigrante recentemente retornada: «Era a Maria da “ti Ana” que havia ido para a América há seis anos, moça cheia de vida e de carnes, e que voltava agora macilenta e magra, escorrida num vestido mal feito, com um chapéu enorme a desarvorar sobre penteado revoltado» (Guerra, 1980: 25). No excerto, o autor apresenta o contraste do perfil físico antes e após a partida, apontando a perda da vitalidade e o definhamento do corpo como sinais desmistificadores da imagem utópica da América. A ambição e o sucesso material quase sempre têm um preço, neste caso a degradação física causada por uma «América devoradora de carnes» (Bettencourt, 1989: 21). Rodrigo Guerra começa a mostrar, ainda que implicitamente, através da descrição de uma figurante, observada de passagem, que o caminho para o triunfo envolve ganhos mas também perdas.

A figura do «calafona» rico é, por vezes, desmistificada através da denúncia do contraste entre as aparências e a realidade. Isto é, a atitude exibicionista esconde, muitas vezes, a verdade, as condições adversas enfrentadas no novo país e até mesmo o insucesso financeiro, pois o emigrante sabe que a pior de todas as derrotas é voltar a Portugal de maneira não gloriosa. Em «Uma cadeirinha no céu» (*Vinde e Vede*), de Dias de Melo, um emigrante regressado, apesar de ter triunfado e arrecadado dinheiro suficiente para a velhice, denuncia a verdadeira realidade que se esconde sob as aparências das roupas, atitudes e palavras de outros emigrantes⁸². A ostentação dos dólares e o encobrimento das dificuldades enfrentadas no estrangeiro resultam da necessidade de o torna-viagem obter o reconhecimento por parte dos conterrâneos e assegurar a aura de respeitabilidade com que tanto sonhava antes de partir. Através da linguagem coloquial e do discurso emotivo, o narrador não se limita a partilhar as suas experiências de emigrante, como também

⁸² «Pois, ia-me fazendo homem, via os americanos que vinham gozar uns dias por cá, bem enroupados (melhor que muitos senhores da cidade, de relógio no pulso, sempre a pagarem, nos botequins, rodadas e mais rodadas a todo o bicho careta que aparecesse... Está-se mesmo a ver que só arrotavam grandezas e a ninguém revelavam nem migalha do muito que tinham penado até que pudessem aparecer assim no lugar que os viu nascer. Que, muitas vezes, a vida de quem vai daqui para fora é um inferno. [...] A América é um país riquíssimo, mas também por lá há muita miséria. [...] Eles não o dizem, mas a maioria dos que nunca mais vêm é só porque nunca conseguiram juntar uns dólares para as passagens e para o fogo de vistas com que têm que fazer por aí o seu brilharete. E há os que não podem aguentar mais as saudades e acabam por gastar numa viagem de duas ou três semanas à terra tudo o que conseguiram apurar no fim de anos e anos de trabalho para, quando regressam, começarem tudo de novo. Alguns, até se endividam e nunca mais levantam cabeça para o resto da vida. Mas a gente não vê senão o que tem diante dos olhos são as aparências do que eles vestem, fazem e dizem, com tantas basófiás, barafustadas num português de trapos mesclado com um inglês de farrapos, que fazem crescer as águas na boca de quantos mancebos por aí começam a labutar» (Melo, 1979: 132).

desmistifica o estereótipo do «calafona» como um homem bem sucedido que exhibe os frutos do seu triunfo aquando do regresso, apresentando diversos desenlaces para a aventura da emigração, exemplos de insucesso que atestam a desilusão e o fracasso de muitos que partiram. Ele próprio viveu bem de perto essa experiência, conheceu as adversidades e descobriu a dura e crua realidade que se abateu sobre muitos companheiros.

Principalmente a partir da segunda metade do século XX, vários contistas apresentam personagens que constituem o contraponto realista do estereótipo do emigrante retornado, desmentindo a visão luminosa do destino dos que emigram. Dinis da Luz é um desses contistas, porquanto vai além das aparências e da caricatura e explora o drama dessas personagens, mostrando percursos de vida pautados pela desilusão e pelo desencanto. Assim, em «O dia mais feliz do tio Moisés» e em «O cedro da tia Maluquinha» (*Destinos no Mar*), conhecemos o fracasso da experiência emigrante do ponto de vista masculino e feminino, respectivamente, já que o tio Moisés, do primeiro conto, e a tia Maluquinha, do segundo, representam o emigrante que regressou à terra sem dinheiro e sem posses, sendo, por isso, humilhado e desprezado pelos conterrâneos, assim como condenado à exclusão social. Desta forma, a volta à ilha é um momento doloroso, pois representa o retorno à miséria e à circunscrição de um mundo sem boas perspectivas futuras.

Ridicularizado até pelas crianças, através de uma cantiga que passara de geração em geração («Tio Moisés, tio Moisés / Foi à América no convés. / Trouxe a viola sem cordas / E meias botas nos pés»), o torna-viagem do primeiro conto sente-se marginalizado por ter regressado sem posses, sentindo um certo despeito por aqueles que triunfaram na América e que agora ostentam os frutos desse sucesso, lembrando-lhe, a toda a hora, o seu próprio insucesso. Tal como muitos outros, as expectativas iniciais eram exageradamente optimistas e enganadoras, refere o tio Chico Soleiro: «“Pensava ele que aquilo era chegar à América e engavetar ‘águias’ na manga do casaco de picotilho. Eu sempre disse que dali não saía grande prenda”» (Luz, 1952: 12). A personagem apresenta como causa do fracasso a preguiça do tio Moisés, que é recriminado por uma comunidade que admira e considera herói aquele que tem o mérito de um triunfo conseguido a custo. A essa causa, o tio Moisés acrescenta muitas outras, como a incapacidade de adaptação à nova terra, a falta de sorte, a doença, a saudade da mulher e, até, o tempo meteorológico. Todavia, mesmo derrotado, continua a sentir uma enorme admiração pela América e a acreditar no seu

carácter de terra promissora, uma posição que se reflecte no sonho actual. Projectando no filho as expectativas que não cumpriu, a personagem sonha com a ida dele para a América, com o seu sucesso financeiro e conseqüente regresso à ilha triunfante, obtendo, através do filho, um pouco do reconhecimento que nunca teve. Esse seria o dia mais feliz da sua vida, confessa.

Também a tia Maluquinha conhece as amarguras da emigração, depois de ter casado e embarcado para a América com um homem ambicioso e desejoso de tentar a sua sorte no estrangeiro. Porém, a incapacidade de suportar os trabalhos duros ditam o fracasso e, após dez anos no exterior, a tia Maluquinha regressa à ilha, «viúva falhada, incompreendida, sem vintém quase» (ibidem: 27). Excluída, ridicularizada e maltratada por todos, até pelas crianças, a personagem vive na reclusão, evitando o contacto com o exterior. Encontra conforto apenas no cedro do seu quintal, símbolo de uma época em que ainda persistiam o sonho e a ilusão:

Tudo suportava sem uma palavra, no silêncio da sua ausência, como se nada ouvisse, como se morasse no deserto. Mas aí de quem, à sua vista, lhe molestasse o velho cedro, que dava sombra às suas paredes, que lhe afastava de diante da janela a visão do mundo que a iludira. Então – só então – parecia realmente louca, alucinada e viva de emoção e raiva. Ficava, depois, horas sem fim à roda do velho cedro, consolando-o, desagravando-o, defendendo-o, como se defendesse o derradeiro mastro de salvação num naufrágio de sete mares, que veio a acabar em terra... (ibidem: 28-29)

Com efeito, a imagem do naufrago, tão frequente na literatura dos Açores, reflecte a condição existencial destas duas personagens, vítimas de uma situação de despojamento, abandono, desamparo e privação, à deriva num mar de solidão, sem qualquer barco que os salve. A totalidade do seu ser completar-se-ia apenas na conquista da América, no triunfo além-mar, mas o destino assim não o permitiu. Vivendo isolados e marginalizados, o tio Moisés e a tia Maluquinha tornam-se verdadeiras ilhas dentro da ilha, presos a uma vivência cercada de rejeição punitiva, desprezo e recriminação alheia, seres incompreendidos e não aceites pelos seus semelhantes, talvez por serem a prova viva da distância que vai do sonho à desilusão.

O regresso de um emigrante à ilha era motivo de grande animação, interesse e comoção para a freguesia inteira. Portador de notícias, presentes e encomendas dos

familiares que ainda estavam no estrangeiro, o emigrante retornado causava uma grande agitação e alvoroço nas pequenas aldeias insulares. Na chegada de uma carta, de uma notícia ou de um torna-viagem, os habitantes da ilha corriam à casa para perscrutar, observar os rostos que do outro lado estavam, julgar sucessos ou fracassos, mexericar. O conto açoriano retrata o interesse e a exploração do emigrante rico por parte dos conterrâneos, denunciando, desta forma, mesquinhas motivações humanas e o esquecimento a que o poder político e administrativo votava as povoações pobres. O conto «Os baleeiros» (*Morrer Devagar*), de José Martins Garcia, explora, precisamente, o ambiente medíocre e interesseiro que se cria em torno da chegada à ilha de dois baleeiros, com os seus baús americanos, após meio século de ausência⁸³. A narração alterna o ponto de vista dos que regressaram com o dos que ficaram, revelando um nítido conflito entre ambos, visto as expectativas dos dois não terem sido cumpridas. Enquanto os primeiros procuram um tempo e uma imagem de família que já não existem, os segundos confrontam-se com as mudanças dos que um dia partiram, concentrando a atenção nos baús, com os olhos postos nos bens trazidos e na partilha dos mesmos⁸⁴. Contudo, as expectativas dos parentes são satisfeitas apenas num dos casos, no de Júlio, o gordo, que atingiu o almejado sucesso financeiro, ao passo que Jaime, o magro, retorna sem posses, sendo alcunhado de «Jaime-Sem-Bolsa», alvo da raiva e do desprezo dos familiares.

Num tom avaliativo, satírico e burlesco, combinando aspectos sérios e cómicos, o narrador apresenta um intenso jogo de relações entre personagens, partindo de uma metáfora inicial, a caracterização do povo como aves («os parentes aguardavam, aos bandos»), que é desenvolvida e desdobrada ao longo do texto⁸⁵. A metáfora é levada ao limite, transmitindo uma visão irónica do comportamento dos parentes face aos recém-chegados. A avidez com que a «passarada familiar» olha os baús mostra não só a mesquinhez e a insensibilidade no relacionamento humano mas também um tempo de miséria e de penúria que só esses sinais da miragem americana conseguiam atenuar. O

⁸³ O termo «baleeiro» era usado para designar aquele que chegava à América no contexto da caça à baleia, isto é, utilizava como meio de transporte os navios americanos da caça à baleia, forçado a pagar a viagem através do trabalho nesses barcos durante anos. Portanto, não se trata do baleeiro como profissão mas de um determinado modo de partida.

⁸⁴ Os parentes «já espíavam, de pupila lânguida, os grandes baús dos baleeiros, baús pesados e garantidos por cordame robusto, sedutores no mistério de terem atravessado o Atlântico» (Garcia, 1979: 59).

⁸⁵ O povo é apresentado de forma alegórica ao longo do texto, sendo sempre referido com palavras do campo semântico de aves: «Os parentes aguardavam, aos bandos. [...] Em revoada, sequiosos, curiosos, gulosos, roçavam os fatos americanos dos irmãos, primos, tios, conforme as congeminações sanguíneas da imensa família. Encrespavam as penas, catavam com bico expectante um derradeiro piolho, depois da apressada lavagem da véspera» (ibidem: 59).

contraste físico e psicológico entre Jaime e Júlio é acentuado com a abertura dos baús, propiciando diferentes reacções no povo, visto que o primeiro é olhado como fracassado, enquanto o segundo, «com as mãos cansadas de amealhar fortuna» (Garcia, 1979: 60) e «os cento e trinta quilos de saciedade americana» (ibidem: 60), proporciona aos parentes a alegria da partilha e do saque. Acometido por tristeza, desprezado pelos familiares e cada vez mais esquelético, Jaime acaba por morrer, talvez uma forma de punição devido ao fracasso.

Durante o jantar oferecido por Júlio em honra do Espírito Santo, no qual participa toda a «passarada», surge uma outra personagem, Cláudio, que retoma e acentua traços da emigração do século XIX. Trata-se de mais um emigrante fracassado, que, tal como o povo, aproveita o festim para matar a «fome arcaica»⁸⁶, uma fome que vem desde os primórdios da História insular, que empurra as pessoas para a emigração e que continua a atormentar aqueles que regressam derrotados. Visto partilharem experiências de vida, embora com desfechos diferentes, Cláudio e Júlio aproximam-se e encetam uma «conversa animadíssima» (ibidem: 62), mostrando que «eram perfeitamente bilingues: nem português, nem inglês» (ibidem: 62). A negação dos conteúdos semânticos, que produz um evidente efeito cómico, revela uma das facetas da condição emigrante, a limitada competência linguística, resultante da mistura da língua de origem com a língua nova.

Como já foi referido, a relação entre o povo e os emigrantes retornados assenta, basicamente, no conflito. O comportamento do primeiro revela uma total incompreensão, insensibilidade e até mesmo crueldade face aos que partiram e voltaram, não fazendo grande distinção entre os que triunfaram e os que fracassaram no exterior, já que todos são alvo da ambição, da avidez e da cobiça. Esse comportamento traduz uma forte indignidade, resultante de condições de vida de extrema pobreza e miséria. Daí as expectativas em relação aos baús, um meio de mitigar as dificuldades. Nem Júlio, no final do conto, escapa à ignorância e ao turbilhão da multidão agitada, regressando «à pensão muito ensanguentado, todo intumescido de bicadas» (ibidem: 63), com um enorme desejo de regressar à América.

⁸⁶ O narrador sumariza o percurso de vida de Cláudio, que «lembrava um passado de rapinas, de rancho em rancho, em fictícia busca de trabalho. Contratos a desrespeitar. Comer, saquear, incendiar. Quando se sentira velho, estava pobre. Voltara, com uns enormes baús, como ordenava a praxe. E a passarada lúgubre desatara a esvoaçar, rente a promessas emaladas, coçando piolho, debicando os olhos do baleeiro, conspirando, conspurcando. Mas Cláudio, bandido das terras do tio Sam, reservava um último truque à passarada. Quando abriram aqueles baús, os mais pesados de todas as lendas, só encontraram ferro velho, pacientemente acumulado da Califórnia ao Massachussets» (ibidem: 62).

José Martins Garcia explora, neste conto, o principal sentimento que acompanha o açoriano: o medo, neste caso o medo arcaico da fome, que faz com que o povo se comporte de forma quase desumana e grotesca. Trata-se da luta pela sobrevivência e da rejeição dos fracassados. Ao retratar uma situação tão comum na literatura dos Açores de forma irónica e burlesca, o autor mostra uma desenvolta originalidade natural e uma nítida irreverência mordaz, desconstruindo sentidos e abalando as fronteiras entre o normal e o absurdo. Este mundo ficcional é a representação do seu contexto histórico-social, mas amplificada através do exagero, com a intenção de abrir novos caminhos, apontar outros ângulos de visão, enfim, provocar⁸⁷. Numa linguagem que anula verdades absolutas, o autor mostra que aqueles que venceram nem sempre são reconhecidos e recompensados, no seio de uma comunidade conservadora, intolerante à diferença, atenta ao cumprimento de rituais perpetuadores da ordem mas, sobretudo, empenhada na sobrevivência a todo o custo.

6.2.3 CRESCENTE HUMANIZAÇÃO

No decurso do século XX, vai-se dissipando a representação estereotipal do emigrante retornado em detrimento de um processo de crescente humanização. A personagem deixa de ser representada, exclusivamente, através de traços tipificadores, já que é cada vez mais reconhecido o seu potencial dramático. Segundo Maria Saraiva de Jesus, «numa perspectiva mais alargada à sua condição de ser humano, o emigrante passou a ser representado como personagem complexa, dotada de consciência social e capaz de introspecção e auto-análise» (Jesus, 1995: 128). Mesmo assim, de acordo com a estudiosa, em Portugal, «tem-se negligenciado o estudo introspectivo do emigrante enquanto receptáculo das forças opostas de atracção/repulsa exercidas pela nova cultura/cultura pátria, ou tem-se limitado essa visão interior à evocação da saudade da sua terra natal» (ibidem: 129), uma crítica a que escapa grande parte da ficção açoriana, que se destaca no panorama nacional por desenvolver e complexificar a condição do emigrante, explorando os meandros do seu mundo interior. Nas últimas décadas do século XX, verifica-se um

⁸⁷ Ao referir-se ao discurso de José Martins Garcia, Urbano Bettencourt explica que «[...] esse discurso do excesso e da deformação, menos preocupado em representar o real do que em fornecer dele uma imagem em espelho côncavo ou convexo, assume a sua libertação, o seu afastamento de uma tradição literária que veio fixando uma visão unidimensional do real, como se tudo tivesse de resumir-se a uma perspectiva trágico-heróica: parodiando essa tradição, este discurso mostra-nos que as imagens da América podem ser mais diversificadas, mais complexas e contraditórias e que a realidade não é apreensível de forma eficiente sob um único ângulo de observação» (Bettencourt, 2003: 30).

maior aprofundamento da temática e uma maior diversidade de situações narrativas no que diz respeito ao tema do regresso. O emigrante retornado já não é apenas caracterizado superficialmente e apresentado como uma pessoa afortunada que exhibe perante a comunidade da terra natal os frutos do sucesso, mas também como um ser complexo, com questões por resolver e dívidas emocionais por saldar na ilha de origem. O processo de autognose faz parte do seu percurso vivencial e intensifica-se aquando do regresso, originando situações de descoberta, aprendizagem e confronto com a mudança.

Embora a emigração não constitua ainda, na passagem do século XIX para o século XX, um assunto tratado em profundidade, nas suas motivações mais vastas e nas suas consequências, encontramos já indícios de uma tentativa de explorar o lado humano do emigrante retornado, em vez de uma mera figuração superficial e estereotipada. Assim, por exemplo, «De volta à terra» (*A Americana*), de Rodrigo Guerra, é um conto que associa o tema da mudança e do envelhecimento ao da emigração e do regresso do emigrante após longos anos no estrangeiro. Contrariamente a outros textos da mesma época, a transformação é vista não só naqueles que partiram e que agora regressam, mas também na própria ilha e nos que ficaram. A personagem principal, um velho emigrante açoriano, regressa à terra natal e, no momento em que começa a avistar a ilha ao longe, recorda a sua mocidade. Trata-se de uma visão positiva e idílica do passado, que o velho tenta prolongar no presente, pois espera, irracionalmente, encontrar a ilha inalterada desde o momento que partiu. Ele acredita firmemente, embora de forma ilusória e enganadora, que irá encontrar o mesmo espaço e as mesmas pessoas. No entanto, quando pisa terra, o seu sonho de eterna mocidade desmorona-se, uma vez que se apercebe da verdadeira realidade: ninguém o conhece, a não ser um companheiro de infância, quase irreconhecível; o espaço sofreu profundas alterações; os seus pais e os seus amigos já haviam morrido; a única irmã que lhe restava estava envelhecida. Após o encontro com o real, tudo adquire um carácter negativo: «Como tudo agora lhe parecia triste e feio! As ruas eram estreitas, as casas eram pequenas. Tudo envelhecia em volta dele na hora dolorosa do regresso à terra. Havia casas que se desmoronavam. A sua própria residência, tão alegre outrora, tinha agora ar soturno» (Guerra, 1980: 168). O envelhecimento afecta ainda o próprio protagonista, pois, no final, um antigo criado, agora velho, abraçando-o, constata: «— “Como o menino está velho!...”» (ibidem: 168).

Ao contrário do que sucede na maioria dos contos da época, o emigrante retornado não é apresentado, superficialmente, como uma pessoa abastada, rica e exibicionista, mas como um velho açoriano nostálgico, desejoso de voltar ao lar antigo e, finalmente, desiludido com essa volta. Apesar de o tema central ser o da passagem do tempo e não tanto o da emigração, o texto não deixa de evidenciar que o regresso a casa daqueles que partem é um retorno impossível. Muitas vezes, a volta à ilha, em vez do encontro, revela o desencontro dos tempos e dos ritmos. O regresso, tão sonhado em detalhe na imaginação, quando acontece é doloroso. Anos de separação ditam ritmos opostos de afectos. Na longa temporada passada no exterior, persiste a imagem utópica do passado na ilha, que alimenta o sonho do regresso e do reencontro. Todavia, quando esse sonho se concretiza, muitas vezes revela o embate com o real e a conseqüente desilusão.

Quando voltam, os emigrantes desejam que a ilha seja igual àquela em que viviam. Como isso não acontece, confrontam-se com a mudança e com a necessidade de aceitação da nova imagem. É o que sucede no conto «Os baleeiros» (*Morrer Devagar*), de José Martins Garcia, visto que, logo à chegada, os dois emigrantes sentem um desajustamento devido às transformações da sua terra, mesmo as de carácter natural:

Dois. Em contraste. Jaime, o magro, acompanhado da mulher atenta. Júlio, o gordo, desacompanhado e emotivo. Chegaram no dia marcado, por entre foguetes e badalar de sino, após meio século de ausência. Com desgosto encararam as remodelações progressistas do torrão natal: as árvores haviam crescido, umas, e morrido, outras. E as fachadas das casas, negras num outrora de sobriedade e penitência, tingiam-se de longe em longe com a cal da profanação. (Garcia, 1979: 59)

Ninguém como José Martins Garcia, na literatura dos Açores, reformula estereótipos e revolve verdades, oferecendo novas perspectivas do universo insular. O autor mostra, neste conto, como os emigrantes constituem motivo de interesse, espanto, desconfiança e avidez no seio das pequenas comunidades, mas também como o regresso a casa provoca um choque entre os que partiram e a sua terra, e entre os que ficaram e as transformações nesses mesmos retornados. Assim, a partida produz um efeito irreversível e inaugura uma viagem impossível de ser feita de volta. O conflito entre os dois emigrantes e os conterrâneos constitui prova da mudança pessoal e da rejeição mútua de valores e de comportamentos. O sonho dos dois era tão somente apaziguar as saudades da terra,

revisitar memórias, reatar laços. Em vez disso, são perseguidos, explorados e difamados, acabando por se tornar vítimas de uma comunidade afligida, desde sempre, pela «fome arcaica» e pela luta feroz pela sobrevivência. Jaime, cada vez mais triste, esquelético e desprezado por retornar fracassado financeiramente, acaba por morrer, ao passo que Júlio, o gordo, alvo da ignorância do povo, foge desalmadamente, por entre «bicadas», pretendendo usar, o mais depressa possível, «o bilhete do regresso felizmente guardado num bolso secreto» (ibidem: 63). A animosidade e a incompreensão da população face aos emigrantes retornados resulta da incapacidade de acompanhar e aceitar a mudança, já que se acreditava que «da terra americana só voltavam sovinas, pecadores, ateus, bichos sem alma nem lei» (ibidem: 63).

O regresso a casa é impossível não tanto pela transformação da terra natal mas pela mudança pessoal sofrida no exterior e pela permanência, na ilha, de costumes, valores e comportamentos, assegurados pela obediência a rituais arcaicos que instituem a norma. Assim, partindo de imagens e situações habituais, com nítida ligação ao real, José Martins Garcia oferece-nos um outro ângulo de observação do universo insular, levando ao exagero e ao ridículo os traços tipificadores e caricaturais da figura do emigrante retornado e daqueles que ficaram. As suas personagens são seres presos a uma ilha sufocada pela ordem podre, incapazes de aceitar a mudança, e seres às voltas com a identidade perdida na emigração. Através da sátira e do burlesco, o autor serve-se dos estereótipos para desconstruir sentidos, desestabilizar verdades e denunciar a fragilidade da convenção. Combinando o sério com o cómico, mostra como o riso, a sátira e até mesmo o grotesco possuem um efeito libertador, pois abrem espaço para outras coisas, servindo uma crítica não só ao imobilismo insular mas também à permanência de estereótipos, de imagens gastas e de lugares-comuns na própria literatura. Sobre esse mundo de violência, mesquinhez, sombra e ordem decadente, só a ironia e a irreverência são capazes de abrir brechas para a luz.

Outro conto que retrata a desilusão do emigrante aquando do regresso à terra, bem como a consciência da impossibilidade de regresso ao lugar de origem, é «Atlântida» (*Plantador de Palavras, Vendedor de Lérias*), de Vasco Pereira da Costa. De facto, no *incipit* do conto, o narrador assume-se como um emigrante que retorna a casa após longa ausência e que reconhece a perdição da ilha do passado: «Decididamente que me movem as saudades. As saudades e a nostalgia da ilha perdida – perdida sem remédio – desde o

momento em que a minha adolescência pisou o madeiro do navio e alcançou a terra larga e firme onde pousei» (Costa, 1984: 89). Com o regresso surge, igualmente, a desilusão da mudança: «A minha ilha não era esta. [...] Já nada a ela me prendia. Até a minha casa fora desfeita num abalo cheio de cinismo. Parti em cata dos mitos mais radiculares que habitam a ilha de onde meu pai viera. Incapaz de entender deuses e fantasmas, virei costas e descri de todas as divindades poderosas que habitam nas nossas pedras e nas nossas águas» (ibidem: 89). O confronto com uma ilha diferente impossibilita um verdadeiro regresso: «Daí que o regresso me seja impossível e que cá venha apenas como o turista que guardou *un bom souvenir* de uma paragem sentimental. [...] Apenas ao longe e de longe a ilha e eu somos mais inteiros, mais toleráveis, mais verdadeiros. Assim, de perto, tem o ar de coisa vista e alheia» (ibidem: 89). Somente a ilha do passado, a ilha vista ao longe, permanece sua.

A quebra da ligação afectiva com as raízes resulta, principalmente, da acção do progresso e do desenvolvimento turístico, que destroem a simplicidade e a autenticidade da vivência insular⁸⁸. A mudança radical da ilha é causada pela descoberta, por parte do pastor Jé Estácio, de uma caverna com o trono do rei da Atlântida, comprovando a teoria de Platão de que essa terra lendária se situaria perto das ilhas dos Açores. Ironicamente, a descoberta das raízes mitológicas das ilhas impedem a tentativa de retorno, por parte do narrador, aos «pequenos mitos domésticos» (ibidem: 90), que subsistem apenas na imaginação e na memória.

Além de emigrante retornado, o narrador apresenta-se, igualmente, como escritor, um aspecto recorrente na ficção açoriana. Aliás, o facto de muitos autores terem vivido a experiência da emigração contribuiu largamente para o processo de humanização da figura do emigrante. Foram necessárias determinadas condições de vida para que os simples emigrantes se tornassem escritores e, a partir das suas vivências, focassem o lado humano do fenómeno, oferecendo-nos perspectivas mais completas e profundas desta condição. Como afirma Maria Saraiva de Jesus, «a imaginação e a observação [...] [são], assim, enriquecidas com a verdade da experiência vivida» (Jesus, 1995: 108).

⁸⁸ «No tempo das toiradas à corda, sem os Holiday INN a arranhar o capacete do céu, impunemente ousados, sem medo dos sismos divinais, comia-se uma batata cozida com malagueta, bebia-se um trago de vinho de cheiro dos Biscoitos – mais ascoroso que o branco resinoso da Macedónia – arrefiava-se às pequenas da Agualva, que, nesse tempo, ainda tinham um ar profeito e um riso descarado, porque ninguém se lembrava do seu perfil helénico nem do seu olhar mediterrânico... Agora – namoram-se suecas e alemoas, entre dois lás bemóis e nenhum sustenido. Sem arrefiadelas preparatórias nem compassos de espera. Trocou-se o arraial pelo ciclorama das discotecas» (Costa, 1984: 91).

As obras de Vitorino Nemésio revelam bem a íntima ligação entre a vida e a escrita, já que, deslocado da sua ilha Terceira para o território continental onde se fixou muito cedo e em definitivo, utilizou a escrita como um meio de anular esse afastamento, construindo a sua vasta obra poética e narrativa a partir de um olhar à distância sobre o espaço insular. Escrevendo a partir de uma proximidade afectiva que a distância física torna ainda mais íntima, Nemésio concebe a Ilha como o centro do seu universo literário, um lugar de errância, encontro e descoberta, em que o mesmo espaço é ponto de partida e ponto de chegada. Para John Derosa, o narrador «interposto» (Garcia, 1987: 94) ou «intraficcional» (Meneses, 1998: 40) de «O Arquipélago dos Picapaus» (*Mistério do Paço do Milhafre*), a Ilha é, de facto, um espaço de chegada e, ao mesmo tempo, de reencontro com as raízes. Este norte-americano, descendente de emigrantes açorianos, retorna ao espaço de origem e confessa a sua relação profunda com a Ilha, a qual se confunde com a entidade feminina, ao ponto de ser impossível separar a mistificação de uma da outra, porque o «corpo feminino se compõe da maré-cheia, das nuvens algodoadas, dos bicos dos penedos e desta aragem carregada de sal» (Nemésio, 2002: 299). A osmose entre a Ilha e a mulher revela-se no sonho do narrador, que, com os seus mecanismos de associação, proporciona esse estranho e complexo universo de sentidos. A aproximação entre os dois elementos poderá ser explicada pelo facto de o narrador se sentir casado com ambas, tanto com a terra de origem dos seus antepassados como com a sua mulher americana, Nanette.

O regresso à terra natal dos antecedentes familiares representa um retorno simbólico ao mito, porquanto a Ilha, para aqueles que estão distantes e a idealizam, acaba por possuir um carácter mítico⁸⁹, que John Derosa pretende desvendar. A mitificação

⁸⁹ Carmen Ramos Villar explica como a Ilha pode ser vista como um espaço mítico em três contos de Nemésio: «In these three stories [“I’m Very Well, Thank You!”, “Oiro! Oiro!” e “O Arquipélago dos Picapaus”], this myth construction is twofold; it is not just the islanders who see the emigrants to America as heroes, but for those emigrant families who have remained in America, the island past and the journey undertaken by their ancestors becomes a mythical tale in itself. In this way, the generations of those emigrants who return to the island in order to regain a hold on the myth, found in the last half of “Oiro! Oiro!” and in “O Arquipélago dos Picapaus”, do so in much the same way as the old men in the first short story in this volume construct a mythical idea of the outside. This could be seen as forming part of the previously highlighted cyclicity found within *O Mistério do Paço do Milhafre*. Nemésio, by reworking this theme, is linking all the realities under one definition of what it means to be Azorean; someone who constructs myths or tales of what lies outside his immediate reality. Moreover, for the Azorean-American generation in the story, the weight of the island past is equated with the allure that emigration had for their ancestors. It is not by chance that the main character in “O Arquipélago dos Picapaus” feels that he is married to the island and its isolation as much as to his real American wife» (Villar, 2006: 230-231).

daquilo que está para além do horizonte, levada a cabo pelos seus familiares, realiza-se, agora, em sentido inverso, do exterior em direcção à Ilha.

Um aspecto recorrente nos contos que tratam o tema do regresso é, precisamente, a configuração da viagem de retorno como resultado da necessidade de reconhecimento das raízes. Noutra narrativa de Nemésio, «Oiro! Oiro!», também atribuída a John Derosa, o contador/narrador cruza a sua vivência de americano com a evocação da emigração açoriana do século XIX, no contexto da baleação e da corrida ao ouro, desvendando, com a ajuda do contista/taberneiro Ti João Fura-Olho, o percurso vivencial do tio-avô. Portanto, a visita à ilha Terceira resulta do desejo profundo de conhecer as origens, um processo que lhe poderá permitir, igualmente, o autoconhecimento. Ao reproduzir o retrato do tio-avô, guardado aqueles anos todos pelo velho taberneiro, o narrador reconhece o valor simbólico-afectivo do objecto, que constitui, no fundo, um fragmento da sua própria identidade. No final do conto, sentado, na soleira da porta, numa «tarde enfarruscada, doce e preguiçosa, de ilhas» (ibidem: 297), John Derosa deixa-se afundar «no silêncio do mar e do velho de repente sisudo, como se eles mesmo fossem a origem e raiz que ali viera buscar» (ibidem: 297).

Descobrir as origens e encontrar a mãe, que nunca conheceu, é o sonho do protagonista de «Jácome» (*O Jarrão da Índia*), de Alfredo de Mesquita. Após longos anos de ausência, Jácome é um emigrante açoriano que retorna à terra natal para tentar recuperar algo que perdeu e, no fundo, saber quem, realmente, é. Na viagem de barco, antes da chegada à ilha, desabafa com o narrador e conta-lhe os pormenores da sua tumultuosa vida, desde o dia em que fora lançado à roda, abandonado pela família, passando pelos anos no alto-mar a bordo de uma baleeira, até ao sucesso alcançado em Boston. A tentativa de encontrar a mãe verdadeira passou pela colocação de um anúncio, num jornal de Angra, a que recebeu resposta cinco meses depois, numa carta enviada por uma mulher profundamente amargurada e arrependida, que acabaria por ser, efectivamente, a sua mãe. Numa linguagem claramente emotiva e poética, o narrador descreve o tão almejado reencontro, que pôs fim a anos de sofrimento, incerteza e desespero, permitindo a concretização do sonho.

Em suma, ao longo do conto, o narrador desvenda-nos o mundo interior do emigrante retornado, perscrutando os seus desejos e preocupações, descrevendo as suas atitudes e reacções, oferecendo-nos uma perspectiva alargada à sua condição de ser

humano. Enfim, o torna-viagem surge como uma personagem complexa, com o seu mundo interior afectado por um turbilhão de emoções e com uma história de vida invulgar, que comove o leitor. Apesar de não explorar, com maior profundidade, o significado simbólico do encontro com a mãe, o narrador deixa implícito o quão importante é esse momento para o processo de autodescoberta e de construção da identidade da personagem, um processo que se inicia e se completa na ilha.

O interesse pelas raízes é manifestado não só por aqueles que emigraram mas também pelos seus descendentes, que já nasceram no país de acolhimento, como Katherine Vaz, uma escritora norte-americana, que revela um profundo interesse pela temática açoriana. A sua perspectiva é a da segunda geração, que, de acordo com Carmen Ramos Villar, constitui, simbolicamente, a «décima ilha», situada entre dois mundos diferentes, a ilha e a América. Os antepassados e a ilha, embora mal compreendidos, possuem contornos míticos aos olhos da segunda geração, que tenta construir a sua identidade a partir desses elementos (Villar, 2006: 246). Há, portanto, um nítido interesse da nova geração na descoberta das raízes e da história, a qual terá, inevitavelmente, um impacto na própria identidade. Com efeito, o protagonista de um dos contos de Katherine Vaz, «A minha busca de El-Rei D. Sebastião» (*Fados e Outras Histórias*), afirma:

Hoje em dia, as pessoas gostam de afirmar que são o produto – e quero dizer exactamente isso – da terra dos seus antepassados; é algo que sugere cerimónias e realeza e voos de fantasia mais fascinantes do que as listas de compras em que transformamos os nossos dias. Eu próprio sou assim. Os meus pais queriam ser americanos, mas as pessoas da minha idade querem herdar a parte mais exótica do seu sangue e, com ela, pintar uma personalidade. (Vaz, 2003: 31)

Numa viagem à ilha Terceira, a terra natal do pai, com a finalidade de analisar a situação referente a um terreno deixado em herança, a personagem tenta descobrir e compreender essas raízes, já que a única ligação com a pátria paterna até ao momento consistia em falar um português macarrónico com o pai. Logo à chegada, a visão do espaço insular desperta nele um sentimento estranho e anuncia a íntima ligação com a terra que nunca conhecera: «Sentia nostalgia por este lugar onde nunca estivera» (ibidem: 34). Na busca de correspondências para se autoconhecer enquanto sujeito, para se reintegrar no espaço cultural de origem e também reinterpretar essa cultura, a personagem faz uma

importante descoberta: o pai casara aos dezassete anos, na ilha, e a mulher morrera ao dar à luz um filho, que sempre se recusou a juntar-se ao pai no estrangeiro, acabando por morrer aos dezasseis anos. Esta história perturba o mundo interior do protagonista e leva-o a reavaliar a sua relação com os pais, a confrontar o seu «eu» e a tentar encontrar o seu lugar em ambos os mundos. A descoberta da história da família e da cultura de origem possibilitou, portanto, a auto-descoberta.

Da mesma forma que os antepassados ilhéus foram guiados pelo sonho de riquezas além-mar, também ele procura uma utopia, como explica Carmen Ramos Villar: «the narrator's utopian search for happiness, in this case a clear and “solid” identity, mirrors that utopian search for riches on the part of the emigrant in earlier stories in this chapter. Thus the second generation has also inherited the fate of eternally seeking a utopia, of being eternal travellers» (Villar, 2006: 247-248). A viagem de regresso permitiu-lhe a descoberta de verdades e o reconhecimento de que o lugar da felicidade fica sempre mais à frente, para lá do horizonte visível, um traço associado ao modo de ser português.

Em *(Sapa)teia Americana*, Onésimo Teotónio Almeida explora as facetas humanas do emigrante açoriano, procurando entender as raízes profundas, a luta pela sobrevivência, a relação com a pátria de origem e a quase sempre difícil adaptação à nova terra. Para acentuar o absurdo e os complexos conflitos com que se defrontam os emigrantes no seu novo microcosmo, o autor serve-se do humor, construindo um painel de cenas cómicas mas cheias de tonalidades trágicas. Vivendo na chamada «décima ilha», a L(USA)lândia, que já não é totalmente portuguesa nem totalmente americana, mas antes a consequência de uma determinada simbiose cultural, o emigrante desenvolve uma relação complexa com a terra natal, porquanto se situa, emocionalmente, entre dois mundos de língua, padrões, costumes e valores diferenciados.

A relação com o país de origem varia consoante as fases da experiência emigrante, descritas por Francisco Cota Fagundes⁹⁰, das quais nos interessa, em particular, a fase de torna-viagem. Em «Trilogia Breve», composto por três histórias, Onésimo explora o drama

⁹⁰ Segundo o estudioso, o percurso do emigrante inclui a fase preliminar, com os preparativos para a viagem e concepções do almejado país por parte do emigrante; a fase de espectador, em que ocorrem os primeiros embates com valores e normas de comportamento diferentes e em que o recém-chegado assume a posição de observador; a fase de progressiva participação, com sérios conflitos entre a cultura de origem e a do país de destino; a fase de choque cultural, cujos sinais incluem a depressão, o isolamento e a irritabilidade; a fase de adaptação, que não está representada na colectânea de contos de Onésimo Teotónio Almeida e que é, muitas vezes, caracterizada por um excesso de identificação com o país de acolhimento; e, finalmente, a fase de torna-viagem, em que se verifica o desejo de regressar ao país de origem e a viagem de retorno propriamente dita (Fagundes, 2003: 281-285).

do dualismo interior ou bipartição, que afecta a vida dos protagonistas, representativos das três possibilidades na última fase da experiência emigrante. Assim, no primeiro episódio, o emigrante não se adaptou totalmente à nova terra e pretende regressar aos Açores, na reforma, e viver das poupanças conseguidas durante os anos passados nos EUA. Chico Ávila encara a emigração como um meio para atingir um fim e prefere a tranquilidade, a paz, a simplicidade e, até mesmo, o nevoeiro e a humidade da vivência insular ao ritmo alucinante, à poluição, às comodidades, ao progresso e ao materialismo do viver americano. No segundo episódio, o tio Borges não quer regressar definitivamente, pois não pode viver lá sem o cá. Quando retorna de visita, sente que já não existe a antiga admiração pela figura do emigrante, dada a melhoria da qualidade de vida nas ilhas. Por isso, tenta recriar a «ilha» no país de acolhimento: «- “O meu Portugal é aqui, pois, também lhe digo, aquele que eles lá têm agora não é o em que eu me criei”» (Almeida, 1983: 76). Finalmente, a terceira história é sobre o regresso temporário de tio José da Costa à ilha e sobre o subsequente drama interior de não pertencer a lugar algum. Ao referir-se a esta personagem, diz Carmen Ramos Villar que «the emigrant in the third episode can be regarded as being in a stage between the other two, not yet assimilated but who has not yet constructed an alternative reality in the host society (Villar, 2006: 241). Ou seja, a personagem vive o drama existencial entre cá e lá, sentindo-se quase forçada a residir nos EUA por motivos financeiros, mas presa, emocionalmente, à ilha natal, que visita de dois em dois anos. Os três episódios mostram que o regresso é um momento importante, visto determinar, entre outras coisas, o grau de afastamento da pátria de origem e o de aproximação da pátria acolhedora. Uma vez que sentem a ilha como um paraíso perdido, sem encontrarem uma pátria que a substitua verdadeiramente, as personagens tentam revivê-la quer nas memórias, quer nas ocasionais visitas, quer na reprodução de festas, costumes e valores no mundo da L(USA)lândia.

É curioso que, nos vinte contos desta colectânea, haja apenas uma personagem (Chico Ávila, da primeira história de «Trilogia Breve») que deseje retornar definitivamente à terra natal, o que reforça o carácter fechado e isolado da L(USA)lândia, uma «porção de Portugal rodeada de América por todos os lados» (Almeida, 1987: 7), separada de Portugal sem estar ligada ao todo a que pertence geograficamente. Por isso, muitas personagens, atormentadas pelo peso da saudade e incapazes de se habituarem totalmente à vida no país de acolhimento, tentam fazer da sua nova morada a reprodução desse mundo perdido.

Ao contrário dos emigrantes de «Trilogia Breve», o protagonista do conto «Torna-viagem», do mesmo autor, não encara o regresso como um meio de mitigar as saudades da terra natal, mas sim como uma forma de vingança. Já o pai, José Amaral, durante trinta anos, «mourejou em cata do seu El Dorado de olhos num regresso temporário apenas para a viagem triunfal na freguesia a fazer cair o beijo ao senhor Francisquinho da Fazenda e vingar os vexames de um salário pago em jeito de esmola» (Onésimo, 1983: 133). Contudo, com o passar do tempo, deixou de sentir o desejo de regressar com vista a exhibir o triunfo atingido e a vingar-se dos que o tinham explorado na ilha. Pelo contrário, o filho, Luís Amaral, retorna, efectivamente, à ilha, pois, tal como o pai noutros tempos, pretende saldar contas com o passado, mais precisamente com a figura tirânica do professor de ginástica, que o havia humilhado e castigado só por ele ter ido treinar para o campo do liceu com a nova bola de couro, comprada com as poupanças.

Esse episódio marcou-o para sempre e fomentou o tão ambicionado regresso à ilha, altura em que poderia libertar a raiva e o rancor acumulados durante esse tempo todo. A vingança é obtida com a compra de uma nova bola de cabedal e com o «tiro fulgurante certo à zona genital do professor que se dobrou num ai! Estridente encaixando a bola no sítio, com os braços cruzados sobre ela» (ibidem: 138). O torna-viagem «castra» com a bola, vingando-se do seu antigo «castrador», que com a bola o «castrara»⁹¹. Esse gesto é, segundo Francisco Cota Fagundes, mais do que um ajustar de contas, pois «o personagem onesimiano [...] consegue, simultaneamente com a doce vingança, recriar [...] um regresso ao paraíso da infância. [...] Mas esse paraíso reconquistado é, simultaneamente, um paraíso perdido – não só pela impossibilidade metafísica de o reter, como por uma razão muito mais prosaica: o torna-viagem vai tornar à L(USA)Índia» (Fagundes, 2003: 275). Com o retorno, o emigrante pôde reviver um importante momento da infância/adolescência e terminar um jogo iniciado nessa altura, injustamente interrompido pela brutal proibição do professor. Podemos dizer que o desejo de vingança representa uma espécie de prisão, impedindo-o de viver plenamente na nova terra. Ao invés de sentir o cárcere na ilha, antes da partida, como sucede na maioria dos contos de temática açoriana, a personagem

⁹¹ No passado, os momentos com a bola, antes da interrupção do professor, possuem uma nítida carga erótica: «Que éden!... Não resistiu a rebolar-se naquele veludo, a embrulhar-se na bola, levantar-se, atirá-la ao ar, lançar-se em voo feito guarda-redes e cair abraçado àquela noiva no colchão verde de núpcias beijando-a e lançando-a de novo ao ar e voltando a correr e a baliza ao fundo, e um chute para o golo, para aquelas redes que se iam balouçar com o embate e amortecer aquele disparo poderoso, másculo, viril, vulva enorme onde ele iria também entrar voando e espasmar-se contra as redes» (Almeida, 1983: 137).

experiencia esse sentimento após a emigração. Através do regresso, pôde, finalmente, libertar-se do passado e sentir-se mais preparado para uma total adaptação ao novo mundo.

Tal como a personagem de «Torna-viagem», também Manuel, de «Algo como um regresso a casa» (*As Coisas da Alma*), de João de Melo, fora maltratado na ilha, antes de emigrar para Portugal continental. Todavia, ao contrário daquele, não é movido pelo desejo de vingança. Este conto transfere a problemática da emigração do plano assalariado (o plano explorado na esmagadora maioria dos contos açorianos) para a do exílio, em que a partida surge como meio de fuga à repressão e perseguição política⁹².

Por defender determinados ideais políticos, Manuel foi feito prisioneiro, foi torturado, humilhado e expulso da ilha e a ela não voltara durante muitos anos⁹³. Agora, muito tempo depois, recém-casado, em paz com a vida e com o passado tormentoso, decide regressar à ilha. Outrora, a vontade de retornar era estimulada pelo desejo de glória, de reconhecimento do seu heroísmo e activismo revolucionário, um sentimento que se dissipou com o tempo, dando lugar a um «retorno a frio, regressado ao nada e a coisa nenhuma do tempo e da história, e talvez ainda mais clandestino do que dantes. Voltava a São Miguel sem se ter feito anunciar a ninguém, a não ser à família. Trazido pelo esquecimento do passado, pelo desencanto da saudade, pela sua modesta felicidade de homem recém-casado» (Melo, 2003: 61). Ao contrário da personagem do conto anterior, Manuel fez as pazes com o passado, não sente ódio, mágoa ou o desejo de punir aqueles que o haviam perseguido. Não se sente enclausurado num ciclo de vingança, impossibilitado de viver, plenamente, o presente. Por isso, o regresso representa um

⁹² A emigração como procura da melhoria de condições económicas possui uma maior ligação com o social, enquanto que a emigração como exílio é de carácter mais interiorista, concentrando-se, sobretudo, na experiência existencial. Ao contrário do emigrante, que, parafraseando o título de um romance de Cristóvão de Aguiar (1994), é um «passageiro em trânsito», vivendo num estado passível de transformação, o exilado encontra-se numa situação que representa o ponto de chegada numa longa caminhada não só no sentido geográfico, mas principalmente no sentido emocional e espiritual. Para o emigrante propriamente dito, a terra da promessa, inicialmente coincidente com o país de acolhimento, pode, num processo de inversão, devido à desilusão e desencanto da experiência no estrangeiro, passar a ser o país de origem, e a ilha natal passar a representar a terra da promessa. O exilado já passou por aprendizagens, geralmente negativas, até chegar «aqui», e este «aqui» constitui um lugar de habitação mais ou menos permanente.

⁹³ Em 1975, Manuel «dali fugira, da noite para o dia, sem mais, à frente dos separatistas dos Açores: perseguido e insultado por um bando de arrivistas que o apodavam de “traidor”, “português”, “comunista”. Fora um dos casos mais falados naqueles tempos, nas ilhas. Por se tratar de um sindicalista e de um “agitador de massas”. O grupo independentista que o raptou, levando-o para uma casamata, encarregara-se de tudo: de o espancar, de lhe sarar as feridas e as nódoas negras, de lhe fazer assinar uma declaração de renúncia à militância sindical e às suas “ideias de comunista confesso”. Mas nem mesmo assim o puseram em liberdade. Num fim de tarde, chegando ali no limite da hora de embarque, obrigaram-no a entrar no avião do exílio, rumo a Lisboa, com o cabelo cortado rente, à escovinha, escondido por detrás de uma barba e um bigode postiços e de uns óculos muito defumados. Que nunca mais na vida pusesse pé naquela ilha, ouvia bem?, avisaram-no» (Melo, 2003: 60).

momento de harmonia, de tranquilidade e de comoção, despertando o amor pela terra: «Perante a luz e as cores da sua terra, uma espécie de orgulho o animava a viver esse tempo de regresso a casa com um sentimento de paixão e misericórdia. Devolvia-se ele próprio ao puro amor da ilha, sobretudo agora, no dia em que a ela voltava desanuviado, feliz – de mão dada com Benvinda» (ibidem: 63). Durante os longos anos de ausência, sentira saudade e imaginara, inúmeras vezes, o seu regresso aos Açores. Quando isso, finalmente, aconteceu, percebeu que a memória da ilha e o apego à terra se mantiveram intactos aqueles anos todos⁹⁴.

A migração para o continente português, por ser mais recente, é retratada, com maior ênfase, na literatura dos Açores, a partir das últimas décadas do século XX, não havendo praticamente qualquer estudo teórico ou crítico sobre o assunto⁹⁵. A partida de muitos açorianos do arquipélago pátrio para o continente não se prende tanto com razões económicas, ao contrário da emigração para a América do Norte e Brasil. O motivo principal reside, principalmente, na necessidade de prosseguir os estudos. Não podemos falar de emigrantes mas, dado o apego à ilha natal, Portugal continental é encarado, em maior ou menor grau, pelas personagens, como terra «estrangeira». O conto «À nossa» (*Mar e Tudo*), de José Francisco Costa, retrata o retorno temporário à ilha por parte de dois amigos açorianos a estudar em Lisboa. O conto dramatiza a forte ligação com a terra natal, representando, nas palavras de Francisco Cota Fagundes, «uma tentativa bem sucedida de integrar o passado e o presente do emigrante, isto é, de recuperar o tempo perdido sem perda do presente e sem comprometer o futuro» (Fagundes, 2003: 314 e 315).

Apesar do reconhecimento de que «a emigração é cada vez mais vaga monstruosa que nos leva os braços e alma» (Costa, 1998: 65), a perspectiva das duas personagens é, claramente, optimista: recordam, com saudade, os momentos especiais do passado, tiram o maior proveito do presente e sentem esperança em relação ao futuro. A forte ligação com a ilha reflecte-se na busca da terra de origem na nova morada, pois as personagens imaginam que Cacilhas é uma ilha e o Tejo um canal de mar. Mesmo residindo em solo português, os dois amigos vivem a migração e a ausência da ilha como se fossem emigrantes

⁹⁴ Manuel não é o único a deixar-se comover na chegada à ilha, sobretudo devido ao deslumbramento da paisagem, com a luz e as cores que tanto amava. Também a mulher, Benvinda, apesar de cega, reconhece imediatamente o carácter especial daquele lugar, na medida em que os sentidos – a audição, o olfacto e o tacto – captam logo a harmonia da paisagem insular.

⁹⁵ A migração é aqui concebida na sua acepção corrente de mudança de uma região para outra do mesmo país, o que, no caso dos escritores açorianos, geralmente significa dos Açores para o continente português.

propriamente ditos, na medida em que o continente português, dada a distância, é sentido como terra «estrangeira». De facto, há já nove meses que não iam a casa, uma situação típica no tempo dos navios. A temporada de férias na ilha permite-lhes o reencontro com as raízes, com o «eu», o diálogo, a auto-reflexão e o reconhecimento da importância da herança dos antepassados: «“- Aqui sentimos muito mais perto a presença das nossas origens. Percebo que a alma dos meus sobrevoa este lugar» (ibidem: 68). O regresso a casa provoca, igualmente, a activação da memória, através da evocação de episódios pessoais e histórias testemunhadas, reminiscências que transcorrem numa modalidade nitidamente poética⁹⁶.

O reencontro dos dois amigos acontece na primeira noite das férias, um ritual que realizavam desde o primeiro ano de vida na capital: «No convés do Carvalho Araújo fizeram jura solene. “Todas as vezes que voltarmos à terra, a primeira noite é para reencontro em cima da rocha!”» (ibidem: 63). Todavia, este é um Verão especial, diferente, pois é o último antes do final do curso: «Sabiam que estavam no princípio do fim de uma etapa. As férias iriam acontecer, mas seriam diferentes. Teriam outra cor, com tonalidades de apreensão, dúvida, saudade e despedida. Ficaram-se a olhar para o mar. Pasmados. Indecisos» (ibidem: 64). Um dos assuntos que mais os preocupa é, efectivamente, o futuro e a indecisão sobre um regresso definitivo à ilha. O brinde com o vinho da Caloura vai ao encontro dessa preocupação e sela um compromisso relativamente ao futuro e à relação com a ilha: «“-Que nunca a alma do mar de nós se aparte”» (ibidem: 66). Esse acto simbólico revela, igualmente, uma compreensão do percurso difícil daqueles que emigram e que mantêm, com a terra natal, diferentes relações. Por isso, brindam aos que partiram e nunca regressaram, aos que partiram e regressaram definitivamente e, finalmente, aos que ainda não sabem o seu futuro, que é o caso deles. O conto termina numa nota amargamente positiva, visto que, muitos anos depois, a promessa de ir ao cimo da rocha no primeiro dia de férias na ilha ainda é cumprida, mas apenas por uma das personagens: «E hoje a promessa dos tempos de estudantes ainda permanece viva, viúva e triste» (ibidem: 70). O passar do tempo permitiu uma aprendizagem simultaneamente

⁹⁶ «“- A memória me basta de recordações infantis. Visões maduras como os figos de bico-doce de uma figueira nova que o diabo levou com a quebrada. Meu país era uma terra plantada em pátria nenhuma, com água no mar e maré cheia nos olhos. A memória me basta de sonhos tristes e ternos de meu avô Feliza morrendo-se de falta de ar adocicado por um eterno perfume de tabaco de rolo...» (Costa, 1998: 68).

positiva e dolorosa, na medida em que a crescente familiaridade com a nova morada implica um maior afastamento emocional da ilha-pátria.

Em suma, a representação do emigrante retornado ao longo do percurso do conto açoriano mostra como a figura evoluiu, desde os primórdios até aos nossos dias, no sentido de uma maior complexidade e humanização, já que ao torna-viagem caracterizado superficialmente e de forma tipificadora sucedeu uma figura dotada de auto-análise e auto-reflexão, dividida entre a ilha de origem e o país de acolhimento. Sendo um dos momentos mais insistente e reiteradamente focados pelos escritores, o regresso constitui a última fase da experiência migratória, tratada em várias modalidades, entre a euforia do reencontro e a disforia do desencontro e da sensação de perda. A ilha, vista de fora e à distância, tende a ser idealizada e inspira o desejo de regresso, tornando, em grande parte dos casos, o local de residência num espaço de desconforto emocional. Os regressos apresentam uma pluralidade de situações e desenlaces narrativos, desde o encontro com uma ilha diferente, o reconhecimento da impossibilidade de um verdadeiro regresso, o desejo profundo de descoberta das raízes e dos antepassados, a devolução ao puro amor da ilha, a necessidade de ajuste de contas com o passado e a vontade de vingança. Enfim, conforme evolui, o conto açoriano mostra um gradual reconhecimento do potencial dramático do emigrante.

CONCLUSÃO

Este trabalho conduziu-nos numa viagem que teve início e fim na ilha. De facto, partimos da ilha, um espaço físico e afectivo que exerce forças quer de atracção, quer de repulsa. Sendo uma presença constante na vida insular, o mar encontra um lugar de destaque na literatura dos Açores, representando um meio de sustento mas também impulso para o devaneio e estrada para o exterior, onde os sonhos encontram melhores condições de concretização. Todavia, mesmo longe, a ilha continua a condicionar a existência dos que partem, activando o desejo de regresso e mostrando a permanente insatisfação humana. Por isso, o retorno, definitivo ou temporário, acontece, constituindo um momento de ajuste de contas com o passado e de autoconhecimento. E o ciclo completa-se na ilha.

Com vista a fornecer uma visão geral e diacrónica, partimos, no primeiro capítulo, do enquadramento histórico-literário do conto açoriano, apresentando um breve resumo do seu percurso, havendo a preocupação de destacar os principais contistas, os momentos mais marcantes dessa evolução, as tendências estético-literárias dos diferentes períodos, bem como o importante papel da imprensa e a questão do regionalismo. Interessa sublinhar que o conto açoriano não apresenta um percurso linear, pois é mais cultivado em certos momentos e por certas gerações do que por outras. A par disso, as escolas e os movimentos literários, apesar de terem eco nos Açores, na maior parte das vezes revelam-se tardiamente, o que leva à reformulação das influências por parte dos escritores, que se juntam em pequenos grupos literários de curta duração. Como foi referido, o final do século XIX revelou-se essencial em termos de manifestação dos primeiros sinais de vitalidade temática da narrativa açoriana, que, principalmente a partir dessa altura, combina o lado artístico e estético do texto literário com a expressão do local, do regional. Nos primórdios, verifica-se uma mais nítida demarcação das temáticas, e o seu tratamento é, igualmente, mais objectivo, pois a ilha, o mar e a emigração surgem como realidades concretas. Nas tendências mais recentes, há uma maior complexidade no tratamento dos temas, fruto da evolução do género. Já não é tão fácil demarcá-los, pois são tratados com maior subjectividade, com recurso, muitas vezes, ao fantástico, ao humor e à sátira, ao insólito, ao lirismo, ao mito, ao símbolo e até ao grotesco. Torna-se cada vez mais visível uma tentativa de romper com os limites óbvios da realidade imediata, sobretudo após o 25

de Abril, quando os escritores contemplam o passado não com olhos saudosistas mas com uma visão crítica que questiona constantemente a realidade e que assume a forma de discurso estilizado e fragmentado. Evidente é, igualmente, a cada vez maior participação do narrador, que comenta, analisa, denuncia e questiona o real, mas que também viaja ao seu subconsciente. Há, por isso, um trabalho de descodificação mais árduo para o leitor, que tem de penetrar além da superficialidade e objectividade e compreender a profundidade dos assuntos tratados.

No segundo capítulo, que apresenta uma perspectiva eufórica do universo insular, começámos por centrar a nossa atenção nos textos que focam um espaço particular, regional, ligado a uma visão idílica da natureza. A ilha é, desta forma, vista através de uma perspectiva idealizada e é marcada pela simplicidade e naturalidade da convivência harmoniosa com o próximo e com a natureza, apesar dos traços específicos que tipificam a região, como a paisagem, as tradições e os costumes, o léxico e a pronúncia, o vestuário, os tipos sociais, a toponímia e, em especial, a relação do açoriano com a terra e com o mar. Estamos, pois, perante escritores que, no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, colocaram as influências das estéticas dominantes na época ao serviço da representação do espaço local. Apesar de recorrerem, habitualmente, à pausa descritiva e à digressão, que impõem um ritmo narrativo lento, estes autores não se afastam muito dos pressupostos estéticos do conto literário. Assim, nos textos dos «contistas da Horta», a concisão é conseguida, principalmente, através da concentração da acção em torno de uma personagem ou de um pequeno grupo. Essa acção decorre, habitualmente, num tempo curto, num espaço restrito e apresenta unidade. A clareza, a simplicidade e a linearidade da acção, resultantes do pendor tradicional e oral do conto na sua etapa primitiva, conferem a estes textos uma certa naturalidade, espontaneidade e leveza. O didactismo, um dos fundamentos tradicionais do género, marca presença através da intenção moralizadora de certas histórias, que, muitas vezes, funcionam como lições morais. Com efeito, as características psicológicas e as atitudes das personagens servem, frequentemente, o intuito formativo dos textos, onde, por vezes, tudo se concentra na tentativa de exercer uma determinada influência sobre o leitor, de transmitir uma certa moral, que, neste caso, coincide com a moral vigente no contexto sociocultural dos escritores.

Ainda no mesmo capítulo, vemos como a abordagem da temática da infância insular revela uma visão claramente positiva da ilha. Normalmente, nas narrativas que

evocam o passado, mesmo quando essa etapa da vida não é o tema central, há momentos em que o narrador recua até à infância / adolescência para reviver experiências marcantes. Com efeito, a expressão da fidelidade à terra natal surge, frequentemente, acompanhada da revisitação desse tempo perdido. Aliás, o amor à ilha tem, precisamente, a sua origem no passado infantil, pois, segundo Bachelard, «para compreender o nosso apego ao mundo, cumpre juntar a cada arquétipo uma infância, a nossa infância. Não podemos amar a água, amar o fogo, amar a árvore sem colocar neles um amor, uma amizade que remonta à nossa infância. Amamo-los como infância» (Bachelard, 1988: 121). De facto, é nesse período que se começa a construir os laços afectivos com a terra pátria e a desenvolver o apego aos lugares eleitos. Assim, na sentida evocação das memórias da infância, a ilha surge associada à felicidade passada, é um lugar de protecção e de segurança e, quando está distante no presente, é objecto da saudade do sujeito, aspectos que parecem persistir ao longo da trajectória do conto açoriano. Na fase inicial, esta temática encontra-se directamente ligada à representação do quotidiano rural e à recuperação de tradições e costumes regionais. Todavia, nas tendências mais recentes, verifica-se uma maior abertura, através da abordagem da sexualidade e da crítica a diferentes aspectos da sociedade. Podemos dizer que a infância insular se tornou num paraíso perdido na memória destes escritores. Mesmo com as primeiras dores e desilusões, associam à ilha momentos de felicidade inolvidáveis. Ao mesmo tempo, evocam e caracterizam a região, focam as suas belezas, falam dos hábitos das gentes, modos de ver e estar no mundo. Souberam aproveitar imagens, factos, histórias, experiências e figuras, e recriaram-nos como ficção narrativa. Ou seja, a ilha da infância é um espaço físico e social transformado em espaço mítico de ficção. É, também, um lugar vivido à distância, por aqueles que o abandonaram, por necessidade ou não, mas ao qual se mantiveram sempre ligados afectivamente, um lugar que representa, simultaneamente, um paraíso perdido e um espaço-tempo reencontrado através da escrita.

Finalmente, outra forma de celebrar euforicamente o universo insular é através da representação da ilha mitificada, que nos permite detectar um discurso marcado pela força transfiguradora da subjectividade e por um manuseamento verbal que transforma o real evocado em matéria poética. Isto porque, além de embelezar os textos e instituir verdades transcendentais, a convivência com o mítico e o fantástico empresta aos textos uma dimensão poética. Na verdade, o mito comunica-se através da emoção e da força poética.

Os reinvestimentos mitológicos, mais ou menos confessados, feitos nas narrativas constituem um verdadeiro desafio e requerem um certo esforço de interpretação. Isto é, a visão mítico-espacial, que mostra a ilha como um espaço marcado pela peculiaridade e pela diferença, dotado de uma essência profunda e de uma natureza especial, desvia, inevitavelmente, o leitor de uma interpretação literal da acção, fazendo-o enveredar por uma leitura simbólica. A presença de elementos míticos decorre de uma concepção dinâmica do texto literário, que, desta forma, funciona como espaço de diálogo, troca e interpenetração constantes. O diálogo com a mitologia, a sugestão de padrões míticos institui um outro ângulo de visão na configuração literária do universo insular. As imagens esbatem o seu valor referencial, e as anotações sobre o espaço e personagens vêm contaminadas por dados de natureza mitológica, servindo a descoberta do outro lado das coisas, a revelação do seu encantamento, do mistério que ilumina o quotidiano. A narrativa assume-se, assim, como um lugar onde se cruzam seres reais e seres fantásticos, formados na reminiscência e na inventiva, convividos ou imaginados, num espaço que se assume quer como uma realidade empírica, quer como uma realidade mítica.

No terceiro capítulo, a visão disfórica da ilha dá-nos a conhecer um homem marcado pelas circunstâncias e pelos condicionalismos opressores do tempo e espaço insulares. Trata-se de uma visão de dentro, de alguém próximo dos mundos representados, onde é possível detectar a denúncia do tédio, da asfixia, da miséria e do pavor que assaltam o quotidiano. Nesta vertente negativa da condição insular, o conto açoriano permite-nos conhecer, igualmente, a caminhada de um povo, sobretudo os seus percalços ao longo da História, das diferentes maneiras como ele foi olhando para si e para o mundo. Muitas situações retratadas nos contos são vivenciadas na colectividade, ditadas ainda pela natureza. Em inúmeros textos, o microcosmo insular surge como um mundo de costumes fechados, de coscuvilhices primitivas, de credices e superstições populares, de mentalidades forjadas à base da opressão e das injustas acções dos mais fortes contra os mais fracos. Há um ritmo colectivo determinado pelos elementos da natureza, que aparecem com toda a sua fúria, fazendo que o Homem sinta a sua insignificância e pequenez diante das forças supremas. Assim, por um lado, trata-se de um espaço em que nada acontece e em que, de repente, tudo sucede. Isto é, à imobilidade, à fixidez, à repetição permanente, opõem-se as catástrofes súbitas, que convulsionam a terra, fazem

rugir o mar e soprar o vento, tornando a ilha num espaço de extremos, espaço de fronteira entre o céu e o oceano, lugar de espera onde tudo e nada pode ocorrer.

Em suma, podemos detectar, no conto açoriano, duas grandes linhas de força – cerco e fuga – que assentam na configuração da ilha como um espaço distante, isolado e bloqueador de sonhos, particularizando-se em espaços interiores de reclusão e fechamento, como a casa, o quarto, a prisão, a taberna, entre outros. O descontentamento e a consciência dos limites, sentidos por muitas personagens, exprimem-se em simultâneo com um desejo de libertação, que a infinitude dos horizontes reforça. No entanto, a ilha é mais do que um espaço físico, ideia reforçada pelo facto de a palavra surgir, frequentemente, com letra maiúscula. É, sobretudo, uma força que contagia a interioridade das personagens.

O estudo da temática marítima, realizado no capítulo quatro, mostra-nos que, além de um lado concreto, objectivo e ambiental, o mar possui uma evidente carga simbólica, estando associado ao sonho, ao espírito aventureiro e à partida, aspectos que, reflectindo a insatisfação do homem, invadem a nossa literatura, em particular o conto de temática açoriana. Assim, exercendo um grande fascínio sobre os homens, especialmente os portugueses, o mar apela à partida, constituindo-se passagem para outro mundo, outra vida. Há, de facto, uma ligação particular entre mar e destino, porquanto a água é um elemento dinâmico, uma força de atracção psíquica que desafia o humano a agir, activando certos desejos. Como refere Bachelard, «l'eau est [...] un type de destin, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve qui ne s'achève pas, mais un destin essential qui metamorphose sans cesse la substance de l'être» (Bachelard, 1991: 8). Efectivamente, em «O morro e o gigante», de Manuel Ferreira, o narrador afirma, recorrendo a uma linguagem metafórica, que «o destino está no Mar e cumpre-se, como os bons e maus fados, em obediência cega e pronta, de mulher perdida, na sujeição da enxerga, ou de ruim ladrão, no escuro giro da noite e do destino» (Ferreira, 1981: 24-25). Na verdade, o destino de muitos portugueses cumpriu-se através do mar e no mar, nomeadamente o dos portugueses dos Descobrimentos, que se aventuraram por mares nunca dantes navegados, provando a sua ousadia e coragem na descoberta do mundo até então desconhecido, e o destino dos nossos emigrantes, em particular os açorianos, para quem o mar representa o caminho para alcançar uma vida melhor¹. Permitiu-lhes

¹ João de Melo é um dos vários escritores açorianos que estabelecem, nos seus contos e romances, uma relação particular entre mar e destino. Com efeito, muitas das suas personagens renderam-se ao fascínio exercido por esse elemento, perseguindo as possibilidades de realização que ele lhes oferecia. No entanto, o

libertarem-se das amarras de um mundo fechado e castrador de sonhos e aventurarem-se na errância até um novo cais, onde muitos puderam, finalmente, concretizar o desejo de realização que a ilha nunca pôde satisfazer. Por isso, o mar permite a transição² de um mundo para outro, uma travessia física e concreta mas, também, espiritual, porquanto surge sob o desígnio da fatalidade e de destino inevitável, constituindo um traço marcante da condição insular.

Com o passar dos tempos, o conto açoriano vai percorrendo novos caminhos e mostrando outras perspectivas no que tange à imagem do mar. Força e fluidez, serenidade e movência, grandeza e contingência, este elemento é verdadeiramente polissémico, conduzindo as personagens a um complexo de atitudes que envolve a luta, o ganho, a perda, a procura, a descoberta, a errância, o sentimento religioso, o desespero perante a morte, a consagração do esforço humano e a consciência de existir num mundo tão extenso.

Num espaço permanentemente ameaçado pelas forças da natureza, caracterizado por uma precária organização económica e por uma situação geográfica de sufocante isolamento, a necessidade de partir impôs-se, dando origem ao acontecimento central da História dos Açores: a emigração. Embora reconheçamos o peso da atracção do desconhecido e do apelo do mar na decisão de partir, face à claustrofobia e ao circunscrito, não há dúvida de que emigrar constituía, essencialmente, uma forma de sobreviver, de escapar à fome e à miséria e de procurar uma vida melhor no além-mar, em terras a oeste, desde o Canadá aos confins da Argentina. Com o tempo, o fenómeno emigratório tornou-se num fenómeno idiossincrático colectivo.

A emigração é, indubitavelmente, o tema principal da literatura dos Açores, que, em relação à produção literária nacional, explora mais frequentemente as motivações e os efeitos do fenómeno, em especial as transformações na personalidade, na mentalidade, na cosmovisão e na identidade daqueles que decidiram partir, bem como o impacto na sociedade insular. Os autores usam este tema para representar a identidade regional,

«salto» no mar constitui uma iniciação perigosa, num meio hostil, pois muitos perderam a vida na conquista do sonho. Apesar disso, para João de Melo, a ideia de morte e de perigo não está necessariamente ligada ao oceano, já que, segundo o escritor, «no geral, não é um elemento inimigo. Não significa violência ou morte: talvez o estigma de um destino que está por cumprir-se» (Melo, 1992: 100).

² No *Dicionário de Símbolos*, podemos encontrar referência ao carácter transitório do mar: «Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais, uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, da dúvida, da indecisão, e que pode terminar bem ou mal. Daí que o mar seja ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte» (Chevalier, Gheerbrant, 1994: 128).

cultural e literária e para marcar a diferença periférica dos Açores relativamente à identidade nacional. O tema é, de facto, uma preocupação constante dos escritores açorianos, que usam a História do arquipélago para, através da literatura, realçar a sua especificidade cultural³. A emigração foi, gradualmente, ganhando espaço e presença numa estética literária em que a partida, a viagem, a errância e o regresso constituem os temas mais pertinentes.

No quinto capítulo, analisamos os diferentes modos de tratamento da emigração, privilegiando uma perspectiva a partir da ilha, já que as partidas e os regressos constituem os pontos de maior recorrência temática. Motivadas por forças centrífugas, as personagens embarcam na aventura da diáspora, encarando o mundo exterior como sendo talvez a única solução possível para as suas vidas. Daí a construção de uma imagem luminosa e utópica da América e de um imaginário que se projecta para lá das reduzidas fronteiras insulares. Todavia, a narrativa açoriana encarrega-se de mostrar casos que tendem a veicular dessa terra uma imagem realista, e com isto introduzem uma vertente de forte carga deceptiva, sobretudo os textos que retratam o regresso daqueles que encontraram no tão sonhado estrangeiro apenas a continuação da miséria e a desilusão. Sentindo o irresistível apelo das raízes e a nostalgia reminiscente da ilha, manifestados nos constantes *flashbacks*, os emigrantes retornam à terra natal, apenas para descobrir que o regresso à ilha do passado não é possível. Sendo confrontadas com a mudança, não só da ilha como também de si próprias, as personagens encetam um processo de descoberta, autognose e aprendizagem, que desemboca na aceitação ou rejeição da imagem daí resultante. O regresso é, igualmente, um momento de balanço, de ajuste de contas e de confirmação do triunfo de uns, que se empenham em exibirem os frutos do sucesso, através de um conjunto de sinais que atestam a transformação e a melhoria de vida, e da derrota de outros, desiludidos com a experiência no estrangeiro e desprezados pela comunidade da terra natal.

O conto açoriano dá-nos conta da pluralidade de condicionalismos que rodeiam a partida e o regresso, revelando, ao longo do seu percurso, uma nítida evolução no tratamento da condição emigrante, inicialmente representada de forma superficial, caricatural e tipificadora, mas ganhando, com o passar do tempo, uma complexidade

³ Carmen Ramos Villar defende que «emigration is a central theme within Azorean literature, from which other themes emerge, depicting preoccupations that explore this regional identity as distinct from, but part of, Portuguese literature. The literary use of emigration as a theme reflects also the historical and social significance of this phenomenon within the islands, contributing to shaping their regional and cultural identity» (Villar, 2006: 283).

verdadeiramente enriquecedora dos textos. Com a crescente humanização da figura do emigrante, percebemos que a emigração envolve não só uma viagem física, mas, também, uma viagem mental e espiritual, que nunca termina, mesmo após a chegada ao tão mitificado estrangeiro, onde a ilha do passado passa a constituir lugar utópico da felicidade⁴. Por isso, podemos dizer que a relação com a terra de origem se altera, ao longo do percurso do emigrante, pois, de prisão e lugar a partir do qual se imagina o que fica para lá do horizonte, a ilha se transforma num espaço constantemente rememorado, referenciado e reproduzido no novo país.

De uma maneira global, podemos dizer que o universo ficcional destes textos mantém uma ligação muito forte com uma realidade facilmente reconhecível – a realidade açoriana – o que não anula a componente lírica e poética, em que o espaço exterior surge, muitas vezes, como um reflexo do verdadeiro cerco, o cerco interior, um estado de alma complexo e deveras angustiante. No espaço insular ou fora dele, mesmo com as vias de comunicação abertas com o mundo, é sempre possível viver a condição que a ilha impõe ao homem, sobretudo ao homem cada vez mais solitário de hoje. Neste sentido, os limites que aprisionam o homem nem sempre são físicos, do mesmo modo que a ilha nem sempre é um lugar no mapa mas sim um lugar na mente, metáfora da consciência, o verdadeiro objecto de procura do protagonista de «O conto da ilha desconhecida», de José Saramago, que retrata a estranha obsessão de um homem em alcançar uma ilha misteriosa que ninguém conhecia, nem ele mesmo, representativa do anseio universal de descoberta de si próprio, de compreensão das verdades mais profundas e do sentido da existência, escondidos na alma (Saramago, 1997).

Hoje em dia, o isolamento, a clausura, o marasmo, o tédio, o medo já não constituem circunstâncias tão opressoras para quem vive nas ilhas. Actualmente, já não é tão pertinente, como noutras décadas, falar de insularidade. O espaço já não é uma presença tão imperiosa na vida das pessoas, visto que não impõe os mesmos limites. Agora, a clausura é mais psicológica do que física. Contudo, o imaginário literário açoriano continua a desenvolver temas em torno do bloqueio dos sonhos, da necessidade de partir, do sentir-se só, das ausências que oprimem, da melancolia e do abandono. Se, nos tempos que correm, a força do espaço físico não é tão determinante das condições de

⁴ Carmen Ramos Villar encara o emigrante açoriano como um eterno viajante, destruindo e construindo mitos e reinventando, constantemente, a sua própria identidade: «the myth of emigration is replaced with the dream of the past, perpetuating the idea of repeating fates and of constant and endless journey» (ibidem: 284).

vida do açoriano, ela é ainda determinante do ritmo do imaginário, embora se tenha desenvolvido num processo de progressiva complexificação. Isto porque ser ilhéu não é apenas uma condição espacial mas sobretudo ontológica, pois, mesmo após a saída da ilha, prevalecem os mesmos sentimentos de solidão, bloqueio e abandono. Esta ideia concede uma maior complexidade ao conto açoriano, que torna cada vez mais evidente que é possível «ser ilhéu» em qualquer parte do mundo.

O grande escritor é aquele que, ao narrar-nos o seu microcosmo, consegue fazê-lo de modo que o leitor veja lá também o seu. Assim, embora haja uma forte ligação entre o conto açoriano e uma patente referencialidade espaciotemporal, os sentimentos, os valores, as ideias ultrapassam os mundos localizados, e as personagens, com as suas alegrias, com as suas dores, com os seus sonhos, afinal personificam aspectos da condição humana, provocando a reflexão sobre o próprio Homem e sobre o seu lugar no mundo e fazendo-nos mergulhar no mar imenso da solidão interior, nos labirintos das emoções e das relações. Neste sentido, a ilha pode já não ter uma existência concreta. Pode passar ao plano metafísico e espiritual: ser um estado de alma.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

1. Obras literárias de autores açorianos

1.1 Conto e narrativa breve

AGUIAR, Cristóvão de (1992). *A Descoberta da Cidade e Outras Histórias*. Ponta Delgada: Eurosigno.

(2003). *Trasfega: Casos e Contos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

AIRES, Fernando (1988). *Histórias do Entardecer*. Angra: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

(1995). *Memórias da Cidade Cercada*. Lisboa: Salamandra.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio (1983). *(Sapa)teia Americana*. Lisboa: Vega.

ANDRADE, Júlio (1958). *Calhaus Rolados*. Lisboa: Supergráfica.

BARBOSA, Manuel (1995) *Enquanto o Galo Canta*. Ponta Delgada: Ed. do Autor (1985).

BORGES, Maria de Fátima (1989). *A Cor Ciclame e os Desertos*. Lisboa: Cotovia.

BULCÃO, António de Lacerda (1873). *Collecção de Romances Originaes*. Horta: Typ. de Francisco Pereira de Mello.

BULCÃO, António (1988). *Contos Desta e Doutras Vidas*. Angra: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

CÂNDIDO, Armando (1938). *Eira de Pecados*. Angra do Heroísmo: Livraria Editora Andrade.

CÂNDIDO, Manuel (1982). *A Carta e Outras Estórias*. Vila Franca do Campo: s.n..

COSTA, Francisco Carreiro da (1936). *Contos Largos: Aguarelas Anedóticas da Vida Regional Micaelense*. Lisboa: Gráfica Ajudense.

COSTA, José Francisco (1998). *Mar e Tudo*. Lisboa: Edições Salamandra.

COSTA, Vasco Pereira da (1978). *Nas Escadas do Império*. Coimbra: Centelha.

(1984). *Plantador de Palavras, Vendedor de Lérias*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.

DIAS, Urbano de Mendonça (1945). *Os Meus Contos*. Vila Franca do Campo: Tip. de “A Crença”.

DUARTE, Manuel Ferreira (1991). *A Banda Nova e Outras Histórias*. Lisboa: Edições Salamandra.

FÉRIN, Madalena (1998). *Dormir com um Fauno*. Lisboa: Edições Salamandra.

FERREIRA, Manuel (1979). *O Barco e o Sonho*. Ponta Delgada: Ed. do Autor.

(1981). *O Morro e o Gigante*. Ponta Delgada: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

GARCIA, Eduíno Borges, (1995). *Ilhéus, Portugal & os Outros*. Lisboa: Salamandra.

GARCIA, José Martins (1974). *Katafaraum é uma Nação*. Lisboa: Assírio e Alvim.

(1974). *Alecrim, Alecrim aos Molhos*. Lisboa: Edições Afrodite.

(1977). *Revolucionários e Querubins*. Lisboa: Edições Afrodite.

(1978). *Receitas para Fritar a Humanidade*. Lisboa: Editorial Montanha.

(1979). *Morrer Devagar*. Lisboa: Arcádia.

(1987). *Contos Infernais*. Ponta Delgada, Signo.

(1992). *Katafaraum Ressurrecto*. s.l.: Edição do Autor.

GOMES, Augusto (1981). *Perdoe pelo Amor de Deus*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

GREAVES, Manuel (1948). *Histórias que me Contaram (Açoreanas)*. Horta: Ed. do Autor.

(1950). *Aventuras de Baleeiros*. Horta: Ed. do Autor.

GUERRA, Rodrigo (1980). *A Americana*. Angra do Heroísmo: Direcção Regional dos Assuntos Culturais.

ILHÉU, João (1956). *Gente do Monte*. Angra do Heroísmo: Tipografia Angrense (1932).

LIMA, Fernando de (2004). *Doze Contos e Outros Escritos*. Ponta Delgada: Coingra.

LOURENÇO, J. Machado (1980). *Contos Semi-Históricos*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

LUZ, Dinis da (1952). *Destinos no Mar*. Lisboa: Portugália Editora.

(1979). *A Sereia Canta nos Portos*. Angra: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

MACHADO, Manuel (1981). *Enquanto os Coveiros Dormem*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

(1988). *Virtudes, Reis Moscas & Outras Hortaliças*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura.

- MEIRELES, Victor de Lima (1978). *As Amarras: Contos*. New Bedford: A Chama.
- MELO, Fernando (2003). *A Prenda de Natal e Outras Histórias*. Horta: Ed. do Autor.
- MELO, Dias de (1971). *Cidade Cinzenta: Crónicas e Contos*. Ponta Delgada: Ofic. Gráf. Papelaria da Matriz.
- (1979). *Vinde e Vede: Narrativas*. Lisboa: Editorial Ilhas.
- (1994). *Pena Dela, Saudades de Mim*. Ponta Delgada: Edições Salamandra.
- (1996). *Inverno sem Primavera: Estórias*. Lisboa: Edições Salamandra.
- MELO, Hélder (1983). *O Trevo de Quatro Folhas e Outras Histórias*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura.
- MELO, João de (1975). *Histórias da Resistência*. Lisboa: Prelo Editora.
- (1993). *Entre Pássaro e Anjo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote (1987).
- (1992). *Bem-Aventuranças*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (2003). *As Coisas da Alma*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MESQUITA, Alfredo de (1983). *O Jarrão da Índia*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura.
- MORAIS, Ruy-Guilherme de (1993). *As Terras da Santa & Outros Causos*. Lisboa: Edições Salamandra.
- NEMÉSIO, Vitorino (2002). *Paço do Milhafre; O Mistério do Paço do Milhafre*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (*Paço do Milhafre*, 1924, *O Mistério do Paço do Milhafre*, 1949).
- NETO, Joel (2002). *O Citroën que Escrevia Novelas Mexicanas*. Lisboa: Editorial Presença.
- NUNES, Sousa (1958). *Amanhã Será o Mesmo*. s.l.: União Gráfica.
- OLIVEIRA, Álamo (1991). *Contos com Desconto*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura.
- (1997). *Com Perfume e com Veneno*. Lisboa: Edições Salamandra.
- PINTO, Eduardo Bettencourt (1998). *Sombra duma Rosa*. Lisboa: Edições Salamandra.
- (1999). *O Príncipe dos Regressos*. Lisboa: Edições Salamandra.
- ROSA, Nunes da (1978). *Gente das Ilhas*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura (1925).
- (1988). *Pastorais do Mosteiro*. Angra do Heroísmo: Direcção Regional dos Assuntos Culturais (1904).

SÁ, Daniel de (1985). *Sobre a Verdade das Coisas*. Maia: Junta de Freguesia da Maia.
(1987). *A Longa Espera : contos e parábolas sobre o Natal*. Ponta Delgada: Signo.
(1995). *Crónica do Despovoamento das Ilhas (e Outras Cartas de El-Rei)*. Lisboa: Salamandra.
TERRA, Florêncio (1942). *Contos e Narrativas*. Lisboa: António Maria Pereira (Livraria Depositária).
(1987). *Água de Verão: Contos e Narrativas*. Ponta Delgada: Signo.
ZERBONE, Manuel (1989). *Crónicas Alegres*. Horta: Centro de Estudos e Cultura da Câmara Municipal (1884-85).

1.2 Romance e novela

AGUIAR, Cristóvão de (1994). *Passageiro em Trânsito*. Lisboa: Edições Salamandra.
(2003). *Raiz Comovida: Trilogia Romanesca*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
GARCIA, José Martins (1982). *O Medo*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura.
(1982). *Imitação da Morte*. Lisboa: Moraes.
(1990). *Memória da Terra*. Lisboa: Vega.
(1996). *Lugar de Massacre*. Lisboa: Edições Salamandra (1975).
(1997). *Contrabando Original*. Lisboa: Edições Salamandra (1987).
(1998). *A Fome*. Lisboa: Edições Salamandra (1978).
MELO, Dias de (1958). *Mar Rubro*. Lisboa: Orion.
(1964). *Pedras Negras*. Lisboa: Portugália.
(1976). *Mar pela Proa*. Lisboa: Prelo Editora.
MELO, João de (1997). *Autópsia de um Mar de Ruínas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote (1984).
(1998). *O Meu Mundo não é deste Reino*. Lisboa: Publicações Dom Quixote (1983).
(2000). *Gente Feliz com Lágrimas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote (1988).
NEMÉSIO, Vitorino (1999). *Mau Tempo no Canal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (1944).
OLIVEIRA, Álamo (1999). *Já Não Gosto de Chocolates*. Lisboa: Edições Salamandra.
SÁ, Daniel de (1992). *Ilha Grande Fechada*. Lisboa: Edições Salamandra.

1.3 Crónica

ALMEIDA, Onésimo Teotónio (1987). *L(usa)lândia: A Décima Ilha*. Angra do Heroísmo: Dir. Serviços de Emigração.

(2001). *Viagens na Minha Era: Dia-crónicas*. Lisboa: Temas e Debates.

FRUTUOSO, Gaspar (2005). *Saudades da Terra*. Ponta Delgada: Instituto Cultural.

NEMÉSIO, Vitorino (1983). *Corsário das Ilhas*. Venda Nova: Livraria Bertrand (1956).

1.4 Teatro

ALMEIDA, Onésimo Teotónio (1998). *Ah! Mònim dum Corisco!...* Lisboa: Edições Salamandra (1978).

1.5 Poesia

COSTA, José Francisco (2000). *E da Carne se Fez Verbo*. Lisboa: Edições Salamandra.

MESQUITA, Roberto de (1973). *Almas Cativas e Poemas Dispersos*. Lisboa: Edições Ática (1931).

SILVEIRA, Pedro da (1952). *A Ilha e o Mundo*. Lisboa: Centro Bibliográfico.

2. Obras literárias de autores não açorianos

BRITES, Maria (1968). *Um Saco de Diabelha*. Porto: Porto Editora.

VAZ, Katherine (2003). *Fado e Outras Histórias*. Porto: Edições Asa (1997).

BRANDÃO, Raul (1998). *As Ilhas Desconhecidas*, Lisboa: Vega (1926).

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

1. Estudos sobre literatura açoriana

ALMEIDA, Manuel Ângelo Gomes Abrunhosa Marques de (2007). *Precedentes Históricos-Teóricos dos Regionalismos dos Açores e da Galiza*. Tese de Doutoramento em Direito apresentada na Universidade de Santiago de Compostela.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio (Dir.) (1987). *Da Literatura Açoriana: Subsídios para um Balanço*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

(1989, Julho), «Recensão crítica a *Era uma Vez o Tempo*, de Fernando Aires». *Revista Colóquio/Letras*, 110/111, Julho 1989, 158-159.

(1989). *Açores, Açorianos, Açorianidade*. Lisboa: Marinho Matos Brumarte.

(1998). «Duas décadas de literatura luso-americana: um balanço (1978-1998)». *Veredas*, 1. Porto, 327-347.

ARNAUT, Ana Paula (Coord. e Dir.) (2005). *Homenagem a Cristóvão de Aguiar: 40 Anos de Vida Literária*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

BARROS, J. H. (1982). *O Lavrador de Ilhas*. Porto: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

BATISTA, Adelaide Monteiro (1993). *João de Melo e a Literatura Açoriana*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(1994/96). «Os Açores: Espaço de castigo e redenção». *Arquipélago*, XIV. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 257-268.

BETTENCOURT, Rebelo de (1923, 2 de Maio). «Por que não temos Literatura Açoriana? – Uma entrevista com o moço escritor e poeta açoriano Vitorino Nemésio». *Diário dos Açores*.

BETTENCOURT, Urbano (1983). *O Gosto das Palavras I (Leituras e Ensaios)*. Angra: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

(1987). «Rodrigo Guerra: Alguns olhares». In ALMEIDA, Onésimo Teotónio (Dir.). *Da Literatura Açoriana: Subsídios para um Balanço*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura, 45-54.

(1989). *Emigração e Literatura: Alguns Fios da Meada*. Horta: Gabinete de Emigração e Apoio às Comunidades Açorianas/Centro de Estudos e Cultura da Câmara Municipal da Horta.

(1995). *O Gosto das Palavras II (Leituras e Ensaios)*. Ponta Delgada: Jornal de Cultura.

(1999). *O Gosto das Palavras III (Crónicas e Leituras)*. Lisboa: Edições Salamandra.

(2003). *Ilhas Conforme as Circunstâncias*. Lisboa: Edições Salamandra.

(2004). «José Martins Garcia». *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, 13, 59-64.

(2004). «José Martins Garcia: a palavra, o riso». *Arquipélago. Línguas e Literaturas*, XVII, 63-73.

(2008). «O tempo de Florêncio Terra». *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, 17, 191-200.

- (2009). «*O Açoriano: esboços, folhetins e o mais que se verá (1883-1884)*». In CORDEIRO, Carlos, SILVA, Susana Serpa (Coord.). *A História da Imprensa e a Imprensa na História: o contributo dos Açores*. Ponta Delgada: Centro de Estudos Gaspar Frutuoso da Universidade dos Açores/Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, 247-256.
- BRASIL, Luiz António de Assis (2003). *Escritos Açorianos: A Viagem de Retorno – Tópicos acerca da Narrativa Açoreana Pós-25 de Abril*. Lisboa: Salamandra.
- CARRILHO, Maria Teresa Maia (1998). *O Sonho Americano e (Sapa)teia Americana de Onésimo Teotónio Almeida*. Lisboa: Universitária Editora.
- COELHO, Jacinto do Prado (1973). «Roberto de Mesquita e o Simbolismo», pref. de *Almas Cativas e Poemas Dispersos*. Lisboa: Edições Ática.
- COOK, Carla Silva (2006). *O Menino Escreve: Infância e Adolescência no Universo Nemesiano*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CORDEIRO, Carlos (Org.) (1995). *Na Senda da Identidade Açoriana*. Ponta Delgada: Gráfica Açoreana.
- CORREIA, Natália (2002). *Descobri que era europeia*. Lisboa: Editorial Notícias.
- DIAS, Eduardo Mayone (1983). *A Literatura Emigrante Portuguesa na Califórnia*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- FAGUNDES, Francisco Cota (2003). «Do Realismo Poético e do Realismo Épico: Subsídios para uma Leitura de *Mar e Tudo* de José Francisco Costa». In *Desta e da Outra Margem do Atlântico: Estudos de Literatura Açoriana e da Diáspora*. Lisboa: Edições Salamandra, 292-322.
- (2003). «Sapateia Onesimiana: Subsídios para uma Leitura de *(Sapa)teia Americana*». In *Desta e da Outra Margem do Atlântico: Estudos de Literatura Açoriana e da Diáspora*. Lisboa: Edições Salamandra, 254-290.
- FERREIRA, Ana Paula (1999). «*Passageiro em Trânsito*, de Cristóvão de Aguiar». *Gávea-Brown*, Vols. XIX-XX. Providence, Rhode Island: Gávea-Brown Publications, 134-48.
- FIGUEIREDO, Mónica do Nascimento (1994). *De volta a casa, uma aventura da escrita num tempo de novas viagens*. Dissertação de Mestrado Policopiada. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

- FREITAS, Vamberto (1992). *O Imaginário dos Escritores Açorianos*. Lisboa: Edições Salamandra.
- (1995). *Entre a Palavra e o Chão: Geografias do Afecto e da Memória*. Ponta Delgada: Jornal de Cultura.
- (1998). *Mar Cavado: Da Literatura Açoriana e de Outras Narrativas*. Lisboa: Edições Salamandra.
- GARCIA, José Martins (1987). «Prefácios e Estreantes (Aquilino e Nemésio)». In *Para uma Literatura Açoriana*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, (37-65).
- (1987). «Sobre a obra romanesca de Vitorino Nemésio». In *Para uma Literatura Açoriana*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 83-97.
- (s.d.). *Vitorino Nemésio – À Luz do Verbo*. Águeda: Veja.
- GOUVEIA, Margarida Maia (1998). «Os mitos de um narrador: a ficção na história, a história na ficção». In *Vitorino Nemésio: Vinte Anos Depois – O Colóquio Internacional*. Lisboa/Ponta Delgada: Edições Cosmos, 625-635.
- JESUS, Maria Saraiva de (1995). «Imagens da emigração na literatura portuguesa». *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, 12, 97-135.
- LEAL, João (2000). *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- LEITE, José Guilherme Reis (1998). «Entre a história e a literatura: o tratamento das fontes em Vitorino Nemésio – Um ensaio de história local como exemplo». In *Vitorino Nemésio: Vinte Anos Depois – O Colóquio Internacional*. Lisboa/Ponta Delgada: Edições Cosmos, 645-650.
- LOOJE, Robert (s.d.). *O homem que sai – Imagem e Realidade da Emigração Açoriana: Contribuição ao Estudo*. s.l.: Ed. do Autor.
- MACHADO, José Leon (2000). «Recensão a *Era Uma Vez o Tempo – Diário V*, de Fernando Aires». <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/recen061.htm>
- MCNAB, Gregory (1987). «A aventura açoriana na obra de Dias de Melo». In ALMEIDA, Onésimo Teotónio (Dir.). *Da Literatura Açoriana – Subsídios para um Balanço*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura.
- MELO, Lúcia Costa (1990). *Dinis da Luz: Sob o Signo da Insularidade*. Nordeste: Câmara Municipal Nordeste.

MELO, João de (1978). Prefácio a *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano – Séculos XIX e XX*. Porto: Editorial Vega.

(1982). *Toda e Qualquer Escrita*. Lisboa: Editorial Vega.

MENESES, Paulo (1991). «A figuração do pícaro em *Quatro Prisões Debaixo de Armas* de Vitorino Nemésio». *Revista de Cultura Açoriana*, 3. Lisboa: Casa dos Açores, 71-104.

(1998). «*O Mistério do Paço do Milhafre*, uma poética da oralidade?». In *Vitorino Nemésio: Vinte Anos Depois*. Ponta Delgada: Edições Cosmos, 405-416.

MORAIS, Ruy-Guilherme de (1979). «Um livro no contexto de uma literatura». In FERREIRA, Manuel. *O Barco e o Sonho*. Ponta Delgada: Ed. do Autor.

NEMÉSIO, Vitorino (1970). «O poeta e o isolamento: Roberto de Mesquita». In *Conhecimento de Poesia*. Lisboa: Editorial Verbo, 131-149.

(1975). *Açores – Actualidade e Destinos*. Angra do Heroísmo: Edições Atlântida.

(1932, Julho-Agosto). «Açorianidade». *Insula*, Número Especial Comemorativo do V Centenário do Descobrimento dos Açores, Ponta Delgada: Oficina de Artes Gráficas, 7-8, 59.

(1995). *Sob os Signos de Agora: Temas Portugueses e Brasileiros*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

PAVÃO, Almeida (1979). «Manuel Ferreira – um contista açoriano». In FERREIRA, Manuel. *O Barco e o Sonho*. Ponta Delgada: Ed. do Autor.

(1988). «Constantes da Insularidade numa definição de Literatura Açoriana». In *Conhecimento dos Açores através da Literatura*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura, 31-47.

(1997). «Açores». In *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (vol. 1). Lisboa: Editorial Verbo, 147-52.

PIAZZA, Walter F. (Org.) (1989). *Anais da Segunda Semana de Estudos Açorianos*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

PIRES, John (Jan. 1991-Dez. 1993). «O choque cultural na L(USA)lândia através da sua literatura». *Gávea-Brown*, XII-XIV. Providence, Rhode Island: Gávea-Brown Publications, 43-67.

PIRES, António Machado (1979). «Nemésio e os Açores». *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, 48, 5-15.

- (1981). «Emigração, cultura e modo de ser açoriano». *Revista Lusitana*, Nova Série – 1. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 7-17.
- (1997/98). «A identidade portuguesa». *Arquipélago*, XV. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 319-330.
- (1998). «A Viagem na Literatura Açoriana». In MATOS, Artur Teodoro de, THOMAZ, Luís Filipe F. Reis (Dir.). *A Carreira da Índia e as Rotas dos Estreitos: Actas do VIII Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa*. Braga: Barbosa & Xavier.
- REIS, Carlos (1998). «Representações do espaço no *Corsário das Ilhas*». In *Vitorino Nemésio: Vinte Anos Depois – O Colóquio Internacional*. Ponta Delgada/Lisboa: Edições Cosmos, 469-474.
- RIBEIRO, Cristina Almeida (1998). «Sortilégio e enigmas do *Paço de Milhafre*». In *Vitorino Nemésio: Vinte Anos Depois – O Colóquio Internacional*. Ponta Delgada: Edições Cosmos, 425-439.
- RIBEIRO, Lúcia Helena Marques (1998). *José Martins Garcia – A Questão da Identidade da Terra e a Ideia de Permanência em «Contrabando Original»*. Lisboa: Edições Salamandra.
- RIBEIRO, Luís (1964). *Subsídios para um Ensaio sobre a Açorianidade*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura.
- SÁ, Daniel de (1991). «Prefácio (para adultos)». In AGUIAR, Cristóvão de. *A Descoberta da Cidade e Outras Histórias*. Ponta Delgada: Eurosigno.
- (1991). «(O mesmo) Prefácio (em versão para crianças)». In AGUIAR, Cristóvão de. *A Descoberta da Cidade e Outras Histórias*. Ponta Delgada: Eurosigno.
- SILVA, Heraldo Gregório da (1985). *Açorianidade na Prosa de Vitorino Nemésio – Realidade, Poesia e Mito*. s.l.: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Secretaria Regional de Educação e Cultura.
- SILVEIRA, Pedro da (s.d.). «O conto açoriano e os seus caminhos». In BARRETO, Costa (Org.). *Estrada Larga – Antologia do suplemento «Cultura e Arte» de O Comércio do Porto*. Porto: Porto Editora, 544-547.
- (1977). «Açores». In COCHOFEL, João José (Dir.). *Grande Dicionário de Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 35-46.
- (1977). Prefácio a *Antologia de Poesia Açoriana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

(1986). «Aqueles anos de 1940 e tal». In ALMEIDA, Onésimo Teotónio. *Da Literatura Açoriana: Subsídios para um Balanço*. Angra do Heroísmo: Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 31-42.

VILLAR, Carmen Ramos (2006). *The Metaphorical «Tenth Island» in Azorean Literature: The Theme of Emigration in the Azorean Imagination*. Lampeter: Edwin Meller Press.

VIEIRA, Afonso Lopes (2002). «Carta-prefácio». In NEMÉSIO, Vitorino. *Paço do Milhafre; O Mistério do Paço do Milhafre*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

VILHENA, Maria da Conceição (1990). «*Contrabando Original: o outro lado das coisas*». *Arquipélago (Línguas e Literaturas)*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, XI, 225-243.

2. Bibliografia Geral

ANDERSON IMBERT, Enrique (1992). *Teoría y Técnica del Cuento*. Barcelona: Ariel.

BACHELARD, Gaston (1988). *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes Editora. (1991). *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'Imagination de la Matière*. Paris: Librairie José Corti.

(1992). *La Terre et les Rêveries de la Volonté: Essai sur l'Imagination de la Matière*. Paris: Librairie José Corti.

(1998). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes Editora.

(1998). *L'Air et les Songes: Essai sur l'Imagination du Mouvement*. Paris: Librairie José Corti.

BAKHTIN, Mikhail (1988). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1967). *Qué Es el Cuento*. Buenos Aires: Editorial Columbia.

BELTRÁN ALMERÍA, Luís (1997). «El cuento como género literario». In FRÖHLICHER, GUNTERT, Georges (Eds.). *Teoría e Interpretación del Cuento*. Berlim: Peter Lang, 17-32.

BENJAMIN, Walter (1995). «O narrador – Considerações acerca da obra de Nikolai Leskow». In SERUYA, Teresa (Org.). *Sobre o Romance no Século XX – A Reflexão dos Escritores Alemães*. Lisboa: Edições Colibri, 49-71.

- CANDIDO, Antonio [et al] (1992). *A Crónica: O Género, sua Fixação e suas Transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CESERANI, Remo (1999). *Lo Fantástico*. Madrid: Visor.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- CHORÃO, João Bigotte (1994). «Introdução». In COELHO, Trindade. *Os Meus Amores: Contos e Baladas*. Lisboa: Ulisseia.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1998). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Siruela.
- CORDEIRO, Ana Luísa (2009). *Do Regionalismo ao Universalismo: Uma Leitura de Andam Faunos pelos Bosques de Aquilino Ribeiro*. Tese de Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares apresentada à Universidade Aberta.
- COUTINHO, Ana Paula (2005). «O português migrante: uma leitura da revista *Peregrinação*». Artigo inserido na pesquisa «Literatura, migrações e dupla-pertença», integrada no Projecto «Interidentidades», do Instituto de Literatura Comparada – Margarida Losa – uma I&D financiada pela FCT, 79-88.
- DANOW, David K. (1995). *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis (1974). *La Funcion del Mito Clásico en la Literatura Contemporânea*. Madrid: Editorial Gredos.
- ELIADE, Mircea (1978). *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva.
- ERMIDA, Isabel (2003). *Humor, Linguagem e Narrativa: Para uma Análise do Discurso Literário Cómico*. Braga: Universidade do Minho.
- EZAMA GIL, Ángeles (1992). *El Cuento de la Prensa y Otros Cuentos: (aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900)*. Saragoça: Universidad de Zaragoza.
- FERREIRA, António Manuel (2004). *Arte Maior: Os Contos de Branquinho da Fonseca*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FRYE, Northrop (1973). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- FURTADO, Filipe (1980). *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GORDO, António da Silva (1995). *A Escrita e o Espaço no Romance de Vergílio Ferreira*. Porto: Porto Editora.

- GOULART, Rosa Maria (1990). *Romance Lírico: O Percurso de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- (1997). *O Trabalho da Prosa: Narrativa, Ensaio, Epistolografia*. Braga-Coimbra: Angelus Novus Editora.
- GRAU, Isidre (2001). *L'Arquitectura del Conte*. Barcelona: Octaedro.
- GRIMAL, Pierre (1992). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Difel.
- GULLÓN, Ricardo (1984). *La Novela Lírica*. Madrid: Cátedra.
- HAMAOKA, Kiwamu (1993, Janeiro-Fevereiro). «O labirinto da emigração açoriana». In *Vértice*, 52, 109-111.
- JESUS, Maria Saraiva de (1995). «Imagens da emigração na literatura portuguesa». Separata da Revista da Universidade de Aveiro/Letras, 12, 97-135.
- KAYSER, Wolfgang (1985). *Análise e Interpretação da Obra Literária (Introdução à Ciência da Literatura)*. Coimbra: Arménio Amado Editora.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Editions du Seuil.
- LOHAFER, Susan, CLAREY, Jo Ellyn (eds.) (1989). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- LOPES, Óscar, SARAIVA, António José (1992). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 16ª edição.
- MANUEL PEDROSA, José (2004). *Los Cuentos Populares en los Siglos de Oro*. S.l.: Ediciones del Laberinto.
- MELO, João de (2002). *Antologia do Conto Português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MONTEIRO, Maria da Assunção Morais Monteiro (1998). *O Conto no Diário de Miguel Torga*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- MORA, Carlos de Miguel (2003). «A outra desposta de Tirésias». In MORA, Carlos de Miguel (Coord.). *Sátira, Paródia e Caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- MORENO, Armando (1987). *Biología do Conto*. Coimbra: Livraria Almedina.
- PAREDES NUÑEZ, Juan (1986). *Algunos Aspectos del Cuento Literario: Contribución al Estudio de su Estructura*. Granada: Campus Universitario de Cartuja.
- PEREIRA, M. H. Rocha (1999). «Mito». In *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (vol. 3). Lisboa: Editorial Verbo, 830-834.

- POE, Edgar Allan (1994). «Review of *Twice-Told Tales*». In MAY, Charles E. (Ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press.
- POLLARD, Arthur (1970). *Satire*. Londres/Nova Iorque: Methuen.
- REIS, Carlos (1999). *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Livraria Almedina, 2ª ed.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. (2000). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 7ª edição.
- ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (1982). «Aspectos Humanos e Culturais da Emigração Portuguesa». *Nova Renascença*, Vol. II, 6. Lisboa: Edições Nova Renascença.
- SEIXO, Maria Alzira (1987). *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1998). *Poéticas da Viagem na Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2000). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 8ª ed.
- MARTÍN TAFFAREL, Teresa (2001). *El Tejido del Cuento*. Barcelona: Octaedro.
- TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.
- (1978). *Simbolismo e Interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- TORGA, Miguel (1969). «O drama do emigrante português». In *Traço de União*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 101-121.
- VASCONCELOS, Taborda de (1965). *Aquilino Ribeiro*. Lisboa: Editorial Presença.

OBRAS LITERÁRIAS DE OUTROS AUTORES

- (1995). *Bíblia Sagrada*. Lisboa: Sociedade Bíblica de Portugal.
- BRANDÃO, Raul (s.d.). *Os Pescadores*. Lisboa: Ulisseia.
- CAMÕES, Luís Vaz de (1972). *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
- COELHO, Trindade (1994). *Os Meus Amores: Contos e Baladas*. Lisboa: Ulisseia.
- DAFOE, Daniel (1985). *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*. London: Penguin Books.
- DINIS, Júlio (1978). *A Morgadinha dos Canaviais: Crónica da Aldeia*. Porto: Civilização.

- ELÍSIO, Filinto (1998). *Obras Completas de Filinto Elísio*. Braga: Edições APACDM.
- FIGUEIREDO, Tomaz de (2006). *Novelas e Contos – Vol. II: Tiros de Espingarda. A Outra Cidade*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GARÇÃO, Correia (1957). *Obras Completas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- HOMERO (2003). *Odisseia*. Lisboa: Livros Cotovia.
- MIGUÉIS, José Rodrigues (1981). «O Cosme de Riba-Douro». In *Contos de José Rodrigues Miguéis*. Lisboa: Seara Nova.
- MORE, Thomas (2000). *Utopia*. Oxford: University Press.
- PLATÃO (1985). *Timée. Critias*. Paris: Les Belles Lettres.
- SARAMAGO, José (1997). *O Conto da Ilha Desconhecida*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SILVA, António José da (1980). *Guerras do Alecrim e Manjerona*. Lisboa: Comunicação.
- STEVENSON, Robert Louis (1985). *Treasure Island*. Oxford: University Press.