

3.º Ciclo em Estudos Portugueses

Dissertação

**Inquietação insular e figuração satírica
em José Martins Garcia**

Orientadora: Professora Doutora Rosa Maria Baptista Goulart

Doutorando: Manuel Urbano Bettencourt Machado

**UNIVERSIDADE DOS AÇORES
PONTA DELGADA**

2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Doutora Rosa Maria Baptista Goulart a disponibilidade com que acolheu este projeto de investigação, bem como a posterior orientação científica, sempre atenta e esclarecedora, e o incentivo necessário à consecução deste trabalho.

À Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, na pessoa do seu diretor de então, Dr. João Emanuel Cabral Leite, as facilidades e apoio concedidos durante a investigação que lá realizei durante o verão de 2010.

À minha mulher e às minhas filhas, o apoio afetivo e prático, o incentivo e a compreensão para com as *ausências* e o silêncio.

Aos meus sobrinhos Sílvia e Renato Pereira, pelo afeto e disponibilidade, também pelo imprescindível suporte técnico.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	3
INTRODUÇÃO	6

CAPÍTULO 1

LITERATURA AÇORIANA. UM SINTAGMA, UM CONCEITO

1. Em torno da literatura regional	14
1.1 Sobre o caso dos Açores	19
2. Aspetos de natureza histórica e literária	27
2.1 Paisagem e gentes em representação artística	31
2.2 Reinventar a linguagem popular	42
2.3 Alguns modernismos em ação	45
2.4 No centro do neorrealismo e também nas margens	55
2.5 Dos anos setenta em diante: retomas e (re)formulações	67

CAPÍTULO 2

MUNDO ABREVIADO, PERMANÊNCIA E ERRÂNCIA

1. Contra a antifábula, o elogio da fábula	93
1.1 Jogos de máscaras	100
2. Os lugares e o tempo da história	113
2.1 Da cidade e do campo	121
3. Nascido numa ilha e perdido no mundo	126

CAPÍTULO 3

OS MODOS DA SÁTIRA

1.A sátira e os seus procedimentos.....	137
2.Sátira e ironia.....	148
2.1 Dos sinais exteriores à prática interna da sátira.....	154
3.Sátira e burlesco.....	161
4.Sátira e grotesco.....	164
4.1 Da sobrevivência nos pântanos.....	174
CONCLUSÃO	186
BIBLIOGRAFIA	192

INTRODUÇÃO

Inquietação insular e sátira constituem dois traços pertinentes da obra ficcional de José Martins Garcia. É, todavia, na narrativa que melhor podemos observar os modos como uma e outra se manifestam, os diferentes graus da sua presença; não apenas pela maior extensão da narrativa no conjunto dessa obra, mas principalmente porque, dadas as suas particulares potencialidades de representação, ela permite a construção aprofundada de figuras e dos percursos que lhes proporcionarão *experiências de vida* capazes de configurar uma determinada relação com o mundo; ao mesmo tempo, a capacidade de objetivação própria da ficção narrativa possibilita ao autor a construção de modelos do mundo perspectivados sob um ângulo de distanciamento crítico que, no limite, conduz à atitude satírica.

O presente trabalho pretende estudar a inquietação insular e a sátira na narrativa de Martins Garcia, considerando a sua particular expressão e a articulação de ambas com determinada representação do tempo e do espaço insulares, que têm uma presença de relevo na ficção do autor. A opção por estas duas linhas de análise representa ainda o seguimento de alguns posicionamentos de Martins Garcia, na sua qualidade de escritor, mas também enquanto ensaísta: o trabalho analítico e crítico por ele consagrado à literatura açoriana, sob a perspectiva da açorianidade literária, fornece propostas de leitura que podem igualmente ser aplicadas ao estudo da obra do autor – e, quanto a esta, foi ele próprio a reclamar para si o estatuto de autor satírico.

A representação do espaço insular açoriano dá-nos, em primeiro lugar, a imagem de um «mundo abreviado» (expressão de Vitorino Nemésio) em que as personagens se movimentam aparentemente mais por força de um desígnio exterior do que por uma vontade própria (desígnio que tanto pode resultar dos constrangimentos físicos, geográficos, como do *peso* do conservadorismo e das convenções sociais, familiares); incapazes, por vezes, de romper o círculo em que os seus gestos e atitudes se repetem inevitavelmente, elas conseguem, noutros casos, escapar ao cerco da ilha para fazer a experiência de outros espaços, do mundo, mas acabam por perder-se de formas várias. Esse é, também, um espaço concentracionário e arcaico, fechado sobre si mesmo e entregue a um ritmo regido pelos ciclos da natureza, pelos rituais próprios de um tempo cíclico e,

portanto, um mundo em que só fugazmente se podem vislumbrar os sinais da História e da sua caminhada.

Em relação a um universo destes e à sua rede de manifestações (experiências, discursos, mundividências), sejam elas da responsabilidade das personagens, sejam atributo do narrador, a narrativa de Martins Garcia proporciona, entre outras, uma leitura sob as duas perspetivas já referidas – a da inquietação e a da sátira, que, embora distintas e abordáveis isoladamente, acabam por inter-relacionar-se de algum modo, na medida em que a sátira se integra num processo de distanciamento desse mundo e, mais do que isso, a sua rejeição e condenação.

A inquietação é o resultado da forte experiência da condição insular por parte de algumas personagens, exatamente as que num processo de introspeção descobrem o seu *fatum* ou «signo atlântico»,¹ no que isto representa de um *sinhal* impresso que lhes condiciona irremediavelmente o percurso de vida. Essa condição insular, sentida como uma experiência de abandono e esquecimento por parte dos homens e do mundo, distância e solidão absoluta na imensidão do espaço atlântico, traduz-se, no limite, na consciência de uma condenação ao cárcere da ilha, mas gera, em contraponto, o impulso para romper esse cerco, a sedução do longe, o apelo do desconhecido, o fascínio por outros espaços adivinhados e, por vezes utopicamente hipertrofiados, graças aos sinais que deles chegam (sobretudo as *miragens de América*, em nítido contraste com as meras *imagens de Portugal*, como ocorre em *Contrabando Original*). A inquietação é, assim, uma insatisfação, uma espécie de desassossego ou uma «fome», histórica e metaforicamente considerada, que atira as personagens para fora do seu espaço e as condena à errância e à perdição no grande mundo. Porque, mesmo afastados da ilha original, as personagens que se lançaram aos caminhos do mundo continuarão a sentir-se *insuladas*, desterritorializadas, estrangeiras em qualquer parte.

A sátira, por seu turno, representa uma denúncia frontal desse mesmo mundo. A visão do satirista é a de alguém que se situa perante um mundo degradado e que a si mesmo atribui a missão de criticá-lo de forma direta e agressiva mesmo, com o propósito

¹ Título de uma sequência poética do livro de José Martins Garcia *Invocação a um Poeta*, em que o vocábulo «signo» remete simultaneamente para o sentido de «destino» e para o conceito próprio no campo dos estudos linguísticos.

de agir sobre ele, transformando-o. Daí, a convivência, na literatura satírica, de uma figuração realista e de uma desfiguração irrealizante obtidas pelos recurso aos procedimentos retórico-discursivos próprios da sátira, desde os de atenuação aos de intensificação caricatural. O próprio autor justifica esta leitura da sua obra, ao assumir-se como escritor satírico, eticamente preocupado com tudo aquilo que representava para ele a desregulação e a desordem do mundo, os atropelos à dignidade humana, no tempo histórico que lhe fora dado viver e testemunhar: «Se me tivesse classificado como um romancista satírico, ou predominantemente satírico, aí sim, eu estaria inteiramente de acordo.»²

Ora, se considerarmos o arco de tempo representado na ficção de Martins Garcia, veremos que, *grosso modo* e ressaltando um ou outro caso pontual e as particularidades de *A Fome* (em que, através de uma «estética da transmigração», o narrador congrega em si cinco séculos de história coletiva), ele se situa entre os anos 50 e os anos 80 do século XX, um período que engloba a cinza e a desumanização do salazarismo-marcelismo, com os seus mecanismos de repressão e censura, o exílio e o expatriamento, o abandono e a miséria insulares, a guerra colonial e as suas consequências devastadoras a nível físico e psicológico. Mas neste lapso de tempo situa-se ainda a euforia da revolução, ela própria objeto também de um discurso cáustico que põe a ridículo os seus excessos e desatinos: em *O Medo* deparamos com uma narrativa que articula dois planos temporais (o mais recente reportando-se a 1975 e o outro a cerca de vinte anos antes) e com o mesmo protagonista atingido por um medo de diferente origem e natureza, mas paralisante em qualquer dos casos. Isto ajuda a compreender o facto de que a sátira de José Martins Garcia não se confina ao universo insular, antes abrange um tempo coletivo português, de que o açoriano será, em função de sinédoque, a parte do todo.

A inquietação insular e a sátira não constituem uma novidade da escrita de Martins Garcia, ambas podem ser detetadas no corpus da literatura açoriana, embora a segunda aí esteja representada de forma muito esporádica (e apenas sistemática em Manuel Garcia Monteiro); aquilo que as torna peculiares no autor em estudo é, por um lado, a

² Entrevista concedida a Vamberto Freitas (²2013: 124).

aprofundada exploração dessa inquietação, a exacerbação do sentimento de condenação irrevogável e, por outro lado, a virulência de uma sátira sem fronteiras nem limites de conveniência, que percorre um espectro que vai do político ao religioso, do individual ao social globalmente compreendido.

Para o trabalho de análise, optou-se pela totalidade da obra narrativa, começada com *Katafaraum é uma nação* (fevereiro de 1974) e concluída com *Katafaraum ressurrecto* (1992), este último um título sintomático, na medida em que implicitamente afirma o retorno de um tempo ou pelo menos de costumes e comportamentos que o autor julgava abolidos. Ao considerarmos a narrativa no seu conjunto, podemos verificar como a escrita satírica, inicialmente condicionada pelo contexto político,³ evolui de um registo alegórico ou encriptado e alusivo para uma afirmação direta e de liberdade plena, por vezes numa relação de quase «transparência» entre o real e a ficção. Ao mesmo tempo, isso permite contemplar os diferentes campos de que se ocupou a sátira de Martins Garcia, embora traga como consequência o facto de que as obras não merecerão todas a mesma atenção em termos de análise, dado o seu estudo se processar em função de uma ou de outra das duas linhas de investigação apresentadas.

Antes de proceder ao estudo da obra de José Martins Garcia, insere-se uma reflexão prévia sobre literaturas regionais e em particular sobre o caso açoriano; pretende-se com isso chamar a atenção para um processo literário que ganha visibilidade social e dimensão institucional sobretudo a partir do século XIX e cuja prática foi sendo acompanhado por um discurso teórico sobre o que (não) era ou devia ser uma literatura açoriana. Assim, far-se-á, num primeiro momento, a abordagem e a delimitação (possível)

³ Alguns dos textos incluídos em *Katafaraum é uma nação*, sobretudo as «crónicas» (aspas do próprio autor) da primeira parte, tinham sido anteriormente publicadas no suplemento «Fim de Semana», do jornal *República*. Na nota que escreveu para a 2.^a edição do seu livro (maio de 1974), José Martins Garcia explicita a criação do termo KATAFARAUM, melhor dizendo, as condições em que o vocábulo se lhe impôs, bem como os respetivos sentidos: desde a ressonância bíblica de Cafarnaum até ao processo linguístico de amálgama de «cada (*kata*, em grego) um fareja um». O termo bíblico e o de José Martins Garcia têm em comum o lastro do roubo: «Roubaram-me Cristo e eu retive o nome de uma cidade hebraica. Roubaram-me a Pátria e a minha nação tornou-se KATAFARAUM.» (1974: III). Datada de 28 de abril de 1974, a nota termina com uma inscrição lapidar de aparente otimismo: «KATAFARAUM morreu. VIVA PORTUGAL!» (1974: VII). Mas, como vimos antes, Katafaraum ressuscitou 18 anos depois.

dos contornos semânticos e pragmáticos do sintagma «literatura açoriana», dos variados sentidos que lhe foram sendo consignados desde meados do século XIX e ao longo de praticamente todo o século XX, ora em contextos mais ou menos consensuais, ora em momentos de alguma perturbação ideológica. Pretende-se, em simultâneo, fornecer elementos que permitam identificar determinadas *constantes* temáticas e *visões* do mundo que se foram estabelecendo ao longo do tempo e do processo literário açoriano e em relação às quais se pode situar (ou) não a obra de Martins Garcia.

A condição insular, em particular na sua perspectiva da inquietação, será abordada no segundo capítulo, depois de algumas considerações de natureza narratológica sobre a obra do autor. A análise centrar-se-á na experiência de algumas personagens (das «hiperconscientes», em especial) no seu percurso individual e no relacionamento com o mundo imediato, de modo a destacar os traços anteriormente referidos e que se assumem como manifestação dessa mesma inquietação.

A abordagem da vertente satírica constituirá a matéria do terceiro capítulo.

A sátira literária possui uma longa tradição, aqui revisitada de forma muito breve e destinada a assinalar aqueles aspetos que o discurso teórico refere como dominantes e mais ou menos estáveis ao longo do tempo, independentemente das variações discursivas e reenquadramentos históricos a que foi submetida. É vasto o arsenal bélico (a metáfora decorre de outra, presente nalguns estudiosos que utilizam o termo «armas») a que sátira recorre para atingir os seus objetivos de denúncia do mau estado da sociedade e do mundo e para consegui-lo de forma a provocar a reação do leitor – desde os procedimentos de atenuação aos de hiperbolização e deformação. Sem descuidar os outros, a análise privilegiará o burlesco e o grotesco enquanto meios de consecução dos propósitos satíricos, na medida em que os dois constituem o modo mais agressivo de *apresentar* o estado absurdo e irracional do mundo, de desconstruir e banalizar o discurso sério, revelando as suas falhas e o carácter precário dos seus fundamentos.

Em síntese, este percurso analítico possibilitará uma aproximação à narrativa de Martins Garcia, sob a perspectiva de alguns dos seus mais significativos traços expressivos, em especial o satírico e os seus recursos linguísticos e retóricos. Ao mesmo tempo, espera-se que o estudo contribua para a compreensão do modo como essa narrativa se integra no quadro literário açoriano, retomando e aprofundando alguns dos seus temas e imaginários,

mas também afastando-se deles ou, dizendo de forma diferente, os refaz e reelabora, numa espécie de contracanto ou contraponto que constitui um outro modo de ver e de representar o mundo, de rir dele e da sua (des)ordem, abrindo um espaço de distensão e desequilíbrio numa estrita visão dicotómica do real como épico ou trágico.

CAPÍTULO 1
LITERATURA AÇORIANA. UM SINTAGMA, UM CONCEITO

1 Em torno da literatura regional

Num ensaio em que se ocupa da natureza e do lugar das diferentes literaturas regionais na Europa, escreve Jean-Paul Barbe, depois de analisar a situação espanhola: «Le voisin portugais, de son côté, apporte la preuve que la relative exigüité territoriale n'empêche pas la cristallisation de multiples identités régionales du Tras-os-Montes jusqu'en Algarve.» (Barbe, 1998: 196).

Trata-se de uma síntese suficientemente genérica e abstrata para dizer muito pouco. Em primeiro lugar, não há uma única palavra sobre essas eventuais identidades nem sobre a particularidade das literaturas que as configurariam, ao contrário do que o autor fizera nos outros casos anteriormente analisados; em segundo lugar, a leitura «vertical» do território, meramente continental, ignorando a realidade de outras longitudes, torna o país ainda mais exíguo do que ele é efetivamente e deixa fora de questão a simples possibilidade de se considerar a situação nos dois arquipélagos portugueses. No caso dos Açores, por exemplo, o sintagma «literatura açoriana» está registado desde 1852 (*Revista dos Açores*, n.º 70, de 28 de abril), tendo conhecido diferentes contornos semânticos ao longo deste mais de século e meio de existência e utilização.

No enquadramento teórico da questão, Jean-Paul Barbe parte do conceito de «literatura nacional» para propor algumas reflexões, por vezes de forma interrogativa, sobre o conceito de literatura regional e as condições concretas da sua existência, em termos literários propriamente ditos e numa dimensão institucional. As coordenadas espaço-temporais, a pertinência (ou não) do código linguístico que suporta essa expressão literária, o modo de ser de uma literatura regional por relação à literatura de referência (a nacional), isto é, o seu grau de afastamento ou distanciação – são algumas das variáveis consideradas pelo autor no âmbito desse questionamento teórico, ao lado de outras como o processo comunicacional da produção e receção, ou a eventual preferência das literaturas regionais por determinados géneros.

Ainda que abordadas de forma sintética, as referidas coordenadas constituem um ponto de partida para a consideração de alguns aspetos respeitantes ao que pode entender-se por literatura regional, os limites do conceito, as circunstâncias da sua instituição e mesmo de legitimação. Embora não devam perder-se de vista as restrições colocadas à

circunscrição espacial de uma literatura, para mais acrescentando-lhe ainda, como neste caso, um subcampo interno.

Aposto ao nome «literatura», o qualificativo «regional» introduz no conjunto uma categoria geográfica, que estabelece uma relação da parte para o todo, a literatura nacional, acrescentando mais *fronteiras* a um domínio que tem sido questionado precisamente pelo artificialismo das suas fronteiras. Sabe-se, na verdade, como o discurso teórico e crítico tem posto em evidência o carácter contingente do conceito de literatura nacional: por um lado, pela natureza extraliterária do qualificativo e pelas condições históricas da sua «invenção»; por outro lado pelo esbatimento do seu sentido, resultante das transformações sociais verificadas principalmente desde a segunda metade do século passado e acentuadas já no atual, em paralelo com as formulações teóricas daí decorrentes.

Surgida no contexto da formação e afirmação do moderno Estado-nação (processo intimamente ligado ao Romantismo), a literatura nacional constitui-se como um repositório de textos (selecionados em função de critérios literários, mas também ideológicos) que alegadamente representam a vivência coletiva de um povo, contribuem para a construção de uma imagem de identidade nacional e, ao mesmo tempo, ajudam a consolidar a consciência de pertença a uma determinada comunidade; neste sentido, «literature is a signifier of national identity» (Hutcheon, 2002: 14), que pode ser aproveitado, do ponto de vista da história, com propósitos nacionalistas.

A *Memória ao Conservatório Real*, de Almeida Garrett, para apresentação de *Frei Luís de Sousa*, em 1843, é entre nós um bom exemplo desse entendimento da literatura, da sua função formativa, do seu papel iluminador do passado, que adquire uma importância pedagógica ao ser projetado literariamente no presente para nele conviver com uma literatura da atualidade: « revesti[r] [os factos] das formas mais populares e derramar assim pelas nações um ensino fácil, uma instrução intelectual e moral que, sem aparato de sermão ou prelecção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão, no meio de seus próprios passatempos, [é] a missão do literato do poeta». ⁴ (Garrett, 1992: 139).

⁴ No outro lado do Atlântico e alguns anos mais tarde (1873), Machado de Assis falaria de um «instinto de nacionalidade», em circunstâncias diferentes e marcadamente mais assertivas, pois tratava-se de afirmar a necessidade de uma literatura que, «interrogando a vida brasileira e a

A defesa de uma cultura nacional, enquanto discurso construtor de sentidos identitários, fomentou padrões de homogeneização como a alfabetização universal, a institucionalização da educação e a generalização de uma língua, no caso em que o Estado registasse pluralidade linguística (Hall, 2005: 51), que teria na literatura a sua expressão mais nobre; tudo isto no pressuposto de uma unidade cultural perfeitamente delimitada e circunscrita ao espaço geográfico do país, ou seja, uma identidade que a literatura subsumiria por escrito. Daí decorre o sentido de literatura nacional, na medida em que «cada país possuiria uma literatura com caracteres próprios, uma literatura que seria expressão do espírito nacional e que constituiria, por conseguinte, um dos factores relevantes a ter em conta para se definir a natureza peculiar de cada nação.» (⁸Silva, 1992: 7).

Em relação a esta perspetiva nacional e às suas consequências práticas a nível de um *isolacionismo* que desfocava a realidade literária em nome de outros fatores, escreve Claudio Guillén: «como tal objeto de historia, la literatura nacional es una institución, las más de las veces, desde un punto de vista histórico-literario, no ya insuficiente (el Renacimiento, el Romanticismo, el Simbolismo, el Surrealismo no son principal o meramente españoles), sino espúrea y fraudulenta. Las raíces de la imaginación poética se hunden en la lengua y en la vida, no en las naciones y las razas.» (Guillén, 1989: 235).

Aliás, desde o seu início, os próprios estudos comparatistas (ou pelo menos a *atitude* comparatista) tinham constituído um contraponto a essa perspetiva nacional e restritiva, traduzindo-se numa abertura ao conhecimento das diferentes literaturas e ao estudo das relações que estabelecem entre si, «as relações literárias internacionais», designação que, no entanto, daria azo a alguns equívocos de natureza *hierárquica*, nomeadamente pelo estabelecimento de uma ordem de grandezas entre as diferentes literaturas europeias (Buescu, 2001: 7). O próprio Guillén, num momento já de superação das limitações do comparatismo inicial, chama a atenção para a importância de que se revestem para o conceito de literatura determinadas classes e categorias (os géneros) que não são meramente nacionais, preferindo falar de «supranacional», «para subrayar que el

natureza americana», configurasse um pensamento nacional em nítida conexão com a independência política, de que ela representaria uma vertente cultural (Assis, 1994).

punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellas.» (Guillén, 1985: 13-14).

O «instinto de nacionalidade», pelo menos nos termos e no contexto em que Machado de Assis o referiu, esbateu-se no decurso do século XX, ao mesmo tempo que se revelava a insuficiência dos diferentes critérios para, individualmente, sustentarem uma definição clara e precisa de literatura nacional. Aliás, a consideração de todos esses aspetos, entre as dificuldades de uma delimitação do conceito e o seu carácter restritivo, leva José Lambert a, no limite, preferir falar de «literatura em França, na Alemanha, em Itália», em vez das equivalentes expressões adjetivadas (2006: 125), como forma de dar conta de modo mais abrangente de todas as práticas e modalidades literárias verificadas num dado campo sociocultural (aí incluídas, por exemplo, as literaturas regionais, as tradições orais, a literatura traduzida, entre outras).

Fernando Cristóvão analisa um por um os critérios tradicionais de definição de literatura nacional (linguístico, temático-estilístico, histórico-cultural), pondo em destaque a sua insuficiência, e, na linha do que fizera Antonio Candido para o Brasil, desvia o campo de análise para o domínio da comunicação e apresenta a literatura como sistema comunicativo segundo, de carácter estético, e em íntima articulação com o esquema comunicativo primeiro, linguístico (Cristóvão, ²2005:23).

Assim, a comunicação literária assentaria no triângulo autor-obra-leitor, já não considerada abstratamente, mas enquadrada numa realidade, a Nação, e num contexto histórico, espacial e cultural definido em que se incluem as diferentes instituições que asseguram a cada uma das instâncias do processo comunicativo os meios materiais para a sua interação e efetivação: as instituições que produzem, divulgam e fazem circular as obras e asseguram a sua transmissão e lhe conferem o estatuto de património (editoras, bibliotecas, a publicidade, o ensino e a crítica, os prémios, as associações diversas).

Uma definição destas permite levar em conta uma série de elementos de natureza sociocultural que ultrapassam a simples consideração da obra e a integram num processo histórica e sociologicamente verificável e em que autor e leitor se reconhecem como membros de um sistema de comunicação cultural-literário nacional e a que pertencem os autores e as obras entendidas e aceites pelos leitores como «fazendo parte dele», graças a uma multiplicidade de fatores onde se evidenciam a língua, a temática, a autoria...»

(Cristóvão, ²2005: 27). E permite ainda, de acordo com o autor, um olhar diferente sobre as literaturas regionais,⁵ pela transposição desse processo para uma determinada circunscrição espacial, a região : será pela circunstância do seu limitado processamento local (produção e consumo)» que uma literatura há de identificar-se como local, embora nela se projetem os seus valores específicos (Cristóvão, ²2005: 33); trata-se, portanto, de uma questão de falta de «amplitude nacional» e que não poderá servir de base a um juízo de valor sobre a qualidade estética das obras aí produzidas. De forma otimista, Fernando Cristóvão admite mesmo que algumas delas acabem por se impor a toda a comunidade nacional, mas o que a história literária demonstra é algo diferente disso.

⁵ O autor fala inicialmente em «regionalismo» e em «literatura regionalista», conceitos de natureza marcadamente histórica, numa perspectiva restrita, embora depois refira «literatura regional».

1.1 Sobre o caso dos Açores

Retomando as afirmações de Guillén, se é certo que os códigos literários são de natureza supranacional, eles atualizam-se sempre em espaços concretos, em determinados contextos socioculturais e tempos históricos, possibilitando a configuração de modelos do mundo marcados por representações semânticas que oscilam entre o particular e o geral, entre o local e o universal, configurando literariamente experiências e percepções do mundo.

Falar de uma literatura local ou regional não implica deixar de considerar esses aspetos teóricos nem os códigos que estruturam a obra literária; trata-se de adotar uma perspectiva e proceder a uma abordagem que não se limite a considerar apenas a natureza e a organização dos códigos e procedimentos técnicos da literatura, a sua *mecânica*, mas tenha igualmente em conta a sua vertente institucional, um conjunto de práticas atualizadas num determinado contexto social, e tenha igualmente em conta a sua dimensão cultural, os valores, as representações do mundo e os imaginários peculiares que se manifestam no interior de um *corpus* literário determinado e localizado, sem perder de vista o campo mais vasto (nacional) em que tudo isso se integra ou, dito de outra forma, entendendo essa literatura local, no seu processo material e nas suas particularidades simbólicas, sob a dupla perspectiva de uma realidade particular e do seu contributo para a diversificação de um todo mais amplo.

Um poeta como Roberto de Mesquita (1871-1923) pode, muito naturalmente e sem sobressaltos, ser estudado sob uma perspectiva açoriana, que nele detete as marcas e as representações subjetivas do mundo insular, e ao mesmo tempo sob um ponto de vista nacional, integrando-o no simbolismo português, que, por sua vez, é subsidiário do simbolismo europeu. Essas perspectivas não se excluem e foi mesmo por esse ângulo que Jacinto do Prado Coelho comentou a obra do poeta florentino:

Pertence-lhe um lugar no panorama da poesia portuguesa, pela qualidade estética de *Almas Cativas*; mais restritamente, situa-se no quadro da literatura açoriana pela expressão admirável da condição vivencial de ilhéu exilado no Atlântico (...), e no quadro do parnasianismo e sobretudo do simbolismo português, de que é um dos mais altos expoentes logo a seguir a Camilo Pessanha... (Coelho, 1973: 9).

O texto de Jacinto do Prado Coelho refere e cita o ensaio de Vitorino Nemésio sobre Mesquita, o primeiro que de forma extensa se ocupa do poeta e o dá a conhecer ao público português. Nesse ensaio, Nemésio chama justamente a atenção para a filiação literária de Roberto de Mesquita, que vai de Leconte de Lisle a Baudelaire, a Verlaine, a Antero e a Eugénio de Castro; mas ocupa-se principalmente do modo como os preceitos de escola se integram no discurso poético e se acomodam à expressão de uma «experiência» pessoal inseparável da condição insular.⁶ E Jorge de Sena, ao incluir Mesquita nas *Líricas Portuguesas*, chama igualmente a atenção para aquilo que «de autóctone de uma parte de Portugal – os Açores – [aflora] no seu lirismo.» (Sena, ³1984: LXVIII).

Posto isso, no caso dos Açores, e de um ponto de vista histórico, importa ver o que se passa com aquilo que podemos considerar a emergência da literatura açoriana, isto é, a passagem das simples «manifestações literárias» a um «sistema de obras ligadas por denominadores comuns.» (Candido, ¹⁰2006: 25).

A tipografia e a imprensa, introduzidas nos Açores apenas em 1829, desempenharam um papel fulcral nesse processo, e os próprios autores tiveram consciência da sua importância para a criação e o funcionamento de uma *comunidade literária*, capaz de efetivar o processo de comunicação entre autor e leitor através da obra, que para Antonio Candido e Fernando Cristóvão constituem o critério para a delimitação de uma literatura. No editorial do número inaugural do semanário *O Açoriano*, de que era proprietário, redator e tipógrafo, escreveu o poeta Manuel Garcia Monteiro (1859-1913), depois de considerações várias sobre as vicissitudes próprias dos jornais, por razões materiais, financeiras e também de orientação ideológica, suscetíveis de desmotivar qualquer iniciativa nesse domínio: «Este jornal publica-se afinal por uma razão muito simples: muitos gostam de possuir a sua casa, como muita gente que escreve gosta de ter o seu jornal.» (Monteiro, 1883:1).

Percebe-se pelo contexto que, para um escritor, possuir um jornal é garantir um espaço de comunicação e de divulgação do seu próprio trabalho e promover igualmente o conhecimento de outros autores e textos, formando o gosto público; mas o que aí se

⁶ O ensaio, publicado inicialmente no n.º 6 da *Revista de Portugal* (janeiro de 1939), foi posteriormente incluído em *Conhecimento de Poesia* (²1970).

inscreve é também a consciência da dimensão institucional da literatura e do seu papel formativo, a noção de que o jornal era o caminho mais curto para a comunicação com o seu público. E se nem todos esses escritores foram proprietários de jornais, a sua presença regular na imprensa atesta esse impulso coletivo para a relação de proximidade com os leitores.

A leitura da imprensa da época⁷ permite detetar, em primeiro lugar, o lugar específico que o literário tende a ocupar no espaço público, o seu papel no interior da esfera social, enquanto fator de valorização, de formação pessoal e de entretenimento também: pelos textos e autores publicados, pela notícia e pelo apontamento crítico, pela publicidade editorial, mesmo pelo *espaço à parte* que lhe é dedicado, embora complementarmente a importância do literário se ateste pelo destaque que, por vezes, se lhe dá em primeira página.⁸

Em segundo lugar, essa demarcação do domínio ou campo literário faz-se pela divulgação, em simultâneo, de autores locais, nacionais e internacionais, numa espécie de círculos concêntricos, progressivamente mais abrangentes – metáfora imperfeita, em todo o caso, pois no espaço da página os textos entrecruzam-se, sem restrições. Se isso traduz uma abertura a outros universos culturais e estéticos, também é claro que pode funcionar igualmente como um fator de emulação e aprendizagem para o escritor; e a natural seleção a que são sujeitos por parte de quem os escolheu funciona ainda como a afirmação de um gosto literário que se pretende partilhar de modo a fomentar no leitor um horizonte de expectativas⁹, que terá de considerar ainda as tipologias textuais predominantes: o conto e

⁷ A expansão da imprensa nos Açores pode avaliar-se pelo facto de entre 1830 e 1886 terem sido registados no arquipélago trezentos e doze títulos de jornais; veja-se Pinheiro (1886). Sobre a história da imprensa e o papel da imprensa nos Açores, mesmo no campo literário, consulte-se Cordeiro, org. (2009). Em termos mais específicos, veja-se Rocha (1988), sobre a introdução da imprensa no Faial. Carlos Lobão (2010) ocupa-se igualmente do assunto, no quadro mais vasto da sociabilidade e da cultura na cidade da Horta na segunda metade do século XIX.

⁸ E essa relevância do literário não se esgota com o deslumbramento dos tempos iniciais. Ainda em 1915, o jornal *Diário dos Açores* dedicava integralmente a sua primeira página de cada quinta-feira à literatura (lírica, narrativa, por vezes algum apontamento crítico).

⁹ Para Hans Robert Jauss, o horizonte de expectativa resulta da compreensão prévia do género, da forma e temática de obras anteriormente conhecidas e da oposição entre linguagem poética e linguagem prática (1993: 65). O uso da expressão «horizonte de expectativa» poderá não ser aqui totalmente apropriado, na medida em que se está num momento de formação de um processo, embora também se reconheça que não se desenvolve sobre um vazio anterior; a sua utilização serve

a crónica, o folhetim, o registo impressivo, a *digressão estilizada*, entre a contemplação extasiada da paisagem e o apontamento valorativo de aspetos culturais próprios, nomeadamente de natureza etnográfica.

A análise de todo esse processo revela que ele não será globalmente compreensível se não se tiver em conta, por outro lado, a lição de Garrett, desde o teórico da *Memória* ao Conservatório até ao ficcionista histórico e, sobretudo, ao autor do «despropositado e inclassificável livro das [suas] *Viagens*» (Garrett, ³1977: 252). Em termos gerais, o apelo de Garrett com vista à construção de uma literatura que fornecesse ao povo a verdade do passado e a do presente através romance e do drama histórico e da novela da atualidade respetivamente (⁴1992: 141), a mensagem explícita e implícita de valorização do nacional, a demonstração prática que as *Viagens na minha terra* representam, deslocando a ação para o espaço rural – tudo isso repercute, sob diferentes modulações, na narrativa que nos ficou desse período inaugural. Digamos que esses escritores insulares da transição do século entenderam a realidade local como o seu *nacional* imediato e, tornando-a matéria literária, abriram caminho a uma escrita de proximidade, capaz de interpretar o tempo e a história dos homens a quem, prioritariamente, se destinava e com isso intensificar o grau de cumplicidade entre autor e leitor.¹⁰ A nível discursivo é possível ainda, noutra dimensão e noutros momentos, detetar a presença de Garrett a nível de breves enunciados linguísticos que se inserem num registo declaradamente coloquial e familiar de conversa com o leitor (interpelado de forma direta, por vezes), um *discorrer* ao sabor do capricho e da despreocupação do autor – traços cuja matriz se deve procurar em *Viagens na minha terra*. Mas mesmo em determinados momentos de suspensão emotiva perante a paisagem, quer em textos autónomos, quer em fragmentos inseridos em unidades narrativas, é possível detetar ainda o rasto do «cismar

evidenciar o esforço de promoção do gosto público pela literatura e para aproximá-lo do gosto do autor.

¹⁰ E não apenas a nível da narrativa curta como o conto, mas também do romance, inicialmente publicado em folhetim. Florêncio Terra (1858-1941) escreveu *O Enjeitado* e, de parceria com Manuel Zerbone (1856-1905), *A Vingança da Noviça*, ambos com uma trama localizada no espaço açoriano; foram mais tarde editados em volume, o primeiro em 1988, o segundo em 2009. Ainda a título de exemplo, Ernesto Rebelo começou a publicar logo no primeiro número de *O Açoriano* o folhetim *Urzes e Silvados*, uma história de enquadramento espacial no Faial que articula o passado com o presente através da voz de um narrador intraficcional cujo relato recupera episódios do cerco do Porto, onde combatera como soldado.

poético diante dos sublimes espectáculos da natureza» (Garrett, ³1977: 239), por vezes já em articulação com uma estética impressionista, explicitamente referida nalguns casos.

No quadro tipológico que traçou para o conjunto dos contistas açorianos reunidos na sua antologia, João de Melo estabeleceu uma categorização quadripartida que, de modo aproximativo, lhe permitiu proceder a uma distribuição dos autores em função dos temas preferencialmente tratados por cada um deles: uma escrita da terra açoriana, uma escrita do mar, uma escrita da emigração e uma escrita poliédrica (1978: 30).

As três primeiras categorias recobrem de forma mais ou menos precisa o universo ficcional da narrativa que assinala os finais do século XIX e os inícios do seguinte, em especial aquele que está configurado na escrita dos chamados contistas da Horta (Florêncio Terra, Nunes da Rosa e Rodrigo Guerra):¹¹ um espaço físico e social muito próprio das ilhas do Faial e Pico, com a rede de relações económicas e sociais devidamente hierarquizadas, num regime de carácter vagamente patriarcal e em que os conflitos tendem a diluir-se ou a desembocar em soluções favoráveis aos do topo da escala social, mesmo quando o desfecho, noutros casos, é marcado por uma forte expressão de violência, em contraste com uma determinada idealização do mundo rural e dos seus modos de vida.

É também neste período que a emigração começa a ganhar literariamente a dimensão e o relevo que farão dela a grande narrativa açoriana. Intimamente ligada à experiência do mar (da baleação, em particular), ela representa a busca das «Califórnia perdidas de abundância» (Silveira, 1952: 17) e favorecerá a construção de um imaginário cujas coordenadas fundamentais se situam a oeste, onde a Terra Prometida permitirá saciar a fome insular, entendida esta numa dupla dimensão de natureza material e histórica, por um lado, e de natureza psicológica e individual, pelo outro, como explicita ainda um verso de Pedro da Silveira, ao desdobrar o sentido dessa fome em «e a nossa fome de pão e de distâncias» (1952: 48), que introduz por via do sentido metafórico o sintoma de uma inquietação ou de um desassossego intimamente ligado à realidade física do «mundo abreviado» da ilha.

¹¹ Rodrigo Guerra (1862-1924), Nunes da Rosa (1871-1946).

Omitindo ou referindo apenas de passagem o tempo americano, mediante o recurso a um processo como o sumário,¹² essa narrativa configurará sobretudo os momentos da partida e da chegada, assinalando o contraste entre a expectativa e a euforia dos que partem e a inquietação e a prudência dos que ficam; o investimento narrativo na chegada permite, por sua vez, proceder ao confronto entre as aspirações da partida e a sua concretização (ou não), da mesma forma que possibilita o desfecho ou a anulação de hipóteses narrativas deixadas em aberto. Ao mesmo tempo, a escrita fornece elementos para a compreensão dos processos de aculturação daí resultantes, mediante a composição da personagem do emigrante de torna-viagem, o calafona, em que avultam em primeiro lugar os traços externos da figura, mas já também uma fala marcada pela interferência do inglês no sistema linguístico do português e que atingirá um maior grau de desenvolvimento e de intensidade em autores posteriores.¹³ Se Maria de Lourdes Belchior pôde escrever que «os Açores sem a emigração não são os Açores» (1981: 312), a afirmação há de entender-se por aquilo que a emigração representa enquanto acontecimento mais recorrente da sua história e também aquele que mais moldou o destino insular em termos económicos e sociais; mas a emigração é também, e lida na sua figuração literária, uma experiência de descoberta e conhecimento, uma aprendizagem do mundo e do outro, uma abertura da ilha aos grandes espaços físicos e à leis que regem a relação entre os homens, da generosidade à crueldade, da solidariedade à exploração.

Pela sua capacidade de representar a realidade «segundo um ponto de vista diferente, comparativamente analítico e objetivo» (Candido, ¹⁰2006: 429), a narrativa presta-se à configuração desse mundo insular e da complexidade das suas relações sociais em contexto. A lírica, por outro lado, e dados os seus procedimentos de subjetivação e

¹² O sumário constitui, no domínio narratológico, uma condensação da história, fazendo-a corresponder no discurso a uma duração inferior àquela que lhe seria própria; trata-se, portanto, de uma opção técnica, com implicações a nível da velocidade narrativa e favorecida pela omnisciência do narrador, que lhe permite manipular os acontecimentos, selecionando os que lhe parecem relevantes e omitindo os outros (Reis, ³1991: 378). No caso presente, a sumarização do tempo americano evitará também o risco da inverosimilhança que decorreria da configuração literária de uma realidade empírica que não se conhecia devidamente.

¹³ Eduardo Mayone Dias refere esse «portenglish» (ou «emigrês») como uma espécie de língua franca que permite ao emigrante, sobretudo ao chegado à América nas primeiras décadas do século XX, preencher as suas lacunas de verbalização num contexto em que se depara com uma realidade tecnológica desconhecida anteriormente e, portanto, não nomeada na língua portuguesa (Dias, 1983: 14-15).

interiorização (Reis, 1995: 312-314), projetará no discurso poético uma percepção egocentrada da experiência insular, *vivida* e escrita como uma experiência de distância e desgarramento, um sentimento de orfandade irremediável e nostalgia de um lugar outro para lá do tempo e do horizonte – tudo isso atravessado por uma tensão entre a limitação da ilha e a ilimitação do mundo, entre «o cárcere e o infinito», para utilizar a metáfora de Martins Garcia (1987c: 23) a propósito de Roberto de Mesquita, o poeta que melhor e mais intensamente exprime essa vivência íntima de «solidão atlântica».¹⁴ Num outro sentido se orientará a poesia de Manuel Garcia Monteiro, com a sua modulação satírica, e que, mesmo à distância física que vai de Boston ao Faial, procede ao inquérito à sociedade faialense em clave humorística e crítica que faz dele o grande poeta satírico do século XIX e o elo de ligação entre Tolentino e Bocage, por um lado, e Alexandre O'Neill, pelo outro, como escreve Carlos Jorge Pereira, um dos seus mais recentes e profundos estudiosos. (1997: 18).

Na escrita dos autores aqui referenciados, e que assinalam literariamente o final do século XIX e os inícios do século XX, está o núcleo daquilo que serão os desenvolvimentos da literatura açoriana (à exceção das representações temáticas que, por razões históricas e sociais, como a guerra em África, só mais tarde teriam razão de ser): do enraizamento à desterritorialização, da fixação ao chão insular à errância, às partidas e aos regressos (ainda que menos frequentes), do isolamento, procurado ou forçado, no reduto da ilha à busca de outros mundos mais vastos que compensem a escassez e o vazio insulares, mesmo que, no limite, eles se transformem em espaços de perdição física e íntima.

Compreender a natureza desse processo literário e tentar estabelecer o seu modo de relacionamento com a literatura nacional é o assunto a tratar no subcapítulo seguinte: uma perspetiva histórica sobre as diferentes designações recebidas (mas em especial a de «literatura açoriana») e o conteúdo atribuído a cada uma delas; isso permitirá ainda a

¹⁴ A expressão é de Vitorino Nemésio, que considera Roberto de Mesquita «o primeiro poeta que exprime alguma coisa de essencial na condição humana tal como ela se apresenta nas ilhas dos Açores.» (1970: 149).

verificação dos momentos de maior debate público sobre o que é ou deverá ser a literatura açoriana ou, por outro lado, a recusa da sua existência.

2. Aspetos de natureza histórica e literária (algumas formulações)

O sintagma «literatura açoriana» aparece registado, como se disse, no número 70 da *Revista dos Açores*, a 28.4.1852,¹⁵ e dava o título a uma secção ou rubrica sobre autores açorianos, um pequeno apontamento biobibliográfico documentado com um excerto da obra literária quando se tratava de poetas. A rubrica, que se manteve nos números posteriores, substituíra uma anterior, de estilo idêntico, com a designação de «Poetas Açorianos».

Apesar do limitado espaço de que dispunham, os apontamentos, não assinados, conseguiam nalguns casos articular os dados do autor empírico (vida, obra) com algumas apreciações críticas e informações de natureza literária, além de fontes bibliográficas e referências abonatórias. Um exemplo disso ocorre com a nota respeitante a João José Jácome (1791-1838), ainda na rubrica «Poetas Açorianos». Um registo biográfico sumário não se coíbe de descer, no final, a pormenores sobre a loucura que atingiu o poeta, alguns a nível do anedotário e numa moldura de pendor positivista; mas isso dá lugar a considerandos sobre a preponderância da vertente satírica na sua poesia, o que justifica, de passagem, a alusão a um autor de referência como Marcial. A transcrição integral de um soneto de João José Jácome, possível graças à natural reduzida dimensão do poema, leva a uma apreciação do género, apoiada na *autoridade* de um poeta como Castilho:

Em verdade pouca gente ha já, que creia na religião do soneto; contudo aqui registamos este, unicamente como memoria do autor, cujo nome composições mais esmeradas, mas que a REVISTA não comporta, fizeram conhecido. Não há muito que fiar em sonetos, e para confirmal-o temos a autoridade do grande poeta contemporâneo o sr. Dr. Antonio Feliciano de Castilho, que a p. 123 do seu recente *Tratado de*

¹⁵ Sediada em S. Miguel e com periodicidade semanal, a revista começou a publicar-se a 1.1.1851, tendo terminado em 1854. O primeiro volume acaba no n.º 103, com a data de 15 de Dezembro de 1852. Carlos Enes refere a existência de um segundo volume, não numerado nem datado. («Revista dos Açores», *Enciclopédia Açoriana* <http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea>). Consultado a 15 de janeiro de 2011. Diferentemente do que o título possa induzir, a Sociedade não tinha qualquer intervenção direta no fomento da instrução ou na divulgação das letras enquanto fator de cidadania; a sua constituição teve em vista apenas a aquisição da tipografia em que a revista passou a ser impressa (Supico, 1995, II: 633).

metrificação portuguesa, escreveu o seguinte: – “O soneto é uma bella composição, mas pelo abuso que d’ella se-fez, tanto como pelas suas apertadíssimas difficuldades, também quasi senão faz. O soneto portuguez podemos dizer sem exaggeração nasceu com Bocage, e com Bocage morreu.”¹⁶

Os juízos, mesmo os mais assertivos, também estão sujeitos às contingências da história, tal como estes sobre a vida e morte do soneto (a primeira coletânea de sonetos de Antero só apareceria em 1861). Em todo o caso, aquilo que importa reter do apontamento em si e, por extensão, dos outros é sua função institucional. Por um lado, eles fornecem elementos para a constituição do inventário de poetas do arquipélago, na medida em que a pesquisa não se limita ao registo do presente e recua no tempo histórico, permitindo detetar a presença e a participação deles na vida nacional (o que não deixa de representar um duplo modo de abordagem, no quadro insular e no continental). Por outro lado, essas pequenas notas contribuem para que os textos literários entrem em circulação no espaço público, juntamente com elementos e conceitos do discurso teórico, ou seja, elas cumprem a função da imprensa, que é (in)formar, num domínio particular como este, fomentando o processo de comunicação literária num determinado meio e constituindo um público.

A passagem do título de «Poetas Açorianos» a «Literatura Açoriana» não se faz sem consequências, dado que isso traduz uma alteração de conceito e de práticas, com a segunda expressão a revelar-se mais extensa do que a primeira. Embora o esquema interno das notas se mantenha mais ou menos idêntico, a verdade é que o seu âmbito é sobretudo o dos prosadores, não necessariamente ficcionistas; encontramos aí nomes de religiosos e eclesiásticos, juristas, e uma listagem de obras de natureza heterogénea, entre a prosa moralista e os sermões, entre o texto lexicográfico e o jurídico.

A «literatura» tem, neste contexto, uma definição muito abrangente, que cobre genericamente as obras escritas em prosa¹⁷ e revela notórias afinidades com o modo como, segundo Aguiar e Silva, o positivismo lidou com os problemas respeitantes ao conceito de literatura:

¹⁶ *Revista dos Açores*, n.º 38, 17.9.1851, p. 151.

¹⁷ O uso do termo em sentido tão abrangente atesta a evolução que foi sofrendo até chegar à designação de literatura *stricto sensu* que se consolidaria no século XIX, englobando os géneros lírico, narrativo e dramático. (Sousa, «Escola Literária», *E-Dicionário de Termos Literários* [online]. Consultado a 7 de outubro de 2011.

Na época positivista, as dificuldades e os melindres do estabelecimento do conceito de literatura foram simplista e radicalmente suprimidos, ao aceitar-se como literatura, seguindo talvez a sugestão oferecida pela etimologia do vocábulo, todas as obras, manuscritas ou impressas, que representassem a civilização de qualquer época e de qualquer povo, independentemente de possuírem, ou não, elementos de ordem estética (Silva, ⁸1992: 14).¹⁸

Por outro lado, o adjetivo «açoriana» apenso ao lexema literatura deve entender-se no sentido de naturalidade ou proveniência, ou seja, de autores nascidos no arquipélago, sem distinção de conteúdos ou de géneros literários. De algum modo, os propósitos da rubrica prolongam aquilo que eram os da sua antecessora e que podem encontrar-se formulados no parágrafo inicial do texto dedicado ao poeta João António da Cunha:

Levamos muito a peito acudir, sempre que possível, pela gloria dos nossos co-açorianos; e pelas glórias litterarias sobretudo, que não têm sido poucas as que no meio da incúria e geral desamor se-hão perdido! Restaurar-lhes a memória, quem ousará negar que seja empresa sobre todas patriótica?¹⁹

Não há na *Revista dos Açores* qualquer teorização sobre o que é ou deva ser a literatura açoriana, para lá daquilo que implicitamente a revista deixa passar como tal; o *inventário* com que aí nos deparamos tem muito a ver com um intuito de divulgação de autores naturais do arquipélago, resgatando-os do esquecimento em que se encontravam. Ao mesmo tempo, isso proporcionava a construção de uma consciência cultural e literária local, até porque, cumulativamente, a revista foi sempre incluindo em cada edição poemas de autores contemporâneos.

As teorizações virão mais tarde, por vezes em contexto de repto ou desafio lançado aos escritores, no sentido de estes darem mais atenção à realidade local e de a tomarem como matéria de tratamento literário. Podemos detetar, ao longo de todo o século XX, várias dessas *atitudes prescritivas*, algumas com maior ênfase e autoridade do que outras, e em contextos que favorecem a presença mais frequente do discurso literário no

¹⁸ As quinze páginas iniciais de *Teoria da Literatura* constituem uma síntese da génese e da história semântica do conceito de literatura.

¹⁹ *Revista dos Açores*, n.º 20, 14.5.1851.

espaço público. O teor dessas formulações, os juízos e os modos de conceber a literatura açoriana serão também, pelo menos em parte, função desses contextos, dos seus pressupostos estéticos e literários, de condicionantes socioculturais e mesmo políticas.

2.1 Paisagem e gentes em representação artística

O século XIX deixou-nos, de qualquer modo, um texto de referência, da autoria de Armando da Silva, em que podemos encontrar a *defesa* formal de uma literatura açoriana, já com indicações precisas sobre o seu modo de ser.

Trata-se de um extenso ensaio que preenche integralmente a primeira página de duas edições consecutivas do semanário *Actualidade*, ocupando-se em particular dos poetas Osório Goulart e Manuel Augusto de Amaral (Silva, 1896 e 1896a). A recensão crítica propriamente dita é precedida de um conjunto de considerandos de natureza teórica que, sintomaticamente, abrem com a convocação de Théophile de Gautier e se debruçam depois sobre o conceito de poesia, passando a algumas observações sobre poetas açorianos. O ensaísta parte da distinção entre «fazer versos» e «fazer poesia»: esta última teria muito mais a ver com algo de espontâneo e de involuntário, com a projeção escrita de uma subjetividade ou de uma emotividade própria, não se resumindo, portanto, a um simples exercício mecânico de correção métrica e rimática, até porque «n'este período de ampla liberdade do rythmo e da rima, (...) ninguém se lembra das regras de Boileau quando vê um verso harmonioso» (Silva, 1896: 1).

Para o autor, é fácil encontrar nos Açores poetas que o são no verdadeiro sentido do termo, mas também é possível verificar a existência de alguns com uma notória falta de originalidade ou de autenticidade, resultante de um exercício imitativo de inferior qualidade que produz uma poesia descontextualizada nos seus motivos e referências:

Passaro que cante nos versos dos nossos poetas é, sem substituto, o rouxinol, cujas melodias nunca foram desferidas nos ramos das faias das ilhas; flor que rescenda delicados aromas é, invariavelmente, o nardo, de que a Sociedade Promotora da Agricultura Michaelense ainda há de tomar conhecimento quando pozer em execução o seu grande plano de cultura das flores artificiaes. (Silva, 1896: 1).

Opondo-se a esse «exotismo», Armando da Silva exorta os poetas açorianos a que cantem a realidade da sua terra, as paisagens e o mar, à semelhança do que acontecia em França com os poetas occitanos Xavier Navarrot e Isidore Salles, expressamente referidos como autores de uma escrita radicada no seu espaço geográfico e sociocultural. A defesa

desta *particularização* ou vinculação temática apoia-se, por outro lado, na constatação de que «os poetas da humanidade passam mais depressa do que os poetas de uma raça, e os poetas de uma raça passam mais depressa do que os poetas de um povo» (Silva, 1896: 1). É possível ver na referência aos «poetas da humanidade» uma alusão aos poemas cíclicos, em voga na segunda metade do século XIX e destinados a celebrar a Humanidade, a sua caminhada histórica, e de que *A Visão dos Tempos* (1864), de Teófilo Braga, constituía um exemplo próximo. Na gradação a que Armando da Silva procede, de humanidade a povo, numa progressiva redução da extensão lógica, o que se afirma é a *conveniência* (ou necessidade) de uma literatura mais atenta ao particular, ao local, ao seu contexto, e a defesa da originalidade, contra a simples imitação de modas externas; daí o apelo do autor: «Sejam os poetas açorianos, em vez de *pasticheurs* sem imaginação nem originalidade, poetas dos Açores. Serão maiores d'esse feitio, apesar do archipelago ser muito pequeno.» (Silva, 1896: 1).

Apesar disso, a leitura crítica que Armando da Silva faz dos poemas de Osório Goulart e de Manuel Augusto de Amaral contorna a questão da expressão de particularidades locais e assenta em pressupostos de natureza poética e literária, ao assinalar o rigor e a qualidade estética do primeiro deles, o modo próprio e natural como *recupera* temas consagrados, e detetando mesmo a possível *lição* de Sully Prudhomme nalguns textos do poeta faialense. Na verdade, o livro de estreia de Osório Goulart, *Murmúrios* (1892), prestava-se a essa abordagem literária, pelo rigor formal e discursividade narrativa inerentes ao parnasianismo, mas também pelos traços evidentes de uma aproximação ao simbolismo, no afloramento e registo, em determinados momentos (sobretudo na segunda parte do livro), dos tons crepusculares e outonais e na auscultação (ainda que incipiente) da *alma das coisas*. Aliás, a primeira parte do livro é constituída por uma sequência de poemas dedicados à Virgem, sob invocações diversas e na celebração idealizada de uma Beleza e Graça divinas, sem qualquer traço de referencialidade espacial imediata. De igual modo, ao analisar a obra, já mais extensa, de Manuel Augusto de Amaral, Armando da Silva não deixará de fazê-lo em nome da sua conformidade (ou não) com os códigos em vigor, mesmo os temáticos, em nome da maior ou menor *agilidade* do poeta para exprimir-se nos modelos disponibilizados pelo sistema literário.

Um outro momento em que podemos encontrar a defesa explícita de uma literatura açoriana, já com indicações precisas sobre o seu modo de ser, ocorre no romance *A Bruxa* (1901), de Augusto Loureiro, não apenas no Post-scriptum do autor, mas sobretudo no Prefácio assinado por Armando da Silva e em que este retoma e, nalguns casos, amplifica tópicos dos textos de 1896.

No primeiro caso, Loureiro descreve o seu livro como «um romance de costumes michaelenses copiados do natural», além de reclamar para ele «a originalidade na idéia e na forma, porque, no seu género, é o primeiro que se publica em referência aos Açores» (Loureiro, 1901: 211). Algumas questões genológicas aqui suscitadas, bem como a história editorial de *A Bruxa* interessar-nos-ão em especial noutro momento; agora, merecem-nos mais atenção a circunscrição temática e a afirmação de uma estética, a da representação mimética. O romance traz, na verdade, o subtítulo de «scenas açorianas», que o Post-scriptum particularizará ainda mais, e os «costumes micaelenses» serão explicitamente designados por Loureiro como «etnologia»: há aqui um género literário, o romance, que, ao seleccionar um determinado espaço geográfico e humano, se constitui também uma forma de conhecimento e divulgação²⁰ de determinada experiência social num determinado contexto físico, em suma, a dimensão cultural de uma comunidade humana, numa perspectiva antropológica.

É no Prefácio de Armando da Silva que estas questões encontram uma formulação mais demorada, mais explícita também, e um outro grau de dilucidação. O autor exprime, logo de início, a convicção de que aos escritores dos Açores incumbia a constituição de uma literatura «typica e característica» (Silva, 1901: VII), e de acordo com a modalidade expressiva de cada um. Assim, aos poetas competiria celebrar a paisagem, na sua complementaridade de terra e mar; em abono da sua afirmação, que é também um repto, cita o que se passa em França e em Espanha com as respectivas literaturas regionais.

²⁰ O facto de o romance vir dedicado à Rainha D. Amélia, podendo proporcionar-lhe «pela tela descriptiva» um conhecimento dos Açores, como pretende o autor, deixa antever alguma coisa sobre a natureza da sua escrita. Por outro lado, o próprio texto narrativo atesta a preocupação de «dar a ver» ao leitor como a motivação do descritivismo longo e minucioso: «A maior parte dos leitores não têm visto, por certo, uma *esgalha* de milho. Vou, pois, fazel-os assistir a uma das mais interessantes d'essas bucólicas scenas...» (Loureiro: 1901: 13).

Depois, numa repetição quase textual do que escrevera em 1896, volta a apresentar os «poetas de um povo» como aqueles que terão mais condições de perdurar, exatamente em razão da matéria de que se ocupam. Os prosadores açorianos, por seu lado, deviam igualmente tomar o seu próprio meio (conceito muito mais vasto do que paisagem) como matéria de escrita. E para isso o romance de Augusto Loureiro apresentava-se como um bom exemplo do caminho a seguir, em três vertentes: os tipos, a linguagem e os costumes – dispositivos que serviam a narração de uma história de amor situada num espaço facilmente reconhecível pelo leitor.

A dimensão representativa do modo narrativo proporciona, de facto, à novela de Augusto Loureiro a composição dos tipos e a descrição minuciosa dos costumes locais, nestes incluídos os fatores de ordem histórica e social, como a emigração, que condicionam a ação humana. A questão da linguagem apresenta, no entanto, outros contornos e nela reside a fronteira da possível analogia estabelecida com as literaturas regionais quer de Espanha, quer de França, pois, para lá das particularidades geográficas, sociais e culturais, umas e outras ancoravam-se numa língua própria, ao contrário do que se verificava nos Açores. A relativa homogeneidade linguística do país implicava que, neste domínio, a diferenciação literária se fizesse pela exploração da peculiaridade dos traços dialetais; no caso de *A Bruxa*, aquilo que se verifica de mais notório é o recurso a algum vocabulário, nem sequer muito abundante, de que se apresenta no final da obra o respetivo glossário, e que correspondia, assim, à recusa do «exotismo» e à utilização de termos próprios e enraizados no contexto linguístico local, tal como Armando da Silva propunha no texto de 1896. De resto, aquilo que encontramos no texto é a presença de algumas locuções, provérbios, aforismos que, no conjunto, produzem um efeito discursivo de natureza mais popular do que dialetal propriamente dita (paralelamente a uma enunciação enfática e declamatória que em determinados momentos dos diálogos ultrapassa o estatuto das próprias personagens).

Representando um avanço em relação ao trabalho de divulgação que ocorria na *Revista dos Açores*, e reafirmando em parte as propostas da *Actualidade*, mas aprofundando-as também, os dois paratextos de *A Bruxa* apresentam já elementos para a definição e constituição de uma literatura açoriana, assente sumariamente num processo de representação do espaço e da vida insular, na sua dimensão individual, histórica e cultural.

Eduíno de Jesus (1958: 312) chama a atenção para a coincidência temporal entre a corrente literária regionalista dos finais de oitocentos e o movimento político de reivindicação autonomista que marcou esse período e conduziu ao decreto de 2 de Março de 1895, em que era consignada a autonomia administrativa dos distritos açorianos; mas não é ponto assente que se possa estabelecer uma relação direta entre essas propostas literárias e as propostas políticas (Cordeiro, 1999: 25). Pedro da Silveira não dá uma resposta assertiva quanto a esta questão, referindo que o movimento autonomista quase não teve ressonância na Horta e, todavia, a cidade era por esses tempos o mais dinâmico centro cultural açoriano (Silveira, 1977: 13). No caso dos autores e textos em análise, não é possível detetar neles uma afirmação explícita de natureza política, embora se possa constatar a consciência positiva do valor e importância da «região», mais de natureza pessoal, nas razões aduzidas por Armando da Silva para prefaciá-lo livro de Augusto Loureiro: «o amor da terra dos Açores (...), o sentimento do patriotismo local» (Silva, 1901: VII) – numa conceção que mais tarde ganhará formulações explicitamente reiteradas, ou seja, a afirmação do local como forma de concretização e valorização do nacional. De resto, o movimento regional açoriano da segunda metade do século XIX assume «predominantemente o carácter administrativo e insere-se numa perspectiva de oposição centro-periferia, que ultrapassa a evidência geográfica para se alicerçar, igualmente, em outro tipo de distância – a socioeconómica» (Cordeiro, 1999: 24).

Assim, será principalmente em fatores de ordem literária, interna e externa, que se encontrará a justificação para a reivindicação de uma literatura açoriana, local: os já referidos exemplos vindos de França e de Espanha, mas também a *lição* de Garrett, em especial o das *Viagens na minha terra*, seja por via direta (e ela repercute, efetivamente, nos contistas da Horta), seja mesmo por leitura indireta: a que chega através de António Nobre, exilado no Bairro Latino, mas lendo as *Viagens* às escondidas pelas terras do Portugal provincial ou, então, a que apresentam as *Palavras Loucas* (publicadas em 1894), de Alberto Oliveira, aqui já no tom impositivo de um discurso que se apresenta como portador de um modelo estético e literário, o *neogarrettismo* – que constitui a defesa de um regresso simultâneo à terra, à tradição e à pureza da língua portuguesa, cuja beleza, harmonia e graça «ficaram sobretudo dentro de algumas páginas de Garrett.» (Oliveira, 1984: 179),

José Carlos Seabra Pereira define o neogarrettismo como uma das manifestações daquilo que designa por neorromantismo lusitanista, uma corrente com antecedentes já no século XIX. Na sua configuração heterogénea em termos ideológicos e representação geográfica, o neorromantismo lusitanista caracteriza-se por alguns traços recorrentes, como o ruralismo ou rusticismo (na perspectiva do regresso ao campo como uma espécie de evasão), que, firmando-se na representação de tipos, paisagens e ambientes, desemboca numa faceta regionalista e na preocupação do casticismo, «isto é, aquela perspectiva que, visando ao mesmo tempo a Língua, a história e o folclore, encara o povo como um museu natural.» (Pereira, 1983: 866).

É neste quadro estético e ideológico que podemos situar o *diálogo breve* travado, a meio da segunda década do século XX, entre Armando Narciso e o jovem João de Matos Bettencourt, a pretexto do livro de poemas deste último, *A Minha Terra* (Bettencourt, 1914), um título temático, na medida em que veicula já informações de natureza conteudística (Reis, 1995: 214) e deixa antever a perspectiva enunciativa, neste caso a celebração poética do espaço natal.

Armando Narciso põe em relevo o poder mimético da poesia de João de Matos Bettencourt, a sua capacidade de *pintar* a realidade, mais precisamente a realidade açoriana. Para o articulista, e tendo em conta o livro em questão, o poeta não só criaria escola como poderia mesmo tornar-se «o Mistral dos Açores» (Narciso, 1914), dadas as suas aptidões de *aguarrelista*, o seu poder descritivo – o que resulta não apenas de uma arte ou técnica que teria menos a ver com o verso do que com um modo pessoal de perceção e de seleção do real: tratava-se de uma opção do poeta, a que não seria alheia a sua experiência de vida em contacto com o mundo rural açoriano. A contraprova estava, adianta Armando Narciso, em Alice Moderno, que, embora autora de «versos rutilantes», não criara «o grande poema dos Açores», em virtude de ter passado a vida no meio cosmopolita de Ponta Delgada.²¹ O excuro a que Armando Narciso se entrega, de teor

²¹ Na mesma linha de pensamento, Alberto de Oliveira já aconselhara: «Em Portugal seria necessário que nós os poetas emigrássemos para as aldeias, habituando-nos a uma vida doce e monástica no fundo de bibliotecas tristes, cheias de velhos livros, em cujas capas nos viesse, como insinuado, o tédio das brochuras francesas. (...) Talvez assim compreendêssemos o carácter do nosso país, e víssemos bem largo o caminho que nos podemos traçar de um momento para o outro, cheio de novo, no meio desta Literatura fatigada.» (1984: 50).

descritivo-narrativo, mais do que enunciar tópicos e cenas da vida rural, constitui já um exemplo do que poderia ser a literatura açoriana, expandindo-se na composição de quadros que ultrapassam, por vezes, uma visão extasiada da paisagem e a componente etnográfica para deter-se, de forma crítica, nas condições em que se processa a emigração – um acontecimento histórico e social que por essa altura ganhara já projeção literária nalguns autores e viria a tornar-se um dos temas centrais da literatura açoriana. A predileção de Armando Narciso pelo descritivo, justifica-a ele com o exemplo colhido n’*Os Lusíadas* e no *Fausto*: as melhores estrofes de Camões são aquelas que «descrevem paisagens e costumes» e o melhor de Goethe está nos seus «quadros populares».

Diga-se que João de Matos Bettencourt deixara no seu livro tema para esse diálogo, com uma «Nota Preambular» marcada pelo tom de exaltação com que se refere à paisagem açoriana, em particular a do chamado grupo central – o autor era natural da ilha de S. Jorge, embora residindo na vizinha Graciosa. Isto explicará, em parte, a dupla modulação da sua poesia, entre a euforia celebrativa da paisagem e o tom melancólico : «um livrinho para o autor, e para os açoreanos que, como ele, sabem agradecer à Natureza-Mãe o ter-lhes ela dado os Açores para terra natal...» e, por outro lado, um livro «acentuadamente saudoso» (Bettencourt: 1914: 8). Independentemente da declaração do autor e da leitura de Armando Narciso, esta poesia não se esgota na simples descrição objetiva do real: em determinados momentos, a paisagem representada constitui o *espaço* de uma projeção subjetiva e, no limite, de uma dissolução do sujeito poético, no domínio do simbolismo. Além disso, ao chamar a atenção para a natureza do seu livro, «caracteristicamente regional, e acentuadamente saudoso», o poeta abria caminho a uma receção que pusesse em evidência essa dimensão fortemente subjetiva dos poemas e, em simultâneo, a sua função *exemplar* para a construção de uma literatura açoriana.

Ao responder a Armando Narciso, João de Matos Bettencourt reconhece no seu livro uma primeira tentativa de criação de uma «literatura nossa» (1914a), mas afirma a impossibilidade de uma literatura açoriana genuína, bem como a hipótese de ser ele a tornar-se o mentor desse projeto (por debilidade de saúde, confessa). Do seu ponto de vista de Bettencourt, existem condições *naturais* para uma *escola* dessas e ele próprio acalenta esse sonho:

Há por estes “ninhos dispersos” incomparáveis antilogismos de paisagem, somnoras fantásticas, espectros luminosos, penedos a gritar de braços erguidos aos céus aveludados, bosques, jardins, crateras – maravilhosos fenómenos de harmonia e côr, que, quanto a mim, dariam assunto para inimitáveis rasgos de lirismo e assombrosos vôos de pensamento (1914a: 5).

O excerto vale como inventário da matéria prima à disposição dos escritores para se lançarem à consecução do projeto literário açoriano, mas ao mesmo tempo assinala uma dupla percepção da natureza por parte do poeta, entre a representação mimética, realista, e a metaforização antropomórfica, irrealizante, que ocorre na primeira parte do excerto. Havendo, pois, as condições naturais, o que falta para se concretize esse projeto? Uma questão essencial: os poetas nunca subordinaram os seus versos a uma ideia de literatura açoriana. Dito de outro modo, o forte pendor individualista dos autores inviabiliza o sentido coletivo, a consciência de pertença a um grupo comprometido com um projeto, fatores que poderiam propiciar o desenvolvimento de uma *escola* literária.

Independentemente da imprecisão de que pode revestir-se o termo *escola*, ela pode ser considerada um fator a ter em conta no âmbito da evolução literária e da sua periodização (Reis, 1995: 384). Cícero Galeno Lopes refere que, do ponto de vista da história da literatura, a *escola* pode ser entendida sob vários ângulos: ou como um grupo de autores que comungam de determinados princípios ideológicos e artísticos ou, numa outra perspetiva, como um conjunto de textos marcados por afinidades estilísticas e estéticas.²² No caso de João de Matos Bettencourt, o conceito interessa-nos enquanto processo, no seu momento de configuração histórica e nas dinâmicas postas em ação com vista à formação, consolidação e visibilidade de uma *escola*. Neste contexto, é de ter em conta o aparecimento da revista *Atlântida*, em 1915, criada e dirigida pelo poeta jorgense.²³

A *Atlântida* articulava-se com essa ideia acalentada por João de Matos Bettencourt de promover «uma escola açoriana de literatura, ativa e forte, de maneira que

²²Lopes, «Escola Literária», *E-Dicionário de Termos Literários* [online]. Consultado em 20 de janeiro de 2012.

²³ Com periodicidade mensal, apresentava-se como revista de literatura, arte, ciência e crítica social. O primeiro número saiu a 15.1.1915, o sexto a 15.6.1915. A 15.4.1916 publicou-se um último número, colaborado por amigos de João de Matos Bettencourt e em homenagem ao poeta, que pusera termo à vida em setembro do ano anterior.

ao longe se falasse dos poetas e dos pensadores açoreanos», como escrevia ao anunciar a Armando Narciso o aparecimento da revista para breve (Bettencourt, 1914a: 7). Ela permitia-lhe congregar os autores em torno de um polo aglutinador e, de algum modo, conformá-los e comprometê-los com um projeto de âmbito coletivo; além disso, a revista tornava-se um meio difusor dos pressupostos estéticos e ideológicos desse projeto, facilitando o conhecimento de autores e textos, dando-os a conhecer dentro do arquipélago e «mais longe». Como refere João de Matos Bettencourt, o fim da *Atlântida* «é reunir todas as forças intelectuais açorianas, numa tentativa homérica, que poderá dar bons resultados (...); a *Atlântida* será um acumulador de energias» (Bettencourt, 1914a: 7). E na apresentação do número inaugural da *Atlântida*, após considerações sobre o papel e a natureza da Arte, escreve o seu diretor:

E a revista pretende desenvolver nos Açores o gosto pela Arte. Ela estimulará o artista, fazendo com que justiça seja feita ao seu talento; e levará ao conhecimento de toda a gente que os Açores são uma terra de artistas e de extraordinárias belezas naturais. Ela fará surgir límpida e brilhante a alma da raça açoriana. (1915: 2).

Na verdade, a *Atlântida* permitiu esse encontro de escritores e, mesmo no seu carácter efémero, proporcionou a João de Matos Bettencourt a divulgação do seu projeto e do quadro teórico que o sustentava. Logo no número inaugural, uma «Carta aos nossos colaboradores» explicita alguns tópicos do ideário do poeta e deixa aberto caminho para o que poderia ser um *programa* a desenvolver; no número três, uma «Segunda carta aos nossos colaboradores» (Bettencourt, 1915a) amplifica e aprofunda aspetos anteriormente apenas enunciados ou sugeridos. Por um lado, a noção de que a Arte é a manifestação do génio da raça e ao mesmo tempo o fundamento do seu aperfeiçoamento e progresso; por outro lado, a afirmação de que Arte é a projecção, transformada, do belo existente na Natureza, o artista é o espelho, melhor dizendo, o intermediário entre essa beleza e os outros homens, a quem a dá a conhecer.

Na formulação de João de Matos Bettencourt a influência da paisagem faz-se sentir sobre o conjunto das manifestações culturais populares, na literária em especial, é nelas que «o génio da raça» mais visível se torna, e é por aí também que se poderia caminhar para uma literatura própria, que a especificidade açoriana *exigia*. A leitura de

Teófilo Braga, da sua *História da Literatura Portuguesa*, não será de todo alheia a João de Matos Bettencourt, que particulariza no espaço insular algumas das linhas teóricas daquele, nomeadamente o relevo dado aos fatores etnológicos, ao génio do povo, «o ethos, expresso nas manifestações artísticas, nas formas literárias» (Braga, ³2005: 53). Mas o determinismo geográfico que enforma o pensamento do poeta jorgense cruza-se com outros vetores, de natureza histórica e biológica, de proveniência darwinista.

No seu texto, João de Matos Bettencourt lança duas perguntas para uma eventual reflexão coletiva, mas adianta-se já com algumas reflexões próprias; as perguntas são: «1. O que será a nossa raça? 2. O que será a nossa paisagem?» (1915a: 43).

A resposta à segunda estava já dada ao longo de alguns dos seus textos, mas é de novo retomada no texto. A reflexão em torno da primeira é que surge agora de forma explícita e ancorada nalguns apontamentos avulsos de observadores estrangeiros e (não por acaso) nos trabalhos de Arruda Furtado, o jovem cientista micaelense correspondente de Darwin e seu seguidor. Para o poeta é dado assente a diferença entre povo açoriano e o «povo luzitano», em virtude de cruzamentos genéticos verificados no espaço insular, «a mistura de sangues», em que os fatores de origem portuguesa não seriam em maior quantidade que os de outras proveniências. Afastado dos continentes e entregue ao isolamento atlântico, recebendo o contributo genético de todos os que aqui aportaram e se adaptaram ao novo *habitat*, o microcosmo insular teria proporcionado o desenvolvimento (o aperfeiçoamento) de uma «raça superior» que, de forma notória, se manifestava tanto nos grandes homens saídos dos Açores nos últimos tempos como nas manifestações da cultura popular. Portanto, com uma paisagem tão «eloquente» e uma «alma rácica» superior, havia condições para se caminhar rumo a uma literatura própria.

A *Atlântida* ocupou-se, por isso, do estudo e divulgação da tradição oral açoriana, em paralelo com a literatura autoral. Ainda no seu número 3, era lançado um Inquérito sobre Antero de Quental, cujas três perguntas traziam, em forma condensada, a nítida marca do pensamento de João de Matos Bettencourt:

1. Na obra de Antero predomina a estética, ou predomina a idéa?
2. Para ele a paisagem é objectiva ou subjectiva?
3. Sabendo-se que os açorianos formam uma raça que, misturada de diversos sangues, muito se distingue da raça portuguesa propriamente

dita, será Antero, por assim dizer, uma encarnação do povo açoriano?
(1915a : 55).

A segunda pergunta é particularmente pertinente, pois o segundo termo traduz a percepção, a interpretação, da paisagem insular por parte do poeta jorgense: uma paisagem transfigurada pela imaginação pessoal num conjunto de *visões* subjetivas e dotada de um psiquismo próprio – uma conceção que radica em Antero, em particular nos sonetos. Aliás, o número 6 de *Atlântida* inclui um texto de João de Matos Bettencourt que constitui, em parte, uma resposta ao inquérito e em que, analisando a poesia de Antero, o poeta jorgense fala, de algum modo, sobre a própria conceção de poesia. (1915b).

2.2 Reinventar a linguagem popular

O pensamento, ou a *lição*, de Teófilo Braga repercute igualmente, por esses tempos, num texto do jovem Vitorino Nemésio, intitulado *O Poeta Povo* e dedicado precisamente «ao senhor Doutor Teófilo Braga» (Nemésio, 1917). Trata-se de uma incursão no domínio do folclore (integrado no domínio daquilo que refere como a Demopsicologia, uma ciência criada para «a interpretação da Raça»), com o propósito de motivar a preferência pela tradição popular junto dos escritores. Para Nemésio, mais importante do que a análise dos «charadísticos pseudónimos da Arcádia» (1917: 5) é o estudo da Literatura a partir dessa criatividade lírica tradicional, que, pela sua heterogeneidade temática e expressiva, constitui a medida do valor da Raça; o seu trabalho consiste, por isso, numa análise dos conteúdos da poesia popular, em que o Amor se afirma como elemento nuclear, e dos seus contextos de atualização, intimamente ligados ao trabalho e ao lazer. Nemésio não deixa, no entanto, de associar essa poesia à perceção do espaço físico, à íntima relação do homem com a natureza e os seus diferentes estados, numa quase fusão de teor panteísta.

Alguns anos mais tarde, Nemésio pronunciar-se-á explicitamente sobre a literatura açoriana, ainda num enquadramento de cultura popular, embora de âmbito mais específico, o da linguagem (Nemésio, 1923). É possível ver nisso a confluência do escritor e do filólogo, mas importa também ter presente o contexto cultural e político, em plena vigência do regionalismo, que nos Açores coincide com o segundo movimento autonomista. Numa entrevista concedida a Rebelo de Bettencourt, a pretexto da edição próxima de *Paço do Milhafre*,²⁴ Nemésio desvia a pergunta de natureza política para o domínio literário, afirmando concordar com a autonomia açoriana e contrapondo: «Mas acho que nós devemos também trabalhar pela nossa autonomia literária e artística. Você bem vê, nós não temos literatura açoriana.» (1923: 8).²⁵ A entrevista deve articular-se com outro texto publicado por Nemésio alguns meses depois (1923a) e em que o autor aprofunda os termos em que deve ser entendida a literatura açoriana, ao mesmo tempo que procede a uma

²⁴ Volume de contos de Nemésio, que acabaria por ser publicado no ano seguinte.

²⁵ As citações são feitas a partir da transcrição da entrevista na revista *Aresta*.

análise do seu estado ou, de outro modo, daquilo que falta fazer para que ela possa realizar-se.

Na sua visão crítica, Nemésio regista que o problema literário açoriano resulta, não da falta de talentos, mas dos rumos que eles próprios tomaram, entregando-se a uma escrita imitativa de modelos exteriores, sem originalidade, «com temas banais e gastos na poesia, dissertações sobre regatos na prosa» (1923a: 1), alheados da realidade insular, do seu universo cultural. Apoiando-se na afirmação de Anatole France, segundo a qual «em arte como em amor, o instinto basta e a ciência aí não traz mais do que uma luz *importuna*» (1923a: 1), Nemésio reconhece que é esse instinto, essa sensibilidade, que falta a muitos dos escritores açorianos, incapazes de olhar atentamente para a realidade local e de lhe dar tratamento literário, uma realidade não apenas material, mas também linguística; quanto a este último aspeto, Nemésio refere que, embora conheçam muito bem e se sirvam do reportório lexical dos dicionários, os escritores açorianos desconhecem a sua utilização concreta na sociedade, as particularidades e as nuances da fala popular insular:

Não temos literatura propriamente açoriana porque os nossos poetas e escritores estão fora da alma açoriana. A língua com que trabalham a prosa e o verso é uma língua cujos vocábulos vêm nos dicionários mas que não trazem a comoção do nosso povo. O povo tem uma sintaxe e expressões próprias. Ora os poetas e escritores açorianos não escrevem com o sentido regional do vocábulo, com a sintaxe e a expressão populares. Dentro de um livro de versos de qualquer poeta pode haver poesia, mas o povo, o nosso povo, não está dentro dele. (1923: 9).

No texto de julho (1923a) Nemésio indica alguns exemplos da linguagem popular açoriana, mas já no primeiro texto apresentara uma descrição daquilo que, no seu entender, devia ser uma literatura açoriana: «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 açoreano...» (1923: 9).

E era isso mesmo que o autor confessava, por fim, ter feito em *Paço do Milhafre*. Aliás, na Dedicatória do seu livro de contos, Nemésio insiste nesse aspeto:

Em terras alheias estas por onde vim peregrino, se a língua às vezes é a mesma no talhe de cunha ou taramela, mingua-lhe o mole correr de fecho

que aí é laia de maré que se espreguiça, ou lhe não dá a grossura o abafado de tala, martelante (²2002: 35).

De resto, a questão linguística (na sua dimensão lexical, sintática, mas também fonética) não constitui em Nemésio um simples ingrediente momentâneo suscitado pelo regionalismo literário dos anos 20. «Os matizes da fala insulana» servir-lhe-ão de base à descrição da tipologia do açoriano (²1995: 97) e manter-se-ão na sua obra posterior, mesmo na passagem de *Paço do Milhafre* a *O Mistério do Paço do Milhafre* (1949), já depois de se ter projetado em *Mau Tempo no Canal* (1944), onde os traços da linguagem popular ultrapassam o âmbito do respetivo estrato social, e antes de tornar-se também um traço pertinente na voz lírica de *Festa Redonda* (1950). Ou seja, Nemésio manteve-se fiel, na sua prática literária, a alguns *preceitos* por ele formulados na década de 20, estilizando a linguagem popular (e *Festa Redonda* é um bom exemplo dessa criatividade pessoal a partir de fontes populares, linguísticas e poéticas), pois isso constituía um fator identitário consignado literariamente. Simultaneamente, a fala popular constituía para Nemésio um processo de renovação e fortalecimento da língua portuguesa, um bom regresso às suas fontes, «inquinadas ao longo do século XIX pelas letras peregrinas e pelo chiquismo fandanguero.» (1929: 6).²⁶ Esta perspetiva talvez ajude a compreender, em parte, as reticências de alguma receção açoriana a *Paço Milhafre*, que via no livro uma referência da literatura regionalista e simultaneamente criticava o excesso de fala popular, principalmente quando ela surge incrustada no discurso do narrador.

²⁶ Evelina Verdelho assinala essa dupla dimensão do regionalismo português, diferente do que ocorreu noutros países europeus: «Em muitos casos os ideais regionalistas foram mesmo cultivados com a convicção de que por essa via se fortaleciam os sentimentos patrióticos entre todos os portugueses, se intensificava o apego de cada um à Mãe-Pátria e se contribuía para o progresso da Nação.» (1982: 26).

2.3 Alguns modernismos em ação

A discussão sobre a literatura açoriana voltará a ganhar dimensão pública de relevo nas décadas de 40 e 50, num momento de particular dinâmica cultural que tem lugar sobretudo em Ponta Delgada. O contexto imediato era o do conflito mundial e, de seguida, o do pós-guerra, com as expectativas daí resultantes em termos sociais e políticos, mas era também o de uma abertura a novos e mais vastos domínios literários, em busca de outros modos expressivos e estéticos. O processo começara sensivelmente a partir de 1942, com um primeiro grupo a que seguiria um outro muito mais jovem, responsável pela criação do Círculo Literário Antero de Quental (em 1946) e que ficaria conhecido como o grupo do Bar Jade (local de encontro e tertúlia) e intimamente ligado ao jornal *A Ilha* (espaço onde mais notoriamente se manifestou a sua intervenção pública, mas igualmente de outros escritores mais velhos).²⁷ Nesse projeto de renovação acabariam por confluir o modernismo português, o brasileiro da Semana de Arte Moderna e ainda o modernismo cabo-verdiano da revista *Claridade*.

E é precisamente o caso de Cabo Verde que constituirá o ponto de partida para uma reflexão sobre a situação açoriana. Numa entrevista concedida quatro décadas mais tarde a Álamó Oliveira, Eduíno de Jesus destaca, entre os vários propósitos do grupo, esse de indagação e questionamento de uma literatura própria nos Açores, à luz do que naquele arquipélago africano:

Os nossos objectivos eram, por um lado, acabar com o ostracismo a que estavam votadas nos Açores a literatura e as artes modernas, não obstante o prestígio que tinham nas letras (por se ignorar ou fazendo-se por ignorar a sua obra «modernista») autores como Armando Côrtes-Rodrigues e Vitorino Nemésio e o contributo dado à modernidade no campo das artes plásticas por Canto da Maia, Domingos Rebelo, Albuquerque Bettencourt, António Dacosta, e, *por outro lado, encontrar, pela teoria e na prática a identidade (se a tinha) de uma literatura propriamente açoriana, seguindo o exemplo de Cabo Verde e na pegada de Roberto de Mesquita, Vitorino Nemésio, etc.* Não foi fácil. Naquele tempo, a palavra «Modernismo», nos Açores, ainda cheirava a enxofre e pronunciá-la era como anunciar a 8.^a praga do Egito, e quanto a ideias

²⁷ Para uma informação mais completa sobre esse tempo e respetivas dinâmicas, consulte-se Silveira (1986) e Bettencourt (1999: 85-111; 2011; 2012).

«nativistas», mesmo só no âmbito da Literatura, sustentá-las era concitar a suspeição de antipatriotismo, um pouco como hoje, é certo, mas com a agravante de que, naquela altura, se indistinguiam os conceitos de «pátria» e «Estado Novo», do que resultava as ideias «nativistas» serem tidas por abjurantes do tabeliônico «repúdio do comunismo e de todas as ideias subversivas. (1987: 3; *itálicos nossos*)

Essa *exemplaridade* de Cabo Verde reveste-se hoje de difícil compreensão se não se tiver em conta o papel de Pedro da Silveira na divulgação dos escritores cabo-verdianos no já referido jornal *A Ilha*. Com efeito, a partir de julho 1945²⁸ e durante cerca de uma década, o poeta e investigador deu a conhecer, através de textos próprios ou alheios, os novos autores de Cabo Verde e publicou-os nas páginas do jornal micalense: aí encontraremos, entre outros, nomes como os de António Nunes, Pedro Corsino, Aguinaldo Brito Fonseca, Carlos Alberto Monteiro Leite, Gabriel Mariano, Manuel Lopes, a residir nesse tempo no Faial e que acabaria por tornar-se um dos «companheiros de jornada» do grupo micalense (Bettencourt: 2008) e até o próprio Amílcar Cabral surgiu nas páginas d'*A Ilha* (22 de junho de 1946), ainda não na qualidade de líder político que viria a ser, mas com um poema intitulado precisamente «Ilha».

A divulgação do que faziam os escritores cabo-verdianos constituía, de um modo geral, ocasião para Pedro da Silveira traçar, em contraponto, um quadro do estado pantanoso da escrita açoriana e para lançar sucessivos reptos aos seus contemporâneos em ordem a uma renovação dessa mesma escrita. Mas o «combate» de Pedro da Silveira tinha como suporte outras referências que não apenas as cabo-verdianas. Num texto em que se ocupa especificamente da «contribuição da experiência dos escritores açoreanos para a literatura de língua portuguesa» (Silveira, 1945a: 1), o autor procede a uma breve análise da situação literária no arquipélago, referindo que as poucas obras de ficção surgidas nos Açores ainda não deram a conhecer a «maneira de ser do homem da ilha», e isto por culpa própria dos intelectuais e escritores, que desconhecem a realidade social em que vivem. É certo que tinha havido os narradores de finais do século XIX, princípios do século XX, mas entre eles e Nemésio, cuja obra constituía o que mais se aproximava do caminho a

²⁸ Essa divulgação feita por Pedro da Silveira começou com o texto «Notas sobre literatura moderna – a Literatura Caboverdeana e Jorge Barbosa».

seguir,²⁹ situava-se um «verdadeiro enxame de literatos vazios» (Silveira, 1945a: 3). Por isso, e especialmente para estes, Pedro da Silveira punha em destaque aquilo que no universo da língua portuguesa estava a acontecer: em Portugal, os neo-realistas, embora ainda sem uma obra definitiva; no Brasil os modernos escritores, Graciliano Ramos, Lins do Rego e Jorge Amado; em Cabo Verde, a geração da *Claridade*.

A insistência de Pedro da Silveira nesses modelos exteriores percebe-se melhor se se tiver em conta uma determinada perspetiva fechada e utilitária da literatura como a que se manifestara no decurso do Primeiro Congresso Açoriano, realizado em Lisboa em 1938, uma iniciativa que constituiu simultaneamente uma ocasião para reflexão e debate da realidade insular e para dá-la a conhecer junto do poder central a realidade insular. A literatura açoriana foi aí objeto de duas intervenções, ambas da autoria de Carreiro da Costa e integradas em diferentes sessões de trabalho cujo âmbito genérico é sintomático, num caso mais do que noutro, do estatuto aí consignado à literatura: numa sessão dedicada à «história e tradição, etnografia e folclores, literatura e artes» e noutra sobre «imprensa, propaganda, justiça e religião».

Num quadro teórico de notório regionalismo, em termos de afirmação e divulgação dos valores próprios, identitários, do arquipélago, a primeira conferência Carreiro da Costa (²1995) ocupa-se da relação entre espaço insular e literatura, da riqueza paisagística e cultural dos Açores, afirmando a necessidade de a literatura se tornar veículo representativo de tudo isso, de reconstituir uma «cor local», ao mesmo tempo que o psiquismo açoriano, a linguagem e as diferentes manifestações culturais. A ótica etnográfica que enforma o discurso leva o conferencista a ler em consequente chave as obras literárias que aduz como exemplos, entre elas *Paço de Milhafre* e *Varanda de Pilatos*, de Vitorino Nemésio. Deste modo, compreende-se melhor o teor da segunda conferência, num desenvolvimento lógico em que à literatura regional compete uma função de «propaganda insular» (Costa, ²1995a: 258), uma literatura ao serviço, diria José Régio num outro contexto. A preocupação pedagógica e (in)formativa de Carreiro da Costa não tinha em vista apenas um público externo, mas dirigia-se também ao interior do

²⁹ Mesmo com a ressalva de que Nemésio é antes de mais um grande contista, o que leva Pedro da Silveira a formular algumas restrições quanto a *Mau Tempo no Canal*, romance saído no ano anterior.

arquipélago; daí que nas suas conclusões advogasse, entre outros meios de divulgação e formação, a abertura «nos jornais locais de maior circulação páginas literárias exclusivamente regionais.» (1995a: 259).³⁰

Se é certo que nas formulações da geração açoriana de quarenta³¹ a realidade insular como matéria de tratamento literário constitui ainda um tópico e um objetivo programático, são outros os contornos discursivos, já longe da exaltação da paisagem e muito mais centrados na matéria social e histórica concreta. E são também outras as preocupações com a abertura a outros contextos culturais e literários, como o atesta o caso referido de Pedro da Silveira e, mais extensamente, o âmbito alargado das referências estéticas, culturais e literárias que atravessam as páginas do jornal *A Ilha* por esses tempos (Bettencourt, 1999: 104-105).

Não admira, pois, que, ao ocupar-se da literatura açoriana, Eduíno de Jesus convocasse o caso cabo-verdiano como termo de referência (1948: 1). Depois de descrever a situação cultural dos Açores, nos seus diferentes campos, e nos diferentes géneros literários, o autor conclui ser necessário «açorianizar» a literatura, ou seja, construir uma literatura

molhada do mar, manchada das brumas dum céu pardacento, com vapores e emigrantes e com os que não puderam partir – e falharam. Uma literatura que, em última análise, fosse a confissão demopsicológica do drama ilhéu (...), uma literatura *sui generis*, revelação sincera da nossa psicologia ilhoa, que atravesse o mar, que atravesse fronteiras e que se universalize sem nunca deixar de ser açoriana. (Jesus, 1948: 2).

Não se trata já de celebrar apenas a paisagem ou de contemplá-la em deleite estético,³² mas de abrir espaço à configuração de um espaço insular humanizado, à

³⁰ Esta dimensão exclusivista e redutora não obsta a que se reconheça a justeza de outras propostas de Carreiro da Costa no mesmo lugar e que teriam eco posterior na criação dos órgãos escritos de diversas instituições culturais açorianas; veja-se Bettencourt (2008a).

³¹ A designação poderá parecer inadequada para referir um grupo (Eduíno de Jesus, Pedro da Silveira, Jacinto Soares de Albergaria, Fernando Aires, Fernando de Lima, Carlos Wallenstein, Eduardo Vasconcelos Moniz, entre outros) que se afirma em livro sobretudo durante a década seguinte; a verdade, porém, é que eles se *manifestam* publicamente e de forma incisiva na imprensa durante os anos quarenta e já aí anunciam em parte o que seria o seu *destino literário* posterior. E alguns deles só se publicaram em livro muito mais tarde (em 1988, Fernando Aires, e em 2004, Fernando de Lima), enquanto outros nunca chegaram a fazê-lo (Vasconcelos Moniz).

³² No poema «Momento», do seu livro *A Ilha e o Mundo*, escreve Pedro da Silveira: «Mas o que eu vejo não é a paisagem, bela ou feia. // O que eu vejo / são estas mulheres vestidas de preto, / o rosto

representação literária (como faziam Nemésio e Côrtes-Rodrigues) da idiossincrasia do homem açoriano, intimamente marcado pela sua situação geográfica : «nado e criado ao pé do mar, ambicionando sempre o que está para além do mar, seja o que for, mas para além do mar.» (Jesus: 1948: 1). Ao mesmo tempo, equacionava-se um outro termo da questão, a saber, a necessidade de essa literatura ultrapassar (literal e fisicamente) a reduzida dimensão espacial de origem e, por outro lado, tornar-se aceite e *legível* noutros contextos, ou seja, partir do local e ser capaz de despertar o interesse literário de outros universos não insulares.

Ora, para Eduíno, esse objetivo de uma literatura própria poderia aproveitar como modelo o que ocorria em Cabo Verde, cujos escritores tinham sido capazes de desenvolver um espírito de grupo ou de geração e partir daí para um movimento de renovação da própria literatura; nos Açores estava-se ainda à espera de uma geração suficientemente coesa para se abalançar a um processo desses.

Alguns anos mais tarde, Eduíno de Jesus revisitará esse texto para proceder a uma espécie de reposicionamento teórico pessoal, questionando «o entusiasmo e a aérea consistência dos pontos de apoio próprios e alheios» de outrora (1957: 202) e estabelecendo alguns parâmetros para a delimitação do que poderia ser a literatura açoriana. A reflexão de Eduíno faz-se tendo em conta alguns textos publicados e sobretudo a discussão e as polémicas ocorridas entre o primeiro e o segundo dos seus textos, das quais apresenta uma síntese abreviada e retém os pontos essenciais. Procedendo a uma síntese dos diferentes posicionamentos conhecidos, Eduíno de Jesus escreve que uma literatura assente na temática ou desemboca no folclorismo de uma literatura de costumes ou, então, no descritivismo da paisagem e nas loas à terra;³³ outra proposta (sustentada por Pedro da Silveira e Borges Garcia) vai no sentido de se escapar a isso mediante a focalização do homem no seu devir histórico e no contexto socioeconómico, desde que os problemas do açoriano sejam comuns a outros povos. Finalmente, numa outra perspetiva (a de Luís Ribeira Seca e José Enes), a literatura açoriana seria a que exprimisse o modo de

escondido num lenço preto, /as mãos deformadas de cavar a terra. / Novas, velhas, sem idade. // Sem culpas nem pecados. /Resignadas.» (1952: 35).

³³ No género daquilo a que se referira Vitorino Nemésio nos anos 20, em registo irónico: «Hinos à terra, no estilo das caravelas e das cruzeiras de Cristo dos cinzeiros, não sei nem quero fazê-los.» (1995: 88).

ser do açoriano, a sua idiossincrasia e a sua compreensão do mundo. Sem apresentar uma conclusão própria, Eduíno de Jesus interroga-se sobre a existência desses aspetos, concluindo que, no caso de eles se verificarem, é a partir daí que se deve investigar na literatura açoriana «os elementos que possibilitem a formulação de uma teoria.» (1957: 205).

Das polémicas desse tempo, importa registar duas, desiguais em dimensão e relevo. A primeira entre Jacinto Soares de Albergaria e Pedro da Silveira (dois dos *novos*, por sinal), na sequência de uma conferência proferida pelo primeiro no âmbito da 4.^a sessão do Círculo Literário Antero de Quental e posteriormente editada pelo autor. (Albergaria, 1949).

Em termos sintéticos, a conferência de Jacinto Soares de Albergaria assenta na recusa da possibilidade de uma literatura açoriana e, em contrapartida, na defesa daquilo a que chama o «açorianismo». Essa recusa passa fundamentalmente pela análise das diferenças entre os Açores e Cabo Verde, em termos de proximidade ou afastamento em relação à Metrópole, não apenas em termos geográficos, mas também étnicos e culturais; embora algumas vicissitudes do processo histórico, como a emigração, por exemplo, pudessem estabelecer semelhanças entre os dois arquipélagos, não era possível deduzir uma literatura açoriana a partir do caso cabo-verdiano. As oitocentas milhas que separavam os Açores de Portugal não eram, segundo Albergaria, suficientes para fundamentar uma autonomia cultural (em sentido amplo) que justificasse uma literatura própria, ao contrário do que se verificava no arquipélago africano.

Assim, Jacinto Soares de Albergaria propõe aquilo que designa por «açorianismo», um movimento ou «corrente que, baseando-se no folclore, ambiente e índole do povo (...) daí tirará os elementos que apresentem maior alcance de universalidade» (1949: 14); a *seleção* de que fala Albergaria na parte final da citação permitiria, na sua perspetiva, escapar ao regionalismo, que ele rejeita como projeto ou propósito artístico último. Enquanto alternativa a «literatura açoriana», o «açorianismo» tinha em vista uma união cultural do Arquipélago, mas o seu suporte era a ...literatura; neste sentido, reconheça-se a análise de natureza histórica a que Albergaria procede, inventariando alguns dos autores em cuja obra narrativa, lírica ou dramática é possível

constatar a presença daqueles traços³⁴ que configuram o «açorianismo», desde os precursores (nos finais do século XIX) aos seus contemporâneos.

A reação ao texto de Albergaria surgiu através de Pedro da Silveira (1950), num texto em que corrige afirmações do primeiro acerca de Cabo Verde e questiona os termos e os conceitos utilizados pelo conferencista, mesmo que, por vezes, a diferença entre ambos pareça mais uma questão de formulação e expressão de conceitos, como, aliás, Albergaria reconhecerá em texto posterior.

Apoiado no seu aprofundado conhecimento de Cabo Verde e no testemunho de estudiosos deste arquipélago, Pedro da Silveira adianta informação sobre aquilo que de europeu se manifesta na cultura popular cabo-verdiana, detendo-se igualmente nalguns traços comportamentais comuns aos povos dos Açores e de Cabo Verde e que resultariam não só da condição insular, mas também do próprio sistema de organização política. Para além das diferenças ou semelhanças, no entanto, é sobretudo o exemplo de uma atitude que interessa a Pedro da Silveira:

O que vamos buscar [a]os caboverdeanos, ilhéus como nós e também súbditos de Portugal, é uma como que lição de atitude, uma indicação do caminho a tomar. Apoiados no exemplo dos escritores «claridosos» (e também no de Vitorino Nemésio, no dos escritores das nações ex-colónias da América, etc.) lançámo-nos também à tarefa de descobrir o nosso arquipélago. Iniciámos a descida do mundo das nuvens à terra das ilhas, direi (Silveira, 1950: 3).

A «descida à terra», que funciona metaforicamente em contraponto à torre de marfim e ao nefelibatismo referidos noutros textos, traduzir-se-ia numa literatura «realizada por filhos das ilhas e informada por sentimentos e motivos açoreanos, baseada em autênticas experiências açorianas.» (Silveira, 1950: 1). Tratava-se, portanto, de uma literatura que focasse a realidade açoriana e a revelasse, manifestando a sua marca de origem, contra a imitação pura e simples de Lisboa e Coimbra, caminho para que

³⁴ Dos traços e temas referidos, destaque para a presença e a influência do mar, mesmo em Antero, enquanto fator de aprisionamento e de evasão, a emigração na sua dimensão histórica, social e também individual e subjetiva.

claramente apontam os *modelos* referidos no excerto citado. Essa autonomia literária (termo utilizado por Pedro da Silveira) não significa uma separação, um corte, pois ocorre dentro do contexto da língua portuguesa, que é a mesma nos Açores, ainda que dialetalmente diferenciada; de resto, refere o articulista, não há literatura que seja autónoma em absoluto, mesmo considerando um fator diferenciador como a língua (e bastaria ver o que se passou na história da literatura portuguesa, com a influência provençal, espanhola e francesa). Por tudo isso, não haveria qualquer razão para preterir a designação de literatura açoriana em benefício de açorianismo, como fazia Jacinto Soares de Albergaria: «Literatura Açoreana é o mesmo que dizer: expressão, na literatura das ilhas, de açoreanismo (ou açoreanidade).» (Silveira, 1950: 3).

A réplica de Jacinto Soares de Albergaria, em tom amistoso, limita-se a reafirmar as divergências com Pedro da Silveira quanto à «definição do movimento literário dos Açores» (Albergaria, 1950: 1), a que faltavam bases de sustentação para ser designado como literatura (a língua e uma diferenciação cultural assente em fatores étnicos e geográficos). A questão entre os dois situava-se, portanto, mais num pormenor de etiqueta ou rótulo, mas o uso do termo «açorianismo» (mesmo em Pedro da Silveira) não deixa de revelar alguma ambiguidade. Por um lado, porque, a nível linguístico, designa um vocábulo próprio dos Açores; por outro lado, era um termo com conotações específicas dentro do contexto insular, remontando às décadas de 20 e 30 e ao incremento de uma *consciência insular*, em cujo âmbito se situa como «exaltação dos valores açorianos e a sua projeção quer no arquipélago quer no exterior» (Cordeiro, 1999: 261). Na sua dimensão externa, a propaganda dos Açores visava dá-los a conhecer e a afirmá-los no espaço nacional, enquanto realidade social, económica e cultural, ao passo que, na sua vertente interna, tinha como propósito a diluição das barreiras entre as ilhas e a promoção de um sentimento de pertença e identidade insular; neste processo, adquiriram particular relevância as diferentes manifestações da cultura popular (costumes, trajes, música, tradições orais), o «açorianismo» aparecia associado a uma forte componente etnográfica.³⁵

³⁵ Sobre o assunto, e para além da referida obra de Carlos Cordeiro, pode ainda consultar-se o extenso estudo introdutório de Carlos Enes ao volume IV das *Obras* de Luís da Silva Ribeiro (1996: 13-98).

Do ponto de vista temporal, o termo (e o seu conceito) dera lugar a «açorianidade»,³⁶ que traduzia um avanço em relação a «açorianismo», ao propor uma interpretação ou compreensão do homem açoriano, do seu modo de ser e de ver o mundo, em virtude de fatores condicionantes como a geografia e a história - termos do próprio Nemésio, que mais tarde voltaria ao tema para escrever: «Para nós outros, ilhéus natos, contumazes, açorianidade é o nosso modo de afirmação no mundo, a alma que sentimos, na forma de corpo que levamos.» (1975: 36).

Independentemente do maior ou menor índice de circulação do termo «açorianidade»³⁷ (Carlos Enes refere alguns documentos públicos em que ele foi utilizado entre o seu registo e a publicação da conferência de Albergaria), a adoção de «açorianismo» representava uma espécie de retrocesso e facilmente poderia levar a confundir esse movimento dos anos quarenta com o seu antecedente. De tal modo que, na sua conferência, Albergaria teve o cuidado de distanciar-se da «velha ideia de jogadores de futebol esperados por fanfarras» (1950: 12), para advogar uma união do arquipélago e dos interesses coletivos através de um movimento que teria na literatura, graças à sua capacidade de representação do mundo empírico, um elemento preponderante; mas não deixaria de socorrer-se do *velho léxico* para introduzir os tópicos de uma articulação possível entre o local e o universal: «o regionalismo servir-nos-á de pano de fundo, dará a côr local, os temas, porém, serão aqueles que, embora profundamente açorianos, tenham,

³⁶ O termo fora cunhado em 1932 por Vitorino Nemésio, em duas notas publicadas exatamente com esse título: uma no número 7-8 da revista *Ínsula* (julho e agosto); outra no *Diário de Notícias*, de Lisboa, e posteriormente republicada no *Correio dos Açores* (6 de setembro). Ambos os textos se integravam em edições destinadas a comemorar os cinco séculos do povoamento dos Açores, mas o facto de se dirigirem a públicos diferenciados originou diferentes perspetivas por parte de Nemésio. Os dois textos estão disponíveis, respetivamente, em Cordeiro (1989) e Bettencourt (2001).

³⁷ Logo em 1936, Luís da Silva Ribeiro publicou no *Correio dos Açores* uma série de artigos sob o título genérico de «Subsídios para um ensaio sobre a açorianidade», mais tarde reunidos em livro (1964), e em que desenvolve o pensamento de Nemésio, inventariando alguns traços comportamentais do açoriano e relacionando-os com as suas possíveis condicionantes insulares. A bibliografia sobre a açorianidade é hoje extensa, correspondendo ao incremento da circulação do próprio termo, em campos diversos, desde a literatura à história e à sociologia, por exemplo. Sobre o assunto, pode ler-se, em especial, Almeida (²2011: 117-122 e 155-161) e os diferentes contributos reunidos em Castro (2009), para além da referida coletânea de textos de Cordeiro (1989). Recentemente, António M. B. Machado Pires reuniu em livro um conjunto de textos seus sobre o assunto (Pires, ²2003).

ao mesmo tempo, carácter universal, e é nessa universalidade que nos vamos apoiar.»
(Albergaria: 1950: 13).

2.4 No centro do neorrealismo e também nas margens

A questão do regional *versus* universal atravessa também outra das polémicas referidas por Eduíno de Jesus e desencadeada por Borges Garcia, através de uma sequência de quatro artigos publicados entre junho e agosto de 1953, no jornal *A Ilha*, sob o título genérico de «Por uma autêntica Literatura Açoriana»,³⁸ posteriormente reunidos em separata com este título.³⁹

Pela amplitude dos domínios analisados e pelo eco suscitado na imprensa, mas também pelas perspetivas estéticas e literárias adotadas, com as lacunas daí decorrentes, o texto de Borges Garcia tornar-se-ia um ponto de referência, mesmo posteriormente. Trata-se de um texto *militante*, na medida em que propõe aos jovens intelectuais açorianos a causa da literatura açoriana, um projeto em cuja construção se deviam empenhar; militante ainda, ao apresentar um modelo específico e definir as linhas programáticas para a sua concretização.

Para Borges Garcia a arte, neste caso a literatura, tem de ser uma arte humanista, isto é, comprometida com o seu tempo histórico e social e preocupada em representar o homem concreto e situado num determinado meio geográfico e económico. Isso exige, da parte do escritor, igual compromisso e um autêntico programa de (auto)formação, pois só conhecendo em profundidade a realidade insular (micalense, no exemplo aduzido), os seus meandros e mecanismos socioeconómicos se poderia proceder a uma análise objetiva e evitar aquilo a que Borges Garcia chama a «mentalidade turística» e o «regionalismo estreito», o qual nos

dá o aspecto superficial do homem dum determinado geográfico; um homem definido por caracteres superficiais, movendo-se dentro dum meio definido também por caracteres que não são os essenciais e ao qual se mostra ligado não pelas verdadeiras determinantes, mas por liames frouxos e acidentais, ainda que, por vezes, verosímeis (1953: 17).

³⁸ 1. «Os Pioneiros e o Futuro» (6.6.1953); 2. «O Regional e o Universal» (27.6.1953); 3. «Mentalidade Turística ou Humanismo Moderno?» (15.8.1953); 4. «Carta Aberta aos Jovens Intelectuais Açorianos» (29.8.1953).

³⁹ A 3 de outubro, o próprio jornal *A Ilha* dava conta do aparecimento nas livrarias da separata de Borges Garcia. Já depois de esta ter vindo a público, Borges Garcia publicou um quinto artigo em resposta a algumas dúvidas públicas suscitadas pela leitura dos primeiros (Garcia, 1954).

A literatura, especialmente a narrativa,⁴⁰ como forma de conhecimento e também fator de consciencialização e transformação social, implicava esse conhecimento do objeto de que se ocupava e ainda uma adequação do escritor às expectativas do leitor, de modo a que a comunicação literária se revelasse eficaz na transmissão dos sentidos: o escritor devia saber para quem escrevia, ter em mente os seus leitores, porque autor e obra tinham de estar «constantemente ao serviço duma *mentalidade açoriana* à altura da época.» (Garcia: 1953: 23).

Uma determinada conceção do papel do escritor articula-se nas formulações de Borges Garcia com o papel e a natureza da literatura: se o escritor deve ser um agente ativo da transformação social, a literatura deve ser o veículo através do qual essa realidade social se dá a conhecer, interagindo com os leitores e integrando-se ela mesma nas outras literaturas e fazendo aceder o homem açoriano à «cidadania do mundo». A equação particular/geral, regional/universal, coloca-se, por isso, ao autor, que afirma em conclusão:

Uma autêntica Literatura Açoriana será regional pelo *ambiente* e pela *forma* (entendendo-se por *ambiente* o meio geográfico, o próprio homem e a engrenagem social; e por *forma* a maneira de, esteticamente, mostrar o homem e a engrenagem social – isto, grosso modo) e universal pelo *sentido*, pelo ângulo de visão do escritor (Garcia, 1953: 17).

Não há no texto uma indicação precisa sobre o âmbito conceptual de *sentido*, a não ser no já referido pressuposto do escritor não como simples intérprete do real, mas sobretudo como interveniente e participante da transformação. Mas o contexto imediato torna claro o que se espera do escritor enquanto «verdadeiro *engenheiro de almas*» (Garcia, 1953: 18), isto é, o «ângulo de visão» seria a focalização do lado social, coletivo, o que, ao mesmo tempo, revela a verdadeira fonte do argumentação de Borges Garcia. A depreciação da «arte pela arte», as referências ao Humanismo moderno (em implícita contraposição ao de oitocentos) e ao «realismo autêntico» (oposto ao naturalismo), a própria expressão «engenheiro de almas» e citações avulsas de Engels, embora sem

⁴⁰ «Pessoalmente, não somos dos que acreditam que o maior valor duma literatura está na sua poesia. De grosso modo até porque duvidamos do grande interesse da Poesia como forma de conhecimento.» (Garcia, 1953: 12).

atribuição de autoria (o realismo como «representação exacta dos caracteres típicos em circunstâncias típicas»⁴¹) atestam a moldura ideológica do *programa* de Borges Garcia, filiando-se diretamente no neorrealismo português e, em diferido, no realismo socialista, de que aquele constituía apenas uma representação de superfície, uma daquelas «máscaras eufemísticas»⁴² a que se refere Alexandre Pinheiro Torres (1977: 14), destinadas a contornar a censura da imprensa portuguesa e o seu índice de termos impublicáveis.

Será por certo essa base ideológica de Borges Garcia e a consequente noção de literatura que o impedem de incluir nos pioneiros açorianos o simbolista Roberto de Mesquita e que o levam a não considerar como açoriana a poesia de Eduíno de Jesus e de Jacinto Soares de Albergaria – apenas dois «poetas europeus» – em nítida oposição com a valorização da poesia de Pedro da Silveira, cujo livro *A Ilha e o Mundo* (1952) constituía para Borges Garcia o modelo de uma poesia açoriana, pelo seu modo de representação do homem concreto, situado num contexto geográfico, histórico e social bem determinado.

Algumas das reações críticas a Borges Garcia visaram precisamente essa perceção unidimensional da literatura, confinada a uma escola e a um programa estético. Um dos casos foi o do jornalista Fernando Reis (bastante interventivo no espaço público já na década anterior), que criticava o afã demolidor de Borges Garcia e a exclusão do cânone da «autêntica literatura açoriana» de um conjunto de obras que o antecediam. É certo que a noção de literatura em Fernando Reis remontava, em certa medida, à abrangência positivista do século anterior, mas do ponto de vista estritamente literário reconheça-se-lhe o mérito de ter trazido para o inventário da literatura açoriana o nome de Gaspar Frutuoso, o cronista e novelista do século XVI, e o do já referido Roberto de Mesquita. Para lá disso, Fernando Reis contestava o critério exclusivo do social como fator de juízo estético:

Se a estafada “arte pela arte” deu tudo o que tinha a dar, não é nem por sombras melhor o excesso oposto, de julgarmos algo, desde um belo edifício a uma paisagem a um quadro, desde um romance a uma poesia,

⁴¹ Pode conferir-se a citação em Borges Garcia com a sua igual formulação em Marx, Karl e Engels, Friedrich (2010: 27).

⁴² O próprio termo «humanismo» e a expressão «novo humanismo» eram designações eufemísticas de socialismo marxista-leninista, em oposição ao socialismo utópico, burguês, do século XIX (Torres: 1977a: 61).

apenas pelo seu utilitarismo ou pela sua força de prospecção social, em função de certo (e sempre efémero) ponto de vista. (Reis, 1953: 1-2).

Por outro lado, corroborando embora a constatação de que não haveria nos Açores uma literatura à medida do modelo preconizado por Borges Garcia, Fernando Reis escreve, em tom de notória distanciação crítica,⁴³ que daí não vem mal ao mundo, na medida em que o chamado romance social é apenas uma componente da literatura, não a sua totalidade, e «tão mau como a sua falta seria o aparecimento de uma série de contos, novelas, romances e folhetins panfletários (aspecto da maioria da produção do género).» (Reis, 1953: 2).

Em sentido oposto ao de Fernando Reis, isto é, em sintonia com Borges Garcia, pronuncia-se o poeta e contista Manuel Barbosa nesse mesmo número de *A Ilha*. Começa por referir o quadro da precária situação social dos Açores, a nível das comunicações, da eletrificação, da habitação, do ensino e da assistência, acusando de seguida a literatura, a crítica e a imprensa por se manterem alheadas de tudo isso: «longe de estudarem o fenómeno, de o tornarem bem patente para que se procure dar-lhe remédio, parecem empenhadas em escondê-lo sob uma avalanche de palavras» (Barbosa, 1953: 2). Não recusando a *mentalidade turística* a que se referia Borges Garcia (e neste pormenor aproxima-se de Fernando Reis), Manuel Barbosa distingue-a, no entanto, da *mentalidade literária*, porque aquela é do domínio do negócio, da economia, e esta tem a ver com uma atitude de compromisso do autor com a sociedade: «o homem de letras não é um negociante; é um intérprete das necessidades e das aspirações da comunidade em que vive.» (Barbosa: 1953: 2).

Situam-se na linha crítica de Fernando Reis, mas com um discurso teoricamente mais fundamentado e uma análise mais bem documentada, as intervenções de José de Almeida Pavão Jr. Em primeiro lugar, é ele que identifica e «pronuncia» o não-dito dos outros textos, a palavra neles implícita, mas nunca assumida à superfície do texto, ou seja,

⁴³ Na análise sumária de Fernando Reis, o romance social integrava-se naquilo a que os franceses chamavam a literatura engajada («pela sua subserviência e servilismo perante certos princípios») e não passava, muitas vezes, de «um produto híbrido que alcança o seu sucesso graças a doses iguais de falta de imaginação, ordinarice de linguagem e arrojo do autor.» (Reis, 1953: 2).

o neorrealismo. Em segundo lugar, recusa que o sentido ou perspectiva social seja o único meio de uma obra aceder à universalidade.

Visando ao mesmo tempo Borges Garcia e Manuel Barbosa, Almeida Pavão admite o diagnóstico social e literário de um e outro, embora duvide da validade e eficácia da «receita» de ambos para tratar o problema. Do seu ponto de vista, a maior ou menor grandeza humana de uma obra não é função dos motivos externos, mas do tratamento literário que lhes é dado; essa grandeza reside sobretudo «no carácter específico que os mesmos possam revestir, quando interpretados pelo temperamento do artista que lhes deu forma.» (Pavão Jr, 1953: 4). Interpretados e dados a conhecer ao leitor num texto que é o resultado, escreve ainda Almeida Pavão, de um trabalho de reelaboração (de *recriação*, isto é, *refração*) dos dados observados, dos materiais com que o escritor tomou contacto; é nesse *falseamento*, traduzido numa individualização (ou subjetivação) da matéria empírica, que se deve entender a ficção na criação estética, sem a qual a obra literária não pode existir. Fora disso, a arte tornar-se-ia mero instrumento de propaganda, «com os poetas e romancistas (...) arregimentados na redenção da humanidade. E assim chegaríamos a uma confusão do conceito de *humano* com o de *humanitário*, que (...) será tudo, menos criação artística.» (Pavão Jr, 1953: 4).

Deste modo, não há matéria que possa ser alheia ao campo literário e tão *humano* pode ser o escritor que se ocupa dos dramas coletivos como aquele que exprime literariamente os seus dramas pessoais, e é tão legítimo um escritor extasiar-se com a beleza das Sete Cidades como outro comover-se com a dureza de vida dos seus habitantes⁴⁴ – a questão está no modo como cada um resolve isso em termos estéticos e literários. Neste sentido, a debilidade que Borges Garcia dizia existir na literatura açoriana, situar-se-ia, segundo Almeida Pavão, não tanto na orientação (ou *ângulo de visão*, para utilizarmos os termos de Garcia) que os seus autores tenham seguido ou nos motivos externos escolhidos, mas principalmente na «carência dos valores» – bastaria pensar em

⁴⁴ Alusão ao texto de Borges Garcia, que caricaturava a primeira situação e só admitia a segunda. Para Borges Garcia, perante o panorama paisagístico das Sete Cidades, um «escritor humanista consequente» tinha de contrapor a abundância de água das lagoas à seca que atingia os milheirais e pensar no não aproveitamento dessas águas, na necessidade de energia elétrica barata e disponível, que, a existir, permitiria que uma simples bomba elétrica levasse a água onde ela fazia falta. Só depois disto é que esse escritor se devia lançar à sua tarefa literária (Garcia: 1953: 29-30). O escritor tornava-se sociólogo, na perspectiva de Almeida Pavão.

Mau Tempo no Canal, de Vitorino Nemésio, que retomava temas já tratados por outros, mas ultrapassava os limites do estritamente regional, graças a um conjunto de processos específicos da criação artística e não por causa de uma *atitude* do autor perante a realidade empírica que fornece o tema do romance.

Ao replicar a Almeida Pavão, Manuel Barbosa reafirma a sua consonância com as teses de Borges Garcia, em especial no que respeita à exclusão de Eduíno de Jesus e Jacinto Soares de Albergaria do universo da «autêntica literatura açoriana», o que lhe permite interrogar-se sobre quais os critérios para a atribuição de pertença a uma literatura regional, a saber: «o do local onde nasceu, o do local onde formou o seu espírito e viveu, ou o dos temas e do ambiente que informam a sua obra?» (Barbosa, 1953a: 2).

Naturalmente, o último destes critérios é aquele que serve a proposta de Manuel Barbosa, só o que tiver «insofismavelmente um cunho açoriano» poderá ser considerado como pertencente à autêntica literatura açoriana; além disso, há uma necessária relação de implicação entre esta e uma dimensão social, não há literatura regional⁴⁵ sem uma conceção artística de intuítos sociais. Assim, e rejeitando aquilo a que chama o ecletismo de Almeida Pavão, Manuel Barbosa não admite a hipótese de uma expressão artística ou literária individual:⁴⁶ «o individual só poderia ter cabimento numa literatura destas (...), se pudesse ter o significado de um símbolo, se o escritor se pudesse apresentar como modelo e porta-voz da comunidade a que se reporta a sua obra.» (1953a: 3). O autor continuará a apresentar-se pessoalmente como um «homem de escola», isto é, fiel a um determinado conjunto de princípios capazes de congregar um grupo em torno de um projeto (literário e social, neste caso), ao mesmo tempo que afirmará a sua diferença em relação aos que dão a ilusão de se «deixarem ir à deriva».

Almeida Pavão voltou ainda às páginas de *A Ilha* para esclarecer o seu pensamento e atestar a sua justeza com exemplos da história literária nacional,

⁴⁵ Manuel Barbosa utiliza indiferentemente os adjetivos «regional» e «regionalista», sem levar em conta que o último termo aponta, por norma, para o movimento estético das primeiras décadas do século XX. Num determinado momento do seu texto o autor interroga-se sobre se «poderá um escritor pertencer a uma literatura regional e nacional, simultaneamente»; Borges Garcia responderá, de certo modo, a esta pergunta alguns meses depois (1954).

⁴⁶ O «individual» a que Manuel Barbosa se refere equivalerá sensivelmente a subjetivo, intimista, o que afasta da sua noção de literatura a expressão lírica, a poesia de enunciação egocentrada.

nomeadamente quanto à situação de autores não enquadrados em escolas e cuja universalidade e importância literária não se questionava (Pavão Jr, 1953a). Mas o diálogo entre os dois continuava a seguir por linhas paralelas, mantendo-se a igual distância as posições de um e outro.

Como já se referiu, Borges Garcia veio a acrescentar, no ano seguinte, um artigo aos quatro que integravam a sua separata (Garcia, 1954). Em certa medida, procede-se aí a uma reafirmação e síntese de tópicos anteriormente tratados, mas adianta-se algo de novo, ou seja, uma reflexão sobre o modo de articulação da literatura açoriana com a literatura portuguesa. Admitindo as particularidades insulares resultantes da geografia e de aspetos sociais e históricos, subsumíveis pela literatura, Borges Garcia recusa a ideia de uma alienação ou, mais do que isso, de uma independência literária.⁴⁷ Para ele, a literatura açoriana será uma literatura regional por relação com a portuguesa, será «integrável na literatura portuguesa», embora não nos termos em que a literatura alentejana o é, pois esta última está *colocada dentro* da literatura portuguesa (itálicos do autor), ao passo que aquela não, em virtude de fatores de ordem geográfica e outros daí decorrentes que conduziram a uma consciência social diferenciada dentro do contexto nacional.

Os artigos de Borges Garcia suscitariam ainda outras intervenções, em especial duas da autoria de José Enes. A primeira delas ocupa-se da universalidade em literatura, um dos quatro tópicos da separata de Borges Garcia, expressamente referenciada, e que estivera presente na discussão pública entretanto registada. Transpondo a questão regional para o plano nacional e para o reduzido contributo de Portugal para a literatura mundial dos últimos três séculos, José Enes afirma que é, efetivamente, nos homens concretos, nos

⁴⁷ A expressão servira de título a Fernando de Lima (1948), contista e, tal como Eduíno de Jesus, um elemento do grupo literário de 40, em Ponta Delgada. Fernando de Lima escreve que o que se pretende com a literatura açoriana é «lançar lá fora obras que falem de nós, que falem de nós sem o carácter turístico, e sim como Aquilino Ribeiro fala da sua Beira e Manuel da Fonseca das suas lezírias.» A primeira pedra dessa literatura fora lançada por Vitorino Nemésio com o seu romance *Mau Tempo no Canal*, embora Fernando de Lima ressalve: «não se julgue, porém, que este romance possua a prosa e o estilo que seria para desejar na literatura dos Açores». Não deixa de ter interesse observar a «aceitação concessiva» do romance de Nemésio por parte de alguns elementos desta geração (já referimos o caso de Pedro da Silveira), tal como já se verificara nos anos vinte com o *Paço do Milhafre*, livro de contos do mesmo autor. Pedro da Silveira manifestará sempre uma maior empatia para com o Nemésio contista, embora num outro momento não deixe de referir-se a *Mau Tempo no Canal* como «esse admirável romance dos Açores centrais.» (Fischer-Mendonça, 1951: 3).

dramas fundamentais da sua existência que deve encontrar-se o *universal*; este não existe separado dos seres singulares, pois é nestes que as essências atingem a sua plenitude ôntica, escreve o autor.⁴⁸ Por isso, a arte literária, «se pretender alcançar a universalidade há de surpreender o essencial onde ele existe, sem o espoliar da riqueza concrecional da singularidade, nem escondê-lo sob a folhagem superficial das determinações acessórias.» (Enes, 1953: 2). O que, em consequência, se exige a um escritor é, por um lado, a «capacidade de ver o essencial» e, pelo outro, a «habilidade de o exprimir àqueles a quem se quer fazer compreender», aquilo a que poderíamos chamar a competência literária, nas suas diferentes dimensões.

José Enes reconhece essa habilidade aos escritores portugueses, embora ressalve que há neles um predomínio da expressão sobre o pensamento, como se a forma se tornasse, mesmo inconscientemente, o fim último da arte. Onde se nota o verdadeiro problema é na falta de capacidade para observar, de modo aprofundado,⁴⁹ a realidade humana e captar aquilo que constitui o traço da sua estrutura essencial: os escritores desviam a atenção para o acessório, deixando-se prender pelo superficial e secundário. E tudo isto traduz a ausência de uma mentalidade humanista, resultado de uma deficiente educação cultural, progressivamente afastada dos clássicos e da filosofia. Por isso, ao estudo geográfico, histórico e sociológico do homem açoriano, proposto por Borges Garcia, José Enes acrescentava a necessidade de uma boa formação filosófica dos escritores, pois ela poderá dar-lhes a preocupação pelo concreto e a capacidade de, ao observar o real, «ir direito ao fundamental, apreendendo as relações que conectam com ele os elementos acessórios» (Enes, 1953: 2). E, ironicamente, onde Borges Garcia valorizava o empenho pessoal, o esforço individual, como condição para a autoformação do escritor, José Enes põe o acento na dimensão pública e institucional da literatura: a necessidade de

⁴⁸ Miguel Real salienta o facto de a crítica literária de José Enes não assumir a perspectiva social da crítica neorrealista, mas também não seguir os rumos do comentário presencista, assente na sinceridade, na individualidade, na arte pela arte; antes, o que nela se encontra desde o início é a «existência», que centralizará não só a crítica, mas a própria filosofia do autor. (Real, 2009: 18-19).

⁴⁹ Em linguagem nitidamente metafórica, Vitorino Nemésio ocupava-se deste assunto numa crónica-ensaio publicada no jornal *A Ilha* e a que dera o título «Todo o romancista é um espião», retomando uma afirmação de François Mauriac. O texto aborda as relações entre experiência e criação literária e em determinado momento o pensamento de Nemésio não anda muito longe do de José Enes : «Viver no meio dos outros, partilhar dos seus fracos, é pois o primeiro requisito para os descrever e pintar. O segundo é a intensidade da representação do suceder.» (Nemésio, 1952: 2).

uma associação que promova a divulgação das obras e estimule a convivência, favorecendo o intercâmbio de ideias e experiências – condições para algo consistente e significativo.

José Enes ocupar-se-á da literatura açoriana de modo mais específico num segundo texto e no âmbito de uma aproximação à poesia do simbolista Roberto de Mesquita (Enes, 1954). Depois de uma breve síntese de posicionamentos heterogêneos sobre a existência ou a simples possibilidade de uma literatura açoriana, bem como da revisão de alguns critérios para traçar a fronteira entre literaturas,⁵⁰ José Enes transpõe a questão para domínio da psicologia social: «Parece-me que onde houver uma idiosincrasia populacional com características essenciais próprias, que se traduza numa expressão literária não apenas pela temática, mas sobretudo pela modalidade expressiva espontânea, que pode coexistir com as diversas técnicas das escolas – aí teremos uma literatura.» (Enes, 1954: 1 e 3). A partir disso, o autor procede a uma análise do complexo de características comumente referenciadas nos escritores açorianos e que reúne sob a designação de açorianidade.

Em primeiro lugar, e no rasto de autores como Luís da Silva Ribeiro e Ruy Galvão de Carvalho, José Enes refere a presença do mar, comum à obra de poetas e prosadores, numa dimensão de natureza *objetiva*, digamos assim, enquanto elemento integrante da referencialidade espacial. A abordagem de José Enes, no entanto, visa sobretudo os modos dessa presença e as suas representações particulares naquilo a que chama a «maneira psicológica do escritor», os modos como a consciência individual projeta essas representações no espaço textual. Aqui, o articulista releva dois processos fundamentais: a emotividade concentrada e a motivação subjetiva.

O primeiro deles traduz-se na manifestação de um elevado grau de proximidade afetiva com a paisagem, com estilos e situações de vida comuns, que uma descrição quase *direta* e objetiva deixa transparecer e revela ao leitor, numa intenção de fazê-lo também participar na *experiência* do autor; por outro lado, a amplidão do espaço que o horizonte

⁵⁰ Um critério assente em temáticas e técnicas das escolas literárias invalidaria a existência de uma literatura açoriana, afirma José Enes, mas no mesmo passo obrigaria a «umbilicar a literatura portuguesa à italiana, à espanhola e à francesa, consoante as épocas, deixando apenas uma diferença especial [*não se tratará de «espacial» ?*] e idiomática.» (1954: 1).

amplifica, a consciência da distância, da lonjura, e da penúria material, tudo isso «imprime ao sentimento da solidão a tonalidade do abandono» (Enes, 1954: 3), numa dimensão que, sendo individual, não abstrai por completo da vertente histórica, social.

O segundo processo referido, a motivação subjetiva, manifesta-se ao nível da superfície textual, em microestruturas de natureza estilística, na predileção pela metaforização do espaço e pela prosopopeia, que traduzem ainda a particular ligação ou proximidade do sujeito com o meio ambiente; a projeção do subjetivo no mundo exterior e a fusão de ambos constituem a base da humanização do mundo natural – procedimento que José Enes considera «a característica mais vincada da açorianidade» (1954: 3), distinguindo-o, todavia, do simbolismo literário propriamente dito.

Se, como decorre do título do ensaio, a poesia de Roberto de Mesquita constitui o objeto privilegiado de estudo de José Enes, outros autores açorianos são trazidos como exemplo à sua teorização, entre eles Florêncio Terra, Nunes da Rosa e Vitorino Nemésio, Antero de Quental, Bernardo Maciel e Côrtes-Rodrigues. Mesmo que as referências ilustrativas não tenham de ser necessariamente exaustivas, registre-se a não inclusão de Pedro da Silveira nessa lista de nomes, quando o seu livro *A Ilha e o Mundo*, publicado nos finais de 1952, constituía uma das revelações da nova literatura açoriana e viria a tornar-se um livro representativo de uma das expressões poéticas da década de 50.

No mesmo contexto do debate, pelo quadro temporal e até pelas referências diretas, deve situar-se o texto de Ruy Galvão Carvalho, «Possibilidades de uma literatura de significação açoriana» (1956). Ao longo de várias décadas, o autor tinha-se empenhado na divulgação da poesia açoriana, através da imprensa e da rádio,⁵¹ e desempenhara mesmo um papel de relevo na promoção do modernismo em Ponta Delgada, através de conferências e palestras e principalmente pelo apoio dado aos jovens que fundaram o Círculo Literário Antero de Quental,⁵² que pretendia promover o modernismo nos Açores

⁵¹ O resultado desse trabalho de pesquisa e divulgação acabaria por ficar registado, pelo menos em parte, nos dois volumes da *Antologia Poética dos Açores* por ele organizada (Angra do Heroísmo, Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1979 e 1984).

⁵² Fundado em 1946 por um grupo de estudantes do Liceu Antero de Quental, entre eles Fernando Aires, Eduíno de Jesus, Fernando de Lima, Jacinto Soares de Albergaria, Eduardo Vasconcelos Moniz. A sua intervenção pública viria a iniciar-se de forma efetiva e visível dois anos depois.

e, ao mesmo tempo, constituía um espaço de reflexão e intercâmbio de ideias e experiências.

O texto de Ruy Galvão de Carvalho assenta na vinculação da literatura a uma língua e a uma realidade cultural diferenciada, com identidade particular. No caso presente, tendo em conta a inexistência de uma língua própria, a possibilidade de uma literatura açoriana⁵³ radicaria numa diferenciação resultante da insularidade, entendida não apenas como a condicionante geográfica, mas também como o processo de manutenção ou sedimentação de comportamentos, atitudes e manifestações culturais ao longo de um processo histórico de cinco séculos. É óbvia a filiação nemesiana do pensamento de Ruy Galvão de Carvalho, que, aliás, recorre igualmente à autoridade do antropólogo Gilberto Freyre para confirmar a particularidade do homem açoriano.

Assim sendo, deviam os escritores tomar como matéria de escrita a realidade açoriana, evitando a pura imitação deste ou daquele escritor nacional e o seguidismo em relação a escolas literárias. Aquilo que Ruy Galvão de Carvalho propõe, em suma, é a instituição de uma literatura típica e característica, para o que importa que os escritores «se libertem de artifícios estranhos, açorianizando os seus motivos de inspiração e os seus temas de ficção literária.» (1956: 221).

Volta a colocar-se, neste contexto, a questão da articulação entre a literatura regional e a nacional, à semelhança do que já fizera Borges Garcia. Para Ruy Galvão de Carvalho autonomizar a literatura não significa separar (o termo utilizado é «separatismo», de óbvias conotações políticas), mas, sim, «livremente dar expressão literária ao “caso” do homem ilhéu e de o universalizar pelo seu conteúdo humano» (Carvalho, 1956: 221), num processo cujo âmbito o autor resume na alusão ao mito de Anteu, ou seja, ganhar força (literária, neste caso) através do contacto com a mãe-terra. O posicionamento e o discurso de Ruy Galvão de Carvalho, em que repercutem formulações de Pedro da Silveira (1950) a propósito do mesmo assunto, são bem mais moderados do que o registado cerca de duas décadas antes. Num longo ensaio devidamente ilustrado com textos (Carvalho, 1944), o autor apresenta uma introdução sintética à poesia açoriana, destacando aqueles que

⁵³ O autor utiliza indiscriminadamente «literatura de expressão açoriana» e «literatura de significação açoriana», fazendo coincidir duas expressões de âmbito distinto.

considera serem os seus traços mais pertinentes; mas tem o cuidado de atempadamente informar que o seu propósito não é o de «separar a nossa literatura regional da do Continente lusitano, concedendo-lhe inclusivamente, autonomia própria». (...) Isso seria cometer um gesto antipatriótico» (1944: 179). A precaução de Ruy Galvão de Carvalho em situar-se devidamente perante os eventuais leitores compreende-se melhor à luz daquilo que Eduíno de Jesus afirmava na entrevista a Álamo Oliveira, anteriormente referida, sobre as suspeitas do público quanto à defesa de uma literatura atenta à realidade local e o modo como isso era conotado politicamente (Jesus, 1987).

2.5 Dos anos setenta em diante: retomas e (re)formulações

Cerca de vinte anos mais tarde, Ruy Galvão de Carvalho retoma o seu texto de 1956, mas num contexto já bastante diferente (Carvalho, 1979). Na verdade, e para lá da diferente formulação do título nos termos⁵⁴ e na forma interrogativa, que traduz um outro modo de colocar a questão, trata-se de uma adaptação do texto anterior, com supressões,⁵⁵ atualização de algum léxico e, no fim, a adição (aleatória, por sinal) de meia dúzia de nomes que contribuíram para o lançamento das bases de uma literatura açoriana. O *sentido* desta recuperação do texto de Ruy Galvão de Carvalho deve encontrar-se, portanto, não no aprofundamento da reflexão inicial do autor, mas na sua inserção no contexto de mais um momento de discussão pública sobre a literatura açoriana, desencadeada com a publicação da *Antologia de Poesia Açoriana*, organizada por Pedro da Silveira (1977).

Abrangendo um âmbito cronológico que vai da segunda metade do século XVIII até 1975, a antologia incluía um extenso prefácio típico de Pedro da Silveira, isto é, muito bem documentado do ponto de vista histórico e suficientemente polémico para suscitar a reação dos leitores, pelo menos dos mais atentos às questões literárias. O autor toma como ponto assente o facto da existência da literatura açoriana, não necessitando esta de qualquer prefácio ou antologia com intuito e valor probatórios; no entanto, não se esquivava a abordar, num breve comentário, a sua natureza e formação por comparação com as literaturas «ditas de expressão portuguesa» (das quais se afasta) e com as «literaturas neoeuropeias», como as do Canadá, Estados Unidos⁵⁶ ou Nova Zelândia, de cujos processos estaria mais próxima. O resto do prefácio é constituído por uma panorâmica histórica não apenas da

⁵⁴ No interior do texto, Ruy Galvão de Carvalho utiliza, no entanto, a designação «literatura de significação açoriana».

⁵⁵ Entre os segmentos suprimidos encontram-se os que dizem respeito ao enquadramento da literatura açoriana no conjunto da literatura nacional.

⁵⁶ Em resposta a um inquérito breve do *Diário de Notícias* sobre a existência de literatura açoriana, George Monteiro (ensaísta e professor de Literatura na Universidade de Brown) admite a existência de «um corpo distinto de literatura» que pode ser estudado como um repositório de «temas ilhéus, metáforas e, nalguns casos, até “linguagem” com as suas atitudes e pontos de vista. Neste sentido, a literatura açoriana pode ser reconhecida como a literatura separada discreta, mesmo se linguisticamente pertence à literatura portuguesa. Um paralelo, parece-me, reside no caso da literatura americana (isto é, dos Estados Unidos) e a sua relação com a literatura inglesa. Devo ajuntar que a separação política ou autonomia de governo em ambos os casos não tem importância de relevo para uma determinação da questão.» (Monteiro, 1983).

própria designação de «literatura açoriana»⁵⁷ e dos contornos semânticos que o uso e o tempo lhe foram atribuindo, mas também do desenvolvimento do próprio processo literário, os fatores de ordem institucional e social, as transformações estéticas.

Dois aspetos em destaque, a um primeiro nível, no texto de Pedro da Silveira: por um lado, o facto de a produção literária no arquipélago poder situar-se já no século XVI, com a obra de Gaspar Frutuoso; por outro lado, a constatação de que a chegada muito tardia da tipografia e da imprensa aos Açores (só em 1829, com os liberais) impediu o desenvolvimento de uma dinâmica cultural e literária mais vasta e abrangente, que nem a impressão fora do arquipélago (só acessível a autores dotados de meios económicos) pôde colmatar. Compreende-se assim que só a partir do século XIX se possa falar de uma comunidade literária «sustentada», em que a imprensa desempenha um papel fundamental na (con)formação do gosto e no estabelecimento de um processo efetivo de comunicação entre autor e público; através dela torna-se hoje possível proceder a um estudo da presença dos escritores nos jornais e à análise do modo como os jornais iam ao encontro das expectativas literárias do público, satisfazendo e expandindo o campo dessas expectativas, através dos textos, géneros e autores que divulgavam.

O conhecimento que Pedro da Silveira possuía da imprensa açoriana explica, em parte, o relevo que o autor lhe atribui no processo literário açoriano, e do qual o Prefácio regista uma panorâmica em termos estéticos e sociais, pormenorizando-o a nível de alguns autores; não sendo um estudo exaustivo (como o próprio autor reconhece), é, no entanto, um texto a complementar o extenso verbete «Açores» que Pedro da Silveira assinou no *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, organizado por João José Cochofel, acrescido que vem de abundante informação biobibliográfica respeitante a cada autor e fruto de um aturado trabalho de pesquisa.

Não foi, portanto, pela vertente historiográfica que o texto prefacial provocou reações, mas pelo carácter perentório de algumas afirmações sobre a literatura açoriana: a sua existência sem necessidade de argumentos a seu favor, ao contrário do que acontece

⁵⁷ Pedro da Silveira refere o texto de José de Torres no n.º 72 da *Revista dos Açores* (12 de maio de 1852) como aquele em que a designação aparece registada pela primeira vez. No entanto, e como vimos anteriormente, já em abril do mesmo ano era possível encontrá-la como título de uma rubrica sobre autores açorianos.

com «as das ex-colónias portuguesas da África Negra» (Silveira, 1977: 1), ressaltando-se a exceção, relativa, da literatura cabo-verdiana; a analogia que estabelece entre a literatura açoriana, «em vias de se autonomizar da literatura-mãe portuguesa» e as de antigas colónias europeias e hoje países independentes, não obstante a isso o facto de que «os Açores permanecem colónia» (1977: 3).

É certo que pelos anos 40 Pedro da Silveira já deixara registado na imprensa micaelense, particularmente nos textos sobre Cabo Verde, aquilo que pensava sobre a natureza e a situação do caso literário açoriano, embora de forma menos frontal, mais indireta e implícita; também é verdade que, alguns anos antes da antologia, Jacinto do Prado Coelho (1973) contrapusera a «poesia portuguesa» à «literatura açoriana» no breve espaço de quatro linhas e não houvera réplicas conhecidas. Mas, em 1977, era outro o contexto social e político, sobretudo a nível interno dos Açores, e isso condicionou a receção da antologia de Pedro da Silveira: por um lado, a independência das ex-colónias portuguesas e o incremento do discurso sobre as respetivas literaturas, num contexto ideológico de esquerda; por outro lado, a reivindicação independentista no interior do arquipélago, surgida no âmbito da direita insular. A aproximação entre os dois campos e, principalmente, a não demarcação do campo separatista por parte de Pedro da Silveira motivaram leituras parcialmente desfocadas, desviando a atenção daquilo que a antologia representava em termos de pesquisa pessoal e quanto ao manancial de informação literária disponibilizada; João de Melo, por exemplo, duvida da competência de Pedro da Silveira para falar da literatura angolana (1982: 242) e J. H. Santos Barros vê no prefácio da *Antologia de Poesia Açoriana* o manifesto do radicalismo separatista insular (1981: 94).

Mesmo assim, é possível detetar o reconhecimento desse labor de pesquisa em textos de Eduíno de Jesus (1978) ou ainda em António Mega Ferreira (1977). Este último foi um dos críticos que, fora do âmbito açoriano, analisaram de forma mais demorada as questões suscitadas por Pedro da Silveira, embora reconhecendo as limitações do seu conhecimento sobre a realidade literária açoriana.⁵⁸

⁵⁸ «Creio que o excelente serviço prestado à cultura portuguesa com a edição desta antologia dispensa a reivindicação de uma autonomia que bem os mais aguerridos defensores da especificidade insular ousam proclamar.» (Ferreira, 1977).

Na recensão que assinou na *Colóquio-Letras*, além de questionar os critérios de seleção do antologador, Eduíno de Jesus criticou a Pedro da Silveira o facto de este não definir claramente o âmbito do seu conceito de literatura açoriana, a natureza muito vaga e genérica da sua formulação, e ainda a existência de algumas incongruências no interior do prefácio, nomeadamente ao falar de uma literatura que se autonomiza da literatura-mãe portuguesa pelo ajustamento ao meio e ao escrever, por outro lado, que essa literatura pode passar ao lado de um testemunho direto sobre a terra açoriana e os seus habitantes. No entanto, não deixou de reconhecer, no final, o trabalho de Pedro da Silveira e a importância da antologia:

Esta *Antologia* constitui, de resto, um dos seus trabalhos mais notáveis e, por discutível que seja – e talvez o seja menos do que deixámos entrever –, não deixa de se impor, já como estimável contributo para fazer «sair do [seu] *ghetto*» a literatura açoriana, já como valioso subsídio para a ampliação da óptica da história da literatura portuguesa. Reunindo para cima de oito dezenas de poetas, dos quais mais de 90% são praticamente desconhecidos fora do seu pequeno meio insular, esta antologia adverte o leitor de que há mais literatura portuguesa para além do Cabo Finisterra e de que é preciso ir descobri-la, estudá-la devidamente, e enriquecer (e renovar) com ela as galerias do velho museu da nossa história literária (Jesus, 1978: 87).

Fora do contexto açoriano, foi João Gaspar Simões o outro crítico a prestar uma atenção mais demorada à antologia, acabando por voltar ao assunto da literatura açoriana em, pelo menos, mais duas ocasiões. Para Gaspar Simões, há a língua portuguesa como fator de «identidade uniformizadora» e a compartimentação geográfica ou fracionamento das literaturas, que a independência das ex-colónias portuguesas veio tornar mais notória, enquadra-se num processo iniciado com o Brasil, sobretudo depois de 1922, quando lá surgiram «as primeiras grandes veleidades de autonomia literária» (Simões, 1977). No caso estritamente português dos anos 70, essas «veleidades» caem sob a designação de «regionalismo literário», à maneira e nos termos daquele que teve lugar nos anos iniciais do século XX, pela sobrevalorização da expressão linguística local (e também com algum

ressentimento à mistura, num e noutro caso) – e em tudo isso não deixa de haver algo de provinciano, escreve Gaspar Simões.⁵⁹

Em texto posterior, que tem ainda o prefácio da *Antologia de Poesia Açoriana* como referência, Gaspar Simões retoma o assunto e repisa o tópico regionalista, com alguma falta informação sobre o caso dos Açores, e avança uma série de considerandos ou condições para que se possa falar de uma literatura açoriana, mesmo assim, sem possibilidade de uma autonomia total (Simões, 1978).

Em primeiro lugar, teria de pensar-se «naqueles escritores que nasceram, viveram e morreram em terras açorianas» (Simões, 1978: 107); se Roberto de Mesquita é, para o crítico, o exemplo de um grande escritor tipicamente açoriano, já não o será o irmão Carlos de Mesquita, pois a sua saída das ilhas e o contacto com as correntes literárias em Coimbra tornaram-no «um escritor cem por cento português» (1978: 108). Gaspar Simões concede que, afinal, há algo de diferenciador na poesia de Roberto de Mesquita, embora devamos questionar a perspetiva, aparentemente implícita, de que o isolamento geográfico do poeta se traduziria num corte com o mundo, numa ignorância do que se passava no exterior, e a sua obra seria, então, construída à margem das correntes literárias de finais do século XIX, princípios do século XX; ora, a sua poesia desmente isso e, em termos literários pelo menos, Roberto de Mesquita estava a par da Europa do seu tempo, tenha-se em conta o conteúdo da sua vasta e diversificada biblioteca pessoal.⁶⁰

Em segundo lugar, não é pela componente lexical, mas «no particularismo dos seus temas e no psiquismo dos seus autores» (Simões, 1978: 106) que uma literatura

⁵⁹ Em entrevista conduzida por Carolina Matos e no âmbito do Simpósio Internacional sobre Fernando Pessoa, realizado na Brown University, João Gaspar Simões retomou estes termos: «Num país tão pequeno como Portugal, se vamos a discriminar a literatura por regiões, isso só pode ser prejudicial à cultura portuguesa. Aceito que haja uma literatura portuguesa multifacetada e que a literatura escrita pelos açorianos venha contribuir para esse aspecto da literatura portuguesa, mas não sou da opinião que se alimente uma sub-cultura e uma sub-literatura dentro da cultura e da literatura portuguesa. A não ser como no caso de Cabo Verde onde há um dialecto distinto da língua portuguesa, mas esse não me parece ser o caso dos Açores.» (1977a).

⁶⁰ Da biblioteca de Roberto de Mesquita constavam autores portugueses, de Camões a Junqueiro, a Gomes Leal, António Nobre, Eugénio de Castro, António Feijó, na poesia, e Herculano, Garrett, Eça, Júlio Dinis, Oliveira Martins, Teófilo Braga, António Sardinha, na prosa, entre outros e em ambos os campos. A lista de autores estrangeiros é mais extensa ainda, encontrando-se aí as obras de Leconte de Lisle, Baudelaire e Verlaine, de Dante, Petrarca, Schiller, Shakespeare e Byron ou ainda de Rousseau, Diderot, Montesquieu, de Flaubert e Zola, Renan, Tolstoi, Dostoievski, Gorki e Gogol, para referir apenas alguns; veja-se Ferro Júnior (1941).

açoriana poderá constituir a sua marca autonomizante. Tomando Nemésio como exemplo e comparando os contos de *Paço do Milhafre* («a única obra em prosa tipicamente regionalista açoriana») com o romance *Mau Tempo no Canal*, Gaspar Simões escreve que a açorianidade (o termo empregue não é este) deste último reside «mais na atmosfera em que se embebem personagens e conflitos aí, que no seu vocabulário ou em outra qualquer particularidade formal, geográfica ou paisagística» (1978: 106), deixando em aberto a hipótese de se poder concluir que o romance será *mais açoriano* do que os contos.⁶¹

Por último, Gaspar Simões refere como condição para uma literatura a existência de um meio intelectual cujas coordenadas lhe deem consistência; para o crítico, não existe nos Açores esse meio de formação que corresponda ao que representam Coimbra, Lisboa e Porto e, portanto, não se poderá falar de uma literatura açoriana com autonomia própria, pois aqueles três centros é que «moldam» intelectualmente (ou «moldaram» no passado) os escritores açorianos.⁶² Em resumo, conclui Gaspar Simões, «pode, sem dúvida, falar-se de uma literatura açoriana no contexto de uma literatura portuguesa, como pode falar-se numa literatura irlandesa no contexto da literatura inglesa.» (1978: 109).

Alguns dos pressupostos do texto de 1978 repercutem ainda num outro posterior, «A literatura regionalista» (Simões, 1981), que toma como pretexto imediato a reedição do romance *Raiz Comovida*, de Cristóvão de Aguiar.

Gaspar Simões começa exatamente por uma questão genológica, duvidando de que possa atribuir-se a designação de romance a uma narrativa que se organiza como uma sequência de episódios avulsos, articulados metonimicamente pela «voz» que lhe garante o fluir discursivo – sem obedecer às regras clássicas de composição do género, sem intriga, sem uma unidade orgânica, sem uma voz unívoca e facilmente localizável. Detém-se de seguida, mais uma vez e de acordo com o título do artigo, na questão do regionalismo, na sua natureza predominantemente linguística, no seu passado e sobretudo no seu futuro,

⁶¹ Gaspar Simões *esquece* as particularidades da fala de personagens populares, em especial de Ti Amaro da Mirateca. E, como já se referiu anteriormente, o recurso a essas particularidades não constituiu um modismo estético dos anos 20, mas atravessa a obra de Vitorino Nemésio, não apenas a narrativa, mas também a lírica.

⁶² O facto de Nemésio ter estudado em Coimbra e Lisboa não o impediu de escrever *Mau Tempo no Canal*, que Gaspar Simões apresenta como exemplo da insularidade literária açoriana. E poderiam buscar-se outros exemplos igualmente significativos de autores cuja formação se faz fora do arquipélago, sem que isso impeça a radical açorianidade da respetivas obras; basta pensar em José Martins Garcia.

mais precisamente na sua ausência de futuro: a insistência num regionalismo estrito acaba por condenar, a prazo, a sobrevivência e a legibilidade das obras literárias em que se manifesta, tenha-se em vista, por exemplo, o caso de Aquilino Ribeiro e das suas *Terras do Demo*.

No caso de Cristóvão de Aguiar, Gaspar Simões refere o duplo carácter de *Raiz Comovida*, uma técnica narrativa muito moderna e uma técnica prosódica marcadamente antiga, atirando a obra, com o seu «cerrado regionalismo do léxico e da fonética» para uma tradição que remonta às primeiras décadas do século XX.⁶³ E mesmo reconhecendo que *Raiz Comovida* «é um caso de raro vigor literário no âmbito das nossas evocações de tipo regional» (Simões, 1981: 9), Gaspar Simões não crê no futuro de uma escrita nestes moldes, que restringe os limites da narrativa e se torna acessível apenas a conhecedores da linguagem local ou a especialistas da linguística regional (daí, refere, a necessidade que teve Cristóvão de Aguiar de trazer apenso à sua narrativa um glossário de termos de utilização restrita). E não será por aí que a literatura açoriana se autonomiza, afirma Gaspar Simões, trazendo de novo à colação o exemplo de Nemésio que mudou de rumo após o regionalismo de *Paço de Milhafre*, para se «universalizar» com *Mau Tempo no Canal*;⁶⁴ na mesma linha de pensamento, o crítico afirma preferir, ao pitoresco léxico e ao

⁶³ Na recensão a *Raiz Comovida*, Duarte Faria concorda com Gaspar Simões no que concerne à ausência de uma trama ou intriga no romance, mas escreve: «Vai-se afirmando cada vez mais a tendência para uma literatura da regionalidade, que assume na linguagem o sentir e o pensar que se pretende directo, genuíno, radical, tendo como *história* o quotidiano de uma colectividade bem delimitada na sua *personalidade*. (...) Não está em questão uma revivescência, por exemplo, da escrita de Aquilino Ribeiro, nem sequer uma modalização do recente neo-realismo. No caso presente já não existe a história como bloco ou trama orientada unitariamente pelo autor, onde se viesse inserir o vocabulário e o problema do elemento popular. É, antes, uma espécie de romance da fala, com intersecções, repetições, modulações, embrenhando-se a *voz* nos fios dos acontecimentos e na alegria ou angústia do próprio acto de contar; porque ter e conduzir a palavra é de facto, aqui, o acontecimento primordial.» (Faria, 1980: 78; itálicos do autor).

⁶⁴ Para lá do que ficou referido na nota 62, p. 72, importa acrescentar que em 1949, cinco anos após *Mau Tempo no Canal*, Nemésio «regressou» ao regionalismo com *O Mistério do Paço do Milhafre*, não só incluindo aí alguns contos que vinham do livro de 1924, mas convertendo mesmo à fala popular certos casos que lhe tinham escapado anteriormente; «Quatro prisões debaixo de armas» (desenvolvimento autónomo de um núcleo narrativo de um conto anterior) constitui um exemplo elucidativo desse regresso, através da voz torrencial de Matesinho de S. Mateus, personagem popular que num registo pícaro narra as suas desventuras militares. Em todo o caso, refira-se que tanto Pedro da Silveira (1951) como José Martins Garcia (1988) não deixam de apontar a opção de Nemésio como um óbice à difusão e à leitura dos seus textos mais marcados pela representação da linguagem popular.

regionalismo cerrado de Cristóvão de Aguiar, a evocação das ilhas e das suas gentes tal como ela é feita nos contos de Manuel Ferreira ou de Diniz da Luz.

No campo açoriano propriamente dito, a antologia de Pedro da Silveira suscitaria reações mais vastas, de teor imediato, pelas críticas que recebeu, mas também por via indireta, graças à discussão que veio a motivar, de forma esporádica e ocasional ou mesmo através da solicitação do suplemento «Raiz», do jornal *Correio dos Açores*, que em setembro de 1979 propôs um debate sujeito ao tema «Há ou não uma literatura açoriana?»⁶⁵

A leitura de conjunto desses textos (pelo menos, dos mais relevantes) põe em evidência uma diversidade de opiniões, a começar pelas que recusam liminarmente a existência (ou até a possibilidade) de uma literatura açoriana, de que o exemplo mais relevante será o de Cristóvão de Aguiar. Para este escritor, que sempre preferiu referir-se ao assunto utilizando a expressão «literatura de expressão açoriana» por considerar a outra um equívoco, o risco que se corria, então, era o de a escrita açoriana se confinar a um «regionalismo estreito»,⁶⁶ sem qualquer impacto na literatura portuguesa, quanto mais na literatura universal» (Aguiar, 1983: 110); sem definir em concreto o âmbito e os contornos dessa «literatura de expressão açoriana» que, na sua opinião, só então despontava (e não teria a ver, depreende-se, com a tradição literária açoriana), Cristóvão de Aguiar afirma que só os escritores que saíram dos Açores conseguiram dar «expressão universal» às suas obras de teor açoriano.⁶⁷

⁶⁵ Uma parte dessas intervenções foi recolhida por Onésimo Teotónio Almeida (1983), que recuperou ainda textos anteriores, fornecendo assim uma perspectiva histórica do debate sobre o assunto, que fez anteceder de um prefácio enquadrando a questão em termos gerais e de síntese também. João de Melo (1982) já tinha procedido à análise individual de muitos desses textos, num longo ensaio em que são notórios a moldura ideológica da época e o posicionamento (também a reação defensiva) pessoal do autor em relação às propostas alheias. Os dois autores serão objeto de atenção mais à frente.

⁶⁶ Como se viu anteriormente, era precisamente isto que João Gaspar Simões via na obra de Cristóvão de Aguiar.

⁶⁷ É uma questão diferente da que sustenta J. H. Santos Barros, quando escreve que «os nossos grandes escritores (...) saem quase todos das ilhas para primeiro se afirmarem no plano nacional. Só quando o país cultural os reconhece é que nos Açores alguém os lê e é que vamos à procura de nos reconhecemos nas suas obras» (1981: 73). Neste caso, trata-se do reconhecimento e da legitimação feitos lá fora, o que equivale a dizer, em sentido contrário, que quem escreve nos Açores dificilmente terá o (re)conhecimento nacional.

Num outro campo, encontramos os depoimentos dos que admitem alguma especificidade da literatura açoriana, em concomitância com (ou na sequência de) uma especificidade cultural resultante de um processo de «adaptação» no tempo ao espaço insular e que à literatura caberia configurar (Dores: 1983; Fernandes: 1983; Martins: 1983). Em qualquer destes casos, é sempre dentro do universo da literatura portuguesa que a literatura açoriana deve ser situada e compreendida, diferenciando-se pela ambiência insular, pelo espaço em que as personagens se movimentam e cumprem o seu próprio destino; a questão está no modo como tudo isso se resolve literariamente, evitando os limites geográficos e temáticos das ilhas e a fixação no mero descritivismo de pendor regionalista, de modo a conseguir atingir-se uma dimensão universal. No caso de Macedo Fernandes, uma ressalva final do autor acrescenta, todavia, que mais importante do que discutir a existência ou não da literatura açoriana é haver «homens que utilizem a palavra para equacionarem e buscarem caminhos para a resolução dos problemas dos açorianos» (1983: 138) – o que revela ainda uma conceção da literatura socialmente empenhada, interrogando-se sobre o que escrever e para quem, em moldes muito próximos daqueles em que nos anos cinquenta se pronunciara Borges Garcia.⁶⁸

Ao âmbito do debate proposto por «Raiz»⁶⁹ pertencem alguns textos de J. H. Santos Barros, embora uma boa parte daqueles em que o autor se ocupou dos problemas da literatura açoriana tivesse vindo a público noutros espaços, em especial no suplemento «Contexto» e ainda na revista *A Memória da Água-Viva*.⁷⁰ A reflexão recorrente e prolongada no tempo possibilitou a Santos Barros uma abordagem da literatura açoriana não apenas na sua dimensão literária, estética e histórica, mas também institucional e social, as condições específicas da sua existência concreta e «sobrevivência» num meio

⁶⁸ Também no texto de J. H. Borges Martins é possível detetar os traços da leitura de Borges Garcia.

⁶⁹ Mas não realizado, pois efetivamente aquilo que aconteceu foi mais um conjunto de depoimentos que não motivaram discussão pública; esta terá tido mais afloramentos, ainda assim reduzidos, no Suplemento «Contexto», coordenado por J. H. Santos Barros no jornal *Açores*. A polémica, neste caso, deve-se muito ao *desdobramento* do autor, que recorreu a assinaturas diversas para estabelecer o contraditório com o discurso autoral expressamente assumido; o seu livro *O Lavrador de Ilhas-I* (1981) reúne os textos disponíveis até a essa data.

⁷⁰ Subintitulada «revista açoriana de cultura», dela editaram-se seis números em Lisboa, entre março de 1978 e maio de 1980; o número sete publicou-se já em Ponta Delgada, neste último ano. A crítica literária e o ensaísmo foram duas das suas componentes mais notórias. (Barros, 1981: 82).

particular como o açoriano: os limites e os esforços da crítica literária⁷¹ (ou a sua ausência), o nível cultural do público leitor, as contingências da comunicação autor-leitor e da difusão da obra num espaço geograficamente descontínuo e demograficamente desequilibrado, a situação do escritor açoriano «à margem do centro» geográfico, intelectual. Mas essa reflexão sobre a realidade insular, apoiada num conhecimento da tradição e sob uma perspectiva crítica, foi feita sem perder de vista o enquadramento mais vasto do país e mesmo determinados quadros de referência internacionais. Assim, escreve que

«o problema da açorianidade literária⁷² só pode ser compreendido no âmbito mais geral dos problemas que se colocam mundialmente relacionados com as regiões. Descentralização, defesa dos valores culturais das comunidades com carácter próprio, aspirações a auto-governo, são factores que caracterizam a irrupção dum dado novo na Europa dos anos 70.» (Barros, 1981: 85),

centrando de seguida a análise na situação interna portuguesa decorrente das mudanças políticas operadas a partir de abril de 1974.

Dos textos reunidos em *O Lavrador de Ilhas-I* e enquadrados especificamente na discussão sobre a literatura açoriana, dois merecem destaque: um assinado pelo autor, outro sob o pseudónimo Ricardo Ascensão e próximos no tempo (1979 e 1980, respetivamente), eles atestam pontos de vista contraditórios, mesmo até por causa do tom assumidamente provocatório do segundo.

⁷¹ Num texto publicado inicialmente em 1980, depois de afirmar que há todo o interesse num intercâmbio ou numa interpenetração com a atividade crítica do continente, o autor escreve que «o criticismo actual afirma-se pela consideração prioritária dos factores universais na formação literária açoriana e pela recusa, em simultâneo, da subserviência perante os modelos da exportação e da promoção fácil de obras de base regionaleira.» (Barros, 1981: 82). Exemplos referidos dessa interpenetração eram os de Luís de Miranda Rocha, a publicar em Lisboa e nos Açores sobre autores açorianos, e ainda os de João de Melo e Onésimo Teotónio Almeida, em Lisboa e nos Estados Unidos da América, respetivamente, a publicarem também no arquipélago.

⁷² O uso aqui da expressão «açorianidade literária» decorre da sua utilização (em itálico) num texto de Maria José V. de Castro publicado no suplemento «Contexto», a 29 de maio de 1980, e a que J.H. Santos Barros dá resposta no texto transcrito. O texto de Maria José V. de Castro foi incluído em Almeida (1983: 140-142).

O primeiro desses textos⁷³ acusa o contexto da sua génese, na medida em que constitui uma resposta a dois posicionamentos antagónicos no interior do debate da época; Santos Barros chama-lhes duas ficções. Uma delas consiste em «desnacionalizar a escrita dos açorianos», ou seja, apresentar a literatura açoriana como uma realidade autónoma, «separada» - que o autor recusa, pelo facto de que aquilo que nos Açores se tem escrito ao longo dos séculos «faz parte duma literatura há muito emancipada – a literatura portuguesa.» (1981: 51). Trata-se de uma distanciação pessoal (intelectual, mas política também) em relação às teses do prefácio da *Antologia de Poesia Açoriana*, de Pedro da Silveira, com quem Santos Barros polemizara no *Diário de Lisboa* (outubro de 1978), em termos bastante mais frontais; essa distanciação, justificava-a o autor com base na convicção de que diferentes oportunismos políticos tinham desvirtuado a açorianidade contemporânea. A outra «ficção» de que fala Santos Barros situava-se no polo oposto: tinha a ver com a uma espécie de rasura da matriz insular, com a noção de que, para vingar no espaço nacional, o escritor dos Açores teria de proceder a uma ocultação das suas origens – que Santos Barros diz compreender, dado o perigo de ver a criação literária enredada num processo político «obscuro e restritivo», embora, por outro lado, mostre incompreensão perante a recusa da identificação com as origens. (1981: 54).

O posicionamento de Santos Barros neste texto tem de entender-se à luz destas duas atitudes. Por um lado, uma recusa do autoenclausuramento numa conceção geográfica e restritiva da literatura; por outro lado, uma atitude «radical», no sentido etimológico, isto é, de busca e desenvolvimento das «raízes» literárias, que têm em Gaspar Frutuoso a sua mais remota referência açoriana.⁷⁴ O caso de Frutuoso não deixa de ser relevante, pois a

⁷³ «Raul Brandão, escritor dos Açores», Barros (1981: 51-55).

⁷⁴ Gaspar Frutuoso (1522-1591) nasceu em Ponta Delgada e frequentou a Universidade de Salamanca, onde se bacharelou em Teologia. Autor de *Saudades da Terra*, crónica que aborda os arquipélagos dos Açores, Madeira, Canárias e Cabo Verde na perspectiva de uma espaço único atlântico. Entre o quarto e o sexto volumes das *Saudades*, Frutuoso intercala a «História dos dois amigos da Ilha de S. Miguel», uma narrativa literária de acordo com os códigos da época e que José de Almeida Pavão abordou demoradamente em dois textos (1947 e 1964), pondo em evidência a presença em Frutuoso da cultura literária da época, em especial *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro. Maria do Céu Fraga estuda em pormenor a dimensão literária da narrativa de Frutuoso (o modelo e os diversos géneros, mas também a homenagem explícita a autores da época), escrevendo que «o percurso dos dois amigos subordina-se ao propósito geral da crónica, e ao mesmo tempo esclarece e acentua o sentido do agir humano e da escrita da história.» (2007: 679). Anteriormente, Rosa Goulart (1997) ocupara-se dos processos enunciativos na obra de Frutuoso. Recentemente,

sua obra só no século XX foi integralmente impressa (o *Livro V*, que inclui a «História dos dois amigos», foi publicado em 1964), não podendo, portanto, Frutuoso ter tido autores que de imediato o reclamassem como antecessor; a reivindicação de Frutuoso como «primeira pedra da nossa literatura insular» (Melo, 1982: 248) é, por isso, tardia; José Martins Garcia (*A Fome*) e posteriormente Daniel de Sá (*Crónica do Despovoamento das Ilhas*) trouxeram a obra de Frutuoso para o interior da própria ficção, incorporando-a no próprio discurso, relendo-a, e nesse diálogo criativo integram-na numa tradição em que eles próprios se inserem.

A convocação de Raul Brandão e de *As Ilhas Desconhecidas* situa-se nesse quadro de abertura e atenção a um olhar exterior sobre os Açores e põe em destaque a qualidade literária como uma exigência de qualquer escrita, ao mesmo tempo que destaca a atitude de um autor que «teve a humildade suficiente para querer conhecer-nos sem ser do alto de cátedras.» (Barros, 1981: 55). Daí que, para Santos Barros, o livro de Raul Brandão devesse ser integrado (o termo empregue é «anexado») na literatura açoriana, uma designação que o autor reconhece como «pouco rigorosa do ponto de vista conceptual, mas [que] está autorizada por uma tradição secular de uso.» (1981: 53). De resto, e como escreve ainda, a existência de uma literatura açoriana é uma questão secundária, quando vista pelo prisma da pura discussão académica – o importante é mesmo o escritor exercer a sua atividade nesse equilíbrio entre o enraizamento e uma escrita sem fronteiras.⁷⁵

O segundo texto de Santos Barros anteriormente destacado⁷⁶ é de natureza diferente, a começar pelo tom provocador, e visa simultaneamente os que à esquerda e à direita, progressistas e conservadores, se irmanaram para negar a existência duma literatura

Judite Barros da Costa (2011) retoma a questão dos géneros na narrativa de Frutuoso, seguindo o ponto de vista de Maria do Céu Fraga. Joaquim Veríssimo Serrão refere como um dos fatores da personalidade de Frutuoso «a da comunhão profunda com a terra insular que lhe serviu de berço. Mais do que o “cronista-mor” dos Açores (...), foi ele o patrono da Açoreanidade como expressão do sentimento e da cultura.» (1994: 384).

⁷⁵ Num dos vários momentos em que insiste na questão, escreve Santos Barros: «No plano da criação literária, a opção pelos temas locais em prejuízo dos transplantados terá de ir de par em par com uma alta exigência estética, com um corte radical com as tendências regionais, o que implica uma atenção permanente e uma abertura às vanguardas nacionais e estrangeiras, não com o intuito de as imitar servilmente mas – assimilando as suas conquistas – dar consistência à literatura açoriana e, por extensão, a uma actividade cultural própria.» (1981: 79).

⁷⁶ «Desfazendo equívocos», Barros (1981: 93-96).

açoriana e com isso negam aos outros o direito às palavras. Apoiando-se na informação histórica (fundamental para se discutir em termos sérios, como escreve), Santos Barros recorre de novo ao sentido consagrado pelo uso:

‘Literatura’ e ‘açoriana’ são palavras usadas há mais de cem anos, com o inocente objectivo de designar a produção literária duma região geográfica e historicamente autónoma muito antes de o ser na Lei. A partir de 1877 a açorianidade literária reafirmou-se com objectivos de afirmação de personalidade própria de uma geração açoriana literária. (1981: 96).

Não se torna muito óbvio a que direita política se refere o autor, embora seja mais fácil reconhecer historicamente a «dita esquerda» que, neste caso, se quis estrategicamente distanciar do separatismo açoriano, que associava ao já referido prefácio de Pedro da Silveira na sua antologia.

Voltando de novo ao texto de Santos Barros, a questão estava em que, se o uso através do tempo legitima o sentido que é atribuído às palavras, circunstâncias históricas podem «perturbar» esse mesmo sentido. É isso mesmo que o autor reconhece ao falar de uma expressão [literatura açoriana], «inocente durante anos e anos mas que se foi carregando de ambiguidades à medida que a área literária veio sendo contaminada.» (Barros, 1981: 93); a contaminação era, nesse tempo, de natureza política, mas importava resistir à tentação de aceitar a política como instância totalizadora e uniformizadora do pensamento, separar os campos da política e da cultura e, portanto, continuar a utilizar a expressão «literatura açoriana».

Em 1982, João de Melo publicou um longo ensaio de síntese e crítica sobre a literatura açoriana, inserido num número especial da revista *Vértice* totalmente dedicado aos Açores. Publicado à distância de três anos, é ainda assim subsidiário do suplemento «Raiz», desde logo pelo título, «Há ou não uma literatura açoriana?», colhido diretamente do que fora proposto para debate.

João de Melo passa em revista alguns dos textos da época, mesmo alguns não apresentados como réplica específica ao apelo de «Raiz» (como é o caso do de

Ruy-Guilherme de Moraes), resgata outros mais antigos⁷⁷ e procede à descrição sumária de alguns aspetos do povoamento e desenvolvimento dos Açores; ocupa-se ainda das condições, principalmente geográficas, mas também sociais (território de passagem, fisicamente descontínuo, distante do território continental, inexistentes ou distorcidas políticas de ensino,) em que se processa a produção cultural do arquipélago (aí incluída a literatura), marcada por uma forte componente «conservadora», isto é, capaz de favorecer a manutenção e a permanência no tempo de diferentes manifestações culturais e de comportamentos sociais. A partir daí, João de Melo ocupa-se, por um lado, da discussão em torno da literatura açoriana e, por outro lado, daquilo que ela é e foi ou deveria ser.

Num primeiro plano, o importante a reter do ensaio é a exegese individual que faz aos textos selecionados e a crítica recorrente às diferentes propostas, sobretudo em termos daquilo que considera ser a sua perspetiva limitada, ao valorizarem de forma quase exclusiva os fatores conteudísticos e de representação social e cultural (tradições, usos, costumes, o meio) e esquecendo que a literatura é também discurso, um produto de linguagem na sua dimensão estética, e que isto implica necessariamente uma competência técnica, literária, pois a literatura não responde apenas a uma realidade social, «responde sempre ao texto, na sua tradição de linguagem, cultura e arte. Responde à vida, mas responde também à literatura.» (Melo, 1982: 270).

Integrado na análise do ensaio de Ruy-Guilherme de Moraes, o fragmento anterior sintetiza aquilo que noutros momentos escreve João de Melo, na convicção também de que uma escrita preocupada apenas em representar os aspetos culturais antes enunciados se reduz a uma «literatura da aparência» ou de superfície, na medida em que «despreza o contencioso social» e não explica a realidade profunda da sociedade insular.

⁷⁷ Como acontece com o de Borges Garcia (1953), que analisa de forma detalhada, embora deixe de fora, muito naturalmente, o texto de 1954, que por essa altura continuava sepultado nas páginas do jornal *A Ilha* e só catorze anos depois seria trazido de novo ao conhecimento do público (Bettencourt, 1996; transcreve-se o texto, precedido de um comentário de enquadramento). João de Melo escreve (1982: 249) que o tema central do seu ensaio só se processa em termos polémicos, a partir de meados do século XX, o que reenvia precisamente para o tempo de Borges Garcia. Mas o facto de ele não se manifestar polemicamente não significa que não tivesse sido tratado no espaço público; como se viu anteriormente, a questão está presente já desde o século XIX e ao longo da primeira metade do século XX, como um projeto a desenvolver.

Num segundo plano, interessa reter e, de forma sintética, sistematizar aquilo que o ensaio manifesta explicitamente quanto ao posicionamento e às formulações teóricas de João de Melo no âmbito do debate sobre a literatura açoriana, que já se pronunciara o assunto, na introdução à sua *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano* (1978).

Sintetizando o que diz serem os dois campos em que se colocam os pronunciamentos sobre a questão, João de Melo escreve que «para uns, em suma, a Literatura Açoriana existe; para outros, o que existe é uma produção literária autónoma, regional, tendo o contexto geral da Literatura Portuguesa, e pode abstractamente designar-se por *Açorianidade*.» (1982: 255). O termo reenvia diretamente para Vitorino Nemésio e, de facto, dois textos deste autor constituem para João de Melo a linha de separação das águas: *O Açoriano e os Açores*,⁷⁸ e *Açorianidade* (1932).⁷⁹ No primeiro destes textos, Nemésio apresenta um conjunto de traços que, do seu ponto de vista, compõem o perfil geral do açoriano e, a partir sobretudo dos «matizes da fala insular», que a «índole, costumes e maneiras acompanham (...) com uma precisão magnífica» (²1995: 97), identifica três tipos de açoriano: o micalense, o homem das ilhas de baixo e o picaroto;⁸⁰ no segundo dos textos, Nemésio deixa uma série de observações sobre o modo de ser-se açoriano e uma determinada visão do mundo, desenvolvidos em íntima ligação com o espaço insular, numa experiência de cinco séculos de isolamento e distância no «mundo abreviado» das ilhas.

Mesmo que em nenhum dos textos Nemésio considere especificamente a componente literária,⁸¹ João de Melo associa os dois textos à produção literária anterior de Nemésio (*Paço do Milhafre* e *Varanda de Pilatos*) para concluir que o caminho certo estava aí, na representação do homem açoriano no seu contexto próprio, físico e insular, e

⁷⁸ Texto de uma conferência de Vitorino Nemésio em 1928, publicado autonomamente no ano seguinte e incluído em *Sob os Signos de Agora* (²1995).

⁷⁹ Como já vimos anteriormente, há dois textos de Nemésio com este título, ambos de 1932; o mais frequentemente citado é aquele a que se reporta João de Melo, publicado na revista *Ínsula*, de Ponta Delgada.

⁸⁰ João de Melo fala num quarto tipo, «o cidadão do mundo», o que é uma leitura deficiente da secção com este título e mesmo do texto de Nemésio em geral, que refere expressamente três tipos.

⁸¹ Como se sabe, Nemésio pronunciara-se sobre ela no texto de 1923, associando a literatura açoriana a uma «alma do povo» que se devia exprimir através de uma linguagem própria (do ponto de vista lexical, sintático e semântico). Esse texto só viria a ser recuperado e reposto em circulação em 1983 e o seu desconhecimento por parte de João de Melo limita-lhe a perspetiva sobre o enquadramento de Nemésio no âmbito do debate sobre a questão.

que desse modo «estava lançada a semente duma literatura cujo processo de crescimento ele encimaria, anos mais tarde, com a publicação de *Mau Tempo no Canal* (1944), obra máxima da nossa açorianidade.» (Melo, 1982: 249). Em todo o caso, para João de Melo, essa expressão literária será sempre condicionada pelas influências culturais do Continente, situar-se-á no âmbito da criação literária portuguesa, a ela trazendo esse acréscimo que é o testemunho da diferença humana insular; em suma, «é a consagração de um regionalismo temático e linguístico e o culto de uma matriz originária.» (Melo: 1982: 251).

Este «autêntico regionalismo» de criação nemesiana⁸² e liberto da carga pejorativa que habitualmente lhe anda associada, torna-se para João de Melo o critério para avaliar a literatura dos Açores e para estabelecer o *antes* e o *depois* da sua história. Se na leitura que faz de Borges Garcia e da sua «autêntica literatura açoriana», a autenticidade tinha a ver com «a fidelidade ao homem no seio da sua própria expressão literária» (Melo, 1982: 255), percebe-se facilmente o teor e o âmbito deste «autêntico regionalismo», da dimensão social aqui advogada, embora paralela à exigência de qualidade literária que João de Melo não deixa de reiterar.

Há, na verdade, e no fundo da história insular a figura de Gaspar Frutuoso, mas João de Melo não concebe que ele tenha lançado «os alicerces de uma Literatura Açoriana; quando muito, é o pilar decisivo da sua ainda inacabada arquitectura.» (1982: 248). Mas Frutuoso não podia ter seguidores imediatos nem suscitar uma dinâmica literária: a sua obra ficou inédita e os Açores estiveram privados de tipografia e imprensa até ao século XIX. Só a partir desta altura se torna possível fazer o registo histórico de uma atividade literária sistemática: a edição interna, mas também o conjunto das iniciativas e processos em torno da obra em si, a informação e a crítica realizada pelos jornais e revistas, o papel destes últimos enquanto meios de informação literária e de formação de um gosto público, a preponderância deste ou daquele círculo cultural, a sua rotatividade em termos geográficos. Os chamados contistas da Horta⁸³ são já um reflexo dessa alteração de

⁸² «A descoberta do autêntico regionalismo, não apenas linguístico, mas sobretudo temático, ético e histórico, é uma descoberta inteligente de um grande filólogo e de um não menor humanista: Vitorino Nemésio.» (Melo: 1982: 262).

⁸³ Em particular, Nunes da Rosa, Florêncio Terra e Rodrigo Guerra. Mas esse fim de século na pequena cidade ocidental tem a seu crédito ainda a obra de Ernesto Rebelo e de Manuel Zerbone (apenas parcialmente resgatada da imprensa) e de um poeta como Manuel Garcia Monteiro, entre

condições e são também os seus beneficiários; alguns deles editam-se e todos marcam uma presença regular na imprensa (como simples colaboradores, mas também como editores e proprietários) e isso permite hoje ver como a sua escrita atesta já um notório *enraizamento*, ou seja, «uma aproximação aos homens a quem se destina e ao lugar em que se inscreve.» (Bettencourt, 1987:12). João de Melo escreve que Nunes da Rosa e Florêncio Terra nos deixaram «a lição de uma possível aproximação entre a escrita popular e a inevitável tentação do *orador das falésias*» (1978: 27); mais tarde, citando-os como exemplo desses autores incaracteristicamente açorianos e que desprezam «os verdadeiros temas sociais para fazerem jus à sua origem de classe», considera que Nunes da Rosa e Florêncio Terra «não descem fundo nas implicações sociais: intuem apenas uma realidade estabelecida.» (Melo, 1982: 262). Eles pertencerão à Literatura anterior ao «autêntico regionalismo».

Os tempos posteriores a Nemésio podem não revelar uma unidade de pensamento e prática, pois João de Melo censura à nova geração o facto de negar o «regionalismo açoriano como base de um processo cultural próprio, intuído da cultura portuguesa em geral, mas especificado na sua aplicação à insularidade.» (1982: 265); ainda assim reconhece que os continuadores de Nemésio, não o igualando a nível estilístico, ultrapassam-no «no tratamento do contencioso social» (1982: 262), o que é uma forma de reconhecer a lição de Nemésio e enfatizar a vertente social da proposta de João de Melo.

O texto deste último (embora com supressões, devido à sua extensão) integra o volume em que Onésimo Teotónio Almeida (1983) reuniu uma série de depoimentos e ensaios sobre a literatura açoriana, especialmente a discussão sobre a sua existência (ou não) e natureza.⁸⁴ Na terceira parte do livro, o autor procede a uma revisitação do assunto, aprofundando questões e dilucidando conceitos e argumentos que nos textos do debate não eram focados ou eram-no de modo insuficiente. A definição de «literatura» e «açoriano», a articulação entre literatura e cultura, a autonomia da cultura açoriana em relação à cultura portuguesa, a questão do regionalismo/universalismo – são os diferentes tópicos que Onésimo Almeida vê pouco aprofundados no debate e de cuja análise se ocupa. Alguma da, por vezes aparente, discordância entre os intervenientes resulta do carácter extenso e

outros; afastado na sua remota ilha das Flores, Roberto de Mesquita gravita ainda um pouco na órbita do grupo faialense.

⁸⁴ O primeiro texto recolhido é precisamente a entrevista de Vitorino Nemésio (1923).

abrangente de conceitos como «literatura» e sobretudo «cultura» e «açoriano», o que nos últimos dois casos torna problemática a avaliação e determinação rigorosa do grau de autonomia da cultura açoriana, e, por extensão, da literatura, em relação à portuguesa – questão que atravessa o debate em causa.

Tentando clarificar e sistematizar a questão transversal aos diferentes depoimentos, ainda que nem sempre claramente delineada nem aprofundada, Onésimo Almeida esquematiza-a na seguinte fórmula:

Haverá uma literatura açoriana (autónoma, distinta da literatura portuguesa em geral) se:

A) Se provar a existência duma cultura açoriana suficientemente distinta da portuguesa;

e se, verificada a condição expressa em A),

B) existir uma expressão literária dessa cultura, isto é, se a literatura aí produzida (ou sobre ela produzida) reflectir a especificidade dessa cultura. (Almeida, 1983: 187).

O autor analisa de seguida os diferentes conceitos em causa, a começar pelo de cultura açoriana, cujo carácter vago e complexo se verifica já no próprio termo «cultura», sem adjetivação. Tomando o conceito de cultura no seu sentido genérico e mais recorrente em antropologia, Onésimo Almeida refere que no caso açoriano há apenas esboços, aproximações aos traços comportamentais do que seria o açoriano médio e que os estudiosos reconhecem um conjunto de traços comuns aos açorianos, o que lhes permite utilizar designações como «homem açoriano», «açorianidade»; acrescenta ainda que nos textos do debate não é muito frequente a referência a esses traços comportamentais, apesar de abordados já por Nemésio, (²1995), Luís Ribeiro (1964) ou José Enes (1954). Por outro lado, não chegam a ser definidos, no debate, os critérios para definir se existe ou não a tal «distinção suficiente» entre a cultura portuguesa e a açoriana, o que é também consequência da dificuldade de delimitar rigorosamente os aspetos culturais de modo a distinguir uma comunidade de outra. Assim, e postas as questões nestes termos, percebe-se melhor «porque se arrasta ainda hoje o cansativo debate sem aparente solução.» (Almeida, 1983: 198). Ou seja, anteveem-se as dificuldades de analisar o ponto B) da formulação de Onésimo Almeida: salvo o caso de Pedro da Silveira, que admite a autonomia da literatura

açoriana em relação à literatura-mãe portuguesa, não há por parte dos restantes uma resposta definitiva e perentória a propósito do segundo termo da formulação.

Onésimo Almeida considera ainda que os processos políticos posteriores ao 25 de Abril, mais o debate sobre descentralização e autonomia e a consideração da pluralidade e diversidade cultural acabaram por alargar o âmbito denotativo da expressão «literatura açoriana» e exprime a dúvida sobre se uma parte dos intervenientes está, de facto, em desacordo ou se, simplesmente, fatores de natureza política e ideológica condicionam as respetivas atitudes e pronunciamentos.

Em conclusão, o autor não vê razões que impeçam a utilização da expressão «literatura açoriana»⁸⁵ e sem que se tenha de lhe associar o sentido de autonomia, coisa que, ao tempo (início dos anos oitenta), já era possível detetar nos textos de recensão e divulgação das obras literárias que iam surgindo em grande ritmo; aliás, baseando-se no facto de que o significado de um termo vem do seu uso,⁸⁶ Onésimo Almeida refere que a expressão, formalmente simples, cada vez mais é utilizada em sentido lato, pois permite abranger um conjunto de obras literárias que

a) falam dos Açores; ou b) usam os Açores como pano de fundo; ou c) são escritas por açorianos; ou d) são escritas por não açorianos, mas que falam deles ou neles se passam; ou e) usam regionalismos açorianos; ou f) não os usam, mas usam personagens ou temas que o são; ou g) revelam, expressam e defendem a mundividência cosmológica e ética açoriana); ou h) revelam, expressam e defendem a primeira e recusam a segunda, ou vice-versa, ou recusam ambas; ou i) fazem algo ou tudo de a) a h). Em todos os sentidos tem sido utilizada expressão e daí a sua legitimidade. Pelo menos é esse o critério que os lexicólogos usam para alistar as palavras e expressão nos dicionários. (Almeida, 1983: 212).

⁸⁵ Também Hans-Peter Heilmair adota a designação, por reconhecer que «em termos operacionais outro não parece adequado para distinguir, dentro do contexto da literatura portuguesa, uma criação literária que gira à volta de um centro de gravitação cultural, português obviamente, mas situado nos Açores.» (Heilmair, 1993: 467).

⁸⁶ Confrontando-se com a pluralidade de aceções já do próprio termo «literatura», Bernard Mouralis confessa que pouco mais pode fazer-se do que dar-lhe «uma definição lexicológica, isto é, um repertório classificado dos seus empregos. Assim, é o uso do termo que vai produzir todas as suas definições possíveis, e não uma investigação teórica susceptível de dar origem a uma noção ou a um conceito de literatura.» (1982: 21).

A relação de dependência da literatura em relação à cultura, tal como aparece em Onésimo Almeida, motivou um ensaio de José Martins Garcia,⁸⁷ questionando os termos dessa formulação. Em primeiro lugar, e reportando-se ao debate, escreve que *a questão* não está em existir ou não existir a literatura açoriana, mas em ser ou não ser literatura. Em segundo lugar, uma parte do citado estudo de Luís da Silva Ribeiro refere-se à literatura popular, matéria de que deve ocupar-se o etnógrafo e que «não pode confundir-se com o conceito de literatura *tout court*» (Garcia: 1987c: 19); para Martins Garcia o conceito antropológico de cultura só é funcional dentro do campo específico da Antropologia e não poderá servir de esteio à consideração e análise do fenómeno literário.

Num segundo plano, que corresponde à segunda parte da formulação de Onésimo Almeida, Martins Garcia afirma que «a literatura não é necessariamente «uma das dimensões da expressão cultural dum grupo» (1987c: 19), embora possa sê-lo; mas admitir isso de forma incondicional seria não só diluir o papel do autor, mas igualmente os valores estéticos, as características e os traços que conferem à obra literária a sua especificidade. Revertendo os termos da questão, Martins Garcia escreve que, sendo a literatura duma comunidade

«um corpus verbal determinado por uma exigência de qualidade estética (...), não necessitamos de qualquer substância pré-determinada para que exista uma literatura açoriana. A cultura açoriana é que necessita de extrair das obras literárias as características aptas à reelaboração do conceito de Açorianidade *lato sensu*.» (Garcia: 1987c: 22)⁸⁸

Martins Garcia retoma algumas destas questões, embora em contexto diferente, numa conferência sobre literatura açoriana em que se ocupa especificamente de um grupo

⁸⁷ «Ainda ‘a questão da Literatura Açoriana’», Garcia (1987c: 9-22).

⁸⁸ As formulações de José Martins Garcia contradizem, de certa forma, a sua prática literária, na medida em que muita da sua ficção narrativa se ancora em referentes externos que o escritor nem se preocupa em diluir sob «o manto diáfano da fantasia»; que seja necessária uma «substância pré-determinada» açoriana é já uma questão diferente e a isso o autor respondeu noutra altura. Onésimo Teotónio Almeida replicou a este texto em «Meio cultural e criação literária» (2011: 77-88). Aí escreve que não há propriamente desacordo entre os dois quanto a liberdade criativa e à sua ligação com o meio; a questão resume-se a um «desfasamento vocabular» e concetual, precisamente quanto à palavra «cultura». José Martins Garcia faz uso do termo numa aceção muito restrita, em que cultura recobre, por vezes, a erudição, enquanto Onésimo Almeida utiliza o termo com o sentido que lhe vem sendo dado desde o século XIX e que ultrapassa as fronteiras da antropologia e das ciências sociais

de autores e da sua escrita.⁸⁹ Começa por distinguir o domínio cultural, mais vasto, do fenómeno literário, muito mais exíguo, estabelecendo ainda uma diferença entre a expressão verbal anónima, a da literatura popular, e a literatura produzida por um autor, para concluir que a açorianidade literária emerge individualmente, quando cada autor confere à sua escrita as marcas fundamentais da condição insulada e ao mesmo tempo a deixa aberta ao conhecimento e à descoberta do mundo; deste modo, não pode circunscrever-se a literatura açoriana a um domínio geográfico nem pode vedar-se ao escritor açoriano o tratamento de qualquer tema – fazer isso seria, em ambos os casos, encerrá-la em fronteiras e contrariar a liberdade criativa pessoal. Retomando uma dicotomia já conhecida, dê-se «à etnografia o que é da etnografia, à literatura o que é da literatura.» (Garcia, 1987c: 114), que é ainda uma forma de assinalar o lugar e o modo específicos da literatura perante o fenómeno cultural no seu conjunto e, por via oblíqua, de confirmar a base literária dos critérios subjacentes à seleção dos autores constantes do programa da disciplina de Literatura e Cultura Açoriana que, entretanto, tinha sido introduzida na Universidade dos Açores e ele próprio lecionava (e a que explicitamente se refere no decurso da conferência, para justificar que o tempo de que dispõe é manifestamente pouco para abordar um conjunto de autores que nem um curso anual consegue abranger condignamente).

Numa espécie de síntese, importa reter a constatação de que a literatura açoriana evitou a estreiteza do regionalismo para se ocupar dos problemas da condição humana e não pode caracterizar-se tematicamente, porque em nenhuma literatura isso acontece; pode é caraterizar-se

pelo *modo* como os escritores açorianos (dentro ou fora dos Açores; nascidos nos Açores ou algures) tratam o material que esteia as suas obras. Determinar esse *modo*, essa *forma específica* de elaboração de tais obras, constitui provavelmente o único método susceptível de fornecer uma base à concepção duma literatura açoriana. (Garcia, 1987c: 114).

É sob esta perspetiva que o conferencista se ocupa, então, de um grupo de autores, na deteção do *modo* como a condição insular neles se realiza literariamente, através de

⁸⁹ «Actualidade da Literatura Açoriana», Garcia (1987c: 111-124).

diferentes figurações e processos; entre esses autores, encontram-se os nomes de Vitorino Nemésio, Roberto de Mesquita, Santos Barros, Emanuel Félix e João de Melo.

Vitorino Nemésio constitui uma referência nuclear no longo ensaio «Para um conceito de literatura açoriana», de António Machado Pires (1987), simultaneamente enquanto autor de textos que suportam o conceito de açorianidade literária, em particular os dois referidos por João de Melo, e enquanto criador de um romance como *Mau Tempo no Canal*, obra em que a experiência histórica, geográfica e social, individual e íntima da açorianidade é representada de forma literária superior.

Admitindo que a literatura açoriana é uma literatura regional, isto é, «referida a uma região com peculiaridades», António Machado Pires analisa os contornos e o âmbito semântico de «açoriana» naquele sintagma, inventariando a partir de diferentes critérios aquilo que o adjetivo poderia *compreender*: 1) as obras relativas à região; 2) a obra de autores nascidos na região; 3) de autores não nascidos na região mas que escrevem sobre ela; 4) de autores açorianos ausentes, mas cuja obra se reporta à região de forma sistemática; 5) de autores que, «estando *dentro* dos Açores deles se ocupam nesse ou naquele sentido particular»; 6) «de autores que, vivendo *dentro* dos Açores, se preocupam com a insularidade como “prisão” e poetizam a evasão» (Pires, 1987: 57 e 58); 7) finalmente, o domínio da literatura oral tradicional, como campo de investigação.

O conjunto das alíneas reflete a complexidade da questão,⁹⁰ pela pluralidade de fatores que entram em consideração, para lá da dimensão puramente literária que, implicitamente, antecede as obras reunidas em cada um dos tópicos – o que conferiria à expressão «literatura açoriana» uma grande abrangência e, por isso, um domínio semântico de contornos imprecisos. Para ultrapassar esse carácter genérico, António Machado Pires prefere, em alternativa, falar de «literatura de significação açoriana», para «acentuar a existência de uma literatura ligada à peculiaridade açoriana.» (1987: 59).

⁹⁰ Um conjunto mais reduzido, no entanto, do que o de Onésimo Teotónio Almeida, anteriormente referido. Algumas destas questões podem colocar-se em relação às literaturas nacionais. Bernard Mouralis, por exemplo, formula uma série de perguntas que traduzem a mesma incerteza quanto à imprecisão do conceito de literatura nacional, no caso a francesa: «Porque, na realidade, o que é um “escritor francês”? Será alguém que vive em França e que escreve obras em francês? (...) Um “escritor francês” será alguém que escreve em francês, qualquer que seja a sua origem geográfica? Nesse caso, teremos então de integrar no corpus os Africanos, os Malgaches, os Maurícios, os Canadianos francófonos. Ou, então, será alguém que escreve, não em francês, mas numa das línguas faladas e escritas em França: bretão, occitânico, etc.?» (Mouralis, 1982: 23).

Essa peculiaridade, definiu-a Nemésio como a açorianidade e é nessa linha de pensamento que António Machado Pires, como reconhecido especialista nemesiano, procede em seguida a uma análise dos modos como a açorianidade literária concretamente se manifesta, e de modo particular em Roberto de Mesquita e em Nemésio. É precisamente ao tratar o caso de *Mau Tempo no Canal*, escrito e publicado fora dos Açores, que António Machado Pires acaba por tocar na dimensão institucional da literatura, ou seja, o processo material de produção, divulgação, receção e leitura, a que já antes se referira. Em relação a estes aspetos, o autor escreve que a literatura açoriana é um fenómeno descontínuo, «porque não há uma evolução, uma linha histórica progressivamente afirmada: há fenómenos isolados, *dentro* ou *fora* do arquipélago, presos ou não a instituições, mais fruto do acaso de que um processo ou de um movimento global insular. (Pires, 1987: 62).

Mesmo assim, reconhece nessa literatura a existência de quatro períodos ou movimentos, na linha das propostas de Pedro da Silveira.⁹¹

Num texto um pouco mais próximo no tempo, Eduíno de Jesus (2000) ocupa-se de novo, e de forma demorada, da literatura açoriana, num texto que constitui o aprofundamento e expansão do depoimento que também prestara à edição do *Diário de Notícias* já anteriormente referenciada. Eduíno admite a existência de uma literatura açoriana, referindo, no entanto, que o seu pensamento sobre o assunto se modificou ao longo do tempo, sobretudo por razões metodológicas, ou seja, por tratar a questão partindo de uma teoria para a *praxis*, quando devia ser o inverso – agora, o ponto de vista da abordagem desloca-se para a dimensão histórica, só depois disso se procederá a uma descrição ou caracterização:

⁹¹ Especificamente o neoclassicismo, o simbolismo, o modernismo/futurismo e o suplemento «Glacial», do jornal *A União*. Criado por um continental, o poeta Carlos Faria, a que mais tarde se juntaram na coordenação J.H. Santos Barros, Ivone Chinita e o angolano David Mestre, «Glacial» (1967-1974) tornou-se um espaço onde se cruzaram as tendências literárias (e artísticas) desse período, com colaborações provenientes de autores dos mais diversos quadrantes estéticos e geográficos; não é, por isso, possível estabelecer-lhe um *-ismo* suficientemente abrangente para servir de etiqueta referenciadora. «Glacial» foi também a *escola de formação* da grande parte dos escritores açorianos que por esse tempo começaram a ganhar visibilidade e a construir o seu próprio lugar literário. Álamo Oliveira (2007) traçou um impressionante retrato do cenário em que «Glacial» se desenvolveu como projeto; mais recentemente, Lusa Ponte realizou um extenso e aprofundado trabalho sobre «Glacial», que apresentou à Universidade de Paris-Sorbonne como dissertação de doutoramento (Ponte, 2010).

Hoje penso que uma literatura (qualquer literatura, nacional ou regional para o caso é indiferente) existe se tem uma história própria, se evolui sobre si mesma, se constitui um sistema coerente, mesmo que esteja sujeita a influências estrangeiras (todas estão) ou ainda que gravitando na órbita de outra(s) literatura(s). Ora a literatura açoriana existe, porque, a meu ver, tem história própria. Se, além disso, exprime o génio peculiar do povo açoriano, é uma coisa que precisa de ser estudada mais aturada e profundamente do que tem sido. O resultado de um estudo deste género não será probatório da existência ou não de uma literatura açoriana, mas tão-só da existência ou não, nessa literatura, de peculiaridades do génio do povo açoriano.» (Jesus, 1983).

O texto de 2000 reitera os pontos de vista acima expressos, rebate o carácter falacioso de alguma argumentação surgida no debate de finais da década de 70, princípios da de 80, e explicita os critérios que entende necessários para a definição de uma literatura.

Eduíno de Jesus retoma a afirmação de que a busca de marcas próprias na escrita dos autores de uma região pode ajudar a conhecer a «índole do povo» a que estão vinculados, o seu modo de estar, as suas representações do mundo, o seu imaginário, aquilo a que os românticos alemães chamavam o *volksgeist*; mas esse não será o caminho certo para se chegar a identificar como *literatura regional* a produção literária dos autores de uma região.⁹² Pode haver uma produção local que se distinga da nacional, sem que isso permita falar de uma literatura regional – seria por exemplo o caso, frequentemente apontado, de Aquilino Ribeiro, em cuja escrita a realidade social e a linguagem da Beira surgem configuradas de forma tão notória e intensa.

A definição de uma literatura deve, segundo Eduíno de Jesus, estabelecer-se em função de dois parâmetros: «a sua historiabilidade da produção literária de um povo decorre de um processo evolutivo intrínseco dessa produção e o âmbito de actualização pressupõe uma extensão demarcada do círculo da comunicação literária.» (Jesus, 2000: 1). Não tendo chegado a explorar o segundo deles,⁹³ Eduíno considera que a historiabilidade

⁹² Na já mencionada edição do *Diário de Notícias*, José Martins Garcia expressa a sua convicção de que existe uma literatura açoriana autónoma que corresponde ao «conjunto de obras literárias que veiculam a mundividência típica do Homem açoriano», uma mundividência que não se circunscreve a aspetos temáticos nem linguísticos, nem a questões políticas ou a qualquer tipo de regionalismo. E conclui: «Eu sou autor de um romance chamado *Imitação da Morte*, cujo “universo” referencial passa por Paris, Lisboa, Nova Iorque e Nova Inglaterra. E considero esse livro *muito açoriano*.» (Garcia, 1983).

⁹³ O texto corresponde à comunicação apresentada ao V Encontro de Escritores Açorianos (Velas, ilha de S. Jorge, 1998), e que estava condicionada pelo tempo limitado.

implica uma continuidade no tempo, não se limitando a uma simples permanência ou manutenção, mas supondo ainda uma relação genealógicas das «performances» da Literatura, que constituem, assim um «*Phylum* literário»; uma literatura será, portanto, mais do que um organismo que se desenvolve, uma «*espécie* que envolve, isto é, uma espécie cujos espécimes (os textos) se transmitem sucessivamente os genes que lhes garantem lugar nessa cadeia.» (Jesus, 2000), independentemente dos cruzamentos e contributos externos, de apagamentos e renascimentos, disseminações e retornos à raiz, «que fazem da cadeia filogenética um fluxo não cristalino nem suave mas em que a limpidez e a correnteza alternam como perturbações ao longo do percurso» (Jesus, 2000, 1), sem que se perca o contacto com o ponto original, a nascente.

A metaforização de proveniência biológica, permite a Eduíno de Jesus afirmar que literatura açoriana constitui um *phylum*, no sentido em que o descreve, e que é por aí que se deve começar, pela verificação da sua historiabilidade; depois, interessará ver se a produção literária açoriana possui características específicas ao nível da linguagem (vocabulário, ritmo, imagística) ou ao nível do universo do discurso (temática, imaginário, *figura de mundo* ou mundividência). De qualquer modo, conclui Eduíno, pesquisar essas marcas próprias ou a sua historiabilidade «não deve ter como objectivo isolar da literatura portuguesa a literatura açoriana, mas conhecer e compreender melhor a literatura que se faz nos Açores e, porventura, o génio do povo que se exprime através dela.» (2000: 1)

Ao deixar fora de consideração o outro parâmetro para a definição de uma literatura, o texto de Eduíno de Jesus não permite verificar de que modo e em que grau os dois se articulam e contribuem para a configuração de uma literatura em concreto, no caso a açoriana. Mas ao deslocar a questão para o plano da história, o que se põe em destaque é um processo literário concreto, que é possível acompanhar na sua emergência e desenvolvimento, sobretudo a partir de um momento como o século XIX, em que a tipografia e a imprensa chegam ao arquipélago, se incrementa o ensino público e os gabinetes de leitura, e em que os jornais promovem os autores literários, internos ou externos, ao mesmo tempo que fomentam o gosto por determinados géneros narrativos ou líricos e com tudo isto instauram um processo de comunicação literária.

CAPÍTULO 2
MUNDO ABREVIADO, PERMANÊNCIA E ERRÂNCIAS

1. Contra a antifábula, o elogio da fábula

O segundo texto de *Receitas para fritar a humanidade* termina com uma afirmação que representa a conclusão lógica dos acontecimentos anteriormente narrados: «Por isso gosto é de contar histórias. Agredir a fixidez frita das ideias com esse movimento marítimo que está no cerne da narrativa.» (1978: 12).

Não constitui propriamente um manifesto ou um programa; trata-se de uma anotação autorreferencial, aparentemente circunscrita à situação da narrativa em causa.⁹⁴ No entanto, é um fragmento que remete para alguns traços da escrita de Martins Garcia, ultrapassando os limites da moldura circunstancial.

Por um lado, a afirmação de um gosto próprio ou a explicitação de um modelo preferencial de narrativa faz-se por contraste, pela convocação e tratamento satírico dos processos opostos aos do narrador. O título do texto, «Antifábula», indicia já esse jogo de oposições, embora o faça de modo ambíguo, pois os alvos da crítica são aqueles escritores que renegam a «fábula», que não são capazes de construir e contar um episódio; a diferença estabelece-se, pois, entre eles e o narrador de Martins Garcia. Por outro lado, a «antifábula» em questão situa-se num domínio que não escapou à visão satírica do autor, o da literatura, observada na sua dimensão social e institucional, mas também nas componentes técnicas, graças ao questionamento do discurso teórico e à recontextualização irónica de alguns dos seus conceitos.

No texto em questão, o próprio termo «fábula» é recuperado do domínio da narratologia, no interior da qual designa duas realidades diferentes. Uma delas corresponde a um género narrativo, em prosa ou verso, conhecido desde a antiguidade clássica e caracterizado pelo facto de as suas personagens serem, predominantemente, animais irracionais de estrutura composicional muito pouco desenvolvida; dotada de uma notória

⁹⁴ Uma anotação desta natureza ocorre logo no *incipit* de «Augúrio» (texto inaugural do livro), quando o narrador, depois de interpelar diretamente os narratários e de lhes confessar o enorme manancial de informação de que dispõe, assume uma atitude de falsa modéstia, inerente ao ato da *captatio benevolentiae*, e declara ser pessoa de poucas letras, o que afeta a qualidade da sua escrita. Efetivamente, a narrativa acusa a presença de um léxico e mesmo de uma discursividade familiar, popular, mas como estratégia para um relato *ingénuo*, algo burlesco, da noite de 24 para 25 de abril de 1974.

função moralizadora, a fábula distingue-se ainda pela sua brevidade e concentração de uma ação linear, o que favorece a transmissão dos seus conteúdos éticos. Numa outra perspetiva, mais recente, «fábula» é um conceito proveniente do campo teórico dos formalistas russos, que o contrapuseram a «intriga», como dois planos a considerar no texto narrativo; a «fábula» designa os acontecimentos representados no texto, nos seus nexos cronológicos e causais, corresponde ao material pré-literário (Silva, ⁸1992: 711) que na «intriga» se apresenta já organizado de acordo com determinados procedimentos e técnicas composicionais.⁹⁵ Ambos os casos acabam por articular-se, pelo relevo que neles adquire a ação, entendida como perspetiva dinâmica de acontecimentos desenvolvidos numa sequência de tempo e, por isso mesmo, considerada elemento fundamental da narrativa.

No texto de Martins Garcia estão em confronto dois modos antagónicos de conceber os géneros narrativos. De um lado, o dos autores que recusam a fábula e a odeiam, por convicção e impotência, incapazes «de alinhar um episódio», mesmo que encham «páginas de hieróglifos» (Garcia, 1978: 9). Paixão pseudoartística de origem parisiense, mas com raízes ancestrais em Platão (que odiava Homero e Hesíodo), e muito difundida na comunidade portuguesa, a antifábula representa, no final, «uma mastigação, um marcar-passo» (Garcia, 1978: 9), por outras palavras, uma não narração, na medida em que lhe falta precisamente o cerne da ação, os episódios individuais organizados num andamento cronológico. Do outro, os que, como o narrador, acreditam no valor da fábula, do episódio ou da ação, em último caso.

Assim, os praticantes e adeptos da antifábula recebem o devido tratamento satírico de um narrador que afirma a sua crença no poder e no valor *ilustrativo* da fábula, através de um episódio ocorrido numa viagem de barco e que pretende demonstrar a filiação platónica desses modernos «escritores», pela sua fixação no puro mundo das ideias (fritas). Daí, em sentido oposto, a declaração citada logo no início deste capítulo, a

⁹⁵ Para Cesare Segre, o «enredo», que na sua terminologia corresponde a «intriga», é a apresentação dos acontecimentos na sua ordenação textual; a «fábula» é a exposição desses mesmos acontecimentos numa perspetiva cronológica e de acordo com uma lógica de causalidade. (Segre, 1999: 315)

afirmação de uma prática literária em conflito com outras em vigor, às quais se opõe um processo narrativo dinâmico, com o relato de histórias cuja progressão temporal a metáfora do «movimento marítimo» devidamente exprime.

Neste contexto, «fábula» reporta-se preferencialmente ao sentido atribuído à palavra no interior dos estudos dos formalistas russos, mas não será despropositado aproximá-la também do género narrativo que ela designa; a valorização a que procede o texto de Martins Garcia abrangeria ao mesmo tempo o conceito teórico e uma prática textual que atesta de forma exemplar esses pressupostos.⁹⁶ A paródia de fábulas conhecidas é, com efeito, um processo frequente no autor, que aproveita precisamente a sua concisão e linearidade narrativa como meio de veicular uma perspectiva satírica sobre acontecimentos e personagens e de assegurar os seus efeitos perlocutórios, como ocorre de modo especial em *Revolucionários e Querubins*.

Pode-se, no entanto, pensar em termos mais gerais e verificar que a *lição* da fábula,⁹⁷ enquanto forma breve, se projeta ainda na prática literária do autor, na sua predileção, em determinados momentos ou circunstâncias, por narrativas curtas e despojadas de elementos acessórios, com um reduzido número de personagens (uma ou duas), e limitando-se ao relato de um episódio singular. Um comentário do narrador em «Fraternidade» é elucidativo quanto à importância e ao sentido do recurso a narrativas deste tipo: «Contra as mistificações “fraternas”, que pode um escritor argumentar? Talvez possa abandonar a dissertação profundamente séria e narrar uma peripécia. Uma narrativa, por mais curta, supera sempre os tratados ociosos dos nossos mistificadores.» (Garcia, 1978: 17). Contar uma história constitui, nestes termos, uma ação verbal com um forte valor contra-argumentativo e uma eficácia superior à dos adversários. Tendo em conta a vertente crítica e satírica dos textos de *Receitas para fritar a humanidade*, compreende-se como

⁹⁶ Ao longo do romance *A Fome*, o termo «fábula» é empregue com frequência, desde logo na abertura narrativa, e referindo-se a um relato transmitido oralmente, daí a sua dimensão fantasiosa, *fabulosa*, que a referência imediata a «lenda» ajuda a admitir (²1998: 9); numa outra ocorrência, já se torna mais óbvio este último sentido: «as palavras que habitam as fábulas retransmitidas de idade em idade» (²1998: 50). Compreende-se a recorrência do termo numa narrativa que, ao lado da crónica historiográfica, utiliza também os dados da memória coletiva para proceder à configuração do passado insular.

⁹⁷ Da fábula e também do apólogo e da parábola, essas «ficciones de la sabiduría», como se lhes refere Thomas Pavel (1997: 171).

uma história pode tornar-se uma arma de ataque, e de defesa também,⁹⁸ expondo à luz e ao olhar do leitor a vacuidade dos procedimentos discursivos alheios, através do riso ou do desfecho irónico ou sarcástico que relativizam as crenças contrárias e a falsidade da pose de seriedade; não será despropositado ver ainda aqui o eco da teorização sobre o *exemplum*, o reconhecimento do valor pedagógico da sua prática, exatamente por permitir «to render the abstract contents of the religious doctrines in a more concrete way, so that they became comprehensible to listeners of all social classes.» (Dicke, 1994: 82).

Nalguns casos, a história constrói-se como expansão ilustrativa (ou *comentário*) de uma sentença, aforismo, lugar comum ou mesmo um *slogan*, apresentados em título, ou, então, desenvolve-se em ordem a uma conclusão assumida por enunciados breves do mesmo teor; noutros casos, os mesmos procedimentos de economia narrativa presidem a histórias cujo desfecho inesperado e, sobretudo, desproporcionado produz um efeito de distensão marcadamente irónico. Podemos convocar de novo *Revolucionários e Querubins*, neste e noutros aspetos um imenso manancial de exemplos e casos paradigmáticos, e trazer à colação «A terra é de quem a trabalha» (1977: 173-174), uma curta história aparentemente destinada a demonstrar a validade da proposição/*slogan* que serve de título; o jogo intertextual com «a parábola do campónio e do pobrezinho disfarçado de Jesus»⁹⁹ permite ao narrador orientar o relato para um desfecho de sentido divergente em relação ao texto religioso e, em consequência, tornar ambígua, no mínimo, a afirmação do título, pela acumulação de um sentido disfórico que acresce e se contrapõe aos valores eufóricos de que era investido no discurso sociopolítico da época. O resultado final é, obviamente, irónico e a narrativa de Martins Garcia «responde» em simultâneo aos dois textos.

⁹⁸ Num outro momento de «Fraternidade», o narrador interrompe uma digressão de natureza abstrata e convoca o leitor para um regresso à sequência da história: «Mas voltemos ao elemento narrativo, o único fulcro da interminável resistência.» (Garcia, 1978: 19) A «resistência» tanto pode ser aqui a do narrador às mistificações de que fala e àqueles que rejeitam a fábula, como a destes em relação ao «elemento narrativo».

⁹⁹ Trata-se, afinal, do romance popular em verso «O lavrador da arada», que integrava o livro de leitura da 3.^a classe no tempo do Estado Novo; com a designação de «Lavrador do Arado», existem diversas versões do romance em quatro ilhas açorianas, nenhuma delas o Pico (Côrtes-Rodrigues, 1987). No relato tradicional, o camponês recebe como recompensa um lugar (para a alma) no céu; no texto de Martins Garcia, o camponês é assassinado pelo criminoso disfarçado de revolucionário. Em ambos os casos, o corpo foi deixado à terra, porque, conclui o narrador, «a terra é de quem a trabalha e vice-versa.»

A narrativa curta não se limita, porém, a esse livro, está igualmente representada em *Receitas para fritar a humanidade* e regressa em *Katafaraum ressurecto*, embora com menor incidência. Por vezes, no primeiro dos livros, o episódio propriamente dito ocorre após uma digressão introdutória de natureza geral e abstrata que serve de motivação e enquadramento ao caso concreto a ser relatado. No segundo livro, muito mais heterogéneo em vários aspetos, é possível encontrar uma narrativa com estas características («Caciquismo»), enquanto noutros casos, e ao lado de contos mais extensos, alguns textos breves constituem uma espécie de verbetes ou de entradas de um dicionário temático de práticas e vícios sociais («Panjeriquismo»; «Alfabecassismo»; «Analismo», entre outros); em resumo, temos aqui um conjunto de textos expositivos, em que é possível rastrear uma dimensão metalinguística com incidências sociais de teor crítico.

O «gosto de contar histórias», o elogio prático da fábula, manifesta-se muito para além destes casos, na globalidade da narrativa de Martins Garcia, e numa dimensão que poderia, por vezes, aproximá-la de alguns dispositivos próprios desses géneros breves, como sejam a valorização da ação propriamente dita e da sua organização temporal em termos de sequencialidade e encadeamento¹⁰⁰ e ainda a instituição de um narrador exterior à ação e dotado de um elevado grau de informação e da capacidade de doseá-la (heterodiegético e onnisciente, para usar os termos técnicos). Estaríamos, nestes casos, perante narrativas em que se projeta, de certo modo, a *lição* literária vinda sobretudo do século XIX, um modelo predominante em boa parte dos contos e em *Lugar de Massacre*, que o próprio autor, em entrevista a Assis Brasil, reconhece ser «o mais clássico dos [seus] romances» (Brasil, 2003: 135).¹⁰¹

A heterodiegeese é a situação adotada quase em exclusivo no livro inaugural, *Katafaraum é uma nação*, se abstrairmos da situação híbrida de «O perfeito herói» (²1974:

¹⁰⁰ Genette escreve que «a narrativa folclórica terá por hábito conformar-se, pelo menos nas suas grandes articulações, com a ordem cronológica», diferentemente da tradição literária ocidental que, ao oitavo verso da *Ilíada* regista uma anacronia, com o recurso a uma analepse. (Genette, ³1995: 34).

¹⁰¹ Rui de Azevedo Teixeira chama a atenção para o facto de, apesar da situação de exterioridade em relação à ação, haver por parte do narrador uma «aproximação» a uma das personagens, aquela cujo comportamento e mundividências mais afinidades mantêm com ele (Teixeira, 1998: 159) ou, de outra forma, aquela em cuja figuração o narrador investe os próprios valores.

135-141), em que o narrador, parecendo inicialmente exterior à ação, passa mais tarde a relatar os acontecimentos como testemunha e segundo o seu ponto de vista, com um nível de informação mais reduzido, obviamente. Em *Revolucionários e Querubins* também é notória a preferência por um narrador heterodiegético, distanciado, *et pour cause*, do universo que ele verbera de forma tão cáustica.

A progressiva (e concomitante, nalguns casos) adoção da autodiegese mantém a fidelidade do autor a uma organização temporal de natureza sequencial, num equilíbrio entre o inovador e a tradição, entre a experimentação e a continuidade. O caso mais dissonante será o de *O medo*, organizado em regime de alternância de dois planos temporais distanciados entre si cerca de vinte anos, embora internamente cada um deles mantenha o respeito pela lógica dos acontecimentos; e mesmo num caso tão específico como *A Fome*, cuja amplitude temporal é da ordem de cinco séculos *vividos* por um narrador protagonista, os modos de tratamento do tempo conferem-lhe uma relativa linearidade, independentemente dos cortes e recuos destinados a articular esse longo período histórico com os anos de meados do século XX (de 1956, precisamente, ao início dos anos 60), em que se situa o primeiro plano narrativo, o do protagonista e da sua experiência entre a «cidade anã» da Horta e Lisboa.

Na recensão a *Memória da Terra*, Maria Lúcia Lepecki põe em relevo, por um lado, a sua concentração, muito circunscrita ao percurso do narrador, em busca do irmão desaparecido, e, por outro lado, aquilo a que chama «a arte de narrar “em puro”», isto é, sem se entregar a quaisquer tipos de experimentações, mas «reexperimentando, e confirmando, o contar histórias» (Lepecki, 1991: 8). Estamos em presença de uma experiência nova em Martins Garcia, a do recurso ao diário como instrumento da narração, o que implica o recurso ao registo da primeira pessoa gramatical e favorece a ordenação cronológica dos eventos, mas sem evitar de todo a analepse destinada a restituir ao leitor o passado em comum dos dois irmãos.

Se podemos falar de uma teoria da narração em Martins Garcia ou, no mínimo, da explicação de alguns procedimentos narrativos, mesmo que sumária, ela encontra-se formulada em dois contextos díspares, o da ficção e do pronunciamento autoral, isto é, em *Receitas para fritar a humanidade* e na já citada entrevista a Assis Brasil.

No primeiro caso, temos logo em posição inaugural (o primeiro enunciado do primeiro texto) um narrador que, no mesmo passo em que ostenta o seu elevado grau de informação, afirma, paradoxalmente, que revelá-la na sua totalidade se traduziria num resultado «tão inútil como o silêncio» (Garcia, 1978: 7), ou seja, em termos pragmáticos o excesso acaba por tocar na penúria ou na privação; a arte do narrador estará, portanto, em saber dosear a informação, em controlá-la, o que implica uma seleção prévia daquilo que pode e deve ser fornecido ao leitor; num outro momento da obra, afirma-se, aliás, que «uma narrativa reduz os excessos às devidas proporções» (1978: 23).

No segundo caso, e a propósito de uma observação do entrevistador sobre a incidência do registo da primeira pessoa gramatical nos seus romances mais recentes, Martins Garcia interroga-se sobre a identidade dos diferentes «eus» a quem é atribuída a responsabilidade da enunciação narrativa, sobre a possibilidade (ou não) de cada um deles corresponder a uma entidade una, idêntica a si mesma, para concluir: «Se me sinto mais confortável com essa prática?...Talvez. É uma prática altamente lúdica. Possibilitando-me o jogo de “máscaras”...» (Brasil: 2003: 143).

Como toda a literatura é, afinal, um jogo de máscaras por detrás do qual se oculta em último lugar a figura do autor, a declaração de Martins Garcia suscita sobretudo uma orientação de leitura em busca dos modos de efetivação desse jogo nalguns dos romances que adotam a situação narrativa aqui referenciada, ou seja, naqueles em que o processo mais evidente se torna.

1.1 Jogos de máscaras

Esses jogos a que se refere Martins Garcia tornam a figura do narrador uma entidade esquiva, por vezes, e permitem-lhe uma série de disfarces e desdobramentos, como ocorre em *Contrabando Original*, ou mesmo o fingimento irónico de *Receitas para fritar a humanidade*. Embora sem considerarmos a hipótese de haver, neste último livro, um narrador único responsável pela enunciação no conjunto de contos, podemos associar o texto inaugural, anteriormente abordado, à narrativa «Adolfo Hitler conduz aos pés de Deus» (1978: 51-57), naquilo que é uma comum autocaracterização depreciativa dos respetivos narradores, no último caso um simples manga de alpaca, estúpido e pouco dado a filosofias que não se inibe, no entanto, de citar Jean Barois ou Henri Lefèvre a propósito de Marx – o retrato resulta ainda aqui de uma citação irónica do discurso dominante e do seu afã de catalogar e excluir aqueles cujo padrão cultural e ideológico não obedeça à *doxa* do momento.

A impropriamente chamada «narrativa na primeira pessoa»¹⁰² traduz-se sobretudo numa forte subjetivação do discurso narrativo, resultado da instituição de um narrador que foi protagonista dos acontecimentos narrados, uma fórmula que Jean Rousset, retomando um enunciado de Marivaux, resume como «Je conte mon histoire» (Rousset, 1972: 16). O processo pode ter implicações imediatas de natureza temporal, implícitas na própria formulação, dada a distância entre o ato de contar, no presente, e a história vivida no passado e dados ainda os recursos ao dispor do narrador para situar o relato em relação à própria história: contá-la numa situação de ulterioridade, devidamente atestada pelas formas do pretérito, ou optar por um processo de presentificação, cujo artifício cria um efeito de maior proximidade entre os eventos e o seu relato. Mas da centralidade do «eu» (Jean Rousset usa a expressão «centralismo do eu», de contornos semânticos mais fortes) decorrem outras consequências, quer a nível da percepção de si mesmo e do mundo, da

¹⁰² Genette chama a atenção para a ambiguidade da expressão, dado que «tout récit est, explicitement ou non, “à la première personne”, puisque son narrateur peut à tout moment se designer lui-même par le dit pronom» (Genette, 1983:65). A questão, de natureza narratológica e não gramatical, prende-se com as situações em que, através do pronome da primeira pessoa, o narrador assinala a sua presença como personagem da história que conta, ou, pelo contrário, assinala essa ausência mediante o pronome da terceira pessoa.

seleção dos acontecimentos de modo a construir uma determinada imagem, quer ainda na relação que o narrador enquanto personagem estabelece com as outras, reduzidas a «personagens satélites», existentes em função dele próprio (Rousset, 1972: 20).

Abstraindo do já referido caso de *Lugar de Massacre*, o romance de Martins Garcia traduz a opção por essa «prática lúdica» do registo da primeira pessoa gramatical, mesmo com modulações e procedimentos diferenciados de uma obra para outra. Em *Memória da Terra*, um registo diarístico, temporalmente próximo dos acontecimentos (por vezes tão próximo, graças à instituição da *cena*, em que a reprodução fiel das falas das personagens tem como consequência a dramatização da narrativa, além das implicações ao nível da velocidade narrativa), acompanha a atividade do protagonista, a sua investigação destinada a esclarecer o desaparecimento do irmão Luís Carlos na ilha – essa proximidade necessita, todavia, de uma analepse inicial que recupera o passado dos dois irmãos e os seus perfis antitéticos, permitindo enquadrar devidamente o presente da ação. As observações anteriores deixam já evidentes alguns dos traços constitutivos dessa narrativa de Martins Garcia e do aproveitamento que o autor faz das potencialidades do género diarístico, entre a anotação intimista e a observação do mundo exterior, a digressão reflexiva e a narração, com a respetivas marcas gramaticais do presente e do pretérito – compondo progressivamente com todos esses elementos um perfil do «eu» e a radiografia do espaço físico, e sobretudo social, em que se encontra.

A proveniência do narrador, chegado de fora, proporciona-lhe, em paralelo com a pesquisa de pistas e a inquirição de testemunhas, uma descoberta da terra e das gentes, acabando o romance de Martins Garcia por evidenciar traços genológicos que o «familiarizam» com o policial¹⁰³ e mesmo com a literatura de viagens – neste último caso,

¹⁰³ O próprio género policial é tematizado no decurso do romance, mediante a recuperação pelo narrador de uma fala de Luís Carlos: «O crime perfeito é possível. Só é impossível nas páginas dos romances policiais. Sabes porquê? Por razões meramente comerciais. O comprador de livros policiais *exige* um culpado. Se não lhe fornecerem um culpado, o policial perde um cliente.» (Garcia, 1990: 47) Já perto do final, as duas frases iniciais são retomadas e acrescidas de uma descrição de crime perfeito, também da autoria de Luís Carlos: «O crime perfeito, o superior, o indesvendável, é o desaparecimento sem rastros, sem pistas, sem cadáver.» (1990: 223). Esta é, afinal, a chave para a compreensão do destino final de Luís Carlos («Sem cadáver. Sem rasto. Como não ter existido.», conclui o narrador) e, por outro lado, a demonstração de que, sob esta perspetiva, o romance de Martins Garcia *não será* um policial, pois escapa às «razões meramente comerciais» do género e às exigências do comprador. Sem um cadáver, sem um culpado, o enigma

numa dimensão disfórica, pois o relacionamento do protagonista com a ilha está marcado desde o início pela experiência de estranhamento e de desconforto, por vezes matizados pela anotação irónica, e por sentimentos de aprisionamento e cerco, progressivamente acentuados até ao de dissolução.

Logo na primeira entrada do diário encontramos o seguinte registo: «Olho, nauseado, este mar de cativo, desde a vidraça embaciada até à indistinção lá longe.» (Garcia, 1990: 7); mais tarde, num processo recorrente de desconstrução de metáforas e enunciados gastos pelo uso, o narrador refere, a propósito da personagem Carlos Palma: «É o manda-chuva do turismo local. E digo manda-chuva com toda a propriedade, pois ele chove, chove, chove... Chove a ponto de uma pessoa já não conceber outra forma de tempo (e até o tempo dos matemáticos amolece como um conceito submerso).» (1990: 14-15). A experiência do tempo insular nas suas diferentes dimensões (não apenas a física, mas ainda a histórica e sociocultural) permite interpretar como uma síntese as palavras que, já quase no final, o narrador dirige a Judite, resultantes da própria vivência de cerca de nove meses (recorde-se que o diário abrange um período que vai de outubro de 1955 a junho de 1956) e que representam um última visão do universo insular: «...vem comigo para Lisboa... ou para onde decidires! Não podes viver aqui...neste bolor...neste abandono...nesta morte lenta...entre ruínas de ídolos...pianos desafinados...sonetos de outro século...» (1990: 234). Na já referida recensão ao romance de Martins Garcia, Maria Lúcia Lepecki destaca precisamente estes aspetos, escrevendo em jeito de conclusão: «Algures, numa ilha, uma patética parcela da humanidade vegeta. Estéreis como o ventre de Judite, lá estão as personagens de *Memória da Terra* – fechadas, em clausura, no cabo do mundo.» (Lepecki, 1991: 8). A distância e a lonjura próprias da ilha, desta ilha criada no texto, traduzem um afastamento que tem tanto de geográfico como de desfasamento sociocultural e servem ainda a representação de um tempo estagnado e podre, observado num microcosmo que pode ser lido como a imagem, à escala, de um tempo mais vasto, o português.

permanece. «Romance de enigma» parece ser, na verdade, a designação mais adequada para aproximar *Memória da Terra* do policial, pelo menos nos termos em que Todorov descreve aquele subgénero: a exigência de um narrador não onisciente e a existência de duas histórias: a do crime e a do inquérito, servindo esta de «mediador entre o leitor e a história do crime.» (Todorov, 1979: 59-61)

As condições em que se instituem os narradores autodiegéticos nos outros romances de Martins Garcia, e sobretudo a matéria do seu relato, são de teor diferente. O conhecimento da ilha é o resultado da experiência própria de quem sempre nela esteve, porque nela nasceu, cresceu e descobriu pelo menos uma parte da vida; há uma aprendizagem pessoal que se fez aí, entre a observação imediata do universo familiar e do coletivo e as imagens (por vezes, miragens) que chegam do exterior (isto é, do mundo, diz Miguel Rafael em *Contrabando Original*) como um apelo e um convite à fuga. É um conhecimento o mais *de dentro* possível, pois começa no núcleo restrito da família e prolonga-se posteriormente nos círculos cada vez mais vastos da comunidade rural, da vila e da cidade.

Ao assumir a função de relatar os acontecimentos por ele vividos, o narrador encontra-se já num outro estádio ou etapa da vida, numa situação de distanciamento, o que se traduz na dimensão retrospectiva da narrativa, na configuração de um percurso organizado (preferencialmente) desde o início, a partir das experiências que fazem parte da sua memória como protagonista e também como testemunha; além disso, a distância temporal tem implicações no modo como os acontecimentos são vistos no presente por um «eu» que já não coincide com o «eu» de outrora, aquele que protagonizou os eventos.

Contrabando Original situa-se dentro deste quadro narrativo que sumariamente acabamos de descrever. O romance abre com a morte de José Rafael, narrada pelo filho Miguel Rafael, e prossegue com o relato da vida do protagonista, desde a aprendizagem em Monte Brabo até à experiência de adolescente como caixeiro na vila da Calheta, ao serviço do patrão Jeremias Rodrigues, e às vicissitudes da vida adulta em Lisboa. Torna-se possível acompanhar o processo de crescimento físico e amadurecimento interior da personagem, a descoberta dos outros e dos diversos mundos que em cada etapa a rodeiam, mas sob um ponto de vista misto, por vezes o do «eu» narrado, suspenso ainda no tempo da infância e da adolescência, outras vezes o do «eu» narrante, já em processo de distanciamento irónica e de interpretação dos acontecimentos. Ora, isto configura aquilo a que Rousset chama os «romans-mémoires» (1986: 24), na medida em que os eventos são apresentados precisamente como lembranças, recordações de uma entidade ficcional que é o narrador; não se trata, esclarece o ensaísta, de romances da memória, ou seja, de uma memória narradora em atividade e «dont le fonctionnement actuel serait censé commander

et justifier le récit (1986: 24), pois neste caso far-se-iam sentir os seus efeitos sobre a ordem cronológica, incapaz de ser respeitada, substituída pela ordem de ocorrência na memória do narrador.

Em *Contrabando Original*, o termo «memórias» aparece explicitamente já no final e a titular dois capítulos consecutivos (XLVII e XLVIII), embora já muito antes e no corpo textual, o narrador, reportando-se ao tempo da adolescência, refira os «[seus] ouvidos carregados de memória» (Garcia: ²1997: 93). Mas o romance apresenta algumas afinidades com o romance-memória, pois os acontecimentos são reconstituídos graças à memória que deles se guarda e dentro de uma lógica que corresponde à ordem por que foram sendo conhecidos, vivenciados.¹⁰⁴ Mesmo assim, podem ocorrer situações em que alguma informação adiantada pelo narrador entre, aparentemente, em colisão com o seu estatuto. Quando, no Capítulo XXI, tem lugar uma analepse, com alcance de um século, que recupera a história do aparecimento do bisavô Saul Rafael na ilha, vítima de um naufrágio de que fora o único sobrevivente, isso deve entender-se como mais um contributo para o conhecimento desta família, cuja origem se rodeia de uma aura de penumbra e mistério que favorece a mitificação desse bisavô por parte dos descendentes. Em termos de lógica narrativa, a possível incongruência deste recuo efetuado por quem relata a partir das suas memórias está desde logo «resolvida» com o indicador narrativo inicial, «Conta-se que....» (Garcia: ²1997: 100): deste modo, o narrador inscreve no próprio discurso a história transmitida oralmente, ela própria objeto de aprendizagem (são várias, aliás, as versões apresentadas, o que acentua as incertezas quanto ao historial familiar e dá credibilidade ao estatuto do narrador, cujo conhecimento sobre o assunto se revela precário e sujeito às oscilações da tradição e da «voz» coletiva).

Em todo o caso e dado o modo como é introduzida, a analepse torna-se, logo a uma primeira leitura, mais plausível do que o período seguinte: «No tempo em que vim ao mundo, nosso pai já se queixava de dores no peito, nossa mãe já desperdiçava as forças

¹⁰⁴ Rosa Maria Goulart procedeu a uma leitura interpretativa de *Contrabando Original* e de *Memória da Terra* a partir do seu pendor (parcialmente) memorialístico, enquadrando-o numa reflexão sobre a figura do autor e das estratégias de que este dispõe para entregar a diferentes vozes (narradores, personagens) aquilo que é o seu conhecimento do mundo. Não se trata de propor uma leitura biografista, mas de inquirir o modo como os romances de Martins Garcia atribuem à memória um espaço muito significativo (Goulart, 2011: 177-184).

num monólogo estrepitoso, e meus irmãos, tanto quanto os recordo, eram pessoas muito diferentes entre si.» (Garcia, ²1997: 28). A reconstituição de um percurso obriga a esse recuo aos momentos mais distantes, mas, se o «tempo em que vim ao mundo» deve entender-se como equivalente à oração «quando nasci», o conhecimento que aí se revela, acrescido ainda do intercalado «tanto quanto os recordo», ultrapassa e viola o estatuto da personagem e deve entender-se como pertencente ao narrador, que tem agora uma informação sobre o tempo do seu nascimento que só o crescimento lhe permitiu obter e que também supõe uma forma de transmissão por outrem.¹⁰⁵

Os «jogos de máscaras» assumem uma dimensão inesperada, ou parcialmente inesperada, já na terceira parte de *Contrabando Original*, num momento de «desconstrução» da narrativa e dos seus conteúdos, quando se questiona a autoria ou pertença das memórias registadas e as vozes que se fazem ouvir no interior da ficção, num processo que acaba por pôr em causa a identidade (e a idoneidade) de Miguel Rafael.

A Parte II termina com a erupção do vulcão dos Capelinhos, seguida de um fragmento de carácter antecipativo em que o narrador interpreta aquele fenómeno natural como um elemento separador, uma baliza histórica e social que se traduz igualmente, no plano narrativo, no fim de um ciclo, o da vida em Monte Brabo e na Calheta:

Muitos anos depois, contestando Peter Huston (o que apressou o fim da minha carreira de actor), as imagens que me obcecavam poderiam sintetizar-se da seguinte maneira: dum lado, um grupo heterogéneo entrando no barco da História; do outro, um grupo menor, de gente envelhecida, preso nos grilhões do ritual, à espera da extinção. (Garcia, ²1997: 235).

Não entraram no barco da História os que, por quaisquer razões, não conseguiram deixar a ilha e nela permaneceram, prolongando a *mesmidade* através dos rituais que assinalam um tempo cíclico e dobrado sobre si mesmo, condenados a um estiolamento

¹⁰⁵ Neste sentido se poderão entender as afirmações de Jean Rousset quando escreve que, num contexto de autodiegese, o enunciado «je naquis», constitui «un abus qui dissimule sous le *je* un *il* subreptice; les autres ont pu dire de moi “il naquit” que je traduis postérieurement dans mon propre mode.» (1986: 23); aquilo que os outros disseram entra no processo de aprendizagem do protagonista, é incorporado no discurso do narrador, lado a lado com o conhecimento facultado pelo vivido.

progressivo e à morte; os outros puderam evadir-se, fazer a experiência do mundo, mas essa libertação traduziu-se num processo de dispersão e, no limite, de uma perda de identidade. A Parte III do romance constitui, de certo modo, uma síntese destes percursos e um acerto de contas com a vida por parte de cada uma das personagens, o que os títulos dos capítulos XLVII e XLVIII manifestamente revelam: «Memórias dum Refractário» e «Memórias dum actor frustrado».

No primeiro deles, o narrador relata as suas deambulações por Lisboa, em ambientes de convivência heterogênea de artistas, prostitutas, uma refugiada política acabada de chegar da América Latina («onde mais um golpe de Estado pusera tudo às avessas: os de cima para baixo e alguns de baixo para cima»; Garcia,²1997: 240), o militante de um movimento de libertação africano, em suma, por *zonas* de alguma marginalidade apropriada à situação de refratário e à sua natureza de «imprestável», como o próprio se define; apenas uma vez aparece tratado pelo primeiro nome, Miguel, o que se coaduna com a narração anterior, da responsabilidade de Miguel Rafael.

No capítulo XLVIII, Jeremias Rodrigues transmite-nos as memórias da sua experiência como ator na Califórnia, sob o nome artístico de Paul Martin, do seu relacionamento com Samantha (Katherine Kempson, enquanto atriz) e dos conflitos com o realizador Peter Huston durante as filmagens de *Slaughter* e, posteriormente, por causa de um projeto fílmico, *Last Days of Pompey*, motivo de desentendimentos irreversíveis entre os dois e que levaria o ator a abandonar o cinema e a dedicar-se a negócios (lícitos, escreve), na expectativa de uma vida tranquila. Das ambiguidades destas memórias de Jeremias Rodrigues/Paul Martin fica-nos, em primeiro lugar, a confissão do protagonista de ter «mudado de nome muitas vezes» (Garcia, ²1997: 255), o que não deixa de traduzir-se na instabilidade da própria identidade, e ainda os equívocos de que é vítima por parte de Samantha, cuja imaginação reforça essa mesma instabilidade, ao atribuir ao ator uma proveniência italiana, situando-lhe as origens numa terra parecida com a Sicília, com pobreza, facadas e erupções vulcânicas, sem prestar atenção aos argumentos de Paul Martin e ao seu esforço para fazê-la compreender que a Sicília não se encontra no meio do Atlântico (ou seja, reafirma-se a proveniência açoriana do ator, sem negar os traços que a atriz associa à imagem da Sicília).

O «jogo de máscaras» é posto em evidência no capítulo XLIX, «Notas dum cônsul ofendido». Trata-se de uma personagem que exerce as suas funções nos Estados Unidos e cujas «notas» constituem um inventário das atividades próprias da instituição a que preside, no sentido de preservar os laços da comunidade imigrante com Portugal; o discurso veicula a ideologia oficial, obviamente, e acentua a dimensão ritualista dos eventos associados a efemérides e destinados a promover esse sentimento de religação ao país de origem. Mas os objetivos do cônsul estão centrados no processo de desmontagem do relato antecedente de Jeremias Rodrigues, na apresentação de um *contraditório*, o que significa, em último caso, questionar não só a «verdade» dos factos, mas também a identidade e a personalidade do narrador, ou do «autor de tais patranhas, digamos autobiográficas» (Garcia, ²1997: 266). E o processo faz-se, entre outras coisas, pela instituição de «novos» nomes funcionando em sistema especular: o cônsul chama-se Jeremias de V. e S. Rodrigues, com uma biografia própria e inconfundível com a do outro que esteve presente ao longo da narrativa; a autoria das «patranhas autobiográficas» não é de Jeremias Rodrigues, mas de Miguel Rafael de S. V., um nome não coincidente com aquele que os leitores conheceram anteriormente e em cujas iniciais se refletem as do cônsul.

Este processo de «homonímia parcial» ocorre já em *Lugar de Massacre*, entre o conde d’Avince e Pierre Avince (Garcia,³1996: 37), um dos pares antitéticos do romance, no qual constitui um elemento fundamental no desenvolvimento da ação, pois, aproveitando-se do equívoco dos dois patronímicos, o comandante Oliveira pode reter no mato o segundo deles, «guardando» em Bissau o conde, seu parceiro sexual. No caso de *Contrabando Original*, a funcionalidade destes desdobramentos tem a ver sobretudo com a quebra da ilusão ficcional e a manifestação do *fazer literário*, através da instauração de um ato de comunicação interna: o cônsul apresenta-se como recetor e leitor de uns «documentos desconexos» que atribui a Miguel Rafael e reage a eles, corrigindo os conteúdos, apresentando uma outra versão dos acontecimentos; mas o facto de atribuir a autoria das memórias do ator a um outro que não Jeremias Rodrigues suscita algumas questões acerca do narrador, cujo perfil e percurso biográfico são ampliados, com a revelação de novos factos, entre eles a experiência americana de Miguel Rafael. Se estes dados parecem apresentar a solução para algumas anotações e comentários observáveis ao

longo da narração, não chegam, no entanto, para esclarecer em definitivo o jogo de máscaras de *Contrabando Original*.

No breve espaço textual do capítulo XVIII, «Méritos dum burguês duvidoso», em que relata a sua entrada ao serviço de Jeremias Rodrigues, Miguel Rafael informa que este era ator de cinema (Garcia, ²1997: 93); pouco depois, ao ouvir do patrão a indicação de que começaria a trabalhar no dia seguinte, o narrador regista: «Era o primeiro estrangeiro a dar-me ordens – pensei.» (Garcia, ²1997: 95). Se o termo «estrangeiro» deve ser aqui interpretado literalmente e não no sentido subjetivo e íntimo de uma personagem que em nenhum lado é capaz de experimentar um sentimento de integração e de pertença, então Miguel Rafael terá acabado por sair da ilha e do país, como escreve o cônsul; isto «explica» ainda o facto de, quando observa os trejeitos efeminados e provocatórios do Pilrito no Café Insular, o narrador comentar: «Nada que se parecesse com um *travesti* americano, o qual, perto da Broadway, quase me ia levando para a cama.» (Garcia, ²1997: 163).

Num momento posterior, e no contexto da exibição de um filme na Calheta, Miguel Rafael esclarece o leitor: «Convirá explicitar o seguinte: eu, americanamente Paul Martin, fui o protagonista do filme *Slaughter*, dirigido pelo famoso Peter Huston.» (Garcia, ²1997: 176). Mesmo reconhecendo que a reflexão sobre cinema e espetáculo, no interior da qual surge o esclarecimento, é já da ordem do *agora* da narração e não do *outro* do evento, permanece em aberto a questão da identidade do narrador; aliás, no fragmento da página 235 anteriormente citado, Miguel Rafael antecipa a sua identidade futura como Paul Martin, o qual terminará as suas memórias repetindo as palavras finais da Parte II, mas recontextualizadas no âmbito do discurso cinematográfico:

Poderia explicar a Peter Huston – mas não valeria a pena – a maneira superior de rematar um filme sobre uma erupção: dum lado, um grupo heterogéneo entrando no barco da História; do outro, um grupo menor, de gente envelhecida, preso nos grilhões do ritual, à espera da extinção. (Garcia, ²1997: 264).

Se Jeremias Rodrigues não é um outro nome de Miguel Rafael, então este apropria-se da *pessoa* e do discurso daquele, um ato de contrabando que se sobreporia ao

negócio ilícito de relógios e revela a natureza fugaz e precária da identidade, sujeita à disseminação e à desagregação, sobretudo quando posta em contacto com universos socioculturais diferenciados. No capítulo final, o narrador (agora «um professor de latim aposentado») desfaz a(s) história(s) anterior(es), para escrever mais uma versão e afirmar em jeito de síntese: «Sim, nasci numa ilha e perdi-me no mundo.» (Garcia, ²1997: 277). A multiplicação de máscaras/*personas* e o desdobramento de identidades traduz esse sentimento de perdição e de perda que, sendo de um território, é igualmente do passado, da língua da infância que jaz soterrada no íntimo da personagem, tal como a outra literalmente morta, o latim.

Os procedimentos enunciativos em *A Fome* (²1998) situam-se igualmente no domínio da autodiegese, mas com particularidades relativamente à figura de António Cordeiro, narrador que se vai metamorfoseando ao longo do seu relato, assumindo várias vozes e rostos, tudo isso em articulação com determinadas «estratégias metatextuais» (Couturier, 1995: 73) delineadas desde o início através da citação de excertos de três cronistas açorianos: Gaspar Frutuoso, Frei Diogo das Chagas e António Cordeiro.¹⁰⁶ Incorporados no discurso, por vezes mesmo objeto de apropriação por parte do narrador que os apresenta como seus (Garcia, ²1998: 22), os fragmentos selecionados por Martins Garcia, de dimensão lendária, poderão veicular uma perspetiva hoje problematizável da história insular. As citações em causa não se apresentam como simples argumento de autoridade, a caucionar uma afirmação própria e a dar-lhe credibilidade e consistência, ou como exercício de ostentação de saberes e de utensilagem textual; nem sequer reclamam, ou o autor reclama para elas, o estatuto de fontes documentais ao serviço de uma reconstituição histórica, para o que poderia apontar, num primeiro momento, a sua natureza de crónica sobre as ilhas e a formação da sociedade açoriana (mesmo que não exclusivamente sobre estas). Na verdade, *A Fome* não é um romance histórico, não se

¹⁰⁶ António Cordeiro nasceu em Angra do Heroísmo em 1640 e faleceu em Lisboa a 22 de fevereiro de 1722. Filósofo e historiador, estudou Filosofia e Teologia na Universidade de Coimbra, em cujo Colégio das Artes lecionou. Como historiador destaca-se pela *História insulana das ilhas a Portugal sujeitas* (1717), que tem como fonte principal o manuscrito de *Saudades da Terra*, de Gaspar Frutuoso, autor já objeto de nota biográfica no capítulo I. Frei Diogo das Chagas nasceu em Santa Cruz das Flores, em finais do século XVI e faleceu em Angra do Heroísmo, já na segunda metade do século XVII. Historiador, deixou-nos, entre outras obras, *Espelho Cristalino em Jardim de Várias Flores*, que também acusa a leitura de Gaspar Frutuoso.

conjuga com o modelo tradicional do género, que se propunha, entre a ficção e os referenciais empíricos, a configuração de uma determinada época, com as suas personagens e ambientes.

Os excertos citados tornam-se funcionais pela interpretação que deles faz o narrador, pela leitura «crítica» a que os submete, confrontando-os uns com os outros e estabelecendo-lhes uma organização hierárquica, pelo menos em relação a alguns conteúdos narrativos (mais válidos uns do que outros), tudo isso num diálogo nem sempre reverencial e acomodatório¹⁰⁷ com esses *antecessores*. Efetivamente, Martins Garcia aproveita desses cronistas alguns aspetos mais problemáticos do ponto de vista histórico, isto é, fantasiosos ou lendários, para os integrar no discurso narrativo, fazendo-os participar na sua matéria ficcional, iluminando-a em certos aspetos. *A Fome* abre precisamente com o relato do episódio vagamente *fabuloso* de Dona Matilde, a explicadora de francês, que será posteriormente interpretado como imagem especular de outro já relatado por Frutuoso e António Cordeiro:

Surgira glorioso o corpo nu da mulher, diante da tripulação embasbacada do barco que rumava a Nova Iorque. Por um caprichoso esquecimento, a fábula não relata todas as consequências de tamanho despudor. Dona Matilde, por graça da cútis fulgurante, deitou-se num sol de lenda, entre as costas americanas e os penedos atlânticos, prostituída e santa como Maria Madalena. E o pai, fidalgo de cepa flamenga, atirou-se borda fora, lavando a desonra no mar sulcado, em primeira mão, por seus antepassados. (Garcia, ²1998: 9).

A inscrição histórica da aristocracia flamenga e das viagens para oeste e ainda a dimensão profana do episódio afastam-no do sentido místico e religioso que atravessa o episódio original em Frutuoso e António Cordeiro, onde a visão da mulher vestida de branco (afinal, o Demónio disfarçado de Virgem Maria) era também um apelo à descoberta e à viagem (de perdição) entre o Faial e o Pico:

¹⁰⁷ Numa breve anotação sobre Frutuoso, escreve Martins Garcia em distanciamento irónico: «O doutor Gaspar Frutuoso, ministro de Deus e divulgador de fábulas, cronista e ficcionista por graça da verdade e da mentira» (²1998: 16). Se a «mentira» se coaduna com o estatuto do autor de ficção que Gaspar também foi, a «verdade» já não parece adequar-se ao «divulgador de fábulas» e estas ainda menos ao cronista. E ao comparar António Cordeiro com Frutuoso, escreve que aquele «conseguiu, em muitos aspectos, superar em grandeza suspeita o testemunho atribuído a Gaspar Frutuoso...» (²1998: 14).

...respondeu [o Ermitão] que da vizinha ilha do Pico lhe aparecia uma mulher vestida de branco, que o chamava de lá, que se fosse para ela, e que por lhe parecer que era a Virgem Senhora, fazia aquele barquinho, de couro por fora, e determinava de passar lá quando a Senhora outra vez o chamasse: os que o ouviram o tiravam disso, e contudo o Ermitão ficou acabando o seu barquinho e se meteu nele ao mar, e nunca mais foi visto nem achado; e assim o demónio com capa de santidade fez morrer aquele Santo Ermitão, sem dele nem do barqueiro se saber mais. (Garcia, ²1998: 14-15).¹⁰⁸

O romance terminará, em movimento de circularidade e explicitando o próprio processo da escrita, com a recuperação da sua frase inicial e em articulação direta com o fragmento do cronista acabado de transcrever acima, num contexto de significação diferente daquele que era o do início. Mas, ao longo da narrativa, a «aparição» fora sendo retomada como um elemento da diegese, «a mulher de branco» surgira, metamorfoseada, a personagens diversas e em circunstâncias distintas umas das outras, tornara-se como que um *leitmotiv*, estabelecendo uma determinada articulação da narrativa e uma afinidade entre os seres que a povoam.

A narração autodiegética, cujos marcadores formais só se tornam manifestos no segundo parágrafo da obra, é uma estratégia que permite ao narrador a transmigração ao longo de cinco séculos, assumir diferentes papéis e vozes,¹⁰⁹ ora singulares, ora plurais (o «nós») e transportar-se para espaços tão distantes e díspares, condensando em si uma «sobrecarregada memória» de fome, peste e terremotos que é, em síntese, a da condição insular açoriana e da dispersão no mundo. O facto de o narrador também se chamar António Cordeiro¹¹⁰ proporciona-lhe a possibilidade de interpelar o cronista e o seu texto

¹⁰⁸ A versão aqui transcrita é a do cronista António Cordeiro.

¹⁰⁹ O narrador de *A Fome* pode, sem transição, ser o «eu» Constantino caçador de baleias (²1998: 122) e o Belarmino preso na Vila da Madalena (²1998: 99 e 102) ou o «nós» dos bravos do Mindelo (²1998: 184). E pode ser igualmente a vítima escolhida para reencarnar o episódio dr. Fernão de Pina Marrecos relatado pelo cronista (²1998: 16-18).

¹¹⁰ Antes de chamar-se «Carvalho Araújo», o navio em que o protagonista viaja em 1956 tinha tido o nome do cronista, António Cordeiro, que, «em hora de blasfémia monopolista, uns senhores de São Miguel haviam obscurecido.» (²1998: 20). Se a atribuição do nome ao narrador veicula valores simbólicos associados à história e ao seu relato, a aplicação ao navio, mesmo já rasurada, associa-lhe conotações do campo da viagem e das suas vicissitudes, que, aliás, é um dos elementos biográficos do cronista recuperados para a ficção por Martins Garcia. António Cordeiro chamar-se-á também o narrador de *Imitação da Morte*.

num jogo especular e de constituir-se como uma réplica de alguns dos seus dados biográficos, inclusive no ofício da escrita e no registo da memória pessoal e alheia: «E no silêncio do quarto ou do claustro, uma mesinha para escrever. Talvez continuar a *História Insulana das Ilhas a Portugal Sujeitas*, suspensa no ano de 1715, em presença desse absurdo chamado Morte...» (Garcia, ²1998: 150). Este possível prolongamento que *A Fome* representaria faz-se, porém, em moldes enunciativos muito particulares, pois organiza-se em torno de uma personagem central que relata o seu percurso num período de tempo preciso, de 1953 ao início dos anos 60, e é nessa história individual e contemporânea que vêm inscrever-se alguns acontecimentos da história coletiva remota e, sobretudo, a memória dessa experiência de cinco séculos, projetando-se no presente como um estigma original, o da insularidade enquanto geografia e história.

2. Os lugares e o tempo da história

Espaço e tempo constituem duas categorias fundamentais da narrativa, pelas suas implicações a nível de uma localização dos acontecimentos relatados e pela natureza temporal destes últimos, ocorridos (ao nível da história) de acordo com uma sequência cronológica que o discurso se encarrega de organizar em função de estratégias que variam de caso para caso; a íntima articulação entre tempo e narrativa é um dos campos privilegiados pela análise de Paul Ricoeur, que apresenta essa correlação, não como um simples acidente, mas como uma necessidade transcultural: «o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.» (Ricoeur, 1994: 85).

Podendo ser visto, num primeiro momento, como simples cenário ou suporte da ação, o espaço ganha, no entanto, outra importância quando considerado na sua articulação com outras componentes narrativas, especialmente com a personagem e o tempo (Garrido Domínguez, 1993: 207), e também quando observado do ponto de vista da sua configuração tipológica, que vai do espaço físico, propriamente dito, ao espaço social e ao psicológico. Atendo-se, no primeiro caso, à realidade material, que pode ser a geográfica de maior ou menor alcance e natureza (campo, cidade) e, dentro desta, a zonas familiares e de socialização (a casa, entre elas) com os seus objetos, esse espaço físico não deixa de estar investido de sentidos, afetos e desafetos por parte das personagens e narradores, além de ganhar, quando habitado ou frequentado, uma dimensão representativa de comportamentos coletivos, de valores socialmente assumidos; o espaço constitui ainda um bom campo para análise da perspectiva narrativa, dados os condicionamentos resultantes dos diferentes modos de representação adotados, entre o que pode ser uma descrição (tendencialmente) objetiva por parte de um narrador onisciente e a descrição fornecida através do ponto de vista de uma personagem. (Reis, ³1991: 131-132).

Para García Peinado, a configuração do espaço narrativo e o seu estudo poderão efetuar-se segundo dois princípios fundamentais: «sus relaciones con el espacio “real” y sus funciones en el interior del texto.» (1998: 155). No primeiro caso, os lugares narrativos

podem estabelecer-se como projeções ou *reflexo* de um dado espaço empírico, favorecendo o efeito de real que marca as estéticas realistas (com o recurso a dispositivos descritivos específicos).¹¹¹ No segundo caso, importa ter em atenção a natureza do espaço, a sua tipologia, e sobretudo as funções desempenhadas no interior da narrativa, o seu sentido e os valores semânticos que lhe podem estar associados em termos coletivos ou individuais; há espaços intimamente ligados ao estatuto das personagens, ao seu modo de ser, a etapas da vida, outros investem-se de uma significação coletiva como lugares de degradação social ou, pelo contrário, de manifestação eufórica de vida e sucesso.

Uma leitura da narrativa de Martins Garcia permite referenciar a forte presença do espaço açoriano,¹¹² bem como do continental europeu (Portugal, Paris) e ainda do norte-americano e africano, intimamente ligados à experiência de personagens e, sobretudo, ao percurso de narradores autodiegéticos que nos dão conta da sua experiência de viagens e errâncias; mas dentro desses campos, é possível delimitar subespaços progressivamente mais reduzidos: a ilha, a cidade, a vila, a freguesia, a casa e, finalmente, o quarto (com especial relevo, o quarto de aluguer). E em qualquer destes espaços se projetam determinados valores que não só representam universos sociais e mentais específicos, mas permitem o estabelecimento de redes de relações entre eles, especialmente de natureza antagónica quando se trata do par campo-vila/cidade.

Essa representação do espaço insular, a «escrita da terra»,¹¹³ representa em Martins Garcia a inserção numa tradição literária açoriana que, no domínio da narrativa, tinha no romancista e contista Vitorino Nemésio o exemplo maior e talvez o mais

¹¹¹ A relação com o «real» pode, todavia, estabelecer-se também através de um processo de afastamento, de irrealidade e não mimetismo.

¹¹² Presente já mesmo em *Katafaraum é uma nação*, não obstante a dimensão alegórica e alusiva de parte das narrativas; ao longo destas encontramos referências diretas à «ilha», aos «ilhéus», a «uma ilha do Atlântico» designada como a «Katafaraum do Visconde de Pero Botelho», e em que se entrecruzam a indicação vulcanológica (a Caldeira de Pero Botelho) e o detentor do título nobiliárquico Visconde do Botelho.

¹¹³ A expressão refaz o título de Maria Alzira Seixo num ensaio em que afirma que «o espaço da terra como centro da radicação do universo romanesco» constitui uma matriz comum a diferentes tendências romanescas que, vindas já do antecedente, se reorganizam a partir de 1974 (Seixo, 1986: 69-81). A estreia ficcional de Martins Garcia ocorre precisamente nesse ano.

próximo¹¹⁴ – uma tradição vinda, no entanto, de mais longe, desde os autores que assinalaram a transição do século XIX para o século XX (um deles, Nunes da Rosa, continuando a publicar ainda mesmo depois da estreia de Nemésio como ficcionista em 1924, com *Paço do Milhafre*). Mas a inserção não significa uma simples continuidade ou a adesão a procedimentos narrativos e a pontos de vista sobre a escrita e sobre o mundo; mesmo quando nalguns textos de Martins Garcia é possível encontrar ecos de alguns desses escritores da *fronteira* picoense (a simples título de exemplo o conto «O Tonel»;¹¹⁵ Garcia, 1987: 95), são já outros os problemas suscitados pela narrativa a nível da ampliação do âmbito referencial, mas sobretudo no plano da complexidade discursiva e da articulação de planos temporais e da ativação da memória enquanto fator de indagação interior.

O espaço insular configurado na ficção de Martins Garcia é o de um pequeno mundo circunscrito pelas limitações físicas, apartado dos continentes e dos seus ritmos de vida, de certa forma entregue a si próprio e ao decurso de um tempo aparentemente suspenso e marginal em relação à História, marcado quase apenas pela sucessão de duas ordens cíclicas de acontecimentos, a da natureza e a da religião. Esse é também o espaço da contiguidade e da proximidade social, de horizontes mentais por norma bastante mais estreitos que o outro, o físico, e geradores de constrangimentos morais, intelectuais, familiares e coletivos que fazem sentir o seu peso sobre o indivíduo e o condicionam, isto é, aprisionam numa rede de convenções conformadoras de comportamentos e atitudes; para utilizar uma descrição de síntese, poder-se-á recorrer aqui a uma dupla adjetivação e referi-lo como um mundo pequeno e tacinho,¹¹⁶ mesmo ressalvando a existência de alguns casos

¹¹⁴ A *proximidade* será mais de natureza processual, se pensarmos, por exemplo, na transposição da fonética popular que ocorre na fala de algumas personagens de *Katafaraum é uma nação*, mas uma transposição muito moderada, talvez por «indicação» do leitor e ensaísta que refletira sobre o carácter precário e sobre eventuais danos, em termos de difusão e leitura, da «tentação foneticista» da ficção nemesiana; em termos temporais, o exemplo mais próximo no tempo era o de Dias de Melo, revelado como narrador por meados da década de sessenta, embora por essa altura com um campo temático ainda muito limitado ao universo marítimo picoense, especialmente o da baleação.

¹¹⁵ Os elementos composicionais do espaço físico, com a projeção de uma sensação de desamparo e abandono, suscitam uma associação à parte final de «O Feitor» (Guerra, 1980: 71-72). Pronto para edição em 1925, o livro de Rodrigo Guerra só veio a público mais de meio século depois, o que naturalmente implica uma leitura contextualizada do mesmo.

¹¹⁶ A relação entre os dois termos (e os efeitos perversos resultantes da sua convergência num único sujeito) foi posta em relevo pelo escritor cabo-verdiano Manuel Lopes na conferência que proferiu,

que se destacam da generalidade e sobre ela lançam a luz da reconciliação com os homens e a sociedade. Mas esse é o espaço que se teve, que às personagens (a quase todas, diga-se) foi dado ter como lugar de nascença e de aprendizagem da vida, lugar de ancoragem mesmo precária, de muito desejo de fuga e de partidas efetivas.

Apesar da importância atribuída ao espaço, e que lhe permite ser mesmo um ponto de referência para a definição subcategorial de determinadas narrativas,¹¹⁷ a reflexão teórica tem posto em evidência a relação de interdependência que ele estabelece com o tempo, pensado este como uma realidade que se materializa num certo espaço. O tempo aqui referido respeita à sua natureza como categoria narrativa do nível da história, à sequencialidade cronológica dos acontecimentos, ao «tempo objectivo» (Silva, ⁸1992: 745), mensurável e suscetível de ser delimitado e datado, detentor igualmente de um sentido cósmico, associado ao ritmo da natureza, às estações, em particular, pelo papel destas na organização social de determinadas comunidades – suscetível igualmente de ser submetido a uma elaboração e a uma codificação mais ou menos complexas ao nível do discurso narrativo.

A marcação cronológica é um processo recorrente na narrativa de Martins Garcia, por vezes de forma direta, mediante a indicação de uma data precisa, outras vezes de forma indireta, através da referência a um acontecimento que serve de localizador temporal dos eventos, implicando, neste último caso, um conhecimento extratextual por parte do leitor: a intervenção da Pide numa fiscalização de fronteira é um facto que permite localizar a ação antes de abril de 1974, a alusão ao cataclismo vulcânico (dos Capelinhos) remete-nos para os anos de 1957-58; em casos de maior precisão informativa, a ação é expressamente datada. A articulação de todas essas indicações cronológicas proporciona a constatação de que, em termos gerais, a década de cinquenta do século XX constitui o limite *a quo* da

em 1950, na cidade da Horta (onde era funcionário de uma companhia de cabos submarinos) e subordinada ao tema «Os meios pequenos e a cultura», cujo texto foi editado no ano seguinte (Lopes, 1951: 7-9).

¹¹⁷ *Mau Tempo no Canal*, de Vitorino Nemésio, indicia já no próprio título a dimensão espacial do romance, a sua radicação a um lugar determinado que serve de moldura à ação. Nos diferentes planos da sua estrutura semântica, *Mau Tempo no Canal*, apesar da importância dada à protagonista, é ainda um romance de espaço, pelo relevo de que este aí desfruta e mesmo pelo poder que exerce sobre as personagens e sobre o rumo dos acontecimentos.

ação, independentemente de situações pontuais divergentes¹¹⁸ e dos casos em que o recurso à analepse permite a recuperação de lapsos de tempo anteriores e importantes para a compreensão da própria ação e das personagens que nela intervêm.

A viagem interilhas que abre a narração em *O Medo* pode ser localizada em meados dos anos cinquenta, por dedução a partir da idade do narrador nos dois planos temporais em que a ação decorre (o mais recente deles reportando-se a 1975); em *A Fome* assinala-se precisamente «os últimos dias do mês de Setembro do ano de 1956» (²1998: 21) como o início da viagem para Lisboa, mas uma posterior analepse combinada com uma anotação de natureza elíptica dá conta dos três anos de estudo na Horta (²1998: 25); em *Contrabando Original*, a referência à onda de emigração em curso para o Canadá (²1997: 167) permite situar os acontecimentos no início dos anos cinquenta,¹¹⁹ o que será posteriormente confirmado com o relato da erupção do vulcão dos Capelinhos. A primeira entrada diarística de *Memória da Terra* regista-se a 21 de outubro de 1955 e em *Katafaraum é uma Nação* os dois contos «Os Grandes Remédios» e «O Perfeito Herói» (²1974:107-113; 135-141) relatam acontecimentos ocorridos em «mil novecentos e cinquenta e tal» e em «mil novecentos e cinquenta e picos», esta última inscrição utilizada anaforicamente em início de parágrafos e reiterando a informação cronológica e assinalando uma espécie de paragem do tempo que circunscreve os acontecimentos a um momento determinado e fixo. O conto «Violino e Orquestra» (Garcia, 1974a: 111-128) relata a morte de uma personagem (a viúva) a onze de junho de 1950 e uma elipse posterior de precisamente dezassete anos permite-nos encontrar o narrador, em Bissau a 11 de junho de 1967, em estado de alucinação e perseguido pela figura da mesma viúva. Já perto do final de *Lugar de Massacre* o narrador situa temporalmente «no mês de Maio de 1968» (³1996: 164) a trovada que inicia a época das chuvas na Guiné. Logo no início da

¹¹⁸ «Morrer devagar» e «Restauração», dois contos de *Morrer devagar* (1979: 11-15; 25-31), reportam-se ao tempo da I República e aos anos 30, respetivamente. E o romance *A Fome* tem, neste domínio, aspetos particulares, já anteriormente assinalados.

¹¹⁹ A imigração histórica para o Canadá tem, efetivamente, o seu início em 1953. Em *Contrabando Original* isso traduz-se numa mudança registada pelo narrador: «Fernando, em vez de se referir, como outras gerações haviam referido, à América e à Califórnia, falava do Canadá.» (Garcia, ²1997: 167)

Imitação da Morte, António Cordeiro percorre a «Rue des Écoles acima e abaixo, cheiriscando (...) memórias de Maio de 68 nos *graffiti* meio deslavados» (Garcia, 1982a: 10); mais tarde, já em Lisboa, registará o dia em «uns oficiais do Exército entraram pela porta principal [da Faculdade] e decretaram que Portugal recuperara a liberdade.» (Garcia, 1982a: 147) e a terceira parte do romance, cuja ação decorre em território norte-americano, ocupa um período de tempo posterior a 1974.

O *inventário cronológico* genericamente traçado e sem preocupações de ordenação fornece indicações para uma proposta de leitura que tente organizar o tempo histórico da narrativa de Martins Garcia de acordo com uma certa sequencialidade, o que, por outro lado, permitiria verificar a complementaridade de algumas obras e a sua articulação diegética, ainda que pontual.

Os anos 50 apresentam-se configurados nalguns contos e fundamentalmente em *Memória da Terra*, *Contrabando Original* e *A Fome*: o primeiro constitui uma visão do tempo insular a partir de um olhar exterior; o segundo, sem indicação explícita de limite temporal final, representa a fuga para oeste, mas o terceiro, cuja ação decorre nos Açores e principalmente em Lisboa, constitui a viagem para leste, a restituição «à terra dos antepassados» (Garcia, ²1998: 19), num período que ultrapassa o ano de 1961 (início da guerra de Portugal em África), com António Cordeiro mobilizado já para a Guiné. O tempo de África está representado de forma concentrada em *Lugar de Massacre*,¹²⁰ a que se segue o tempo de Paris, Lisboa e Estados Unidos, como se verifica em *Imitação da Morte*. Aliás, várias vezes o narrador daquele romance introduz breves fragmentos de natureza antecipativa reportando-se a Paris, isto é, remetendo para a ação de *Imitação da Morte*, mesmo que a personagem Pierre, de *Lugar de Massacre*, venha a ser substituída por um narrador-protagonista chamado António Cordeiro; mas a memória encarregar-se-á sempre de associar o espaço africano ao europeu, aos seus mortos, às suas águas:

Anos mais tarde, em Paris amortalhado sob a neve, Pierre detinha-se muitas vezes junto às lápides que dizem ICI EST TOMBÉ...Ali haviam caído os opositores do nazismo. Fulano de tal *gardien de la paix*, 1944.

¹²⁰ O tema ocorre noutros obras, desde logo em *Katafaraum é uma nação*; mas, além de se integrar de forma clara nesta organização cronológica a que procedemos, o romance constitui o texto em que de forma mais violenta se denuncia a demência e a sem-razão da guerra em África.

Tornava então a ver o corpo do Lima coberto com a bandeira nacional, entre quatro círios, nessa noite de Suzana. (Garcia, ³1996: 159).

Este fragmento é, por sua vez, articulável com outro em que a inscrição em maiúsculas é retomada, embora sob ponto de vista diferente: «Muito tempo depois, era Paris. O gato patinhava na neve, junto à placa iniciada pelo inútil “ICI EST TOMBÉ”.» (Garcia, ³1996: 171). Se a nova citação parece denegar o valor semântico da primeira, então a leitura que o narrador faz dela, da sua inutilidade, deve ser referenciada ao «ici» do espaço e do tempo africanos.¹²¹

O tempo da revolução de abril é tratado já em *Imitação da Morte*, como vimos, e constituirá a moldura parcial de *O medo*, em articulação com um segundo plano referente aos anos cinquenta, e constituirá a matéria central de *Revolucionários e Querubins* e mesmo de algumas narrativas de *Contos Infernais*.

A proposta de leitura que apresentamos em molde sequencial permitirá ver como a ficção de Martins Garcia configura um arco de tempo determinado e num âmbito espacial restrito; essa opção do autor permite-lhe modelizar sob diferentes perspetivas e formulações literárias os circunstancialismos de um período definido da vida portuguesa, a vivência individual e a coletiva, sob a perspetiva predominante de um olhar insular. Ao criar um grupo diversificado de personagens (nalguns casos, narradores-personagens) e proporcionar-lhes experiências e percursos diferenciados de caso para caso, dentro de limites cronológicos e espaciais relativamente estáveis e concentrados, o autor institui no interior da sua obra, e no centro dessa pluralidade de perspetivas e situações, uma espécie de microcosmo insular próprio que constitui um ponto de ancoragem e de irradiação também, de onde as personagens se escapam, impelidas por forças centrífugas; mesmo em romances como *Lugar de Massacre* e *Imitação da Morte*, com uma ação geograficamente

¹²¹ Outro exemplo em que o tempo de Paris não deixará de articular-se com a memória de África: «Alguns anos mais tarde, aquando do julgamento de Alain Geissmar, Pierre havia de esquecer a carga da polícia de choque, para evocar apenas o ódio. (...) Ao lado de Pierre, a mulher sacudiu-lhe o braço: “Corre! Um dia partem-te a cabeça e não dás por nada...” Correu, com a mulher ao lado, correu como um recruta, com máscaras e fardas no encalço, as matracas dispostas à uniformização do vulgo, os escudos progredindo. E a água cinzenta do Sena parecia a do Geba. E os avisos da malta: “C’est par là qu’ils viennent, attention!” Gente triste diante de matracas e insultos.» (Garcia, ³1996: 178).

tão distanciada do universo das ilhas, algumas informações ou alusões ocasionais (mais óbvias no segundo caso) atestam a radicação insular dos protagonistas. E se a situação particular de *Memória da Terra*, com um narrador vindo do exterior, suscita questões de outra natureza em termos de enunciação e modulações da «experiência insular», também é um facto que a personagem descobre um universo físico e social cuja configuração em muito se assemelha à de outras narrativas de Martins Garcia, pode dizer-se mesmo que as confirma e com a autoridade, insuspeita, de quem vê «de fora», com o olhar distanciada de uma primeira vez.

2.1 Da cidade e do campo

A descrição dos grandes espaços exteriores, da paisagem, aquilo a que poderíamos chamar uma visão panorâmica obtida a partir de um ponto estratégico privilegiado que funciona como desencadeador descritivo, não é um processo presente em Martins Garcia. Já não encontramos aqui o deslumbramento com a paisagem observável nalguns escritores do fim de século, em que a esteticização da linguagem constitui um exercício destinado a descrever aquilo que, explícita ou implicitamente, se apresenta como indescritível; quando muito, em Martins Garcia as anotações sobre o espaço exterior e os elementos naturais surgem associadas a situações relativas às personagens, que os interiorizam e investem de valores simbólicos, em momentos de emotividade e efusão lírica, ou os interpretam como sinais pressagos, anunciadores de acontecimentos funestos.

Do primeiro caso é bom exemplo o final de *Imitação da Morte*, em que a imagem da neve e do boneco construído pelas crianças na Nova Inglaterra desperta no narrador a consciência angustiada de uma existência de perda e de vazio total, muito mais intensos e vastos do que a própria experiência de extraterritorialidade anteriormente narrada: «Apoias a cabeça no vidro gelado enquanto observas a construção do espantalho. E a tua questionação continua. Nascestes em terras onde jamais nevava. Nascestes em terras onde não havia infância. E toda a tua existência te aparece bruscamente simbolizada no espantalho de neve. O inerte, inútil, ridículo boneco de neve.» (1982a: 207-208).

Para o segundo caso, fiquemos com a visão da montanha do Pico a partir do Faial, tão avessa ao habitual «postal turístico» de natureza estetizante e tão própria, por outro lado, do olhar atemorizado de Miguel Rafael, adolescente temporariamente transplantado para o mundo estranho da Horta, com o objetivo de realizar o exame de admissão ao liceu:

Pela primeira vez reparei na ameaça instalada no cimo do Pico. A montanha não era essencialmente a beleza, como certas fotografias nos davam a entender. Era, sim, um rosto autoritário, um vulcão guardando o segredo da próxima erupção. Metia medo sob a luz leitosa das manhãs. Vivíamos, no Pico, de costas voltadas para a montanha. Vista do Faial, cara a cara, parecia uma permanente ameaça. Talvez por medo inconsciente se falasse tanto dos fins dos tempos. (²1997: 85-86).

Se o tom ameaçador da terra pode, por metonímia, prolongar no narrador a memória viva do discurso da mãe, que, tal como o senso comum rural, via no liceu e no ensino um caminho certo para a perdição da alma, esta primeira perspetiva distanciada da montanha é já condição para uma interpretação do discurso apocalítico recorrente em Monte Brabo e contrasta com o relativo oásis representado pela cidade e sobretudo pelo acolhimento concedido por Dona Maria Augusta, figura maternal por antítese e substituição da mãe biológica, mas sem que isto arrede a imagem tutelar da montanha e o impeça Miguel Rafael de pensar em...abalar. A descrição do espaço urbano nem sempre se faz de forma assim apaziguada como a que ocorre neste caso: «Em semelhantes circunstâncias, os dias tornam-se vastos como um sonho de mar infindo. Até o empedrado das ruas citadinas me parecia conter mensagens anunciadoras da abalada.» (Garcia: ²1997: 85).

Em contexto diferente e numa outra situação, a cidade surge-nos descrita sob um ângulo relativamente fechado que limita o campo de observação a alguns aspetos muito limitados; um exemplo disso diz respeito à cidade da Porta (um topónimo que, apesar do *disfarce* fonético introduzido com a troca de «H» por «P», é facilmente relacionável com o correspondente empírico¹²²), feita por um narrador heterodiegético:¹²³

A cidade é um corredor, cercado de água por todos os lados. O corredor é composto por duas filas de casas, de dois ou três andares, mais ou menos paralelas. De seis em seis casas, *grosso modo*, há um templo. Os templos possuem dois ou três sinos que tocam febrilmente de meia em meia hora. Como não existe um horário comum, há sempre nesse céu cinzento, alguns sinos cantando a glória do Senhor. Como pouca gente circula no corredor e os automóveis são em número escasso, o cântico dos sinos não conhece ruídos concorrentes. (1974a: 94).

Neste primeiro momento, uma descrição objetiva (na medida em que possa sê-lo) é quebrada, apesar de tudo, pelo carácter excessivo da metáfora inicial (no limite, a cidade seria uma ilha; ou, então, de outro modo, a ilha foi reduzida a tal ponto que coincide com o

¹²² Situação diferente ocorre em *Contrabando Original*, onde Monte Brabo e Calheta constituem «nomes crípticos» (Reis, ³1991: 129), embora seja permitido ao leitor estabelecer uma relação de afinidade com os espaços reais que esses nomes modelizam.

¹²³ Por razões de funcionalidade da análise, dividimos o excerto em duas partes, de acordo também com um duplo registo do discurso.

«corredor»); a informação sobre o perfil longilíneo e estreito da cidade, o tipo de casas, a distribuição regular dos templos, tudo isso é de molde a evidenciar a imagem física de um aglomerado urbano pacato e de reduzidas dimensões, mas abafado por um contínuo manto sonoro resultante do toque desregulado dos sinos e que produz uma envolvimento ou atmosfera religiosa quase sensível, uma espécie de segunda camada sob uma primeira de nuvens cinzentas.

A segunda parte do excerto é de outra natureza, mais heterogénea e mais ocupada com atitudes e costumes, pois a componente física articula-se já com uma de teor social:

Os portalejos são incrivelmente ingénuos e totalmente velhacos. Quando não estão em casa, estão no templo. No Verão, sempre avaro, vêm até a uma praceta, da qual muito se orgulham. A praceta é vigiada pelos clientes de um café. Nos extremos dos corredores, os portalejos colocaram cães de guarda para evitarem fugas de nativos ou entradas manhosas de estrangeiros. Reforçando a linha dos cães, há uma linha de serpentes. Para evitarem a fuga pela água, os portalejos lambem os pés dos guardas-fiscais e dos cabos-de-mar. Mas como, de vez em quando, algum estrangeiro logra introduzir-se na cidade, mediante passaporte oficial, os portalejos descobriram as vantagens das paredes de vidro. Lançaram, nessa época, um *slogan* efficacíssimo: «Quem não tem paredes de vidro, é porque tem algo a esconder!» As pessoas de bem começaram a derrubar as velhas paredes de pedra e rodearam-se de vidros por todos os lados. Passaram a enlouquecer de olhos nos olhos, atentas ao gesto do próximo, gargalhando quando, ao amanhecer, notavam mais uma ruga no corpo do vizinho. Não há, na Porta, televisão. (1974a: 95).

Do espaço físico passa-se à componente humana, ao perfil e ao comportamento dos habitantes da Porta, definidos logo no primeiro enunciado sob a perspetiva também excessiva que os modalizadores adverbiais propiciam, numa afirmação genérica e abstrata que as ações posteriores vêm confirmar. Duas características fundamentais sobressaem na descrição da componente humana: a atitude de vigilância mútua, denunciada já no gesto dos frequentadores do café, desviado da sua função social de lugar de convívio para centro de «espionagem», e intensificada depois pela «modernização» operada com a substituição das paredes de pedra pelas de vidro – um processo alegórico para referir a atividade de coscuvilhice própria de espaços pequenos e de forte proximidade física e social; a outra característica assinalada é a de um deliberado enclausuramento, defendido pelos meios convenientes (os cães e as serpentes) como forma de proteção contra a fuga dos locais e a

entrada de estranhos (mais do que simples sinal de afastamento dos modernos meios de comunicação, a inexistência de televisão representa sobretudo um processo, imposto, de evitar a possível contaminação pelos malefícios provenientes do exterior). Trata-se, em suma, de uma cidade fechada sobre si própria, conservadora, de costas voltadas para o mundo exterior, e cujas contradições entre a religiosidade e a prática social o narrador põe ironicamente em evidência, depois de ter afirmado que a cidade da Porta «constituía um núcleo de resplandecente moral num mundo conturbado pela subversão dos valores tradicionais» (Garcia: 1974a: 94). Num meio social assim, o destino final é a loucura coletiva, pelo menos das «pessoas de bem», o riso mesquinho (que resulta da observação recíproca, simultaneamente alienado por anular a autoconsideração, a de quem ri), ou então a fuga.

O espaço urbano é também objeto de descrição em *Memória da Terra*, mas pontualmente em moldes diferentes, dada a perspetiva narrativa adotada por vezes, a focalização externa, que condiciona a informação àquilo que das coisas e das personagens é possível obter a partir dos sinais exteriores. Trata-se de um processo adaptado às circunstâncias de um narrador recém-chegado à ilha e cujo relato, em registo diarístico, é função da progressiva descoberta do espaço e das gentes, um e outras observados pelo olhar distanciado, e por vezes surpreendido, de quem se encontra em território desconhecido e sujeito, portanto, a experiências gratuitas e a erros de orientação, em virtude de uma ignorância que o próprio reconhece.¹²⁴ Essa informação é complementada pelos elementos que lhe fornecem as outras personagens, pelas vozes que o vão integrando no contexto específico da vila, que o trazem à realidade, como sucede num pequeno fragmento em que a descrição surge motivada por uma dessas vozes:

De repente, porém, ouve-se alguém dizer «a cidade» e repara-se, com algum pasmo, na abundância de igrejas e ermidas, na desmesurada extensão dum convento agora ocupado pela máquina do Estado, na existência do Jardim Público, enorme por confronto com as dimensões dos edifícios circundantes. (Garcia: 1990: 26).

¹²⁴ O próprio narrador reconhece a função da escrita como processo de reorientação num novo espaço: «Creio mesmo ter começado a alinhar palavras neste caderno para me convencer das minhas novas coordenadas, para escapar aos disparates motivados por uma percepção distorcida.» (Garcia, 1990: 40).

Essa condição de viajante e de «investigador» proporciona ainda ao narrador a oportunidade de descobrir outros espaços urbanos, sobretudo interiores, e de os surpreender enquanto locais de inter-relacionamentos sociais e signos de um *modus vivendi* insular, para lá das funções imediatas que desempenham: a biblioteca, a barbearia, o café, o hotel, a Sociedade Cultural, entre outros.

A dicotomia espaço urbano-espaço rural suscita, porém, um desvio do foco de atenção, especialmente para o universo rural configurado em Monte Brabo, aquele que na narrativa de Martins Garcia é objeto de observação e de representação mais demorada e minuciosa e em que de forma mais intensa se condensam traços configuradores da experiência de vida rural numa ilha por meados do século XX. Refazendo, por vezes, episódios de narrativas anteriores, retomando tópicos já explorados nalguns contos, *Contrabando Original* proporciona uma visão larga abrangente e contrastiva do campo e da cidade, mesmo que esta seja apenas a vila da Calheta.

3. Nascido numa ilha e perdido no mundo

No último capítulo de *Contrabando Original*, a determinado momento o narrador declara: «Sim, nasci numa ilha e perdi-me no mundo.» (Garcia, ²1997: 277). Trata-se de um balanço de vida sombrio e marcado pela consciência da proximidade da morte, quer pelas *últimas vontades* formuladas no parágrafo final e remetendo ao culto dos mortos na cultura clássica, quer desde logo pelo título, «Afugentação dos abutres», que podem ser interpretados tanto em sentido literal como em figurado, pois fora essa a metáfora animal utilizada já para designar os grupos de familiares e vizinhos que tinham invadido e ocupado a casa por ocasião da morte de José Rafael, muito tempo antes; e mesmo a referência aos abutres no interior do capítulo recobre essa dupla dimensão, enquanto aves que aguardam a chegada de novos cadáveres e, por outro lado, enquanto impossíveis interlocutores de um diálogo com o narrador.

O capítulo prolonga o jogo de máscaras anterior, pois o «professor de latim aposentado» cuja voz aqui se ouve não coincide com nenhum dos outros narradores e a «invenção» da sua história faz-se, em parte, pela negação ou pela reformulação de dados que conhecêramos ao longo do romance: onde tinha havido oito irmãos, há agora um filho único, órfão, que não conheceu família e tem, por isso, de inventá-la nos seus aspetos contraditórios, o amor e o ódio. Elemento comum a este e ao discurso antecedente (e, nessa medida, desempenhando uma função articuladora entre eles) é o «vulcão», pelo papel nuclear que desempenha nos relatos de Miguel Rafael e de Jeremias Rodrigues como elemento separador: a *geografia* torna-se a divisória entre, de um lado, aqueles que partiram da ilha e entraram na *História* e, do outro, os que permaneceram e com isto se autocondenaram ao desaparecimento, à extinção.

O exercício de melancolia a que se entrega este narrador, presumivelmente à vista dos «lagos plácidos de Cape Cod», recupera a traços largos uma experiência de vida decorrida entre os dois termos dessa polaridade expressa na sua frase que citamos inicialmente. Mas a referência a uma fuga da ilha, por um lado, e, por outro, a consciência da perda, até mesmo da língua da infância, e o sentimento íntimo de extraterritorialidade são de molde a fazer pensar na complexa articulação entre a ilha e o mundo e de ambos

com o homem, como se para conquistar aquele fosse necessário quebrar violentamente a relação com a ilha e como se a conquista do mundo tivesse fatalmente como preço uma espécie de perdição ou dissolução individual.

Acaso ou não, o facto é que a referida polaridade retoma textualmente a de um título de Pedro da Silveira, *A Ilha e o Mundo* (1952), livro emblemático em que a condição humana nas ilhas se equaciona em termos de uma tensão entre o interior e o exterior, mas de um ponto de vista que enfatiza as condições sociais de um determinado tempo histórico e identifica de modo inequívoco os lugares concretos, empíricos, dessa formulação abstrata: a ilha das Flores e as «Califórnicas perdidas de abundância» (Silveira, 1952: 17), embora a pluralização no último caso confira já uma dimensão imaginária ao espaço geográfico específico. Se o verso em causa sintetiza de forma notável a imagem de uma terra prometida de abundância e bem-estar (uma outra versão da Atlântida, que, afinal, está para oeste e para diante no tempo, não no passado nem no fundo do mar), também se pode admitir que a esse deslumbramento corresponda uma imagem de sentido oposto, pois as Califórnicas estarão definitivamente perdidas para aqueles que nunca saíram da ilha e nela se deixaram ficar, sonhando com viagens continuamente adiadas e alimentadas pela premência de uma imagem hiperbolizada de abundância,¹²⁵ que contrasta com a experiência individual e com a memória coletiva da penúria insular. «On sait que la faim vous fait voir au loin», escreve Édouard Glissant (1997: 47); essa fome propicia a construção de representações fabulosas dos territórios de riqueza que ficam para lá do horizonte, ao mesmo tempo que gera e sustenta a expectativa de que um dia o mar se abra, deixando de ser um obstáculo para transformar-se em caminho.

A poesia de Pedro da Silveira não limita, no entanto, o sentido dessa *fome* à sua dimensão material e social; acrescenta-lhe uma vertente individual e subjetiva, num verso pouco referenciado, mas que complementa o anteriormente citado: «a nossa fome de pão e de distâncias» (Silveira, 1952: 48). Num livro em que o sujeito poético assume uma atitude

¹²⁵ Na narrativa de finais do século XIX, já encontramos sinais deste imaginário fantasioso e excessivo, com referências ao muito ouro, aos «sons fascinadores de ouro, muito ouro adquirido com pouco trabalho» (Bettencourt, 1989: 19); a imagem das «Califórnicas» recobria a outra, bíblica, da «terra de leite e mel». O capítulo XXXIII de *Contrabando Original* intitula-se «Miragens de América» e estabelece um contraste com a designação dada ao capítulo seguinte, «Imagens de Portugal».

solidária e se torna a voz dos que a não têm, num tom profético de denúncia social e anúncio de uma realidade diferente, a metáfora da segunda parte do verso inscreve no poema a dimensão subjetiva da vivência insular, enquanto desejo de outros espaços que compensem a escassez da terra próxima, o que é uma forma de instituir a viagem, efetiva ou simplesmente sonhada, como elemento central dessa vivência; e, na verdade, *A Ilha e o Mundo* acolhe também no seu discurso a voz daqueles que, tendo partido e feito a aprendizagem e a descoberta do mundo, trazem ao conhecimento dos que permaneceram (e do leitor) a sua experiência de errância, de conquistas e derrotas.

Embora em contexto e em moldes literários diferentes, a tensão entre interior e exterior, entre a permanência e a partida (pelo menos como desejo, de impossível realização), atravessava já a poesia do simbolista Roberto de Mesquita. Sem a referencialidade histórica que encontramos em Pedro da Silveira, na poesia de Mesquita *encena-se*, em tom de pessimismo e desencanto, a tensão entre a limitação da ilha e a ilimitação do mundo, dando-se expressão a um sentimento de exílio, físico e íntimo, que as imagens do mundo exterior exacerbam e tornam mais dramático. Martins Garcia transcreveu metaforicamente todo esse processo em termos de «cárcere» e «infinito», vendo nessa dicotomia a «tensão basilar cujas derivações, mais ou menos presentes no posicionamento do escritor, se podem detectar na mais significativa Literatura Açoriana.» (Brasil, 2003: 130-131).

Será o caso, por exemplo, de Vitorino Nemésio, em cuja personagem Margarida Dulmo o autor polariza a tensão entre o amor à terra e o apelo da viagem, a inquietação que a move em busca de uma suposta ilha, perdida no fundo lendário da História, mas suficiente para constituir-se, imaginariamente, alternativa ao mundo concreto e imediato; essa dualidade tensional da personagem entre a ilha e o mundo poderia ainda descrever-se mediante a contraposição do «apetite de solidão», metáfora recuperada do próprio Nemésio (⁷1994: 182), a «l'appétit du monde», que surge no discurso de Édouard Glissant (1995: 130). No final de *Mau Tempo no Canal*, Margarida acaba por submeter-se à vontade do destino, corporizado numa baleia surgida dos fundos do mar para repor a ordem das coisas, ameaçada pelo *caos* da vontade individual; numa leitura da perspectiva trágica que o

romance de Nemésio proporciona,¹²⁶ a morte interior de Margarida representa a punição da ousadia e da *insolência/hybris* de quem se propusera abandonar a ilha definitivamente.

Destino idêntico, embora concretizado em moldes diferentes, pois são outros os condicionamentos e o percurso da personagem, é o de Francisco Marroco, em *Pedras Negras*, de Dias de Melo (²1985). A experiência concreta da pobreza e a memória transmitida oralmente das tempestades e dos cataclismos vulcânicos levam-no a virar costas à ilha¹²⁷ com os olhos postos no exemplo do capitão Grilo, que muito tempo antes fizera o mesmo e acabara por tornar-se comandante de uma baleeira americana, na qual agora embarcava clandestinamente jovens que queriam escapar à fatalidade insular. A demorada viagem de Marroco, inicialmente a bordo do navio e na caça à baleia, e depois através da extensa América do Norte, proporciona-lhe a primeira grande aprendizagem do mundo, a descoberta da competição feroz e da desumanidade (mesmo a do capitão Grilo), mas também da solidariedade, e, finalmente, a chegada ao paraíso americano após a travessia do seu inferno. O regresso à ilha, previsto apenas como temporário, mas tornado definitivo por razões que nem Marroco parece compreender bem, permite-lhe confirmar, perante os que ficaram, o valor da aventura e do risco, da coragem de quebrar as amarras e libertar-se dos constrangimentos e do cerco da ilha. No fim, esta impõe a sua vontade: as tempestades e a doença, aliadas a um poder económico e financeiro sem escrúpulos, destroem por completo o «senhor americano», num contexto ideológico em que a força incontrollável da natureza encontra preciosos adjuvantes na ticanhez e na inveja de um meio pequeno, muito pequeno mesmo.

Por razões mais assumidamente económicas e sociais, por motivos de natureza sobretudo individual e psicológica, ou então pela combinação de ambas, a relação homem-ilha faz-se em boa parte sob essa perspectiva da tensão e do conflito resultante da limitação do espaço e do sentimento de aprisionamento, bem como dos constrangimentos sociais e individuais, e que a metáfora do «cárcere» recobre numa dimensão mais

¹²⁶ Tenha-se em conta as abordagens nesse sentido realizadas por Vasco Pereira da Costa (1988) e por Maria Idalina Resina Rodrigues (1979) e mesmo algumas observações de Vasco Graça Moura na introdução à reedição francesa de *Mau Tempo no Canal* (Moura: 1988).

¹²⁷ O primeiro capítulo da obra intitula-se «A Ilha escorraça a gente» (²1985:17) e sintetiza a percepção da vida insular como relação violenta com o espaço, a consciência de que na ilha é impossível progredir e concretizar quaisquer sonhos de melhoria pessoal.

abrangente. Não admira, pois, que esse conflito se resolva pela partida, pela fuga, seja ela na sua dimensão histórica da emigração, seja numa vertente individual. Isso explica a preponderância da «narrativa de partida» no interior da própria literatura açoriana; o caso de *Pedras Negras*, cujas segunda e terceira partes são ocupadas pela ação posterior ao regresso de Francisco Marroco, constitui uma situação rara, pela sua extensão e pelo relevo no interior da narrativa, pois o habitual é a visita breve, seguida de regresso ao país de acolhimento.¹²⁸

Neste contexto, uma personagem como Leonor Pereira, de «O conto do vigário» (Garcia, 1974a: 43-53) constitui igualmente uma exceção, quer por referência ao quadro geral descrito, quer pela sua situação no universo de figuras criadas por Martins Garcia; ela atravessou o Atlântico e a América, fez depois o percurso inverso para fixar-se na terra natal, tornar-se proprietária e desafiar o solo «calcinado por inúmeras erupções vulcânicas». A experiência americana de Leonor Pereira é objeto de uma narração sumariada, pois é no pós-regresso que se concentra o foco narrativo: o dinamismo da personagem e o seu sentido empreendedor, resultantes de um carácter autoritário e viril (acentuados pelos traços físicos da composição) que se impõe mesmo ao marido, tornam muito pouco previsível o desfecho, ao deixar-se convencer pela retórica do padre e ceder-lhe uns largos milhares de escudos a troco de um camarote no Paraíso. Se a sátira anticlerical representa o sentido final da narrativa,¹²⁹ também em causa está a cedência de Leonor e sua incapacidade para resistir ao apelo e à sedução da higiene. Esta constitui, na verdade, um elemento fundamental no desfecho da narrativa, dado que, na ausência de uma casa de banho própria, o marido de Leonor vai três vezes por semana tomar banho à do vigário, lá deixando o dinheiro que antes era desviado para o álcool; e a mulher acaba também por admitir a conveniência e o conforto da prática higiénica do banho mais do que uma vez por semana.

¹²⁸ João de Melo ocupou-se do assunto num ensaio em que estuda comparativamente os casos da Madeira, Cabo Verde e Açores, para concluir que estas questões são comuns às três literaturas insulares (1999).

¹²⁹ O título convoca as conotações de burla, engano, associadas à expressão e acrescenta-lhe o facto de, neste caso, o burlador ou vigarista ser efetivamente um vigário.

O espaço rural em que Leonor Pereira se movimenta apresenta traços também observáveis no Monte Brabo de *Contrabando Original*, e não apenas no respeitante ao papel da higiene (da sua ausência ou do difícil acesso a ela) no desenvolvimento narrativo: a mentalidade fechada, conservadora, da personagem feminina, impermeável ao contacto com outras realidades e modos de viver e pensar, constitui a manifestação daquilo que em termos mais amplos se verifica em Monte Brabo, uma comunidade arcaica e situada à margem da História, com os seus rituais, avessa à mudança e à transformação.

O capítulo X de *Contrabando Original* (NO PASSADO: HOMENAGEM AO RITUAL) ocupa-se fundamentalmente do regresso dos três torna-viagens ou *baleeiros*, designação derivada do facto de terem partido para o Novo Mundo a bordo das baleeiras americanas. Apesar de algumas divergências (quanto ao desenvolvimento narrativo e ao número dos que regressam, por exemplo) o episódio da chegada mantém nítidas afinidades com o que ocorre no conto «Os baleeiros» de *Morrer Devagar* (Garcia, 1979: 59-63): o mesmo desencontro entre residentes e emigrantes, a metaforização (mais subtil no romance) dos familiares em abutres, como processo expressivo para acentuar a sua avidez em relação aos baús e aos bens americanos, o que é ainda uma forma indireta de afirmar a fome e a penúria de um tempo que só os baús e os bens dos americanos permitiam remediar.

Mas nesse capítulo X o narrador explicita os termos da vivência do Tempo em Monte Brabo, a sua dimensão a-histórica, em discurso parcialmente coincidente com aquele de que o autor se serve num outro contexto, extraliterário,¹³⁰ ou seja, a dimensão cíclica do Tempo que regularmente se regenera através dos rituais. De qualquer modo, como adiante se verá, estes últimos pouco terão a ver com a renovação inerente à «repetição do acto cosmogónico» de que fala Mircea Eliade a propósito dos rituais associados ao Ano Novo (1978: 76), que anulam o tempo e repetem a criação do mundo; a perspetiva sob a qual são apresentados pelo narrador dá-nos a ver o seu esvaziamento e a realização puramente mecânica.

O capítulo XI do romance traz como título-resumo a seguinte indicação: «ENFIM CHEGOU A HISTÓRIA; E COM ELA A LUTA DE CLASSES» (Garcia, 1997: 54). A

¹³⁰ Em entrevista concedida a Luiz António de Assis Brasil, afirmava José Martins Garcia: «A comunidade reelaborada nesse romance é caracterizada pela sua a-historicidade. Os nativos de Monte Brabo não atingiram ainda qualquer sentido da História. Vivem muito próximos da ideia de renovação do Tempo, ou de regeneração do Tempo.» (Brasil, 2003: 135-136).

interpretação cabal desta inscrição, com as referências que comporta em termos de temporalidade e alteração social, é função do conhecimento que se tenha da natureza de Monte Brabo e de que o próprio capítulo e o anterior apresentam uma síntese elucidativa.

Trata-se, em suma, de uma sociedade rural (sobre)vivendo graças a uma economia de subsistência e fechada sobre si mesma, um universo imobilizado e suspenso, à margem de uma dinâmica temporal evolutiva, «um mundo que da mudança só conhecia a Morte (começo de outra vida, provavelmente paralela à de cá de baixo» (Garcia, ²1997: 55). A resistência à transformação e a conformação com o estado das coisas e com o destino manifestam-se até na perspetiva sobre o ensino e os seus malefícios, pelo menos a um determinado nível para lá do elementar, e traduzem o medo perante a descoberta de novos horizontes, não só físicos, mas principalmente psicológicos e mentais. Resumindo um tópico recorrente sobre o ensino liceal, Miguel Rafael sintetiza o pensamento da família e a discussão sobre as consequências da realização do exame de admissão e a eventual entrada no liceu: «O seminário formava sacerdotes; o liceu, inimigos da Fé.» (²1997: 84). Ao regressar da Horta, após o exame, Miguel encontra a tia Helena morta e é a própria mãe que o acusa dessa morte: «Mataste-a, filho sem coração. (...) De desgosto! Por ver o sobrinho no caminho da perdição. Liceu! Casa de hereges! Liberdade! Rapazes e raparigas, tudo junto! Demónios à solta!» (Garcia, ²1997: 86). Qualquer *movimento* é visto pelos montebrabenses como uma ameaça ao seu modo de estar e o ritmo da vida é marcado, enfim, pelo andamento dos ciclos naturais, pelos rituais que ano após ano assinalam o retorno dos acontecimentos sociais e festivos, num movimento circular em que nada de novo sucede.

É certo que os rituais podem favorecer um certo sentido de coesão social e de religião,¹³¹ mas a repetição ganha, sob outros aspetos, uma dimensão artificial, incompreensível, sobretudo quando vista a partir da perspetiva de um narrador já distanciado no tempo, o que justifica o seu registo irónico:

¹³¹ Lúcia Ribeiro, que estudou *Contrabando Original* sob a perspetiva da *permanência*, refere que a repetição (entendida como os hábitos e gestos transmitidos de geração em geração) garante a rotina do que já é conhecido e, portanto, não temido, enquanto que a *permanência* se traduz na estagnação e acaba por impedir qualquer mudança. (Ribeiro, 1998: 36-37)

O ano Novo não era um novo ano; era uma cantoria igual à de todos os anos. Todos os anos se matava o porco, o mesmo porco. Todos os anos nascia o mesmo Menino Jesus depois das mesmas novenas. E todos os anos, sem esperança de escapar ao destino, o Menino nascia, ia ao Templo dar uma lição aos doutores (e os mesmos doutores nunca aprendiam a lição; estavam sempre em estado de ignorância e o menino ensinava-lhes inutilmente a mesma lição de sempre), pregava, aturava o Demónio e suas tentações, era vendido por Judas, negado por Pedro e morria na cruz entre dois ladrões. E não havia emenda para tamanho desconcerto. (Garcia, ²1997: 55).

Os valores da iteratividade verbal próprios do pretérito imperfeito do indicativo, reforçados pelos itens lexicais *todos*, *sempre*, *mesmo*, constroem a imagem saturada de uma sociedade impermeável às alterações e aos sobressaltos da História, aparentemente condenada a uma situação de eterna imobilidade (termo utilizado pelo próprio narrador) ou de uma mobilidade ilusória.

O olhar ironicamente distanciado sobre este mundo não se traduz, no entanto, numa adesão à chegada da História a Monte Brabo. Também aqui, a higiene constitui um elemento motivador da transformação: desta vez é o comerciante Francisco Gonçalves o detentor de uma casa de banho e é dela que se serve o *baleeiro* Luís, por ter falhado a lavagem na tradicional selha dos pés da família. O processo desloca-se do campo religioso para o social e político e a *luta de classes* desenrola-se à medida da pequena escala do lugar, entre o povo e os dois ricos, o que é uma forma de banalizar a expressão e o respetivo conceito, reduzindo-lhes o estatuto de grande princípio organizador e explicativo do curso da História da humanidade e confinando-o ao particularismo de Monte Brabo e a um fenómeno de simples mesquinhez ou inveja localizada. A conclusão do narrador, segundo a qual «a rejeição da selha dos pés significa a chegada da História e, com ela, da luta de classes» (Garcia: ²1997: 58), reforça, pelo tom burlesco, esse rebaixamento do conceito e assinala ao mesmo tempo a desconfiança ou a descrença em relação a ele.¹³² E isso permite a constatação de que a História só pode ocorrer no exterior; participar nela

¹³² A *luta de classes* conhece na obra de Martins Garcia variadas recontextualizações e inversões semânticas, todas elas de teor negativo, no âmbito da desconstrução burlesca do discurso sociopolítico. Um exemplo disso ocorre logo no início de *A Fome*, quando o narrador relata a sua saída da ilha a bordo do “Carvalho Araújo”: «Ultrapassada a véspera com uma dormida em cama pulgosa, ressuscitei para a luta de classes: primeira, segunda e terceira» (Garcia, ²1998: 27).

implica deixar a ilha, o que, aliás, é reiterado no fragmento sobre o «vulcão» enquanto efetivo separador de águas: sair é apanhar o barco da História, ficar significa continuar preso aos «grilhões do ritual», ou seja, confinar-se ao «cárcere» insular.

A fuga representa, por isso, uma estratégia de sobrevivência, pelo menos assim é pensada inicialmente e desde muito cedo, como se verifica já com o adolescente Miguel Rafael por ocasião da sua primeira deslocação à Horta (Garcia: ²1997: 85). É, no entanto, em *A Fome* que a fuga e a viagem são objeto de um tratamento mais complexo, nas suas motivações e condicionantes, interpretadas em termos de uma condição «a que os eruditos chamam insularidade» (Garcia, ²1998: 20). Uma primeira leitura do título do romance, em sentido literal, ou seja, o da fome na sua realidade material, física, ver-se-á confirmada pelo relevo de que a fome desfruta no corpo textual, enquanto fenómeno histórico prolongado pela memória, mas também enquanto experiência individual do protagonista, António Cordeiro. A recorrência do vocábulo *fome* ao longo da narrativa, por vezes adjetivada como «fome antiga», e a presentificação da reivindicação do povo em revolta no século XIX («Matar um boi e comê-lo inteiro!») evidenciam a vertente histórica, que se articula com a dimensão individual, veiculada pela imagem, quase obsessiva, de uma costeleta: «Dessas e outras maravilhosas coisas que acontecem a bordo resulta a fome de movimento, de viagem, de espaço, ou muito simplesmente duma costeleta. A costeleta, por trás da vidraça húmida. O frio de Dezembro aumentado por uma fome multímoda.» (Garcia, ²1998: 13).¹³³ Amplificando os tópicos por nós já referenciados na poesia de Pedro da Silveira, o fragmento explicita a dimensão plurissignificativa de *fome*, e no final a costeleta torna-se o fator de articulação do presente com o passado, a «mesma costeleta» a sinalizar a perenidade da «fome multímoda» como um traço dessa condição a que alguns «eruditos chamam insularidade» (e a que outros preferirão chamar açorianidade).

A partida, a viagem para fora da ilha, não significa necessariamente a *quietação* das personagens, a satisfação das várias *fomes*, pois a viagem, tal como surge representada em *A Fome*, é objeto de um discurso condenatório por parte dos anciãos; para estes, guardadores dos valores do apego à terra, a partida definitiva é uma traição à ilha, aos

¹³³ O fragmento, na sua versão completa, é retomado na página 221, num processo de reiteração e intensificação verificado também noutras situações.

antepassados, um «pecado», enfim, mais grave ainda quando a viagem se faz para leste. E uma leitura bíblica da vida acentua essa perspectiva. Num momento em que vários sinais da natureza fazem pensar num apocalipse, o discurso do padre assevera que «o fim do mundo já acontecera: e Deus salvara uns, condenara outros, e deixara os restantes a vaguear...» (Garcia, ²1998: 11), um tópico retomado ao longo da narrativa para intensificar a consciência da errância e a sua aceitação como uma punição, possivelmente mais intensa do que a dos que tinham sido condenados. O próprio narrador assume a natureza deste *terceiro termo*, que ultrapassa o tradicional dualismo bíblico, como um destino a cumprir até ao fim dos dias: «a divagação, narrativa ou carnal» (Garcia, ²1998: 42), isto é, a errância e o seu registo escrito. E este é, de algum modo, um destino plural, de vários.

António Cordeiro, o narrador de *A Fome*, dispersar-se-á por Lisboa, de quarto para quarto alugado, lançando mão de expedientes vários até ser mobilizado para a Guiné. Ao longo do seu «monólogo ininterrupto onde não se inscreve jamais a resposta» (Garcia, 1982a: 207), o (outro) António Cordeiro de *Imitação da Morte* tentará a todo o custo libertar-se da sobrecarga de memória, e depois de perder-se por Lisboa e Paris acabará na Nova Inglaterra a «parlengar sobre cultura portuguesa» (Garcia, 1982a: 205); já no final, ao contemplar o seu vazio interior, que nenhum sentido de territorialidade será capaz de preencher, formulará uma tripla interrogação que traduz a consciência angustiada de múltiplas perdas: «Onde estão os teus? Onde está a infância? Onde te morreu uma ilha?» (Garcia, 1982a: 206). E quanto ao narrador último de *Contrabando Original*, conhecemos já a sua afirmação linear e seca: «Sim, nasci numa ilha e perdi-me no mundo.»

Questionar essas perdas e perdições é ainda afirmar a permanência de uma imagem da ilha para lá da errância, das ruínas interiores e dos destroços.

CAPÍTULO 3
OS MODOS DA SÁTIRA

1.A sátira e os seus procedimentos

A abordagem da narrativa de José Martins Garcia pela sua vertente satírica é uma opção que, para além das razões óbvias de natureza textual, se encontra legitimada pela palavra do próprio autor. Com efeito, por mais de uma vez ele assumiu essa dimensão da sua obra, em termos que, partindo do seu caso concreto, podem igualmente reportar-se à delimitação, em abstrato, de uma modalidade como a sátira (os seus códigos e procedimentos, a sua moldura histórica).

Em termos restritos e fora de um contexto de teorização literária (como no caso de *Fernando Pessoa: «coração despedaçado»*), isso acontece especialmente na longa entrevista concedida a Vamberto Freitas, em que José Martins Garcia rejeita o epíteto de «escritor cínico», mas reivindica o de «romancista satírico», especificando que «não há sátira sem vítima. O autor de textos satíricos escolhe um alvo. Esse alvo é uma vítima.»; e acrescenta, de forma mais pessoalizada: «...enquanto ficcionista, tenho enquadrado quase sempre as minhas criaturas em situações e épocas marcadas por revoltantes injustiças, atropelos da dignidade, discriminações e abusos de vária ordem.» (Freitas, ²2013: 124;127).

De forma genérica, as duas citações retomam aquilo que a teorização tem apresentado como componentes da sátira, a saber: a deliberada opção pela configuração literária de mundos e personagens degradados, de um ponto de vista social e ético; a sua transformação, pelo satirista, em alvo privilegiado de um olhar distanciado e crítico, num discurso de denúncia e ridicularização de comportamentos coletivos ou individuais. Formulada assim em termos sintéticos, a questão não pode, no entanto, evitar a referência à complexidade da sátira, às diferentes perspetivas da sua abordagem.

O discurso teórico sobre a sátira depara-se, à partida, com duas questões de natureza diversa: uma do âmbito da genealogia, a sua origem, desenvolvimento e transformações históricas, e outra do domínio da genologia, o seu lugar no quadro dos géneros literários; as duas questões acabam, no entanto, por não ficarem totalmente alheias uma à outra, na medida em que a inquirição sobre a génese da sátira se cruza em termos finais com o percurso histórico da teorização dos géneros.

Neste sentido, ao mesmo tempo que se faz remontar a sátira a Roma,¹³⁴ atribui-se a Horácio o estatuto de autor de referência, devido aos seus *sermones*: pela sua natureza de prática textual concreta em que se podem isolar traços formais e temáticos próprios do género e também por alguns casos específicos em que os pronunciamentos do autor permitem deduzir uma teoria implícita da sátira.

O termo *Sermones* (correspondente latino do grego διατριβαί e equivalente a discurso, conversação) aparece como título nos manuscritos do conjunto das sátiras de Horácio; François Villeneuve afirma não haver garantia de que esse título é da responsabilidade do autor, embora numa carta ele use *sermones* para classificá-las (Horácio, 1995: 7). Por outro lado, no segundo livro das *Sátiras*, encontramos dois momentos de discurso autorreferencial em que o termo *satura* designa precisamente o género praticado por Horácio (sátira I, v.1 e sátira VI, v. 17); recuperada ao domínio da gastronomia, onde se reporta a uma «mistura» ou «miscelânea» de alimentos, *satura* passaria a designar no seu novo contexto semântico uma forma literária compósita, aberta a uma diversidade de materiais temáticos e modulações discursivas. Mas é na sátira IV do Livro I (Horácio, 1995: 60-67) que encontramos, de forma mais óbvia e condensada, um conjunto de traços que permitem depreender não apenas a génese da sátira e a sua filiação, mas também a própria configuração e propósitos.

Em primeiro lugar, refira-se que a sátira em questão possui um carácter autodefensivo ou justificativo, na medida em que constitui uma resposta de Horácio aos que o acusavam do teor demasiado agreste e violento da sátira II;¹³⁵ não se trata, portanto, de um «programa», mas de uma espécie de justificação em que o poeta convoca a seu favor o exemplo de práticas e autores anteriores e com isso estabelece uma filiação literária, ao mesmo tempo que fornece indicações sobre a sátira enquanto modelo literário, os seus conteúdos e propósitos.

¹³⁴ Dado que, na literatura romana, a sátira adquire um relevo antes desconhecido e, sobretudo, porque a sua prática continuada permite estabelecer os traços que lhe conferirão uma estabilidade enquanto «forma» poética individualizada.

¹³⁵ A sátira II é constituída por uma série de retratos jocosos, interpretáveis em função do princípio autoral de que ninguém é capaz de manter a justa proporção nos seus comportamentos e de que, quando alguém tenta evitar um determinado defeito, acaba por cair no contrário.

Assim, Horácio apresenta o poeta Lucílio como o seu antecessor,¹³⁶ mas acrescenta que este, por seu lado, tem como referência os mestres da comédia antiga (Cratino, Êupolis e Aristófanes): embora procedendo a alterações formais a nível da métrica e do ritmo, Lucílio mantivera o tom crítico e a grande liberdade com que os comediógrafos gregos tratavam os vícios sociais e os expunham perante os espectadores, castigando e pondo a ridículo os seus «agentes».¹³⁷ Autonomizada em relação à comédia e aos seus processos poéticos e enunciativos e ao seu intuito performativo, a «atitude crítica» adquire configuração própria num texto monológico, distinto da enunciação dialogada, e destinado à leitura privada,¹³⁸ não à representação em público.

Numa outra perspetiva, Horácio refere que o seu «estilo», marcado pela franqueza e pelo tom divertido, é consequência de uma aprendizagem proporcionada pelo pai e em que as regras morais eram inculcadas mediante o recurso a exemplos de vida que ilustravam de forma convincente o vício oposto: para o ensinar o filho a viver com parcimónia, o pai apontava-lhe a situação do seu contemporâneo que esbanjara o património e vivia na penúria. Esse modelo pedagógico projetar-se-ia literariamente na sátira, conferindo-lhe a sua dimensão moral e corretiva, mediante um discurso que, de forma direta e sem decore, recorre à figuração de tipos e situações sociais dignos de reprovação e os torna motivo de riso, com o propósito de levar os leitores a modificarem o seu comportamento. Daí a articulação, na sátira, de uma dupla vertente: a crítica e a denúncia, por um lado, e a reflexão e o pendor éticos, por outro lado, ainda que nem sempre se possa falar de uma moralidade textualmente manifesta, antes implícita ou deduzível por contraste com os vícios denunciados.

¹³⁶ Isto não o impede de, quase de imediato, apontar alguns defeitos a Lucílio: a sua escrita «fluente» (torrencial), mas por vezes tosca e irregular, própria de quem não se entregava ao penoso trabalho de escrever, de escrever bem.

¹³⁷ Mesmo reconhecendo o lugar fundador de Énio na sátira literária romana, Carlos Nogueira escreve que a poesia de Lucílio «é a primeira a nutrir-se exclusivamente da crítica aos vícios dos seus contemporâneos.» E é esta dimensão crítica pessoal e social que assinala o afastamento em relação a Énio e, ao mesmo tempo, estabelece a «autêntica e definitiva natureza» da sátira. (Nogueira, 2007:15-16).

¹³⁸ Highet escreve que «the satires of Lucilius were non-dramatic poems meant to be read» e que «Lucilius writes not about fictitious or mythical characters, but about real contemporary people; and that he does so in a spirit of mocking criticism.» (1972: 26).

A verdade é que a sátira de Horácio e, posteriormente, a de Pérsio e de Juvenal¹³⁹ forneceram as bases da teorização que, partindo de Quintiliano e Diomedes, se tornaria preponderante na reflexão literária europeia. Carlos Nogueira assinala a extraordinária influência da sátira horaciana (e da teorização dela defluente) na literatura satírica de tradição clássica e que entre nós se prolonga até ao século XVIII, com destaque para Bocage e Nicolau Tolentino, este pelo quadro temático da sua poesia, pelo despojamento verbal e pela modulação familiar do seu discurso – traços que a sátira portuguesa do século XX aprofundará (Nogueira, 2007: 22-24).¹⁴⁰

No capítulo inicial da sua obra *Satire. A Critical Reintroduction* (1993: 6-34), Griffin traça o percurso histórico da teorização sobre a sátira, particularmente no campo inglês e anglo-americano, partindo precisamente desse *lugar* clássico horaciano; isso permite-lhe assinalar as diferentes formulações que o conceito de sátira foi sofrendo até ao século XX, paralelamente a uma prática textual que também ganhou novas configurações ao longo do tempo, transpondo as fronteiras do texto versificado para concretizar-se igualmente na narrativa em prosa.

¹³⁹ De um modo geral, os especialistas assinalam em Juvenal o tom retórico e declamatório, ao serviço da indignação perante os desmandos do mundo, em contraponto ao registo coloquial, digressivo e complacente de Horácio; veja-se, por exemplo, Hodgart: «Donde Horacio es conversacional, Juvenal es retórico y declamatório; donde Horacio presenta la comedia de la vida com complacido alejamiento, Juvenal exagera hasta el melodrama sus ejemplos de vicios (...); donde Horacio es el filósofo acomodaticio, Juvenal es el severo predicador moral.» (1969: 134). Mas logo de seguida Hodgart relativiza esse ponto de vista, preferindo chamar a atenção para o principal traço da sátira de Juvenal: o seu realismo.

¹⁴⁰ A ligação entre a sátira do século XVIII e a do século XX poderá ser estabelecida pelo poeta [Manuel] Garcia Monteiro, segundo escreve Carlos Jorge Pereira que exprime a opinião de que «se deva considerar Garcia Monteiro, muito provavelmente, o mais completo poeta satírico entre, de um lado, Tolentino e Bocage e, do outro lado, um Alexandre O'Neill.» (Pereira, 1997: 18). Mas o facto de o poeta ter nascido nos Açores (Horta, 1859) e falecido nos Estados Unidos da América (Cambridge, 1913), onde publicou o seu livro mais significativo, *Rimas de Ironia Alegre* (1896), ajudará a explicar o facto de não lhe ser reconhecido o lugar de destaque que lhe cabe na literatura portuguesa satírica do século XIX, e que vêm reclamando os estudiosos açorianos Pedro da Silveira (1977: 168-169) e Eduíno de Jesus (1956). Atualizando com desembaraço e versatilidade os códigos do parnasianismo, Garcia Monteiro procede a um abrangente «inquérito social» à pequena burguesia e ao funcionalismo, aos seus sonhos e desilusões, ao seu desejo de ascensão social e acesso ao espaço mediático a qualquer preço, às misérias da política e do jornalismo, numa linguagem depurada e em diferentes sistemas métricos (inclusive em redondilha maior) e numa condensada e linear organização narrativa conducente a um desfecho inesperado e frustrante para os protagonistas (daí, a dimensão satírica, pelo contraste entre o desmedido irrealismo do sonho e a mesquinhez da realidade imediata).

Em termos gerais, Griffin refere que, por um lado, a própria escrita de Horácio não facilita a tarefa de enquadramento da sátira num quadro genológico rigoroso, dada a diversidade de modalidades discursivas em que ela se exerce (sátiras, epístolas, epodos, por exemplo) e que, por outro lado, a sobrevalorização do modelo horaciano se traduziu no *apagamento* ou desvalorização de outras tradições satíricas, como acontece quase em simultâneo, em finais do século XVII, com os teorizadores Dryden, no domínio inglês, e Boileau no campo francês. Enquanto o primeiro propunha um retorno ao modelo romano, não manifestando qualquer interesse por outras modalidades satíricas (cuja existência, no entanto, reconhecia), o segundo pugnava pelo regresso ao «bom senso» e à razão clássica, pretendendo purificar a poesia francesa e libertá-la do estilo burlesco, diretamente visado logo no Canto Primeiro da sua *Arte Poética*.¹⁴¹ Em todo o caso, aquilo que permanece ao longo do tempo, independentemente das oscilações, é o enfoque dado à dimensão moralizante e didática da sátira, embora a sua consideração como «arte» não esteja ausente dessas formulações históricas e se fale efetivamente de uma «arte moral».

A teorização literária do século XX, que dedicou à sátira uma grande atenção, não pôs totalmente de parte essa vertente moralizante, mesmo quando privilegia uma análise formal, os seus códigos técnicos, discursivos, na tentativa de sistematizar-lhe os traços que poderiam ajudar à sua configuração genológica.¹⁴²

O minucioso estudo de Highet, *The Anatomy of Satire*, constitui um bom exemplo desse modo de aproximação teórica. O seu ensaio analisa um vasto conjunto de obras que ilustram o percurso histórico da sátira nas suas modalidades (de acordo com um modelo tripartido: o monólogo, a paródia e a narrativa) e estabelecendo depois alguns princípios descritivos gerais sobre a sua morfologia. Trata-se de uma abordagem que privilegia a dimensão formal da sátira, as suas particularidades enunciativas, combinando-se por vezes com outros géneros discursivos e gerando subespécies como «o monólogo do satirista», o

¹⁴¹ A condenação do estilo burlesco e da sua «baixeza» são objeto particular dos versos 79 a 95, rematando este último com um conselho assertivo: «Que ce style jamais ne souille votre ouvrage.» (Boileau, 1972: 49-50).

¹⁴² Um autor como Northrop Frye assume essa dimensão moral da sátira, ao reconhecer a relativa clareza das suas normas morais (no mínimo implícitas), afirmando ainda: «the satirist has to select his absurdities, and the act of selection is a moral act.» (1973: 223-224).

«monólogo da vítima» ou ainda a «sátira em carta», por exemplo. A distinção do autor entre «the beginnings of satire in Rome» e «the satiric spirit in Greece» (Highet, 1972: ix) traduz a aceitação do consenso quanto à origem romana da sátira formal em verso, embora reconheça semelhanças entre a comédia de Aristófanes e a sátira romana em verso, a nível do vocabulário informal, da flexibilidade no uso da métrica, da parodização de textos, etc; mas a análise de Highet não se circunscreve a esse modelo em verso e ocupa-se das restantes formas do seu esquema triádico e das múltiplas variantes ou subespécies por ele identificadas.

Highet não deixa, todavia, de considerar de passagem outros aspetos da sátira, nomeadamente a sua relação com o real empírico e os modos de representá-lo, bem como o papel mediador do satirista, as perspetivas que este assume em relação a esse mesmo real. Neste sentido, afirma a importância de que se reveste para a sátira a realidade social, a vida humana, na medida em que se alimenta dela, e dado que o autor satírico adota uma atitude crítica quanto ao que lhe parece ser o mau funcionamento do mundo – o seu propósito (e o da sátira) é expor e criticar a vida humana (coletiva ou individual),¹⁴³ com objetivos curativos ou punitivos; dito de outra forma, o satirista chama a si o papel de reformador do mundo. Mas os modos como esse papel se apresenta, condicionando a *tonalidade* da sátira e em articulação com o propósito desta, podem fundamentalmente reduzir-se a dois: entre a ironia complacente de Horácio e o sarcasmo agressivo de Juvenal, o que se afirma é a diferença de propósitos, o de melhorar e curar, no primeiro caso, o de punir e destruir, no segundo; de acordo com a metaforização do próprio Highet, o primeiro é um médico, o segundo é um carrasco. (1972: 235; 237).

Publicado inicialmente em 1962, o livro de Highet atesta algumas das preocupações e dos rumos teóricos desses anos, nomeadamente a indagação sobre a «natureza da sátira», a descrição das categorias formais, dos códigos que poderiam contribuir para a sua identificação como género, preocupações que cederiam o lugar a uma metodologia menos *genérica* e mais centrada na abordagem da sátira em obras (ou autores) individuais, nos diferentes modos como ela se exerce em cada caso (Griffin: 1993: 30; 31). Ao mesmo tempo, *The Anatomy of Satire* põe em evidência a dificuldade de classificar

¹⁴³ «Satire wishes to expose and criticize and shame human life, but it pretends to tell the whole truth and nothing but the truth.» (Highet, 1972: 158).

rigorosamente a sátira como um género, enquanto codificação de propriedades discursivas historicamente datadas. O próprio autor admite que a sua proposta pode ser criticada, dado que «it is not a true trichotomy» (Highet: 1972: 14), antes corresponde à versão simplificada de um sistema classificativo mais complexo e assente na natureza *paródica* ou *não paródica* dos textos. Por outro lado, a profusão de variantes ou subgéneros inventariados por Highet, em função de critérios que tanto podem ter como base as formas literárias, as personagens, o carácter dos mundos representados ou os modos da sua representação, entre outros, vem reforçar a evidência dessa dificuldade, a que a transversalidade temporal e literária da sátira confere ainda um grau acrescido.

Ao ocupar-se da sátira, Alastair Fowler refere precisamente a sua natureza múltipla e polimorfa, aberta a diferentes formas literárias, não confinável a um único género.¹⁴⁴ A mesma constatação ocorre noutros autores, que não deixam de interrogar-se sobre o lugar da sátira no quadro dos géneros literários, das suas convenções e dos seus códigos. Patricia Meyer Spacks, por exemplo, começa com uma pergunta desse teor («Is satire a genre at all?») o seu ensaio «Some Reflections on Satire» (1971), para afirmar de seguida que algumas descrições aparentemente aceitáveis acabam por revelar-se não funcionais no tratamento de textos satíricos atuais. E, no termo de um breve sumário de algumas propostas teóricas, escreve que «the modern critical descriptions of satire suggest the possibility that satire is indeed not a genre (...) but a literary procedure, not a kind of writing, but a way of writing.» (Spacks, 1971: 362).¹⁴⁵ Enquanto procedimento ou processo, a sátira pode combinar-se (e tem-se combinado) com outros ao longo do tempo, em função de circunstâncias históricas que pretendem com ela atingir determinados objetivos, mas que não a identificam.

Num outro contexto teórico, Georg Lukács rejeita frontalmente a possibilidade de a sátira ser hoje considerada um género, embora o possa ter sido nas teorias literárias do século XVIII: «la satire n'est pas un genre littéraire, c'est une méthode créatrice.» (1975:

¹⁴⁴ «Satire is the most problematic mode to the taxonomist, since it appears never to have corresponded to any one kind.» (Fowler, 1982: 110).

¹⁴⁵ A afirmação de Spacks parece não ter em conta o lugar que Northrop Frye atribui à sátira no seu complexo sistema de modos e géneros literários, integrada juntamente com a ironia no *mythos* de inverno, respeitante a modelos de experiência num mundo imperfeito, não ideal (Frye, 1973: 223).

40). A afirmação constitui o remate de uma prolongada análise que, sem descurar as relações forma-conteúdo, concede uma atenção particular às condições que favorecem uma conceção do mundo indispensável à sátira e, sobretudo, ao seu *conteúdo de classe*: o autor satírico critica sempre a partir de um *lugar* social, o seu combate tem sempre um alvo social, ele combate um determinado estado ou momento da sociedade, mais especificamente ele combate «une société de classes» (Lukács, 1975: 31).

No âmbito da sua exposição da teoria dos géneros literários, Vítor Manuel Aguiar e Silva descreve os modos fundacionais da literatura (o narrativo, o lírico e o dramático) em termos de forma de expressão (as virtualidades enunciativas e discursivas de natureza transtemporal) e de forma de conteúdo, ou seja, «as configurações semântico-pragmáticas constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio.» (Silva, ⁸1992: 389). Aguiar e Silva defende que, sob esta perspetiva (isto é, das atitudes do homem perante a vida e da sua configuração textual), é possível falar também de um modo *trágico*, de um modo *satírico*, embora não devamos entendê-los como possuindo a mesma natureza dos três modos fundacionais; são configurações «subsumíveis em categorias estéticas fundamentais que podem manifestar-se em qualquer arte» (Silva, ⁸1992: 390).

No que diz respeito ao estudo da sátira, a proposta de Aguiar e Silva revela-se pertinente, na medida em que, por um lado, as suas manifestações acompanham a história literária e nos diversos géneros e, por outro lado, a sátira assenta numa *atitude perante o mundo* de que deriva a especial configuração do universo textual e as suas particularidades discursivas. Efetivamente, a sátira, enquanto manifestação literária (e estética, em termos mais vastos), traduz uma atitude fortemente crítica, com efeito direto no modelo dos mundos textualmente configurados.¹⁴⁶

O autor satírico assume o estatuto de escrutinador atento do mundo desregrado que o rodeia, o *teatro social*, com as suas injustiças, contradições e absurdos, ao mesmo tempo que se compromete a denunciar e a combater esse estado de coisas, com o propósito

¹⁴⁶ Alvin Kernan, cuja análise privilegiou a natureza estética e artística da sátira, «exigindo» que fosse tratada como outras formas literárias, descreve-a como «a construct of symbols – situations, scenes, characters, language – put together to express some particular vision of the world» (1971: 251), embora, dado o quadro teórico em que se insere, concentre a sua leitura nos processos internos do texto, em detrimento da relação entre a sátira e a sociedade.

de torná-las claras, e também reprováveis, aos olhos do leitor; neste sentido, pode dizer-se que a sátira pretende obter efeitos considerados já extraliterários e que pertencerão ao domínio do moral e do ético.¹⁴⁷

Numa entrevista concedida a pretexto da edição de *Memória da Terra*, José Martins Garcia abordava algumas destas questões, embora de forma sintética e em termos pessoais, referindo o *sentido* do seu estatuto de autor satírico e derivando ainda para a função da sátira e para a sua relação com o mundo, bem como para a natureza agreste da sua linguagem:

Chorar com as palavras é ainda colaborar com os poderosos da Terra. Satirizar a loucura que se pretende lúcida, rir do poder e das suas vaidades... Eu creio que esta última atitude é que representa a verdadeira solidariedade para com todos os que sofreram' os pontapés dos tiranetes, dos ditadores. Não é cantarolando amor que, efetivamente, se ama. Ama-se melhor quando se resiste e muito melhor quando se resiste desmistificando o opressor. (1991a: 7).

Na perspetiva aqui veiculada, o *lugar* do satirista é junto dos oprimidos e das vítimas dos poderosos, dos que ocupam o escalão inferior da sociedade e a sátira constitui-se a voz substituta daqueles que não podem pronunciar-se, a cólera destes ganha espaço no discurso interposto do satirista, na violência do seu registo verbal.¹⁴⁸ Dois outros aspetos assomam ainda na entrevista. Por um lado, o propósito da sátira: ridicularizar a loucura e as falsas pretensões do mundo, submetendo-as ao poder desarticulador do riso – manifestação da componente lúdica da sátira, no seu movimento oscilatório entre o sério, a denúncia veemente, e o jocoso, que ridiculariza e rebaixa atitudes e comportamentos; por outro lado, a função clarificadora da sátira, não limitada à denúncia e à provocação: ao proceder a uma desmontagem dos mecanismos sociais reprováveis, ao desmascará-los, ela

¹⁴⁷ Linda Hutcheon situa precisamente na existência de um «alvo» extratextual o critério para distinguir a sátira da paródia (1981: 144). Mais tarde escreverá que, por oposição à paródia, cujo alvo é intramural (textual, literário), a sátira «é extramural (social, moral) no seu objetivo aperfeiçoador, de ridicularizar os vícios e loucuras da Humanidade, tendo em vista a sua correção» (1989: 61).

¹⁴⁸ Também José Augusto Cardoso Bernardes põe em relevo este posicionamento do satirista ao lado das minorias, naqueles casos em que a norma social que modela os comportamentos e as atitudes é um produto da maioria (Bernardes, 2001: 1161). Na situação evocada por Martins Garcia, é a minoria que oprime, o autor satírico coloca-se do lado da maioria oprimida e aviltada.

contribui para uma revelação da verdade, coloca frente a frente o que pertence à ordem do ser e à do parecer. Um último aspeto diz respeito à *violência* verbal da sátira, não explicitamente referida, mas implícita, por contraste, na recusa de práticas textuais como «cantarolar amor» e «chorar com palavras», processos que traduzem, no limite, uma atitude de resignação e conformação com o estado das coisas.

«Rir do poder» é atribuir ao riso uma significação social, fazer dele a «espécie de *gesto social*» de que fala Bergson (1991:23), enquanto ato que releva de um olhar sobre a sociedade humana em geral e sobre o homem em particular e suscita dela um eco, uma resposta. Isso implica, por parte do satirista uma atenção profunda, uma atitude de vigilância capaz de surpreender os comportamentos e os traços por vezes tornados impercetíveis pela rotina e pela banalização, mas exige também, ainda segundo Bergson, «uma anestesia momentânea do coração» (1991: 16), uma *insensibilidade* (que se traduz, finalmente, na crueza da própria sátira). No fundo do riso e da sua motivação (como também na *atitude* do satirista) haverá uma noção de superioridade em relação ao outro que é objeto do riso, «un certain orgueil inconscient», como escreve Baudelaire: é o outro que tropeça e cai, eu não; «ce n'est pas moi qui commettrais la sottise de ne pas voir un trottoir interrompu ou un pavé qui barre le chemin» (Baudelaire, *De l'essence du rire*, p.7).

A imagem veiculada pelo satirista é, por isso, a de um mundo disfuncional e negativo, em *desconcerto* (implicitamente contraposto ao que poderia ser outro modelo, idealmente adequado ao homem e à sua dignidade), um mundo manifestamente degradado e submetido ao trabalho analítico da sátira, aos seus dispositivos retóricos e textuais, da ironia à paródia, à antítese, ao paradoxo e à hipérbole.¹⁴⁹ Mas podem divergir os modos dessa representação, entre o registo realista e o fantasioso, entre o mimetismo e a deformação caricatural; se a sátira constitui um espelho em que o mundo é dado a ver e a ver-se, ela pode proporcionar um reflexo mais «conforme» ao real ou, então, tornar-se o «distorting mirror» a que se refere Pollard¹⁵⁰ e devolver uma imagem disforme, repulsiva mesmo, graças a processos como o burlesco e o grotesco.

¹⁴⁹ «Irony, paradox, antithesis, parody, colloquialism, anticlimax, obscenity, violence» contam-se entre as *armas típicas* da sátira, segundo Highet (1972: 18).

¹⁵⁰ No seu conjunto, o fragmento de Martins Garcia descreve um dos procedimentos nucleares da sátira, a desqualificação ou rebaixamento e a configuração de uma imagem especular distorcida do

Em função de todos esses fatores, compreende-se a ênfase do papel que, em determinados contextos, cabe à sátira no âmbito de uma dinâmica social e cultural, como acontece com Manuel Frias Martins (1979). Para o autor, qualquer sistema cultural estabelece-se em termos de uma dupla articulação entre, por um lado, aquilo que se acredita ser o carácter definitivo de cada etapa ou momento e das respectivas formas de conteúdo e, por outro lado, a relação que cada unidade cultural estabelece com outras que se lhe contrapõem, ou seja, uma tensão entre a conservação e a renovação, para utilizarmos termos nossos. Ora, a importância da sátira reside precisamente no seu inconformismo, no facto de não se conformar com os códigos que, num momento histórico, regulam os comportamentos e atitudes e ainda os pressupostos em que assentam; mais do que isso, a sátira desempenha um papel ativo (diremos *interventivo*?) ao dissecar esses códigos e desmontar «as contradições mais profundas que lhes subjazem.» (1979: 402) e mostrar de forma nítida a diferença entre aquilo *que é* e o que *devia ser* um estado cultural – a sátira desempenha aqui uma função clarificadora, que estará próxima de formulações de Lukács, para quem a sátira desempenha uma tarefa de consciencialização ideológica e de clarificação, desmascarando um determinado sistema e dando a ver a sua realidade efetiva. O escritor satírico, ainda nas palavras de Lukács, levanta perante nós o telhado das casas e mostra-nos o que elas escondem do olhar.

real: «Satire does not exalt; it deflates. When therefore it regards these experiences, it is from its own obliquely critical angle and through its own distorting mirror.» (Pollard, 1970: 7).

2.Sátira e ironia

Num texto em que procede a uma abordagem pragmática da ironia, ultrapassando a análise que a reduz a simples tropo e, portanto, a uma dimensão de natureza meramente semântica, Linda Hutcheon refere-se às relações que ligam a ironia à sátira e à paródia, as quais «accordent à ce trope une position privilégiée» (Hutcheon, 1981: 140), acrescentando que a ironia se revela essencial ao funcionamento das duas, embora em moldes diferentes em cada situação.¹⁵¹ No caso da sátira, essa relação é objeto de consenso, para o que contribuem seguramente a natureza da própria ironia, as potencialidades críticas resultantes da sua função avaliativa e dos modos como essa avaliação se efetiva; Northrop Frye põs em evidência o grau dessa implicação, ao escrever que «satire is a militant irony.» (1973: 223).

A importância da ironia não se esgota, porém, nos casos anteriormente referidos; ela pode ser medida ainda pelo facto de constituir um elemento demarcador de fronteiras entre a literatura clássica e a literatura moderna, como o assinalam Maria de Lourdes A. Ferraz (1987) e Lélia Parreira Duarte (2006): a ironia retórica está associada ao período clássico da literatura, enquanto a ironia romântica se assume como um elemento constitutivo da literatura moderna.

Independentemente das diferenças entre as duas modalidades, elas mantêm em comum o facto de constituírem um processo de comunicação e de resultarem de uma atitude distanciada do enunciador em relação ao enunciado, uma atitude de natureza intelectual e que autores como Octavio Paz e Jankélévitch associam à consciência do *aquí* e do *agora*, ou seja, da história.¹⁵²

¹⁵¹ Pierre Schoentjes assinala essa relação entre a ironia e a sátira, especificando que até ao romantismo a ironia ocupava uma espécie de lugar subalterno em relação à sátira, era considerada quase exclusivamente um instrumento ao serviço da sátira. Mas a partir do início do século XIX (isto é, com o romantismo e a descoberta das implicações filosóficas da ironia socrática), os caminhos da sátira e da ironia bifurcaram-se, esta última autonomiza-se e ganha espaço próprio, sem deixar, todavia, de constituir um utensílio da sátira (Schoentjes, 2001: 217).

¹⁵² Octavio Paz escreve que «la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la consciencia) de la historia» (1993: 111). Jankélévitch dá ao primeiro capítulo de *L'Ironie* o título de «L'ironie est la conscience» e ao longo dele põe em evidência a natureza intelectual da ironia; o autor explicita essa ligação entre ironia e consciência em dois momentos muito próximos no texto, ao afirmar que «la conscience, c'est de dire: *Aujourd'hui* ou *Ici*, avec une nuance restrictive et en

Wayne Booth, por seu lado, escreve que a ironia constitui «un ejercicio agresivamente intelectual que funde hechos y valores, que nos obliga a construir jerarquias alternativas y a elegir entre ellas; que nos lleva a mirar por encima del hombro las locuras o pecados de los otros hombres.» (²Booth, 1989: 78). Da parte do leitor, esse «exercício intelectual» consiste, segundo Booth, numa sequência de quatro passos para a reconstrução verbal exigida por aquilo a que chama a «ironia estável», ou seja, aquela que se apresenta com um número limitado de tarefas de leitura.¹⁵³

No contexto da teoria retórica, é comum apresentar-se a ironia como um tropo de oposição, dado estabelecer uma relação de oposição entre o que se diz e o que se pretende fazer compreender. O ato de insultar através do elogio, de que o enunciado «O António é um génio» pode servir de exemplo elucidativo, situa-se no âmbito dessa conceção da ironia como antífrase:¹⁵⁴ o que o enunciador pretende comunicar é precisamente o contrário do que afirma, atribuindo a António defeitos opostos às qualidades por norma inerentes ao nome «génio»;¹⁵⁵ estamos aqui perante uma oposição entre explícito e implícito.

souriant des foles angoisses de l'ubiquité» (1936: 14), acrescentando pouco depois que «la conscience ironique badine avec le monde» (1936: 15), sem se deixar dominar nem pelo agora nem pelo aqui.

¹⁵³ De forma muito sumária, esses passos são: 1) rejeição do sentido literal; 2) ensaio ou equacionamento de sentidos alternativos; 3) decisão sobre os conhecimentos, crenças ou conceções do autor ou, noutra perspetiva, dos propósitos ou intencionalidade da obra; 4) escolha de um significado ou conjunto de significados de que se possa estar seguro. Os dois primeiros passos não podem dar-nos, por si sós, a indicação de que uma afirmação é irónica. (²Booth, 1989: 36-38). Para evitar a «falácia intencional», Booth esclarece que se refere ao «autor implícito», a entidade responsável pelas escolhas que deram lugar à obra. Carlos Reis, que prefere utilizar a expressão «autor implicado», enquadra e analisa a expressão de Booth, apontando-lhe as limitações e a não funcionalidade no campo da narratologia (Reis, ³1991: 39-41).

¹⁵⁴ Em *Fernando Pessoa: «coração despedaçado»*, José Martins Garcia estabelece um sistema quaternário de tropos, na linha da proposta original de Kenneth Burke (metáfora, metonímia, sínecdoque e ironia), mas substituindo a ironia pela antífrase, que «resulta dum paradigma onde existem apenas dois termos, bipolarizados» ou, dito de outra forma, numa relação disjuntiva: ou A ou B. Entre as derivações da antífrase Martins Garcia refere «a ironia, o humor, o sarcasmo, a sátira, a paródia, etc. – outras tantas ‘performances’ radicadas no *contrário* do que a leitura literal deixa entender.» (1985: 286-287).

¹⁵⁵ Tanto Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980: 121) como Linda Hutcheon (1981: 142) associam a ironia a um conteúdo positivo ou expressões elogiosas que reenviam a conteúdos negativos, avaliados negativamente. Mas a sua abordagem pragmática permite ultrapassar a consideração da ironia como simples realidade de natureza semântica. Linda Hutcheon refere que num texto que se queira irónico o ato de leitura deve ser dirigido para lá do texto como unidade semântica e sintática, tendo em vista uma descodificação da intenção avaliativa, irónica, do autor (1981: 141). E Catherine Kerbrat-Orecchioni escreve que a ironia tem um *valor ilocutório* bem definido: «ironiser,

Mas Laurent Perrin assinala as limitações desta descrição. Por um lado, há enunciados irónicos que não assentam numa base de contradição semântica, na reconstrução de um implícito que esteja em oposição a um sentido explícito; além disso, a ironia não se circunscreve à informação veiculada pela antífrase, pois há outros sentidos subentendidos e associados à comunicação irónica. Por outro lado, Perrin refere que já em Cícero (e também em Quintiliano) é possível encontrar uma descrição da ironia não circunscrita à antífrase pontual, mas evidenciando uma outra componente de natureza expressiva, discursiva, em que, de forma continuada, o locutor se entrega a uma ridicularização ou gracejo («une raillerie») dissimulado sob o tom sério do discurso e exprimindo algo diferente do que pensa; ou seja, ultrapassa-se a palavra propriamente dita e põe-se em evidência a atitude do enunciador, o fingimento (ou máscara) que lhe permite apresentar como sua uma opinião diferente da que perfila (Perrin, 1996: 90).

A análise de Laurent Perrin centra-se nessa articulação entre antífrase e «raillerie», defendendo ele que esta última depende daquilo que é expresso, isto é, do sentido figurado, associado a um ponto de vista rejeitado e desqualificado pelo locutor e que, por outro lado, a antífrase se situa na componente informativa da ironia. Privilegiando a consideração da ironia como figura de pensamento em detrimento de figura de palavra, Perrin afirma que a antífrase não consiste na inversão semântica de uma palavra (ou de uma frase), mas na refutação implícita de certos efeitos constitutivos de um pensamento expresso pelo locutor e com o objetivo de veicular um pensamento oposto (1996: 107-108).

A diversidade das propostas de análise abordadas pelo autor e ainda as sucessivas aproximações e formulações deste último traduzem a complexidade da própria ironia, os diversos modos do seu funcionamento, dos seus processos discursivos e comunicativos; mas, em síntese, elas apontam para dois aspetos fundamentais: a comunicação de um ponto de vista através da antífrase; este ponto de vista é considerado errado pelo ironista, que o toma como alvo. Uma descrição, longa, do procedimento irónico pode ser a seguinte:

c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en derision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose.» (1980: 119). Também para Muecke «the simplest form of “high-relief” verbal irony is the antiphrastic praise for blame.» (1982: 56).

L'ironie est une forme de tromperie ouverte, de double jeu énonciatif contradictoire, où le locuteur feint hypocritement et paradoxalement d'adhérer à un point de vue qu'il rejette, tout en cherchant d'une part à prendre pour cible le discours ou l'opinion à laquelle il fait écho et d'autre part à communiquer son propre point de vue par antiphrase (Perrin, 1996: 145).

Alguns elementos a destacar nesta definição: a «tromperie», o engano associado à atitude de dissimulação do locutor e ao duplo jogo enunciativo em que finge tomar como seu um ponto de vista que ele rejeita; o propósito de tomar como objeto de «raillerie» a opinião mencionada pelo locutor ou de que este se faz eco e, por outro lado, a comunicação do seu ponto de vista através da antífrase.

As considerações anteriores reportam-se àquilo que podemos designar por ironia retórica (para que, inclusive, apontam alguns títulos referidos) e a que Philippe Hamon (1996) prefere chamar «ironia clássica», sem que isto represente uma estrita delimitação histórica (é possível encontrar no período clássico da literatura manifestações de «ironia moderna», como o caso de Cervantes com o seu *D. Quixote*), mas remeta para um entendimento da ironia no quadro dos tropos e figuras do discurso, com os traços que lhe são inerentes: o funcionamento pontual e circunscrito a um núcleo verbal ou palavra, a função ornamental do discurso, o carácter limitado do seu alcance e da sua interpretação, apresentando «uma dupla possibilidade», mas desembocando num «ponto de chegada» (Duarte, 2006: 31).

De outra amplitude é a ironia romântica, que representa uma diferente perspectiva e alargamento do campo irónico, no contexto histórico de finais do século XVIII europeu. Estamos perante uma situação em que a reflexão filosófica acompanha a estética, uma conceção do mundo entra em correlação com a expressão artística: o reconhecimento da natureza ambivalente da vida suscita a atitude irónica, numa oscilação entre o sério e o cómico, o imaginário e o prosaico (Duarte, 2006: 31); a ironia resulta também da consciência da impossibilidade de atingir o ideal estético, a clara noção do espaço que medeia entre o absoluto e o concreto, entre o ideal e o concreto.

A projeção literária de tudo isso traduz-se fundamentalmente na reformulação dos conceitos de «inspiração» e do fazer literário: a primeira perde a sua natureza de origem externa para se tornar algo interior, consequência do centramento do «eu»; no segundo

caso, dá-se particular atenção ao processo da obra, à sua construção (Ferraz, 1987: 39). A ostensiva presença do autor, a descodificação e *exibição pública* dos mecanismos da criação literária, a instituição e interpelação do leitor, entre outros aspetos, representam, por um lado, um distanciamento em relação à obra e permitem, por outro lado, desmistificar a ilusão da representação literária, evidenciando a natureza da obra como artefacto, um jogo entre a objetividade e a subjetividade, a seriedade e o divertimento, a ficção e a realidade.¹⁵⁶

Favorecendo a autorrepresentação do eu e da arte, «encenando» o seu processo de criação, a ironia romântica reduz o espaço antifrástico e assume-se como a «estética da modernidade» (Ferraz: 1987: 41).

A distinção entre ironia clássica e moderna passa também em Philippe Hamon pela ironia romântica, embora o autor não deixe de interrogar-se sobre se esta última cobre totalmente o domínio da ironia moderna – caracterizada pela flutuação (ou instabilidade) dos sentidos num espaço de jogo assinalado por componentes de natureza intertextual e heteróclita. Esta descrição supõe a aceitação da hipótese de Sperber e Wilson, sobre a ironia enquanto «menção» de um enunciado, pensamento ou discurso de que o ironista se faz eco e cuja impertinência pretende pôr em evidência e em causa. Situando o seu estudo no campo dos textos literários, Philippe Hamon privilegia essa descrição, na medida em que a aproxima da própria noção de literatura e da sua dimensão intertextual. Em todo o caso, referir a vertente intertextual da ironia moderna, os seus procedimentos de transcontextualização de discursos anteriores, não só não significa anular a distanciamento entre enunciador e enunciado – própria do texto irónico, mesmo que em diversos graus –, mas implica ainda acrescentar a distanciamento entre o *atual* enunciado (em novo contexto) e o *anterior* (na sua localização inicial). Esse reenquadramento representa uma desqualificação que abrange tanto o enunciado como os que o sustentam e assumem – e, assim, o discurso irónico exerce a sua função avaliativa, extensível ao conjunto de normas,

¹⁵⁶ Estes procedimentos são facilmente verificáveis em *Viagens na minha terra*, de Garrett. Também aí, a instituição do leitor como elemento interno da narrativa atesta o que escreve Ferraz (1987: 37), ou seja, constitui uma estratégia de reorientação da leitura. Mas, se a ironia romântica «cherchait à rétablir le lecteur dans ses droits d'interprète» (Schoentjes, 2001: 286), podemos em todo o caso perguntar-nos até que ponto a interpretação é «autónoma» ou condicionada pelas diretrizes ao autor.

valores e códigos que presidem aos diferentes sistemas morais, estéticos, culturais e ideológicos.

Trata-se, além disso, de uma descrição que representa um contraponto à ironia clássica, cujas limitações são particularmente óbvias quando se trata de analisar o texto literário: a mera associação da ironia à antífrase representa uma conceção estreita¹⁵⁷ que a circunscreve a uma situação pontual, isolada e sem articulação com o todo. Ora, numa obra, a ironia não pode reduzir-se a uma simples acumulação de jogos de palavras, de frases ou traços irónicos; cada um desses traços surgidos localmente tem de integrar-se na ironia global da obra, harmonizando-se com o seu sentido mais vasto.

A introdução desta perspetiva da obra literária no seu conjunto ou como uma globalidade permite ainda, como faz Philippe Hamon, levar em consideração aqueles casos em que elementos heterogéneos e não linguísticos integrados na obra cooperam com a escrita no processo de comunicação irónica: ilustrações de diferentes tipos, bandas desenhadas, iluminuras, desenhos, colagens, etc. Funcionando paralelamente à ironia textual, estes elementos podem tornar mais explícitos aspetos particulares ou acentuar, pelo impacto visual, determinados pormenores do texto, intensificando a perceção do sentido,¹⁵⁸ como poderemos observar de seguida.

¹⁵⁷ Tal como Laurent Perrin, também Philippe Hamon reconhece que há enunciados irónicos que não têm por base a antífrase. E Linda Hutcheon reconhece o curto alcance das teorias baseadas apenas na perspetiva antifrástica da ironia, afirmando que «[elles] ne sont pas très utiles pour l'analyse de textes plus longs que le mot ou le syntagme.» (1981: 145).

¹⁵⁸ Na sua obra, Schoentjes ocupa-se igualmente de elementos periféricos do texto que funcionam como índices da ironia, embora se limite a paratextos como o título, os pseudónimos, os prefácios, etc.

2.1 Dos sinais exteriores à prática interna da sátira

Publicado no final de 1974, *Alecrim, alecrim aos molhos* é o primeiro livro de José Martins Garcia que ostensivamente assinala no espaço externo da capa e da contracapa os *modos* próprios da sua obra, recorrendo a dois sistemas distintos, a escrita e a imagem. E o facto torna-se mais significativo quando comparado com a contenção verificada no livro anterior, *Katafaraum é uma nação*, do mesmo ano, e cuja segunda edição viera a público já depois de abril desse ano.

O espaço da contracapa é tradicionalmente ocupado por uma sinopse ou por comentários opinativos, cujo valor assenta, por vezes, na *autoridade* publicamente reconhecida dos nomes que os assinam; trata-se de elementos integrantes dos chamados protocolos de leitura, que fornecem indicações de natureza diversa (semântica, conteudística, genológica, etc.), capazes de orientar as expectativas do leitor em relação ao texto e favorecer a inteligibilidade deste último.

Em *Alecrim, alecrim aos molhos* esse espaço é preenchido com um texto anónimo intitulado «Antibadana na Contracapa» e com um «Glossário Grátis». O jogo irónico realiza-se em vários planos e desarticula as convenções e os procedimentos paratextuais, ao deslocar para a contracapa um *género* cujo espaço próprio é outro e ao identificá-lo como texto em oposição aos procedimentos que regulam o mesmo *género*. O carácter específico da «antibadana» há de encontrar-se no seu discurso não convencional, na crueza da linguagem e de algumas metaforizações eventualmente em choque com a doxa («o mijo da oração», «sonhando em Deus a cloaca original»), mas também na descrição sumária do universo ficcional da obra, em que sobressaem os traços da loucura, do recalçamento sexual, da amputação física e sobretudo psicológica.

Ora, talvez estes não sejam os ingredientes mais adequados para promover a adesão do leitor à obra e, sobretudo, suscitar nele o desejo de comprá-la. Porque a (anti)badana é ainda o documento de um «pacto comercial» com uma vertente publicitária, dado que o seu fim é igualmente convencer o leitor a adquirir o livro. E também este pacto é objeto do jogo irónico, na presunção da sua ineficácia e na consequente interpelação do eventual comprador: «se esta antibadana o não motivou para a compra do livro,

oferecemos-lhe um GLOSSÁRIO GRÁTIS». Segue-se, efetivamente, um conjunto de dezassete palavras extraídas do texto da «antibadana», não apresentadas por ordem alfabética, mas de acordo com a sua localização no texto, e acompanhadas da respetiva descrição semântica.

A oferta do glossário inscreve-se na dimensão institucional do livro, isto é, no âmbito dos mecanismos que promovem a sua difusão, inserção no mercado e comercialização, mas através da paródia dos processos comuns a outros bens transacionáveis, neste caso o brinde adicional que funciona como forma de persuasão, capaz de motivar o consumidor/leitor. Se isto traduz uma banalização do livro, dessacralizando-o e reduzindo-o a um objeto entre muitos outros, a natureza da oferta recoloca o processo no campo específico da literatura, dado que a função metalinguística do glossário se cumpre na elucidação de algum léxico da «antibadana» que, por sua vez, remete para o texto narrativo propriamente dito. No entanto, o glossário funciona ele mesmo num registo múltiplo e incongruente, entre o sério, o irónico e mesmo o burlesco, dado que as descrições semânticas tanto podem ater-se ao sentido denotativo (na lógica de qualquer dicionário), como funcionar por antítese (o significado de uma palavra é o seu contrário, «transparentes = opacos»); noutros casos, a definição é puramente tautológica («juiz = juiz») ou não passa de um jogo de palavras («rotina = qualidade de batina rota») ou, ainda, simula uma definição que é, afinal, uma pretensa abonação, resultante da inversão de um enunciado proverbial («contracapa = quem tem capa nunca escapa»). Finalmente, há as situações em que o pudor da linguagem, inscrito na metáfora e no eufemismo, se desdobra noutro eufemismo ou, em direção oposta, se revela na crueza do calão («subsolo = partes baixas»; «a coisa incómoda = comichão, cio ou tesão»).

A exploração lúdica das potencialidades da linguagem constitui, com efeito, uma das práticas textuais de José Martins Garcia, na senda das suas conexões semânticas e lexicais, daquilo que está para lá da superfície imediata da palavra, ou experimentando as suas possíveis valências em novos contextos sintáticos e levando, outras vezes, a sua lógica até aos limites; em direção diferente, o filólogo que subjaz ao autor procede a um questionamento da linguagem, expondo as suas limitações e a «pobreza» resultante do uso corrente.

Por seu lado, o suíno desenhado a negro sobre a capa do livro põe em evidência traços de disformidade no seu perfil truncado, cujo sentido se torna mais preciso com a entronização (sinal de consagração) em que nos é dado a ver: já não se trata apenas de representar o animal, mas também de associar-lhe os valores simbólicos que detém no interior do universo narrativo, o relevo de que aí desfruta, quer como metonímia de um mundo promíscuo, quer como figuração do «demónio da carne» (em sentido metafórico, o pecado de natureza sexual, e ainda, em sentido literal, o alimento capaz de satisfazer a fome material, embora inacessível). Esta indicação externa prolonga-se no interior do livro, em que cada conto é precedido de uma ilustração específica que acentua os traços caricaturais das personagens e das situações.

Em *Revolucionários e Querubins*, de 1977, o impacto visual da capa é de outro teor, muito menos alusivo e mais nitidamente provocatório ao identificar de forma explícita os alvos da sátira, enquadrados num tempo específico, o período revolucionário posterior a 25 de abril de 1974.

Em primeiro lugar, recupera-se o cartaz «MFA, POVO / POVO, MFA», de João Abel Manta, tornado um ícone gráfico da época por representar uma das suas ideias fortes, a da aliança entre a população e o Movimento das Forças Armadas; à representação em quiasmo da inscrição-título, junta-se a permuta parcial do vestuário e também de instrumentos de «trabalho» (a forquilha agrícola e a arma) entre o soldado e o homem do povo – enfatizando-se, assim, um conteúdo ideológico que levava essa aliança a um elevado grau de simbiose. Mas o tratamento parodístico a que o cartaz é submetido para se tornar capa do livro subverte a significação original: ao homem do povo é acrescentado um par de asas; o soldado recebe um conjunto de traços que o associam à representação visual do diabo: a cauda e o chifre que emerge do quico militar, uma e outro pintados de vermelho, assim como a pele que se encontra a descoberto; menos visível é a transformação sofrida pela forquilha agrícola, que, na mão do diabo, termina em arpão, como ocorre nas figurações tradicionais. O resultado é, obviamente, burlesco, por efeito da intervenção paródica¹⁵⁹ que transforma a *seriedade* do cartaz original, rebaixando ou

¹⁵⁹ «Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irónica “transcontextualização”

diluindo a grandeza épica da ideologia revolucionária que lhe está subjacente e instituindo um outro ponto de vista, menos eufórico, menos otimista.

A leitura está, por isso, orientada, pela homologia entre o título da obra e a imagem: o querubim é o povo, o soldado é o revolucionário, e a figuração torna explícito o implícito do texto, ou seja, o soldado como a personificação do diabo, do mal, em antagonismo com essa outra figura que, pela sua superior situação hierárquica, intensifica os traços semânticos da natureza do *anjo* (a inocência ou a ingenuidade, em linguagem corrente). O burlesco abre caminho a outras possibilidades de interpretação e conhecimento do tempo revolucionário e instaura no interior do discurso dominante uma fissura ou uma voz dissonante, que é a do satirista; em termos abstratos, a revolução é neste caso, e por via dos seus agentes e atores, o alvo da sátira. Isto mesmo se afirma na contracapa, em texto também ele anónimo.

O livro é apresentado como a denúncia das incongruências e do fanatismo dos recém-convertidos ao novo credo, o da revolução, alguns dos quais encontram no comportamento atual uma forma de apaziguar a consciência do passado – uma denúncia ancorada em experiência própria e a que os diferentes géneros (fábulas, apólogos e parábolas) conferem uma dimensão imaginária. No seu diálogo com o leitor, o autor do texto não lhe recusa, porém, a possibilidade e a legitimidade de uma *leitura de reconhecimento* que ultrapasse o âmbito do puro imaginário e descubra «em muitas das personagens [ali] apresentadas alguns dos mais vibrantes arautos da canalhice vigente nestes últimos dois anos de vida nacional.»

O texto da contracapa reafirma, pois, o estatuto do satirista, ao mesmo tempo que a função da sátira e a sua relação com a sociedade. Por um lado, a atitude de vigilância militante sobre o mundo, sobre os homens e os respetivos (maus) comportamentos; por

e inversão, repetição com diferença.(...) O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciamento» (Hutcheon, 1989: 48). No caso do livro de José Martins Garcia, no entanto, a paródia não se esgota no próprio jogo da «repetição com diferença», pois trata-se de uma situação em que a paródia serve um propósito satírico, processo que a própria Linda Hutcheon reconhece como legítimo, ao referir-se a uma paródia satírica e a uma sátira paródica (1981: 144). Rosario Cortés estabelece a diferença entre as duas, escrevendo que «cuando se emplea la parodia como dispositivo estructural para un blanco literario, tenemos parodia satírica; cuando la parodia se mantiene, pero el blanco es extraliterario, se trata de sátira paródica.» (Cortés, 1986: 124).

outro lado, a denúncia e a acusação proporcionadas pela sátira, a qual, para maior eficácia, se mantém muito próxima do real, não permitindo que, por vezes, a configuração literária apague os indícios que vinculam algumas personagens a modelos pré-existentes no mundo empírico. Posta assim nestes termos, a questão não deixa de suscitar uma observação em jeito de contraponto, dado que em *Linguagem e criação* o ensaísta José Martins Garcia denunciava essa espécie de leitura de reconhecimento (presente mesmo na crítica «humanística»), cujo objetivo principal consiste em averiguar como é que cada personagem corresponde a uma entidade concreta, como é que o texto «transporta» para o seu interior pessoas (e factos) do mundo empírico, que aí se veem retratadas (1973a: 22-23). Em *(Quase) teóricos e malditos*, Martins Garcia retoma e desenvolve o assunto no capítulo «Leitura Insular», em tom mordaz e lançando mão de vários exemplos, para concluir que, nos Açores, o único romance capaz de escapar a uma leitura destas é *Burra Preta com uma lágrima*, de Álamo Oliveira, pois a personagem principal é exatamente aquela trazida para o título da obra e em que, obviamente, ninguém se sentirá retratado (Garcia, 1999: 67-71). Mas, no contexto do discurso satírico, a ficção pode reger-se por parâmetros particulares.

A representação de pendor realista afirma-se, neste caso, como o processo para expor ao ridículo as incongruências, os desvarios individuais, como acontece, por exemplo, na narrativa «Atribulações docentes» (1977: 61-63), que tem como elemento perturbador a *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes. Apontado durante anos pelo doutor Florêncio como modelo de excelência, o manual torna-se um problema para o docente quando este sabe que «o Saraiva já não é do Partido». Como identificar a parte escrita pelo dissidente? Por contraste ideológico: «a parte do Lopes é progressista». Como continuar a utilizar um manual em que, subitamente, passam a conviver o mal e o bem, a boa história e a má? Inutilizando (isto é, *saneando*, para recorrer ao léxico da época) a parte escrita pelo autor politicamente não recomendável. A solução a que recorre o doutor Tibério situa-se já no campo de um imaginário fantasioso e permite ao leitor aperceber-se das contradições da personagem e do absurdo resultante do facto de a verdade (ou a qualidade, neste caso) poder ser função das afinidades ou filiações partidárias:

- Camaradas! Quando ensinei Literatura Portuguesa em Angola, a marabunta comeu várias páginas deste livro...
Apontou um compêndio ratado e prosseguiu:
– Mas só comeu as páginas do Saraiva. As que restam, as boas, as do Lopes, são as que vão orientar o nosso estudo. Como estão lembrados, foi a essas que me referi ontem. (1977: 63).

Os três géneros narrativos referenciados na contracapa, fábulas, apólogos e parábolas, (e a que poderia acrescentar-se ainda um género discursivo como a carta), suscitam considerações de outra natureza. Para lá de diferenças resultantes dos elementos de composição,¹⁶⁰ os géneros em causa situam-se no âmbito das representações alegóricas e assumem uma função ético-moral e didática, ao constituírem-se veículo de transmissão de uma série de valores a reter pelo leitor (ou ouvinte, no caso da sua atualização oral). Compreende-se, por isso, o recurso a esses géneros (especialmente à fábula) em *Revolucionários e Querubins*, pois, ao mesmo tempo que denunciam e caricaturam, eles instituem a vertente moral da sátira, a sua dimensão ética. Particularmente na terceira parte da obra, intitulada «Querubins», a transformação parodística de algumas fábulas reconhecíveis pelo leitor acentua contrastivamente a perfídia do «revolucionário» e a ingenuidade irremediável do «querubim».

Um bom exemplo deste processo é «O eterno querubim» (1977: 175), que parodia «O lobo e o cordeiro», com as personagens da fábula tradicional substituídas, respetivamente, no novo texto pelo Revolucionário-de-muito-dogma e pelo Querubim. A formação morfossintática do primeiro nome é já um traço composicional da personagem, da sua inflexibilidade ou irracionalidade, e um elemento divergente da nova narrativa, que segue a estrutura dialogal do hipotexto, embora introduza na fala do Revolucionário-de-muito-dogma elementos do discurso político da época. O que precipita a situação e

¹⁶⁰ De um modo geral, admite-se que na fábula intervêm animais, enquanto na parábola, que tem um sentido predominantemente religioso, atuam seres humanos; o apólogo será o campo privilegiado dos seres inanimados e noções abstratas, mas não em absoluto. Christine Dicke refere que, na antiguidade, o apólogo (etimologicamente, «concrete illustration») consistia numa espécie de narrativa «which teachers and moralists writers used in order to point out to their audience what might happen to them if they obeyed or disobeyed any moral instruction he want to make (1994: 84). Para a autora a parábola é um tipo específico de apólogo, particularmente caro à pregação de Cristo.

encaminha a narrativa para o desfecho previsível é um outro elemento divergente, agora na fala do Querubim:

Terrivelmente agastado, o Revolucionário-de-muito-dogma insistiu:

- Se a não turvas neste momento, turvaste-a no ano passado...
 - Senhor Revolucionário – redarguiu, humilde, o Querubim –, o que dizeis é absurdo, pois o ano passado ainda não havia Revolucionários...
 - Havia, havia! – berrou o Revolucionário. – E o que acabas de dizer constitui prova evidente de que estás ao serviço da reacção...
- E, indo-se a ele, matou-o e comeu-o. (1977: 175).

Neste processo de «repetição com diferença», própria da paródia, o Querubim *inverte* o sentido da réplica do cordeiro, substituindo um enunciado polarizado no «eu» por um novo, polarizado no «outro», o interlocutor: do subjacente «no ano passado eu ainda não tinha nascido» ao enunciado explícito «o ano passado não havia Revolucionários» (uma constatação fatal para o Querubim e enunciada sob a capa de alguma *ingenuidade* ou dissimulação), instaura-se a atitude satírica que denuncia a existência recente dos revolucionários, os recém-convertidos ao novo credo político (em contraste com a intensidade de um fervor e um dogmatismo que pretendem disfarçar a acomodação ao passado); ao mesmo tempo, essa réplica suscita a resposta e a ação do Revolucionário, através de cujo esquema discursivo é possível radiografar um sistema mental de natureza maniqueísta (revolução / reacção) que prolonga, sob outros conteúdos, o maniqueísmo da anterior situação política. E se, à maneira clássica, da nova fábula também se deve deduzir uma moral, esta será a de que a razão nem sempre triunfa, por vezes vence quem detém a força – ou seja, há uma desordem social que se prolonga no tempo e atravessa os regimes, mesmo os que se pretendem instaurados para combatê-la. O pessimismo geral constitui um elemento identitário do narrador.

3.Sátira e burlesco

Enquanto «estratégias tradicionais de deformação» (Bernardes, ²2006, I: 184), o burlesco e o grotesco servem os propósitos da sátira, ao propiciarem, ainda que em moldes diferentes, a ridicularização e a degradação dos seus alvos e vítimas.

Historicamente, o burlesco está associado ao barroco, sendo possível rastrear a sua promoção a categoria literária a partir de finais do século XVI, numa associação que deriva da grande voga que o burlesco conheceu a partir daí (mas essa prática era conhecida desde a Antiguidade).¹⁶¹ Trata-se de um processo de natureza textual, paródico, na medida em que reescreve em estilo familiar ou mesmo vulgar um texto nobre, elevado – nos termos de Genette, o «travestissement burlesque» mantém o conteúdo fundamental e o movimento (isto é, a *inventio* e a *dispositio*, em termos retóricos), mas impõe-lhe uma outra *elocutio*, ou seja, um outro estilo (1982: 67); o burlesco reside na incongruência daí resultante, entre conteúdo e expressão.¹⁶² Compreende-se que, no início, o burlesco tenha tomado preferencialmente como objeto preferencial de transformação a epopeia, dado o seu registo discursivo altamente codificado e solene e, por outro lado, o prestígio de que desfrutou na época anterior ao barroco; com o tempo, o burlesco afastar-se-ia da epopeia, apropriando-se, já nos séculos XVII e XVIII, de outras obras sérias. Situando a análise num tempo mais próximo de nós (e circunscrevendo-se a um exemplo dos anos 70 do século passado), Genette (1982: 78-79) refere a grande produtividade da fábula como objeto de tratamento burlesco, precisamente pela sua brevidade e pela sua notoriedade (o que se traduz na sua identificação como hipotexto por parte dos leitores e ouvintes). Embora o autor contraponha a epopeia e a fábula como textos-alvo do burlesco culto (escrito) e do popular (oral), respetivamente, a verdade é que a fábula pode ser objeto de transformação no interior do atual texto escrito.

¹⁶¹ Antonio Pérez Lasheras afirma que «*burlesco* es una voz que aparece en el siglo XVI como categoría literaria, aunque *burla* era término de uso frecuente para la denominación de composiciones jocosas.» (1994: 145).

¹⁶² Essa incongruência pode ocorrer também em sentido contrário, ou seja, no tratamento literário de um tema trivial em estilo grandioso (Monteiro, 1995, 1: 813).

Em todo o caso, Bernardes (²2006, vol. I: 333) refere que o burlesco tem contornos históricos e teóricos mais abrangentes do que aqueles que Genette lhe atribui, exatamente por ser uma prática já verificável antes do barroco e por não se circunscrever a um processo discursivo: o burlesco pode incidir igualmente sobre comportamentos, atitudes e valores, de tudo isto resultando uma forma em que se cruzam a imitação caricatural de textos (paródia) e a crítica de situações e atitudes (sátira).

A transformação burlesca da fábula é um dos processos com alguma recorrência em *Revolucionários e Querubins*, de José Martins Garcia. Enquanto modelo narrativo, ela mantém a sua configuração de género, embora possam alterar-se, pontualmente, alguns objetos e detalhes de situação; as transformações mais notórias registam-se a nível do habitual par de personagens, substituídas agora pelo Revolucionário e pelo Querubim (que chamam a si a representação simbólica da astúcia ou falsidade e da simplicidade ou ingenuidade, respetivamente) e verificam-se também no plano do discurso, em que os tópicos argumentativos e a fraseologia da época revolucionária são recontextualizados e, por via disso, caricaturalmente desvalorizados.

A narrativa «Liberdade de expressão» (1977: 181-182) constitui uma parodização da conhecida fábula «A raposa e o corvo». Martins Garcia mantém a estrutura básica, mas simplifica-a, eliminando um elemento como o queijo em posse do corvo, objeto de cobiça por parte da raposa, e introduzindo diretamente o canto do Querubim como motivo desencadeador do elogio que lhe dirige o Revolucionário; mas a atitude de adulação é contrabalançada por um reparo quanto à má qualidade da letra, não adequada ao nível da melodia (reparo justificado pelo direito à liberdade de expressão). Daí o apelo do Revolucionário ao Querubim para que este desça da árvore e possam trabalhar em grupo na criação de um outro texto.

O diálogo entre os dois acaba por desmascarar a incongruência (a hipocrisia) do Revolucionário,¹⁶³ que neste contexto se contradiz ao negar o que sempre afirmara sobre a nulidade artística do cantor, e simultaneamente reescreve um argumentário sociopolítico: a

¹⁶³ Desempenhando aqui a função da raposa na fábula tradicional, o Revolucionário assume os traços que habitualmente lhe estão associados, astúcia, fingimento, manha. Ute Jekosch escreve que, na fábula, «the characters always keep their natural traits: e.g. the fox, as a watchful animal, is an archetype of cleverness and shrewdness.» (1994: 92).

necessidade de trabalho de grupo e da discussão democrática, dada a gravidade da hora que se vivia. Implicitamente, está em causa a natureza dos textos das canções (e, em termos mais gerais, de toda a arte), que deviam colocar-se ao serviço da revolução e, por isso mesmo, eram objeto de vigilância e controlo, de modo a denunciar os infratores, os praticantes de uma arte individualista e pessoal; a apresentação inicial do Revolucionário indicia isso mesmo, ao sugerir uma atividade sub-reptícia, oculta, de vigilância e espionagem: «Um Revolucionário que andava por ali a *escutar, mostrou-se* ao Querubim» (1977: 181; *itálicos nossos*).

Por razões de coerência e de articulação entre o título e o corpo textual, mas também pela intencionalidade satírica, em Martins Garcia o desenlace narrativo desvia-se do modelo, embora no plano do sentido último traduza também igualmente uma perda e bem mais profunda do que no original: «Lentamente o Querubim veio descendo, disposto a um debate democrático. Mal o apanhou a jeito, o Revolucionário cortou-lhe a língua.» (1977: 182).

Trazidos ao novo contexto, o léxico sociopolítico da época e a respetiva ideologia são caricaturados, postos a ridículo pelo facto de se reatualizarem numa situação menos importante do que a original (*a hora grave, o trabalho em equipa* – deslocados do discurso sobre a situação e a condução dos destinos do país para uma situação muito menos significativa); e a paródia articula-se com a dimensão satírica, dado que as normas enunciadas não se traduzem numa prática coerente, mas funcionam numa lógica unidimensional e perversa: a apregoada liberdade de expressão consiste no direito de dizer aquilo que é da vontade de quem detém o poder e a força.

Ofélia Paiva Monteiro refere, a propósito de *Signo Sinal*, de Vergílio Ferreira, «a «desconstrução» parodística de certa fraseologia ideológica recorrente após a Revolução de Abril» (1995: vol. 1: 815). Em *Revolucionários e Querubins*, José Martins Garcia procede a uma desconstrução maciça dessa mesma fraseologia e dos conteúdos e visões do mundo que lhe andavam associados; além disso, acompanha-a da desmontagem de comportamentos incongruentes e oportunistas, o que, em conjunto, propicia o quadro pouco abonatório de uma certa humanidade e o espetáculo de uma exuberante criatividade linguística.

4.Sátira e grotesco

Próximo do burlesco enquanto processo de deformação, o grotesco distingue-se daquele nalguns aspetos: enquanto o burlesco se atém ao domínio do cómico e realiza a desconstrução controlada de um modelo, o grotesco pode surgir em áreas não ligadas ao cómico e a deformação a que procede pode ser levada ao extremo, manifestando-se em representações estranhas, bizarras, que desfiguram a imagem do mundo, em termos físicos, mas também ideológicos e estéticos. Efetivamente, um dos traços marcantes do grotesco consiste na intensidade ou na violência do processo de deformação a que é submetido o mundo configurado artística e literariamente; entre o burlesco e o grotesco haverá, pois, uma diferença de grau:¹⁶⁴ se o primeiro pode, na verdade, proceder a uma redução degradante do seu objeto, só o segundo «possui armas capazes de produzir o aviltamento abjecto ou terrífico, de qualquer forma, repulsivo.» (Mariano, 2005: 56).

Historicamente associado ao domínio artístico, num primeiro momento, o grotesco é um outro caso em que o fenómeno é mais antigo do que o seu nome, pois este surge na Itália, em finais do século XV, para designar um estilo ornamental descoberto no decurso de escavações realizadas em ruínas romanas e marcado pela estilização dos elementos decorativos e pela liberdade criativa da representação (Monteiro, 1997: 895). Tendo entrado em circulação para identificar práticas artísticas desenvolvidas a partir do conhecimento dessa descoberta, atravessou os séculos seguintes, ganhando contornos semânticos novos (do campo do feio e do aberrante) e tornando-se objeto de juízos negativos e depreciativos, especialmente por opor-se à contenção e ao decoro do classicismo; seria o Romantismo a reavaliar positivamente o grotesco e a adotá-lo como categoria estética (e como visão do mundo), por representar o *outro lado* da vida, o da degradação, da fealdade e do disforme.

¹⁶⁴ Dominique Bertrand escreve que «le burlesque se distingue du grotesque en ce qu'il évacue dans une large mesure la composante effrayante.» (2001: 20, nota 31).

Considerado hoje um processo marcado pela ambivalência e abrangendo, de forma contraditória, elementos atrativos e repulsivos, o cómico e o trágico, o horrível e o risível, o grotesco entrelaça «esferas» habitualmente afastadas, o animado e o inanimado, o animal e o humano, daí resultando representações híbridas que «affect us as a dreamlike or nightmarish vision piercing the façade of reason, normality and certitude.» (Meindl, 2005: 7).

Esse hibridismo propicia duas formas de desenvolvimento do grotesco, uma no sentido de aproximação ao real, ao riso, outra de aproximação ao trágico ou ao fantástico, o que se reflete nas linhas de abordagem do grotesco por parte de dois teóricos como Mikhaïl Bakhtine e Wolfgang Kayser.

Para este último, o grotesco é uma categoria estética trans-histórica que deve ser entendida na sua vertente criativa e prática, próxima do onírico e do pesadelo, mas também nos efeitos (estranhamento, espanto, repulsa) que provoca nos observadores. Wolfgang Kayser destaca o facto de no Renascimento o grotesco ser entendido não apenas numa dimensão lúdica e despreocupadamente fantástica, mas também como «something ominous and sinistre in the face of a world tottaly different from the familiar one» (Kayser, 1981: 21), um mundo híbrido em que se entrecruzam diferentes campos (animais, plantas, homens) e em que as leis da proporção e da simetria não são tidas em conta. Isto justificaria a designação deixada pelo século XVI, o grotesco como «sonhos dos pintores», uma perspetiva cara a Wolfgang Kayser que o interpreta como projeção de forças e impulsos obscuros, em última análise «an attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world» (Kayser, 1981: 188), e concretizado sob dois tipos: o fantástico e o satírico.

Bakhtine, por seu lado, faz o grotesco entroncar na cultura cómica popular da Idade Média e da Renascença, especialmente, por via do Carnaval, com o seu conjunto de ritos, obras cómicas verbais, parodísticas ou não, e formas de linguagem familiar e mesmo grosseira; estas manifestações de riso constituem-se em oposição ao tom sério, religioso e feudal da cultura oficial. Esse período de tempo em que a vida é vivida como um jogo e este se transforma na própria vida representa para Bakhtine um tempo de renovação, partilhado e vivido por cada um de acordo com as próprias leis, ou seja, com as leis da liberdade. (Bakhtine, 1970: 12-16).

O tempo ritualizado do Carnaval traduz-se na suspensão temporária das convenções, das normas de comportamento e do decoro e na libertação, desde logo da linguagem e de um conjunto de imagens hipertrofiadas, associadas ao corpo, à comida, à vida sexual; o sentido cósmico do grotesco advém daí, da ligação e aproximação do mundo ao homem, através do corpo, da sua materialidade, da sua «baixeza», da sua animalidade.

Em Martins Garcia, a concentração desses traços ocorre num fragmento de «Alecrim, alecrim aos molhos», o conto inaugural do livro com o mesmo título. Trata-se de uma narrativa cuja ação decorre numa casa de hóspedes propriedade de uma personagem dominadora e prepotente, tratada por «Mãe»; mas no discurso do narrador, ora participante nos acontecimentos, ora testemunha de alguns ou ainda relator de outros que lhe foram transmitidos, a casa é sempre designada por «manicómio», em coerência com um universo de personagens e de eventos marcados pela loucura e pelo estranho – daí mesmo a necessidade de intervenções *autoritárias* do narrador a prevenir eventuais reações de descrença por parte do leitor:

A Mãe torturava os porcos com uma vara de marmeleiro Bichos do demo, encarnação do mal, só os alimentava por questões de economia doméstica, vendendo-os quando começavam a ganhar corpulência. O seu outro negócio chamava-se *hóspedes* ... A Mãe amava e odiava tanto uns como outros... recriminando aos porcos o fedor, esse grande culpado pelo gesto com que ia cortando o pé ao filho querido, recriminando aos hóspedes o facto de existirem... Por razões emanadas do cheiro do manicómio, cheguei-me a ela, uma tarde, quando ela, debruçada para os porcos, recitava uma parábola. Não usava calças e era bem peluda. Montei-a um pouco bruscamente, e ela sacudiu-me, primeiro com violência, depois com menor convicção. Estava quase a vir-me, por entusiasmada ficção, quando ela se tornou honrada e me prostrou com um violento safanão. Fiquei traumatizado, claro!, e tive de masturbar-me a conveniente distância. Entretanto, a vara de marmeleiro zurzia, nos lombos dos suínos, o demónio da carne. (1974a: 25).

O episódio polariza-se na tentativa de ato sexual, descrito em termos instintivos de mera satisfação física, despojado de qualquer sinal de afeto, e suscitado, aliás, por fatores de ordem sensorial. E o contexto favorece essa perspetiva da sexualidade, ao associá-la ao mundo animal, o dos porcos, e à imundície que lhes corresponde, a que acresce a imagem peluda do corpo feminino, um traço que se repete noutros retratos e faz da fealdade um

fator de animalização da mulher. Mas o grotesco resulta ainda da articulação de outros elementos: pela associação dos hóspedes aos porcos, que, no ponto de vista da Mãe, não passam, uns e outros, de objetos de negócio, e também pela presença do texto bíblico num enquadramento degradante, através da referência à «parábola» – que, sabe-se pelo conjunto da narrativa, é a parábola do filho pródigo, objeto de particular afeição por parte da Mãe e submetida por esta a infinitas leituras e interpretações. É certo que logo no início o narrador convoca o elemento religioso, ao associar os porcos ao demónio e ao mal; mas trata-se de uma perspectiva de sinal contrário à *exemplaridade* e à dignidade do texto bíblico, aqui rebaixado a um nível impróprio e aviltante, tornado não relevante no interior de uma situação dominada pelos traços da materialidade mais sórdida, que se prolonga até ao final do episódio.

O desfecho constitui, ainda assim, uma concretização, embora parcial e alternativa, dos intuitos do narrador, num relato em que a insinuação irónica atenua a sensação de fracasso e introduz um fator de distanciamento entre o narrador e os factos relatados. A ironia surge, aliás, no sintagma «tornou-se honrada», na medida em que implicitamente afirma a existência de um estado anterior de sentido contrário e, na verdade, mais vasto do que o da sexualidade, pois corresponde a um comportamento corrente da Mãe, sobretudo na rapinagem exercida sobre os alimentos dos hóspedes. E a autoironia da exclamação («claro!»), ao confirmar a validade da asserção que surge como eco de uma teoria da sexualidade, justifica e desculpabiliza a satisfação imediata de uma necessidade, em relação à qual se introduz um elemento de decoro («a conveniente distância»), dissonante (disforme) num contexto de sordidez e desrespeito de todas as conveniências. E tudo isso acontece ao mesmo tempo que o exercício de punição ou exorcismo se efetua, não no corpo do prevaricador, mas por desvio simbólico, no lombo dos porcos, metonímia de um mundo promíscuo e representação do «demónio da carne» (em sentido metafórico, o pecado de natureza sexual e um dos *inimigos da alma*, e, em sentido literal, o alimento corporal, também demoníaco porque capaz de suscitar imagens, ilusórias, de abundância e de satisfação da fome, mas em todo o caso inacessível a carne, porque os porcos acabam vendidos quando se tornam rentáveis).

A narrativa «Alecrim, alecrim aos molhos» constrói-se em torno de um motivo frequente em Martins Garcia, o da vida em quartos de aluguer, exíguos, degradantes e sinal

da baixa condição social das personagens (neste caso, é também a do narrador). Pelos elementos referenciais, os acontecimentos decorrem ainda no universo insular (o do Faial, mais precisamente), situado já à distância do momento da narração, «num tempo de caverna e numa latitude de exílio» (1974a: 22). O grotesco funciona, neste contexto, mas igualmente noutros, como forma de exprimir, e exprimir impressivamente, o desconforto e o desenraizamento, mas sobretudo a impossibilidade de se viver com dignidade numa situação de penúria, de privação das condições mínimas de vida, numa situação de ausência de liberdade e de submissão aos poderosos (aqui representados pela figura da «Mãe»). Se o grotesco constitui um meio de assinalar o que existe e não devia existir, então ele assume-se, no interior do domínio satírico, como um fator de denúncia e crítica das *instituições* que contribuem para a degradação do homem, para o seu aviltamento.

A animalidade, enquanto forma de instaurar o grotesco, pode operar ainda por outros meios, pela insistência no pormenor dos traços deformantes do retrato da personagem e também pelas transposições de sentido e pelas analogias que suportam retoricamente a metáfora e a comparação.

Um exemplo de transfiguração caricatural da personagem é-nos apresentado em *Imitação da Morte*, numa caracterização dominada pelo ponto de vista do protagonista António Cordeiro.

A situação aqui é relativamente diferente da anteriormente estudada, pois o grotesco assume uma dimensão satírica direta na composição do perfil da doutora Brown, uma personagem pertencente ao mesmo universo docente do narrador, mas pela qual este último nutre uma profunda aversão. Os primeiros traços adiantados («sorriso embandeirado em pródiga pintura, ascética por fora, o diabo por dentro do coiro»; 1982a: 62) denunciam desde logo essa animosidade do narrador, na dualidade dos traços comportamentais marcados pela antítese exterior/interior e a que o léxico grosseiro da metáfora vem trazer uma carga negativa acrescida, nem sequer disfarçável pela abundância da pintura – um elemento, aliás, em contraste também com o traço «ascético» do retrato. Por outro lado, a personagem é colocada em ação (no caso, uma pequena festa no seu apartamento do *seizième* em Paris) e isso permite ao narrador compor um ambiente mais alargado e estender a sátira a uma «fauna que fala de raça e cachaça» (1982a: 62); com isto, a doutora Brown é enquadrada no seu espaço social, o que favorece a exposição dos

comportamentos, dos valores, a moldura mental das personagens que o integram, numa perspetiva satírica que abarca a totalidade de uma classe ou grupo – no caso em apreço, o dos intelectuais, investigadores e professores que «frequentam» Paris. Tudo isso sem descentrar de todo a doutora Brown:

A doutora Brown é um prodígio de juventude física – neste ponto toda a ilustre companhia coincide – , pois, embora mãe de apreciável ninhada, não se lhe nota barriga nem outras banhas, o qual fenómeno, uma vez apreciado pela mulher roliça do magrinho cônsul, dá azo a pródigas e enciumadas felicitações, meu benzinho! (1982a: 63).

Aplicado à doutora Brown, o vocábulo «ninhada» induz um primeiro traço de animalidade, ao indiferenciar a mulher e integrá-la na categoria geral da fêmea, de qualquer espécie, dado que o termo tem aplicações várias no campo animal e abre, por isso, uma pluralidade de sentidos a essa maternidade, desde o original (relativo a aves) até outros menos suscetíveis de despertar a adesão emotiva do leitor, melhor dizendo, de lhe provocarem uma atitude de repulsa (ninho de cães, de ratos, de víboras, etc.). De passagem, o apontamento lateral alarga o campo satírico ao inscrever o tópico da obesidade através da «mulher roliça do magrinho cônsul», que fica a constituir um polo antitético e funcionando em duas direções: em ordem ao marido, em primeiro lugar, e igualmente em ordem à doutora Brown.

No final da festa, impedido de sair com os convidados de casa da anfitriã, que se prontifica a levá-lo ao *Metro*, António Cordeiro afunda-se (é afundado) num *meiple* de onde escuta a voz da doutora Brown perorando, ao mesmo tempo que a imaginação o vai encaminhando para um outro universo, distante daquele em que se encontra:

A doutora Brown, dissertando, puxou um joelho para o queixo, apoiou no rebordo do assento a unha mais pintada do pé, usa calcinhas arroxeadas e, abaixo das calcinhas, a pele depilada lembra a de uma galinha antes de entrar na panela. Aguenta-lhe mentalmente a crista, concentra-te nos gadanhos pintados que lhe servem de pés, mira atentamente essa pele granulada. O movimento giratório do cadeirão¹⁶⁵ acelera-te a sucessão de imagens zoológicas. Ah! Se ao menos te saísse na rifa um animal cornudo, uma corça bufando de cio! Detém essa cavalgada imaginística,

¹⁶⁵ O narrador refere-se ao cadeirão em que a doutora Brown está sentada, defronte dele.

consulta descaradamente o relógio de pulso. O *Metro* fecha à meia-noite, dizes. Tens de ir andando, como declaram os enfadados deste mundo. A galinha cacareja e, num esforço civilizado, entala no bico outro cigarro americano. Que não te aflijas, António, ela tem o Renault às tuas ordens. (1982a: 66).

Num outro contexto, não marcado satiricamente, a observação da pele da coxa feminina seria de molde a desencadear uma sequência descritiva de teor erótico; o que, no entanto, aqui acontece é a expansão de uma metáfora anteriormente surgida no discurso do narrador («esta mulher enfeitada com tão incrível crista»; 1982a: 65) e a pormenorização do retrato, a partir da associação degradante da pele da doutora Brown à da galinha prestes a ser atirada para a panela. Em causa está não apenas a coloração, mas sobretudo o seu valor enquanto indício de corpo morto, incapaz de sentir ou suscitar qualquer desejo; de tal modo que na vertigem de imagens que segue paralela à do cadeirão, a imaginação permite ao narrador transportar-se para um espaço alternativo àquele em que se encontra e aspirar por uma realidade outra em que, por acaso ou fortuna, fosse bafejado com alguns sinais de vida e dinamismo (e ainda aqui as imagens vêm associadas à pujança sexual, física, do mundo animal, mesmo admitindo a possível ambiguidade de «cornudo» no contexto).

Implícita no texto, há uma metáfora, «a doutora Brown é uma galinha», que pode ser tomada como o ponto de partida para o retrato construído pelo narrador, acumulando traços e gestos que projetam e reconfirmam a rede de conotações negativas que lhe estão associadas no discurso corrente. Em último caso, a redução efetuada pela sátira traduz a desvalorização da personagem, a sua descida ao universo do irracional, resultado tanto mais grotesco quanto ela se movimenta num espaço de atividade intelectual e científica, no polo oposto daquele para que o narrador a envia.

A animalidade como operador de grotesco nem sempre se atualiza assim de forma extensiva, pelo relato de um episódio ou pela amplificação de um núcleo semântico. Em boa parte dos casos, como já vimos, deparamo-nos com processos pontuais de base analógica que associam os seres humanos aos animais (Simões, 2005: 48), sob a forma da comparação ou da metáfora.

Em José Martins Garcia, o processo é recorrente e exemplificá-lo será sempre uma operação muito mais exclusiva do que inclusiva, dada a abundância de situações

passíveis de serem trazidas como abonatórias; por isso, o que aqui se deixa não passa de uma simples amostra, dedicando-se, em qualquer caso, um pouco mais de atenção a alguns casos que, pela sua dimensão e abrangência, suscitam um comentário próprio.

Verbos como «ganir», «rosnar», «uivar», empregues para designar atividades humanas; nomes coletivos como «rebanho», «bando», ou individuais como «abutres», «porcos», substituindo a identificação de seres racionais – são apenas alguns dos casos observáveis de metaforizações que implicam uma degradação das personagens, rebaixadas da sua natureza humana e marcadas por traços animais, processo mais comum naquelas obras vincadamente satíricas ou, então, em contextos particulares de algumas delas. Todos esses exemplos veiculam a subjetividade do narrador em relação às suas personagens, numa atitude de distanciamento que traduz ainda um juízo crítico sobre os seus comportamentos ou modo de ser.

Nalguns casos, esses processos ocorrem em contextos discursivos e narrativos que intensificam as conotações negativas iniciais ou projetam o sentido sobre a globalidade da história. «Violino e orquestra», narrativa de *Alecrim, alecrim aos molhos* (1974a:111-128), mantém nítidas relações intertextuais com «Honra Antiga», de Nunes da Rosa (²1978: 47-54), um contista cuja obra tematiza as relações sociais e laborais, por vezes violentas, entre os proprietários (faialenses) das vinhas do Pico e os seus feitores. No conto de José Martins Garcia, há também um velho e fiel trabalhador que é injustamente acusado de ter roubado vinho e, por isso, despedido sem qualquer palavra de reconhecimento por «meio século de serviçal obediência»; a narrativa segue, no entanto, rumos próprios e o protagonista (avô do narrador) enlouquece, o que se ajusta a um universo caracterizado pela estranheza de alguns acontecimentos e comportamentos.

Do velório do avô, a memória popular reteve «os uivos» dos familiares, reunidos no rés do chão da casa, e o termo conota, num primeiro momento, a dor do luto, impulsiva e animal. O narrador, porém, desmente essa versão, afirmando que os uivos assinalavam, afinal, o início da sessão de partilhas – a dimensão grotesca intensifica-se pela denúncia da pressa e da avidez dos herdeiros e remata, em clímax, numa cena em que o narrador descreve o avô a ser esquartejado pelos filhos, que repartem entre si os despojos: Manuel, viciado na bebida e no jogo, «queria o bofe, o pulmão, a nádega, o lombo, as partes convertíveis em dinheiro» (1974a: 119).

Naquilo que a situação tem de repulsivo (o ponto de vista da personagem veicula ainda uma perspectiva animal, rentável, do corpo do pai) inscreve-se, de algum modo, a visão de uma sociedade arcaica e sôfrega em que a herança é uma forma de sobrevivência e os bens de família se tornam objetos de luta e conquista, em batalhas frequentemente indignas;¹⁶⁶ aliás, numa outra narrativa a analisar já de seguida o mesmo tópico está também presente, integrado na descrição do comportamento religioso de uma comunidade, na sua forma *moderada* de cumprir os mandamentos da lei de Deus: «todos honravam pai e mãe, zaragateando somente por questões de partilhas.»¹⁶⁷

No conto «O filho da pregação», incluído em *Alecrim, alecrim aos molhos*, há um momento em que nos deparamos com o seguinte apontamento narrativo: «E até a respeitável D. Maria dos Anjos, gorda como uma vaca e quase cinquentona, surgiu grávida.» (1974a: 65). A comparação, seguida do aumentativo, introduz no perfil da personagem um elemento de excesso e deformação que ultrapassa a simples dimensão física e convoca conotações sensuais habitualmente associadas à metáfora mulher/vaca; esses traços (acrescidos do facto de D. Maria dos Anjos ser diabética) constituem um aparente (e biológico) obstáculo à gravidez. O inclusivo «até» reforça a ideia, integra a personagem num grupo de que, *naturalmente*, devia estar excluída, ou seja, o das mulheres que surgiram grávidas (e o verbo «surgir» exprime, neste contexto, a noção de um acontecimento fortuito e, de algum modo, inesperado).

Ora, o sentido do fragmento ganha um alcance mais vasto se o articularmos com a globalidade da narrativa (e se deixarmos de considerar a comparação um mero ornato estilístico). Com efeito, «O filho da pregação» organiza-se em torno da chegada de dois pregadores que desembarcam num certo povoado, decididos a romper a rotina religiosa e moral aí instalada, dispostos a agitar as almas, «denunciando em cada consciência tranquila

¹⁶⁶ Numa recensão crítica a *Contrabando Original*, Maria Lúcia Lepecki escreveu que o romance de Martins Garcia defendia uma tese, a de que «onde há miséria não há dignidade» (Lepecki, 1990: 8). Tese ou simples constatação, ela pode ser rastreada em boa parte das narrativas do autor que focalizam esses universos insulares fechados sobre si mesmos, com os seus atavismos, preocupados com a sobrevivência de cada dia.

¹⁶⁷ Sobre essa rotina e sobre a relação *minimalista* com os mandamentos, acrescenta ainda o narrador: «Todos se confessavam e comungavam conforme calendário determinado pelo pároco. Todos mentiam só o indispensável. Quase ninguém roubava porque, dada a exiguidade da aldeia, o ladrão era logo descoberto.» (1974a: 60).

um estado pecaminoso» (Garcia, 1974a: 60). A pregação apocalítica, convocando notícias sobre a derrota do Ocidente, a destruição das famílias, a profanação do altar e a defesa da Fé em África, acaba por centrar-se no sexto mandamento, no seu desrespeito ou cumprimento deficiente, e com tal poder persuasivo que o rebanho descobre que «procriara muito para aquém das suas reais possibilidades» (Garcia, 1974a: 62); daí, a onda de gravidezes que atingiu o povoado, na sequência do regresso dos fiéis às boas práticas da Fé, entre elas a de D. Maria dos Anjos («respeitável», mas, afinal, também em falta e necessitando de compensar as omissões do passado).

Na sua (quase) impossibilidade biológica, a gravidez de D. Maria dos Anjos é o *milagre* que atesta a eficácia da palavra divina, o poder procriador do «Verbo» de Deus. Que esse «filho da pregação» tenha vindo destruir a harmonia familiar e social (pois D. Maria e o marido Manuel Rodrigues já haviam repartido equitativamente os seus bens pelos dois filhos do casal e veem-se obrigados a refazer as partilhas) é uma questão que não interessa à ordem divina, mas apenas à dos homens e principalmente à do narrador: a intervenção divina na sociedade pode ser um elemento perturbador e destruidor do *normal* funcionamento do mundo. No final, um dos filhos mais velhos do casal acaba no hospital, esfaqueado pelo irmão, que vai parar à cadeia. E Manuel Rodrigues tem de começar tudo de novo, num processo de repetição cíclica própria da fatalidade insular ou que veicula uma perspetiva fatalista da vida insular.

4.1 Da sobrevivência nos pântanos

No interior da narrativa de Martins Garcia, a guerra em África e a instituição militar ocupam um espaço considerável e constituem um domínio temático de relevo, objeto de tratamentos narrativos diferenciados, embora submetidos a uma perspetiva comum de crítica dos seus mecanismos; compreende-se a escolha temática, se se tiver presente o tempo histórico configurado pela ficção do autor e o relevo da guerra nesse contexto, pelas suas implicações coletivas e individuais também. A verdade é que o tema surge já mesmo em *Katafaraum é uma nação*, nas duas narrativas que perfazem o último dos três «ciclos» da segunda parte, o da «Linguagem»; intituladas «Competência» e «Performance», uma recuperação de termos e conceitos do discurso linguístico da época,¹⁶⁸ elas recobrem duas fases da experiência militar em espaços e tempos diferentes (a da formação e aquisição de competências e a da aplicação prática dos saberes, a da «performance»), mas articuladas mediante a personagem Ramalho, que «migra» de uma para a outra, soldado-cadete na primeira situação e já alferes miliciano na segunda.

Embora sem referências explícitas aos lugares da ação, informações indiretas e alusões permitirão identificá-los como Mafra (no tempo da instrução) e, depois, a Guiné (em situação de combate) e essa ocultação será apenas um dos subterfúgios utilizados para não provocar a atenção (e a intervenção) desses leitores vigilantes que eram os censores institucionais; a isso poderá juntar-se igualmente, na primeira narrativa, a existência de personagens com nomes impronunciáveis e estranhos ao corpo e ao espaço da língua portuguesa, como Tww, Gwlyx, Btyx, por exemplo.¹⁶⁹ Mais do que a simples identificação

¹⁶⁸ Uma «crónica» da primeira secção da obra já convocava explicitamente Noam Chomsky e, através de uma série de jogos etimológicos, procedia a mais um exercício de composição crítica sobre os costumes e modos de vida social em Katafaraum. O desfecho absurdo a que, nalguns casos, a obtenção e o reconhecimento da competência conduzem adequa-se bem ao título da narrativa, «Elogio da Competência» (Garcia, ²1974: 75-77).

¹⁶⁹ Recorde-se que a primeira edição de *Katafaraum é uma nação* teve lugar em fevereiro de 1974. Esses nomes sinalizam a realidade de uma guerra efetiva, mas *não pronunciável*, impedida de ser nomeada fora dos ditames do discurso oficial. Numa entrevista ao jornal *Açores*, o próprio autor deu conta desses subterfúgios textuais em *Lugar de Massacre* (nomes estrangeirados, locais mais ou menos camuflados), por estar convencido de que não conseguiria publicar o livro em Portugal (Garcia, 1993: 9); mas os *locais camuflados* só poderão ser os das diferentes repartições e serviços militares (Serviços de Conjugação, por exemplo, ou Escola Prima de Infantaria), porque a

dos lugares, importa, no entanto, ver como em ambos os casos tem lugar uma anulação do que poderemos considerar a dimensão individual e pessoal das personagens e se procede a uma exploração e aprofundamento do incongruente e do absurdo em que a *lógica* militar acaba por desembocar.

Em «Competência», principalmente, é manifesta esta última vertente, com a representação do carácter artificial de toda a instrução prática,¹⁷⁰ a sua natureza de *guerra* planificada e submetida a um jogo de ordens e contraordens, um puro simulacro mecanizado cujo resultado final se aproxima do registo burlesco que o narrador se encarrega de explicitar pontualmente («o bravo alferes mandou fazer alto, para improvisar a vitória» – Garcia, ²1974: 151) ou, então, apresenta de forma amplificada, denunciando esses *jogos de guerra*, perfeitamente previsíveis e suscetíveis de serem contornados pelo calculismo e pela astúcia individual:

Circulavam terríveis boatos quanto à ferocidade do inimigo: viria pela calada, iludiria as sentinelas inexperientes, destruiria as barracas, faria prisioneiros e mortos simulados. Diziam os soldados-cadetes melhor informados que, em tais circunstâncias, o melhor era ser-se imediatamente morto. O inimigo deixava os mortos no solo e estes teriam apenas a maçada de reconstruírem as barracas; quanto aos prisioneiros, tinham de acompanhar o inimigo até a um problemático acampamento, às vezes situado a muitos quilómetros de distância. Depois dum dia esgotante, mais valia a morte simulada. (Garcia, ²1974: 157).

toponímia guineense aparece explicitamente referenciada. Em todo o caso, como se vê, esses expedientes dissimulatórios vinham já de *Katafaraum é uma nação*, onde nos deparamos também com exemplos de homonímia estrangeira (Durand, Smith, Ramon) e de topónimos *camuflados*, (Takiá, Takau ou, no limite, um mero X). Na mesma entrevista, Martins Garcia manifesta a sua estranheza quanto ao facto de este livro não ter provocado a interferência da polícia política junto da editora.

¹⁷⁰ Esta «paródia de guerra», como é designada pelo narrador, consiste num exercício prático com a duração de uma semana e destinado a proporcionar aos instruendos o *contacto com o terreno* e a testar também o nível e a eficácia da aprendizagem. A passagem do tempo é assinalada pela transformação progressiva das personagens e do seu aprumo, observável a partir do ponto de referência do *incipit* narrativo: «Saíram, barbeados, engraxados e seriamente inócuos, para o reino da competência.» (Garcia, ²1974: 145); posteriormente, os soldados-cadetes serão descritos como «ainda barbeados, mas desengraxados e seriamente abatidos» (p. 149), mais tarde, «mal barbeados, completamente desengraxados, seriamente amarfanhados» (p. 150) e, finalmente, «barbudos, emporcalhados e seriamente abatidos» (p. 162). O grau máximo desta degradação coincide com a obtenção do necessário grau de competência.

A incongruência e a dimensão burlesca da narrativa assentam, implicitamente, na distância que se sabe existir entre uma guerra simulada e uma outra verdadeira, a sério, imprevisível e impossível de conter em absoluto dentro de modelos pré-definidos, e sem que se possa estabelecer entre as duas uma relação de implicação e de causalidade no plano da eficácia; a situação inesperada do soldado-cadete Ramalho, «muito embevecido pela beleza do poente» em pleno *campo de batalha*, atesta a pouca consideração que lhe merecem a dor resultante da lesão física e, sobretudo, o desenrolar dos *instrutivos* acontecimentos bélicos. Mas o burlesco assenta também, a nível explícito, nos jogos efetuados com o lexema «competência», na deriva semântica a que é submetido no fluir da narrativa e nas articulações textuais que vai estabelecendo. É no momento em que se vê «munido da competência advinda das grandes manobras» (Garcia, ²1974: 162) que o soldado-cadete Ramalho se descobre *incompetente* para regressar ao quartel, devido à fratura do pé direito; e é também um jogo com o vocábulo-título que provoca o bloqueamento da ação e a confirmação do absurdo da burocracia militar. Ao dirigir-se ao alferes para solicitar um meio de transporte adequado à sua situação de lesionado, Ramalho recebe como resposta: «Apresente-se ao nosso capitão e exponha-lhe o caso... Isso está acima da minha competência!» (Garcia, ²1974: 162); apresentando-se ao capitão, este devolve-o à procedência com uma resposta de sentido contrário: «Isso é para ser resolvido pelo seu alferes. Está abaixo da minha competência!» (Garcia, ²1974: 162). Perdido entre estes jogos de linguagem e as sucessivas manifestações de *não competência*, empurrado de um para outro agente da hierarquia militar, o soldado-cadete Ramalho é um joguete de diferentes poderes,¹⁷¹ privado de palavra, que só virá a ter quando for promovido a alferes, mas num contexto de guerra efetiva em que a palavra já pouco peso tem no cômputo da vida e da experiência imediata.

¹⁷¹ Situação idêntica ocorre em «Deserção» (Garcia, 1987: 77-81), um conto cuja ação decorre igualmente em Mafra, tendo como protagonista um soldado-cadete vítima do desentendimento entre hierarquias militares e envolvido num processo em que a lógica da linguagem, levada ao excesso do rigor, se traduz num diálogo absurdo. Escrito na primeira pessoa gramatical, «Deserção» constitui o relato de uma personagem avessa à disciplina e que por isso mesmo chega a Mafra com um atraso de duas semanas, e cujo perfil de anti-herói é sumariamente descrito na autoapresentação ao(s) narratário(s): «este vosso falhado defensor da Pátria» (p. 78).

Sob a superfície risível do burlesco há, na verdade, um outro nível de significação, aquele que remete para o silenciamento coletivo e a destruição individual. Assim, a «velha vestida de luto» que surge aos instruendos num povoado torna-se a testemunha de um tempo em que os homens se dispersaram pelas cidades do país e por África, pela França e Alemanha; ela permaneceu e, interrogada sobre se tem visto muitos cadetes, responde: «Oh! Aos anos! Nunca me lembro de ver outra coisa! Coitados! Passam por'i de vez em quando...tão sujinhos que mete dó.» (Garcia, ²1974: 156). A resposta dela suscita, por sua vez, o comentário de Ramalho, de natureza reflexiva e de teor abrangente, uma nota amarga sobre o sentido da vida em e, de algum modo, inesperada no contexto:

«Isto é o diabo! (...) A vida...isto...esta vida... e o resto...Quantas gerações de cadetes terá visto passar aquela velha? Ano após ano...fatal como o destino...uns tipos que são metidos em fardas e andam por aí sujinhos que mete dó, como ela diz.» (Garcia, ²1974: 157).

O tom desencantado da reflexão, o seu pendor fatalista, e a consciência da despersonalização a que são submetidos os jovens cadetes, submetidos ao modelo único da farda e da configuração mental, antecipam o desfecho narrativo, particularizando-se na figura de Ramalho que regressa ao quartel fisicamente diminuído e interiormente desamparado, com a sensação de vazio própria de quem, em plena juventude, se vê despojado de uma vida pessoal e sobrevive no confronto entre o presente e a memória do tempo que ficou para trás: «O soldado-cadete Ramalho não ouvia [o sargento]. Transportava uma Mauser em bandoleira, uma bengala, um pé avariado, a impertinente memória duma vida diferente, a lembrança do último poema, e vinte e quatro anos de idade.» (Garcia, ²1974: 163).

Uma parte do sentido geral de «Performance» é função do contraste que permite estabelecer com a narrativa «Competência», numa dicotomia existente já no contexto discursivo original e transposta aqui para o domínio da teoria (militar) e da aplicação prática. A existência de uma mesma personagem, Ramalho, como protagonista de ambas permite interpretá-las sequencialmente como uma espécie de narrativa única em dois tempos e dois espaços, separados por uma elipse que *justifica* esta transposição e a promoção do soldado-cadete a alferes miliciano.

«Performance» abre com a chegada de Ramalho a Takiá, «mal feito do pifo e muito picado dos mosquitos, com os olhos inchados e os braços quase em carne viva» (Garcia, ²1974: 165). Apesar da natureza críptica ou *camuflada* do topónimo, alguns elementos avulsos do discurso descritivo ajudam a descodificá-lo como sendo a Guiné-Bissau (na altura, apenas a Guiné portuguesa do discurso oficial): o esplêndido verde, a planura enorme e, sobretudo, a presença do vocábulo «bolanha».¹⁷² Mas esse é apenas o reverso paisagístico do reduzido espaço do quartel e nem sequer totalmente pacífico e tranquilizador, pois nele se escondem perigos vários, o que o torna incapaz de motivar o olhar contemplativo ou, pelo menos, demorado do protagonista: funciona apenas como moldura exterior aos muros do quartel, em cujo interior desfilam, afinal, as personagens e se desenrolam os pequenos episódios de um quotidiano que o alferes miliciano Ramalho vai descobrindo progressivamente, por entre a estranheza e o distanciamento ou sobrançeria.

A iniciação do novato alferes no mundo *real* da guerra (isto é, não encenado, não teatralizado) propicia a revelação de um microcosmo em que o rigor e o ritual da disciplina militar alternam com o desmazelo seu contrário; além disso, as questiúnculas interpessoais, próprias de um espaço claustrofóbico e da situação de desconforto físico e psicológico, contribuem para o mau ambiente humano e fomentam a existência de intrigas, pequenos rancores e invejas. Por vezes, um discurso narrativo despojado e seco acentua o desgarramento e a clausura individual das personagens no decurso de um tempo arrastado, de tédio, em que a ação se reduz a uma acumulação de gestos mecânicos e desarticulados entre si, num fluir monótono e sem sobressalto interior:

O alferes Ramalho meteu-se no seu posto. O major exortou o cozinheiro a pôr mais sal na comida. O comandante foi dormir a sesta entre os seus bidões. O médico bocejou. O capelão agarrou no breviário. A tarde acumulava nuvens. A transpiração progredia. O tornado avizinhava-se. O prisioneiro negro balouçava os pés. (Garcia, ²1974: 182).

¹⁷² Termo do léxico guineense que designa um vasto terreno pantanoso, geralmente nas margens ou proximidade dos rios, e próprio para semear arroz, embora não necessariamente utilizado para esse fim.

Num contexto destes, a figura do alferes Ramalho constitui um elemento dissonante, em virtude do carácter excessivo de dois comportamentos fundamentais: a displicência com que se refere aos assuntos estritamente militares e deles trata e, por outro lado, o consumo de álcool, em sessões regulares e demoradas. Se um e outro podem ser considerados como a recusa de acomodação e de conformação com um sistema em que a personagem foi integrada à força e em cujos valores não se revê, o segundo deles não deixa, apesar de tudo, de traduzir ambigualmente um processo de alheamento e de autodestruição, assinalado pelo narrador: «A essa hora [o alferes Ramalho] encontrava-se geralmente bêbado, preso dum embrutecimento pouco visível exteriormente, à força de ser por dentro uma forma de resistir.» (Garcia ²1974: 184). O embrutecimento aqui referido, sem a dimensão avassaladora que atinge em *Lugar de Massacre*, traduz a progressiva degradação da personagem, a sua *desumanização* e a aproximação a um estado de irracionalidade que tem muito a ver com a condição animal. O desfecho de «Performance» ocorre durante um ataque ao quartel pelas forças inimigas e durante o qual o alferes Trabuco, um veterano calejado pela guerra e pelas armas, se mantém abancado junto ao churrasco e rodeado de cerveja; a figura grotesca que o alferes Ramalho avista, «uns dentes salpicados de bocados de frango» (Garcia ²1974: 187), representa esse embrutecimento da personagem numa situação em que a voracidade se sobrepõe à ameaça da morte e ao instinto de defesa. No final, os dois envolvem-se numa briga despropositada (se a considerarmos fora de um quadro de alcoolismo) que assinala a eficácia devastadora da guerra sobre o homem, anulando-o, reduzindo-o a uma dimensão animal: «As metralhadoras insistiam na sua interminável competência. Bêbedos, incapazes de se sustarem nas pernas, o veterano e o novato chafurdavam na lama.» (Garcia ²1974: 188).

A citação irónica do vocábulo «competência», desviado do âmbito humano para o das armas, permite estabelecer um contraste com o carácter grotesco e sórdido da situação em que se encontram os dois militares, atordoados pelo álcool, rebaixados à condição de animais de pocilga. Representando simultaneamente o fim desta narrativa e do ciclo «a Linguagem», o excerto retoma os títulos das duas histórias que integram este último, explicitamente o da primeira e de modo implícito o da segunda, «Performance», mas invertendo-lhes o sentido: num caso, a competência é transferida para o campo das armas (e, entre elas, as do inimigo); no outro, a «performance» está reduzida a um simulacro de

luta degradante, na lama, enquanto a guerra efetiva se desenrola lateralmente, à margem. Não há dignidade humana alguma na conduta dos dois militares, a preparação técnica manifesta a sua inoperância, o discurso oficial sobre «a pátria» atola-se com ela no lodo guineense.

O recurso ao grotesco como estratégia ao serviço da sátira e da denúncia ganha outra dimensão em *Lugar de Massacre*, em consequência das características próprias do género romanesco e das suas potencialidades a nível da expansão da trama e da composição das personagens, mais aprofundadas nos seus conflitos íntimos, nas suas contradições; de qualquer modo, poderemos dizer, em jeito de antecipação e síntese, que três tópicos, álcool, o sexo e lama, passam do conto para o romance e em doses muito mais elevadas.

Já foi anteriormente referida a relação de «homonímia parcial» existente entre as personagens do conde d'Avince e de Pierre Avince e a sua função na intriga, ao possibilitar o (pretens) equívoco que permite enviar para o mato o segundo deles, em vez do outro. Importa agora chamar a atenção para o facto de essa «proximidade», observável a uma leitura imediata, trair a realidade do antagonismo entre ambos, por um lado, e, por outro, ocultar a natureza e a composição das duas personagens, por um processo de contraste ou antítese, indispensável à configuração ideológica do texto.¹⁷³ Na verdade, e para lá dos respetivos percursos biográficos, o conde e Pierre polarizam dois modos de vida e duas atitudes antitéticas em relação ao papel que lhes cabe desempenhar e às circunstâncias socioculturais e políticas que motivaram a sua ida para a Guiné, «onde os inimigos do todo se haviam instalado em grande parte.» (Garcia, ³1996: 13).¹⁷⁴

¹⁷³ Este caso de composição de pares antitéticos não é único em Martins Garcia; ocorre igualmente com o comandante Pássaro e o capitão Oliveira, que os subordinados passam a tratar pela alcunha de *A Porca*. Fora de *Lugar de Massacre*, os efeitos expressivos resultantes do contraste de personagens são especialmente notórios em «Os Baleeiros», de *Morrer Devagar*, na figuração dos dois irmãos regressados dos Estados Unidos da América: «Jaime, o magro, acompanhado da mulher atenta. Júlio, o gordo, desacompanhado e emotivo.» (Garcia, 1979: 59); esse contraste não só favorecerá o olhar díspar dos residentes como motivará destinos diferentes para cada um dos irmãos.

¹⁷⁴ O desdobramento discursivo de uma das espécies da sinédoque (*o todo pela parte*), aludindo ironicamente ao discurso oficial sobre a unidade territorial do Minho a Timor e inscrevendo na ficção a referência extratextual, ocorre também num outro momento: «as bandeirinhas multicolores e heróicas que, sobre o mapa do passado, assinalavam um esforço incomensurável da defesa integérrima dum todo minado em parte.» (Garcia, ³1996: 65).

Pela educação recebida e por convicção, o conde tipifica a pureza ideológica, no caso a rejeição de judeus e comunistas e a crença no papel civilizador da Europa, isto é, da «raça loura, fora da qual só existe plebe, indignidade, imundície e traição» (Garcia, ³1996: 21) e daí o entusiasmo com que encara a «gloriosa missão» de que se sente investido, na sua condição de elemento da civilização ocidental e defensor dos seus valores; uma das suas palavras de ordem é precisamente «venceremos, se nos mantivermos unidos», cujo primeiro termo pode ser facilmente substituído e adaptado às situações mais diversas, tornando-se já a sua repetição um fator de banalização e ridicularização. Pierre, por seu lado, representa o intelectual lúcido e descrente do papel que desempenha e, mais ainda, da situação política e militar na Guiné. Excessivo no discurso e na provocação, no álcool e no perfil que de si mesmo apresenta, a sua rebeldia não se traduz na crença numa causa alternativa, mas arrasta-o para um percurso de dissipação e destruição progressiva; o contraste com o conservadorismo do conde não se materializa numa perspetiva progressista sobre a sociedade, mas num pessimismo geral quanto aos homens, às instituições e à História.¹⁷⁵ O tom impositivo dos discursos palavrosos (alguns deles meros arrazoados) e os comportamentos provocatórios¹⁷⁶ constituem o modo de afirmação de uma personagem individualista e *ex-cêntrica* (fora do centro onde supostamente reside a virtude, de acordo com o senso comum), a sua marginalidade em relação ao universo militar e ao respetivo sistema de normas e rituais. «Mais difícil de aturar que os mosquitos dos trópicos e outras pragas sociais» (Garcia, ³1996: 40), a figura de Pierre é de molde a suscitar no próprio conde d’Avince uma reflexão sobre os desígnios divinos, sobre o modo como «Deus escreve direito por linhas tortas, ou vice-versa, a ponto de ter permitido que

¹⁷⁵ Essa atitude (bem como as suas consequências) é analisada de forma lúcida pelo próprio Pierre, quando interrogado por que motivo não desertara: «Por falta de contactos, talvez. Não, não desertar porque não tenho qualquer ideologia. Os cépticos radicais não podem optar. E deixam-se utilizar pelo poder. E gastam tempo a compreender isso... Só depois do jogo jogado é que medem a extensão da asneira.» (Garcia, ³1996: 108-109).

¹⁷⁶ Numa das suas passagens pelo Quartel-General em Bissau, Pierre interpela o empregado do bar que lhe trouxera um copo com *whisky* e um cubo de gelo: «Eu, quando digo *whisky*, quero dizer uma garrafa. Toma nota, nosso militar, para não te enganares. Eu, quando digo gelo, quero dizer um grande balde. Toma nota, para não voltares às enganações. Eu, quando digo vinho, quero dizer garrafão. Toma nota, que é para termos um futuro pacífico. Eu, quando digo cerveja, digo barril. E se não me querem cá, muito obrigado, que eu não preciso desta merda pra [sic] nada e tenho mais que fazer.» (Garcia, ³1996: 38).

um mesmo apelido se aplicasse ao detentor da pureza e a um reles libertino.» (Garcia, ³1996: 37).

Apesar do espírito de missão de um e da lucidez e consciência crítica de outro, a guerra fará sentir o seu poder deletério sobre ambos, num processo nivelador da realidade, independentemente das situações objetivas e dos propósitos individuais; o grotesco ilustra essa degradação geral da condição humana no teatro de guerra e, no caso do conde, a falência dos ideais quando postos em contacto com a realidade imediata, mais impressiva ainda essa falência quando a sua *adaptação* à Guiné implica a rejeição de valores patrióticos e comportamentais anteriormente defendidos: «já esquecido da lança heróica, o conde d’Avince sorriu à doce vida e pôs-se de gatas sobre o mapa do passado, depois de destronar o cantor Fernando Laito.» (Garcia, ³1996: 73). Esta alusão às práticas homossexuais a que o conde se entrega e que tinham atingido proporções inéditas entre as tropas estacionadas em Bissau, particularmente em torno do capitão *A Porca*, suscita a referência a um episódio particularmente grotesco, ocorrido na inauguração dos aposentos recém-remodelados do conde de Enxeque, outra personagem de extração monárquica.

Logo no início da narração, o discurso estabelece um contraste entre a delicadeza do «formoso aposento» e o carácter grosseiro dos participantes, entre intrometidos («guerreiros astutos») e convidados, graças ao léxico de natureza bélica utilizado para exprimir o modo como se servem das comidas e bebidas (*atirar-se a; investir contra; regar as guerras com mistura líquida*) e que denuncia a situação de carência e de fome de uns e outros. E é na sequência do progressivo atordoamento provocado pelo álcool e pela música que tem lugar o momento culminante do grotesco, com a cena do *strip-tease* masculino:

Então o amável Lourenço, jurista de duvidosa fama, começou a dançar, bêbedo, tropeçando nos móveis e fazendo saltar a agulha sobre o disco de estimação. Rebolava as nádegas com muita arte e, não se sabe se do interior, se do exterior, alguém pediu *strip-tease*. No exterior, alguns olhos espreitavam, compondo a crónica para o dia seguinte.

Lourenço tirou a camisa e alguém aplaudiu o seu tronco muito liso. Não se sabe se no interior, se no exterior. Tirou os sapatos e pôs-se a saltar de cama para cama. Tirou as calças e mostrou suas cuecas cor-de-rosa. À música trepidante juntaram-se vozes de animais, não se sabe se vindas da selva: uivos, urros, relinchos, gargalhadas de hiena, pios de coruja. (Garcia, ³1996: 51-52).

Se o ponto de vista homofóbico do narrador tem no relato do episódio uma outra das suas manifestações, ainda assim o aspeto mais saliente não deixará de ser a degradação humana aqui revelada mediante a manifestação dos instintos mais primitivos associados à sexualidade: a Lourenço, em primeiro lugar, e a dos espectadores, cuja animalidade se exprime de forma ruidosa e irracional – não só as suas vozes são coletivamente identificadas como de animais e associadas à selva, mas também especificadas individualmente, reforçando a irracionalidade das feras e dos bichos do mato, num contexto em que a ritualização da impulsividade sexual e os jogos eróticos aparentam afastar a proximidade da morte.

Fora de Bissau, isto é, no interior da mata e longe da «guerra dos papéis e da ventoinha» (Garcia, ³1996: 152), sem acesso a *luxos* alimentares e musicais, as manifestações do grotesco são de outra natureza e assumem contornos específicos, já no âmbito do religioso e no limiar da loucura provocada pela solidão, pelo pavor e pela iminência da morte: na escuridão da noite guineense e perante o som efetivo (ou suposto) da metralha, os soldados acendem velas no gargalo das garrafas vazias, na tentativa de manter à distância os inimigos e de esconjurar os monstros e os fantasmas da floresta e da memória: «Os guerreiros, exaustos e quase todos alucinados, iniciaram então uma inédita procissão de velas. Borrando-se nas armadilhas chamadas latrinas, quando não na merda do próprio susto, cirandavam do poílão ao arame farpado, com as mãos cheias de burlescas tochas.» (Garcia, ³1996: 117). O grotesco, neste caso, resulta do insólito e da extravagância da procissão dos soldados, uma *feira dos loucos* descontextualizada temporal e espacialmente, e ainda da contiguidade entre a religião e os excrementos, entre o elevado e o baixo corporal, num jogo de opostos que atesta a ambivalência da condição humana, mas também a degradação a que pode ser submetida em situações extremas. A dualidade do puro e do impuro, do limpo e do sórdido, ocorre ainda num fragmento respeitante à vida de Pierre Avince no mato e ao facto de tomar banho ao lado de um monte de excrementos, saindo ele «do banho com a impressão de se ter sujado nos problemas de toda aquela guerra idiota» (Garcia, ³1996: 129). Também aqui a sujidade em sentido literal se articula com o sentido figurado (tal como no excerto anterior) para ganhar uma dimensão significativa mais vasta e tornar-se metáfora da própria guerra, uma espécie de mancha a transportar daí por diante ou de lodo viscoso impossível de eliminar, se quisermos

servir-nos de um enunciado emblemático de *Lugar de Massacre* em que a lama é, de início, a parte de um todo pantanoso para, posteriormente, poder ser tomada como símbolo de um pântano interior a que Pierre não escapará pela vida fora, seja entre a neve da Europa seja nas brumas do Atlântico: «Ordens são ordens – gritou Pierre, descalçando a lama, até encontrar as botas.» (Garcia, ³1996: 100).

O grotesco é um recurso de que a narrativa de Martins Garcia faz uso com frequência e também com desembaraço, entendendo-se por isto a *liberdade* de uma expressão que parece não conhecer limites de conveniência ou de decoro: as personagens são expostas a situações de degradação extrema da sua dignidade, tocando mesmo o repulsivo e o abjeto, num processo cuja leitura suscita algumas considerações quanto à natureza dos alvos últimos a atingir com a sátira. Com efeito, parece-nos existirem algumas nuances entre o grotesco de *Imitação da Morte* e o de *Lugar de Massacre*, não tanto nos seus procedimentos, mas sobretudo na sua funcionalidade, isto é, quanto à realidade do objetivo final da sátira: se na figuração caricatural da doutora Brown a crítica se pretende pessoal e individual, visando a personagem situada no meio intelectual em que se movimenta, não nos parece que o caso de *Lugar de Massacre* seja de igual natureza, pois a sátira, mais do que a um alvo particular, dirige-se a um sistema político cujas opções conduziram a uma guerra, capaz de despertar no homem aquilo que de mais instintivo existe nele – as personagens serão, neste caso, não os alvos, mas as vítimas de uma situação que as anula e animaliza. E o mesmo poderá dizer-se do velho Cláudio, personagem de «Os Baleeiros» (Garcia, 1979: 59-63), que morre por comer em excesso num jantar do Espírito Santo: esta profanação do divino pela voracidade e pela gula, em vez de representar um ponto de vista condenatório do narrador quanto à personagem, atestará, sobretudo, a denúncia de um tempo de fome sistemática (arcaica, diz o narrador) e de penúria que apenas esporadicamente podia ser saciada, e de forma desregulada.

Por tudo isso, não nos parece plausível falar aqui daquele fator de risibilidade que Ofélia Paiva Monteiro *exige* como ingrediente do grotesco (Monteiro, 2005), em nítida discrepância com Wolfgang Kayser. Num ensaio sobre Raul Brandão, Vergílio Ferreira ocupa-se do grotesco no autor de *Húmus*, referindo-o como um sinal negativo da vida que se recusa e assinalando ainda o seu carácter predominantemente trágico, que as *velhas*

atestam de forma elucidativa (Ferreira, 1976: 176-177); em Martins Garcia é também esta perspectiva a que nos parece predominar, a de personagens enquadradas em contextos que anulam a sua dignidade e a sua racionalidade e tornam-se o sinal (também o produto) de uma degradação mais vasta, a da vida e da condição humana num determinado tempo e espaço.

CONCLUSÃO

Um percurso pela obra de José Martins Garcia, como este que se pretendeu fazer, suscita desde logo algumas observações de natureza mais pessoal do que respeitantes ao autor propriamente dito: a extensão e a complexidade dessa obra não proporcionaram, nas condições efetivas e concretas de trabalho, mais do que uma abordagem de extensão ou superfície, que um estudo de natureza parcelar e centrado em tópicos ou domínios temáticos específicos poderá vir a complementar de forma aprofundada. É certo que o nosso projeto partia precisamente de duas linhas de análise definidas: mas também é verdade que a obra do autor não tem sido objeto de muita investigação, ressaltando, é claro, os casos registados na bibliografia passiva, e mesmo assim de uma perspetiva localizada, centrada na análise de uma ou outra narrativa. Pareceu-nos, por isso, de interesse proceder, na medida do possível, a uma leitura articulada da narrativa de Martins Garcia, tentando estabelecer as conexões entre as diferentes obras, e a vários níveis, dado sermos de opinião de que é possível abordá-las na perspetiva de uma «grande narrativa» que, no seu conjunto e diversidade, ficciona um tempo histórico facilmente delimitável, com os seus constrangimentos sociais, culturais e políticos também, visto por um ótica mais ou menos recorrente da denúncia e da recusa. Por outro lado, o percurso histórico-literário de que se ocupa o primeiro capítulo teve como motivação não tanto a «velha questão» da literatura açoriana, mas principalmente o facto de Martins Garcia também ter deixado aí um contributo que, se não foi do domínio histórico, foi seguramente de importância capital no campo hermenêutico, ao abrir caminhos para a interpretação da obra literária açoriana.

Posto isto, é possível formular algumas conclusões a partir do trabalho elaborado, para lá daquelas que de modo mais sistemático ou menos foram sendo deixadas ao longo do estudo.

O primeiro capítulo permitiu-nos constatar, desde a segunda metade do século XIX, a atenção prestada ao processo literário insular, que levaria depois, e durante praticamente todo o século seguinte, à discussão e à formulação de propostas sobre o desenvolvimento do que poderia ser uma literatura açoriana, os seus parâmetros e procedimentos. Neste contexto, a intervenção de Martins Garcia manifestou-se em dois sentidos: na intervenção de natureza teórica, geral, trazendo os seus contributos para uma reflexão tendente a evitar os escolhos de uma simples delimitação de campo através do

casticismo e do típico, e pela reivindicação de um lugar para a sua obra no quadro da literatura açoriana.

Cremos que a abordagem efetuada no primeiro capítulo deixou claras algumas questões vindas a público no debate sobre a designação a atribuir a um processo literário histórico como o açoriano e que se prendem com a função da literatura num determinado espaço, com os diferentes modos da sua realização estética e articulação com o mundo, bem como ainda as condições materiais de existência dessa literatura, a sua dimensão institucional. Estes são talvez aspetos que interessa também (sobretudo?) relevar desse capítulo, pois ultrapassam a questão terminológica e permitem-nos olhar para a realidade mais vasta do «espaço cultural» açoriano a que se refere Onésimo Teotónio Almeida e do qual faz parte uma tradição literária que é possível seguir, de forma sistemática, a partir do século XIX.

Se a literatura também é memória e rescrita, a obra de Martins Garcia mantém o diálogo com autores e textos que o precederam, convocando-os e transformando-os, como se viu. Mesmo num cotejo meramente pontual, é possível pensar no romance *A Fome* como um aprofundado, amplificado (e também divergente) desenvolvimento de muita da poesia de *A Ilha e o Mundo*, de Pedro da Silveira, e em particular de dois dos seus versos: «a nossa fome de pão e de distâncias / varou a terra firme até ao outro Oceano». Não será alheio a isto o facto de Pedro da Silveira ter trazido para a sua poesia uma forte componente histórica, nela pondo em evidência os fatores de ordem social e geográfica que, através dos tempos, condicionaram o comportamento insular; essa poesia repercute ainda no romance de Martins Garcia no modo como experiência individual e percurso coletivo se sobrepõem e identificam até, no modo como, à semelhança da voz lírica de *A Ilha e o Mundo*, a voz narrativa de *A Fome* ostensivamente reivindica a pertença à comunidade insular, com um narrador proteiforme e transtemporal a assumir as vicissitudes, as raivas, o esquecimento e as desventuras de cinco séculos de história açoriana. E um estudo extensivo da escrita de José Martins Garcia daria ainda a ver como ela reelabora algumas páginas de Rodrigo Guerra e Nunes da Rosa (também eles escritores da «fronteira» picoense) ou como o ensaísta que aprofundadamente estudou a obra de Nemésio dá lugar ao ficcionista que nitidamente retoma e reescreve alguns aspetos da narrativa e da lírica do poeta terceirense; o soneto *O Paço de Milhafre*, por exemplo,

projeta-se num fragmento de *A Fome*, mas o que em Nemésio tendia para um difuso saudosismo próprio de uma visão da ilha ao longe dá lugar em Martins Garcia à consciência de uma «fundamental maldição».

Em todo o caso, importa reconhecer que a pesquisa de que resultou o primeiro capítulo é nitidamente lacunar e incompleta, pois falta-lhe uma articulação interdisciplinar, o contributo fundamental de disciplinas como a História e mesmo a Sociologia para se poder aceder de forma abrangente ao processo de emergência e consolidação da literatura açoriana, trazendo para o conhecimento os diferentes fatores que intervêm nessa dinâmica, os modos como a literatura tende a afirmar-se e através de que meios, as relações que entre ela e a sociedade se estabelecem (um trabalho a desenvolver nos moldes do referido por Lucie Robert).

O segundo capítulo introduziu-nos no universo insular literariamente configurado pela narrativa de Martins Garcia e num tempo específico, o da segunda metade do século XX, não sem antes aproveitarmos as sugestões de natureza teórica surgidas pontualmente nalguns textos, precisamente sobre questões de narratologia, e articulando-as com a matéria e os modos do próprio relato.

Se os espaços desse universo podem ser diferenciados (rural-urbano, freguesia-vila ou cidade), a verdade é que há comportamentos sociais que são transversais e se manifestam independentemente dos lugares e das categorias sociais, e a inquietação das personagens decorre em parte da experiência de desajustamento em relação ao mundo que é o delas, um mundo que pouco ou nada terá de «paraíso». Uma das imagens recorrentes na representação da *ilha* é a da «repetição e permanência», muito mais forte do que a simples rotina: no seu carácter petrificante, imobilista, repetição e permanência serão como que princípios organizadores da perceção do mundo insular por parte de Martins Garcia. Ainda aqui, esta «permanência» poderá constituir a inversão paródica do motivo do «tempo suspenso» que atravessa alguma literatura açoriana e muito do olhar exterior sobre os Açores, numa perspetiva a-histórica e simplesmente bucólica; aliás, em Martins Garcia, quem vem de fora, como João Manuel, em *Memória da Terra*, acaba por descobrir o mesmo que os *de dentro* já conheciam, uma ilha à margem do tempo, com uma vida regida por rituais esvaziados de sentido.

Num espaço cercado como o insular, a fuga constitui, aparentemente, um projeto de libertação que a experiência virá a desmentir, pois a inquietação acompanha as personagens, há um *signo* (atlântico) que se projeta com elas para lá do abreviado espaço da ilha. E a perdição é, de uma forma ou de outra, o seu destino, as personagens caminham para a ruína ou para o naufrágio, que é metáfora muito mais insular.

A referência anterior à paródia já nos situa diretamente no terceiro capítulo, pois ela constitui um dos vários instrumentos ao serviço da figuração satírica, ao lado da ironia, do burlesco e do grotesco. Em conjunto, eles asseguram um outro ponto de vista ou ângulo no interior da própria tradição literária açoriana, operam um registo que constitui a imagem inversa da «visão paradisíaca» sobre a ilha, embora os alvos da sátira não se circunscrevam ao universo insular. É sobre o mundo português na sua totalidade que recai a lupa satírica, observando-o ao pormenor nalgumas das representações de um tempo determinado pelos limites da ficção de Martins Garcia: o universo académico e o seu comportamento artificial e mundano; a guerra, que recobre de forma desmesurada o abominável de um tempo sem liberdade (mas outras referências desse tempo são igualmente assinaladas); a revolução, ainda, objeto de um olhar cáustico e implacável que não suporta nem condescende com a sua hipocrisia e oportunismos, uma e outros em nome de um ideal. E é precisamente a distância entre o ideal e a realidade em que este se perverteu que suscita da parte do satirista a violência de um discurso sem barreiras nem submissão às conveniências políticas e sociais. O recurso ao burlesco e ao grotesco traduz a necessidade de expor perante o olhar público as incongruências comportamentais, as contradições pessoais e políticas e, sobretudo no caso do grotesco, a degradação do homem em condições que atentam contra a sua dignidade, bem como a libertação das suas forças mais instintivas.

No interior da tradição literária açoriana, a escrita de Martins Garcia constitui uma forma muito particular de olhar o mundo e representa o *terceiro termo* que provoca a instabilidade da disjunção: em vez de uma visão dualista que reduz a representação do real ao trágico ou ao épico, a sua narrativa diz-nos que as imagens do mundo podem ser bem mais complexas e contraditórias do que isso. Ao mesmo tempo, e contra uma escrita que, não raro, dilui a memória das feridas e das dores, a narrativa de Martins Garcia exacerba essa memória, revolve-a no seu desespero e na sua angústia, nas suas misérias também,

para afirmar que não há nostalgia nem melancolia que cheguem para uma reconciliação com o passado.

Cremos que é importante continuar o estudo da obra de Martins Garcia, pela sua extensão, pela densidade e complexidade dos mundos nela representados e pela intensidade de uma elaboração linguística que não teve no presente trabalho um estudo sistemático e específico. A cada passo deparamo-nos com a figura do filólogo que questiona o poder da linguagem ou a sua pobreza, que procede à desmontagem de sentidos consagrados (e gastos) pelo tempo, num exercício de metalinguagem quase sempre de natureza irónica, pois há uma ironia que começa por questionar a própria linguagem, processo recorrente no autor.

E interessaria também, neste domínio, investigar a convocação de saberes e discursos a que esta escrita se entrega, dos eruditos aos populares, das sentenças e aforismos autorais aos anónimos, dos autores clássicos aos modernos, e ter em conta o modo como são «recebidos» e utilizados esses recursos. O estudo dessa pluridiscursividade poderia conduzir-nos ainda ao inventário da «biblioteca de Martins Garcia», o conjunto de obras diretamente citadas ou, então, apenas detetáveis pelo traço que deixam no texto, o que permitiria ver quais os autores que povoam o seu universo literário e a relação de proximidade ou afastamento que mantêm com ele.

O breve levantamento de propostas de trabalho, seguramente muito mais vasto do que aquele aqui delineado, fica registado como uma forma de compromisso publicamente assumido, talvez mesmo como um incentivo a prosseguir a análise de uma obra que justifica um olhar atento e demorado sobre ela.

BIBLIOGRAFIA

A) DO AUTOR

1.ATIVA

1.1 Narrativa

Romance

(1982), *O Medo*. Angra do Heroísmo, Col. Gaivota, SREC.

(1982a), *Imitação da Morte*. Lisboa, Liv. Moraes.

(1990), *Memória da Terra*. Lisboa, Ed. Vega.

(³1996), *Lugar de Massacre*. Lisboa, Ed. Salamandra [1975].

(²1997), *Contrabando Original*. Lisboa, Ed. Salamandra [1987].

(²1998), *A Fome*. Lisboa, Ed. Salamandra [1977].

Conto

(²1974), *Katafaraum é uma nação*. Lisboa, Assírio & Alvim [1974] .

(1974a), *Alecrim, Alecrim aos Molhos*. Lisboa, Ed. Afrodite.

(1977), *Revolucionários e Querubins*. Lisboa, Ed. Afrodite.

(1978), *Receitas para Fritar a Humanidade*. Lisboa, Ed. Montanha.

(1979), *Morrer Devagar*. Lisboa, Ed. Arcádia.

(1987), *Contos Infernais*. Ponta Delgada, Ed. Signo.

(1992), *Katafaraum ressurrecto*. s/l, Ed. do Autor.

(2009), *Português, contrabandista*. Antologia de contos. Seleção e Posfácio de Urbano Bettencourt. Lajes do Pico, Município das Lajes do Pico.

1.2 Lírica

- (1973), *Feldegato Cantabile*. Porto, Livraria Paisagem.
- (1984), *Invocação a um Poeta e Outros Poemas*. Angra do Heroísmo, SREC.
- (1986), *Temporal*. RI, EUA, Gávea-Brown.
- (1996), *No Crescer dos Dias*. Lisboa, Ed. Salamandra.

1.3 Drama

- (1975), *Tragédia Exacta*. Jornal do Fundão Editora.
- (1987a), *Domiciano*. Angra do Heroísmo, Col. Gaivota, SREC [Prémio Armando Côrtes-Rodrigues].

1.4 Ensaio

- (1973a), *Linguagem e Criação*. Lisboa, Assírio & Alvim,
- (1976), *Cultura, Política, Informação*. Lisboa, Perspectivas & Realidades.
- (1978a), *Vitorino Nemésio – a obra e o homem*. Lisboa, Arcádia.
- (1981), *Temas Nemesianos*. Angra do Heroísmo. Secretaria Regional da Educação e Cultura.
- (1985), *Fernando Pessoa: «Coração Despedaçado»*. Ponta Delgada, Universidade dos Açores.
- (1987b), *David Mourão-Ferreira Narrador*. Lisboa, Ed. Vega.
- (1987c), *Para uma Literatura Açoriana*. Ponta Delgada, Universidade dos Açores.
- (1988), *Vitorino Nemésio – à luz do Verbo*. Lisboa, Ed. Vega.
- (1995), *Exercício da Crítica*. Lisboa, Edições Salamandra.
- (1999), *(Quase) teóricos e malditos*. Lisboa, Edições Salamandra.

1.5 Textos da imprensa

- (1973), Recensão crítica a *O Cinema de Ubá*, de António Olinto, *Colóquio/Letras*, n.º 11, janeiro, pp. 88-89.
- (1973a), Recensão crítica a «Nota Preliminar» in *O Romance dum Rapaz Pobre*, de Octave Feuillet, de Maria Helena Paiva Joachim, *Colóquio/Letras*, n.º 11, janeiro, pp. 83-84.
- (1973b), Recensão crítica a *A Pata do Pássaro Desenhou Uma Nova Paisagem*, de Manuel de Lima], *Colóquio/Letras*, n.º 12, março, pp. 89-90.
- (1973c), Recensão crítica a *O Rei da Terra*, de Dalton Trevisan, *Colóquio/Letras*, n.º 12, março, p. 101.
- (1973d), «O subjacente e a escrita em *Memória*, de Álvaro Guerra", *Colóquio/Letras*, n.º 13, maio, pp. 40-47
- (1973e), Recensão crítica a *Poesia 71*, de Fiamma Hasse Pais Brandão, *Colóquio/Letras*, n.º 13, maio, pp. 83-84.
- (1973f), Recensão crítica a *As Quybyrycas*, de Frey Ioannes Garabatus, *Colóquio/Letras*, n.º 14, julho, pp. 79-80.
- (1973g), Recensão crítica a *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a Respeito de Kramer)*, de Sérgio Sant'Anna, *Colóquio/Letras*, n.º 15, setembro, pp. 94-95.
- (1973h), Recensão crítica a *Corpo Terrestre*, de João Rui de Sousa, *Colóquio/Letras*, n.º 16, novembro, p. 76.
- (1973i), Recensão crítica a *Crítica Doméstica dos Paralelepípedos*, de Nuno Júdice, *Colóquio/Letras*, n.º 16, novembro, p. 79.
- (1974), Recensão crítica a *O Caso Morel*, de Rubem Fonseca, *Colóquio/Letras*, n.º 17, janeiro, pp. 93-94.
- (1974a), Recensão crítica a *Irreflexões*, de Yvette K. Centeno, *Colóquio/Letras*, n.º 19, maio, pp. 86-87.
- (1974b), «Luandino Vieira: o anti-apartheid», *Colóquio/Letras*, n.º 22, novembro, pp. 43-50.
- (1983), «Carácter de autonomia bem definido», Suplemento «Cultura», *Diário de Notícias*, 16 de junho.
- (1985), «O plural Bernardo Soares», *Colóquio/Letras*, n.º 83, janeiro, pp. 46-55.
- (1985a), «Caeiro “traditore”?», *Colóquio/Letras*, n.º 88, novembro, pp. 48-56.
- (1987), Recensão crítica a *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, de Helder Godinho, *Colóquio/Letras*, n.º 95, janeiro, pp. 130-132.

- (1987a), «Há muitos “infernos” neste nosso Mundo». Entrevista concedida a *Signo. Jornal de Letras e Artes*, 10 de novembro.
- (1990), « “Articulação exclusiva” e critérios de exclusão», *Colóquio/Letras*, n.º 113/114, janeiro, pp. 185-190.
- (1990a), «O pesadelo de Bafatá», *Colóquio/Letras*, n.º 115/116, maio, pp. 103-108 [Ficção].
- (1991), «O “drama camiliano” de Vitorino Nemésio», *Colóquio/Letras*, n.º 119, janeiro, pp. 136-143.
- (1991a), «*Memória da Terra*». Entrevista a *Estante. Jornal de Informação Editorial*, n.º 1, 1º trimestre.
- (1992), «Algumas “ficções” de Antero de Quental», *Colóquio/Letras*, n.º 123/124, janeiro, pp. 108-119.
- (1993), «Autonomia da Literatura Açoriana só com a Independência dos Açores». Entrevista a Ana Isabel Sousa, jornal *Açores*, 23 de setembro, pp. 8-11.
- (1996), «José Martins Garcia. A felicidade é um relâmpago». Entrevista a Ana da Silva, revista *Ler*, n.º 36, outono.

2.PASSIVA

- Arquipélago/Línguas e Literaturas*, XVII, 2001/2004. Ponta Delgada, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, Universidade dos Açores. [In Memoriam de José Martins Garcia].
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio (1989), Recensão crítica a *Para Uma Literatura Açoriana*, de José Martins Garcia, *Colóquio/Letras*, n.º 110/111, julho, p. 163.
- _____ (2011), «Da fugaz e distante presença americana na escrita de J. Martins Garcia: um manso temporal na imitação da vida», in *O Faial e a Periferia Açoriana nos Séculos XV a XX*. Actas do V Colóquio. Horta, Núcleo Cultural da Horta, pp. 163-175.
- BAYER, Adriana Elisabete (2011), «A ironia como desvelamento de si e do outro: *Contos Infernais*, de José Martins Garcia».
- Disponível em <http://nea.ufsc.br/files/2011/04/ADRIANA.pdf>. Consultado a 15 de março de 2012.
- BETTENCOURT, Urbano (1987), «Os regimes passam, o despotismo permanece», *Signo. Jornal de Letras e Artes*, 10 de novembro. [Sobre *Contos Infernais*]

- _____ (2003), «José Martins Garcia – signo atlântico», «SAAL. Suplemento Açoriano de Artes e Letras», revista *SABER/Açores*, abril, pp. 4-7.
- _____ (2004), «José Martins Garcia», *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, 13: 59-64.
- BOLZAN, Evelise de Oliveira e RODRIGUES, Inara de Oliveira (2006), «*Lugar de Massacre*, de José Martins Garcia, e *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto: olhares convergentes sobre o autoritarismo», *Literatura e Autoritarismo*, n.º 7, janeiro-junho. Disponível em http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num07/art_07.php, Consultado a 6 de abril de 2012.
- BRASIL, Luiz António de Assis (1993), «José Martins Garcia», Suplemento «Antília», *O Telégrafo*, 5 de fevereiro.
- CÂMARA, J. M. Bettencourt da (1991), Recensão crítica a *Memória da Terra*, de José Martins Garcia, *Colóquio/Letras*, n.º 120, abril, pp. 214-215.
- CORTEZ, Maria de Lourdes (1974), Recensão crítica a *Linguagem e Criação*, de José Martins Garcia, *Colóquio/Letras*, n.º 18, março, pp. 79-81.
- CRUZ, Liberto (1975), Recensão crítica a *Feldegato Cantabile*, de José Martins Garcia, *Colóquio/Letras*, n.º 25, maio, p. 84.
- DIAS, Eduardo Mayone (1992), «*Imitação da Morte* ou o repúdio de três mundos», Suplemento «Pulsar», *Açoriano Oriental*, 7 de maio.
- DORES, Victor Rui (1987), «*O Medo* de José Martins Garcia», jornal *Directo*, 12 de fevereiro.
- _____ (1987a), «*Contos Infernais* ou a efabulação dialética do poder», *Signo. Jornal de Letras e Artes*, 24 de novembro.
- _____ (1988), «*Contrabando Original* – a memória da iniciação», Suplemento «Quarto Crescente», *A União*, 3 de junho.
- _____ (1991), «Em busca da *Memória da Terra*», Suplemento «Quarto Crescente», *A União*, 11 de janeiro.
- FONSECA, Maria Edite Gordalina da (2003), *Lugar de massacre e Aparição : metáforas da condição humana: um estudo sobre personagem e espaço*. Lisboa, Vega.
- FARIA, Duarte (1975), Recensão crítica a *Katafaraum é Uma Nação*, de José Martins Garcia, *Colóquio/Letras*, n.º 28, novembro, p. 79.
- FRADE, MAFALDA (2000), «Olhares Contemporâneos sobre o Império Romano: *Domiciano* de José Martins Garcia», *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 2, pp. 213-238. Disponível também em <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Domiciano.pdf>. Consultado a 8 de abril de 2012.

- GELB, Claudia (2013), «Os múltiplos significados do medo na obra de José Martins Garcia», *Mundo Açoriano*, 24 janeiro. Disponível em <http://www.mundoacoriano.com/index.php?mode=noticias&action=show&id=436>. Consultado a 25 de janeiro de 2013.
- GORDALINA, Edite (2001), «*Lugar de Massacre*, de José Martins Garcia: valor simbólico das personagens e dos espaços», in TEIXEIRA, Rui de Azevedo, org. (2001), *A Guerra Colonial – realidade e ficção*. Lisboa, Editorial Notícias, pp. 375-381.
- GOULART, Rosa Maria (2011), «José Martins Garcia: memórias de um mundo vazio», in AA.VV., (2011), *O Faial e a Periferia Açoriana nos Séculos XV a XX*. Actas do V Colóquio. Horta, Núcleo Cultural da Horta, pp. 177-184.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1990), «Crónica de Monte Brabo num livro invulgar», «Revista de Livros», *Diário de Notícias*, 21 de janeiro. [Recensão a *Contrabando Original*].
- _____ (1991), «Arte de narrar “em puro”», «Revista de Livros», *Diário de Notícias*, 14 de abril. [Recensão a *Memória da Terra*].
- LISTOPAD, Jorge (1976), Recensão crítica a *Lugar de Massacre*, de José Martins Garcia, *Colóquio/Letras*, n.º 31, maio, p. 88-89.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1982), Recensão crítica a *David Mourão-Ferreira: a Obra e o Homem*, de José Martins Garcia, *Colóquio/Letras*, n.º 66, março, pp. 101-102.
- MELO, João de (1988), «Uma qualquer ilha dentro de nós», *Signo. Jornal de Letras e Artes*, 1 de março. [Recensão a *Contrabando Original*].
- MOURÃO-Ferreira, David (1987), «*Domiciano*, de José Martins Garcia», *Signo. Jornal de Letras e Artes*, 30 de setembro.
- NOGUEIRA, Albano (1988), Recensão crítica a *Contrabando Original e Contos Infernais*, de José Martins Garcia, *Colóquio/Letras*, n.º 102, março, pp. 119-121.
- NUNES, Honório (1996), «De regresso ao teatro», «Livros», *Expresso*, 18 de maio. [Recensão a *Exercício da Crítica*].
- NUNES, Maria Teresa Arsénio (1988), Recensão crítica a *David Mourão-Ferreira Narrador*, de José Martins Garcia, *Colóquio/Letras*, n.º 106, novembro, pp. 110-112.
- PIRES, António Machado (1982), Recensão crítica a *Temas Nemesianos*, de José Martins Garcia, *Colóquio/Letras*. n.º 70, novembro, pp. 93-94.
- RIBEIRO, Lúcia Helena Marques (1998), *A Questão da Identidade da Terra e a Ideia de Permanência em «Contrabando Original»*. Lisboa, Edições Salamandra.

- ROCHA, Clara (1980), Recensão crítica a *Vitorino Nemésio: a Obra e o Homem*, de José Martins Garcia, *Colóquio/Letras*, n.º 54, março, pp. 76-77.
- ROCHA, Jari Maurício da (2003), *A História Fascista de Portugal e a Ficção Irónica em José Martins Garcia: A Guerra Colonial no Romance «Lugar de Massacre»*. Dissertação de Mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul [inédita].
- SALEMA, Álvaro (1989), «Rememoração nemesiana», *Colóquio/Letras*, n.º 110/111, julho, p. 146 [Crítica a *Vitorino Nemésio - à luz do Verbo*].
- TEIXEIRA, Rui de Azevedo (1998), *A Guerra Colonial e o Romance Português*. Lisboa, Editorial Notícias. [*Lugar de Massacre* constitui um dos oito romances do *corpus* selecionado pelo autor para objeto do seu estudo].
- VIEGAS, Francisco José (1988), «Guardador de memórias», *JL*, 1 de março. [Recensão a *Contrabando Original*].
- VILHENA, Maria da Conceição (1990), «*Contrabando Original*: o outro lado das coisas», *Arquipélago/Línguas e Literaturas*, Vol. XI. Ponta Delgada, Universidade dos Açores, pp. 225-243.
- _____ (1995), «Sobre *Memória da Terra*», Suplemento Açoriano de Cultura, *Correio dos Açores*, 23 de novembro, p. VIII.
- _____ (1996), «*Memória da Terra*, o último romance de José Martins Garcia», Suplemento Açoriano de Cultura, *Correio dos Açores*, 4 de janeiro, pp. I-II.

B) GERAL

- AA.VV. (2005) *O Grotesco*. Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras.
- ALBERGARIA, Jacinto Soares de (1949), *Este aspecto do moderno movimento literário nos Açores*. Ponta Delgada, s/e.
- _____ (1950), «A propósito de uma crítica – uma carta», *A Ilha*, 24 de junho.
- Atlântida*, dir. de João de Matos Bettencourt. Santa Cruz da Graciosa, 1915.
- AGUIAR, Cristóvão de (1983), «O homem açoriano é um mito e a expressão “literatura açoriana” é um equívoco», in ALMEIDA, Onésimo Teotónio, org. (1983: 110-114). [Publicado originalmente no Suplemento «Ser & Estar» n.º 1, jornal *Portuguese Times*, 9 de agosto de 1979].

- ALMEIDA, Onésimo Teotónio, org. (1983), *A questão da literatura açoriana*. Angra do Heroísmo, Secretaria Regional da Educação e Cultura.
- _____ (2011), *Açores, Açorianos, Açorianidade: Um Espaço Cultural*. Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura [1989].
- Aresta, (1983), 5-6, janeiro.
- ASSIS, Machado de (1994), «Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade», *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, vol. III (publicado inicialmente em 1873). Disponível em <http://machado.mec.gov.br/images/stories/html/critica/mact25.htm>. Consultado a 25/7/2011.
- BAKHTINE, Mikhail (1970), *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard.
- _____ (1970a), *La Poétique de Dostoievsky*. Paris, Éditions du Seuil.
- BARBE, J. Paul (1998), «Place des littératures régionales en Europe», in DIDIER, B., dir. (1998), *Précis de Littérature Européenne*. Paris, PUF.
- BARBOSA, Manuel (1953), «Uma campanha literária», *A Ilha*, 3 de outubro, p. 2.
- _____ (1953a), «Uma campanha, duas teses», *A Ilha*, 7 de novembro, pp. 2 e 3.
- BARROS, J. H. Santos (1981), *O Lavrador de Ilhas – I*. Angra do Heroísmo, Secretaria Regional da Educação e Cultura.
- BATISTA, José Manuel Dias (2012), *Contributos para uma noção de açorianidade literária*. Lisboa, Universidade Aberta [Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares; inédita].
- BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire*. Disponível em http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_27.pdf. Consultado a 15 setembro de 2013.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes (1981), «Os Açores na poesia de V. Nemésio», *Brotéria*, vol. 112, n.º 3, março, pp. 306-314.
- BERGSON, Henri (1991), *O Riso*. Lisboa, Relógio D'Água.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (2001), «Sátira», in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, Vol. 4, pp. 1160-1175.
- _____ (2006), *Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente*, vol. I e II. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BERTRAND, Dominique (2001), «Un noeud énigmatique: de l'horreur et des rires», *Humoresques*, n.º 14, juin, 2001, pp. 5-20.

- BETTENCOURT, João de Matos (1914), *A Minha Terra*. Minerva Soares, Calheta, S. Jorge. [O sobrenome aparece grafado com um único «t»]
- _____ (1914a), «Literatura açoreana», *Diário dos Açores*, 22 de outubro, pp. 5 e 7.
- _____ (1915), «A que vimos», *Atlântida*, n.º 1, 15 de janeiro, pp. 1-2.
- _____ (1915a), «Segunda carta aos nossos colaboradores», *Atlântida*, n.º 3, 15 de março, pp. 41-44.
- _____ (1915b), «Antero do Quental», *Atlântida*, n.º 6, 15 de junho, pp. 101-104.
- BETTENCOURT, Urbano (1987), Prefácio a TERRA, Florêncio (1987), *Água de Verão*. Ponta Delgada, Signo [Coletânea de textos recolhidos na imprensa].
- _____ (1989), *Emigração e literatura. Alguns fios da meada*. Horta, Câmara Municipal.
- _____ (1996), «Acerca de *Por uma autêntica Literatura Açoriana*, de Borges Garcia», Suplemento Açoriano de Cultura, *Correio dos Açores*, p. XII. [Transcreve o texto de Borges Garcia, precedido de um enquadramento].
- _____ (1999), *O Gosto das Palavras III*. Lisboa, Edições Salamandra.
- _____ (2001), «Uma outra Açorianidade – um texto esquecido de Nemésio», in AA.VV., *Vitorino Nemésio -1.º Centenário do Nascimento*, sep. da revista *Atlântida*, Vol. XLVI, 2001. Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura, pp. 321-324.
- _____ (2008), «Manuel Lopes, escritor – um cabo-verdiano nos Açores», in ALMADA, José Luís Hopffer, coord. (2008), *O ano mágico de 2006 – olhares retrospectivos sobre a história e a cultura cabo-verdianas*. Praia, Ministério da Cultura, pp. 455-464.
- _____ (2008a), «A afirmação de uma cultura própria-1895-1974», in MATOS, Artur Teodoro de, MENESES, Avelino de Freitas de, LEITE, José Guilherme Reis, dir., (2008), *História dos Açores*. Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura, vol. 2, pp. 307-322.
- _____ (2011), «Eduíno de Jesus, o Bar Jade e o jornal *A Ilha*», *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, 20, pp. 175-183.
- _____ (2012), «Literatura açoriana: aquela geração de 40», *mundoacoriano.com*, 30 de março, pp. 20 a 23. Disponível também em <http://www.mundoacoriano.com/index.php?mode=noticias&action=show&id=272>.
- BEYRIE, Jacques (1994), *Qu'est-ce qu'une littérature nationale?*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- BOILEAU (1972), *L'Art Poétique*. Paris, Bordas, col. Univers des Lettres.

- BOOTH, Wayne C. (1989), *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus Humanidades.
- BRAGA, Teófilo (³2005), *História da Literatura Portuguesa*, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1870].
- BRASIL, Luiz António de Assis (2003), *Escritos Açorianos. A Viagem de Retorno. Tópicos Acerca da Narrativa Açoriana Pós-25 de Abril*. Lisboa, Edições Salamandra [Inclui recensão a *Memória da Terra* e entrevista a José Martins Garcia].
- BUESCU, Helena Carvalhão (2001), *Grande Angular – Comparatismo e Práticas de Comparação*. Lisboa, Fundação C. Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- CANDIDO, Antonio (¹⁰2006), *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul.
- CARVALHO, Ruy Galvão de (1944), «Visão Panorâmica da Poesia Açoreana», *Insulana*, vol. I, n.º 2, pp. 178-220.
- _____ (1956), «Possibilidades de uma literatura de significação açoriana», *Insulana*, vol. 12, 2.º semestre, pp. 216-221.
- _____ (1979), «Será possível uma literatura de expressão açoriana?», *A Memória da Água-Viva*, n.º 5, dezembro, pp. 6-7.
- CASTRO, Gabriela, MIÚDO, Berta e CARVALHO, Magda, coords. (2009), *Reflexão sobre Mundividências da Açorianidade*. Ponta Delgada, Universidade dos Açores.
- COELHO, Jacinto do Prado (1973), «Roberto de Mesquita e o Simbolismo», in MESQUITA, Roberto de (1973: 9-16) .
- CORDEIRO, Carlos, Ávila, José Mendonça e, ROSA Eduardo Ferraz da, orgs. (1989), *Autonomia e Açorianidade: páginas escolhidas*. Ponta Delgada, Signo.
- _____ (1999), *Nacionalismo, Regionalismo e Autoritarismo nos Açores durante a I República*. Lisboa, Edições Salamandra.
- CORDEIRO, Carlos e SILVA, Susana Serpa, org. (2009), *A História da Imprensa e a Imprensa na História: o Contributo dos Açores*. Ponta Delgada, Centro de Estudos Gaspar Frutuoso da Universidade dos Açores e Centro de estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra.
- CORTÉS, Rosario (1986), *Teoría de la sátira: análisis de Apocolocytosis de Séneca*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- CÔRTEZ-RODRIGUES, Armando (1987), *Romanceiro popular açoriano*. Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada.

- COSTA, Carreiro da (²1995), «Breve notícia sobre elementos para uma Literatura Regional açoriana», in AAVV, *Livro do Primeiro Congresso Açoriano*. Ponta Delgada, Jornal de Cultura, pp. 195-198. [1940]
- _____²(1995a), «Propaganda insular pela literatura regional», in AA.VV. *Livro do Primeiro Congresso Açoriano*. Ponta Delgada, Jornal de Cultura, pp. 256-259 [1940].
- COSTA, Judite Barros da (2011), *Gaspar Frutuoso: A contrario Sensu. Uma releitura do Livro V das Saudades da Terra*. Ribeira Grande, Junta de Freguesia da Ribeira Grande – Matriz.
- COSTA, Vasco Pereira da (1988), «Lendo o trágico em “Mau Tempo no Canal”», in AA.VV. (1988), *Conhecimento dos Açores através da Literatura*. Comunicações da IX Semana de Estudos dos Açores. Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura, pp. 115-137)
- COUTURIER, Maurice (1995), *La Figure de l’auteur*. Paris, Éditions du Seuil.
- CRISTÓVÃO, Fernando (²2005), «A literatura como sistema nacional», *Cruzeiro do Sul a Norte*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 13-34.
- DIAS, Eduardo Mayone (1983), *A Literatura Emigrante Portuguesa na Califórnia*. Ponta Delgada, Universidade dos Açores.
- DICKE, Christine (1994), «Exemplum», in KOCH, Walter A. ed. (1994: 82-91).
- DIDIER, B., dir. (1998), *Précis de Littérature Européenne*. Paris, PUF.
- DORES, Victor Rui (1983), «Dos toiros da ilha Terceira e da produção literária açoriana», in ALMEIDA, Onésimo Teotónio, org. (1983: 125-127). [Publicado inicialmente no Suplemento «Raiz», n.º 21, *Correio dos Açores*, 14 de dezembro de 1979].
- DUARTE, Lélia Parreira (2006), *Ironia e humor na literatura*. São Paulo, Alameda Casa Editorial.
- ELIADE, Mircea (1978), *O mito do eterno retorno*. Lisboa, Edições 70.
- ENES, Carlos (1996), «Estudo introdutório e organização», in RIBEIRO, Luís da Silva, *Obras, IV – Escritos político-administrativos*. Angra do Heroísmo, Instituto Histórico da Ilha Terceira e Secretaria Regional da Educação e Cultura.
- _____² «Revista dos Açores», *Enciclopédia Açoriana*, coord. geral de Luís M. Arruda, <http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea>. Consultado a 15 de janeiro de 2011.
- ENES, José (1953), «Universalidade em Literatura», suplemento «Pensamento» , n.º 1, jornal *A União*, 5 de dezembro, pp. 1 e 2.
- _____² (1954), «A Açorianidade de Roberto de Mesquita», suplemento «Pensamento», n.º 3, jornal *A União*, e de janeiro, pp. 1, 3 e 4.

- FARIA, Duarte (1980), Recensão a *Raiz Comovida*, de Cristóvão de Aguiar, *Colóquio-Letras*, n.º 56, julho, pp. 78-79.
- FERNANDES, Macedo (1983), «Há ou não uma literatura açoriana?», in ALMEIDA, Onésimo Teotónio, org. (1983: 132-139). [Publicado originalmente no Suplemento «Raiz», n.º 23, Correio dos Açores, 19 de janeiro de 1980].
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. (1987), *A ironia romântica. Estudo de um processo comunicativo*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1997), «Ironia», in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, Vol. 2, pp. 1224-1229.
- F(ERREIRA), A(ntónio) M(ega), 1977, Recensão a *Antologia de Poesia Açoriana*, de Pedro da Silveira, *Expresso*, 22 de outubro.
- FERREIRA, Vergílio (1976), *Espaço do Invisível-II*. Lisboa, Arcádia.
- FERRO Júnior, Venâncio Augusto (1941), *Roberto de Mesquita*. Dissertação de licenciatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [inédita].
- FISCHER-MENDONÇA, F. (1951), «Registo Bibliográfico. Sobre dois livros de Vitorino Nemésio», *A Ilha*, 21 de abril, pp. 1 e 3. [*Fischer-Mendonça foi um dos vários pseudónimos utilizados por Pedro da Silveira para contornar a vigilância que lhe era feita pela censura à imprensa*].
- FOWLER, Alastair (1982), *Kinds of Literature*. Oxford, Clarendon Press.
- FRAGA, Maria do Céu (2007), «Gaspar Frutuoso: a literatura, o desterro e as saudades», in ALMEIDA, Isabel, ROCHETA, Maria Isabel e AMADO, Teresa, org. (2007), *Estudos para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*. Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 675-703.
- FREITAS, Vamberto (²2013), *O Imaginário dos Escritores Açorianos*. Ponta Delgada, Letras Lavadas Edições. [Inclui dois ensaios sobre Martins Garcia e uma entrevista ao autor]
- FRYE, Northrop (1973), *Anatomy of Criticism: four essays*. Princeton, Princeton University.
- GARCIA, Borges (1953), *Por uma Autêntica Literatura Açoriana*. Ponta Delgada, s/e.
- _____ (1954), «Por uma Autêntica Literatura Açoriana. 5 – A literatura açoriana é ou não literatura portuguesa?», *A Ilha*, 30 de janeiro, p. 2.
- GARCÍA PEINADO, Miguel A. (1998), *Hacia una Teoría General de la Novela*. Madrid, Arco/Libros, S.L.

- GARRETT, Almeida (³1977), *Viagens na Minha Terra*, introd. e notas de Augusto da Costa Dias. Lisboa, Editorial Estampa.
- _____ (⁴1992), *Frei Luís de Sousa*, introdução por Palmira Nabais. Lisboa, Editora Ulisseia.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993), *El Texto Narrativo*. Madrid, Editorial Síntesis.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil.
- _____ (1983), *Nouveau Discours du Récit*. Éditions do Seuil.
- _____ (³1995), *Discurso da narrativa*. Lisboa, Vega.
- GLISSANT, Édouard (1995), *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard.
- _____ (1997), *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*. Paris, Gallimard.
- GOULART, Rosa Maria (1997), «Processos enunciativos em *Saudades da Terra*», *O Trabalho da Prosa*. Braga-Coimbra, Angelus Novus, pp. 43-55.
- GRIFFIN, Dustin (1993), *Satire. A Critical Reintroduction*. Kentucky, The University Press of Kentucky.
- GUERRA, Rodrigo (1980), *A Americana*. Angra do Heroísmo, Secretaria Regional da Educação e Cultura.
- GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Editorial Crítica.
- _____ (1989), *Teorías de la historia literária*. Madrid, Espasa Calpe.
- HALL, Stuart (¹⁰2005), *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A editora.
- HAMON, Philippe (1996), *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris, Hachette.
- HIGHET, Gilbert (1972), *The anatomy of satire*. Princeton, Princeton University Press.
- HODGART, Mathew (1969), *La sátira*. Madrid, Ed. Guadarrama.
- HORÁCIO (1995), *Satires*. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris, Les Belles Letres.
- HUTCHEON, Linda (1981), «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, n.º 46, pp. 140-155.
- _____ (1989), *Uma teoria da paródia*. Lisboa, Edições 70.

- HUTCHEON, Linda e VALDÉS, Mário J., eds. (2002), *Rethinking Literary History*. Oxford, University Press.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1936), *L'Ironie*. Paris, Librairie Félix Alcan.
- JAUSS, Hans Robert (1993), *A literatura como provocação*. Lisboa, Vega.
- JEKOSCH, Ute (1994), «Fable», in KOCH, Walter A., ed. (1994: 92-97).
- JESUS, Eduíno de (1948), «O que se deve entender por uma literatura açoriana», *Correio dos Açores*, 25 de Março, p.1.
- _____ (1956), «Garcia Monteiro, poeta da ironia alegre», *Correio da Horta*, 11 de outubro. O texto foi posteriormente incluído em MONTEIRO, Manuel Garcia (1989), *A Trança*, org. e nota introdutória de Carlos Lobão. Horta, Câmara Municipal.
- _____ (1957), «Para uma Teoria de Literatura Açoriana», *Atlântida*, vol. I, n.º 4, pp. 201-205.
- _____ (1958), «Estudo crítico» in MORENO, António, *Obra Poética*. Coleção Arquipélago. Coimbra.
- _____ (1978), Recensão à *Antologia de Poesia Açoriana*, de Pedro da Silveira, *Colóquio/Letras*, n.º 42, março, pp. 85-87.
- _____ (1980) Recensão à *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano*, de João de Melo, *Colóquio/Letras*, n.º 56, julho, pp. 79-80.
- _____ (1983), «Existe porque tem história», Suplemento «Cultura», *Diário de Notícias*, 16 de junho.
- _____ (1987), «Eduíno de Jesus em discurso directo», suplemento Quarto Crescente, n.º 53, jornal *A União*, 6 de fevereiro.
- _____ (2000), «Alguns elementos para o conceito de literatura regional», Suplemento Cultural, *Correio de S. Jorge*, julho, p. 1.
- KAYSER, Wolfgang (1981), *The Grotesque in Art and Literature*. New York, Columbia University Press.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980), «L'ironie comme trope», *Poétique*, n.º 41, fevereiro, pp. 108-127.
- KERNAN, Alvin (1971), «A Theory of Satire», in PAULSON, Ronald, ed. (1971: 249-277).
- KOCH, Walter A., ed. (1994), *Simple Forms. An Encyclopaedia of Simple Text-Types in Lore and Literature*. Bochum, Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer.
- LAFONT, Robert e ANATOLE, Christian (1970), *Nouvelle Histoire de la Littérature Occitane*, I, II. Paris, Presses Universitaires de France.

- LAMBERT, José (2006), «En busca de los mapas literários del mundo» in ROMERO LÓPEZ, Dolores, ed. (2006: 113-128).
- LIMA, Fernando de (1948), «Independência Literária», Página de Letras, *Diário dos Açores*, 23 de abril.
- LOBÃO, Carlos (2010), *História, Cultura e Desenvolvimento numa Cidade Insular. A Horta entre 1853 e 1883*. Horta, Núcleo Cultural da Horta.
- LOUREIRO, Augusto (1901), *A Bruxa*. Lisboa, Antiga Casa Bertrand-José Bastos.
- LOPES, Cícero Galeno, s.v. «Escola Literária», *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>. Consultado em 20 de janeiro de 2012.
- LOPES, Manuel (1951), *Os meios pequenos e a cultura*. Horta, Ed. do autor.
- LUKÁCS, Georg (1975), «A propos de la satire», *Problèmes du réalisme*. Paris, L'arche éditeur, pp.15-40.
- MARIANO, Maria do Rosário (2005), «Algumas reflexões sobre o grotesco e variações em B maior: Beckett, Baudelaire, Brueghel, Bosch», in AA.VV. (2005: 55-66).
- MARTINS, J. H. Borges (1983), «Literatura açoriana inserida no contexto da literatura portuguesa», in ALMEIDA, Onésimo Teotónio, org. (1983:128-131). [Publicado originalmente no Suplemento «Raiz», n.º 23, *Correio dos Açores*, 19 de janeiro de 1980].
- MARTINS, Manuel Frias (1979), «Sátira, humor, ironia, (anti)Absurdo e Estratégia Cultural», *Vértice*, n.º 424-425, setembro-outubro, pp. 400-418.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich (2010), *Cultura, Arte e Literatura: textos escolhidos*. São Paulo, Editora Expressão Popular.
- MEINDL, Dieter (2005), «The grotesque: concepts and illustrations», in AA.VV. (2005: 7-21).
- MELO, Dias de (²1985), *Pedras Negras*. Lisboa, Vega [1964].
- MELO, João de (1978), *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano, Sécs. XIX e XX*. Lisboa, Ed. Vega.
- _____ (1982), «Há ou não uma literatura açoriana?» *Vértice*, n.º 448, maio-junho, pp. 240-275.
- _____ (1999), «O “Complexo de Ítaca” nas Literaturas Insulares (Açores, Madeira e Cabo Verde), *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa, Instituto Camões, pp. 65-72.
- Memória da Água-Viva (A)*, n.º 5, dezembro de 1979.

- MERQUIOR, José Guilherme (1980), *O Fantasma Romântico e outros ensaios*. Petrópolis, Ed. Vozes.
- MESQUITA, Roberto de (1973), *Almas Cativas e Poemas Dispersos*, org. de Pedro da Silveira, prefácio de Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática.
- MONTEIRO, George (1983), «Separação política não tem importância», Suplemento Cultura, *Diário de Notícias*, 16 de junho, p. 2.
- MONTEIRO, Manuel Garcia (1883), «Este Jornal», *O Açoriano*, 1, 9 de setembro.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1995), «Burlesco», in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, Vol. 1, pp. 811-815.
- _____ (1997), «Grotesco», in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, Vol. 2, pp. 893-902.
- _____ (2005), «Sobre o grotesco: “Inconveniências”, Risibilidade, Patético», in AA.VV. (2005) *O Grotesco*, pp. 23-38
- MOURA, Vasco Graça (1988), «Nemésis ou l'équilibre inexorable», in NEMÉSIO, Vitorino (1988), *Gros Temps sur l'archipel*. Paris, Éditions de la Différence.
- MOURALIS, Bernard (1982), *As Contraliteraturas*. Coimbra, Almedina.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1987), «Domiciano, de José Martins Garcia», *Signo. Jornal de Letras e Artes*, 30 de Setembro, p. 3
- MUECKE, D. C. (1982), *Irony and the Ironic*. London and New York, Methuen.
- NARCISO, Armando (1914), «Literatura Açoreana», *Diário dos Açores*, 24 de setembro.
- _____ (1915), «Literatura Açoreana», *Diário dos Açores*, 11 de novembro, p.1.
- NEMÉSIO, Vitorino (1917), *O Poeta Povo*. Angra do Heroísmo, Livraria Editora Andrade.
- _____ (1923) «Por que não temos Literatura Açoreana? – Uma entrevista com o moço escritor e poeta açoreano Victorino Nemésio», por Rebelo de Bettencourt, *Diário dos Açores*, Ponta Delgada, 2 de maio. Texto republicado na revista *Aresta*, n.º 5-6, Ponta Delgada, janeiro de 1983.
- _____ (1923a), «Literatura Açoreana», *Diário dos Açores*, 6 de Julho, p.1
- _____ (1929), «A Língua que falamos», *Açoriano Oriental*, 1 de Dezembro, p.1
- _____ (1932), «Açorianidade», *Ínsula*, n.º 7-8, julho-agosto.
- _____ (1932a) «Açorianidade», *Correio dos Açores*, 6 de Setembro. [Transcrito e precedido de comentário em Bettencourt (2001)].

- _____ (1952), «Todo o romancista é um espião», *A Ilha*, 23 de agosto, pp. 1-2.
- _____ (²1970), «O poeta e o isolamento: Roberto de Mesquita», *Conhecimento de Poesia*. Lisboa, Editorial Verbo [1958].
- _____ (1975), *Açores - Actualidade e Destinos*. Angra do Heroísmo, Edições Atlântida.
- _____ (⁷1994), *Mau Tempo no Canal*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1944].
- _____ (²1995) «O Açoriano e os Açores», *Sob os Signos de Agora*, introdução de José Martins Garcia. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda [1932].
- _____ (²2002), *Paço do Milhafre. O Mistério do Paço do Milhafre*, Obras Completas, vol. VII. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda [1924].
- NOGUEIRA, Carlos (2007), *A sátira na Poesia Portuguesa*. Dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto [inédita].
- OLIVEIRA, Álamo (2007), «O cenário da “Geração Glacial”», in KINSELLA, John e VILLAR, Carmen Ramos, eds. (2007), *Mid-Atlantic Margins, Transatlantic Identities: Azorean Literature in Context*, Lusophone Studies, 5. Department of Hispanic, Portuguese & Latin American Studies, University of Bristol, pp. 47-57.
- OLIVEIRA, Alberto de (²1984), *Palavras Loucas*, introdução de Luís F. A. Carlos. Porto, Livraria Civilização Editora [1894].
- PAULSON, Ronald, ed. (1971), *Satire: Modern Essays in Criticism*. New Jersey, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs.
- PAVÃO Jr, José de Almeida (1947), «A sombra de Bernardim Ribeiro nas *Saudades da Terra* de Gaspar Frutuoso», *Insulana*, vol. III, n.º 1, pp. 1-14.
- _____ (1953), «A propósito duma campanha literária», *A Ilha*, 10 de outubro, pp.1 e 4.
- _____ (1953a), «Ainda a propósito duma campanha literária», *A Ilha*, 14 de novembro, pp. 2 e 4.
- _____ (1964), «A Poesia e a Novela de Frutuoso», estudo introdutório a FRUTUOSO, Doutor Gaspar, *Livro Quinto das Saudades da Terra*. Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, pp. XXI-LVIII.
- PAVEL, Thomas (1997), «Las fronteras de la ficción», in GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, coord. (1997), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, S.L., pp.171-179.
- PAZ, Octavio (⁴1993), *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral.

- PEREIRA, Carlos Jorge (1997), Introdução: «A dupla ironia de Garcia Monteiro», in MONTEIRO, Garcia (1997), *Rimas de Ironia Alegre (antologia)*. Lisboa, Contexto Editora, pp. 7-23.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1983), «Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)», *Análise Social*, vol. XIX, 3.º, 4.º, 5.º, pp. 845-871.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio (1994), *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- PERRIN, Laurent (1996), *L'ironie mise en trope*. Paris, Editions Kimé.
- PINHEIRO, José Joaquim (1886), «Introdução da Imprensa nos Açores», *Arquivo dos Açores*, vol. VIII.
- PIRES, A. M. B. Machado (1987), «Para um conceito de literatura açoriana», *Raul Brandão e Vitorino Nemésio*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 53-70.
- _____ (2013), *Páginas sobre Açorianidade*. Ponta Delgada, Letras Lavadas.
- POLLARD, Arthur (1970), *Satire*. Londres, Methuen & Co. Ltd.
- PONTE, Lusa Maria de Melo (2010), *Le supplément Glacial A União das Letras e das Artes (1967/1974) et l'affirmation du champ littéraire açorien*. Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris-Sorbonne, Discipline/Spécialité: Études Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophone [inédicta].
- REAL, Miguel (2009), *José Enes. Poesia, Açores e Filosofia*. Lisboa, Fonte da Palavra.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1991), *Dicionário de Narratologia*. Coimbra, Almedina.
- _____ (1995), *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra, Almedina.
- REIS, Fernando (1953), «À margem dum debate», *A Ilha*, 3 de outubro, pp. 1 e 3.
- Revista dos Açores*, n.º 20 e 38 (1851); 70 (1852).
- 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 da Silva (1964), *Subsídios para um ensaio sobre a açorianidade*. Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura.
- _____ (1996), *Obras, IV – Escritos político-administrativos*. Estudo introdutório e organização de Carlos Enes. Angra do Heroísmo, Instituto Histórico da Ilha Terceira e Secretaria Regional da Educação e Cultura.

- RICOEUR, Paul (1994), *Tempo e narrativa*, Tomo I, tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, Papirus Editora.
- ROBERT, Lucie (1998), «Conditions d'émergence et d'institution d'une littérature» in DUCHET, C. et VACHON, S., ed. (1998), *La recherche littéraire – objets et méthodes*, 2. Edition, XYZ éditeur.
- SOUSA, Roberto Acízelo, s.v. «Literatura», *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>. Consultado a 7 de outubro de 2011.
- ROCHA, Elmiro (1988), *Os Primórdios da Imprensa na Horta*. Separata do vol. 8 do *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina (1979), «“Mau Tempo no Canal” – O Homem e o Destino», *Brotéria*, vol. 108-N.º 2, pp.205-211.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores, ed. (2006), *Naciones literarias*. Barcelona, Anthropos Editorial.
- ROSA, Nunes da (²1978), *Gente das Ilhas*, col. Ínsula, n.º 11. Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura.
- ROUSSET, Jean (1972), *Narcisse Romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Paris, Librairie José Corti.
- SCHOENTJES, Pierre (2001), *Poétique de l'ironie*. Paris, Editions du Seuil.
- SEGRE, Cesare (1999), *Introdução à análise do texto literário*. Lisboa, Editorial Estampa.
- SEIXO, Maria Alzira (1986), *A palavra do romance. Ensaio de genologia e análise*. Lisboa, Livros Horizonte.
- SENA, Jorge de (³1984), *Líricas Portuguesas*, 3.ª série, vol. I. Lisboa, Ed. 70.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1994), «Recordando o Doutor Gaspar Frutuoso e as suas Saudades da Terra», *Figuras e caminhos do Renascimento Português*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 383-396.
- SILVA, Armando da (1896), «Ponta Delgada – Poetas Açorianos, I», *Actualidade*, n.º 18, Ponta Delgada, 3 de maio.
- _____ (1896a), «Ponta Delgada – Poetas Açorianos, II», *Actualidade*, n.º 19, Ponta Delgada, 10 de maio. [*Por lapso, esta edição repete a numeração e a data da semana anterior*].
- _____ (1901), «Prefácio» in LOUREIRO, Augusto, *A Bruxa*. Lisboa, Antiga Casa Bertrand-José Bastos.

- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (⁸1992), *Teoria da Literatura*. Coimbra, Livraria Almedina.
- SILVEIRA, Pedro da Silveira (1945), «Notas sobre literatura moderna – a Literatura Caboverdeana e Jorge Barbosa», *A Ilha*, 14 de Julho.
- _____ (1945a), «A propósito da expressão de açoreanidade na Literatura», *A Ilha*, 6 de Outubro.
- _____ (1950), «Notas de leitura – a literatura açoriana ou uma Conferência infeliz de Jacinto Soares de Albergaria», *A Ilha*, 13 de maio.
- _____ (1951), «Registo Bibliográfico. Sobre dois livros de Vitorino Nemésio», *A Ilha*, 21 de abril, pp. 1 e 3. [Texto publicado sob o pseudónimo de F. Fisher-Mendonça, anteriormente referenciado].
- _____ (1952), *A Ilha e o Mundo*. Lisboa, Centro Bibliográfico.
- _____ org. (1977), *Antologia de Poesia Açoriana do Século XVIII a 1975*. Lisboa, Sá da Costa.
- _____ (1977a), «Açores», in COCHOFEL, João José, dir. (1977) *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*. Lisboa, Iniciativas Editoriais, pp. 35-46.
- _____ (1986), «Aqueles anos de 1940 e tal», in ALMEIDA, Onésimo Teotónio, org. (1986), *Da literatura açoriana. Subsídios para um balanço*. Angra, SREC, pp. 31-42.
- SIMÕES, João Gaspar (1977), «O Simbolismo entre os ilhéus», Suplemento «Cultura», *Diário de Notícias*, 8 de setembro.
- _____ (1977a), Entrevista ao *Jornal de Fall River*, 12 de outubro.
- _____ 1978), «Existirá uma literatura açoriana?», Suplemento Cultura, *Diário de Notícias*, 15 de junho; in ALMEIDA, org. (1983: 104-109), a partir do qual farei as citações no meu texto.
- _____ (1981), «A literatura regionalista», Suplemento «Contexto», jornal *Açores*, 23 de abril. Transcrito do Suplemento «Cultura» do *Diário de Notícias*, do dia 2 do mesmo mês.
- SIMÕES, Maria João (2005), «Ligações perigosas: realismo e grotesco», in AA.VV. (2005: 39-53).
- SOUSA, Roberto Acízelo, s.v. «Literatura», *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>. Consultado a 7 de outubro de 2011.
- SPACKS, Patrícia Meyer (1971), «Some Reflections on Satire», in PAULSON, Ronald, ed. (1971: 360-377)

- SUPICO, Francisco Maria (1995), *Escavações*, 3 vols. Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada.
- TEIXEIRA, Rui de Azevedo (1998), *A Guerra Colonial e o Romance Português*. Lisboa, Editorial Notícias. [*Lugar de Massacre* constitui um dos oito romances do *corpus* selecionado pelo autor para objeto do seu estudo].
- TODOROV, Tzvetan (1979), «Tipologia do romance policial», *Poética da Prosa*. Lisboa, Edições 70, 57-67.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1977), *O Neo-realismo literário português*. Lisboa, Moraes Editores.
- _____ (1977a), *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.
- VERDELHO, Evelina (1982), *Linguagem regional e linguagem popular no romance regionalista português*. Lisboa, Instituto de Investigação Científica.

