Simone Nacaguma

Uma poética do humano: algumas notas sobre a *Açorianidade* de Vitorino Nemésio

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

CAMPINAS

2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

N113u

Nacaguma, Simone.
Uma poética do humano : algumas notas sobre a açorianidade de Vitorino Nemésio / Simone Nacaguma. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010.

Orientador : Fabio Akcelrud Durão.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Nemésio, Vitório, 1901-1978 – Crítica e interpretação. 2. Açorianidade. 3. Insularidade. 4. Feminino. 5. Mito. I. Durão, Fabio Akcelrud. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: A poetics of the human: a few notes on the "azoreanity" of Vitorino Nemésio.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Azoreanity; Insularity; The feminine; Myth; Nemésio;

Área de concentração: História e Historiografia Literária.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão (orientador), Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, Profa. Dra. Márcia Valeria Zamboni Gobbi, Prof. Dr. Waltencir Alves de Oliveira, Prof. Dr. Luís Fernando Prado Telles, Profa. Dra. Juliana Pasquarelli Perez (suplente), Prof. Dr. Markus Volker Lasch (suplente), Profa. Dra. Danielle dos Santos Corpas (suplente).

Data da defesa: 22/02/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Fabio Akcelrud Durão

Suzi Frankl Sperber

Marcia Valeria Zamboni Gobbi

Waltencir Alves de Oliveira

Luís Fernando Prado Telles

Juliana Pasquarelli Perez

Markus Volker Lasch

Danielle dos Santos Corpas

IEL/UNICAMP
2010

Dedico este trabalho à memória de

Haquira Osakabe, meu estimado Mestre, exemplo de dignidade e benevolência, que, mesmo sem poder me acompanhar, continuou inspirando o desenvolvimento deste trabalho.

Emiko Nacaguma, minha querida Mãe, exemplo de força e determinação e cuja dedicação intensa e incondicional me possibilitou crescer e não desistir da minha formação profissional.

FATHER AND SON

It's not time to make a change
Just relax, take it easy
You're still young, that's your fault
There's so much you have to know
Find a girl, settle down
If you want, you can marry
Look at me, I am old
But I'm happy
I was once like you are now
And I know that it's not easy
To be calm when you've found
Something going on
But take your time, think a lot
I think of everything you've got
For you will still be here tomorrow
But your dreams may not
How can I try to explain
When I do he turns away again
And it's always been the same
Same old story
From the moment I could talk
I was ordered to listen
Now there's a way and I know
That I have to go away
I know I have to go

It's not time to make a change
Just sit down and take it slowly
You're still young that's your fault
There's so much you have to go
through
Find a girl, settle down
If you want, you can marry
Look at me, I am old
But I'm happy

All the times that I've cried
Keeping all the things I knew inside
And it's hard, but it's harder
To ignore it
If they were right I'd agree
But it's them they know, not me
Now there's a way and I know
That I have to go away
I know I have to go

Cat Stevens

Agradecimentos

A Vitorino Nemésio pela oportunidade de estudar a sua obra.

Ao Prof. Haquira Osakabe (*in memoriam*), por ter sido meu Mestre desde a graduação, a amizade e o carinho eternos.

À família do Prof. Haquira Osakabe, em especial à Érika e à Teca, pela atenção e preocupação.

Ao Prof. Luiz Dantas (*in memoriam*), pela acolhida incondicional.

Ao Prof. Fabio Durão, que generosamente me aceitou como sua orientanda, em condições adversas, e se dispôs a trabalhar em inúmeros finais de semana e em suas férias para que eu conseguisse finalizar esta tese. Minha profunda gratidão e admiração pela agilidade e comprometimento com que acompanhou todo o percurso deste trabalho, sem o que eu não teria conseguido terminá-lo.

Às Profas. Suzi Sperber e Márcia Gobbi, pela generosidade ímpar em suas argüições na qualificação desta tese e pelas sugestões fundamentais para o desenvolvimento e a finalização deste trabalho.

Aos colegas do grupo de orientação do Prof. Haquira, Ana Maria Miranda, Marcos Lopes, Alexandre Caroli, Marcelo Schincariol e Luís Fernando Prado Telles, com os quais compartilhei uma experiência única, minha profunda e eterna gratidão e amizade. Especialmente ao Luís Fernando e Marcelo que tiveram a generosidade de compartilhar minhas angústias e aflições nesse longo e conturbado percurso.

Aos meus colegas do grupo de orientação do Prof. Fabio Durão que, apesar da grande diferença de linhas de pesquisa, comentaram meu projeto com atenção e disposição: Charles Pontes, Lígia Winter, Daniela Mussi, Tauan Tinti, Gislaine Oliveira, Pedro Leite, Fabiano Curi e, em especial, a José Felix, por sua amizade e apoio.

À Sylvia Torres pelo apoio singular, pela amizade incondicional e por me lembrar o lugar dessa amizade.

A Elen de Medeiros, Alexandre Caroli, Greg Dantas, Tânia Martuscelli, Waltencir Oliveira, Flávia Trocolli e Roberta H. de Mello pela amizade carinhosa.

À Adriana Bastos pela amizade sincera e pelo grande incentivo.

Aos funcionários da Biblioteca do IEL pelo atendimento atencioso, em especial, à Cidinha, Bel, Loide e Teresinha.

Aos funcionários da secretaria de pós, especialmente ao Cláudio, Rose e Miguel.
Aos professores das disciplinas cursadas neste doutorado, os quais, desde a graduação, têm contribuído para minha formação: Profa. Vilma Arêas, Profa. Maria Betânia Amoroso, Prof. Francisco Foot Hardman.
À profa. Maria Helena Garcez pela generosa interlocução e empréstimo de livros.
A minha ex-coordenadora geral do curso de Letras da Unip, Profa. Inez Sautchuk, por todo apoio e suporte ao longo de todos os anos em que trabalhamos juntas.
Aos colegas da Unip, Marília Malavolta, Valderes Rinaldi, Marcelo Moreschi, Carolina Alves Ferreira e Mônica Oliveira Santos, pelo apoio e amizade.
Ao meu ex-coordenador da Facamp, Prof. Carlos Minchillo, pelo apoio generoso e pela competência ímpar com que sempre trabalhou.
Aos colegas da equipe de Língua Portuguesa da Facamp: Celinha Cardoso de Mello, Cilza Bignotto, Cristina Betioli, Debora Alves, Erich Nogueira, Emerson Tin, Gregório Dantas, Guilherme Nicésio, Luciana Ruiz, Maria Rita Palmeira, Marina Magalhães, Paula Senatore e Paulo Monteiro, pelo apoio e torcida. Em especial, à atual coordenadora, Profa. Paula Parisi, por sua atenção em relação ao horário das minhas aulas no semestre em que estive trabalhando na finalização desta tese.
A Júlia Motta, Beth Mergulhão, Ana Paula Terra e Maria Lídia pela generosidade singular e pelo apoio fundamental.
Ao M. Karabayara, pelo grande apoio e incentivo.
À Pat Kido pela ajuda especial e apoio.
À Cida, minha fiel auxiliar, pela disponibilidade e ajuda diária.
Ao meu pai, George, por ter me ensinado a não me esquecer de quem eu sou.
Aos meus irmãos, Nilton e Tatiana, pelo companheirismo e torcida.
Ao Murilo, pela amizade e socorro técnico 24 horas.
À Pamela, pelo carinho e incentivo.
Ao Liam, pela alegria de sempre.
A minha filha Raíssa por ter sido durante tanto tempo minha mais dedicada auxiliar, cuidando de seu irmãozinho enquanto eu trabalhava nesta tese.
Ao Lucas por ter aprendido tão menino a respeitar o meu trabalho e a crescer na minha ausência.

RESUMO

Em comemoração aos quinhentos anos dos Açores, em 1932, Vitorino Nemésio (1901-1978), poeta e ficcionista açoriano, cunhou o neologismo *açorianidade* a fim de expressar a singularidade da existência do homem açoriano profundamente marcado pela condição de ilhéu.

O objetivo desta tese consiste em identificar e analisar alguns elementos medulares de sua *açorianidade* a partir de um percurso sobre a sua narrativa de ficção. Nosso percurso tem início em seu primeiro romance (*Varanda de Pilatos*, 1927), inclui as três novelas de *A Casa Fechada* (1937) e finaliza-se em seu último romance, *Mau Tempo no Canal* (1944).

A análise de *Varanda de Pilatos* e das novelas de *A Casa Fechada* revelou um caráter ambíguo do feminino, sob diversos aspectos, concebido essencialmente por um sincretismo entre uma ancestralidade mítica pagã e outra cristã. Esse sincretismo se expressou, inicialmente, por meio da evocação dos mitos de Vesta/Vênus e da Virgem Maria. Verificamos, todavia, que esses mitos se desdobram em outros mitos femininos, os quais, por sua vez, guardam todos, por um lado, a matriz do duplo feminino Lilith/Eva; e, por outro, o feminino como expressão de forças ctônicas e telúricas que remontam à mítica clássica. Esse sincretismo, contudo, não se apresenta de forma "estática"; sob uma perspectiva cronológica, essas narrativas espelham uma progressiva diluição desses mitos, o que culmina em *Mau Tempo no Canal.*

Grosso modo, poderíamos dizer que essas narrativas, em certa medida, narram o processo de ocultamento e de sincretismo desses mitos femininos ao mesmo tempo em que narram o seu aburguesamento, visto que, segundo a nossa leitura, é a partir do drama masculino originado no contexto do casamento por interesse que o feminino nemesiano se configura, embora não se limite a esse aspecto. Na verdade, o conflito nemesiano recorrente consiste no casamento por interesse como obstáculo à reunião dos amantes.

Assim, poderíamos dizer que o feminino nemesiano é erigido a partir do contexto social insular açoriano, e de sua *singular religiosidade,* ao mesmo tempo em que se funda em uma concepção mítica da própria Terra, isto é, o feminino nemesiano se caracterizaria, por sua condição *liminar* entre o local (particular) e o universal, entre o sagrado e o profano, entre o Bem e o Mal, entre a bruxa e a santa, entre o diabo e o divino, entre a sombra do enigma e a luz do conhecimento.

Refletir, portanto, sobre a *açorianidade* de Vitorino Nemésio implica refletir sobre a relação entre o masculino e o feminino insulares, o que acreditamos constituir traço medular de sua *açorianidade,* isto é, de sua poética.

Palavras-chave: açorianidade, insularidade, feminino, mito, Nemésio.

ABSTRACT

In 1932, to celebrate the 500th anniversary of Azores, the azorean poet and fictionist Vitorino Nemésio (1901-1978) coined the neologism 'azoreanity' to express the Azorean's peculiar existence, which was deeply marked by their insular condition.

This dissertation intends to identify and analyze some central elements of Nemésio's 'azoreanity' condition through his work of fictional narrative. In order to do that, we examined his first novel *Varanda de Pilatos* (1927), his three short stories in *A Casa Fechada* (1937) and his last novel, *Mau Tempo no Canal* (1944).

The analysis of *Varanda de Pilatos* and *A Casa Fechada* revealed, in some aspects, an ambiguous character of the 'feminine'. The syncretism of a pagan mythical origin and a Christian one, conceived of this ambiguous character. Initially, the syncretism was expressed via the evocation of the myths of Vesta/Venus and of the Virgin Mary. These myths, however, unfolded into other feminine myths, which on the one hand kept the matrix of the double 'feminine' Lilith/Eve, and on the other hand the 'feminine' as the expression of chtonic and telluric forces that go back to Classical Mythology. Nonetheless, this syncretism was not presented in a 'static' fashion. Under a chronological perspective, these narratives mirrowed a progressive 'dilution' of these myths, which culminated in Nemésio's last novel *Mau Tempo no Canal*.

We could say that these narratives, to a certain extent, narrate the process of concealment and syncretism of these feminine myths, and at the same time narrate their embourgeoisement, since, according to our reading, it is from the masculine drama originated in the context of marriage of convenience that the nemesian 'feminine' is formed, although not exclusively. In fact, the recurrent nemesian conflict consists of the marriage of convinience as an obstacle for the reunion of lovers.

In this way, we could say that the nemesian 'feminine' was built on the social context of the insular Azorean and their religious peculiarity, and, concomitantly, it was founded in the mythical conception of the Earth; i.e., the nemesian 'feminine' would be characterized by its *liminal* condition, between the 'local' (restricted) and the 'universal', between the 'sacred' and the 'profane', between Good and Evil, between the witch and the saint, the devil and the 'divine', between the enigma's shadow and the knowledge's light.

Therefore, to think of Vitorino Nemésio's 'azoreanity' implies thinking of the relation between the insular 'masculine' and 'feminine', which we believe constitutes the essential trait of his 'azoreanity', i.e., of his poetics.

Keywords: azoreanity, insularity, the 'feminine', myths, Nemésio.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 15

1. Um percurso sobre a obra

1.1 Contexto da produção nemesiana 25

1.2 As obras de ficção de Nemésio: o nó da gravata por fazer 31

1.3 Açorianidade e Insularidade 38

2. A Obra e o Homem

2.1 Vitorino Nemésio: um humanismo singular 47

2.1.1 O humanista 49

2.1.2 A crise religiosa 57

2.1.3 O Humilde e o Sublime 60

2.1.3.1 Romance de Xangô 62

3. Análise das narrativas 73

3.1 Cosmogonia e Teogonia em *Varanda de Pilatos*: os arquétipos do masculino e do feminino 75

3.2 Desdobramentos do feminino em *A Casa Fechada*

3.2.1 "O Tubarão" 89

3.2.2 "Negócio de Pomba" 105

3.2.3 "A Casa Fechada" 116

3.3 *Mau Tempo no Canal*: o "mito" do Amor Infeliz 129

3.3.1 Os duplos femininos 139

3.3.1.1 Adão: a Unidade Celeste 145

3.3.1.2 O Mito de Lilith 148

3.3.2 O Amor Infeliz 159

3.3.2.1 O Amor Cortês: uma condição *liminar* 160

3.3.3 *Mau Tempo no Canal*: um drama Edeniano 179

4. Considerações Finais 193

4.1 Os arquétipos e a cisão do Ser 195

4.2 Adão: um andrógino insatisfeito 199

5. Bibliografia Geral 211

6. Anexo 221

INTRODUÇÃO

O projeto desta tese teve como proposta inicial o exame da *açorianidade* de Vitorino Nemésio a partir da análise de seu último romance *Mau Tempo no Canal* (1944), buscando equacionar a questão identitária colocada pela *açorianidade nemesiana* e a reflexão em torno do romance moderno português/açoriano. Entretanto, não apenas uma primeira análise desse romance revelou, mas também comentários críticos sugeriam, uma relação direta entre *Mau Tempo no Canal* e *Varanda de Pilatos* (1927), o que nos compeliu a buscar nas narrativas anteriores ao seu último romance alguns elementos embrionários a fim de se iluminar um suposto percurso reflexivo de Nemésio que, então acreditávamos, culminaria nesse último romance.

E qual foi a nossa surpresa ao verificarmos que *Varanda de Pilatos* e as novelas de *A Casa Fechada* (1937) não só poderiam ser consideradas uma espécie de exercício do que encontramos em *Mau Tempo no Canal*, como também que existiria uma espécie de percurso gradativo com início em *Varanda de Pilatos,* que se expande nas três novelas de *A Casa Fechada* e que culmina em *Mau Tempo no Canal*. Isso representaria, desse modo, quase vinte anos de reflexão em torno da *açorianidade* e dos seus elementos fundamentais, como o sentimento de isolamento insular, o temor frente à iminência de cataclismos naturais, a precariedade das condições sociais, a emigração forçada e a frustração amorosa implicada nesse contexto. É, na verdade, este último elemento que se apresenta em todas as narrativas nemesianas como produto de uma grande *força desagregadora*, o que nos conduziu a buscar os fatores *deste [outro] cataclismo* tão profundamente recorrente na temática nemesiana quanto os vulcões e sismos que caracterizam e singularizam a geografia do arquipélago e, desse modo, a existência do ser açoriano.

Nemésio foi um homem que pensou profunda e obsessivamente sobre si mesmo o que, inevitavelmente, forçou-o a buscar o que estava *além* de si, ou seja, a sua ancestralidade, a coletividade, o feminino. Essa busca, no entanto, já se mostra, em tese, *irrealizável, ou irrepresentável,* no momento de sua própria formulação, isto é, quando dissemos que a sua ancestralidade e o feminino constituir-se-iam elementos situados *além* do *eu* e do *sujeito* de Nemésio. Será, todavia, por meio de um movimento dialético entre esse "eu" nemesiano a si buscar em sua relação com o Outro, com o coletivo e, sobretudo,

com o feminino que tentamos explicitar neste trabalho, pois é por meio dessa *dinâmica dialética* que acreditamos constituir a base de sua *açorianidade.*

Nossa leitura das narrativas nemesianas levou-nos a crer que, primeiro, na açorianidade nemesiana estaria implicada uma espécie de *conflito amoroso* de "base mítica", na medida em que remontaria, segundo nossa interpretação, à lenda de Tristão e Isolda; segundo, o mito do *amor impossível*, que constitui o cerne do romance de Tristão e Isolda, configura-se nessas narrativas nemesianas, a nosso ver, a partir da construção do masculino/feminino insulares o que, por sua vez, revela uma concepção *essencialista* dos gêneros (sexuais), isto é, a construção do feminino e do masculino nemesiano remontaria a *arquétipos* da cultura helênica.

É em *Varanda de Pilatos* que se verifica de forma mais explícita essa espécie de construção arquetípica dos gêneros, uma vez que a elaboração do masculino e do feminino insulares se dá a partir de uma perspectiva *essencialista,* ou seja, por meio de uma perspectiva que parece remeter a uma *cosmogonia* e *teogonia* que, grosso modo, expressariam uma espécie de *metafísica da substância*[1] e, portanto, representariam uma perspectiva ontológica.

Nesse sentido, o pensamento de Nemésio, por meio de uma espécie de concepção cosmogônica e teogônica do masculino e do feminino açoriano, alude à representação *primeira, original,* dos gêneros sexuais, isto é, investiga a construção dos arquétipos do masculino e do feminino insulares/açorianos. Esse caminho reflexivo indutivo que nos sugeriram as suas narrativas nos conduziu, todavia, a questões universais acerca dos gêneros e será, sobretudo, da dialética entre o contexto local açoriano e o universal que acreditamos ser possível depreender-se a *sua açorianidade*.[2]

Embora o presente trabalho se proponha a debruçar sobre o feminino e o masculino nemesiano, nosso objeto principal não é a questão de gênero sexual, mas a *açorianidade* de Vitorino Nemésio a ser depreendida de sua obra ficcional. Desse modo, a grande dificuldade em apresentar uma proposta de percurso de nossa reflexão está já nas opções que o determinam: se, por um lado, nossa análise da *açorianidade* nemesiana deve remeter, necessariamente, à *realidade ficcional* das obras de Nemésio; por outro lado, a sua

[1] Trata-se de uma expressão nietzscheana que é questionada por Judith Butler em *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade,* p. 42.
[2] Esse conceito será explicitado ao longo do trabalho, sobretudo na análise das obras.

açorianidade nos lança para *fora* dessa mesma realidade ficcional que a engendra. Em outras palavras, o exame da *açorianidade* de Vitorino Nemésio nos coloca também numa relação dialética entre a realidade ficcional de suas narrativas e a realidade do homem, do *sujeito* Vitorino Nemésio, o que não é muito confortável. Mas não fomos os únicos a entender a obra deste açoriano a partir de uma espécie de *conjunto programático existencial,* que parece refletir questões do ser açoriano e do pensador Nemésio, cujos "*eus*" se fundem e nem sempre será possível distinguir um de outro.

José Enes[3], em seu artigo sobre a obra de Nemésio, afirma que não conheceu "nenhum outro escritor português em cuja obra" estivesse presente uma "noeticidade auto-construtiva [...] tão programaticamente consciencializada". E por isso, para Enes, "a face mais original da exemplaridade nemesiana" "pode ser denominada por *existencialidade hermenêutica*", o que, segundo ele, pode ser já identificada nos seus primeiros poemas de *La Voyelle promise* (1935)**;** e a "tematização programática inaugura-se com *Eu, Comovido a Oeste*[4] (1939). Enes interpreta esses versos nemesianos como expressão de um "auto-fazimento"[5], o que justifica com palavras do próprio poeta num texto que serviu de prefácio ao tomo 1° do "Círculo de Poesia" em que a poesia nemesiana de 1935-40 fora reunida pela Livraria Morais Editora. Neste texto, Nemésio interpreta os poemas de *Eu, Comovido a Oeste* nos seguintes termos:

> [...] desenha o que se possa chamar o meu pensamento poético, com os temas coerentes e reiterados da busca do sentido da existência pela representação do passado: o mundo da infância no microcosmo da ilha: o isolamento no seio de uma comunidade patriarcal: a revelação de Deus e do próximo na vizinhança e na família, do destino no amor e na promessa de morte.[6] (*Críticas 27*)

A "busca do sentido da existência pela representação do passado", "o mundo da infância no microcosmo da ilha", "o isolamento no seio de uma comunidade patriarcal", "a revelação de Deus na vizinhança e na família" e a revelação "do destino no amor e na promessa de morte" constituem elementos não exclusivos à obra poética de Nemésio, mas extensivos a

[3] ENES, José. "Exemplaridade conjuntural da obra de Vitorino Nemésio" *in Vitorino Nemésio and the Azores - Portuguese Literary & Cultural Studies 11.* Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2007, p. 50.
[4] Os versos a que se refere Enes são: "*Eu me construo e ergo peça a peça,/De saudade, vagar e reflexão./ Com quase quarenta anos, mal começa,/Ovo de tanta coisa, o coração".*
[5] Id., ibid., p. 50.
[6] Apud ENES, op. cit., p. 51.

toda sua produção literária. Segundo nossa leitura, a idéia de um "auto-fazimento" apontada por José Enes já aparece na criação ficcional nemesiana desde *Varanda de Pilatos* e também nas três novelas de *A Casa Fechada*.

É, pois, com base nessa idéia que propomos uma interpretação da açorianidade de Nemésio, ou seja, a partir da "busca do sentido da existência pela representação do passado", de um passado que se traduz não apenas na infância do homem Nemésio e de grande parte dos açorianos, mas também num passado arquetípico, numa ilha que ao mesmo tempo em que particulariza sua existência em decorrência, sobretudo, das condições sociais locais, universaliza-a quando levado em conta o símbolo arquetípico que a engendra. E ainda, a sensação de isolamento (ou confinamento) a irmanar não somente os açorianos, mas também o humano diante de sua finitude, resultando disso um divino (nemesiano) que se revela nesta *unidade dialética* entre amor e morte, ou seja, entre uma *força agregadora* e *outra desagregadora*, ou ainda, entre *physis* e *logos*.

Assim, segundo Enes[7], foi a "simplicidade coloquial desta revelação de elementos" que lhe sugeriu designar por "existencialidade hermenêutica" o "processo de elaboração poética" nemesiano, imprimindo em sua obra a *funcionalidade de exemplo* que, por sua vez, consistiria em "induzir no leitor o entendimento conjuntural de si mesmo e da sua comunidade". O caminho percorrido pelo eu poético nemesiano, tal como ressalta Enes, não segue, portanto, em busca apenas de uma *autogonose*, mas por meio dela busca despertar no seu leitor a adesão a esse processo. Daí a *exemplaridade.*

A preocupação com esse processo de identificação atravessa os anos da produção poética nemesiana e reaparece de forma bastante explícita nos versos de *Limite de Idade* (1972), que correspondem à fase final da sua produção literária. Enes elege o poema "ADN"[8] e o analisa a fim de explicitar a relação de oposição/semelhança que, nesses versos, resulta de uma comparação entre a "identificação individual" marcada pelos códigos genéticos e os "ADNs culturais"[9]. Enes, então, explica da seguinte forma:

---

[7] Id. Ibid., p. 51.

[8] *Afinal sou assim, infeliz e volúvel / Porque minha alma guarda uma ordem diversa / De pulsões celulares ao longo do seu eixo / Decifre-me quem saiba, — que, dispersa, / Com nome de ADN aqui na cruz a deixo.* (*Críticas 27*)

[9] *Hoje o homem é o bicho sem sentido, / A formal secreção da morte, / A escada da vida a quatro lanços: / Adenina, Timina / Quanina, Citosina: / Se uma falta, lá se vai a base à muda no Imutável: / O símio toma o assento ao cordo humano, / O Diabo leva a Deus a palma no fingido, / O poeta bateu o recorde da mentira /*

> Ora a verdade é que o homem, quer na sua identificação individual quer na presença e participação comunitária, não está menos pré-determinado pelos códigos genéticos da **cultura** aqui entendida, no sentido de antropologia cultural, como a dimensão humana contraposta à natureza. Estes ADNs culturais não são menos complexos do que os orgânicos e, para o homem, são tão arquetípicos e arcaicos como eles.
> Na autogênese da pessoa humana os ADNs culturais implantam-se nos orgânicos, quase como enxerto, e crescem a partir deles para a condução do processo genésico global. A cultura transforma-se numa *segunda natureza* enquanto assume, pela ciência, e domina, pela tecnologia, a primeira. [...]
> Os elementos de que se formam os ADNs culturais mediante uma infinita variedade de estruturas e de uma infindável polimerização, é a **linguagem**. A infinitude de formas, que estruturam e modalizam o espírito do homem e a sociedade, são produzidas e transmitidas em linguagem [...]. Cada indivíduo, desde o ato da sua geração é sujeito à ação compositiva e codificadora dos ADN culturais plena síntese com os ADN orgânicos. E logo que nasce se intensifica a ação dos culturais e se enceta a decifração do primeiro dos orgânicos e, gradativamente, dos culturais: "são os olhos da mãe, é o andar do pai, tem o falar do avô. A identificação da pessoa é o processo de autentificação das heranças".[10] (grifos meus)

Compartilhamos, desse modo, com Enes não somente esta interpretação dos versos nemesianos do poema ADN, como também acreditamos que ele sintetiza de modo geral a nossa idéia acerca da *açorianidade* de Vitorino Nemésio. Embora o poema ADN tenha sido elaborado na década de 70, quase 30 anos depois de *Mau Tempo no Canal* e quase 50 anos após a publicação de seu primeiro romance, cremos que ele apenas constitui um outro e novo exemplo da dialética que tentaremos explicitar em nossa análise e que se verifica não só nos versos de *La Voyelle Promisse* (1935), como bem observou Enes, mas, segundo nossa leitura, já se encontrava em seu primeiro romance de 1927.

Assim, tal como dito anteriormente, a autognose que se pode depreender do conjunto da obra poética de Nemésio, segundo Enes, também surge, de acordo com nossa interpretação, de forma bem expressiva em *Varanda de Pilatos*, que muito sugestivamente é narrado em primeira pessoa. Essa autognose expande-se, então, gradativamente pelas três novelas de *A Casa Fechada* e culmina em *Mau Tempo no Canal*. Ou seja, ela não se

---

No laço anacoluto: / Timina, Adenina, / Citosina, Quanina / Quatro mulheres infiéis me deixaram de luto. (Limite de Idade 26)

[10] Id., ibid., p. 53.

restringe àquela primeira narrativa, expande-se às narrativas posteriores, as quais vão ganhando camadas de especulação de várias ordens: social, filosófica, religiosa e cultural.

Vale dizer, ainda, que o elemento mais caro para Nemésio, a nosso ver, que constitui um símbolo fundamental de sua açorianidade, é a Natureza. É, sobretudo, por meio da relação simbólica das suas personagens com os elementos da natureza que os arquétipos serão sugeridos, que a questão de gênero (sexual) será simbolizada e que sua crítica em relação ao "aburguesamento" da sociedade se assentará. Assim, aquela *segunda natureza* a que se referiu Enes, no excerto anterior, já é sugerida em *Varanda de Pilatos* como inevitável "legado" da modernidade.

Melhor dizendo, a autognose de Nemésio que estrutura sua obra carrega em seu bojo a contemplação do que lhe é exterior, isto é, ela se relaciona idiossincraticamente com a realidade que ao mesmo tempo o circunda e por ele é abarcada, uma realidade que o contém ao mesmo tempo em que contém o outro, que lhe é particular ao mesmo tempo em que é coletiva. É, portanto, por meio dessa relação dialética[11] entre o particular e o coletivo, entre o eu e o nós, entre o presente e o passado de um eu e de um nós, entre um eu masculino e um outro eu feminino que acreditamos depreender-se uma (sua) açorianidade.

E, como bem ressaltou novamente Enes, é pela *linguagem*, no seu sentido mais amplo, que tais reflexões nos chegam assim materializadas, assim sugeridas. Por isso, conclui Enes[12] que

> a característica mais fundamental e mais distintiva da obra de Vitorino Nemésio está em que a sua linguagem é um discurso hermenêutico que *tenta expectativamente* a decifração dos vetores de auto-identificação exaradas no seu código genético-existencial, considerando em toda a amplitude da proveniência dos seus componentes e da sua pertença e participação comunitária.
> Com fina penetração anotou Rosa Goulart[13] que não é apenas um "processo de auto-revelação e autognose"; mas com isso e para além, o discurso poético nemesiano questiona-se a si próprio com a intenção

[11] Nossa impressão é de que o pensamento nemesiano estrutura-se sempre no sentido de um *desenvolvimento dialético* à Schelling, como explica Torres Filho: "A natureza — segundo Schelling — seria, como o eu fichtiano, uma aspiração infinita, uma tendência à dispersão, à qual se contrapõe uma tendência oposta. Todo o processo da realidade se cumpriria segundo um sistema dialético de oposições que, depois de sintetizadas, engendrariam novas contradições, e assim sucessivamente. A partir da valorização da natureza, Schelling transitou coerentemente através da idéia de desenvolvimento dialético, até chegar a uma concepção mais ampla que denominou *Sistema de Idealismo Transcendental*". (Schelling, F. V. *Obras Escolhidas.* Seleção, tradução e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. — 5ª ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1991.)
[12] ENES, J. Op. cit., p. 53-54.
[13] GOULART, Rosa Maria B. "Vitorino Nemésio: na senda do verbo primordial". *Arquipélago 4*. Apud ENES, J. ibid., p. 53-54.

> heurística de tapar ou ver de si brotar aquela voz inconfundível que verifica a pessoalidade originária e, precisamente, porque o fez e enquanto o faz, alcança a pureza do poético. O verbo que o disser abrir-se-á na vocalidade do verbo primordial.
> A obra de Nemésio é a realização deste percurso hermenêutico, memorativo, verificante e realizador do seu auto-fazimento em todos os meios em que desde a infância a sua existência decorreu. Mas em todos estes estádios da sua obra literária regressa, levado pela circularidade hermenêutica do seu discurso, às origens arquetípicas da sua família e da sua ilha.

Segundo Enes, ainda, esta *exemplaridade* que se verifica entre o discurso nemesiano "questionador de si próprio", perscrutador de suas origens arquetípicas, e sua intenção em fazer desabrochar em seu leitor o mesmo interesse indagador configuram uma *estratégia especular* que, da mesma forma, pode ser dimensionada na perspectiva da relação entre Açores e Portugal: "Vitorino Nemésio elaborou a sua obra como um espelho em que os Açores e Portugal inteiro se podem rever, reconhecer, avaliar e descobrir os vetores do seu próprio histórico fazer-se".[14] Em vista disso, conclui José Enes[15], constitui uma "urgência histórica, para Portugal de hoje, ser visto e ser pensado à luz dos parâmetros civilizacionais da mundividência da obra de Nemésio". E não apenas compartilhamos essa declaração de Enes como a ampliamos no intuito de ressaltar que a mundividência nemesiana conduz a reflexões que extrapolam tanto a realidade açoriana quanto a realidade portuguesa, na medida em que, em busca dos arquétipos, a sua mundividência lança para o horizonte da singularidade açoriana o percurso da existência humana[16]. Daí a ressalva de Enes:

> A perfeição literária, a amplitude histórica, a profundidade filosófica, a dimensão teológica, a perspectiva antropológica e a imensa riqueza humana, exigem a ordenação sistemática e o desenvolvimento metodológico que só nas universidades encontram os meios aptos e as condições favoráveis à realização do estudo que se impõe para a fruição oportuna nemesiana.[17]

[14] Id., ibid., p. 54.
[15] Id., ibid., p. 54.
[16] Nossa leitura desses três volumes narrativos, em conjunto, leva-nos a crer que tal conjunto representaria um "projeto programático" do qual faz parte explicitar um *percurso* do "surgimento" e da elaboração de um arquétipo do feminino para, em seguida, representar o desenvolvimento, ou "as metamorfoses", que sofreu o feminino ao longo de sua história e da História. Na verdade, acreditamos que esse percurso resultou menos de um "programa" anterior, pré-definido, e mais das reflexões nemesianas, ou seja, de uma reflexão de um "eu" em torno de si e do *outro* no mundo.
[17] Id., Ibid., p. 55.

É, pois, em razão da magnitude e da profundidade das suas reflexões que a obra de Nemésio suscita em todos os seus leitores, comprometidos ou não com a reflexão acadêmica, o movimento e a energia de superação de si mesmos, de seus paradigmas, de suas certezas, de suas experiências. Desse modo, foi com essa vontade *nova* e *aberta* a toda *provocação* que nos debruçamos sobre esse *corpus* narrativo nemesiano, sem, no entanto, descartar qualquer viés de interpretação dele que nos viesse pela sua produção, ou veia poética, uma vez que, a nosso ver, ela também está presente em sua narrativa de ficção, como a tempo verificaremos em *Mau Tempo no Canal*, sobretudo.

Foi em decorrência de todas essas questões, portanto, que fomos compelidos a refletir sobre a sua *açorianidade* a partir da construção do masculino e do feminino insulares; visto que, como já mencionado, cada uma das obras que compõem esse *corpus* da produção ficcional de Nemésio apresenta no seu bojo conflitos decorrentes da frustração amorosa cujas raízes se apresentam em diversos e variados aspectos, mas que no seu conjunto parecem se agregar em torno da construção do masculino e do feminino ocidentais sob uma perspectiva arquetípica. Sim, esta não é a única hermenêutica e tampouco a mais profícua. Mas foi a que, fazendo uso de nossa *liberdade,* "só própria do homem"[18], fomos conduzidos a realizar a fim de explanar *a açorianidade* de Vitorino Nemésio *que nossa leitura engendrou*.

Desse modo, pensar a açorianidade de Nemésio a partir de suas narrativas de ficção levou-nos a pensar a relação entre os gêneros, masculino e feminino, mas pensá-los nos remeteu, inevitavelmente, a pensar o feminino em particular e o *seu percurso* no conjunto dessas suas narrativas.

Assim, em *Varanda de Pilatos*, os elementos que caracterizariam a *açorianidade* nemesiana se expressam, a nosso ver, pela contraposição das condições sociais que caracterizam a vida dos moradores de uma pequena vila às condições da "cidade", oposição em que se circunscrevem, ainda, as relações pessoais marcadas pela angústia decorrente da necessidade de partir. Tal necessidade se revela imprescindível ao sujeito masculino, mas inibitória ao feminino, que preserva em seu bojo a imobilidade e a permanência associadas à esfericidade e à centralidade próprias da ilha, da Terra. Nesse sentido, o feminino açoriano, segundo nossa interpretação, estaria associado à idéia de ilha e da própria Terra

[18] Id., ibid., p. 53.

sob uma perspectiva que nos parece remeter a uma espécie de cosmogonia e de teogonia, ou melhor, de uma *nostalgia*[19] de um tempo primordial.

Ao analisarmos, em seguida, as três novelas de *A Casa Fechada*, buscamos nelas identificar aqueles símbolos da *açorianidade* nemesina que verificamos no primeiro romance, os quais, grosso modo, apresentam como traço medular um feminino ambíguo, concebido essencialmente por um sincretismo entre uma ancestralidade mítica pagã e outra cristã, confirmando o mesmo sincretismo sugerido no primeiro romance, por meio da evocação dos mitos de Vesta/Vênus e da Virgem Maria.

Nessas três novelas, no entanto, esses mitos se multiplicam em outros mitos femininos, os quais, por sua vez, guardam tanto a matriz do duplo feminino, Lilith e Eva, quanto do feminino como expressão de forças ctônicas, telúricas.

Como já mencionado, embora esse sincretismo possa ser identificado pontualmente naquele primeiro romance de Nemésio, observa-se um progressivo ocultamento desses mitos ao longo desse percurso sobre as narrativas nemesianas, cujo ápice se revelaria, a nosso ver, em *Mau Tempo no Canal*. Essas narrativas de Nemésio, desse modo, "narram" o *aburguesamento* do contexto social nas ilhas, o que se revela na *ruína* das relações pessoais e afetivas, sobretudo. E essa ruína decorre, principalmente, do casamento por interesse que constitui o grande obstáculo à reunião dos amantes, isto é, à concretização do "amor-paixão"[20].

Nesse sentido, poderíamos dizer que o feminino nemesiano é erigido a partir do contexto social insular açoriano ao mesmo tempo em que se funda em uma concepção mítica da própria Terra. Dessa forma, ele se caracterizaria por sua condição *liminar* entre o local (particular) e o universal, entre a realidade e o mito, entre o sagrado e o profano, entre o Bem e o Mal, entre a bruxa e a santa, entre o diabo e o divino, entre a sombra do enigma e a luz do conhecimento.

[19] Essa idéia de uma *nostalgia* dos primórdios foi incorporada ao texto após a argüição da profa. Suzi Frankl Sperber que nos chamou a atenção para esse aspecto presente nesse corpus narrativo de Nemésio.
[20] Expressão usada por Rougemont em *O Amor e o Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

1. UM PERCURSO SOBRE A OBRA

1.1 Contexto da produção nemesiana

Nemésio publica *Paço do Milhafre*, sua primeira narrativa de ficção, em 1924, no final da Geração de *Orpheu*, que certamente representou o maior movimento de renovação poética portuguesa, embora tenha sido um movimento lisboeta, mais localizado, apresentou originalidades tão reconhecíveis quanto as que se viu no resto da Europa. Esse período final da República, anterior ao presencismo, traduziu-se num ambiente em que predominavam reminiscências românticas, como o sentimentalismo amoroso e o gosto pelo historicismo, fundidas a um gosto *decadente* e douradas por um certo *saudosimo*[21] e em que a prosa de Camilo e de Eça constituíam ainda os grandes paradigmas da novelística portuguesa, junto a Aquilino e Raul Brandão.

Essa atmosfera híbrida, na qual "o velho" ainda resiste e o novo vem se achegando e, por vezes, aninhando-se ao antigo, deu-se de forma peculiar em Portugal em razão de seu próprio "atraso" em relação ao resto da Europa, no que se refere ao seu lento processo de industrialização e, por conseqüência, à manutenção de uma economia e sociedade de base agrária. Esse estreitamento da relação entre propostas estéticas e contexto político se verifica nesse Portugal do início do século XX, uma vez que se identifica, por um lado, um sentimento de frustração pátria agravado pelo Ultimato, como em Gomes Leal e Raul Brandão, A. Nobre e Pascoaes; e, por outro, um positivismo cientista assimilado a um profetismo panteísta, como em José Pereira Sampaio (Bruno). Ou seja, para se perceber com alguma clareza a convivência entre as várias tendências estéticas que constituem o amálgama com que nos deparamos no início do séc. XX em Portugal, e a partir disso pensar a produção de Nemésio, é forçoso voltar os olhos para o final do século XIX, mais precisamente para o final da Geração de 70, quando surge uma corrente nacionalista-colonialista fazendo oposição ao pensamento de Antero e Oliveira Martins, o que, por sua vez, força-nos a pensar a evolução dessa geração de 70 a partir do chamado "Terceiro Romantismo" (social, irônico e especulativo), do Realismo (desmistificador, reformista),

[21] *Saudosismo* designa o movimento estético e doutrinário idealizado por Teixeira de Pascoes (1877-1952) a partir da formulação metafísica do problema do mal e da dor, ou seja, a partir do sentimento de dor e frustração pátria agravados pelo Ultimato, e pode ser considerado como um desenvolvimento do misticismo panteísta que se acentua no final da Geração de 70.

das pretensões baudelairianas de modernidade e da estética parnasiana, que dominou grande parte dos periódicos literários e das produções literárias no último quartel do séc. XIX.[22]

Embora as principais personalidades do realismo português (Antero de Quental, Eça de Queirós e Oliveira Martins) já tivessem morrido em 1910, quando ocorreu a proclamação da República em Portugal, os autores que as sucederam, nascidos por volta do Ultimato de 1890 e na transição do XIX para o XX, conviveram com seus espectros ao mesmo tempo em que assistiam à revalorização do teatro e do romance histórico românticos, cujas ressurgências se relacionam à burguesia rural, já em decadência, e ao patriotismo sebastiânico das camadas médias urbanas que viam na expansão em África a possibilidade de um novo Brasil. Na verdade, o romance, a novela e o drama históricos nunca perderam público: as peças do romântico Pinheiro Chagas, nas quais são cultivados os valores da tradição rural, continuavam sendo exaustivamente encenadas e aplaudidas. Entretanto, apesar de um momento menor do teatro português, quando caiu na mera imitação, ou importação, do teatro romântico e realista francês, a vinda de grandes companhias de teatro estrangeiras a Portugal e uma produção nacional de qualidade (Henrique Lopes Mendonça, Marcelino Mesquita e D. João da Câmara) formou uma excelente escola de atores, possibilitando um reflorescimento do teatro português. Foi, assim, com os dramas históricos de D. João da Câmara — *Afonso VI* (1890) e *Alcácer e Quibir* (1891) — que o teatro português alcançou melhor qualidade, em razão da maior densidade social e psicológica que ganhavam as peças de Câmara, características essas que o levariam a se tornar o introdutor da dramaturgia simbolista, a Maeterlinck, em Portugal, com as peças *O Pântano* (1894) e *Meia Noite* (1900), nas quais predominam a sugestão de um mistério vago, indeterminado.

O simbolismo, todavia, constituiu em Portugal uma corrente importada, sem contornos definidos e com projeção social bastante tardia: só chega à consciência do leitor na década de 30, prevalecendo o gosto historicista, o pitoresco regional, o nacionalismo "sebastianista", o idealismo religioso. Isso porque a proclamação da República, em 1910, representou, na verdade, uma continuidade do romantismo setembrista de 1836 e acontece

[22]PEREIRA, José Carlos Seabra. *História Crítica da Literatura Portuguesa:* do fim do século ao modernismo. Lisboa: Verbo, 1995.

no momento de uma cisão do neo-romantismo do início do século em duas linhas de frente: de um lado, os monárquicos, que integram o neogarretismo, o nacionalismo e o integralismo (os chamados passadistas) e, de outro, os republicanos, que integram a *Renascença Portuguesa* e o *saudosismo*. Vale dizer, no entanto, que nem todas as personalidades literárias se enquadraram em um ou em outro lado, permanecendo à parte, como é o caso de A. Nobre e, acreditamos também ser, o de Nemésio.

As tendências tradicionalistas surgem em conseqüência de um ímpeto reformador dos realistas, que caracterizou o final deste movimento e vai se traduzir, nesse início de século, num purismo, num culto quase formal dos clássicos[23]. Do outro lado, uma vertente do romantismo vai desdobrar-se em *decadentismo, saudosismo* e *simbolismo*, movimentos esses que, apesar da qualidade dos literatos que produziram, como A. Nobre, Teixeira de Pascoaes, Antonio Patrício e Camilo Pessanha, não tiveram grande expressão no público leitor, acabando eclipsados por outras tendências conviventes.

O insucesso da República se explicaria, em parte, já pelas condições conflitantes em que ela fora assentada e que podem ser flagradas na manifestação igualmente conflitante das várias tendências estéticas que se prolongaram no XIX, dobrando a esquina do XX, e que se misturaram, nas produções literárias da época, às tendências de vanguarda. Além disso, a mudança de regime não resultou em grandes alterações nem na estrutura econômica e social, nem nas tendências ideológicas e estéticas[24], visto que os intelectuais republicanos, cuja maioria era pertencente à média burguesia provinciana, encontraram grande dificuldade em definir uma coerência própria tanto do ponto de vista político quanto literário, sendo este último inspirado ao mesmo tempo pelo positivismo e por um transcendentalismo/panteísmo heterodoxo, cujo principal exemplo se verifica, primeiro, em Sampaio Bruno e, depois, em Junqueiro, Pascoaes, Raul Brandão e também em Fernando Pessoa.

Nas letras, é imprescindível destacar a atuação e produção do grupo literário que se formou em torno da revista *Águia*, com uma grande produção editorial e a partir da qual surge, em 1912, a *Renascença Portuguesa* com a proposta das Universidades Populares, que se propagam do Porto e de Coimbra para outros centros provincianos. A *Águia* teve

[23] SARAIVA, A. J. e LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa.* 17ª edição, Porto: Porto Editora, 1996, 1996, p. 960.
[24] Id.,Ibid., p. 948.

início em 1910 e perdurou, embora de forma intermitente, até 1932, dando expressão ao intuicionismo de Pascoaes, à filosofia de Leonardo Coimbra e às idéias iconoclastas de Sá-Carneiro e Pessoa, cuja colaboração não se estendeu além do seu rompimento com o senso comum da época. Foi, deste modo, a constituição de outro grupo integrado por Almada_Negreiros, Santa-Rita Pintor e também Sá-Carneiro e Pessoa, entre outros, a Geração de "Orpheu", que, ao repudiar toda e qualquer forma de idealização romântica da pequena burguesia e também as mistificações dela decorrentes, representou a maior renovação estética desse século e marcou, por isso, o primeiro modernismo em Portugal. Daí, segundo Oscar Lopes, a designação de um "Segundo Modernismo" ser questionável, uma vez que o grupo da *Presença* não representaria um avanço que expressasse a superação da renovação literária concretizada pela geração de *Orpheu*. Ou seja, Pessoa e Sá-Carneiro seriam inegavelmente mais "modernos" que, por exemplo, Régio ou Torga.[25]

Em 1927, surge em Coimbra uma "folha de arte e crítica" dirigida por José Régio, Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, que foi batizada de *Presença* por Edmundo Bettencourt. Segundo Álvaro Ribeiro, a palavra "presença" atrai um sinônimo temporal e, desse modo, evoca a *Contemporânea*, revista modernista cujo título representava uma reação de oposição aos saudosistas e aos tradicionalistas. Ribeiro completa ainda dizendo que "presença" significa "aparição", "manifestação", "existência", "plenitude" ou ainda expressa uma idéia de "afirmação" (de um grupo literário) e de "modernidade" (o tempo presente). E realmente o seu aspecto gráfico logo chama a atenção, pela novidade que traz ao ser impressa em papel de embrulho, no qual saltam à vista a grande variedade de tipos gráficos e a profusão de desenhos e vinhetas. Trata-se de uma publicação dirigida por jovens (nascidos nos primeiro anos do séc. XX, de 1901 a 1924), embora contasse também com participação de escritores um pouco mais velhos, nascidos nos finais do XIX, de 1886 a 1899)

A *Presença* foi fundada por José Régio, Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, entre outros escritores, e participaram de sua direção Casais Monteiro e Miguel Torga. Colaboraram nela nomes ligados ao *Orpheu***,** como Luís de Montalvor, Fernando Pessoa e seus heterônimos, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro. Além desses, colaboraram

[25] LOPES. Oscar. *Entre Fialho e Nemésio.* Vol. II**.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987 p. 625.

alguns "independentes", como Vitorino Nemésio, Jorge de Sena, António Botto, Pedro Homem de Melo. Outros nomes ligados à poesia social também publicaram na presença, como José Gomes Ferreira e Fernando Namora, entre outros. Além disso, a folha coimbrã reproduziu trabalhos de artistas plásticos, como Almada Negreiros, Sarah Afonso, Arlindo Vicente etc.

As circunstâncias históricas e culturais em que se dá a criação dessa revista passam necessariamente pelos acontecimentos políticos que marcaram o final dos anos 20 aos anos 30. Em 1926, acontece o golpe militar de 28 de maio, a vitória da Revolução Nacional e a Ditadura militar se consagra com a presidência do general Carmona. Em abril de 1933, instaura-se o Estado Novo e, três anos mais tarde, são criadas a Organização Nacional da Mocidade Portuguesa e a Legião Portuguesa, e Salazar assume a Presidência do Conselho. Ainda em 1936, inicia-se a Guerra Civil Espanhola, que termina em 1939, quando tem início a Segunda Guerra Mundial. Em 1949, celebra-se o oitavo centenário de Portugal. Entretanto, segundo Adolfo Casais Monteiro[26], a longevidade que caracteriza a *Presença* torna-a singular, por um lado, porque acaba por "impor responsabilidades de ordem social que a revista efêmera não conhece" e, por outro, porque impõe, de certo modo, uma "respeitabilidade" às revistas posteriores que acabam por tomá-la como modelo de academismo. Por isso, declara o crítico, uma revista não deverá ir além do período necessário para reconhecimento público do grupo ou da geração de que é porta-voz. Todavia, como perdura a *Presença*, inevitavelmente não só ganhará o referido caráter acadêmico, como deverá reagir, de algum modo, sobre o seu perfil inicial. E foi o que ocorreu com essa revista.

Em 1930, Torga, Bettencourt e Branquinho da Fonseca endereçam uma carta de dissidência a José Régio e Gaspar Simões. Cinco anos depois, explicitam-se os conflitos entre o grupo de Régio e uma nova geração de colaboradores que, mais tarde, defenderão as propostas neo-realistas. Estes conflitos, naturais em todas as gerações, ficaram explícitos nas correspondências trocadas entre integrantes do grupo fundador, tal como podemos conferir na carta de José Régio a Gaspar Simões:

[26] MONTEIRO, Adolfo Casais. *A Poesia da "Presença", Estudo e Antologia,* Lisboa: Moraes Editores, Círculo de Poesia, 1972, p. 11-12.

> Uma geração começa a mexer-se contra nós, é certo — mas contra o que em nós é melhor só pode mexer-se pelo que nela é pior. O resto... são defeitos dela e nossos. O resto é inevitável fluxo e refluxo de gerações, o jogo das paixões melhor ou pior disfarçadas, a luta dos interesses e o *struggle for life*, a história de sempre — o movimento cruel e fecundo. Erguer-se-ão vários contra nós, como nos ergueremos contra vários...[27]

Acusada de um "individualismo estetizante" pelos jornais *O Diabo* e *Sol Nascente***,** a *Presença* termina em 1940. E, embora Fernando Namora, Carlos de Oliveira, entre outros jovens escritores, reconheçam o seu "esforço de arejamento", não deixam de ressaltar a "divergência de mentalidades que os separam" e o fato de a "folha" de José Régio já não poder "corresponder às realidades instantes de um mundo que acaba de ser experimentado na guerra de Espanha para mergulhar numa outra guerra ainda mais reveladora da urgência de certos problemas e do quanto todo homem neles participava".[28]

Vitorino Nemésio, embora apenas colaborador eventual na *Presença* (1927-40, com 54 números), é cercado por esse ambiente doutrinário e cultural. Sua criação foi múltipla (poesia, romance, contos, novela, ensaios e crítica literária) e foi o primeiro crítico universitário que, a partir de 1937, dirigiu a *Revista de Portugal.*[29]

---

[27] ROCHA, Clara. *Revistas Literárias do Século XX em Portugal.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 385.

[28] NAMORA, Fernando. *Os Modernistas Portugueses*, VI, Textos Universais, C.E. P. Porto, s/d, p. 91.

[29] Cremos que talvez fosse interessante acrescentar algumas informações sobre o surgimento e o papel das revistas literárias em Portugal, visto que, considerando-se a dimensão geográfica do país, o seu número populacional e o número de analfabetos ainda existentes no início do séc. XX, torna-se quase um contra-senso o número de revistas e jornais literários que foram lançados no início do século XX, segundo Clara Rocha *in Revistas Literárias do Século XX em Portugal.* Ela se pergunta por quais razões o escritor, nesse período, começa a se revelar numa publicação coletiva para, apenas depois, lançar no mercado os seus livros. Tentando responder a essa questão, ela formula duas razões: primeira, a facilidade de publicação, visto que conseguir editora que lhe publique o livro é sempre um grande desafio ao escritor novato; segunda, o sujeito que escreve um livro busca na sua publicação um meio de se "afirmar para negar a sua própria alienação", uma espécie de "grafomania", ou seja, o desejo de publicação já estaria no bojo da própria criação literária. Obviamente há ainda vantagens relacionadas aos custos de produção e de condições de mercado: se a revista é custeada por vários, seu custo é menor para cada um dos seus fundadores, se é consagrada, até pode pagar seus colaboradores; por outro lado, na perspectiva do público leitor, a proliferação de publicação de livros faz com que o leitor se retraia, não é possível ler tudo, há o alto preço dos livros e, desta forma, as revistas servem ao público uma "prévia do autor", cujos livros ele poderá comprar, ou não. Em 1947, um articulista da *Vértice* já comentava o alto custo de produção dos livros em Portugal e que isso, certamente, era um obstáculo a muitos bolsos. Além disso, quando se tratava de uma revista consagrada, como a Colóquio/Letras, publicar nela trazia tanto prestígio ou maior que a publicação em livro, pois servia de uma espécie de "visto", de reconhecimento da sua qualidade literária. E, por fim, vale dizer também que a revista e o jornal funcionam como lugar de *exercício* ou etapa de escrita ou ainda para *passar em revista* uma série de informações ou conceitos.
Em Portugal, o início do jornalismo literário se deu no século XVIII, com a *Gazeta Literária ou Notícia exata dos Principais Escritos Modernos* (1761). Todavia o desenvolvimento propriamente do jornalismo literário acontece no séc. XIX, quando se multiplicam as revistas redigidas ou colaboradas pelos nomes mais

1.2 As obras de ficção de Nemésio: o nó da gravata por fazer.

> O homem cercado— Vitorino Nemésio: um escritor de 60 anos de literatura e muito poucos inéditos (porque escrevia para viver) mas com inúmeros textos dispersos donde emergem fantasmas íntimos e expressões de cultura que refletem uma ilha e o que dela se transporta para a vida e para o mundo.
>
> Antonio Waldemar[30]

> Sou uma costureira que anda a distribuir roupa feita ao domicílio.[31]
>
> Vitorino Nemésio

É no final do primeiro modernismo português que Vitorino Nemésio, em 1924, aos 21 anos, publica *Paço do Milhafre*, sua primeira narrativa de ficção, a qual atesta a coerência da sua adesão inicial às propostas de *Bysancio* (1923) e de *Trípitco* (1924), uma vez que nela se ressalta a realidade açoriana, pela primeira vez evocada nas letras contemporâneas, o que a remete inevitavelmente à expressão e valorização de um regionalismo, seja sob o ponto de vista da sua temática, seja pela expressão lingüística de

---

expressivos da literatura da época, por exemplo, *O Panorama* (1837), em que colaborava Herculano; *A Tribuna* (1874), com Cesário Verde e Gomes Leal; *A Revista Ocidental* (1875), que publicou em primeira mão *O Crime do Padre Amaro; Revista de Portugal* (1889), dirigida por Eça de Queirós e, a partir de 1937, por Vitorino Nemésio etc. Será no século XX, entretanto, que os periódicos ganham grande desenvolvimento, somando mais de 200 apenas de interesse literário. O *Jornal das Letras e Artes* (1961) fornece um panorama cultural vivo do seu tempo, incluindo informações sobre o Surrealismo, a antiarte, o Expressionismo, o Neo-Realismo e o Estruturalismo e, por meio das críticas de livros, divulgou nomes como Natália Correia, Almeida Faria, Sophia de Mello etc

[30] ENES, José. "Exemplaridade conjuntural da obra de Vitorino Nemésio" *in Vitorino Nemésio and the Azores.* University of Massachusetts Dartmouth. 2007, p. 28.

[31] José Enes comenta o testemunho de António Waldemar, açoriano e amigo próximo de Vitorino Nemésio, segundo o qual, depois da morte de Nemésio, não seria encontrada nenhuma espécie de "baú repleto de inéditos tal como acontecera com Fernando Pessoa". "Nada disso. A maior parte da sua obra é o que temos nas estantes, ou o que está disperso em jornais e revistas, pois, desde sempre, quase tudo o que escrevia destinava-se a publicação imediata". É nesse sentido que José Enes (*op. cit.*, p. 18) cita relato de José Martins Garcia, no qual ele conta: "Se bem me lembro, no decurso de um dos trajetos, aos domingos, através do Bairro Alto e do Chiado, em que lhe fazia companhia, quando entregava, em várias redações, artigos escritos nas últimas horas, Vitorino Nemésio dizia-me com mal disfarçada amargura: "Sou uma costureira que anda a distribuir roupa feita ao domicílio".

suas personagens, revelador de "subconsciências da plenitude nacional", como o próprio Nemésio declararia, mais tarde, em sua conferência "O Açoriano e os Açores".[32]

Em 1927, é publicado seu primeiro romance, *Varanda de Pilatos,* mesmo ano em que tem início a geração da revista *Presença* (1927-40), entretanto, provavelmente o romance fora gestado nos anos em que colaborara na *Tríptico* e na *Bysancio*. Diferentemente, todavia, do regionalismo que em *Paço do Milhafre* evoca a paisagem e a gente açorianas, este primeiro romance faz a transição do vilarejo para a província. Venâncio Mendes, o protagonista com cerca de 15 anos de idade, deve se mudar da vila para a cidade para dar prosseguimento aos seus estudos, seguindo a vontade do pai. Novamente temos uma ação que parte de um núcleo familiar e se alarga para outras relações pessoais do protagonista até o início do conflito amoroso de que resultará a primeira frustração amorosa do protagonista, também elemento recorrente na ficção de Nemésio.

Vale ressaltar, no entanto, que justamente no momento em que os presencistas já discutiam com veemência a questão da autonomia da obra de arte, a sua vinculação/desvinculação política e social e a desvalorização dos elementos históricos, o exercício criador que se atesta em *Varanda de Pilatos,* estruturado em 1ª pessoa, parece exemplificar um certo *psicologismo* afim ao presencismo.[33] Isso porque, como o próprio Nemésio anunciou, as personagens desse seu primeiro romance constituíam transcrições fiéis de familiares e pessoas próximas, inclusive o protagonista, quem a crítica logo deduziu corresponder ao próprio autor. Essa espécie de autobiografia romanceada causou, portanto, uma grande polêmica em torno da obra e uma recepção negativa da crítica da época, seja qual fosse a tendência a que ela se ligasse.

Paradoxalmente, quando o autor compara o romance aos contos de *Paço do Milhafre*, ele justifica a linguagem preferencialmente "citadina" no primeiro, diferente do que havia privilegiado no segundo, porque temia que seu romance fosse relegado se submetido ao diapasão europeu, ou seja, para Nemésio a opção pelo foco narrativo em 1ª pessoa e a confissão de que retirara de sua própria experiência pessoal a matéria, ou o

[32] BETTENCOURT, Urbano. "Introdução" *in Obras Completas de Vitorino Nemésio. Vol. VII — Paço do Milhafre — O Mistério do Paço do Milhafre*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002, p. 10.
[33] Essa idéia foi incorporada ao texto por sugestão do prof. Luís Fernando Prado Telles, argüidor da banca de defesa desta tese.

argumento de sua narrativa não representava, para ele, qualquer entrave à qualidade do resultado, o que nos leva a pensar que aquilo que de primordial lhe parecia é o *como* as coisas se davam, que razões existiram e assim conduziram para *aquele estado* de coisas e, deste modo, a perspectiva da leitura se desloca, o que lhe interessava não era o desfecho, mas a série de *eventos interiores às personagens* que culminaram naquele determinado desfecho . Daí a percepção que parte da crítica teve ao anunciar um certo "psicologismo" nessa obra, que, embora diferente, em certa medida, do que alguns anos mais tarde vai ser colocado na ordem do dia na *Presença,* por Gaspar Simões, Nemésio antecipa essa discussão e propõe uma forma de romance que não encontrou paladar no espírito português da sua época. E é interessante perceber, ainda, que esse mesmo "tipo" de psicologismo que subjaz em *Varanda de Pilatos* (1927) vai ser desenvolvido em *Mau Tempo no Canal* (1944). E, apesar dos dezessete anos que os distanciam, ambos os romances não "atenderam ao gosto" tanto do público leitor quanto da maioria dos críticos da época.

A Casa Fechada teve a sua primeira edição em 1937 e não ganhou nenhuma outra reimpressão com seu autor ainda em vida. Trata-se da terceira obra romanesca de Vitorino Nemésio, precedida pelo volume de contos *Paço do Milhafre* e pelo romance *Varanda de Pilatos*. Também apenas mais duas lhe seguiram, o romance *Mau Tempo no Canal* e *O Mistério do Paço do Milhafre* (1949), que contém quatro contos refundidos, o desenvolvimento do tema de outro conto de *Paço do Milhafre* e mais onze contos inéditos. *Quatro Prisões Debaixo de Armas* (1971) compreende oito contos retocados de *O Mistério do Paço do Milhafre,* uma novela de *A Casa Fechada* além de dois textos narrativos publicados anteriormente nos volumes de crônica *Corsário das Ilhas* (1956) e *Viagens ao Pé da Porta* (1969).

Descontados, portanto, os reagrupamentos e refundições, as obras de ficção produzidas por Nemésio correspondem a dois romances, três novelas e cerca de vinte contos. E, segundo O. Lopes[34], esse conjunto "merece melhor atenção" do que a sua poesia "quer pela sua qualidade intrínseca, quer pelas coordenadas de tipologia e de história literária portuguesa que balizam a sua distribuição total". É também importante destacarmos o grande afeto, a amizade e os intercâmbios literários que havia entre Nemésio, Raul Brandão e Aquilino Ribeiro, os quais se consideravam, ao lado de Júlio

[34] LOPES, O. Op. cit., p. 746.

Monteiro Aillaud, padrinhos de Vitorino Nemésio. É *In Memoriam* deste último que sai a primeira edição de *Varanda de Pilatos.* Segundo Oscar Lopes, apesar da participação de Raul Brandão na *Presença* "saltar aos olhos"; em razão da carreira professoral de Nemésio em Montpellier, Bruxelas, Lisboa etc. "ele reunia melhores condições para assumir aquilo que no *modernismo* existe de mais diferencialmente, e, ao mesmo tempo, de menos provincianamente português."

Vale dizer, ainda, que esse trabalho de "reparação", redimensão ou refundição de suas narrativas de ficção não parece seguir um "juízo de qualidade" literária, pois, por exemplo, o conto "Misericórdia", que só aparece na coleção mais antiga, constitui, segundo O. Lopes[35], um de seus melhores textos. Os abalos sísmicos que arrasam quase inteiramente uma vila nos Açores constituem o tema central deste conto. Há na população dessa vila "um pavor super-sensível, supersticioso, religiosamente resignado ou rendido deflagrado por um "sentimento de completo desamparo e de pânico"[36], elementos esses que explicitariam uma tendência latente a Garret e a A. Nobre, visto que se aninham numa religiosidade popular e doméstica que se configura na infância de Nemésio.

O Mistério do Paço do Milhafre (1949) é o único volume homogêneo constituído de contos ilhéus. Desses, entretanto, dois ("Os Malhados" e "O Espelho da Morte") foram excluídos da coletânea seguinte que recebeu o título *Quatro Prisões Debaixo de Armas* (1971). "O primeiro tem como intriga um assalto frustrado e ilegal de aquartelados liberais à quinta de um miguelista terceirense, e exemplifica certa veia camiliana de ação veloz, intensa e despojada", que dá vida e recorte a certos capítulos, sobretudo iniciais, de *Mau Tempo no Canal*.

Segundo David Mourão-Ferreira, *A Casa Fechada* constitui "o único livro de novelas nesse conjunto de cinco espécimes narrativos: assim, na ordem cronológica e em matéria de subgêneros, ocupa — em tão simétrica constelação ficcionística — um lugar que se nos afigura duplamente central."[37] Isso porque, segundo ele, a discussão acerca da distinção entre essas três modalidades — conto, novela, romance — que assumiu grande

[35] Id. Ibid., p. 748.
[36] Id., ibid., p. 746.
[37]Mourão-Ferreira, David. "Introdução" *in Obras Completas de Vitorino Nemésio Vol. VI — A Casa Fechada*. Lisbora: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 21.

vivacidade teórica no segundo quartel do século XX, em toda literatura ocidental, tinha como grande questão a pureza dos gêneros e subgêneros que, então, via-se ameaçada. Em Portugal, entretanto, o teor desses problemas viria a ganhar uma "outra ordem de preocupações: sobre a necessidade de indagar até que ponto, ou em que medida, seriam certos gêneros e subgêneros conformes ou não com a própria índole do Português."[38] Em torno dessas especulações, nos finais dos anos trinta e começos de quarenta, juntaram-se vários nomes como João Gaspar Simões, José Bacelar, Albano Nogueira, Adolfo Casais Monteiro etc. Vitorino Nemésio, contudo, encontrava-se "absorvido em outras frentes de realização estética e de interesses humanísticos, só de forma tardia e episódica viria a deter-se sobre assunto que parecia tão momentoso".[39]

Nesse momento, Nemésio escrevia os poemas de *O Bicho Harmonioso* (1938) e de *Eu, Comovido Oeste* (1940), "editava as novelas de *A Casa Fechada* e preparava a suma romanesca de *Mau Tempo no Canal*"[40]. Dirigia também a *Revista de Portugal* na qual publicava os textos que mais tarde foram reunidos em *O Mistério do Paço do Milhafre*. No final dos anos trinta, publica nessa mesma revista mais dois contos — "O Espelho da Morte" (*in* n° 4, de julho de1938) e "Um ciclone nas ilhas" (*in n°* 7, de abril de1939) — esse segundo consistiria numa primeira versão do capítulo I, "A Serpente Cega", de *Mau Tempo no Canal*.

Ora, se, por um lado, Nemésio não tomou gosto por participar direta e explicitamente da discussão acerca da distinção e pureza dos gêneros na época; por outro lado, os vários trabalhos seus editados nesse mesmo momento, a sua prática constante de remodelar e reescrever suas narrativas revelaria, talvez, essas preocupações, uma vez que nos suscitam reflexões sobre esta sua prática. Desse modo, enquanto a crítica em geral debatia a questão acerca da índole portuguesa tender ou não às formas romanescas, Nemésio experimentava, experienciava reflexivamente a criação das três novelas, dos seus contos e já pensava o seu próximo romance, *Mau Tempo no Canal.*

A primeira novela, "O Tubarão", do volume *A Casa Fechada*, assim como *Mau Tempo no Canal*, tem como protagonista uma jovem pertencente a uma família burguesa

[38] Id., ibid., p. 21.
[39] Id., ibid., p. 21.
[40] Id., ibid., p. 22.

falida e que vê apenas na realização de um "bom" casamento a chance de manutenção de seu *status.* Desse modo, para Lopes[41], "O Tubarão" constitui um "ensaio geral" de um dos temas centrais de *Mau Tempo no Canal*: "está em primeiro plano uma burguesinha (Zilda) veranista tão desprendida de preconceitos que lhe permitem os seus limites de católica praticamente à 1920."

Muito mais extensa que a primeira narrativa deste mesmo volume, cerca de três vezes mais em números de páginas, **"**Negócio de Pomba" apresenta-se em dez capítulos. Renato é o protagonista e ficara órfão de mãe aos seis anos de idade; então, Mariana, a criada de seu padrinho (Teotônio Lobão) fora morar com ele que passou a ficar sob seus cuidados. Desde a morte do padrinho, são apenas os dois. Se, por um lado, acompanhamos a zelosa dedicação de Mariana por Renato; por outro, verificamos que o tema central desta narrativa é o casamento por interesse, o que a aproxima tanto da primeira novela, quanto de seu último romance, *Mau Tempo no Canal.*

A terceira novela tem como título o mesmo do volume, "A Casa Fechada"**,** e tem como núcleo o conflito que se estabelece entre a personagem Maria Adelaide, segunda esposa de Luís, e a "memória" de Margarida, a primeira esposa. A singularidade desta novela se dá pela forma simbólica que tal conflito vai ganhando ao longo da narrativa, o qual se expressa, sobretudo, por meio de uma oposição entre a materialidade da casa como símbolo de um "artefato" e os elementos da natureza, como *natura naturata*. Esta oposição, inevitavelmente, pressupõe outra, isto é, o conflito entre homem e natureza, ou entre homem e *natura naturans*, ou ainda entre o mundo profano e o sagrado.

E, por fim, em *Mau Tempo no Canal*, encontramos aprofundados todos esses elementos que, de forma mais embrionária, já havíamos notado nas narrativas anteriores. A frustração amorosa em decorrência do casamento por interesse, a "imobilidade" do feminino, os conflitos comezinhos típicos de um círculo social burguês, a degradação de valores, a oposição homem *versus* natureza a partir da singularidade da geografia açoriana, a emigração. Entretanto, a novidade trazida por esta narrativa não se expressa tão somente pelo aprofundamento dos temas, mas também pela singularidade da estrutura romanesca que, a nosso ver, parece espelhar a partir de si o universo diegético de conflitos e tensões vividos por seus protagonistas. Em outras palavras, a *forma* romanesca de *Mau Tempo no*

[41] LOPES, O. Op. cit., p. 755.

Canal configura em sua própria "estrutura" os conflitos do seu universo diegético. É, portanto, em razão desta singular relação que aventamos o lugar igualmente ímpar desta produção nemesiana.

1.3 Açorianidade e Insularidade

Em 1932, por ocasião da comemoração do quinto centenário de descobrimento dos Açores, Vitorino Nemésio cunhou o neologismo *açorianidade*[42] para expressar a singularidade da existência do homem açoriano profundamente marcado por sua condição de *ilhéu.* A origem, portanto, da questão relativa à existência de uma *literatura insular* está ligada, muito provavelmente, ao conceito de *açorianidade* de Vitorino Nemésio. A criação do termo revelaria, em linhas gerais, o esforço desse estudioso em, por meio desse neologismo, sugerir uma gama de significações, sensações e impressões a fim de expressar a singularidade da vida insular, ou seja, para Nemésio a existência do açoriano está intrinsecamente resignada às condições geográficas e sociais insulares. Esse condicionamento freqüentemente aparece na criação literária nemesiana como "cárcere e exclusão", segundo Maria Helena Nery Garcez[43] que, então, tenta defini-lo como

> a angústia de sentir-se preso na imensidão oceânica, impotente face à condição de isolamento, a angústia de estar sempre a partir, de ser o agente ou o paciente de despedidas, de conviver com a ausência [...]. Faz parte da açorianidade o ter de partir ou por razões de extrema pobreza, emigrando, ou pelo desejo de estudar e/ou progredir, ampliar perspectivas profissionais.

Constata-se, portanto, que esse condicionamento geográfico é sensivelmente agravado pela precariedade das condições econômicas e sociais nas ilhas, resultando na emigração. E é esse quadro que traduz a açorianidade de Vitorino Nemésio.

Assim, é a partir de um movimento de amplificação do conceito de *açorianidade* que, posteriormente, outros autores, além dos açorianos, serão analisados e, deste modo, agrupados sob a *gênese* da *insularidade*, uma vez que "a insularidade é mais, muito mais do que espaço, é modo de ser, de pensar, de sentir, de expressar"[44]. Nesse sentido, instaura-se, pois, uma possibilidade de reflexão acerca da *açorianidade* sob uma espécie de circularidade hermenêutica que teria como ponto de partida dessa reflexão a formação de

---

[42] SILVA, Heraldo Gregório da. *Açorianidade na Prosa de Vitorino Nemésio – Realidade, Poesia e Mito.* Co-edição INCM e Secretaria Regional de Educação e Cultura – Região Autônoma dos Açores, s/d, p. 14.
[43] GARCEZ, Maria Helena. "De António Nobre e Vitorino Nemésio: Linhagens" *in Voz Lusíada*, nº 17, Primeiro Semestre de 2002, São Paulo, p. 17.
[44] GARCEZ, Maria Helena. Op. cit., p. 17.

uma "literatura insular" que, todavia, nasce da questão da insularidade que determinou a açorianidade e que, por sua vez, fomentou a sistematização de uma produção literária em torno deste tema. Então, a fim de discutirmos a açorianidade nas narrativas de ficção de Vitorino Nemésio, partiremos de uma breve contextualização do tema que, inevitavelmente, leva-nos às origens da literatura insular açoriana.

Segundo Urbano de Bettencourt[45], *História de dois amigos da Ilha de São Miguel,* escrita na segunda metade do século XVI por Gaspar Frutuoso[46], constitui a mais antiga ficção narrativa açoriana[47]. Na verdade, este título é o quinto de um total de seis relatos históricos, nos quais, segundo Bettencourt, Frutuoso optou, engenhosamente, por construir uma estrutura de natureza dialógica, em que a narração é atribuída a uma personagem alegórica, a Verdade, que tem, por sua vez, a Fama como ouvinte, compondo um quadro cuja filiação renascentista permitiu que fosse contada a história dos quatro arquipélagos atlânticos (Cabo Verde, Canárias, Madeira e Açores) "desde a sua descoberta e povoamento até o momento da própria escrita". Entretanto, de acordo com Bettencourt, apenas o Livro Quinto, *História de dois amigos da Ilha de São Miguel,* apresenta um conteúdo ficcional propriamente, tanto que as "relações transtextuais" que se estabelecem entre esta obra e *Menina e Moça* (1554), de Bernardim Ribeiro, fazem com que seja "possível situar a narrativa de Frutuoso no campo de um gênero como o do romance sentimental quinhentista". Além disso, os elementos diegéticos sugerem que o escritor açoriano tivesse lido Bernardim Ribeiro, pois "além do profundo tom pessimista" de raiz ética-religiosa, o componente semântico de natureza espacial (aqui entra a questão da insularidade)

> serve de moldura física à enunciação da narrativa.Ou pela enunciação do cronista ele mesmo, ou pela voz das interlocutoras, o local onde decorre o relato é expressamente indicado e logo em lugar de destaque na

[45] Urbano Bettencourt nasceu na Piedade, Ilha do Pico em 1949. Frequentou o Seminário de Angra, que abandonou, vindo posteriormente a licenciar-se em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa, depois de uma experiência de dois anos de guerra colonial na Guiné-Bissau. Professor do Ensino Secundário na margem sul do Tejo e em Ponta Delgada, e, desde 1990 Assistente Convidado da Universidade dos Açores, onde tem leccionado Literatura Portuguesa Clássica, Estudos Literários e Literatura Açoriana. Tem colaboração dispersa por jornais, revistas, rádio e televisão, para a última das quais adaptou, com José Medeiros, o romance *Mau Tempo no Canal*, de Vitorino Nemésio. (http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/urbano.htm)

[46] Nascido na Ilha de São Miguel, Ponta Delgada, em 1522. Exerceu a função de vigário e pregador da Matriz de Nossa Senhora da Estrela na Ribeira Grande até sua morte, em 1591.

[47] BETTENCOURT, Urbano. "Literatura açoriana — Da solidão atlântica à perdição no mundo" *in* TUTIKIAN, J. ASSIS BRASIL, L. A. (Org.). *Literaturas insulares lusófonas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, p. 11-12.

> inscrição-síntese que abre o Livro Primeiro das *Saudades da Terra* : "[...] a Verdade, que estava solitária em uma Serra da Ilha de São Miguel.[48]

Decorrente, portanto, desse deslocamento do lugar do relato, configura-se, por um lado, uma situação de "solidão insular que acentua, no seu enquadramento físico, a solidão interior da personagem" e, por outro lado, "ao situar os dois amigos no espaço açoriano, Frutuoso consigna a viagem, a travessia marítima, como tópico narrativo "obrigatório"".[49] Logo, verificamos que *História de dois amigos da Ilha de São Miguel* apresenta já os temas fundamentais que, mais tarde, caracterizarão a literatura açoriana. Entretanto, não se pode dizer que Frutuoso tenha "criado escola", uma vez que o Livro Quinto só veio a lume em 1964, ou seja, seus sucessores dialogaram com essa obra sem se darem conta disso. Isso porque, segundo Bettencourt[50],

> a força da experiência histórica de viagens, partidas em fuga à pequenez do espaço e à falta de condições sociais e em busca da sobrevivência noutros espaços — tudo isso acabaria por impor-se à literatura, enquanto repositório de memória coletiva do povo açoriano.

É, pois, sob essa perspectiva da literatura ser alimentada por um "repositório de memória coletiva" em que encontramos a experiência da migração forçada em decorrência das condições geográficas e sociais, além do medo diante da iminência de cataclismos naturais, é que podemos pensar a *açorianidade* proposta por Nemésio.

Vale dizer ainda que, embora as investigações históricas comprovem a existência de escritores açorianos desde Frutuoso, foi somente no século XIX, com o estabelecimento da imprensa e com a reforma do ensino, que foram criadas condições para um efetivo circuito entre autores e leitores e, desse modo, consolidar-se um *sistema literário*[51]. Assim, além de Frutuoso, podemos destacar a importante contribuição para formação da literatura açoriana dos contistas Rodrigo Guerra (1862-1924), Florêncio Terra (1858-1941) e Nunes da Rosa (1871-1946), "intimamente ligados ao Faial e ao Pico", e que têm como núcleo temático "terra, mar e emigração"[52], marcando a transição do séc. XIX para o séc. XX.

---

[48] Id., ibid., p.13.
[49] Id., ibid., p. 13.
[50] Id., ibid., p. 14.
[51] Tal como conceituou Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira.*
[52] BETTENCOURT, Urbano. *Op. Cit*., p. 15.

Se, todavia, Frutuoso partiu para o Leste, em busca de uma formação intelectual, hoje, a "debandada coletiva", segundo Bettencourt[53], segue-se para o Oeste, rumo às "Califórnias perdidas de abundância" (verso de Pedro da Silveira), uma vez que permanece no imaginário açoriano uma "América do ouro e da abastança", ainda que "algumas chegadas e regressos impossíveis" sinalizem o contrário, ou seja, isso não ganha força persuasiva o bastante para que essa "miragem" seja desmistificada.

Do lado oposto a esse movimento de partidas, encontra-se, a poesia de Roberto Mesquita (1871-1923), rendido à solidão da ilha das Flores, "passou toda a vida confinado aos estreitos limites físicos da sua ilha". E seus versos, segundo Bettencourt[54], expressam uma "profunda inquietação insular que se exprime pela dialéctica entre a limitação da ilha e a ilimitação do mundo — entre o cárcere e o infinito, [...]" alimentando e exarcebando "o desejo de uma viagem nunca realizada, pois, ao mesmo tempo em que desafia o eu-lírico a projetar-se para lá dos horizontes, o mar constitui-se obstáculo intransponível, prolongamento das grades da prisão [...]". Segundo Vitorino Nemésio[55], Mesquita foi "o primeiro poeta que exprime alguma coisa de essencial na condição humana tal como ela se apresenta nas ilhas dos Açores" sem que fosse preciso, nem uma única vez, mencionar a palavra "ilha."[56]

Segundo Assis Brasil[57], a imagem da "ilha" evoca imediatamente a do "mar" e juntos constituem as marcas mais expressivas da literatura insular. O mar, desse modo, "percorre um longo itinerário de escrita"[58] no imaginário açoriano, desde Gaspar Frutuoso até os dias atuais. Se tomados, entretanto, esses dois elementos, mar e ilha, sob a perspectiva da relação que entre eles se estabelece, há de incluirmos a vegetação, os vulcões e os sismos, os gêiseres, as caldeiras, o céu, o ar. Tem-se, pois, segundo a moderna teoria ficcional, que o espaço ficcional não é constituído "apenas pela realidade geográfica em que se desenvolve a narrativa, mas também pelas circunstâncias morais, intelectuais,

[53] Id., ibid., p. 15-16.
[54] Id., ibid., p. 16.
[55] NEMÉSIO *apud* BETTENCOURT, Urbano. *Op. Cit*., p. 16.
[56] BETTENCOURT, U. *Op. Cit*., p. 16
[57] LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL E SILVA, romancista, ensaísta e cronista. Atualmente é Professor Titular da Faculdade de Letras da PUCRS e Coordenador-Geral do DELFOS - Espaço de Documentação e Memória Cultural, da mesma Universidade. Membro do Conselho Editorial da Revista Signo, da Faculdade de Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul.
[58] Idem, "Nem sempre o mar à vista: condicionantes para um estudo do espaço literário açoriano" *in Literaturas insulares lusófonas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, p. 16.

sociais e até econômicas e filosóficas"; em razão disso, quando se pensa na análise de um determinado espaço ficcional, nele é abarcado "o clima psicológico em que a trama se desenvolve, incluindo-se as contingências nem sempre visíveis de uma dada sociedade, como os preconceitos e ações coletivas."[59]

Daí a importância em se conhecer o início do povoamento do arquipélago, que, segundo Damião Peres, fora "descoberto" por Diogo de Silves em 1427. Há, contudo, duas origens acerca do nome "Açores": a primeira afirma que os primitivos povoadores teriam confundido os *milhafres*, aves de rapina muito comuns nas ilhas, com os *açores*, aves comuns em Portugal (continente); a outra explicação, mais aceita, é a de que o nome decorreria de uma homenagem à Nossa Senhora dos Açores feita por Gonçalo Velho Cabral, que foi responsável pelo povoamento da ilha de Santa Maria e de São Miguel. Esse processo se deu do Oriente para o Ocidente, iniciando-se na ilha de Santa Maria e, depois, seguindo-se pela ilha de São Miguel, Terceira, Graciosa, São Jorge, Pico, Faial, Flores e Corvo. E o sistema adotado foi o de Capitanias, semelhante ao do Brasil. Construíram-se igrejas, conventos, vilas e cidades reproduzindo o sistema social do continente português. Depois de extinto o sistema de Capitanias, foi adotado nos Açores o sistema administrativo de Portugal. E somente após a Revolução de 25 de Abril de 1974, os Açores foram elevados a condição de Região Autônoma.

Como já mencionado anteriormente, a emigração "forçada" constitui um elemento medular na açorianidade, em razão da precariedade das condições sociais e econômicas insulares. E, embora a economia açoriana tenha apresentado alguns momentos de prosperidade que se traduziram nos chamados "ciclos"[60], os surtos de prosperidade econômica não coibiram a emigração, que se tornou uma das principais vertentes da literatura açoriana pós-25 de Abril. Os primeiros emigrantes se dirigiram ao sul do Brasil (Santa Catarina e Rio Grande do Sul) e, depois, foram os EUA e o Canadá os principais destinos escolhidos.

Como mencionado no final da análise de *Varanda de Pilatos*, o drama da emigração açoriana não implica tão somente a partida, mas o retorno, sobretudo, tal como explicita o

[59] Id., ibid, p. 34.
[60] O Ciclo do Pastel (vegetal que serve de matéria-prima para a produção do azul índigo), o Ciclo da Laranja (séculos XVIII e XIX), o Ciclo dos Ananás (séculos XIX e XX) e, atualmente, o Ciclo da Vaca.

narrador de *Ilha grande fechada*[61]: "sair da ilha é a pior maneira de ficar nela". Esse fato, como ressalta Assis Brasil,

> não poderia passar em branco na literatura; [...] a dor da emigração e, por contraditório que pareça, a dor da volta (tanto temporária como a permanente) impregnam os tecidos narrativos como seu delicado véu de espantos. Ambas significam um instante de perplexidade existencial.[62]

Isso porque a questão da emigração se tornou, para o açoriano, elemento constituinte de sua identidade, uma espécie de *sina*, como explica Assis Brasil:

> A emigração é um caminho ao qual o açoriano se entrega com a compulsão do cumprimento de uma sina. O resultado é a errância, a transitoriedade e o permanente desejo de volta. Quando acontece, essa volta nunca é satisfatória: o emigrado jamais poderá deixar de ser *amarquino* (americano) e mesmo que construa uma casa — em geral sumptuosa — na sua freguesia original, contribua para a igreja e participe das festas comunitárias, todos lhe conhecem a história.[63]

Por vezes, o inverso também acontece, isto é, o emigrado "se perde" e volta um "verdadeiro" *amarquino*, como retratou Cristóvão Aguiar em *Raiz Comovida* (1978), em que a personagem, de volta dos EUA, traz um gramofone no qual tocava músicas americanas que espantavam "os seus conterrâneos" e provocavam "ciúmes artísticos do mestre da banda local".[64]

Os Açores, sob secular descaso da Metrópole, somente após o 25 de Abril conseguiram o reconhecimento de seu estatuto político e cultural. Ao longo de todo governo de Salazar e, depois, de Marcelo Caetano, a emigração em massa para os Estados Unidos e Canadá era o principal fator para a existência de maior número de açorianos na América do que em seu arquipélago de origem. Hoje, sob a plenitude democrática, é o desejo de ficar e a inclusão na modernidade européia, com todas suas inevitáveis perdas e imensas vantagens, que prevalecem no horizonte açoriano. A reversão de um quadro desfavorável, entretanto, não fez esquecer os pais, irmãos, filhos, noras e genros que

[61] SÁ, Daniel de. *Ilha Grande Fechada.* Lisboa: Salamandra, 1993. Coleção Garajau, 6, p. 26. Apud Assis Brasil, op. cit., p. 61.
[62] Assis Brasil. Op. cit., p. 24.
[63] Id., ibid., p. 27.
[64] Id., ibid., p. 27.

partiram em busca de uma existência mais próspera: a literatura, por óbvio, não poderia ficar à margem da representação desse fenômeno.[65] Como diz Adelaide Batista:

> Curioso, porém, é notar que as narrativas mais focam os sentimentos e efeitos relativos às partidas e chegadas do que propriamente a experiência emigrante. É que nas ilhas, onde o tempo e o espaço se condensam, intensificando formas de estar e sentir, tal realidade impõe-se não tanto como fenômeno social em si, mas antes como marca de uma condição existencial de forte sofrimento, emoção e perspectiva universal.[66]

O olhar de Nemésio sobre os açorianos e a açorianidade diferencia-se dessa visão "atual", na medida em que busca no ser açoriano e na sua relação com cada uma das ilhas a sua *gênese*, inclusive diferenciando-o dos portugueses, *os* do *continente.* Nesse sentido, Nemésio ressalta no caráter açoriano a característica a que ele denominou "operosa", isto é, "sua predominante capacidade de adaptação".[67] Segundo ele, isso se deve a várias circunstâncias, geográficas e históricas, mas foi, sobretudo, o "pré-açoriano", "o português dos Descobrimentos", o responsável por "enformar a população das ilhas dos seus elementos superiores de civilização, direção e ordenamento".[68] Entretanto, de acordo com Nemésio, é necessário se fazer uma distinção: não se trata de endossar e reproduzir o conhecimento simplista divulgado nos colégios, muito semelhante à "história do descobrimento do Brasil", de que por volta dos séculos XV-XVI, "em condições taumatúrgicas", os portugueses se lançaram bravamente ao "mar tenebroso"[69], realizando façanhas que se explicariam por si mesmas e das quais resultaram tanto o "descobrimento" quanto a ocupação do território açoriano. Crer nisso, segundo esse açoriano terceirense, seria declarar uma preguiça contemplativa.

Relata Nemésio, de forma bastante crítica, que a primeira linha de colonização ocorreu no reinado de D. Afonso V e que fora composta daquelas gentes "indesejáveis", mistura de estrangeiros de várias origens que nada tinham de "portugueses". Além disso, das cartas de doação e das referências das crônicas sobre as ilhas, soube-se que a maioria dos primeiros donatários era flamengos a serviço de D. Henrique. Foi, sobretudo, nas ilhas

---

[65] Assis Brasil, Op. cit., p. 42.
[66] BATISTA, 1993, p. 41, apud Assis Brasil, op. cit., p. 24.
[67] NEMÉSIO, Vitorino. *Obras Completas.* Vol. XIII – *Sob os Signos de Agora.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 91.
[68] Id., ibid., p. 91.
[69] Id., ibid., p. 91.

de baixo (Faial, Pico) em que eles mais predominaram. Sem desejar incorrer, todavia, no equívoco das generalizações, Nemésio ressalta o legado desses flamengos aos açorianos: "a paciência, a resignação e uma conformidade de quem, muitas vezes, teve de fazer o pão com as raízes do fieito".[70]

Sem dúvida, no entanto, a maior e mais forte contribuição à psique açoriana foi, segundo Nemésio, a do português alentejano, algarvio, beirão e baixo-duriense. Em suma, "os açorianos são portugueses e *querem* sê-lo".[71]

Por outro lado, nossa interpretação das narrativas nemesianas é a de, ao mesmo tempo em que elas revelam aspectos singulares das relações sociais no contexto das ilhas, essas narrativas sugerem uma concepção mítica do feminino que, como é explicitado na análise das obras, relaciona-se à Terra, no sentido cosmogônico e teogônico; à terra, no sentido das forças telúricas ou ctônicas, o que, por sua vez, remete à idéia de forças *desagregadoras,* ou mesmo *destrutivas*, representadas pelos abalos sísmicos, comuns nas ilhas açorianas[72]. Além disso, o feminino nemesiano, segundo nossa percepção, relaciona-se à ilha, à sua idéia de circularidade que evoca a redondez do útero, do ninho, ao mesmo tempo em que, representa uma idéia de centralidade, de fixidez e de imanência em oposição à vastidão do mar e de seu constante movimento — palco de partidas, de buscas, de separações, de chegadas —, enfim, de um *em trânsito* permanente.

Sheila Pelegri de Sá[73] esclarece, assim, que "a palavra grega χθών (*khyhōn*)" é uma das várias palavras usadas para designar "terra" e se refere mais precisamente ao "interior" da terra que à sua superfície, como γαιη (*gaia*), e "evoca ao mesmo tempo a abundância e a sepultura". Segundo nossa leitura, as *ilhas* açorianas nemesianas carregam essa mesma ambivalência: ao mesmo tempo em que condensam uma "abundância" de sentidos, por meio das lendas que relacionam os abalos sísmicos e a iminência de explosões vulcânicas a manifestações do divino, representam "cárcere", "confinamento", "exclusão" ao ilhéu que

[70] Id., ibid., p. 94.
[71] Id., ibid., p. 94.
[72] Obviamente que em qualquer local, cujo solo é de origem vulcânica, onde os abalos sísmicos são freqüentes, há sempre a iminência de um cataclismo; entretanto, o que é singular ao contexto açoriano é não apenas a *dimensão simbólica* que essa iminência adquire no contexto local, mas sobretudo o peso e a importância dessa simbologia no imaginário açoriano.
[73] PELEGRI de SÁ, Sheila. *Ecos de Lilith:* um olhar para a construção da feminilidade em romances portugueses pós-revolução. 2009. 218 p. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 36, nota 12.

deseja a prosperidade profissional e intelectual. Não há dúvidas, portanto, de que ilha/terra constituem fortes elementos do inconsciente coletivo não apenas açoriano, mas universal.

Nesse sentido, não podemos também deixar de citar o estudo de Adélia Bezerra de Menezes sobre a obra de João Cabral de Melo Neto. Em seu artigo "A imaginação da terra"[74], no qual ela analisa a obra desse poeta, ela comenta que em sua poesia

> as metáforas da intimidade material cristalizam-se sobretudo em torno das imagens de casa, mulher, cidade, roupa, terra, cova: figurações de aconchego e refúgio, que carregam a marca do retorno à mãe. Trata-se de um devaneio dominado necessariamente por seu aspecto involutivo, e cuja imagem-limite é, como não poderia deixar de ser, o útero. **A expansão dos semas de acolhida e abrigo provocam a equiparação da imagem de mulher e casa, de mulher e cidade (= lugar onde o homem possa habitar)**. (grifos meus)

Ora, os símbolos do feminino que a estudiosa da obra de João Cabral identifica em sua poesia são da mesma *natureza figurativa* dos símbolos que identificamos na obra de Nemésio, o que, portanto, atesta a *efetividade arquetípica* desses símbolos, os quais, desse modo, organizam-se segundo uma espécie de *circularidade hermenêutica* a abarcar, ao mesmo tempo, o *local* e o *universal,* o que, por sua vez, acreditamos constituir traço fundamental da *açorianidade nemesiana.*

[74] MENEZES, Adélia Bezerra de. "A imaginação da terra", in *Do poder da palavra*: ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 72.

2. A OBRA E O HOMEM

2.1 Vitorino Nemésio: um humanismo singular.

Vitorino Nemésio (19/12/1901 – 21/02/1978) integra a geração que, nascida no início do século XX, "assistiu a duas guerras mundiais e ao surto científico e tecnológico do pós-guerra."[75]

Nascido na Ilha Terceira, "açoriano de treze gerações", é da sua infância na Praia da Vitória, depois em Angra do Heroísmo, que extrai o *húmus*, segundo Machado Pires[76], com que alimenta a sua criação literária. É, pois, dessa "idade de oiro"— que corresponde a sua infância e adolescência, transcorridas na contingência ilhoa — que extrai recorrentes imagens arquetípicas em que habitam as suas personagens: as imagens "naturais", como o mar, e as imagens "sociais"[77] dos vários círculos que compunham a sociedade açoriana. Esses círculos se organizam a partir da família, que é sempre nuclear em sua narrativa, expandindo-se para "a vizinhança", para a escola e, finalmente, para a igreja. E despontando numa vaga e imprecisa sugestão tanto no cenário "natural", como no ambiente "social" há sempre a presença da *música*. É "com essa experiência", portanto, que "acabou por definir o que chamou *açorianidade* (1932), que o liga também ao poeta simbolista Roberto Mesquita (que estudou). Ambos são os pilares de uma literatura de significação açoriana."[78]

O gosto pelas letras foi despertado cedo em Nemésio, aluno do quarto ano do liceu, já colaborara no *Eco Acadêmico* e dirigiu o semanário *Estrela d'Alva*, "revista literária, ilustrada e noticiosa", cujo editor publicou seu primeiro livro de versos, *Canto Matinal* (1916), obra que integra ainda a fase imatura da sua produção literária.

---

[75] MACHADO PIRES, António M. B. "Palavras de Abertura" *in Arquipélago* – Comemoração do 10° aniversário da morte de Vitorino Nemésio. Vol. X. Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1988, p. 10.
[76] MACHADO PIRES, António M. B. "Vitorino Nemésio (o homem e a ilha)" *in Vitorino Nemésio and the Azores - Portuguese Literary & Cultural Studies 11***.** Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2007, p. 57.
[77] MOURÃO-FERREIRA, David. "Vitorino Nemésio". Dicionário das Literaturas Portuguesas, Galega e Brasileira. Porto: Livraria Figueirinhas, 1960 *apud* Heraldo Gregório da Silva. Açorianidade na Prosa de Vitorino Nemésio – Realidade, Poesia e Mito.
Co-edição INCM e Secretaria Regional de Eduação e Cultura – Região Autônoma dos Açores, s/d.
[78] Machado Pires, op. cit., p. 57.

Nemésio deixa sua ilha natal aos 18 anos, quando ingressa no exército, fixando-se em Lisboa, onde se inicia no jornalismo, atividade que exerceu durante toda vida. O amigo "Jaime Brasil, que pertencia aos quadros d'*O Século* e colaborava na delegação d' *O Primeiro de Janeiro*, facilitou-lhe o acesso às redações" e "também o aproximou do anarquismo."[79]

O amadurecimento intelectual do jovem açoriano, no entanto, desenvolve-se em Coimbra[80], precisamente em 1924, quando Nemésio publica, sob a chancela da Imprensa da Universidade e prefácio de Afonso Lopes Vieira, *Paço do Milhafre,* sua primeira narrativa de ficção. Enquanto freqüentava o curso de Filologia Românica na Universidade de Coimbra, lá trabalhou como revisor da Imprensa da Universidade e teve uma vida acadêmica, cultural e política bastante ativa. Apesar de não ter assistido às aulas do Prof. Joaquim de Carvalho na Faculdade de Letras, Nemésio considerava-se discípulo deste "republicano", o qual tinha "muitos amigos nos partidos e [era] um democrata cioso da burguesia vintista, um dos humanistas europeus do melhor saber". Além dele, Nemésio também "reconheceu que devia a Joaquim de Carvalho a disciplina e a curiosidade insaciável na leitura" e, principalmente, "a desconfiança na facilidade".[81]

Em Aurélio Quintanilha, Nemésio viu "o modelo europeu de cientista, um dos iniciadores da biologia em Portugal e investigador cedo imolado por aposentação compulsiva"[82], dedica-lhe o livro de poemas *Limite de idade* (1972). Grande leitor de António Sérgio, Nemésio via nele um "vigoroso magistério crítico racionalista" que clarificava "os problemas da grei": "uma mentalidade nacional confusa em seus planos e visos."[83] Talvez fosse por compartilhar desse olhar que Nemésio nunca permaneceu inteira e totalmente vinculado a nenhum grupo literário e/ou político, embora tivesse atuado como colaborador das principais revistas acadêmicas portuguesas, ao longo de sua produção literária e de sua carreira no magistério. Contudo, essa *performance* "desvinculada" não revelaria, a nosso ver, "falta de compromisso ideológico", como um olhar epidérmico, certamente, poderia querer lhe impor, mas expressão de uma autonomia crítica inerente aos

[79] VALDEMAR, António. *Vitorino Nemésio — sem limite de idade.* Lisboa: Correios de Portugal, 2002, p. 12.
[80] Id., ibid., p. 12.
[81] Id., ibid., p. 12.
[82] Id., ibid., p. 12.
[83] Id., ibid., p. 16.

analistas dotados de profunda e singular acuidade, característica essa que focalizaremos melhor em item a seguir.

Quando fez parte do "Orfeão Acadêmico", visitou Salamanca, Valladolid e Madrid, onde conheceu Unamuno e Ortega y Gasset. Colaborou, em 1923, na revista *Bysancio* (1923-1924) e participou, junto com Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, da fundação da revista *Tríptico* (1924-1925), que foi precursora da *Presença.*

Ainda em 1923, em razão da morte de seu pai, retorna à Praia da Vitória onde, no ano seguinte, vai se desenrolar um episódio amoroso frustrado de que, segundo a crítica, resultará *Varanda de Pilatos* (1927) e as "teias sentimentais" de *Mau Tempo no Canal* (1944). Como se considerou mal classificado na Universidade de Coimbra, decide por concluir, em 1931, o curso de Filologia Românica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Doutora-se no ano seguinte com o trabalho intitulado *A Mocidade de Herculano até à Volta do Exílio.*Como *professeur agrégé*, leciona na Universidade de Bruxelas e, em 1940, por concurso, torna-se professor catedrático da Faculdade de Letras de Lisboa.

2.1.1 O humanista

De acordo com o jornalista e intelectual AntónioValdemar, Nemésio nutria uma admiração especial por Carolina de Michaëlis em razão de sua "formidável e embrenhada polimatia"[84]. Também "louvava" a hermenêutica de Dom Manuel Gonçalves Cerejeira, que se torna Cardeal Patriarca de Lisboa durante o Estado Novo. Com o objetivo de salvaguardar os privilégios do catolicismo, os quais haviam sido profundamente abalados pela República, Cerejeira foi um dos principais apoiadores da assinatura da Concordata entre a Santa Sé e Portugal em 1940.

Certamente se deveu a essa admiração de Nemésio por Dom Manuel a constatação de que, tal como o Cardeal, também Nemésio apoiaria a política de Salazar. Entretanto, ao contrário disso, a admiração declarada deste açoriano pela hermenêutica de Dom Manuel Gonçalves Cerejeira não se misturava aos interesses políticos almejados pelo Cardeal, ainda que em defesa da Santa Sé. Na verdade, como revela o jornalista António Valdemar, os

[84] Nemésio *apud* Valdemar, op. cit., p. 16.

amigos de Nemésio — Mário de Castro, António de Souza, Sílvio Lima, César Abranches, Paulo Quintela, Alberto Martins de Carvalho, Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt — eram todos republicanos e opositores frontais aos "católicos do C.A.D.C.[85] e aos adeptos do Integralismo Lusitano, viveiro de apoiantes e dirigentes do salazarismo e marcelismo."[86]

Um breve percurso pela vida de Vitorino Nemésio, como este pretende mostrar, torna evidente a dificuldade em se traçar com precisão e clareza os ideais, tanto políticos quanto estéticos, que moveram o homem e o criador literário, mas daí afirmar que Nemésio apoiara a ditadura salazarista constitui, como evidenciam os fatos, no mínimo, gesto de irreflexão.

Como sabemos, embora suas origens açorianas estivessem ligadas a uma tradição agrária, quando eventualmente se posicionou politicamente, assumiu sempre posições progressistas, nunca defendeu posturas retrógradas. Tal como já mencionado, por ser um homem profundamente religioso — e, portanto, intrigado com esta temática — e, em razão disso, sempre ter mantido ligações estreitas com a igreja católica, diversas vezes teve, muito equivocadamente, sua imagem aproximada do "fascismo salazarista".

Além disso, Nemésio foi um homem que preservava acima de tudo a discrição e, certamente em razão disso, optou por uma vida reservada e silenciosa. Isso porque, como já relatou José Martins Garcia, era da publicação de seus textos em jornais, principalmente, que Nemésio tirava o seu sustento e de sua família. "Para sobreviver, muitos [intelectuais] tiveram de moderar a intervenção em face de posições ideológicas revoltantes e de graves injustiças sociais no País e noutras partes do mundo."[87] E Nemésio não teve opção diferente, "remeteu-se a um silêncio que não deixou de ser interpretado como sinal de cumplicidade."[88]

Desse modo, ele não poderia marcar oposição cerrada contra o governo de Salazar; todavia, nem por isso, deixou de expressar-se e de posicionar-se quando o momento urgia. Um exemplo disso foi, como conta Maria Lúcia Dal Farra, quando Nemésio se posicionou publicamente em defesa de Florbela Espanca. Trata-se do episódio em que o busto da

[85] Centro Acadêmico de Democracia Cristã
[86] Id., ibid., p. 16.
[87] VALDEMAR, A. ibid., p. 22.
[88] Id., ibid., p. 22.

poetisa fora estabelecido no jardim público de Évora, em 18 de junho de 1949, causando protestos e desaprovação dos salazaristas e da Igreja Católica portuguesa que condenavam a obra "moralmente perniciosa" dessa poetisa; obra esta que, segundo eles, constituía um "péssimo exemplo da sua vida privada". Segundo Dal Farra[89], Florbela foi, para o salazarismo, "o anti-modelo do feminino, da concepção de mulher ─ e nisto reside, sem dúvida, a força mais primária de sua obra (...)", e essa *força*, sem dúvida, também foi antevista por Nemésio, que a atestou publicamente em 29 de junho de 1949, no *Diário Popular* de Lisboa:

> Compreendo bem as relutâncias e resistências que retardaram a imagem de mármore nos calmos jardins de Évora. A *Musa Alentejana* imaginada pelo Conde de Monsaraz; a Condessina, fantasiada e desfigurada por Fialho; o gênio da planície, filosofado por Sardinha, *afinal eram ela***!** E as pessoas, as multidões, o censo demográfico dificultam naturalmente a consagração das ninfas que foram de carne e osso, e que viveram no meio dos mortais.[90]

Cremos, portanto, que Nemésio fala por si e qualquer aproximação de sua ideologia aos desatinos dos salazaristas e/ou de parte dos católicos portugueses certamente consiste tal e qual numa inapropriada medida, mesmo porque fora ele o primeiro crítico literário, segundo Renata Soares Junqueira, estudiosa da obra de Florbela Espanca, a "reparar na aura mítica que Florbela conseguiu criar em torno da sua própria imagem."[91]

Além dos fatos que desmentem a adesão de Nemésio aos ideais salazaristas, há que se considerar, sobretudo, a coerência que se depreende da temática de sua obra. Os quatro anos em que viveu fora de Portugal, na França e Bélgica, foram determinantes para o alargamento de seus estudos e de sua investigação acadêmica.[92] Nesses anos, pesquisa e recolhe material para a elaboração da tese a ser submetida para o concurso de professor da Faculdade de Letras de Lisboa.[93] Essa experiência trouxe-lhe outra, a do contato próximo com o lirismo de Valéry, de Claudel e de Apollinaire. Além disso, conheceu pessoalmente Marcel Battaillon, Robert Ricard e George le Gentil; deste último recebeu atenção

---

[89] DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela erótica. *Cad. Pagu,* Campinas, n. 19, 2002 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332002000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 Sep. 2008. doi: 10.1590/S0104-83332002000200005.
[90] (Nemésio *apud* Dal Farra, ibid., p. 2)
[91] JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Spanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: editora da UNESP, 2003, p. 42.
[92] VALDEMAR, António. Op. cit., p. 16.
[93] Id., ibid., p. 16.

paternal.[94] Enfim, importa-nos ressaltar o fato de que essa "experiência cosmopolita" possibilitou-lhe um amadurecimento estético motivado por profundas reflexões acerca do "universal", ou do universalismo.[95]

Em 1939, "à beira do barril de pólvora da segunda guerra mundial"[96], Nemésio retorna a Portugal e inicia a redação do romance *Mau Tempo no Canal.* Em 16 de julho desse mesmo ano, torna-se catedrático da Faculdade de Letras de Lisboa, trazendo dessa experiência mais íntima com o lirismo francês "a chama vivificante de um humanismo spenceriano de utopia e mãos dadas."[97] É, pois, no texto de apresentação da *Revista de Portugal* (Outubro de 1937) que ele expressa sua "definição de geração" e seu conceito de "cultura"[98]:

> Somos realmente um núcleo de **pessoas**, da roda dos trinta anos, crescidas em solo português e **ligadas umas às outras pelas mesmas vicissitudes e circunstâncias de formação espiritual, pela comunhão numa Arte que não inventamos mas quiséramos viver como se saísse agora mesmo palpitante das nossas mãos e ainda por aspirações, várias e diversificadas, ao infinito,** mas **tidas no mesmo sentido e reguladas por um mesmo norte** de onde nos vêm estas forças: **liberdade íntima, autenticidade na sua expressão, humanidade e beleza nos seus fins**. Mais do que um ideário, o nosso **patrimônio comum** poderia definir-se como uma **ação espiritual** estimulada por **motivos e solicitações convergentes**.[99] (grifos meus)

Segundo Valdemar, essa espécie de "enunciação programática" da *Revista de Portugal*, escrita por Nemésio, expressa claramente o propósito de reunir colaboradores nascidos no século XX, entretanto, não pela jovialidade que o senso comum pressuporia como imediata negação do passado em nome de uma *novidade*. Na verdade, a *novidade* de sua proposta estaria na tomada de consciência, por esses *jovens artistas*, de que as "vicissitudes e circunstâncias de formação espiritual" que os irmanam são "as mesmas", já que comungam de uma Arte *que os precede*, ou seja, "que não inventaram", embora a desejassem saindo de suas mãos com a mesma vitalidade do recém-parido que se sente munido da *liberdade* de lançar-se ao *infinito*. Em outras palavras, a diversidade desses *jovens espíritos* é *naturalmente convergente*, em razão de, por um lado, haver um

[94] Id. Ibid., p. 18.
[95] Id. Ibid., p. 18.
[96] Nemésio *apud* Valdemar, Op. cit., p. 18.
[97] Id. Ibid., p. 18.
[98] Nemésio *apud* Valdemar, ibid., p. 18.
[99] Nemésio *apud* Valdemar, ibid., p. 20.

"patrimônio comum" que os antecede; de outro, haver um contexto político de opressão diante do qual a única postura é a de *convergente oposição* a este. Além disso, "suas forças" resultam, ao mesmo tempo, do "exercício íntimo" e da "expressão de sua liberdade criadora" e do Belo e do Humano como *inspiração* e *fim*, o que parece sugerir uma proposta essencialmente *platônica.* Nesse sentido, poderíamos dizer que essa espécie de "humanismo platônico" constitui, a nosso ver, elemento medular na obra de Nemésio.

A perspectiva platônica que se depreende dessa proposta nemesiana estaria sugerida, como já dissemos, na Beleza como fim da ação criadora e se confirmaria logo no trecho seguinte em que Nemésio chama a atenção para um "patrimônio comum" que definiria uma "ação espiritual"; no entanto, esse "patrimônio comum" parece-nos propositalmente ambíguo na medida em que tanto poderia se referir ao *mundo inteligível* platônico (portanto universal) precedente, quanto ao âmbito da cultura local, da portuguesa. E esta ambigüidade representaria a *necessária* ambivalência, sob o ponto de vista de Nemésio, que também se expressaria na busca pela "autenticidade da expressão" ao mesmo tempo em que esta é "estimulada" por "solicitações convergentes", ou seja, estimulada tanto por "solicitações *ancestrais* comuns" quanto pela realidade portuguesa *imediata*.

Essa *autenticidade*, por sua vez, remete a uma valorização da *subjetividade* que, novamente, confirma essa estrutura *antitética* do seu pensamento. Se levarmos em conta, como já mencionado anteriormente, que haveria, em certa medida, uma espécie de raiz platônica norteando essa enunciação programática nemesiana, não haveria, todavia, lugar nesta concepção para a subjetividade do sujeito, do indivíduo, já que o "homem platônico" é o "Homem Ideal".

Nesse sentido, é preciso, portanto, considerar que Nemésio parece conceber um Ideal universalista, entretanto, *remodela-o* inserindo nele o homem (Ideal) de sua geração que é aquele que reconhece uma arte canônica que o precede e com ela dialoga para, a partir dela, fazer uso de *sua* capacidade criadora, individual, de sua subjetividade, de que resultaria a autenticidade de sua criação, ou seja, é o "novo no velho", novamente:

> [...] o clássico, para nós, é o eterno, **o novo no permanente**, o original no castiço e, acima de tudo, aquilo que ao ler-se sabe a vivo. **Clássicos portugueses sim, mas clássicos do humano**, e sobretudo portugueses só porque esse é o nosso revestimento étnico, o nosso modo e tipo de expressão. No mais, europeus e atlânticos — o que quer dizer: gente muito antiga no espírito, **gente que gosta de ampliar-se**. Pessoas

> inquietas. E a **Rosa dos Ventos dentro de nós, voltada a todos os lados** e para todas as maneiras limpas de ser.[100] (grifos meus)

Levando em conta o contexto histórico e literário em que Nemésio escreve esse texto programático, em 1937, decorridos dez anos de *presencismo*, não é de se estranhar que a valorização da subjetividade ainda estivesse em alta, na verdade, seria mais *estranho* se não estivesse. Na verdade a sua proposta parece-nos conceber uma espécie de "platonismo humanista universalista" sem, no entanto, negar a subjetividade do sujeito. E nesse sentido, ainda, o pensamento nemesiano estaria a *reafirmar* o presencismo, ainda que não fosse sua intenção.[101]

Ora, os valores intrínsecos a tal proposta já comprovam o profundo equívoco que se comete ao "classificá-lo" de salazarista. Acreditamos, portanto, que importa menos o relato dos fatos filtrados por olhares maliciosos e mais a coerência que se depreende da leitura atenta de sua obra, marcada essencialmente por um humanismo universalizante e estruturada não no verticalismo do elitismo, mas em um movimento de expansão horizontal ascendente a congregar o humano a partir da reflexão sobre si.

A exposição de sua carreira e de alguns aspectos de sua vida e do homem Nemésio nos pareceu relevante, visto que seu ofício de professor, seu interesse pelos estudos sociais e antropológicos e pela geografia exprimem-se de forma flagrante em toda sua produção múltipla, cuja diversidade não se deveu apenas ao fato de sua obra contemplar tanto a poesia quanto a prosa, mas ao cultivo dedicado de cada gênero e sub-gênero, nos seus limites, nos seus intercâmbios e nas suas recriações. E essa diversidade não se traduziu tampouco de uma obra sua em relação à outra, ou seja, não é preciso confrontar *Varanda de Pilatos* a *Mau Tempo no Canal* nem as três novelas entre si de *A Casa Fechada* para pôr em relevo a diversidade do ficcionista Nemésio, basta tomarmos como exemplo a multiplicidade de contos que se reúnem no volume *Paço do Milhafre* para se concluir que nele coexistem vários ficcionistas[102]. E o mesmo se verifica em Nemésio poeta, basta que evoquemos os diferentes poetas que convivem em *O Bicho Harmonioso* ou em *Nem Toda a Noite a Vida* a fim de atestarmos a diversidade de sua criação poética. Além do poeta e do

[100] VALDEMAR, António. Op. cit., p. 21.
[101] Esta aproximação do pensamento nemesiano ao presencismo foi incorporada ao presente texto por sugestão do Prof. Luís Fernando Prado Telles, que integrou a banca de defesa desta tese.
[102] MACHADO PIRES, António M. B. Op. cit., p. 57.

ficcionista, há o crítico impressionista (*Relações Francesas do Romantismo Português*), o crítico erudito (*Ondas Médias e Conhecimento de Poesia*), o filósofo da cultura (*Sob os Signos de Agora*), o biógrafo (*Isabel de Aragão, Rainha Santa*), o historiador (*Portugal e Brasil na História Universal*) e o cronista que escreveu em inúmeros jornais e participou de programas radiofônicos, mostras dessa veia podemos conferir em *O Segredo do Ouro Preto* e em *Corsário das Ilhas.*[103]

Vale ressaltar ainda, sob o ponto de vista temático, o grande interesse que Nemésio cultivou pelo Brasil: *9 Romances da Bahia* (1952), *O Segredo de Ouro Preto* (1954), *O Campo de São Paulo* (1954), *Viagens no nordeste e no Amazonas* (1968), *Caatinga e Terra Caída* (1968), esta última foi mencionada por Nelson Wernek Sodré em *O que É Preciso Ler para Conhecer o Brasil.* Não podemos nos esquecer, também, dos seus *Poemas Brasileiros*, que constituem uma seção de "Poética Brasileira" em *Conhecimento de Poesia*, além das várias menções ao Brasil que fez no *Jornal do Observador*, o que comprova um grande interesse pelas coisas brasileiras que, por sinal, fora despertado em Nemésio, nos anos 30, por Manuel de Sousa Pinto, que fora seu professor na Faculdade de Letras de Lisboa. Esteve, no entanto, pela primeira vez no Brasil apenas em 1952 e a partir daí voltaria outras oito vezes, como professor visitante na Universidade Federal da Bahia e do Ceará e como conferencista em universidades no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. De volta à Universidade de Lisboa, fundou e dirigiu um Instituto de Estudos Brasileiros, comprovando, mais uma vez, a diversidade de seus interesses e a especial relevância que o Brasil ocupou no estudioso e no criador literário.

Na fase final de sua vida e de sua produção literária, Nemésio volta-se quase que com exclusividade à poesia, não ao lirismo dos seus primeiros versos de *Canto Matinal* que o lançou a público, mas a uma consagração, sagração, do seu lirismo maduro que rompe com todo e qualquer esquema tradicional, "subverte a discursividade lógica do poema" e busca a apreensão do real por meio de "súbitas intuições", o que poderia sugerir uma "afinidade involuntária" com Apollinaire e com o surrealismo francês[104]. Tratava-se, todavia, de um *novo estilo* que não teve antecedentes, uma vez que a inovação da geração de *Orpheu* seguiu por outros caminhos.

---

[103] Id., ibid., p. 57.

104 MOURÃO-FERREIRA, David. *O essencial sobre Vitorino Nemésio*.Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p.42.

Se, todavia, na sua juventude, na época do liceu e depois já na faculdade, a participação política de Nemésio foi bem mais expressiva, à medida que foi amadurecendo, seu empenho político foi cada vez mais cedendo lugar a outros interesses que, todavia, nunca superaram aquele inicial pelas Letras. Isso não significou, entretanto, que seu ânimo pelas discussões e polêmicas literárias se comportasse diferente, apesar de ter colaborado em várias revistas e jornais literários e ter estado na direção ou na fundação de outros, nota-se um caráter avesso à manutenção dessa disposição de espírito, preferindo os estudos solitários da geografia, da antropologia, da música e, igualmente solitário, labor da criação literária. Quando, por exemplo, no período da Primeira Guerra, Portugal se debatia numa profunda e generalizada crise e a república já não representava grandes esperanças, assistiu-se, de um lado, a uma irrupção do futurismo por meio da revista *Portugal Futurista* e, por outro, ao prolongamento de uma tradição romântica através do Saudosismo e do Nacionalismo Literário que buscou "na esperança do passado", no resgate da "raça lusitana", do "gênio português" o reverso dessa realidade, culminando na *Renascença Portuguesa* e no surgimento da *Águia*, Nemésio não adere nem a um, nem a outro e participa da criação de duas outras revistas coimbrãs, *Bysancio* (1923) e *Tríptico* (1924*).*

O que de comum havia entre elas era uma tendência "populesca" que buscou um "neo-lusitanismo" por meio de resgate de uma tradição cultural popular, o que conduziu a um "regionalismo ou folclorismo de romanceiro"[105], cujo desenvolvimento fez despontar um certo humanismo que levará muitos de seus colaboradores à simpatia com o expressionismo. Além disso, havia nos colaboradores dessas revistas, ainda que subjacente, uma tendência a ver numa Arte menos comprometida com a realidade social e política uma maior liberdade e poder de criação, daí a valorização da sensibilidade subjetiva do artista. Essa nova proposta parece ter atraído a atenção de Nemésio, uma vez que em ambas as revistas ele colaborou, entretanto, novamente sua adesão é apenas inicial, como se não lhe interessasse "criar escola" ou, talvez, cultivasse uma sensibilidade que, ao mesmo tempo em que de alguma forma se afinava às várias circundantes, não se reduzia a nenhuma, o que nos comprova não apenas o conjunto de sua obra, mas cada uma em particular, sendo

[105] GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo, Vanguardas.* Porto: Lello & Irmão – Editores Porto, 1992, p. 143.

justamente esta singularidade que lhe atribui essencialmente um caráter atemporal, universal, como se as suas obras estivessem eternamente em suspenso, flutuando num "devir" de gêneros, de formas e de tendências estéticas. Ou nas palavras de Machado Pires:

> A sua universalidade é a sua obra e a sua genialidade está na harmonia indivisiva de uma obra que se não deixa facilmente classificar em gêneros e em estilos, de uma poesia que se não compreende sem uma prosa que se diversifica infinitamente, de uma atividade institucional universitária que não se alheia nunca das pulsões do artista e do esteta da palavra. Universal ainda pelo seu exemplo intemporal de atenção inteligente a todos os problemas do Homem — porque cumprindo até ao fim aquele preceito clássico com que fechou as suas aulas no prazo apenas oficial: *o homem exerce enquanto vive*...

2.1.2 A Crise Religiosa

Sopra demais o vento
Para eu poder descansar
Há no meu pensamento
Qualquer coisa que vai parar

Talvez essa coisa d'alma
Que acha real a vida...
Talvez essa coisa calma
Que me faz alma vivida...

Sopra um vento excessivo...
Tenho medo de pensar...
O meu mistério eu avivo
Se me perco a meditar...

Vento que passa e esquece,
Poeira que se ergue e cai...
Ai de mim se eu pudesse
Saber o que em mim vai!...

Fernando Pessoa, *Cancioneiro*

Nosso percurso sobre a obra ficcional de Nemésio, caminho esse que muitas vezes buscou em sua produção poética o aval que confirmava nossa impressão, revelou-nos um homem das letras que tinha em sua mais fina essência a profunda consciência da irresoluta compreensão da *graça*, de um *estado de graça* possível, que, no entanto, compelia-o a, paradoxalmente, buscá-la para si, buscando-a para os seus. Todos os outros eram seus. Uma

busca múltipla, sobretudo "cerebral", profundamente solitária. Ele não se *desdobrou* em vários Outros, mas em vários de si, uma espécie de "ortonomia múltipla". O poeta, o romancista, o contista, o filósofo, o antropólogo, o biólogo, o físico, o geógrafo, o psicólogo, o humanista. Em todos esses residia, a nosso ver, um componente religioso significativo, de pulsação coronária.

O jornalista António Valdemar, em publicação-homenagem a Nemésio, lembra todos os estudiosos da obra deste açoriano que elegeram como tema de seus ensaios a componente religiosa na obra de Nemésio: "Manuel Antunes, Maria de Lourdes Belchior, José Martins Garcia, Eduardo Lourenço e Fernando Cristóvão."[106] Como afirma o jornalista, no Seminário Internacional de Estudos Nemesianos ocorrido na Universidade dos Açores, em 1988, todas essas comunicações foram unânimes em afirmar que uma *crise religiosa* torna-se evidente por volta de 1950. Ora, essa eclosão provém, provavelmente, de um *processo,* não surgiu do nada, mas chega ao ápice nessa década, tal como escreve José Martins Garcia, amigo pessoal de Nemésio:

> A crise de Nemésio agudiza-se — tudo leva a crer — por volta de 1950. Curiosamente, é nesse ano que publica *Festa Redonda*, onde a nostalgia da ilha se entrelaça com uma vitalidade que nos anos seguintes terá esmorecido. *Nem Toda a Noite a Vida* surge em 1953. O *Pão e a Culpa* — cúmulo da angústia! — em 1955. *O Retrato do Semeador* (1958) recolhe as meditações dessa profunda crise.[107]

A convicção sobre a crise religiosa vivida por Nemésio é reforçada, segundo Valdemar[108], pelo livro de *Memórias de Um Bispo*, de Manuel de Almeida Trindade, no qual

> o humanismo racionalista, base da cultura e do comportamento cívico de Nemésio, foi questionado por sucessivas indagações metafísicas. Nemésio assumiu, de forma patética e sem advertência crítica, uma visão teocêntrica do Homem e do Mundo, num dramático momento de incontida depressão nervosa, de instabilidade conjugal e do internamento psiquiátrico de sua filha Ana Paula, que ficará para sempre irremediavelmente afetada.[109]

[106] Valdemar, A. Op. cit., p. 125.
[107] José Martins Garcia *apud* Valdemar, ibid., p. 125.
[108] Valdemar, A. ibid., p. 125-126.
[109] Id., ibid., p. 126.

De acordo ainda com Valdemar, "operou-se um forte abalo na consciência do homem, do escritor e do poeta" Nemésio, sobretudo em razão dos problemas psiquiátricos de sua filha. Desde então, ele se revelou "ostensivamente católico, apostólico, romano", o que provocou especulações públicas que muito ressentimento lhe causaram, visto que "muitos intelectuais e políticos identificaram a crise de Nemésio como uma descarada adesão ao salazarismo", pois "nesse tempo, existia profunda aliança entre o Estado e a Igreja, nomeadamente através do episcopado."[110]

Essa espécie de "reafirmação dos votos" de Nemésio traduziu-se, segundo o mesmo jornalista, em um "retorno" às práticas devocionais de sua infância e adolescência, nas quais "se destacava o espírito dionisíaco das festas de Espírito Santo nas ilhas, em particular na Terceira [...]", misturando-se a esta crença "as superstições açorianas incorporadas no pânico das variações e calamidades atmosféricas e das catástrofes sísmicas que se repetem num arquipélago de formação vulcânica."[111]

Em carta de 18 de fevereiro de 1935 endereçada ao amigo Lopes Vieira, Nemésio confessa-lhe o profundo fascínio que o franciscanismo vinha lhe despertando, o que se confirma na biografia de *Isabel de Aragão, Rainha Santa*, publicada no ano seguinte, na qual Nemésio ressalta a "ação primordial da mulher de D. Dinis no apoio à ordem franciscana [...]." Todavia, segundo Valdemar, "até os últimos momentos", Nemésio

> debateu-se com uma dolorosa crise religiosa. Tudo o que há de perturbante na existência o angustia: a tensão entre o bem e o mal, o prazer e a renúncia, o conflito entre o indivíduo e a família, a carne e a fé, o pecado e a graça.[112]

Arriscaríamos dizer que, em linhas gerais, o conflito medular que expressa a obra nemesiana reside na tensão entre o singular e o universal, entre o indivíduo e o coletivo que, por sua vez, ganha dimensão universal, por meio da idéia de unidade cósmica e sagrada; ou seja, a tensão de Nemésio traduz-se num Humanismo (cristão) que se funda num paradoxo: como reconhecer no outro uma universalidade humana que não supõe o divino, mas que dele se descola?

[110] Id., ibid., p. 126.
[111] Id., ibid., p. 128.
[112] Id., ibid., p. 152.

2.1.3 O Humilde e o Sublime

Acreditamos, desse modo, que justamente em razão da *singular universalidade* da obra de Nemésio, que é *única* porque é *diversa*, é que ela não encontrou "paladar" no público leitor durante várias décadas. Tanto seu *estilo* quanto a *temática* de sua poesia e prosa compõe-se da justaposição, ou mesmo da sobreposição, de aspectos os mais *sublimes* e *humildes*[113], que percorrem a sua imagética, a sua linguagem, integram a sua poética. O resultado é o *tom* profundamente singular que decorre dessas inusitadas *combinações*, cujas partes provêm do mais *humilde* e do mais *sublime* aspecto humano. Exemplos pontuais disso constituem o seu romance *Mau Tempo no Canal* (1944) e, na poesia*, 9 Romances da Bahia* (1952).

No primeiro, encontramos uma estrutura romanesca *híbrida* que, certamente, deve ter despertado estranhamentos no leitor da primeira metade do século XX, apesar de diversas vanguardas modernistas. Há, por exemplo, uma *Tábua de Personagens*, o que seria *próprio* de um texto teatral, que se inicia pelos nomes dos protagonistas, Margarida Clark Dulmo e João Garcia, seguidos pelos supostos pretendentes de Margarida e os familiares dela, bem como os Garcias. Essa *Tábua de Personagens* oferece, na verdade, um panorama da sociedade na ilhas, uma espécie de *microcosmo exemplar*. Daí o número inusitado de 109 personagens. Há também especificados os "lugares da ação", apresentação comum no *texto teatral,* mas incomum quando pensamos na *forma* romance.

Além disso, se, por um lado, encontramos, nessa narrativa, referências a Debussy, Chopin e Bach; por outro lado, o falar da gente humilde açoriana é incorporado nos diálogos, o que até então não se tinha visto na literatura portuguesa. Vejamos o trecho em que a governanta dos Dulmos, Maria das Angústias, conta a Roberto Clark histórias sobre o bisavô dele, as quais foram contadas a ela pela avó:

> – Minha avó é que me cuntava esses causos da irmã Rosinha da Glória[114]... coisas lá dos antigos! Mãis pra que é que o menino quer saber?

[113] Aqui, refiro-me ao conceito de *humilde* e de *sublime* de Auerbach *in Ensaios de Literatura Ocidental*: filologia e crítica. São Paulo: Duas Cidades, 2007.
[114] Segundo a história, a madre Rosinha da Glória, uma freira, havia sido raptada pelo avô de Roberto Clark.

> Quer caçoar?... Tantos anjos m` acumpanhem cumas vezes le cuntei esse assucedimento prò fazer comer as sopas! Alembra-se?...[115]

Essa *justaposição* do erudito com o popular[116] resulta não apenas em um todo inusitado, como também exige do leitor uma sensibilidade e um gosto refinados e, ao mesmo tempo, abertos a essa *mistura* do humilde e com o sublime[117].

Guardadas as devidas diferenças, é esse tipo de *traço* que também encontramos no poema "Romance de Xangô", que integra os "9 Romances da Bahia". Traço esse que caracteriza não apenas a obra, mas o homem Nemésio:

> ao mesmo tempo, imenso como o oceano de que está rodeado por todos os lados e humilde e humano como o povo simples de que faz parte e faz questão de fazer. [...]. Reúne, Nemésio, uma erudição assombrosa e uma veia popular punjante porque seu gênio é aberto para a beleza e a arte onde quer que elas se encontrem. É um verdadeiro artista, sem preconceitos, e que, em sua própria poesia, aproxima as manifestações culturais extremas e opostas, combinando-as, jogando com elas, pondo-as lado a lado, sem ser isso nele uma atitude esnobe ou calculada. Sai-lhe assim porque ele é essencialmente assim.[118]

De forma tão curiosa quanto o que encontramos em *Mau Tempo no Canal* (1944), os "9 Romances da Bahia" (1972), ou "Romanceiro da Bahia", como o próprio Nemésio chamou, são compostos por onze poemas e "resultam de sua primeira visita a Salvador em 1952."[119] Adverte, entretanto, Garcez, que embora esse tenha sido propriamente o seu primeiro contato com a Bahia, ele já nutria em seu íntimo elementos absorvidos em seus estudos de História, além de um "forte imaginário familiar e pessoal, pois Nemésio teve um

---

[115] Nemésio, 1992, p. 118.
[116] Francisco Cota Fagundes em seu artigo "A escrita como índice de universalidade em *Mau Tempo no Canal*: subsídios para o seu estudo" ressalta a justaposição do erudito (presente, sobretudo, através das inúmeras referências a obras e escritores da "Grande Tradição Ocidental", como J. Conrad, Shakespeare, Dante, Wagner, entre outros) e do popular (referência materializada na incorporação das "várias oralidades" das "gentes" açorianas) na escrita nemesiana.
[117] Foi a partir do curso "O Sublime e o Humilde nos textos literários portugueses", ministrado pela profa. Maria Helena Nery Garcez, na pós-graduação da FFLCH-USP, no segundo semestre de 2009, que incorporamos em nosso texto as terminologias "humilde" e "sublime" para designar também o que havíamos chamado de "popular" e "erudito" em relação à obra de Nemésio.
[118] GARCEZ, Maria Helena Nery. "Um Brasil Amorável". In *Intelectuais Portugueses e a Cultura Brasileira*. Orgs. Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Maria Lúcia Outeiro Fernandes e Renata Soares Junqueira. São Paulo, SP: Editora UNESP; Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 286.
[119] Id., ibid., p. 287.

tio que para lá emigrou ainda rapazote"; assim, esses elementos serão fundidos à sua experiência *in loco.*[120]

Segundo Garcez, o "Romance de Xangô" constitui "o ponto mais alto do 'Romanceiro'" e é este que, justamente, interessa-nos comentar a justaposição do humilde e do sublime. Nesse poema, segundo Garcez, o eu lírico (re)produz em poema o candomblé a que assistiu, mas não com olhos de estrangeiro a enxergar apenas o exotismo e o pictórico[121], ou mesmo de brasileiro que enxerga no sagrado de origem afro mera manifestação folclórica do sincretismo afro-brasileiro. O poema impressiona pela expressão da seriedade com que pesquisou as potestades dos "cultos de nação", os seus ritos sagrados e buscou entender todo um "mundo" lexical novo e complexo.

2.1.3.1 "Romance de Xangô"[122]

"Romance de Xangô"[123] é um dos poemas que integram *9 Romances da Bahia*, por meio do qual Nemésio não só faz uma espécie de homenagem ao Brasil, como também registra suas experiências e impressões das vezes em que esteve por aqui.

A designação de "romance" no título faz referência, segundo Maria Helena Garcez[124], ao "romanceiro", isto é, às narrativas de tradição popular, de tradição oral. No "Romance de Xangô", descreve-se a "dança de Xangô" que, na verdade, constitui parte de um longo processo pelo qual deve passar a iniciada (Dazinha) para se tornar uma Mãe de Santo; entretanto, como a própria *dança de Xangô* "narra" a *lenda de Xangô,* então o poema ao mesmo tempo em que narra o processo pelo qual Dazinha se torna Mãe de Santo, narra a lenda de Xangô, um dos orixás do Candomblé.

---

[120] Id., ibid., p. 288.
[121] Id., ibid., p. 291.
[122] Versão integral do poema se encontra no anexo, no final do trabalho.
[123] Esta análise não poderia ter sido feita, pelo menos não deste modo, sem os preciosos e pontuais esclarecimentos sobre os significados dos termos do candomblé, bem como sobre o seu processo ritualístico, que, muito generosamente, o prof. Waltencir Oliveira se dispôs a me explicar.
[124] Parte desta análise do "Romance de Xangô" foi por mim apresentada em seminário para a disciplina *O Humilde e o Sublime nos textos literários portugueses*, ministrada pela profa. Maria Helena Nery Garcez, no 2° semestre de 2009, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. A profa. Garcez chamou a atenção para o termo "romance" do título que faz alusão ao "romanceiro" medieval que se funda na tradição oral e popular, tal como as "lendas" africanas que contam o surgimento dos orixás. Então, foi a partir dessa sua observação é que incorporamos esta nota ao presente texto.

Os primeiros versos nos informam que em "Matatu Pequeno" localizava-se o "*pèji* de Anísia". Matatu Pequeno é um bairro de Salvador, na região de Brotas, onde se situam várias casas de Candomblé, inclusive a primeira casa brasileira, a Casa Branca do Engenho Velho da Federação. *Péji*[125] é o local na casa de santo onde ficam os assentamentos dos orixás, as roupas e objetos ritualísticos. Somente aos iniciados é permitida a entrada nesse recinto. Lá, as *ekédis*[126] vestem e paramentam os "orixás", isto é, aqueles que incorporam os orixás, os quais, depois, serão conduzidos ao salão onde "tomarão o rum", isto é, darão início à dança sagrada, movidos pelas batidas dos tambores e "rum" é um deles.

Anísia, certamente, é a Mãe de Santo, senhora desta casa onde Dazinha foi *iniciada*, foi *feita*, e dança incorporada por Xangô. Logo, não faria sentido a explicação em seguida (no quarto verso) "Iahorixá[127] da Bahia", já que Anísia é a senhora daquele *Péji*, a Mãe de Santo; o termo correto seria *Yalorixá*, mãe do orixá. E o quinto verso descreve o momento em que *ekédis* e *alabês* tomam seu lugar no salão para que se tenha início a "dança de Xangô".

O eu poético se refere, no 7° verso, aos "bustos de bronze adustos" das *ekédis* e dos *alabês*[128], o que alude à sua pele morena e, ao mesmo tempo, chama a atenção para sua elegância e certa imponência do porte. Em seguida, menciona os seus "corpetinhos de crivo", que consistem em uma roupa ajustada feita com ponto crivo, usual nas casas de santo e que serve para fazer a sobreposição de flores brancas sobre o branco; em geral, só é usado por aqueles que têm cargo na casa, representando ocupação de importante posto hierárquico[129].

O 8° verso menciona o cheiro das especiarias que paira no ambiente. A canela e o cravo "atraem", segundo os cultos afro-ameríndios, a prosperidade material. O verde de Oxóssi e o azul de Nanã, mencionados nos versos 10 e 11, informam as "cores" desses orixás que fazem alusão à sua simbologia: Oxóssi é o orixá das matas, o "caçador", ele

[125] Em geral, é escrito com "j", "*Peji*", e não da forma como está grafado no poema.
[126] No poema, provavelmente, houve um erro de grafia, o correto seria *ekédis* e não *aquédes.* Essa "diferença" (e também com relação à grafia de *Péji*) se deve, possivelmente, ao fato de Nemésio ter transcrito o termo a partir do registro oral, ou seja, após tê-los ouvido.
[127] Provavelmente, Nemésio quis se referir aqui a Yalorixá (yalo: mãe/ orixá): o cargo de zeladora da casa, de mãe de santo; já que *Iaworixá* significa "noiva" de Santo, isto é, a iniciada que, no poema, remeteria à Dazinha e não à Anísia.
[128] Os *alabês* constituem um *tipo* de *ogã* cuja função é tocas os atabaques e/ou cantar.
[129] O corpete é usado por *babalorixás* (pais de santo), *iyalorixá* (mães de santo), *ekédis*, *ogãs* (iniciados que têm "função" na casa, como *alabês*, *ashóguns*, *pejigans* etc)

representa a força/energia das matas (daí a cor verde) e detém profundo conhecimento das propriedades terapêuticas das ervas e plantas; Nanã é a orixá que corresponde às águas profundas do oceano, daí a sua cor ser o azul.

O *rum*, *rúmpi* e *lê*, mencionados no 14° verso, são os três atabaques da orquestra litúrgica, a ordem é a mesma que aparece no poema: rum, o maior, marca os demais, dando o tom da nação; rumpi é o intermediário; lé, o menor, marca o ritmo do orixá. Os atabaques só podem ser tocados por homens, pelos *alabês, iniciados* incumbidos dessa função.

Nos dois versos seguintes, em que o eu poético faz referência ao *mugido de zebu* vibrando nas peles de carneiro, muito provavelmente faz alusão ao significado do *sacrifício* animal que precede as festas. Depois do sacrifício[130], as peles desses animais são penduradas em paredes internas e externas da casa de santo para comprovar a realização do sacrifício. O carneiro é o animal exclusivo de Xangô: seu chifre simboliza o *status* de "rei" e, ao ser batido na parede, simula o troar do trovão, que, na verdade, é Xangô[131], de acordo com o Candomblé. Nesse sentido é que, por analogia, o eu poético verá na idéia do "sumo" de "etéreas melancias" se misturando à "saliva" dos "negros púberes" a mesma espécie de relação anímica.

Nos versos seguintes, o eu poético afirma ter tido o seu "rosto tornado negro de fumo" pela "noite de oiro", ou seja, os ritos de candomblé, em geral, costumam se estender por horas, podendo tomar toda a noite, mesmo porque há sempre um horário propício para cada tipo de culto, de acordo com a divindade. Desse modo, a "noite de oiro" se refere ao período de duração do culto, da festa, durante o qual o eu poético também se deixa levar pelo "encantamento" e também se "transforma", *transfigura-se* pelo rito, pelo fumo, tornando-se também "negro", "adusto".

Do primeiro ao vigésimo quarto verso, temos uma detalhada *descrição*, em terceira pessoa, de todo o ambiente de uma casa de candomblé sendo preparada para a "dança de Xangô". Somente no vigésimo quinto verso, o eu poético declara, *em primeira pessoa*, a

[130] O sacrifício, no candomblé, tem, na realidade, a idéia de *renascimento*: o sacrifício constitui uma transmutação do "sopro vital" do animal, "sagrado", àquele que é *feito,* ou seja, àquele "renascido". É sob essa idéia de "renascimento" que aquele que é *feito* tem sua cabeça raspada (para que nasça um novo cabelo), recebe um novo nome e novas roupas. Tudo simboliza, pois, o seu *renascimento* para um caminho espiritual, para os interesses espirituais, isto é, a sua ascensão.

[131] O Candomblé é um culto animista e, nesse sentido, panteísta, pois segundo sua concepção de divindade (orixás), os elementos da natureza não constituem meras referências, ou símbolos, das divindades, mas constituem as próprias divindades. A lenda de Xangô, por exemplo, conta o surgimento dos raios e trovões, isto é, narra o surgimento do orixá Xangô.

sua experiência sensorial — "Ouvi um timbre de cobre" — e, no verso seguinte, afirma: "É o xerê[132] de Xangô". Imediatamente, no verso seguinte, anuncia a entrada de "Dazinha" no recinto, o que, da forma como os versos e as rimas são encadeados, expressa a relação direta entre "Dazinha" e "xerê/Xangô".

Nos versos seguintes (29, 30 e 31), nas formas e nos contornos do rosto e do corpo de Dazinha, o eu poético sugerirá a forma do machado, do xerê de Xangô. Em seguida, no verso 34, o eu poético se refere à Dazinha como "A Filha do Raio", cujas maiúsculas expressam não apenas a relação direta entre Dazinha e Xangô (que é o Raio e o Trovão), mas também a natureza dessa ligação, ela é *Filha* do Raio, é *Filha* de Xangô, termo que, nos cultos afros, significa que Xangô é a entidade principal que a assiste.

Nos versos 35 ao 37, o eu poético anuncia a transição de Dazinha, que teve sua *cabeça feita* por Anísia — "A sua lã de ovelhinha / Nas mãos de Anísia deixou" — , isto é, os seus cabelos, os seus cachos (a lã de ovelhinha) foram cortados pelas mãos de Anísia, Mãe de Santo; desse modo, Dazinha se tornou *Yaô* e essa ação está referida no passado: "quando iaô". Agora, ela "dança Xangô", ou seja, já cumpriu seu tempo de "submissão" e, portanto, torna-se, naquele momento, *ebômin*. Isso significa que ela já está apta a exercer a função de *Yalorixá*, de Mãe de Santo. Entretanto, não se pode dizer que, no poema, ela já seja *Yalorixá*, mesmo porque, nele, ela dança na casa de *sua* Mãe de Santo, na casa de Anísia. Trata-se, portanto, justamente do momento de transição de Dazinha de sua condição de *Yawo* (de iniciada, "noiva") para *Yalorixá* (Mãe de Santo).

Até esse "momento" (até o verso 40), temos sintetizado todo o percurso de "formação" de uma Mãe de Santo. Em seguida, nos versos 43 e 44, há uma referência ao "brado", ao "aulido nagô[133]", produzido por Xangô em Dazinha. Nos cultos afros, o "brado" que, muitas vezes, a entidade produz representa uma espécie de "mantra" por meio do qual expressa a sua "força", o seu *axé* (força vital), e também pode consistir em uma forma da entidade, o orixá, "ajustar" a incorporação em seu "cavalo" (médium).

A partir do verso 41, o eu poético inicia a descrição da dança de Xangô executada por Dazinha que, então, "com os pés em leque / E as aspas das mãos nas ancas, / Como

[132] Xerê é o nome dado ao machado de duas pontas que Xangô brande no ar, os xerês são feitos de cobre e com ele é que Xangô cria o trovão. E também é com ele que, segundo a lenda, Xangô fura a terra para enterrar as pedras de raio, responsáveis pela origem dos raios que representam a sua ira.
[133] Nagô: uma das nações africanas.

grávida de um deus, / Tenebrosa, começou." É, no entanto, precisamente no verso 51, que Dazinha dá início ao primeiro, dos três movimentos, que integra a dança de Xangô. Esse primeiro movimento se caracteriza pelo balanço do peito que simula, sob a carapaça de um *cágado*[134], o rebater das "pedras de raio" usando o peito. A carcaça do cágado no peito reforça a idéia de um *peito indestrutível*. Temos, portanto, a partir desse verso 41, o início também de uma *ekphrasis*[135] que, segundo Claus Clüver, consiste na "verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais".

No verso 60, o eu poético nos conta que "Xangô gosta de amalá". Trata-se da comida ritual de Xangô: quiabo com camarão e carne de vaca (ou rabada). Em seguida, o som da batida no chão é mencionado no verso 62 e, nos dois que se sucedem, temos claramente a descrição do segundo movimento fundamental da dança de Xangô, em que Dazinha, que "está Xangô", dança na ponta do pé e "amassa o pirão".

É interessante ressaltar que, na passagem do segundo para o terceiro movimento da dança de Xangô, o qual consiste em "rodar o salão pulando em apenas um pé" (referido no "salto de canguru", verso 68), o eu poético se confessa "atônito", isto é, "assombrado por um raio" e, em vista disso, diz sentir "um *agbé*[136] nas veias". Em outras palavras, é como se, durante a execução da dança de Xangô, o eu poético, magnetizado pelas cores de Xangô[137], pelo ambiente, pelo som dos atabaques, estivesse também *em transe*: "sentindo um agbé nas veias", via "*tudo* rosa e beje". E, girando pelo salão, Dazinha "encolhe-o". Da construção sintática desse verso com o verbo "encolher" resulta uma relação semântica nada usual entre o sujeito e o objeto. Talvez significasse que Dazinha, dançando Xangô, "toma" todo o salão de modo que as pessoas que a assistem, como o eu poético, tivessem de se encolher para não obstruir os seus movimentos, os seus giros, já que ela, como no jogo de Cabra-Cega, dança com os olhos fechados. Ao final dos giros, o eu poético conta que Dazinha "alou", voou (verso 78), o que representa, novamente de acordo com a lenda de Xangô, a sua *elevação* ao "céu".

---

[134] O cágado é outro animal destinado apenas a Xangô. O casco do cágado simboliza a dureza da pedra e apara raio.
[135] CLÜVER, Claus. "Estudos Interartes". *In Literatura e Sociedade*. n° 2. São Paulo:USP, 1997, p. 42.
[136] O *Agbé* é uma entidade de outra tradição religiosa africana, o *Vodun*, e essa entidade é simbolizada pela serpente.
[137] As cores de Xangô são vermelho e branco ou marrom e branco, então, provavelmente, o eu poético, na verdade, via o vermelho e o branco em movimento, dando-lhe a impressão de rosa e beje.

Temos, portanto, de forma muito clara e organizada nesse poema, a própria lenda de Xangô sendo contada por meio da dança executada por Dazinha. Segundo a lenda, Xangô, fazendo uso de seu martelo de cobre (xerê), bate no solo, na terra, até que se abra nela uma fenda. Através dessa abertura, Xangô ordena as serpentes, seres das profundezas, que retornem com ele para o fundo da terra[138]. Ele, portando as "pedras de raio", enterra-as. Depois de descer às profundezas da terra e criar os raios, Xangô é alçado ao céu por Olorum (o deus maior), voa e se transforma no Trovão e, desse modo, torna-se Orixá. Esse processo de "criação" do orixá chama-se "encantamento do orixá" e é nesse momento, também, que o orixá "revela seus encantos e axé".

Depois de terminada a dança de Xangô, o eu poético chama a atenção para o "corpo suado" de Dazinha, cujo suor é "bebido por deus" (certamente ele se refere a Xangô) e é "Mais doce que água de côco". Ela é doce, Xangô é doce, contrastando com o vigor e até a "violência" dos movimentos da dança. Mas esse contraste revela, na verdade, segundo os cultos afros, o traço característico deste Orixá: força e benevolência.

Com as roupas brancas encharcadas, o eu poético diz ver, agora, tudo "negro e beje", o que expressa muita sensualidade, já que faz referência ao tecido encharcado pelo suor da Dazinha que "cola" à sua pele e, variando a espessura do(s) tecido(s), alguns dos quais devem estar sobrepostos, varia também a "nova" cor que a sua roupa adquire: nos lugares de seu corpo em que havia apenas um fino tecido, encharcado pelo suor, ele se mistura a cor negra de sua pele e o tecido se torna negro também; noutros lugares em que os tecidos se sobrepõem, alterando a espessura do conjunto, o tecido, encharcado de suor, ganha a cor beje.

Chica, a *ekédi* de Dazinha, enxuga-a com toalhas, com as quais também os seios de Dazinha são protegidos, "embalados" como se fossem frutas. Nesta descrição, há, novamente, por um lado, um aspecto bastante sensual; por outro, há a sugestão do animismo na medida em que seu corpo é "embalado como se fruta fosse". O traço anímico é ainda mais flagrante no trecho anterior (versos 87, 88 e 89) em que nos conta o eu poético que Dazinha, "possuída", "muge sagrada", o que concretiza em palavras a essência do sacrifício animal no candomblé, ou seja, que a "essência vital" (o axé) que provém do animal sacrificado é então "apreendida" por aquele para o qual é realizado o sacrifício. E,

[138] Vale notar que também para os gregos as serpentes eram seres que habitavam as profundezas da terra.

desse modo, Dazinha e o carneiro se tornam um, ao mesmo tempo em que ela se torna Xangô, daí os versos "Muge sagrada, escorrendo/ Fúrias de Xangô dançadas".

Logo em seguida, Dazinha, embora como "deus falquejado[139]", "Outra vez dança" "O rito do fogo breve" e, então, o eu poético compara-a à Pavlova, certamente a famosa bailarina russa Anna Pavlova, e diz que nem mesmo ela "Mais fundo não dançaria".

Depois de ficar por alguns minutos quieta, conta o eu poético que Dazinha é novamente "abrasada" por Xangô (verso 110) e, incansável, dança. Ela é o fogo que não se apaga e que faz as outras negras que a assistem "consumirem-se" como se fossem *velas* cujos *pavios* foram acesos por Dazinha de Xangô. E, depois de dançar, relata o eu poético, que ela vem abraçá-lo, mas o gesto, adverte ele, não tem qualquer apelo erótico, portanto, "não é nenhum convite à mestiçagem"; ele sabe tratar-se do "cumprimento da entidade" que vem "sagrá-lo", daí o verso 122, "É o ritual 'muito limpo'", isto é, muito puro, como uma mãe que põe o seu "minino a ninar" (verso 129). Ela arde a chama sagrada de Xangô.

Assim, atônito diante da pureza e beleza que o *encanta*, o eu poético clama: "Oiçam agora! Não levem / Mais brancos ao candomblé!" e esqueçam todos os paradigmas do conhecimento científico: Hermes, Antropologia, Psicanálise, Froboenius, Gobineau, Etnografia, religiões comparadas...

Acreditamos, desse modo, que a intenção do eu lírico, ao fazer essa "apelação" é a de realmente "criar", ou distinguir, um *lugar próprio* da cultura e da religiosidade africanas, isto é, sua intenção não é a de tampouco "traduzir" os mitos, as lendas e as religiões africanas por meio dos mitos, das lendas e das religiões ocidentais, mas a de *afirmar* o *lugar original* que lhes cabem, afirmando-se por si mesmos, por seus valores intrínsecos.

Nesse sentido, vale ressaltar a sua crítica às idéias de Gobineau, autor de "Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas" (1855), um dos primeiros trabalhos sobre eugenia e racismo publicado no século XIX.

Nos últimos versos ele, portanto, roga, "pelo amor de *Deus*, não levem" / Mais brancos ao candomblé", concretizando também no poema o *sincretismo* que caracteriza o Candomblé do Brasil, já que esse *Deus*, em maiúscula, provavelmente, refere-se ao Deus Cristão; ao mesmo tempo, porém, ele faz uso de uma expressão *popular* muito comum no

[139] A menção a um "deus falquejado" deve fazer referência, provavelmente, a uma entidade "similar" a Xangô que pertence a duas outras *nações*, isto é, a *jêje-eefon*, sincretismo de duas nações africanas em que são feitas pequenas incisões no rosto do *iniciado*.

Brasil que significa indignação, apelo. Isso nos leva a chamar a atenção, ainda, para o *lugar* que ocupa esse eu lírico, isto é, de que lugar ele *descreve, narra*, esse ritual afro-brasileiro.

Ora, sabemos que o autor desse poema é um açoriano/português, europeu, *estrangeiro*, como também o eu poético assim se confessa (verso 18). Esse poema/romance, como claramente o seu título já anuncia, propõe-se a contar a lenda de Xangô, mas o eu poético não o faz *exclusivamente* a partir do seu lugar de estrangeiro europeu, a partir de um olhar *de fora* que tenderia, certamente, a ser sugerido a apenas ressaltar/apreciar o *exotismo* e o *erotismo* de um *rito religioso primitivo;* na verdade, esse eu poético transcende esta sua condição e busca narrar a lenda de Xangô a partir de *dentro* desse imaginário africano.

Como se sabe, pois, negros de diversas regiões da África foram trazidos como escravos para o Brasil e, nesse processo, não apenas sua língua, mas também suas expressões culturais e religiosas sofreram um processo de *sincretismo* que é patente, hoje, em todos os cultos religiosos de origem africana praticados no Brasil. E esse sincretismo dos diversos cultos africanos é também marcado pelo eu poético quando, por exemplo, menciona o orixá *Agbé*, que não corresponde a mesma *nação* (Nagô) de Xangô e menciona o *Alaqueto* (verso 107), que também consiste em outra *nação*.

Desse modo, o poema "Romance de Xangô" não representa apenas o sincretismo do culto africano, o Candomblé, com o Catolicismo português/brasileiro, mas vai além, mostrando que não existe um único Candomblé no Brasil sendo cultuado, mas diversos, porque ele é, também, resultado do sincretismo dos vários cultos das diversas *nações* africanas de que provinham os negros trazidos aos Brasil.

Fica evidente, desse modo, não apenas a experiência direta com o candomblé que, certamente, Nemésio teve quando passou pelo Brasil, como a profunda reflexão sobre a história, a cultura brasileira e a religiosidade brasileira que precedeu essa criação literária; flagrante, sobretudo, no uso preciso dos termos africanos que nos força, mesmo um brasileiro, "a ler o poema de dicionário na mão"[140], como relata a professora Maria Helena Nery Garcez, estudiosa da obra de Nemésio. Nesse sentido é que podemos afirmar, com segurança, que Nemésio não escreve o poema como simples *estrangeiro*, ou como homem

[140] GARCEZ, Maria Helena Nery. "Um Brasil Amorável". In *Intelectuais Portugueses e a Cultura Brasileira*. Orgs. Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Maria Lúcia Outeiro Fernandes e Renata Soares Junqueira. São Paulo, SP: Editora UNESP; Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 291.

branco que é, mas busca um olhar a partir de *dentro* desse imaginário afro-brasileiro, transmutando-se, à semelhança do eu poético[141], como já mencionado.

Entretanto, como também já ressaltado, no uso que faz de alguns dos termos africanos, notamos alguns "desvios" de grafia e um equívoco expresso pela troca dos sentidos entre os termos *Yahorixá* e *Yalorixá,* o que revela, por outro lado, que, apesar de todo seu esforço, apesar do *ouvido apurado, não* é possível "apagar" totalmente a sua condição de *estrangeiro,* ou de *homem branco*, de *europeu* que é. Isso também se revela pela *sensualidade* com que, em alguns momento do poema, o eu poético descreve Dazinha — os contornos de seu corpo, a pelo suada, a roupa encharcada — o que também seria próprio do olhar *estrangeiro*, já que se trata de uma "dança sagrada", ou segundo o Candomblé, do "próprio orixá" a executar essa dança e, desse modo, não caberia qualquer sugestão sensual.

Então, se, por um lado, Nemésio vai além de um olhar de *estrangeiro* em relação ao culto africano; por outro lado, esses pequenos "equívocos" que ele comete na "tradução" de alguns termos afros comprovam a impossibilidade de ele se colocar total e integralmente *dentro* desse imaginário. Em razão disso, diríamos que Nemésio se situa num "espaço" *liminar* entre o branco e o negro, entre a cultura européia canônica e a "marginal", entre o local e o universal, entre a realidade e o mito, entre o humilde e o sublime.

Esse *lugar liminar* que ocupa a obra de Nemésio, como já dissemos, constitui um "entre-lugares" e, também, concretiza-se exatamente na "velha" relação entre *forma* e *conteúdo* que se estabelece no "Romance de Xangô". Isso porque, quanto à métrica, os versos são compostos por redondilhas maiores, forma comumente chamada de *simples*, de *popular;* entretanto, não se pode dizer que a sua temática seja igualmente *simples*, isto é, desprovida de complexidade. Essa espécie de *tensão antitética* decorrente dessa justaposição da "simplicidade da métrica" à complexidade imposta pela temática do poema, como a análise já nos mostrou, comprova, na verdade, um novo *status*[142] à religiosidade africana, aos cultos afro-brasileiros, na verdade, mais justo, porque desprovido da forte carga preconceituosa que esses cultos sempre carregaram, atados ainda à escravidão e à

[141] "A noite de oiro tornou / Meu rosto negro de fumo." (versos 23 e 24)

[142] Como disse a profa. Maria Helena Nery Garcez, após a minha apresentação da análise de "Romance de Xangô", o que ocorre nesse poema é a "elevação do humilde". Nesse sentido, o Candomblé, que se caracteriza pela tradição oral e popular, desde a sua origem afro e o seu culto no Brasil, ascende a uma "condição sublime", a um "sagrado sublime", sob a perspectiva do olhar de um europeu, católico.

marginalização da religiosidade e da cultura negra, ou seja, condição ainda inerente ao processo histórico colonial brasileiro.

Diríamos, a bem da verdade, que a poética bastante complexa que se depreende do "Romance de Xangô" põe em xeque a profunda carga preconceituosa, negativa, do senso comum de que os cultos religiosos de origem afro são "primitivos", cuja "simplicidade" seria também coerente com a *tradição oral* de grupos sociais *incultos*. Além disso, esse mesmo *preconceito* se traduz na relação de proporção direta, e profundamente equivocada, de que a *pobreza crônica e histórica* a que as diversas *nações* africanas foram sendo submetidas, sistematicamente, ao longo da História representaria, na *mesma proporção,* a *pobreza de seu imaginário, de seus mitos, de sua religiosidade*.#

Acreditamos, portanto, que ao *criar esse espaço liminar* e nele se situar, Nemésio descortinou não apenas uma perspectiva de visão *singular*, como também colocou em xeque as categorias do humilde e do sublime, problematizando-as, como pudemos comprovar na análise do Romance de Xangô. Depois da leitura atenta do poema, não podemos negar a existência de aspectos profundamente *sublimes* na lenda de Xangô, como a sua descida às profundezas da terra (ao hades?) e a sua *elevação*, a que poderia ser aludida à própria ascensão de Cristo, ou, ainda, essa "ascensão" poderia aludir a uma espécie de *retorno* à *unidade precedente*, o que, em certa medida, poderia aludir ao mundo Ideal, sob uma perspectiva platônica.

Assim, se, por um lado, o "Romance de Xangô" efetivamente *estabelece* um *lugar próprio* e *original* para a religiosidade de origem afro dentro de um contexto majoritariamente cristão e eurocêntrico; por outro lado, a identificação de *similaridades* entre *símbolos* e *mitos* afros e *símbolos* e *mitos* da cultura clássica, helênica, não representaria tão somente uma forma de *reducionismo* ou de negação de seu valor e lugar próprios, mas uma constatação de uma espécie de *ancestralidade "primitiva", arquetípica, comum,* como pretendemos discutir ao longo deste trabalho.

Acreditamos, ainda, que somada à injusta acusação de adesão ao salazarismo, a *problematização* de categorias estilísticas e poéticas pode, e deve, ter sido um dos fatores que contribuíram negativamente para a recepção da obra de Nemésio, pois como se pergunta Garcez,

> [...] como explicar que, na Universidade de São Paulo, pelo menos durante os anos 60, 70, 80 e início dos 90, não se lesse Nemésio, dele não

> se falasse, suas obras não fossem nem conhecidas de nome pelos alunos, já que ele, pessoalmente, escreveu tanto e tão bem sobre o Brasil? É absurdo que não se publique Vitorino Nemésio no Brasil que ele tanto amou [...].[143]

Ora, que seus textos e sua *poética* exijam do leitor um empenho e uma sensibilidade a mais parece ser consenso entre a crítica. Entretanto, essa própria crítica que o manteve, durante décadas, no "abatedouro da literatura"[144] foi incapaz de reconhecer que um intelectual que, por exemplo, "se encante" com o Candomblé que conheceu na Bahia a ponto de prestar-lhe homenagem tão dedicada, tão séria e profundamente ímpar, como comprova esta análise de "Romance de Xangô", bem como todos os poemas de *9 Romances da Bahia,* um intelectual que, como já dissemos, defende publicamente a obra e a memória da poetisa Florbela Espanca jamais seria coerente e conivente com um regime político e com uma ideologia carregados de preconceitos e marcados pelas ações mais vis e tacanhas que a História, e a memória dos homens, já se encarregou de registrar.

[143] GARCEZ, Maria Helena Nery. Op. cit., p. 286-287.
[144] Expressão usada por Franco Moretti em "The Slaugtherhouse of Literature" *in Modern Language Quaterly,* spring, 2000, p. 207.

3. AS NARRATIVAS DE NEMÉSIO

Noivado Estranho

O luar branco, um riso de Jesus,
Inunda a minha rua toda inteira,
E a Noite é uma flor de laranjeira
A sacudir as pétalas de luz…

A lua é uma lenda de balada
Das que avozinhas contam à lareira,
E a Noite é uma flor de laranjeira
Que jaz na minha rua desfolhada…

O Luar vem cansado, vem de longe,
Vem casar-se co´a Terra, a feiticeira
Que enlouqueceu d´amor o pobre monge…

O luar empalidece de cansado…
E a noite é uma flor de laranjeira
A perfumar o místico noivado!…

Florbela Espanca, 1917, *Trocando Olhares.*

Nas narrativas de Nemésio, sobretudo em *Varanda de Pilatos,* verificam-se dois tempos que se configuram de forma simultânea e dialética: o tempo mítico e o histórico (final do XIX e início do século XX). Mítico, na medida em que as reflexões suscitadas pelas narrativas, a partir dos símbolos do masculino e do feminino no imaginário açoriano, remontam à teogonia e à cosmogonia, segundo a tradição clássica. Histórico, porque a formação de uma identidade feminina e de outra masculina açoriana a partir da teogonia é modelada por condições sociais, econômicas e políticas singulares ao contexto insular-açoriano do final do XIX e início do século XX. É possível considerarmos esses dois tempos em relação às diegeses, visto que o tempo diegético dessas narrativas não está *efetivamente* muito distante da época de publicação dessas obras, no início do XX. Mesmo porque, é importante ressaltar, que, apesar do contexto da publicação dessas narrativas corresponder aos anos 30 e 40 e o tempo da diegese da novela "Negócio de Pomba", por exemplo, remete à última década do XIX, quando as dificuldades econômicas de um arquipélago colônia de Portugal e a precariedade das condições sociais decorrentes disso, agravadas pelo "isolamento insular", tornam a *realidade* das ilhas muito mais próxima desse tempo da diegese do que de um contexto europeu da primeira metade do XX.

Daí ser possível realizar um "percurso temporal", considerando-se essas duas temporalidades, com início em *Varanda de Pilatos*, passando pelas novelas de *A Casa Fechada* e finalizando em *Mau Tempo no Canal*.

Desse modo, a temporalidade abarcada pelo conjunto da diegese dessas narrativas simularia toda a trajetória de formação não apenas da identidade feminina e masculina insular açoriana, portanto de *uma açorianidade*, mas também do feminino e do masculino ocidentais, na medida em que eles são frutos de arquétipos universais que, nessas narrativas nemesianas, sofrem modelações e remodelações resultantes da atuação de forças dos contextos sociais e culturais locais. Em outras palavras, essa "simulação" se traduz numa *modelização secundária*[145]**,** na medida em que aquela espécie de teogonia e de cosmogonia sugeridas nessas narrativas representariam a construção de um "modelo de mundo" e de "modelos humanos" por meio da ficcionalização.

É, pois, nesse sentido que concebemos a narratividade de Nemésio como uma necessidade de "contar" a *formação de uma açorianidade*, o que, inevitavelmente, compeliu-nos à reflexão sobre a formação de uma identidade feminina e masculina não apenas açoriana, mas ocidental, na medida em que esse processo envolve uma dimensão arquetípica, como já mencionado. É dentro desse macro tema que se configura a recorrente temática da *frustração amorosa* nas narrativas nemesianas, cujo conflito se apresenta sempre circunscrito às relações sociais insular-açorianas. Também, nesse sentido, a narratividade de Nemésio se aproximaria de uma "concepção antropomórfica da narrativa, o que conduz à inequívoca valorização da personagem", o que, por sua vez, leva-nos a inseri-la em "espaços" que "a condicionam [...] porque completam sua caracterização".[146] Daí nossa análise ter como objeto principal as personagens nemesianas situadas no contexto insular açoriano ficcionalizado nessas narrativas.

[145] REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. 5ª ed., Coimbra: Livraria Almedina, 1996.
236.
[146] Id., ibid., p. 283.

3.1 Cosmogonia e Teogonia em *Varanda de Pilatos*: arquétipos do masculino e do feminino insulares.

De acordo com António M. B. Machado Pires[147], "*Deus* e a *Ilha* são as grandes linhas da poesia nemesiana". Acreditamos, contudo, que isso não se restringe à poesia de Nemésio, como poderemos verificar nesta análise de *Varanda de Pilatos*.

Este romance em primeira pessoa não obteve uma recepção positiva na época de sua publicação em razão da focalização escolhida que, somada a elementos de ordem biográfica "pescados" pela crítica, sugeria uma autobiografia. Assim, provavelmente, em decorrência disso, José Martins Garcia[148], na "Introdução" que abre a segunda edição do romance *Varanda de Pilatos*, comenta as reticências na dedicatória — "A Gabriela Monjardino Gomes / Minha Mulher" — e reafirma que, mesmo passados treze anos da publicação de seu artigo *Vitorino Nemésio — A obra e o homem*, continua a pensar que "a mencionada dedicatória teve efeitos negativos na recepção do primeiro romance"[149] de Vitorino Nemésio. Isso porque esse aspecto se relaciona a outros que levam a um "entendimento autobiográfico de Varanda de Pilatos." Segundo, pois, palavras do próprio Nemésio, citadas por Garcia, esse livro aborda "o tema romântico de Venâncio Mendes, ilhéu dos quatro costados com quem privei desde menino e moço e que me sai das mãos maltratado."[150] Para Garcia, supõe-se que aqui o termo "romântico" não se refira à periodização literária, mas "a uma crise de crescimento."[151] Ou, na verdade, representaria um momento de formação/afirmação de uma identidade masculina, em que é inerente uma espécie de crise. Daí o fato de a personagem lhe ter saído "das mãos maltratado", como declarou Nemésio.[152]

---

[147] MACHADO PIRES, António M. B. "Vitorino Nemésio (o homem e a ilha)" *in Vitorino Nemésio and the Azores - Portuguese Literary & Cultural Studies 11*. Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2007, p. 57

[148] GARCIA, José Martins. "Introdução" *in* NEMÉSIO, Vitorino. *Varanda de Pilatos.* Lisboa: INCM, 1992, p. 11.

[149] Id. Ibid., p. 11.

[150] Id. Ibid., p. 12.

[151] Id. Ibid., p. 12.

[152] Nemésio apud Garcia, Ibid., p. 12.

Mendes, o narrador autodiegético deste romance, é-nos apresentado "como um "eu" distinto do "eu" de Nemésio."[153] Havendo, a nosso ver, apenas o fato coincidente de ambos experienciarem o lugar do masculino nesse ambiente insular, a partir do qual o feminino é-lhe situado, dimensionado e redimensionado através do conflito intrínseco a tal distinção, no qual, inevitavelmente, sobressaem-se o desejo e a frustração amorosa.

O primeiro momento dessa "crise de crescimento" pelo qual passa o protagonista pode ser comprovado já nas primeiras páginas: Venâncio é acordado por sua mãe, ainda de madrugada, para que se vista a fim de esperar o Trigueiro, o dono do carro que os levaria à cidade. Essa mudança para cidade permitirá que ele possa dar continuidade aos estudos para que, como lhe dissera o pai, "chegares a médico", para se tornar "um homem às direitas".[154] Porém ele chora feito menino pequeno e é acudido pelo pai que argumenta: "— És tolo! Olha que não vais para a América! Podes saber de nós todos os dias... [...] Olha que Vilório é uma terra pequena, não dá futuro a ninguém... Vês o Tobias, que fez o segundo exame contigo, no que está?! Numa venda, a pesar barras de sabão azul! Gostavas?".[155] Assim, ele acaba resignado diante de sua mudança e sob um céu cinzento, carregado de pesadas nuvens que anunciam uma chuva grossa, segue, junto dos pais, rumo à cidade.

Venâncio Mendes é, portanto, o narrador autodiegético, segundo Genette *apud* Reis[156], que narra suas experiências como protagonista dessa história, o que o coloca, "num tempo *ulterior* em relação ao tempo da história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos", abrindo-se, deste modo, uma "distância" temporal entre esses dois momentos, o da narrativa e o do fato narrado. Porém, além disso, verifica-se uma mudança na focalização da narrativa instaurada por uma *digressão* que se concretiza no surgimento de um outro "eu" que, em 3ª pessoa, comenta aspectos do vilarejo (Vilório) a fim de ironizar o seu caráter simplório, os seus valores idiossincráticos:

> Vilório, **pobre bercinho de Venâncio Mendes**, fica-te longe e em paz! Não és mais que Vilório, um pobre povo primitivo e triste, embora honesto e são. Criaram-te simples: terra, uma igrejinha para os ingênuos santos que já não fazem milagres. De noite, o mar a roer-te; de dia, o sol

[153] GARCIA, José Martins. Op. cit., p. 12
[154] NEMÉSIO, Vitorino. *Varanda de Pilatos.* Lisboa: INCM, 1992, p. 32.
[155] Id., ibid., p. 32.
[156] REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*. 5ª ed., Coimbra: Livraria Almedina, 1996, p. 118.

> a dar-te. Toda semana te chega lenha da Agualva para acenderes os fornos. É *que* **só prestas afina**l, meu pobre sítio, **para dar pão aos homens que te hão-de trocar fatalmente***,* os míseros e réprobos, pelo **fulgor** da **Babilônia** que esta cidade adivinha, **aonde medram pecados, as grandes lojas de modas, e onde as tuas purinhas Rafaelas, de trança loira em sonhos cor-de-rosa, se convertem nas vaníssimas sombras da universal tristeza.**[157] (grifos nossos)

Esse trecho representaria claramente, segundo Reis, uma *digressão* na medida em que interrompe a dinâmica da narrativa a fim de que o narrador possa tecer comentários e reflexões acerca da exclusão dos pequenos vilarejos em oposição às condições da cidade grande, onde "medram pecados" e os valores cultivados nos vilarejos são descartados e os sujeitos, principalmente as mulheres, perdem sua identidade, transformando-se em "sombras da universal tristeza"; o "véu" em referência à Vesta e as vestais constituiria um símbolo de proteção à moral das mulheres dos vilarejos.

Entretanto, também não se pode dizer que o trecho se preste a enaltecer a vida simples nas aldeias; na verdade, o que se depreende é a contingência das precárias condições econômicas e sociais das vilas que só prestam a "dar pão aos homens" que, compelidos por essa contingência e "cegos" pelo "fulgor da Babilônia", "hão-de trocá-(las) fatalmente".

Assim, a focalização que antes era interna, neste momento, passa a ser externa, cuja mudança poderia ainda ser entendida como uma "manobra" de alteração do *registo do discurso* a fim de que se neutralizem as marcas pessoais daquele narrador autodiegético. Na verdade, essas críticas não têm como objetivo enaltecer o progressivo desenvolvimento das cidades em oposição a proporcional "desvalorização" das pequenas cidades e aldeias, mas ironizar o endosso a essa perspectiva, o que consistiria no senso comum e, por isso, essa voz em terceira pessoa, além de representar *distanciamento* providencial daquela primeira pessoa, constituiria uma espécie de "coro", como o da tragédia clássica; porém, um "coro irônico". Entretanto, essas duas vozes, em primeira e em terceira pessoa, ao mesmo tempo em que marcam o antagonismo entre a perspectiva do *indivíduo* e a do *coletivo*, poderiam apontar para uma espécie de "síntese" de ambas as perspectivas que, se traduziria, na

[157] NEMÉSIO, Vitorino. Op. cit., p. 40.

verdade, em uma primeira pessoa do plural, ou seja, em um *nós* que, nesse sentido, compreenderia tanto o indivíduo quanto o coletivo.

Nesse sentido, poderíamos ainda nos perguntar em que medida seria aquele narrador autodiegético quem *simula* esse *distanciamento* em uma terceira pessoa ou se, na verdade, ele é que constituiria uma "falsa primeira pessoa". Acreditamos, em razão já de toda fortuna crítica que justamente "condena" essa primeira pessoa, que se trata mesmo de um narrador autodiegético que, quando julga necessário, usa de uma voz em terceira pessoa para tecer "reflexões distanciadas".

Além dessa, outra oposição faz-se importante destacarmos: a do feminino *versus* masculino. Ela já se expressa pelos diferentes posicionamentos do pai e da mãe do protagonista em relação a sua mudança para longe da família. Enquanto a mãe, de certo modo, contesta a necessidade premente dessa mudança, afirmando que preferiria tê-lo "debaixo de suas telhas"[158]; o pai, que já o acudira num momento de choro convulsivo em razão da partida necessária, encoraja-o novamente a partir:

> — Bem sei que o pai do Tobias é pobre, não pode mandá-lo estudar... Também não sou rico! Temos o pouco que herdei e alguns vinténs ganhos com muito suor, desde os doze anos, ao balcão do Ferreira. *Mas,* **ainda que eu saiba de ficar sem camisa, hás-de estudar. Há lá nada melhor!**
>
> — **Ora! Também aqui vivia, debaixo das nossas telhas**... — observou minha mãe, cujo instinto materno continha mais ternura do que previdência e coragem.
>
> Meu pai repreendeu:
>
> — Não digas tolices, mulher![159]

Tal como os grifos já ressaltam, para o pai de Venâncio não havia melhor escolha para o futuro do filho que a mudança, a continuidade de seus estudos, o que o conduziria para além do "balcão da venda", para além de Tobias. Para a mãe, todavia, lá "também se vive", como se nenhuma partida fosse realmente necessária. Essa distinção marcada pela divergência entre o pai e a mãe de Venâncio ganha, no romance, uma dimensão coletiva

[158] Id. Ibid., p. 32
[159] Id. Ibid., p. 32

por meio da construção de uma simbologia que se presta tanto a caracterizar o universo masculino e o universo feminino quanto a representar a diferença entre eles.

O feminino, neste romance, apresenta-se associado a três elementos que, para efeito de organização, podem ser mencionados segundo uma ordem de grandeza decrescente: ilha, aldeia, casa, mulheres. Isso pode ser verificado quando, a fim de comentar elementos que o fazem lembrar a sua infância e, em seguida, pensar o feminino e o seu próprio desejo, o narrador autodiegético, por meio de uma analepse, muda para uma focalização extradiegética, por meio da qual os elementos "ilha/terra", "aldeias/casas", "mulheres" vão, nesta ordem, seguindo-se um ao outro nas suas associações mnemônicas, partindo de uma dimensão macroespacial, que se traduz num espaço *natural,* em direção a um espaço *familiar*, representado pelas *casas*, que, por sua vez, sempre constituem para o narrador nemesiano um lugar essencialmente de referência à mulher, ou da mulher. Vejamos:

> A ***ilha*** de Cristo, onde fui nado e criado, **é uma flor de terra**. Muitas vezes, discorrendo com asa panda sobre ela, **a minha imaginação gozou dum alto gozo. Era a surpresa de um medalhão de lava ao peito do mar** muito verde, com a sua fina obreia de penedos, as rendas brancas da vaga volumosa, e, sobre tudo, velhos milhafres formando rodas negras. Então, não satisfeita de varar o espaço, a minha mente violava com ânsia os penetrais do tempo. Era aquele, nesta divagação, como que um corpo austero. **Representava-me em forma comprimida os vários transes da ilha, a cadeia que as gerações formavam, através de cinco desvairadas centúrias, desde a origem nublosa à era clara presente. Mas o espaço era assim como uma fita enrolada**. Meus desejos, a vontade de saber do desdobre que se alcunha de tempo, seguiam pois os anos atrasados com curiosa fúria. Sempre suspensa, *a minha mente* **considerava então as pobres aldeias da borda, povoaçõezinhas de casebres simples, através das idades.**
> Casas pobres, vivendas senhoriais junto a calhetas fundas eram viveiros de almas. *Ah!* **Ali se engendravam, de 1450 a esta parte, quinze séries de meninas belas, filhas umas das outras**. Que importava que os modos, os costumes, os gordos materiais da ética e do hábito as fizessem diferentes, vestindo umas com sedália frouxa, outras com sedas ricas? **A todas, sem uma excepção que fosse, a vida dava um véu na puberdade, calçava de sapatos muito leves e finos, e, por amor de Vesta, tirava às laranjeiras, para lhes dar, as flores. A ilha de Cristo, nesses passeios siderais que eu dava, era só gineceu. Se era à noite, do meu trapézio amarrado às estrelas eu via em baixo os tal ramos, e sob os tectos de álamo e roseira adivinhava as esposas, com pensamento muito fino e puro, que dormiam ditosas e grávidas**. [160]
> (grifos meus)

[160] Id., ibid., p. 51.

Temos, pois, neste trecho, um narrador autodiegético que, alçado num vôo panorâmico sobre sua ilha, sobre sua terra, sobre sua vila, relata cenas e impressões que resultam de um impulso mnemônico submetido a pinceladas de um imaginário arquetípico. A *ilha* de Cristo, símbolo de seu berço, poderia, portanto, ser tomada como uma forma de representação *maternal-ancestral*, cujo aspecto feminino se confirma ainda no predicativo "uma flor de terra". Vista do alto, ressalta-se na ilha a sua forma *esférica* ("Era a surpresa de um *medalhão* de lava ao peito do mar") e a "mente" desse narrador, "em transe", continua a penetrar o "corpo austero" do tempo, remontando às origens de sua terra, de sua ilha, "desde a origem nublosa à era clara presente", numa espécie de "retorno" a um passado mítico.

E, dando ainda seqüência a esse "desenrolar" do tempo[161] e do espaço[162], partindo da ilha, a mente do narrador chega às aldeias e aos casebres ("viveiros de almas") que, desde o início do povoamento da ilha (1450), abrigou "quinze séries de meninas belas, filhas umas das outras" que tinham todas, à semelhança de *Vesta*, um "véu" a abrigar-lhes sua pureza. Assim, uma espécie de teogonia é sugerida por meio dessa seqüência digressiva elaborada pelo narrador que, partindo da imagética da ilha (por meio da qual também sugere uma cosmogonia), culmina na imagem das virgens associadas à Vesta.

Sabe-se que Vesta (Héstia, em grego), irmã de Zeus e protegida por ele, desejou manter-se casta. Na teogonia grega, ela é filha de Réia[163] (terra) que, é filha de Géia[164] (Terra) que, por sua vez, é filha de Nix, a noite. Vesta é representada pela lareira que aquece o lar, "é a *lareira* em sentido estritamente religioso [...], é a personificação da lareira

[161] "a vontade de saber do desdobre que se alcunha de tempo" (Nemésio, 1927, p.51)
[162] "o espaço era assim como uma fita enrolada" (Nemésio, 1927, p.51)
[163] Segundo Junito de Souza Brandão (2000, p. 201), RHÉA, talvez, seja um epíteto da terra: "ampla, larga, cheia". Ela "simboliza a energia escondida no seio da Terra". "É a fonte primordial ctônia de toda a fecundidade".
[164] Segundo Junito de Souza Brandão (2000, p. 191-193), GÉIA é a "Grande Mãe" e de seu casamento (hierogamia) com ÚRANO ("Céu", "o que chove") surge a primeira geração divina: os Titãs (Oceano, Ceos, Crio, Hiperíon, Jápeto, Crono), as Titânidas (Téia, Réia, Têmis, Mnemósina, Febe, Tétis), os Ciclopes (Arges, Estérope, Brontes) e os Hecatonquiros (Coto, Briaréu, Gias). Entretanto, assim que os filhos nasciam, Urano os devolvia ao seio materno, pois temia ser destronado por um deles. Geia, pesada e cansada, resolve libertá-los e pede aos filhos que a vinguem e a libertem do esposo. Todos os filhos recusam o pedido da mãe, exceto CRONO, caçula. Geia, então, entrega-lhe uma foice e quando Urano se deita sobre ela, Crono corta-lhe os testículos que foram lançados ao mar, onde se juntando à espuma que escorria do membro ferido formou-se uma "espumarada" da qual nasceu AFRODITE. Desse modo, Crono vinga a mãe e liberta os irmãos. Urano, agora impotente, fatalmente é afastado do poder que é assumido por Crono.

colocada no centro do altar; [...] é a *lareira* localizada no meio da habitação, a *lareira* da cidade, a *lareira* da Grécia, a *lareira* como fogo central da terra; enfim, a *lareira* do universo."[165] E enquanto os outros Deuses se caracterizavam pelo constante ir e vir, *Vesta se manteve imóvel, sedentária.* "Ávida de pureza, ela assegura a vida nutriente, sem ser ela própria fecundante"[166], pois a prosperidade e a vitória são asseguradas por essa "pureza absoluta", o que poderia simbolizar, segundo Brandão, um eterno sacrifício, por meio do qual uma *eterna pureza* servisse de compensação às *perpétuas faltas* dos homens, os quais se beneficiariam desta proteção.

Embebida nesse repositório mítico, portanto, essa voz narrativa lança-se a uma grande jornada, partindo de uma espécie de *cosmogonia* que remete, por meio de suas associações mnemônicas, a uma *teogonia* em que, por sua vez, vislumbra-se o drama feminino insular da permanência[167], um feminino expectador de eternas partidas, porque responsável pela manutenção da *lareira* a granjear àqueles que partem a proteção e o êxito, ou no caso do seu malogro, a certeza de um retorno. Daí, o feminino, nesse trecho, ser associado a uma idéia de "pureza cultivada", de pureza a ser mantida e guardada (mantendo-se o "véu" recebido na puberdade), o que evoca a imagem das Vestais que devem cuidar para que "a chama" do lar, da cidade, da ilha, da Terra se mantenha acesa, guardando o fogo.

Quando o feminino é, então, associado à *esfericidade* e, por uma relação metonímica, à ilha, resultaria disso a associação do feminino açoriano à idéia de *imobilidade*. Além disso, a idéia de esfericidade remeteria também à própria Terra, o que nos leva a pensar esse encadeamento de imagens formando um *todo orgânico* e

---

[165] BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega, v. I.* 14ª edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 275-276.
[166] Id., ibid., p. 276.
[167] Em artigo intitulado "A idéia da permanência na obra de José Martins Garcia", publicado nos anais do *XIV encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa*, Luis Antonio de Assis Brasil busca definir uma "mitologia própria de José Martins Garcia", açoriano e grande estudioso da obra de Nemésio, e caracteriza essa "mitologia" como "a estética da permanência". Segundo Assis Brasil, nas ilhas de Martins Garcia "nada acontece" e esse ambiente "mesquinho" "sonega a seus habitantes a possibilidade de mudança". E eles estão destinados a "sucumbir na ignorância e na repetição daquilo que já os avós repetiam desde todas as eras, todos os tempos; a Ilha assume seu papel de cárcere imobilizador". Segundo, portanto, a interpretação de Assis Brasil, a ilha de Martins Garcia configura-se em uma espécie de contexto "imobilizador" para os seus habitantes. E aqueles que "ganham o mundo", segundo Assis Brasil, não são mais ilhéus, mas também não se tornam "cidadãos do mundo", tornam-se "seres anfíbios", "existência precária". (p. 239-240) Neste "cruzamento" de referências, acreditamos ficar claro que pensar na existência de um elemento "imobilizador" presente na constituição da identidade açoriana não é descabida e, por razões óbvias, esse aspecto imobilizador se configura de forma ainda mais acentuada em relação às mulheres açorianas, "criadas" em um "patriarcado cristão" rígido como o que se via na sociedade açoriana do início do séc. XX.

transcendente. Isso se confirmaria, sobretudo, no final do trecho em questão, momento em que o narrador vislumbra uma última cena na qual as "suas" mulheres, as "suas virgens", agora dormem "ditosas e *grávidas*", na *ilha de Cristo.* Temos, assim, esse universo teogônico, sugerido pela narrativa, permeado por uma simbologia cristã: a da "virgem grávida", a da Virgem Maria. Nesse sentido, pois, o feminino nemesiano estaria associado ao *sublime*, ao sagrado (cristão e grego).

Ao mesmo tempo, porém, como ao feminino poderia ser associado a ilha, a terra e a Terra, então, nesse sentido, a esse feminino nemesiano também poderiam ser relacionadas as "forças ctônicas da terra", ou melhor, "as forças brutais da natureza".

No trecho seguinte, percebemos ainda com maior clareza a relação desse narrador com o relato que produz. Isso porque a associação da imagem da ilha ao feminino não só se mantém como se aprofunda por meio da sugestão de uma cosmogonia. O narrador permanece em uma perspectiva panorâmica a olhar do alto, do espaço, as suas "ilhoas fecundas" (agora em referência, provavelmente, ao arquipélago) e a "sua" ilha parece-lhe um "búzio enorme, todo cheio de música":

> Em regra, pensava nisto a desoras profundas. A **ilha**, em baixo, **parecia um búzio** de tamanho enorme, todo cheio de música; e, se a Via Láctea, suave faixa de um firmamento azul de corte feminino, me parecia prenha de estrelinhas ainda não definidas, **que mal havia em eu cuidar nos ventres das ilhoas fecundas? Via-os**, portanto, em **sonho**. **Minha alma**, ouvindo assim a perene promessa de novas vidas maternas, **vogava**, deixava-se ir no sereno deleite de sentir e sentir-se; **porque ela, em si, era um germinal também.**
> Enquanto, pois, à distância a que eu estava da **minha ilha de Cristo**, as **boas mulheres islenhas dormiam docemente com filhinhas no seio**, em meu peito também um jardim novo abria. Eram amores, desejos, vagas esperanças de não sei que bem que ao mesmo tempo era nado. Sentia que **em meu peito**, onde se iam perder tantos murmúrios doces, **mil gérmenes** tomavam **formas rudimentares de mil paixões perfeitas**; **e, deste modo, eu poderia amar mil virgens de uma vez.**[168] (grifos meus)

Esse narrador "situado no espaço sideral", no céu, "cuida", olha "nos ventres das ilhoas fecundas" e sua alma, em deleite, "vogava", cujo sentido "navegar, remar", remete ao mar que circunda e envolve a ilha, estabelecendo, desse modo, a ligação entre Céu e Oceano. O narrador, portanto, situa-se, de acordo com a teogonia de Hesíodo, num espaço

[168] Id., ibid., p. 51-52.

masculino por excelência, seja no "céu" (Urano[169]), seja no "mar" (Oceano[170]), ao mesmo tempo em que transita entre esses dois lugares e cuja idéia de movimento está já na sua simbologia: "Oceano é representado como um rio, o Rio-Oceano, que corre em torno da esfera achatada da terra, como diz Ésquilo em *Prometeu Acorrentado*, 138sq: Oceano, *cujo curso, sem jamais dormir, gira ao redor da Terra imensa*".[171]

Verifica-se nesse trecho, pois, a sugestão de uma cosmogonia quando, na escuridão do espaço sideral (na Via Láctea), o narrador, ao mesmo tempo em que presencia a "gestação" de "estrelinhas ainda não definidas", pergunta-se "que mal havia em [ele] cuidar nos ventres das ilhoas fecundas?" Isso, por analogia, poderia remeter à cosmogonia, mas não simples referência à primeira, *in illo tempore*; na verdade, por meio desta, sugere-se uma *eterna retomada* dessa "fecundação". O trecho "Minha alma, ouvindo assim a perene promessa de novas vidas maternas" evoca a hierogamia de Géia e Urano e a "fecundação de Géia" (cf. nota 9) a fim de que se perpetue nas ilhas a manutenção da "Vida", simbolizada na sugestão dessa "fecundação mítica".

Vale dizer ainda que o aspecto bidimensional desse narrador também se configura na ambigüidade que suscitam os vocábulos "germinal" e "gérmenes", que significam "embrião, núcleo de origem do ser", os quais resultam, portanto, de uma fecundação. Desse modo, quando ele anuncia que sua "alma, ouvindo assim a perene promessa de novas vidas maternas, vogava, deixava-se ir no sereno deleite de sentir e sentir-se; porque ela, em si, era um germinal também", ele se coloca ao mesmo tempo como "embrião" e, por conseguinte, "filho" das ilhas, e como o sujeito dessa "fecundação", em razão do "lugar" que ocupa e que evoca toda a simbologia da teogonia anteriormente explicitada. Em outras palavras, poderíamos dizer que o narrador se apresenta como "filho" das ilhas, como ilhéu que é, mas também, como "narrador" a evocar o mito, torna-se "fecundador" do imaginário islenho, o que, por meio dessa eterna *reelaboração*, assegura a manutenção da Vida islenha, daí a necessidade deste narrador alçar-se a tal amplitude e altura de onde avista, num primeiro

[169] Segundo Junito de Souza Brandão (2000, p. 191), ÚRANO é a personificação do Céu que era concebido como abóbada celeste que envolvia a Terra (esférica). "Do ponto de vista simbólico, o deus do Céu traduz uma proliferação criadora desmedida e indiferenciada, cuja abundância acaba por destruir o que foi gerado. Urano caracteriza assim a fase inicial de qualquer ação, com alternância de exaltação e depressão, de impulso e queda, de vida e de morte dos projetos".
[170] Segundo Junito de Souza Brandão (2000, p. 197), a etimologia de OCEANO ainda não foi bem definida, mas, a princípio, era concebido "como um rio-serpente, que cercava e envolvia a terra. [...] No mito grego
[171] Id., ibid., p. 197.

momento, as mulheres islenhas "ditosas e grávidas" e, num momento seguinte, a dormirem "docemente com filhinhas ao seio". Há, portanto, nesse "universo" açoriano nemesiano, uma estreita simbologia entre o feminino e a ilha[172], o que, por sua vez, é nutrida por uma forte raiz religiosa ambivalente, isto é, por um sincretismo entre um sagrado grego e outro cristão que compõem, desse modo, um *todo orgânico* e *transcendente*: uma espécie de *physis nemesiana.*

Outro aspecto que, também, vale ressaltar é o movimento que esse narrador de *Varanda de Pilatos* realiza, isto é, ele se lança ao alto, *distanciando-se* da ilha, das mulheres, que tematiza em seu "texto". Esse *distanciamento*, portanto, promove o processo de *escrita* de seu *relato*, de seu *texto.* Desse modo, as mulheres e a ilha vão ganhando *corporeidade* à medida que o próprio *relato* vai sendo construído, ou seja, à medida que o texto vai ganhando *corpo*. Assim, a ilha e as mulheres ganham o mesmo *estatuto* em relação ao narrador e, nesse sentido, ilha e mulheres integram um *corpo maior*, a terra e, também, a própria materialidade do texto literário. O narrador, porém, distante, *no alto*, assume tanto em relação ao *relato* que produz (à criação literária) quanto ao objeto desse relato (as mulheres e a ilha) uma posição *elevada, sublime*, o que lhe confere quase uma posição *demiúrgica*.

Em certa medida, porque esse narrador nemesiano, eleva-se e ganha um ponto de vista panorâmico, como se ascendesse à posição de demiurgo. Para Platão, no entanto, o artista, o poeta, não tem o estatuto de demiurgo, embora se distinga do homem comum por ser dotado da capacidade de *inspirar-se.* Então, poderíamos dizer que esse narrador de *Varanda de Pilatos* situa-se em uma posição *entre* o demiurgo e o homem comum, entre o mundo das Idéias[173] e o mundo material, ou seja, em um *espaço liminar*: no *entrelugares*.

---

[172] José Martins Garcia em " 'Conhecimento de Poesia' na Poesia de Vitorino Nemésio" (*in Arquipélago.* Vol. XII. Ponta Delgada, 1991, p. 47), na análise que faz do poema nemesiano *O Canário de Oiro* (1938), ressalta a flagrante associação Mulher-Musa-Música-Ilha-Eva-Amor. Entretanto, a essa seqüência associativa que, segundo nossa interpretação, pode referir-se também a *Varanda de Pilatos* (1927), é acrescido o elemento "Culpa", segundo a análise de Garcia. "Culpa" essa que, no referido trecho de *Varanda de Pilatos,* ainda não se vislumbra, cuja coerência se justificaria mesmo por fatores cronológicos, já que o poema foi publicado doze anos depois daquele primeiro romance de Nemésio. Além disso, há a coerência com o próprio universo diegético do protagonista Venâncio Mendes que, no romance, é ainda um adolescente.

[173] O aspecto que ressaltei na obra de Nemésio como sendo uma certa alusão ao platonismo, segundo a argüição da profa. Suzi Frankl Sperber, poderia ser entendido, na verdade, como uma espécie de *nostalgia* da *verdadeira realidade, dos grandes valores, da matéria eterna*, o que se contrapõe à fugacidade da vida. De acordo com a profa. Sperber, portanto, essas narrativas de Nemésio tematizariam a *nostalgia de uma*

Todavia, esse narrador, observando do alto as mulheres e a sua ilha, é tomado por um *sentimento novo:* "em [seu] peito também um jardim novo abria". E, desse modo, seu peito se enche de "desejos", "de um não sei quê", "de mil paixões perfeitas" e, então, ele sente que "poderia amar mil virgens de uma vez". Ora, a *imprecisão* que caracteriza o seu sentir, a *potência* do sentimento e sua *idealização*, tudo é coerente com a sugestão de um *iniciante*, não de um *iniciado* na paixão. E seria essa condição de ainda não *iniciado,* não ter sido *tomado*, *sorvido* pelo desejo, pela paixão, é que o mantém elevado, em condição quase *sublime*. Entretanto, seu próprio relato sugere a iminência dessa mudança, ou seja, de sua *queda*, no sentido platônico mesmo. Em outras palavras, à medida que a sua criação literária vai tomando *forma*, vai tomando *corpo*, o seu criador vai sendo *sorvido* pela *criatura*, magnetizado pelas *amarras* de sua *tessitura*, realizando um movimento de *queda* para junto do texto. Aqui, para o narrador autodiegético nemesiano, trata-se da mesma *queda* que o traria para junto das mulheres que o seu desejo engendrou. A *queda*, contudo, não se efetiva neste romance, mas se apresenta na sua *iminência*. O narrador apresenta-se, ao longo de toda a narrativa, em posição de *voyeur*, tal como se confirma também no momento em que ele descreve a prima Fernanda, o que será analisado em seguida.

Como mencionado no início desta análise, a primeira "crise" pela qual passa o protagonista Venâncio Mendes é detonada pela necessidade de mudar-se, ficando longe dos pais, a fim de que possa dar prosseguimento à sua educação formal. Uma "segunda" crise vai sendo deflagrada quando o menino vai cedendo lugar ao adolescente. É nesse momento, por exemplo, que sua prima Fernanda, alguns anos mais velha que ele, ganha "outros contornos" aos seus olhos, isto é, quando se refere a tal prima, o narrador a descreve associando o seu corpo a "elementos geográficos" da ilha. Desse modo, a descrição espacial de Vilório constitui uma metáfora da descrição sensualizada do corpo da jovem prima:

> E Fernanda ganhava assim maior corpo, quase que o corpo de Vilório e o restante. A sua boca lembrava-me as furnas salgadas; à flor dela, em fiada repousante, os dentes alvos faziam de alvas as garças; certos brilhos do pêlo perfiguravam de estrelas, de pontuação fugaz num céu aberto; e, **já maroto**, **eu lhe observava as graciosas pernas numa suave curvatura,**

---

cosmogonia e de uma teogonia, observações essas com as quais concordamos e que foram incorporadas ao presente texto após a defesa desta tese.

> **amplas, como dois cabedelos que arredondassem um golfo**...[174] (grifos meus)

É, pois, flagrante no trecho a sensualidade que resulta dessa comparação, principalmente quando nela o mar é tomado como metáfora do masculino. Foi em razão disso, certamente, que se tornou lugar-comum na crítica sobre este romance que ele expressaria uma espécie de "recalque" dos desejos sexuais do jovem escritor, uma vez que, segundo a hipótese de autobiografia, Venâncio Mendes corresponderia ao próprio Vitorino Nemésio. Daí essa mesma crítica afirmar que esta primeira narrativa de Nemésio constituiria mais uma autobiografia e menos uma narrativa de ficção. Tal discussão, a nosso ver, consiste num olhar "redutor" sobre a obra, na medida em que desvia, inevitavelmente, do inegável primor da criação literária nemesiana que o presente romance apresenta, como atestam todos os trechos analisados neste trabalho.

Quanto, ainda, aos lugares do feminino e do masculino na perspectiva da migração forçada, ressaltamos a mobilidade do masculino, geralmente o agente de partidas a buscar, além da "contingência ilhoa", o seu crescimento formal e humano que a própria experiência da mudança já lhe proporciona; em contraposição à imobilidade do feminino que, como analisado, justifica-se mítica e socialmente e, inevitavelmente, imbui-se de aspectos morais, quando considerado o seu lugar social num contexto marcadamente patriarcal e católico. Entretanto, quando pensamos que, seja por razões míticas, seja por questões morais ou sociais, ao feminino só cabe a permanência e, portanto, a espera por um prazer que não deve ser buscado — o prazer do conhecimento —, projeta-se para um futuro quase imediato um profundo conflito que, ainda no presente romance, não está colocado, mas que de alguma forma já está sugerido. Isso pode ser notado, como já mencionado, quando o pai de Venâncio o impele a mudar-se, a estudar, a sair de sua *contingência* e a mãe, marcada pelo *silêncio*, apenas "chora a partida" do filho. Essa imagem da mãe chorando, do lamento familiar, parece ser recorrente na obra de Nemésio, tanto que em seu poema "Romance do emigrante" (1952) encontramos precisamente um verso que conta "Minha mãe ficou chorando". Vejamos a primeira estrofe que esse verso integra:

[174] NEMÉSIO, V. Op. cit., p. 43

Os meus olhos emigraram
Na barca FLOR DAS MARÉS,
Minha Mãe ficou chorando,
Meu Pai, de pobre, morreu;
Lá no varejo da Rampa
Aquele moleque sou eu.

Como analisa Maria Helena Garcez[175], o eu poético resume "o desgarramento familiar centrado nas figuras arquetípicas da Mãe e do Pai" em maiúsculas. Entretanto, "numa condensação extremamente hábil", na terceira estrofe, o eu lírico do menino confessa que suas palavras não contavam a sua emigração, mas a do Tio, vejamos:

Do meu desterro em teu olvido.
Mentira... Não emigrei!
O galeguito foi meu Tio
Que há bons seis anos eu levei
À nossa ilha, tão redonda
Que minha Avó a choraria
Como se lágrima fosse...
— Josézinho foi para a Bahia.
Era a sua sorte... Acabou-se!

Encontramos também nessa estrofe, Tio e Avó com maiúsculas a integrar uma espécie de "situação familiar modelar", ou arquetípica, de que se deduz a perpetuação, ou repetição, do desterramento ao longo das gerações: assim como sua Avó chorou a partida de seu Tio para a Bahia, sua mãe também chora a sua. Nesse sentido, já não importa se o eu lírico menino "mente" ou diz a verdade, pois o "Romance do emigrante" não trata dele apenas e nem de seu Tio tão somente, mas de "todo emigrante que deixa a redondez de seu espaço natal e perde-se de si mesmo."[176] E, como ressalta Garcez[177], a ilha é o espaço comum de origem de toda Família e ela é *redonda*, "tão redonda que minha Avó a choraria", ou seja, é o sofrimento "redondo", contingente, que promove a estreita ligação entre o ilhéu e sua ilha. Ela se origina, como a lágrima, das profundezas do ser açoriano. A *ilha*, redonda como a lágrima, é, porém, *dura*, fruto de uma silenciosa *ulceração* dessa açoriana que, de seu mais profundo sofrimento, faz nascer essa *pérola negra.*

[175]GARCEZ, Maria Helena Nery. "Um Brasil Amorável". In *Intelectuais Portugueses e a Cultura Brasileira*. Orgs. Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Maria Lúcia Outeiro Fernandes e Renata Soares Junqueira. São Paulo, SP: Editora UNESP; Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 288.
[176] Id., ibid., p. 291.
[177] Id., ibid., p. 290.

As ilhas açorianas são constituídas por uma terra negra, típica de regiões vulcânicas. Lá, os abalos sísmicos são freqüentes e, desde sempre, paira uma tensão permanente em razão de iminência de catástrofe natural. Como já mencionado, há no imaginário nemesiano uma estreita correspondência entre ilha e feminino, relação esta que não só "explicaria" a "natureza ctônica" do feminino, como também "esclareceria", em parte, a tensão que o feminino "desperta" no masculino nemesiano.[178]

Embora o poema seja bem posterior ao romance, mais de vinte anos os separam, percebemos que permanece a identificação entre o feminino nemesiano e a redondez da ilha, o que confirmaria, novamente, a idéia do feminino insular açoriano estar associado à imobilidade e à contingência, peculiares à ilha. Nesse sentido, é interessante notar que no trecho destacado anteriormente em que o narrador, do alto, avista sua ilha e a compara a um "búzio todo cheio de música", isto é, compara a sua ilha a uma "concha vazia", que somente vazia pode "ressoar" a "música" do mar; temos nessa idéia da "concha vazia"[179] a construção não somente da metáfora da emigração, mas da metáfora do paradoxo da emigração para o açoriano. Ou seja, se, por um lado, a pobreza e a falta de perspectivas de desenvolvimento e de crescimento compele o açoriano a emigrar, a deixar a sua ilha, a sua "concha", despojando-se de seus mitos; por outro lado, o que ele encontra do outro lado do Atlântico é uma solidão tão densa que "pode ser cortada à faca". Segundo Aguiar, da "coragem" de emigrar, o açoriano transita bruscamente para a sua solidão, único elemento capaz de cosê-lo.[180] Uma vez emigrado, no entanto, um segundo paradoxo se sucede: "a desesperança daqueles que retornam" é flagrante e pode ser confirmada em valiosas crônicas do "*Jornal de Emigração*" que noticia que aqueles poucos que regressaram e "tentaram penetrar o pequeno comércio e indústria [açorianos], verifica-se repetidamente o falhaço. [...] Falsas expectativas do mercado trabalhista açoriano [..] e o choque cultural em geral têm [...] contribuído para a infelicidade de todos."[181]

---

[178] Essa relação entre o feminino e a terra e, por extensão, à ilha é também desenvolvida no item "Açorianidade e Insularidade".

[179] Em " 'Conhecimento de Poesia' na poesia da Vitorino Nemésio" (p. 38-39), José Martins Garcia analisa o poema *Concha* como um metapoema em que a concha constituiria a metáfora de uma "clausura" do fazer poético

[180] AGUIAR, Cristóvão de. *Raiz Comovida*. Lisboa: Caminho, 1987, p. 237, *apud* PEREIRA, Ana L. V. Vieira. *A Oeste das Ilhas, a América* – Açores e Cabo Verde numa mesma perspectiva. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999, p. 41.

[181] Id., ibid., p. 43.

Temos, desse modo, que para o açoriano que emigra, na verdade, não há mais *volta,* não há mais os Açores que deixou: assim como a lesma não volta à concha, para o açoriano emigrante não há mais possibilidade de volta. Restam-lhe apenas as *reminiscências* de sua ancestralidade que, paradoxalmente, garantem a certeza de sua identidade: ele precisa deixar a sua ilha para que se reconheça açoriano; ele precisa retornar à ilha para saber que a perdeu. É o *enigma*. É o *enigma ancestral*, assim como o é o feminino no imaginário nemesiano.

3.2 Desdobramentos do feminino em *A Casa Fechada*

3.2.1 "O Tubarão"

A primeira novela, **"**O Tubarão**",** do volume *A Casa Fechada* (1937), assim como *Mau Tempo no Canal* (1944), apresenta como protagonista uma jovem pertencente a uma família burguesa falida, que vê no casamento a única possibilidade de manutenção de seu padrão de vida e de sua família.

Esta novela é dividida em quatro capítulos, cujos espaços se alternam em espaço exterior e interior, os quais expressam, respectivamente, o "mundo natural" e o "mundo burguês" que, então, antagonizam-se. O primeiro capítulo se inicia na praia onde a protagonista, Zilda, encontra-se a passeio em companhia de um jovem casal de amigos, Maria e José Lopes Murta, que a hospedam numa *casa de veraneio alugada*.

Ao longo desses quatro capítulos, uma ação corriqueira vai sendo descrita em terceira pessoa: o passeio na orla, o banho de mar, as brincadeiras de pega, a ida ao baile, o passeio de carro etc. O que, no entanto, traz de interessante a descrição minuciosa que engendra essa pequena narrativa é a imagem que o narrador tenta, incessantemente, construir de Zilda mediante, principalmente, o olhar masculino. E essa construção passa por uma relação muito particular da protagonista com os elementos da natureza.

O primeiro capítulo tem início com a descrição de uma praia "coberta de papoilas — pára-sóis encarnados e brancos, às riscas, outros desenhados com labirintos verdes

sempre de fundo branco, e todos de umbela vibrante ao bafo da nortada"[182] e é nesse cenário que Zilda surge, atravessando-o, como se na *naturalidade* do seu movimento estivesse impregnada, e, portanto, justificada, a sua *natureza íntima* com tal cenário:

> Zilda atravessou a estrada em roupão e desceu o escadote de pinho que facilitava o acesso pela barreira às barracas (...). Em fato de banho por baixo de roupão felpudo Zilda descia devagar, com a toalha e o saco de trabalho num braço e ambos flectidos na operação ociosa de compor o cabelo irrepreensível. **Ao pé da barraca deixou cair o roupão como Vênus a onda em que aportou**, dependurou o saco num prego do toldo e tirou de dentro um livro. Estiraçou-se.[183] (grifos meus)

Dando seqüência à perspectiva de análise que iniciamos em *Varanda de Pilatos* (1927), também nesta primeira novela verificamos a presença do mito de Vênus por meio de sua associação à personagem Zilda, tal como destacamos na passagem anterior. Entretanto, para que possamos compreender essa comparação, é preciso que recontemos o mito da castração de Urano.

Segundo Cerqueira e Lyra[184], "os Titãs foram os mais terríveis filhos de Geia e Urano" e eram odiados pelo pai que os "escondia no seio da Terra", tão logo nasciam; por isso, enquanto Urano "se deleitava com esta má ação, Geia gemia, sufocada nas suas entranhas por seu fardo". Ela, então, "produz uma espécie de metal duro e brilhante" e com ele faz uma "grande foice" e elabora uma "artimanha cruel" que confidencia a seus filhos: "filhos saídos de mim e de um pai cruel, escutai meus conselhos e nós nos vingaremos de suas maldades, pois, mesmo, sendo vosso pai, ele foi o primeiro a maquinar atos infames".[185]

E, tal como seria o esperado, "o terror tomou conta de todos" e nenhum dos filhos se atrevia a falar. Apenas Cronos, "cheio de coragem", respondeu "à venerável mãe": "Minha mãe, farei isto, dou-te a minha palavra que executarei o que tu meditas. Eu não tenho piedade por um pai indigno deste nome, uma vez que foi o primeiro a conceber atos infames".[186]

---

[182] Nemésio, Vitorino. "O Tubarão" *in Obras Completas de Vitorino Nemésio Vol. VI — A Casa Fechada*. Lisbora: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995, pp. 37.
[183] Id., ibid., p. 37.
[184] Hesíodo. *Teogonia*. Trad. do original grego e coment. por Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. Niterói, UFF, 1979.
[185] Id., ibid., p. 30.
[186] Id., ibid., p. 30.

Desse modo, Geia, com o coração cheio de alegria, colocou Cronos em posição de tocaia, entregou-lhe a grande foice e explicou-lhe todo o procedimento para que obtivessem êxito. O episódio é assim descrito por Cerqueira e Lyra a partir da *Teogonia* de Hesíodo:

> O poderoso Urano veio trazendo a noite, envolvendo Geia, ávido de amor. Ei-lo que se aproxima e se estende completamente sobre ela. Mas o filho, saindo do seu esconderijo, esticou a mão esquerda, enquanto com a direita pegava a prodigiosa e enorme foice de dentes agudos. Bruscamente ele ceifou os testículos de seu pai, para jogá-los em seguida, ao acaso, atrás dele. (...) Salpicos sangrentos jorraram deles. Geia recebeu todos e, no decurso dos anos, ela concebeu as poderosas Erínias, os grandes Gigantes de armas reluzentes, que seguram em suas mãos longas lanças, e as ninfas também chamadas Melianas, assim conhecidas por toda a imensa terra. **Quanto aos testículos**, **tão logo Cronos os cortou com a foice atirando-os da terra às ondas incessantes do mar, eles foram levados ao largo, por muito tempo. Em toda volta uma branca espuma (esperma) saía do membro divino. Dessa espuma nasceu uma jovem que dirigiu-se primeiro para a divina Cítera, de onde foi em seguida a Chipre, cercada pelas ondas. Saiu do mar a bela e venerada deusa que à sua volta, sob seus pés ligeiros, fazia crescer a relva e a quem tanto os deuses como os homems chamam Afrodite** (...). E desde o primeiro dia, as atribuições que recebeu como quinhão, tanto entre os homens quanto entre os Imortais, são as garrulices das mocinhas, os sorrisos, os enganos, o prazer suave, a ternura e a doçura.[187] (grifos meus)

Verificamos, desse modo, que o trecho da novela nemesiana ("Ao pé da barraca deixou cair o roupão como Vênus a onda em que aportou") faz uma clara referência ao nascimento de Vênus/Afrodite, como se constata na *Teogonia* de Hesíodo. E, dessa forma, isso justificaria a *intimidade* com que Zilda se move naquele cenário 'natural', o que aparece com insistência ao longo da narrativa e torna essa personagem singular quando comparada às outras raparigas e, ainda mais interessante, quando tomada como medida no universo masculino, tal como podemos verificar no trecho em que Lopes Murta assiste de longe, por meio de binóculos, ao nado de Zilda e Nuno:

> O mar era bom para ver — **que ele não tomava banho**. Perderia imenso tempo para a verificação dos seus costados, e, quanto aos de carne e osso, **como não sabia nadar, tinha medo** de dar com eles numa restinga.(...) **A elegância desportiva dela projectar-se-ia na imagem que todos aqueles desconhecidos guardavam de Lopes Murta. (...) Temendo o rolo da onda, refugiava-se na areia, onde Zilda o vinha buscar como se o levasse ao Jordão.** Além de que tal camaradagem no elemento salino lhe alterava o sangue a ponto de não conhecer em si o calmo *chaperon* de outras horas. [188] (grifos meus)

---

[187] Id., ibid., p. 30. É importante ressaltar que essa imagem "doce e terna" com que descrevem Cerqueira e Lyra a famosa Afrodite não prevalecerá, pois logo o feminino representado por Afrodite se duplicará, tornando-se ambivalente ao representar tanto esse amor terno e doce, quanto o sensual e predador (cf, Junito Brandão). E, fazendo novamente o paralelo com o feminino cristão, essa ambivalência será representada por Eva e Lilith.

[188] NEMÉSIO, V. Op. cit., p. 43.

Este trecho evidencia, por um lado, a *intimidade* de Zilda com o mar, com a praia, com a natureza; por outro, ressalta também a *falta* de intimidade e até certo temor de Murta em relação à água, uma vez que ele não sabia nadar e, por isso, temia as ondas do mar. Essa *intimidade* de Zilda com a natureza poderia ser entendida como expressão de um ser (ainda) *integrado* à natureza, à *physis*, o que estaria sugerido por meio dessa espécie de *comunhão* com a natureza.

Em tensão com essa *unidade substancial*, encontramos Lopes Murta que, "deslocado" da *physis*[189], assume uma postura de *voyeur* tanto em relação à Zilda, quanto em relação à natureza. Entretanto, essas relações Zilda/Natureza, Murta/natureza e Zilda/Murta tornam-se mais complexas quando a elas se sobrepõe a sugestão simbólica do "batismo" de Murta, por meio de Zilda, como uma forma de *reintegração à natureza*, à *unidade primordial*. Trata-se do trecho em que nos conta o narrador que Lopes Murta, "Temendo o rolo da onda, refugiava-se na areia, onde Zilda o vinha buscar como se o levasse ao Jordão". Assim, a complexidade a que nos referimos decorre da ambigüidade que se instaura nesse trecho, uma vez que ao mesmo tempo em que Zilda, simbolicamente, "reconduz" Murta à *physis*, esse "retorno" se dá por meio de uma espécie de "batismo" numa alusão ao batismo de Jesus Cristo no rio Jordão.

Segundo o simbolismo das águas, elas "representam a soma universal das virtualidades; elas são *fons* e *origo* [...] ela *precedem* toda a forma e *sustentam* toda criação[190]." Desse modo, as águas agregam tanto a simbologia da *criação* quanto da *morte* ou *dissolução*. Isto é, se, por um lado, "a *imersão* na água simboliza a regressão ao pré-formal", ou seja, "equivale a uma dissolução das formas"; por outro lado, a emersão representa o contrário, representa a *criação da forma*, o nascimento. Nesse sentido, o Batismo, como ato de imersão na água e emersão dela, simbolizaria "Morte e Renascimento", isto é, *regeneração*, na medida em que na imersão tem-se *desintegração das formas*, "*a lavagem dos pecados*" e, em seguida, a *emersão de um novo homem.*

[189] Vale lembrar que, como já mencionado na análise de *Varanda de Pilatos,* do ponto de vista da Teogonia, o mar estaria relacionado ao masculino. É nesse sentido também que Lopes Murta exemplificaria a cisão do masculino em relação à natureza (*physis*).

[190] Segundo Mircea Eliade (*O Sagrado e o Profano.* Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 152.), a cosmogonia aquática corresponde às hilogenias, ou seja, às crenças de que a espécie humana teria provido da água.

Desse modo, no universo diegético desta novela de Nemésio, verificamos que o *tipo* masculino representado por Lopes Murta — o burocrata pequeno-burguês, chefe de família — foi *compelido* pelas próprias condições históricas e sociais a um *distanciamento* da Natureza, não da natureza apenas no seu sentido biológico de "mundo natural", mas sobretudo daquela percebida pelo *homo religiosus*[191] , para o qual a Natureza, além de constituir uma *totalidade natural,* constitui uma *representação* do *poder Divino.* Daí, portanto, identificarmos em Murta um "desejo latente" por Zilda, na verdade, por uma *reintegração* à *physis*[192] e ao Divino. Assim, o sentido que *physis* adquire nessa diegese nemesiana não corresponde apenas ao sentido grego, visto que a esse se sobrepõe um sentido cristão de Natureza, como *criação Divina* e, portanto, "prova" de sua existência e poder.

Vale ressaltar, também, a comparação entre Zilda e Maria (a esposa de Murta), por meio da qual se verifica a construção de um *duplo* em relação ao feminino, que nos remete, de um certo modo, ao mito de Pandora e ao da Virgem Maria, como o próprio nome já alude. Assim, como mãe zelosa e esposa *exemplar*, Maria representaria não apenas o mito de Maria, mãe de Jesus Cristo, mas, na verdade, o "aburguesamento" desse mito e, portanto, seu inevitável esvaziamento: a "vida" "da Maria de Murta" resume-se aos cuidados com a criança, com a casa e com a comida, nem tempo para dedicar à amiga ela tem, o que acaba ficando a cargo do marido.

Percebemos, portanto, que todas as personagens desta novela são *planas,* em razão dos *tipos* que representam: Maria, a dedicada esposa e mãe, modelo pequeno burguês; Nuno Cunha, o esportista *playboy*; Lopes Murta, o pai de família, pequeno negociante, a *simular* uma "seriedade preocupante", ou seja, deseja transparecer uma seriedade que, na verdade, é *vazia.* Nesse sentido, a opção de Nemésio pela construção de personagens que se revelam *tipos* parece configurar uma *crítica* justamente a esses *tipos sociais* representantes da pequena burguesia (o que remete imediatamente aos círculos sociais nas *vilas* açorianas), portanto a "escolha" por esse tipo de personagem revelaria *em si mesma* a sua

[191] ELIADE, M. Op. cit., p. 23.
[192] ***PHYSIS***; Greek term of natures, primarily used to refer to the nature or essence of a living thing (Aristotle, *Metaphysics* v. 4). *Physis* is defnined by Aristotle in Physics II 1. as a source of movement and rest that belongs to something in virtue of itself, and identified by him primarily with the form, rather than the matter, of thing. The term is also used to refer to the natural world as a whole. *Physis is* often contrasted with *techne*, art; in ethics it is also contrasted with *nomos,* convention. In AUDI, Robert. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Cambridge University Press, 1995.

crítica. Ou seja, a "falta de profundidade" dessas personagens seria fruto menos de uma *inabilidade* do ficcionista e mais de uma *opção* consciente que *materializaria/formalizaria ekphraticamente* a sua crítica, que, por sua vez, ganha ainda desdobramentos quando a partir dela relembramos o mito de Pandora.

De acordo com Reis e Lopes[193], o *tipo* pode ser concebido como uma espécie de "personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato", na medida em que "ilustra" ou "representa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas etc.) do universo diegético [...] em conexão estreita com o mundo real". É, portanto, nesse sentido que entendemos essa *opção* de Nemésio. A personagem Zilda, desse modo, representaria a "burguesinha casadoira" em busca de um marido rico, mas, ao mesmo tempo, ela alude ao mito de Vênus, em razão de sua profunda conexão com a natureza, constituindo, portanto, essa "personagem-síntese", segundo Reis e Lopes.

Além disso, justamente por ela representar uma "síntese" da burguesinha e do mito de Vênus, Zilda faz alusão, ainda, ao mito de Pandora, revelando-se, novamente, uma espécie de síntese entre o mundo burguês e o universo do mito, ou entre o profano e o sagrado, daí o *desdobramento* a que nos referimos anteriormente.

Resta-nos, portanto, explicar essa associação entre a personagem Zilda e Pandora e como essa personagem, de forma ambivalente, remete-se tanto ao mito de Vênus como ao mito de Pandora. Antes, porém, faz-se necessário que retomemos o mito de Pandora a partir do conflito Zeus-Prometeu.

Segundo Cerqueira e Lyra[194], *Os Trabalhos* e *Teogonia,* de Hesíodo, denunciam a "triste sorte da humanidade afligida pela sociedade tão corrompida" e

> surgem de uma concepção mais austera e mais pessimista da vida e da religião, que tentam, apoiando-se no real, infundir doutrinas religiosas acerca de um deus justo e de um destino poderoso, objetivando despertar no homem uma certa resignação ante os infortúnios.[195]

[193] REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*. 5ª ed., Coimbra: Livraria Almedina, 1996, p. 411.
[194] Hesíodo. *Teogonia*. Trad. do original grego e coment. por Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Áreas Lyra. Niterói, UFF, 1979, p. 12.
[195] Id., Ibid., p. 12.

Desse modo, para Cerqueira e Lyra, a moral de Hesíodo fundamenta-se no princípio de que "o homem tem de ser justo" e Zeus é quem estaria incumbido de fazer "reinar a justiça sobre o mundo, controlando o homem em seus excessos e nas suas paixões".[196]

Assim sendo, a nosso ver, parece existir uma espécie de "moral nemesiana" a "condenar" a vida "mundana" que, nas narrativas de Nemésio, traduz-se precisamente na vida burguesa, cujo principal *malefício* ao Homem foi dissociá-lo de uma Unidade maior materializada na Natureza, o que representou, em outras palavras, distanciá-lo de *sua própria natureza, que, por sinal, é Divina*: o homem dissociado da Natureza estaria essencialmente dissociado do Divino, porque a Natureza constitui uma criação divina, assim como o Homem que dela faz parte. Então, teríamos nessa novela de Nemésio a construção de um paralelo entre o mito de Prometeu, que narra a *dissociação* do Homem em relação ao Divino, e o processo de *aburguesamento* do homem que também o dissociou da Natureza e, portanto, do Divino.

Segundo Cerqueira e Lyra, Zeus, de Hesíodo, constitui o símbolo da Moral. Em Hesíodo, Zeus não age de acordo com seus desejos, mas "segundo a *obediência* do homem". Daí a punição infligida por Zeus a Prometeu[197] que, desobedecendo às suas ordens, "furtou o fogo extraído de uma férula (...) para dá-lo aos homens, merecendo o castigo de Zeus".[198] Diante disso, Zeus **não mais garantirá aos mortais**

> **o produto da terra de forma natural**. **Agora o homem deverá trabalhar sua terra para conseguir frutos.** É o fim da idade de ouro, cujo mito marca claramente a oposição entre a fecundidade e o trabalho. **Assim, o trabalho aparece como resultante do conflito Zeus-Prometeu. Tal mito em Hesíodo pode ser também interpretado como o marco da separação dos seres que vivem misturados: homens e deuses**.[199] (grifos nossos)

A punição de Zeus, entretanto, não recairá apenas sobre "a fecundidade do solo", mas também sobre "a fecundidade humana: os homens não mais sairão da terra". Além disso, Zeus ordena a Hefestos que, auxiliado por Atena, 'fabrique' a "primeira mulher,

---

[196] Id, ibid., p. 13.
[197] É interessante notar que Prometeu, nesse mito, ocupa um lugar intermediário entre Deuses e homens, entre imortais e mortais e é em decorrência a uma atitude sua de *subversão* a uma *Ordem Divina* que a *primeira* mulher é criada. Então, poderíamos pensar que, antes de Prometeu, a *diferenciação dos sexos entre os mortais* não existia. Nesse sentido, Prometeu poderia corresponder também, segundo a perspectiva das Escrituras, ao *Ser andrógino primordial*, o que é reforçado, ainda, por sua posição *liminar* entre Deuses e homens, mortais e imortais.
[198] Id, ibid., p. 13.
[199] Id, ibid., p. 13.

Pandora[200],” que foi incumbida de “procriar as mulheres”. Ela representa, na Teologia, os “desejos terrestres que farão o homem *perder* a felicidade. *Ela é um mal* eternamente procurado pelo homem”[201]; portanto, a primeira mulher surge na terra como instrumento de *punição* do homem e, desse modo, marca a *separação* entre deuses e homens, segundo a *Teogonia* de Hesíodo.

Temos, pois, que o surgimento da mulher está associado a, pelo menos, dois tipos de infortúnios para o homem: primeiro, a partir do momento em que Prometeu furtou o fogo divino e deu-o ao homem, a sua subsistência dependerá exclusivamente de seu trabalho (“Agora o homem deverá trabalhar sua terra para conseguir frutos”); segundo, ainda decorrente do conflito Zeus-Prometeu, Zeus determina a Hefestos que modele a primeira mulher, Pandora, que despertará nos homens o desejo que será a razão de sua infelicidade. Cremos, portanto, que, nesse momento, ocorrem, duas profundas cisões do homem em relação a Unidade: o homem, necessitando agora “trabalhar a terra” para dela tirar o seu sustento, perde seu estado de comunhão com a natureza, a qual, a partir dessa separação, torna-se objeto/objetivo do trabalho/conhecimento humano e, desse modo, perde-se a noção de *physis*[202]; o homem, então, abandonado por Zeus à sua própria sorte, perde sua ligação imediata com o Divino.

Dando seqüência à idéia do sincretismo nemesiano entre o sagrado no mundo helênico e o cristão, à figura de Pandora poderia ser aproximada a de Eva, ou de Lilith, uma vez que novamente condensa a idéia de *um mal encarnado em mulher*, responsável pelos infortúnios do homem, tal como fizera Eva com Adão, forçado a “deixar o Paraíso”, depois de provar do fruto proibido (*desobedecendo* a uma determinação divina) é punido em

[200] Vale ressaltar que Pandora, nas circunstâncias em que é “criada”, alude, em parte, ao mito de Lilith: aquela que foi incumbida de “gerar”, de “procriar” e também está relacionada ao “infortúnio” do homem. Pandora, por outro lado, também alude ao mito de Eva e à “expulsão” do Paraíso.
[201] Id, ibid., p. 13.
[202] Aqui, o conceito de *physis* em que nos baseamos localiza-se, segundo Márcia C. F. Gonçalves *in Filosofia da Natureza*, “na origem do pensamento filosófico grego, em que encontramos a concepção de physis em intrínseca relação com a idéia de uma ordem imanente ou uma espécie de entendimento que permeia os movimentos e processos da natureza. Essa concepção pode ser contrastada, por um lado, com uma compreensão mítica anterior, da origem do mundo, mas, por outro lado, também com a prática da experiência que caracterizará os procedimentos considerados propriamente científicos”. Assim, nesse momento, pensamos essa “perda” ou “desintegração” do homem a partir da primeira reflexão, ou seja, a partir tanto de uma ordem imanente da natureza, quanto de uma compreensão mítica dessa natureza.

decorrência desse "pecado"[203]. Além disso, vale notar que a origem das mulheres firmada em Pandora, "aquela a quem é destinada a procriação das mulheres", assim como ela mesma, é marcada essencialmente por um aspecto moral negativo, depreciativo.[204]

Segundo Cerqueira e Lyra, é possível ainda traçar paralelos entre a *Teogonia* de Hesíodo e "certas concepções hebraicas:

> a revolta do homem contra a divindade teria paralelo na queda de Satã. A origem do mundo explicada pelo mito bíblico aparece no *Gênesis, primeiro dos cinco livros de Pentateuco* (Tora em hebraico, isto é, Lei), o qual contém os preceitos da lei mosaica. Diz o texto: "No começo, criou Deus o céu e a terra. A terra, porém, era solidão e caos, informe e vazia; as trevas cobriam o abismo, o espírito de Deus pairava sobre as águas".[205]

É interessante ressaltar ainda a relação entre os mitos de Prometeu e de Pandora a partir dos conceitos de bem e mal. Segundo Cerqueira e Lyra[206],

> o mito de Prometeu, por sua duplicidade de interpretação (todo sucesso pode gerar um bem e um mal), faz de Prometeu um ser bom e ao mesmo tempo mal; e de Pandora um mal[207] (acomodada à abundância somente, como o zangão entre as abelhas — o símbolo da ociosidade e da destruição), mas um mal desejável, dissimulado por seduções perigosas. Deve ser compreendida esta concepção hesiódica como sendo uma nova forma de experiência e de conduta religiosa.

Como já comentado, quando Prometeu rouba o fogo divino para dá-lo aos homens, cria-se a sua duplicidade em relação ao bem e ao mal: se, por um lado, os homens agora obtiveram o fogo; por outro lado, perderam sua ligação imediata com o divino e terão de trabalhar a terra para tirar dela o seu sustento.

---

[203] Acreditamos que, aqui, coubesse talvez um desenvolvimento da idéia de pecado a partir de uma concepção agostiniana, o que, no entanto, não será possível realizar neste trabalho.

[204] Vale dizer, também, que à mulher é associada uma imagem negativa que decorre essencialmente de um ato de "desobediência" a uma determinação divina/masculina, seja no imaginário grego, seja no imaginário cristão: no imaginário grego, a imagem de Pandora é a de quem conduz o homem ao seu infortúnio; o nascimento de Vênus decorre de um ato de insubmissão de Réia aos desejos de seu esposo; no imaginário cristão, Eva é quem também leva Adão a cometer o pecado da "desobediência", provando do fruto proibido e, por isso, são expulsos do Paraíso.

[205] *A Bíblia*, São Paulo: Abril editora, 1965 *apud* Cerqueira e Lyra, op. cit., p. 22.

[206] CERQUEIRA e LYRA, op. cit., p. 14.

[207] Cerqueira e Lyra explicam em nota que em Xenofonte *(Econômico*, VII, 33) à imagem da esposa é associada a da rainha das abelhas; desse modo, a esposa é representada como aquela que cuida das reservas de mel, ou seja, como à mulher é destinada a preservação do lar, "a mulher tem sempre a função de armazenar os bens introduzidos na casa pelo homem". Assim, "enquanto a mulher simboliza a 'tesaurização' (que implica *imobilidade*), o homem simboliza a 'aquisição' (que implica *movimento*). "Em Hesíodo o labor é masculino e o dispêndio é feminino. A mulher não só devora o fruto do trabalho do homem (*Os trabalhos*, vv. 705), como o 'consome' também com seu apetite sexual". (*Os trabalhos*, vv. 586-587). Vale notar aqui, também, a idéia de um *feminino predador* que se assemelharia ao mito de Lilith.

Pandora, diferentemente de Prometeu, representaria apenas o mal, segundo o trecho. Entretanto, quando comparada a um zangão, esta metáfora dá ensejo a uma outra ambigüidade, porém em relação aos gêneros sexuais: Pandora é associada ao 'zangão', *o macho* entre as abelhas, cuja única função é a de reprodutor; devido a isso, no entanto, ele permanece toda sua breve vida apenas sendo alimentado pelas operárias, numa postura *sedentária*, ou seja, desempenhando uma *performance* feminina, já que a *imobilidade* tem sido associada, segundo nossa análise, ao feminino representado por Vesta. Por outro lado, as operárias, apesar de sua esterilidade, também representam o feminino, mas na colméia opõem-se ao sedentarismo do zangão e, desse modo, representam o trabalho, o movimento, e, portanto, realizam uma *performance* do masculino; conferindo a este feminino das operárias a mesma duplicidade que verificamos no zangão.

Assim, a analogia entre Pandora e zangão instaura nela uma ambigüidade em relação ao seu feminino "imediato" que se *traduz* numa figura masculina que, por sua vez, realiza uma *performance* do feminino. Portanto, Pandora constituiria uma espécie de síntese bastante atual da questão dos gêneros: ambos, masculino e feminino, guardariam em si um aspecto *essencial* ligado à reprodução e seria esta função que exigiria, grosso modo, a estabilidade, a permanência, daí as operárias serem estéreis, isto é, sua esterilidade, nesse contexto, seria condição inerente ao trabalho, à produção, ao movimento.

O que de mais relevante a síntese representada por Pandora nos mostra, todavia, é que tanto o masculino quanto o feminino constituem "lugares" que podem ser "habitados", tomados, ocupados pelos dois sexos e é nesse sentido que esses mesmos sujeitos podem realizar *performances* do masculino e do feminino.

De acordo com Cerqueira e Lyra, essa interpretação hesiódica do mito de Prometeu e de Pandora deve ser entendida "como sendo uma nova forma de experiência e de conduta religiosa"[208], na medida em que, talvez, os lugares e ações do masculino e do feminino no mundo helênico estivessem muito bem marcados, como até então a teogonia de Hesíodo havia nos mostrado.

Além disso, uma outra perspectiva paradoxal envolvendo o mito de Prometeu e de Pandora pode ser, num outro nível, também depreendida: se, por um lado, é Prometeu quem 'desobedece' Zeus, furtando o fogo dos deuses e entregando-o ao homem; por outro lado,

[208] Id, ibid., p. 14.

segundo Cerqueira e Lyra[209], "é através de Pandora, entendida como todos os dons da Terra, que o homem pelo seu esforço e fadiga poderá aproximar-se mais dos imortais"[210], o que inverte a idéia da figura feminina estar sempre associada ao *mal*, ao infortúnio do homem. O feminino constitui, portanto, uma entidade ambígua, construída dialeticamente entre o bem e o mal, entre o profano e o sagrado, entre o pecado e a redenção.

Na novela "O Tubarão", vimos que Zilda surge, num primeiro momento, associada ao mito de Vênus, cuja sensualidade se revela, sobretudo, por meio de sua *intimidade* com as águas do mar. Nota-se no desenvolver da narrativa, contudo, que um outro aspecto vai sendo sugerido: acostumada a mimos, a falência financeira do pai e o desejo de manter o seu *status* social e de sua família, esse conjunto de fatores a compele a aderir ao fluxo das relações sociais baseadas no dinheiro, na posição social e no casamento por interesse.

Assim, a partir do segundo capítulo, quando Zilda, acompanhada do casal Murta, prepara-se para ir ao *Casino*, uma espécie de clube social onde aconteceria um baile, ela passa em revista os seus vestidos, a sua *toillete*, o quarto em que estava hospedada e, nesse panorama, estampa-se sua *insatisfação com a simplicidade* e a *precariedade* das acomodações, bem como de suas opções para o baile:

> Tinha o vestido a tirar, o seu vestido de baile, de organdi verde, que o cabide punha flácido e o empacotamento dos outros fatos com as cruzetas dos vestidos da Maria naturalmente amachucara. Havia só um guarda-roupa na casa [...] uma espécie de esquife de pinho, mal encerado, com um puxador de chapa de metal e argola Império pilha, muito ordinário e cheio de fendas. As suas saias estavam entranhadas de pó e húmidas de melaço da salsugem. Não sabia como podia entrar tamanha sujidade ali. [...]
>
> Afinal o vestido não estava tão amarrotado e ainda lhe caía muito bem, empunhado o cabide à altura do ombro direito e apanhando-o pela cintura ao nível do quadril. Endireitou-lhe os tufos com leveza, pondo-o em cima da cama e recuando a focar-se para lhe medir bem o efeito. Subiram-lhe na testa duas ondas de pele reflexiva e ficou com os olhos largos, remotos sob dois arcos entristecidos.

Temos claramente nesse trecho, a expressão da insatisfação de Zilda tanto com as acomodações que a "casa alugada" pelos Murta lhe oferecia, quanto o fato de ter de usar um vestido "velho" que já não ostentava o brilho e o caimento próprios do "artigo novo". E,

[209] Id, ibid., p. 14.
[210] Id, ibid., p. 14.

em seguida, conta-nos o narrador sobre a decadência financeira em que se encontrava a família de Zilda:

> Tinha-o [o vestido] modificado [...] afinal, não era o que queria. O pai não lhe dera dinheiro para a *toilette* que sonhara: de tafetá amarelo, com uns tufos diferentes, mais *suples*, seguindo-lhe até os jarretes num corte de alta costura [...]. Tinha-o ideado assim num desfile de modelos da Aline — Mas de que lhe serviam veleidades? Há um ano para cá tudo lhe corria mal, e sentia um desespero manso, que raro traduzia em palavras, ampliando-lhe a respiração e como que fazendo-a mais gorda.
> A casa bancária em que o pai era interessado suspendera pagamentos e só pudera reabrir com um financiamento do Governo. Nem ela nem a mãe tinham suspeitado de nada. O pai chegava tarde para o jantar, desabrido e salamurdo, intratável, enjoando a sopa e barafustando porque a fruta era cara e verde. Uma vez rachara o pêssego, considerara-o por dentro e, záz! — o caroço voou de rejeitada para debaixo do aparador. Nunca se tinha visto semelhante cena à mesa![211]

Entendemos, portanto, que o vestido que tanto desagradava à Zilda fora *reformado*, pois o pai não lhe dera dinheiro suficiente para a confecção de um novo vestido. Havia um ano que "as coisas vinham mudando em sua casa", bem como o humor de seu pai.

O capítulo seguinte se inicia com o baile no *Casino* — "Havia dois ou três *vestidos* verdes na sala [...]" — e o narrador segue descrevendo o baile referindo-se aos "vestidos" e não às *moças* que os vestiam. Essas duas cenas revelam não somente uma crítica a esses valores, mas o "apagamento" da mulher submetida a tal contexto burguês, tal como nos esclarece Michelle Perrot[212] acerca do *ocultamento* sistemático das mulheres ao longo da História:

> Os procedimentos de registro dos quais a história é tributária são fruto de uma seleção que privilegia o público, único domínio direto de intervenção do poder e campo dos valores verdadeiros. O século 19 distinguiu claramente as esferas, pública e privada, cujo agenciamento condiciona o equilíbrio geral. Provavelmente suas esferas não englobam exatamente a repartição dos sexos. Mas, grosso modo, o mundo público, sobretudo econômico e político, é destinado aos homens e é o mundo que conta. Esta definição dos papéis, clara e voluntarista, traduziu-se por uma retirada das mulheres de certos locais: a Bolsa, o Banco, os grandes mercados de negócios, o Parlamento, os clubes, círculos e cafés, grandes locais de sociabilidade masculina, e até mesmo as bibliotecas públicas. Mais tarde, Simone de Beauvoir, na Biblioteca Nacional, é uma figura de transgressão intelectual. A cidade do século 19 é um espaço sexuado. **As mulheres inscrevem-se nele como ornamentos, estritamente**

[211] Nemésio, Vitorino. *Op. cit.*, p. 49.
[212] PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história***.** Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 34.

> **disciplinadas pela moda, que codifica suas aparências, roupas e cuidados, principalmente para as mulheres burguesas cujo lazer ostentatório tem como função significar a fortuna e posição de seu marido**. (grifos meus)

Entretanto, completaríamos a observação de Perrot com a inserção de que tal ostentação não apenas significava a fortuna e posição do marido, mas antes a do pai, para que então a mulher tivesse "chances" de "realizar um bom casamento". E é justamente isso que o trecho anterior que destacamos da novela "O Tubarão" parece significar e se confirma no trecho a seguir em que as "novas" e "tresloucadas" atitudes do pai e seu *novo ânimo*, apesar da sua falência financeira, consistem em fazer com que Zilda "desfile" uma situação financeira muito diferente da sua realidade:

> [...] o pai abrira um pouco mais daí a algumas semanas, e, tomado de um súbito frenesim, desatara a ir a festas, quase todos os dias ao cinema, a convidar Zilda para *gynkhanas* e chás no Tamariz. O automóvel, que estivera para vender, apareceu trocado por um Packard de linhas fortes e guarda-lamas atarracados, que dava 100 à hora pela estrada de Colares e parava com um estalo solene no trovão à porta do Parque Mayer [...].

Em seguida, é a mulher de José Murta, Maria, quem servirá de contraponto para construção da imagem de Zilda:

> Mas não havia dúvida de que o mar coalhado de corpos era um bonito espetáculo. Se não gostava de ver a sua [o narrador se refere aqui ao pensamento de Murta] Maria em *maillot*, isso não era razão para se irritar por sistema contra uma baixa de decência que não constava dos nobiliários mas dava prazer de ver nos frutos. [...] (*Que lindas pernas inscritas nos aros do seu binóculo!*).[213]

Ora, observar corpos vestidos em *maillot* era bonito, mas não decente o bastante para *sua* Maria, havendo nessa observação o implícito de que Zilda não tinha um comportamento "adequado", isto é, muito à vontade em sua roupa de banho, a estirar-se na areia e a nadar com destreza no mar. E o sensualismo que teve início com a descrição de sua chegada à praia em roupa de banho, enrolada num felpudo roupão, é estendido ao mar: "*Que lindas pernas inscritas nos aros do seu binóculo***!"**

Em seguida, voltando, entretanto, à realidade de si, Lopes Murta emburra:

> Encarreirado nestas citas tão pertinentes e mentais, Lopes Murta ficou carrancudo e deu duas voltas nervosas à anilha gigante de binóculo.

[213] Nemésio, Vitorino. *Op. cit.*, p. 43.

> Pareceu-lhe ver, numa massa mal definida ao longe, as espáduas de brutamontes do atlético Nuno Cunha. Exatamente. A braçada larga de uma nadadora, em antena, com os cotovelos visíveis entre cada dois tempos de nado, revelara-lhe com precisão o estilo e formas de Zilda.[214]

A competição de nado entre Zilda e Nuno, ao contrário dos desejos de Lopes Murta, despertavam nos olheiros torcida e empolgação, nenhuma reprovação:

> Os mirones da praia gesticulavam assinalando a envergadura das *étapes*: umas vezes os dois vultos nadavam paralelos numa guinada de segundo, guardando entre si a distância necessária a dois campos de ação favoráveis à concorrência. Pareciam ouvir-se restos de gritos de triunfo, avisos de pontos perigosos, esse-ó-esses de euforia e de sensações fortes. Outras vezes ficavam como dois madeiros, de costas, subindo na impa da maré, que os deixava embalados e felizes. As gaivotas rechinavam no arco da calma e pareciam trazê-los de vista.[215]

Lopes Murta não se conformava com o que de positivo a cena do nado de Zilda, em competição com outro homem, despertava nos observadores e afia o ouvido

> (...) à espera do primeiro comentário malévolo que o confirmasse a embirração. Mas a moral pública desamparava-o. Não conseguia recolher senão murmúrios de entusiasmo, um ou outro dito bem disposto mas sem maldade nenhuma sobre a estrutura de Zilda; e esta onda de admiração, quente da nudez de tanta coxa, dava-lhe no azedume como um tinteiro de polvo virado. (...) sobreveio-lhe um desespero e uma forte vontade de nadar. Olhou para os sapatos cintilantes de giz no enxuto e saiu dali corrido, galgando o passadiço de pinho. (...) Lopes Murta mandou que pusessem o almoço na mesa e sentou-se esbofando, sem responder à mulher, que o observara:
>
> — Não seria melhor esperar mais um minuto que a Zilda chegue do banho?
>
> Mas Lopes Murta embezerrara nas colheradas do caldo verde."[216]

Se, por um lado, a imagem de Zilda "cresce" apesar de pensamentos e sentimentos típicos desse universo masculino pequeno burguês do qual Murta é cabal representante; ela não se destaca por uma complexidade e grandezas de caráter singulares, mas por unicamente não seguir o *padrão da moral burguesa*. Em outras palavras, Zilda não salta aos olhos do leitor pelo que ela é, mas por aquilo que não é. Isso fica ainda mais evidente

[214] Nemésio, Vitorino. *Op. cit.*, p. 43.
[215] Id. Ibid.., p. 43.
[216] Id. Ibid.., p. 43.

quando a colocamos ombro a ombro com sua amiga Maria. A mulher de Murta é esposa e mãe dedicada, zelosa pelo lar e por todos que dele participam e, por isso, muito preocupada com sua hóspede. Isso pode ser comprovado ao longo de toda narrativa, por exemplo, no trecho transcrito anteriormente em que ela sugere que o marido espere por Zilda para jantar e mais adiante quando ela novamente não havia chegado para o jantar, e armava-se uma terrível tempestade, Maria ordena que a empregada saia em busca da amiga, pois temia por seu bem-estar.

Zilda subverte a "cartilha" de boas maneiras concebida no interior da sociedade patriarcal, burguesa e hierárquica que foi imposta às mulheres, mas não em decorrência de um posicionamento crítico, mas apenas por *não reconhecer* o seu lugar. Ela age indiferente a tudo e a todos, dando vazão unicamente às suas vontades e repentes, como se agisse por puro *instinto*, por um desejo de *imitação* do gozo masculino de liberdade, de que resulta a afirmação de uma outra feminilidade da qual ela mesma não tem consciência. Desse modo, não há constrangimento algum em se mostrar muito à vontade em seus trajes de banho, em fazer corpo com a areia da praia e a água do mar, em competir o nado ou a corrida com amigos, homens, em pé de igualdade ou mesmo buscando superá-los. Ao contrário do que tais atitudes sugerem, Zilda parece ser a encarnação de um espírito *in natura*. E é em razão dessa tensão que ela se sobressai. É, portanto, a sugestão de uma relação íntima que começa a ser sugerida entre Zilda e as forças/elementos da natureza que, a todo momento, parecem compeli-la a seguir na *contra-mão* do universo pequeno-burguês.

Vale dizer, no entanto, que se a associação das personagens aos mitos gregos contribui, num certo sentido, para a construção do *tipo*; por outro lado, os mitos conduzem "figuras humanas" datadas social e temporalmente para um momento "ahistórico", o que de forma dialética simbolizaria um *retorno* a uma *Unidade primordial*, mítica. Em outras palavras, nossa interpretação dessas personagens nemesianas é de que, ao mesmo tempo em que se mostram *tipos sociais* e, por isso, revelam-se *esvaziadas*; quando redimensionadas a partir de laços míticos com as divindades gregas, elas ganham um sentido *original*, o que, por sua vez, poderia revelar-se como uma espécie de *força contrária* ao "esvaziamento" inevitável ao longo da história, visto que esses laços foram sendo enublados por sucessivos contextos históricos, sociais, religiosos e políticos.

Em seu texto "A Personagem do Romance"[217], Antonio Candido, ao comentar de forma geral as mudanças sofridas pelo romance do século XVIII ao XX, pontua dizendo que "a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagens simples, para o enredo simples com personagem complicada."[218] E que, desse modo, a "marcha do romance moderno foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização".[219]

A partir dessa reflexão de Candido sobre a tendência do romance moderno, observamos que esta narrativa de Nemésio segue apenas em parte tal tendência. O enredo apresenta-se bastante simplificado em torno de apenas um conflito: a falência financeira da família da protagonista. Entretanto, as personagens não são psicologicamente mais complexas, pelo contrário, apresentam-se *planas*, segundo Forster[220]. Assim, se por um lado, esta narrativa nemesiana apresenta uma simplificação tanto do enredo quanto das personagens; por outro, a construção das metáforas da teogonia e do conceito de *physis* leva a complexidade desta narrativa para outro lugar de reflexão, ou seja, indaga o próprio lugar da obra literária, como obra humana, como produto humano. Não se trata, todavia, de encararmos esta narrativa nemesiana como um exemplo de qualquer forma de "engajamento". Na verdade, acreditamos que esse *corpus* de narrativas poderia constituir, cada uma em si e todas em conjunto, uma espécie de metáfora do conceito grego de *physis*, de que decorreria, portanto, uma discussão sobre a criação literária a partir da relação *criador* e *obra criada*, isto é, sujeito-objeto; o que, neste trabalho, não será possível desenvolver. E, nesse sentido, essa novela de Nemésio também seria expressão daquele *projeto programático existencial* de que fala José Enes que fora mencionado na "Introdução" deste trabalho. Isto é, a obra constituiria ao mesmo tempo um processo de *autoconstrução* e de *reflexão sobre* esse processo em que o leitor espelhar-se-ia e espelhando-se também construiria uma auto-reflexão.

---

[217] CANDIDO, Antonio. "A Personagem do Romance" in *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
[218] Id., ibid., p. 60-61.
[219] Id., ibid., p. 60.
[220] FORSTER, E. M. *Aspects of Novel.* Edward Arnold, London, 1949, pp. 66-67, apud Candido, op. cit., p. 63.

3.2.2 "Negócio de Pomba"

"Negócio de Pomba" é a segunda novela do volume *A Casa Fechada*, mais extensa e mais "complexa" que "O Tubarão". Renato é o protagonista desta narrativa, nascera no Rio de Janeiro, em 1878, ficara órfão de mãe aos seis anos de idade; então, Mariana, a criada de seu padrinho (Teotônio Lobão) fora morar com ele. Um mês depois, os três embarcarvam para os Açores. Há quinze anos, desde a morte do padrinho, são apenas os dois.

Segundo nossa leitura, cada capítulo condensa sempre um "sub-tema" em torno do qual se desenvolve um pequeno conflito. Desse modo, o primeiro capítulo traz a possibilidade do protagonista Renato ser o herdeiro de generosa herança deixada por seu pai no Brasil. Esta notícia se espalha por toda a vila e, a partir disso, Renato se torna um dos solteiros mais cobiçados e "amigo" mais visitado por distintos senhores e autoridades locais. Novamente o "macro-tema" desta narrativa de Nemésio inspira-se no universo burguês e é a partir dele que se instauram os conflitos do protagonista: as relações sociais mediadas pelo dinheiro, o casamento por interesse e a conseqüente frustração amorosa.

Enquanto na primeira novela encontramos um feminino[221] que se constrói por meio de uma *forma ambivalente* entre o mundo *natural* e o universo burguês[222], nesta segunda novela, o feminino *mostra-se* totalmente *desconectado* do *natural*, na verdade, expressa-se *integralmente submerso* em um *outro universo*, ou seja, nas *convenções do mundo burguês.* Em vista disso, o *espaço* predominante será o *citadino*, onde se conflitam o *privado* e o *coletivo*.

Assim, muito diferente da primeira novela, o espaço em "Negócio de Pomba" é predominantemente *interior às casas* e "citadino", ou seja, prevalece a descrição de *espaços interiores às casas* que simbolizam elementos *interiores* das personagens. No segundo capítulo, por exemplo, encontramos uma minuciosa descrição do casarão, herança do padrinho, onde Renato mora com sua zelosa criada Mariana:

> Quase todas as 'salas' da vila tinham assim, nas paredes, ampliações de fisionomias familiares desaparecidas, mas era raro encontrar-se casa onde não houvesse, ao lado da avó, da tia ou da mãe 'que Deus haja', o avô, o

[221] Aqui nos referimos, sobretudo, à personagem Zilda.
[222] Nessa primeira novela, essa oposição apenas *esboça* uma tensão, isto é, essa tensão não se traduz em um *conflito* propriamente.

> tio, o pai. **Os mortos casavam-se nas paredes como em vida nas camas de casal ou às cabeceiras das mesas. Só Renato dormia sozinho e via à hora de jantar um único talher na toalha**.[223] (grifos meus)

Percebemos nesse trecho a solidão que marca essa personagem, a qual vai ganhando, ao longo da narrativa, dimensões cada vez mais profundas e complexas. Na verdade, a solidão decorrente de sua condição de órfão é exacerbada pelo ambiente e pelos "padrões" sociais burgueses. No trecho anterior, por exemplo, a solidão de Renato decorre menos de sua orfandade e mais de seu "abandono social" decorrente do "abandono familiar", segundo os moldes tradicionais de família católica; ou seja, é principalmente por ter sido desprovido de um modelo familiar tradicional cristão e por sua casa constituir um símbolo dessa ausência é que ele sofre profundamente. A possibilidade, porém, de receber uma razoável "fortuna" parece "resolver" a questão, como vai sendo sugerido ao longo da narrativa, principalmente no quarto capítulo.

Nesse capítulo, a herança de Renato é o assunto de toda vila, todos especulam a origem de sua fortuna e o montante em dinheiro. Renato, a passeio, resolve passar na casa de seu amigo Lourenço, jornalista e editor d' *O Insular,* que lhe mostra a prova da primeira página:

> *Consta que parte brevemente para os Estados Unidos do Brasil, a fim de cobrar uma importância herança o nosso prezado amigo e colaborador Snr. Renato de Sousa Ormonde, digno ajudante do conceituado escrivão-notario dessa comarca, Snr. Antonio José Farello. Desejamos-lhe boa viagem.*[224]

Renato fica enfurecido com a notícia a ser publicada e a desmente firmemente. Pede ao amigo que nada publique, o que já se fazia impossível, segundo o jornalista, pois o jornal estava quase todo impresso.

Publicada a notícia acerca da herança de Renato, ele sai à rua para um passeio e se depara com Ângela e seus pais:

> — Ora viva o amigo! Então parabéns; já sei...

[223] NEMÉSIO, Vitorino. "Negócio de Pomba" *in Obras Completas de Vitorino Nemésio. Vol. VI – A Casa Fechada*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, p. 84.
[224] Id., ibid., p. 98.

> Raro falava a Renato. Além disso, na vila, chefe de famíla que recolhesse à noite com senhoras, só a um rapaz muito íntimo pararia a dizer o deus-te-salve. Onde ia velha intimidade entre Renato e Peixoto?[225]

Percebemos no trecho anterior que a herança é o único motivo pelo qual ocorre a aproximação entre Renato e a família de Ângela, bem como um suposto "bem-querer" que ela deixa se fazer entendido em seu breve cumprimento, vejamos:

> — Já sabe?... (pergunta Renato)
> — Pois eu sei, homem, que o senhor está milionário! — retrucou Peixoto, folgazão.— Lá em casa ficamos contentíssimos! A Adosinda que diga...
> Renato estendera respeitosamente a mão às duas senhoras embuçadas; nos dedos de Ângela parecia haver uma pressão calorosa, retroactiva:
> — Muitos parabéns!
> — Igualmente — disse D. Adosinda; e na sua voz metálica uma espécie de captação.
> [...]
> — Quando quiser — disparou D. Adosinda despedindo-se.
> Quando quiser o quê? — pensou Renato.[226]

Sim, depois da notícia da herança milionária de Renato, Ângela e sua família fazem questão de demonstrar uma *intimidade* e *amizade* que nunca existiram. Isso, no entanto, conduz, paralelamente, à construção do drama do desencontro que funda a vida dessa personagem e que vai se encaminhando nos implícitos que vão se elaborando ao longo desse breve diálogo: "Quando quiser o quê? — pensou Renato."

Ele sofre um acidente e durante seu restabelecimento, Renato recebe uma visita de Peixoto, o pai de Ângela. Muito falante, faz alguns comentários maledicentes, o que faz com que Renato imagine que, em razão de Peixoto ter nascido rico, "não precisava de ninguém; por isso mesmo, podia exercer à vontade a sua notória má-língua. Fazia-o com uma cor vagamente lilás espalhada nas feições e nas mãos, uma espécie de véu venenoso."[227] Desse modo, Peixoto não perde a oportunidade de mencionar o quanto Renato deveria se sentir sozinho no mundo, sem família, e que aquela casa era muito grande para ele e deveria trazer-lhe, por isso, uma sensação de solidão ainda maior. Sem pestanejar, sugere-lhe que se case. Renato, mesmo sabendo de sua fama e do que todos

[225] Id., ibid., p. 101.
[226] Id., ibid., p. 102.
[227] Id., ibid., p. 114.

diziam na vila — "O Peixoto é falso e soberbo"— , tem "uma impressão muito agradável, *quase jurídica*, como se tivessem acabado de lhe nomear um tutor."[228] (grifos meus)

Depois dessa visita, Renato conclui que não havia dúvidas de que "aquela solicitude tinha um segundo sentido. (...) Quem sabe se Ângela ainda gostava dele? Renato inicia um sistema de raciocínios que visava a tão somente justificar o fato de ele ter sido *o eleito*. "À Ângela não faltavam partidos", afinal, mas dentre tantos disponíveis foi ele quem ela escolhera, e por amor! Uma vez que ele "não tinha posição nem fidalguia; um boato de herança no Brasil não é que ia dourá-lo".[229]

Ele pensa na suposta herança e relembra flashes de sua infância no Rio de Janeiro. Quando pensa que é preciso tirar essa história a limpo e que para isso seria necessário voltar ao Brasil, "a solidão da ilha apertava mais o seu aro nos olhos pestanudos e impunha-lhe esse Rio soterrado como o único refúgio possível."[230] Ele "já havia reparado que esta vocação travada para um embarque impossível era, por assim dizer, a mazela incurável dos rapazes finos da vila."[231] Renato, no entanto, ocupa um *lugar* bastante singular em relação aos outros rapazes da ilha, onde há apenas dois caminhos muito bem definidos: para os rapazes pobres, resta-lhes o confinamento da ilha e as estreitas opções de trabalho e de estudos; para os rapazes ricos, superar esse confinamento, fazer a travessia é-lhes, também, a condição única. E, por isso, em alguns momentos, Renato cismava que Ângela, pelas boas condições econômicas de seu pai, estava predestinada a realizar um bom casamento com um desses "finos rapazes" que um dia voltaria à ilha para esposar uma "boa moça".

Para Renato, no entanto, a travessia se impõe de uma outra forma, em outras condições. *Voltar* ao Brasil, reclamar a herança de seu pai, *remexer* o *passado soterrado* causa-lhe uma angústia que, ao contrário dos outros rapazes, leva-o a sentir no *confinamento* da ilha o "conforto" e o motivo para não partir. Isso, porém, certamente o impossibilitaria de ser tornar *efetivamente* um *pretendente* à mão de Ângela. Renato se vê num conflito que, ao invés de despertá-lo para a realidade dos interesses em jogo, leva-o à *idealização*, à *fantasia.*

[228] Id., ibid., p. 116.
[229] Id., ibid., p. 116.
[230] Id., ibid., p. 91.
[231] Id., ibid., p. 97.

É nesse sentido que Renato imagina que ele e Ângela, em espontânea *sincronia e prova do afeto que os unia*, deitar-se-iam ao mesmo tempo sob testemunho de um desconhecido passante, símbolo dos olhos de toda a gente da vila. Trata-se do trecho em que acontece uma procissão religiosa que movimenta a vila toda, mesmo aqueles que não participam dela estão a acompanhá-la da janela, de onde Renato fica a cismar, olhando as duas partes da procissão a se encontrarem, imagina nesse encontro, que sempre ocorria na Praça, o encontro entre mãe e filho, entre dois rios que "se lançavam um no outro" e, dessa mesma janela de onde ele tecia o encontro, ele avista Ângela também à janela, postada em direção a ele; assim, por meio desse "paralelismo", estabelece-se essa espécie de *sincronia* entre eles, segundo a *fantasia* de Renato.

A imagem dessa procissão vai servir, ainda, de núcleo simbólico para a construção também de outros paralelismos. Por exemplo, Renato questiona o fato de ter recebido tantas visitas "ilustres" quando esteve doente e atribui isso ao boato de sua herança milionária.

Assim, se, por um lado, essas pessoas vivem relações sociais baseadas em interesses mesquinhos e oportunistas, em fofocas e calúnias; por outro lado, realizam uma procissão religiosa, colocando-se uns ao lado dos outros, numa relação de irmandade fingida. Ou seja, essa procissão, que em sua essência simbolizaria o "encontro" dos homens que em estado de *amor elevado* e devoção se *irmanariam*, escancara o contrário do que representa o rito a que se assiste.

E sobre esse "rio de encontros desencontrados" navegam os virtuosos que não comungam desse rito esvaziado e isso é sugerido pela descrição da posição da casa onde Renato mora com sua criada Mariana: "Ao fundo da Praça, como um navio ao largo com um vulto à proa e outro á ré, a casa de Teotônio Lobão com Renato e Mariana em cada ponta. Água, se Deus a dava!"[232] Em outras palavras, esse trecho faz alusão ao dilúvio e à arca de Noé, sugerindo, desse modo, que a casa de Renato corresponderia à arca e apenas ele e Mariana seriam dignos de sobreviver.

Como já mencionado, a água representa "morte e renascimento", ou regeneração; nesse sentido, portanto, é bastante óbvia a idéia de "reprovação" moral, pelo narrador, de todos esses habitantes da vila que participam dessa procissão, bem como a crítica ao *esvaziamento simbólico* desse rito e, por extensão, da *prática* desses católicos, cujos

[232] Id, ibid., p. 123.

"pecados" precisam ser "lavados". Nesse sentido, Renato é aquele que, quixotescamente, sonha um "mundo novo", por meio do simbólico dilúvio a que ele "assiste".

Apesar disso, o namoro entre Ângela e Renato se confirma, o que muito satisfez o Peixoto. Logo que ele constata o compromisso, olha fixamente para o retrato do pai e nos olhos do Peixoto filho, descreve-nos o narrador, "ardia diabolicamente o conhecido fósforo verde". O Peixoto velho "morrera detestado: caçava heranças, desmanchava testamentos, apaparicava as viúvas."[233] Assim, aqui vale o dito popular: "tal pai, tal filho".

O namoro, entretanto, não vinga. Em seu primeiro momento a sós com a namorada, Renato lhe rouba um beijo, mas isso vem lhe provar apenas a inexistência de qualquer afeto dela por ele:

> Uma escuridão cerrada e propícia alastrava nas árvores, escondia as feições cavadas e menos insinuantes de Renato, de modo que Ângela só via a menos de um passo de si os olhos pedindo uma coisa.
> — Não! Não! Pode vir a mãmã...
> Mas um beijo muito quente dissipou a mãmã. Estavam sentados nos degraus do mirante da parede da baunilha. (...)
>
> Respiravam ambos fundo; Ângela não dissera mais nada e só tinha na boca um sorriso enrugado como nata, cada vez mais lasso e dependente de um sorvo. Mas Renato pôs-se de repente de pé.
>
> — Tu que tens?
> — Nada... Não é nada... Sossega, que não é nada...
>
> **Pálido, aflito, resfolegava. Depois foi serenando e ficando progressivamente murcho, sentado num degrau**, (...).
>
> Para lá das mãos de Ângela os olhos de Renato estavam baços, na direção do poço. (...)
>
> A voz de Ângela e o barulho longínquo da bica iam **amadornando tudo**.[234] (grifos nossos)

O trecho evidencia, portanto, a unilateralidade do afeto, o desejo não correspondido, sendo *amadornado* para que fique "confinado" e "em repouso" como a água do poço para onde se dirigem os preteridos olhos e sentimentos de Renato.

Assim, sua única experiência de *afetos verdadeiros* se deu com os anos de dedicação de Mariana. O momento do dia de que Renato mais gostava eram

[233] Id, ibid., p. 121.
[234] Id., ibid., p. 135-136.

> as tardes sem fim no vão da janela do quintal, com seus livros, a caneira diante a farfalhar, as pombas que mostravam no céu a sua grinalda branca. Depois, a Mariana acendia o candeeiro e trazia o leitinho. (...) Para que misturavam os parabéns das melhoras com a estupidez da herança? Pensava ele.[235]

O definhamento progressivo de sua velha e zelosa Mariana, entretanto, torna-se patente:

> Estava mais curvada, com o picho mais pequenino, tontejando pelos cantos. Já não trazia a água quente, à noite; fizera uma grande escalcadura. E, com o peito do pé em carne viva, arrastava-se na cozinha à procura da trempe quando queria a chaleira, e à procura da chaleira quando precisava da tempre. Como tinha os pés inchados, além do escaldão, sentia o coração como um cavalo, que ela só tinha "a ilusão".[236]

Renato, portanto, observa, angustiado, o "desaparecimento" paulatino de sua boa criada e, novamente, o sentimento de desamparo e solidão o invade:

> Mas Renato olhava para a sua velhinha curvada e via-lhe o cabelo até à última repa da nuca. (...) Mariana da minh'alma!
> E um soluço descia no peito combalido de Renato. Quem havia de assar-lhe o frango noutra doença, encostar as portadas, trazer do quintal o ramo de erva-limão para enxotar as moscas; ferver a água para os pés, pôr petróleo no candeeiro? (...) E a voz, as exclamações, os cuidados: não vá, não faça, não aconteça (...). A voz agora era uma tosse ou um gemido lá para o fundo da casa. Como os vendilhões nas touradas, sacudindo o cesto de amendoim, podia-se dizer da Mariana: "Ó rapazes, olha o resto!"[237]

Renato era, pois, a única preocupação de Mariana. Nem a sua sobrinha de sangue, Ludres, despertava nela os cuidados e atenção que ao Renato ela dedicara todos esses anos. Na verdade, ela via em Ludres uma pretendente para ele:

> (...) a cara de Ludres redonda e toda vidrada de saúde, os seus peitos fartos, ariscos na blusa de chita. Então não sabia o que era, mas pensava tolices, cobiçava aqueles peitos para a mãe dos meninos do menino, para dar de mamar ao menino...[238]

A possibilidade de vê-lo casado, mesmo que com Ângela, era a única coisa que serenava a "velhota", uma vez que, para ela, significava uma espécie de "transmissão de poderes", isto é, haveria alguém a quem ela confiaria todos os cuidados de seu "menino". Assim, ela se

[235] Id., ibid., p. 113.
[236] Id., ibid., p. 128.
[237] Id, ibid., p. 128.
[238] Id, ibid., p. 129.

sentia "pronta para a morte", com "missão cumprida". Já tinha destinado a roupa e o cordão para a sua afilhada Ludres; o relógio que comprara no Brasil, para Renato. "Agora deixava o menino a quem merecesse o menino."[239]

No capítulo VIII, Júlio Palito chega à cidade e traz notícias sobre a herança de Renato. Palito comunica que trouxe

> a herança liquidada conforme os poderes da procuração. O engenho havia sido arrendado ao Coronel Cairinha e ele próprio se propunha ficar com todo o tabaco da safra do ano passado e continuar freguês, se se amanhassem nos preços. O fumo tinha descido; a concorrência era pouca nas propostas de partida ao comprador; a Companhia Marca Veado só queria planta de Cuba. Em suma, o "negócio" ia mal.[240]

Depois de tomar conhecimento dos negócios de sua herança, Renato foi ao encontro de Ângela. Ao seu lado, ficava a compará-la às personagens de suas leituras românticas e ficava desconcertado, sem saber o que dizer ou como iniciar um comentário. Mas ele inicia a conversa justamente dando notícias sobre o recebimento da sua herança o que Ângela *habilidosamente* comenta: "O que vais fazer com tanto dinheiro? Ando até assustada; custa-me a pegar no sono. Não tinha sido melhor casarmos com o teu ordenado e com o pouchinho que tinhas?"[241]

Nesse momento Renato sente-se maravilhado, não restava sombra de dúvida de que ela o amava: "Sentia uma coisa vagarosa e salgada no peito, que ia apertando, apertando. Embora sufocasse, era doce e miúda como chuva."[242] Desse modo, ele se sente seguro o bastante para refletir sobre a natureza da herança recebida. Segundo lhe informou o Palito, José de Sousa Armondi, seu pai, assassinara um sujeito e, juntando-se à viúva, apossara-se de todos os seus bens. Mas havia um menino, filho do infeliz morto, que seria legítimo herdeiro. Diante dessas revelações, Renato deseja *reparar* o mal feito pelo pai procurando o verdadeiro herdeiro e lhe entregando o que de justo lhe pertencia. Em num impulso, escreve uma carta à Ângela, confiante de seu apoio:

> Impossibilitado de falar contigo antes de ir a cidade, previno-te de que houve um grande transtorno na questão da minha herança. Meu pai, Deus lhe perdoe, adquiriu os seus bens de fortuna por meios menos legítimos. Não me compete a mim, que sou seu filho, classificar de maneira mais

[239] Id, ibid., p. 130.
[240] Id, ibid., p. 131.
[241] Id, ibid., p. 134.
[242] Id, ibid., p. 135.

> pertinente o seu condenável proceder, mas não posso nem devo aceitar uma herança selada por fatos censuráveis (...), **herança de mais a mais pertence a um órfão cuja infeliz situação eu tenho o dever de acautelar, reparando assim os desvarios de meu desgraçado Pai.**
> (...) Espero que compreendas e aproves o meu procedimento na presente conjuntura e, **como me disseste, querida Ângela, há bocadinho, viveremos com o pouco que tenho abroquelados pelo nosso amor.**
> Vou na carroça do Nossa-Belleza e volto à noite, se puder ultimar tudo. **Estarás á janela da travessa quando eu chegar?** O teu meigo olhar me ampara em todos os revezes da sorte.[243] (grifos nossos)

Renato recomenda à Mariana que entregasse logo na primeira manhã essa carta à Angela, pois assim que amanhecesse iria

> à cidade depositar os títulos ao portador no Banco, pedir ao Neiva que encarregasse o seu correspondente na Bahia de procurar o filho natural de dono do engenho velho (...). Caçava a procuração substabelecida pelo Palito, não queria saber mais do Palito.[244]

Pensou ainda que se fosse preciso, ele mesmo iria ao sertão da Bahia à procura do filho do Taboca para lhe dizer ““Toma lá; tudo isto é teu, legitimamente teu; o filho do assassino de teu pai não é receptador de heranças arrancadas com sangue”. E voltava para o cartório, casava pobre, mandava fazer outra moldura — mas para o retrato do padrinho, ao lado da mãe.”[245]

Quando, entretanto, chegou à frente do Neiva, que já sabia de tudo por boca do Palito, o drama moral em que Renato se via envolto tomou outra organização:

> o Neiva aconselhou-lhe uma espécie de moratória moral, um até-ver. Escreveria ao seu correspondente da Bahia para que tentasse saber do paradeiro do mulato, guardava-se um grande segredo, as coisas ficavam neste pé. E os títulos ao portador na unha do Neiva, em depósito (...) E depois... (...) tempo ao tempo.[246]

Desse modo, o banco não perderia um bom cliente, Renato não compactuaria com as ações criminosas do pai e o tempo seria juiz de tudo. Haveria justiça melhor? Para o banco, o tempo era “a matriz do dinheiro”; para Renato, um mediador da justiça cósmica que vinha apaziguar o seu temperamento. Tudo acertado.

[243] Id., ibid., p. 138.
[244] Id., ibid., p. 139.
[245] Id., ibid., p. 140.
[246] Id., ibid., p. 141.

Quando, porém, voltando para casa e chega à Praça, não encontra Ângela à sua espera na janela, como combinado. A janela estava cerrada e a cortina corrida. Ele, então, encontra José Borba que vem dar-lhe a notícia da morte de Mariana. Renato entra em casa, em cuja sala ele vê "Mariana vestida ao Carmo, de mãos postas, embarcada no pântano do espelho"[247]. E à sua cabeceira, Ludres em lágrimas. Renato se curva ao pé da morta que lhe parecia sorrir, mais nova, "descarregada de um não sei quê".[248]

Fez-se o enterro logo cedo, o caixão de Mariana desceu firme sob as mãos dos amigos de Renato e sob muitos *pescoços* que vieram expressar o seu pesar, "o pescoço de Peixoto lhe apareceu à hora do enterro (...). Mal falando a Renato, cerimonioso e distante, o Peixoto dissolvera a ternura nos venenos roxos da pele."[249] Tocavam os dois sinos da Matriz, *cujos sinais dobrados contavam que havia morrido nenhuma pessoa rica*.

De volta a casa, depois que toda gente foi embora, Renato observava Ludres a cuidar de toda a louça e ficava "admirado daquela serenidade da rapariga, que nem com a madrinha a entrar no cemitério deixava de mexer-se e de servir (...)."[250] Então, disse-lhe:

> — Podias ficar aqui, a tomar conta da casa.
> — E as bocas do mundo?
> (...)
> — Manda-se buscar amanhã tua roupa à Ponta Negra.
> (...)
> Sôfrego, sem palavras, Renato tomou-a pelas saias. E, animado de uma ousadia nova, sujeitou-a rijo e sem bulha à borda da pedra do lar.[251]

Nesta novela, verificamos, portanto, que a morte é sempre *genitora* da ação da narrativa e dos grandes dramas pelos quais passam o protagonista. É ela quem vem *amamentá-lo*, despertando-o para o desamparo que o acompanha desde a sua tenra infância: é a morte da mãe, do padrinho, do pai, a simbólica morte de Ângela e, por último, de Mariana. Todavia, seguramente esse sentimento não decorre do homem de cerca de 30 anos, amparado com um teto deixado por seu padrinho Teotônio, provido de um *emprego honesto* cuja paga lhe permite viver dignamente e que ainda possui alguns contos em títulos depositados no Banco. Não se trata do menino que quando a mãe fora abandonada pelo pai, fora amparada pelo padrinho Teotónio, o mesmo que o acolheu quando falecera a mãe. Não

[247] Id., ibid., p. 143.
[248] Id., ibid., p. 144..
[249] Id., ibid., p. 145.
[250] Id., ibid., p. 146.
[251] Id., ibid., p. 147.

se trata do menino que crescera com todos os cuidados maternais e afetos "garantidos" pela dedicação de toda a vida da criada Mariana. Não se trata do homem que, mais uma vez, é *amparado* pelo viço e pela vida plena de forças e energia de outra "criada", Ludres. Trata-se do "menino", sempre "doentinho", "asmático", "romântico", leitor de Camilo Castelo Branco e de Castro Alves. É a este que a morte vem lhe dar de mamar, mas um *outro* está a *crescer*, "animado de uma ousadia nova"[252], de uma ousadia que *nasce* da *morte* da sua *fragilidade*.

Depois de acompanharmos a vida desse protagonista, essencialmente marcada pela perda e solidão, que, por sua vez, são acentuadas pelo próprio contexto das convenções sociais pautadas na hierarquia estabelecida pelo poder econômico, essa cena final da novela sugere como "única saída" dessa "espécie de círculo vicioso" a sua subversão. Entretanto, poderíamos nos perguntar para que outra *forma* de *organização* social apontaria essa subversão?

Como já dissemos, entendemos esse universo diegético como uma espécie de representação *caricatural* do universo burguês que, sob a perspectiva desse narrador, constitui a fonte das mazelas humanas. Daí, novamente, as personagens também corresponderem a *tipos*: Mariana representa o modelo maternal, isto é, da mãe[253] *dedicada* de *amor incondicional*; Ângela representa o *tipo ambíguo* fruto desse contexto de valores, ou seja, a mulher *aparentemente angelical*, *pura*, inocente, indefesa, mas verdadeiramente interesseira e *predadora;* e, por fim, Ludres representaria a "mulher-objeto", isto é, ao mesmo tempo fornida e cheia de vigor, o que "atende" aos "desejos da carne", e zelosa, como Mariana, a cuidar dos afazeres domésticos; em outras palavras, ainda, Ludres corresponderia ao *típico* "modelo de mulher para cama e cozinha".

Quando, desse modo, consideramos esta narrativa como *parte* do conjunto do volume *A Casa Fechada* e, também, como parte integrante de um *percurso*, que teve início em *Varanda de Pilatos* e que culminaria em *Mau Tempo no Canal*, percebemos, que esse *percurso* que teve início na idéia de uma espécie de *unidade cósmica (Physis),* sugerida pela cosmogonia e teogonia aludidas desde o primeiro romance, vai *ekpraticamente*

[252] Id., ibid., p. 147.
[253] Vale ressaltar que Mariana nunca se casara, não tivera vida própria, sequer um(a) amigo(a). Em outras palavras, é como se em razão de ela representar o *tipo maternal*, isso pressupusesse, precisamente, um feminino *casto* e *assexuado*, o que não deixa de constituir uma forma, também, de *reificação* da mulher.

representando um gradativo estilhaçamento dessa *Unidade* e a inevitável *cisão* do Homem em relação a ela, ao mesmo tempo em que representa a "gênese" do "universo burguês"; isto é, como se na cisão e no *soterramento* daquela se constituísse, necessariamente, a "gênese" deste. E, nesse sentido, os infortúnios humanos decorreriam dessa *perda* que se traduz *essencialmente* na *impossibilidade do amor*. Daí, nesta novela, ser coerente que não nos deparemos com o trabalho de construção mítica do feminino, como se viu nas obras anteriores; na verdade, a simbologia do feminino que se verifica é a de Lilith e Eva "aburguesadas": Ludres corresponderia a essa Eva e Ângela, em razão do seu "interesse" de aspecto "predador", corresponderia, sob esse aspecto, a uma espécie de Lilith.

3.2.3 "A Casa Fechada"

A terceira novela, do conjunto de três, leva o mesmo título do volume — "A Casa Fechada" — e, embora mais "concisa" que "Negócio de Pomba", esta última novela apresenta um conflito mais complexo, bem como personagens mais densas e mais desenvolvidas.

Segundo o percurso que já explicamos, na novela anterior verifica-se a *desconecção* com o *mundo natural* e a "supremacia do universo burguês"; nesta terceira novela, *o mundo natural* "ressurge", no entanto, como elemento *simbólico* a sugerir um aspecto *transcendente.* Em outras palavras, verificamos nesta novela um universo diegético duplicado e ambíguo, em que, em certa medida, vislumbram-se as *correspondências baudelairianas.*

Enquanto na primeira novela — "O Tubarão" —, verificamos um predomínio de espaços *exteriores* (a praia, o mar, a estrada, a mata etc) que primam pela descrição de elementos da natureza, os quais têm ainda grande importância simbólica no desenvolvimento da narrativa; na segunda novela, predomina a descrição de espaços *interiores* das casas, que servem sempre de cenário ou de extensão dos *estados de espírito* do protagonista. Por fim, nesta terceira novela, tanto os espaços exteriores como os interiores são mais bem "trabalhados", revelando um *equilíbrio* que nos leva a pensar as duas primeiras novelas como uma forma de "estudo", ou de "ensaio", do que se

concretizaria nesta terceira. O que chamamos aqui de "equilíbrio" representa a *integração*, ou articulação, entre a descrição dos espaços físicos externos e internos a casa, que sempre constitui o espaço central dessas narrativas nemesianas: na primeira novela é a casa de praia e a cabana do último capítulo; na segunda, a casa do protagonista Renato e, na terceira, a casa nas Penhas.

Assim sendo, na primeira narrativa, em que os espaços exteriores são privilegiados, verificamos que esse *exterior* corresponde ao mundo *natural* no qual a protagonista acha-se integrada, quase em *comunhão*, o que a distingue das demais personagens. Na segunda novela, essa comunhão do protagonista não se dá mais com o mundo natural, mas com o espaço interior da casa onde todos os elementos revelam, ou sugerem, *estados de alma* do protagonista, o que também o distingue das demais personagens. E, por último, nesta terceira novela, observamos a fusão dessas duas experiências: há a casa nas Penhas onde todo o conflito se desenvolve, onde o passado e o presente das personagens se encontram e onde o mundo natural que cerca a casa se *integra* ao seu *espaço interior*, uma vez que se liga ao desenvolvimento do conflito da narrativa, sugerindo as "correspondências" entre o mundo físico e o espiritual.

Encontramos exemplos dessas *correspondências* quando Luís decide *voltar* à casa das penhas para passar férias, como sempre fizera quando Margarida era viva. Ele havia ficado viúvo há cinco anos e Margarida, sua primeira esposa, mãe de seus dois filhos, é descrita por todos como uma mulher delicada, de alma bondosa e caridosa. Depois de sua morte, a própria família de Margarida se encarrega de "arranjar" outra esposa para Luís, temendo que de sua viuvez precoce resultasse o desamparo das crianças. E, assim, ele se casa com Maria Adelaide.

Desde a morte de Margarida, a casa nas penhas permaneceu fechada e a família nunca mais voltou para as férias. Luís, no entanto, decide "reviver" as férias na casa das penhas: convida o ex-sogro, a irmã de Margarida e alguns amigos. Com "toda" família lá de volta, a natureza presente ao redor da casa sugere, a todo momento, a presença de Margarida, isto é, sua *transcendência*.

José, o caseiro, vivia junto com sua mulher e filho próximo à casa do patrão. À beira dos *pinhais*, ele construiu um pequeno altar em forma arqueada, pintado de branco, com uma portinhola de vidro. Era lá que ele e sua esposa Anica, todas as noites, acendiam uma

lâmpada de azeite para "avivar as almas" e lá rezavam em intenção da alma da Sra. Margaridinha.

Essa *correspondência* entre Margarida e os *pinhais* revelaria uma forma de sua *transcendência* na medida em que o pinheiro, como *árvore* que é, constitui, segundo Eliade[254], um *símbolo de conecção com o sagrado*. Na verdade, o simbolismo da *árvore cósmica,* ou *Árvore do Mundo*, decorre de sua referência ao *simbolismo do Centro*, isto é, de um *eixo* a *ligar* a terra ao céu, o mundo físico ao espiritual. Desse modo, essa Árvore Cósmica, cujas raízes se prolongam até os Infernos e cujos galhos tocam o Céu, corresponde ao *eixo* que sustenta esses três mundos. Esse simbolismo da árvore cósmica, ou do *eixo do mundo,* aparece nas "mitologias centrais norte-asiáticas", no Xamanismo e no *midrash*.[255] Também aparece na Índia védica como "tronco sacrificial (*yûpa*)", o qual é feito de uma árvore com a qual é identificada a Árvore Universal. Durante a cerimônia religiosa em que essa árvore é derrubada e, depois, "erguido o seu tronco sacrificial", o sacerdote sacrificador assim invoca o sagrado: "Levanta-te, ó Senhor da floresta, ao cimo da terra!"[256]; "De teu cimo sustentas o Céu, de tua parte mediana enches os ares, de teu pé fortaleces a Terra."[257] Esse símbolo do *tronco sacrificial* encontra, ainda, correspondência no universo cristão no simbolismo da Cruz.[258]

A presença de Margarida é simbolizada não apenas pelos pinhais, mas por toda a vegetação (que fora plantada por ela) ao redor da casa das penhas e, sobretudo, pela *casa nas penhas.* Isso pode ser confirmado, por exemplo, no trecho em que Luís entra novamente na casa, cinco anos depois da morte de Margarida. Ele anda pelo imóvel e a *sombra estagnada dos pinhais* traz-lhe um *silêncio perturbador* que o obriga a abrir as portas dos fundos para que o vento atravessasse a casa a fim de "acabar com aquela angustiosa correspondência entre os rumores do pinhal livre, cor de fundo de garrafa assestado a um eclipse, e as crepitações imperceptíveis do teto, dos cantos [...]".[259]

É interessante notar essa correspondência entre Margarida e os pinhais, cuja sombra estagnada sugere imediatamente a idéia de morte, já que morte pode ser representada pelo

---

[254] ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos:* ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 40.
[255] Id., ibid., p. 40.
[256] Assim invoca o *Rig Veda* III, 8, 3, apud Eliade, op. cit., p. 40.
[257] Proclama o *Çatapatha Brâhmana*, III, 7, 1, 4, apud Eliade, op. cit., p. 40.
[258] LUBAC, H. de. *Aspects du boudhisme.* Paris, 1951, pp. 61ss. apud ELIADE, M. Op. cit., p. 40, nota 9.
[259] Nemésio, Op. cit., p. 158.

cessar de movimentos, pela rigidez do corpo; além disso, a sombra alude ao mistério, ao trevoso, ao enigma da morte, completando a correspondência entre Margarida e os pinhais. Se, por um lado, eles sugerem, nesse trecho, a condição de morta de Margarida; por outro, em razão do simbolismo da Árvore Cósmica a que eles aludem, os pinheiros também sugerem a transcendência e a ascensão de Margarida. Eles representam, portanto, essa condição *liminar* entre terra e céu, entre morte e vida.

Como já mencionado, a casa nas penhas constitui um símbolo fundamental nesta novela, talvez o principal. Além de a casa constituir uma espécie de *extensão* de Margarida, tanto que ficou *fechada* desde a sua morte e ninguém mais voltou para lá, a casa se encontra perfeitamente *integrada tanto ao jardim* imediatamente circundante, como ao bosque de pinheiros que cerca toda a propriedade.

Assim, a idéia de *estagnação* dos pinheiros associada ao *silêncio* no interior da casa ao mesmo tempo em que sugere a *morte* de Margarida, *corporifica-a*, ou melhor, *corporifica ekphraticamente a sua morte.* Não apenas a sua morte, mas também a morte de Adelaide e também a de seu pai, os quais adoecem gravemente nessa mesma casa. Isso ganha uma profunda coerência, sobretudo, em razão do *lugar* em que a casa está situada, como podemos perceber na descrição a seguir:

> Grandes lombas de um **azul de riso humano emergiam da neve**: era uma **confusão** de **pedra e de pele**, um encher de veias humanas pelo **sangue do sol que vinha acima**. Em baixo, no vale, uma mancha esbranquiçada e esteiada de **ciprestes** bebia nevoeiro: **adivinhava-se lá** a simplificação já **quase consumada** de vidas que desciam ao **osso**, com a **última carne** passada à terra endurecida, o **último sangue** coruscando nos **olhos das águias** de envergadura cínica e desdobrada. Mas acima, no caminho dos jericos serranos, **a casa das Penhas de portadas fechadas, estava quase engolida nos gorgolões da névoa.**[260] (grifos nossos)

"Em baixo, *no vale"*, ocorre a "*quase consumação* de vidas que *desciam* ao osso", isto é, trata-se dos últimos vestígios da existência de um corpo, ou da energia vital nesse corpo: "a última carne", "o último sangue". Nesse sentido, é clara, no trecho, a referência à morte, todavia, não à morte *estabelecida,* mas à morte *em processo, ainda que na sua fase final*: "a simplificação já *quase* consumada", isto é, *em* finalização. E esse estado *liminar*

[260] Id., ibid., p. 178.

entre vida, morte e "ressurreição" é *textualmente materializado*[261] na descrição desse cenário *natural.* As brumas, ou nevoeiro, representam aqui justamente a idéia de *metamorfose e mistério*, de *indefinição*, como se esse enevoamento representasse justamente um *estado transitório* entre *duas realidades, a material e a espiritual.* É nesse sentido que a casa das penhas, onde se encontram enfermos naquele momento da diegese, tanto Maria Adelaide, quanto o pai de Margarida, "estava quase sendo engolida nos gorgolões da névoa", isto é, constituía *cenário* dessa condição liminar entre a vida e a morte. A posição também *intermediária* da casa, entre o vale e o cume das montanhas, confirma o seu lugar *liminar* a espelhar a transição entre morte (= vale) e a idéia de transcendência para a vida celestial, simbolizada pelo sol que se declina sobre o cume das montanhas, também enevoados.

É fundamental, ainda, ressaltar, nesse cenário, a simbologia da *Montanha,* que tal como a Árvore Cósmica, simboliza o *eixo* a ligar Inferno, Céu e Terra. Esse *eixo* representa, na verdade, o *Centro* que, por sua vez, constitui o *ponto de intersecção* entre essas três "regiões" cósmicas; portanto, é através desse *Centro* que se dá "a passagem de uma região cósmica para outra"[262]. Então, na verdade, a Árvore Cósmica e a Montanha constituem símbolos desse "simbolismo do Centro", visto que as "três regiões cósmicas estariam unidas a um Centro por um eixo" que, desse modo, pode estar representado pela Árvore Cósmica, pelo "tronco sacrificial", pela Montanha ou, ainda, pela Casa (santuários).[263]

Portanto, naquela descrição, temos que, da neve gelada e branca, "grandes lombas [...] *emergiam*", esse trecho faz referência, provavelmente, à imagem dos cumes das montanhas que se alternam em partes ainda cobertas pela neve e outras já descobertas. Entretanto, nesta descrição, não é a *neve que cobre o cume dessas montanhas,* mas as montanhas é que *emergem dessa neve*, sugerindo que a terra, símbolo da força telúrica, do *orgânico*, do *corpo*, ou do *carnal*, "rompe" a *geleira da morte*, representada, por sua vez, pela frieza congelante da neve e também por seu branco que alude ao transcendente e à pureza celestial. Esse aspecto é "reforçado", ainda, pela "textura" diáfana do nevoeiro que

[261] Acreditamos que também este trecho representaria uma construção *ekphrática*, segundo o conceito de *ekphrasis* de Claus Clüver.
[262] Id., ibid., p. 37.
[263] Id., ibid., p. 37.

sugere *mistério* e, nesse sentido, consistiria em próprio *símbolo* do *enigma* que representa a morte à compreensão humana, daí a "cerração", o "nevoeiro", enfim, "as brumas" em torno das montanhas envolvendo os seus cumes". Esse conjunto de elementos, desse modo, *engendraria* um *lugar liminar,* em que temos representada a materialidade da terra, como símbolo da vida orgânica e material, e a morte, sugerida no branco e na frieza da neve. A *liminaridade* estaria simbolizada, sobretudo, nas "brumas" que envolvem as montanhas, sugerindo uma idéia de *transição* dos "estados" da matéria, do "sólido" ao "gasoso".

Então, nas *cumeadas* da serra coberta de neve, o sol faz refletir nesse branco "um azul", provavelmente em referência à cor do céu, que, novamente, alude ao *mundo celestial*, reforçado, ainda, pela idéia de *elevação*, ou *altura*, que os cumes das montanhas já sugerem. Haveria nesta cena, portanto, a sugestão de transcendência. Trata-se, no entanto, de "grandes lombas de um *azul de riso humano*" que se revelam uma "confusão de pedra e de pele, um encher de veias humanas pelo sangue do sol que vinha acima", isto é, se, por um lado, esse "azul de riso humano" pudesse aludir à transcendência desse humano que, então, expressa-se satisfeito, em "riso", em uma dimensão "celestial" (azul); por outro lado, esse mesmo humano simbolizado nas "grandes lombas" revela-se em "confusão de pedra e de pele", o que expressa, ao mesmo tempo, o seu caráter panteísta: o humano *faz corpo com* as montanhas, com a terra, cujas "veias" são, então, *vitalizadas* pelo *Sol* a *pousar-lhes* sobre as lombas.

O trecho em questão sugere, desse modo, tanto uma relação *panteísta* entre o humano, a natureza e o divino, como também uma relação de *transcendência* entre esses elementos. Essa ambigüidade, ou *simultaneidade*, poderia ser aproximada do conceito de *transcendentalismo panteísta* de Fernando Pessoa, conceito filosófico que ele "lança" em seu texto "A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico"[264]. Como não seria novidade, Pessoa, sob uma postura de *visionário*, descreve os novos parâmetros da *nova poesia portuguesa* que, segundo ele, deve ser considerada sob "o aspecto psicológico, o literário e o sociológico" a fim de que possa ser *completamente compreendida.*[265]

Não nos cabe, agora, desenvolver uma análise comparativa entre a "metafísica" de Nemésio e a de Pessoa, mas gostaríamos apenas de atentar para alguns traços que parecem

[264] PESSOA, Fernando. "A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico" in *Alguma Prosa*. Organização de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp 153-164.
[265] Id., ibid., p. 153.

aproximá-los e que, desse modo, poderiam sugerir a existência de uma *atmosfera metafísica comum* a inspirá-los. Segundo Pessoa, um dos traços fundamentais que caracteriza essa *nova poesia* é o que ele chamou *ideação complexa*, cuja característica principal é "*encontrar em tudo um além*"[266]. Isso decorreria, segundo Pessoa, do fato dessa *nova poesia* ser *objetiva e subjetiva* ao mesmo tempo,

> poesia da alma e da natureza, cada um destes elementos penetra o outro; de modo que produz essa estranha e nítida originalidade da nossa atual poesia — *a espiritualização da Natureza e, ao mesmo tempo, a materialização do Espírito*, a sua comunhão que é já não puramente panteísta, mas, por essa citada espiritualização da Natureza, superpanteísta, dispersão do ser num exterior que não é *Natureza*, mas *Alma.*[267]

Embora Pessoa se debruce precisamente sobre a poesia e nosso objeto de análise sejam as narrativas de Nemésio, essa aproximação ainda seria válida se, primeiro, tomarmos o uso do termo *poesia* por Pessoa no seu sentido mais abrangente, isto é, como sinônimo de *poética,* de criação literária, do *fazer poético*; segundo, como já dissemos ao longo deste trabalho, a narrativa de ficção de Nemésio se caracteriza *singularmente* justamente por uma notória veia poética subjacente a pulsar sob o corpo narrativo; e, por fim, acreditamos que tanto esse *fazer poético* que caracteriza o Pessoa, quanto o de Nemésio provêm de uma *metafísica essencialmente religiosa*. Isto é, ambos expressam uma atitude religiosa diante do mundo e da Natureza que, na verdade, é própria daquele que Eliade denominou *homo religiosus*, para o qual "o espaço sagrado é o *espaço real* por excelência"[268], pois a *verdadeira realidade* é o *sagrado*; desse modo, tocar a *realidade da natureza é tocar o sagrado*. Daí Pessoa concluir que "se a nossa nova poesia [é] absorventemente metafísica" [...] e "poesia metafísica implica emoção metafísica" que, por sua vez, é "simplesmente sinônimo de religiosidade", desse modo "a atual poesia portuguesa é, pois, uma poesia religiosa".[269]

Se, por um lado, podemos afirmar a existência de uma raiz religiosa medular no fazer poético pessoano e nemesiano, o que representaria uma espécie de *atmosfera comum* a irmaná-los; por outro lado, há, precisamente nesta novela de Nemésio não uma

[266] Id., ibid., p. 158.
[267] Id., ibid., p. 160.
[268] ELIADE, M. Op. cit., p. 36.
[269] PESSOA, F. Op. cit., p. 160-161.

espiritualização da Natureza como um todo, segundo o conceito pessoano, mas nitidamente a construção do que Eliade chamou "Centro do Mundo"; na verdade, verifica-se a sobreposição de "vários símbolos do Centro do Mundo" naquele trecho anteriormente destacado em que há a descrição da casa das penhas ao pé da Montanha.

Temos, assim, a *casa* das penhas, circundada por uma floresta de *pinheiros,* situada ao pé da *Montanha*, abaixo da qual há um grande *vale*. E densas brumas tanto envolvem o *cume da montanha*, quanto preenchem o *vale* abaixo dela, sugerindo, como já dito, a *conecção* entre os três mundos: o Inferno (=vale), a Terra (=casa) e o Céu (cume da Montanha). Trata-se, portanto, da descrição de uma *geografia mítica*, em que a *Casa* corresponderia a uma espécie de *Santuário*, isto é, de *Centro do Mundo*, onde, segundo Eliade, tanto é possível se estabelecer a "comunicação entre as três regiões cósmicas" quanto "é possível uma ruptura de nível"[270], ou seja, é possível uma *transcendência ascendente* e/ou uma *transcendência decrescendente.*

Além disso, nesta novela nemesiana, as *correspondências* entre o mundo profano e o sagrado instauram também uma oposição entre *duas ordens,* as quais são marcadas pela oposição entre Luís e Margarida e também entre Margarida e Maria Adelaide. O primeiro é arquiteto e construtor e está sempre a olhar a mata, os pinhais, e a imaginar quanto daquele verde poderia ser deitado ao chão para que aquela construção que estava a desenhar em sua mente pudesse ser erguida.

Luís é, portanto, aquele que destrói uma *ordem natural* do mundo para instaurar uma *outra ordem*, *artificial*, que, necessariamente, mede forças com a anterior. Margarida, entretanto, é aquela que *planta* e forma um grande e belo jardim ao cerco da casa das penhas, construída por Luís. As dálias plantadas por ela denunciam a sua presença, assim como todo o jardim, os pinhais e a brisa que sopra para dentro da casa carregando o perfume das flores e o barulho das folhas, por isso Maria Adelaide reclama *enlouquecida* de ciúmes: "Nesta casa, os mortos mandam mais do que nós".[271]

Desse modo, Margarida, do latim, "pérola"[272], produto de um molusco, de um "fruto do mar", tem já em seu nome a sugestão da sua *essência natural*, o que já se contrapõe à

[270] ELIADE, M., Op. cit., p. 36.
[271] PESSOA, F. Op. cit., p. 159.
[272] Em seu artigo "Vitorino Nemésio: imensidade e paradoxos". *In Literatura Portuguesa – Aquém-Mar.* Orgs. Annie Gisele Fernandes e Paulo Motta Oliveira. Campinas, SP: Komedi, 2005, pp. 315-333, Maria

Adelaide, do hebraico, "senhora soberana" "de linhagem nobre", ou seja, seu nome só tem sentido a partir de uma *ordem social*, portanto, representaria forças de *outra grandeza,* ou seja, representaria as *convenções sociais*. E isso é coerente, ainda, com a razão pela qual ela se torna a esposa de Luís e madrasta de seus filhos: os meninos necessitavam de alguém que os educasse e zelasse por seu bem-estar, o que, segundo as convenções sociais, cabe à mulher. Por outro lado, Luís também precisava de alguém que dirigisse a casa e, além disso, como dissera seu criado José, de uma mulher que "lhe aquecesse a cama".[273]

Assim, outro elemento revelador do trabalho em *progressão* já mencionado, que se revela na comparação entre as três novelas, é a construção das personagens. Enquanto na primeira, as personagens, incluindo a protagonista, são *planas*, constituindo *tipos*, como já comentado, na segunda e na terceira, elas ganham densidade e os universos feminino e masculino se distanciam ao exprimirem cada vez mais um *psicologismo intrínseco* que constitui obstáculo para a relação amorosa, o que é o grande tema das três novelas. Entretanto, nesta novela, temos no feminino representado por Maria Adelaide, na verdade, o feminino *submisso* à Ordem patriarcal, social e católica. Em outras palavras, além de Maria Adelaide "atender" à "demanda" de uma Ordem social, como já mencionado, essa posição submissa e resignada faz jus, ao mesmo tempo, ao modelo cristão, o que corresponde ao mito de Eva e de Maria. Assim, é, portanto, como "síntese" do conjunto dessas Ordens que o sentido etimológico de seu nome composto, Maria Adelaide, ganha profunda coerência.

Nesse sentido, ainda, é preciso ressaltar que, a nosso ver, essa relação imediatamente coerente entre o significado etimológico dos nomes dessas personagens e o "sentido" que elas apresentam na compreensão da diegese atribui-lhes um valor mítico e, por extensão, um valor de arquétipo. Essa interpretação ganha pertinência a partir da análise que faz Paula Philippson[274] sobre as Divindades na *Teogonia* de Hesíodo. Segundo ela, "o nome é por si mesmo significativo" e, por isso, constitui um dos recursos com que se determina "a natureza e o sentido de cada Deus".[275] Assim, por analogia, Maria Adelaide

---

Helena Garcez chamou a atenção para a etimologia do nome Margarida, mas para referir-se à personagem de *Mau Tempo no Canal*. Aproveitamos, aqui, também do sentido etimológico desse nome para nos referirmos à Margarida de "A Casa Fechada".

[273] Id., ibid., p. 162.

[274] PHILIPPSON, Paula. Op. cit., pp. 48-9, apud Jaa Torrano, op. cit., p. 40.

[275] Id., ibid., p. 40.

e Margarida constituir-se-iam uma espécie de "divindades nessa diegese nemesiana", daí sua dimensão arquetípica.

Vale dizer, ainda, que, apesar do progressivo esmero no trabalho de elaboração das personagens femininas que se observa no conjunto dessas narrativas, a perspectiva de construção do feminino, ou do universo feminino, faz-se claramente a partir de um ponto de vista masculino, visto que em todas as narrativas nemesianas o narrador é *masculino* e as personagens femininas parecem atuar mais como *espectros* que como personagens propriamente. Isso fica patente nas "falas" monossilábicas, quase ausentes, dessas personagens, uma *mudez* que nos parece revelar, por um lado, a profunda dificuldade de um olhar masculino "penetrar" a mente e o psicologismo feminino; por outro, a comprovação, mais uma vez, do caráter *enigmático* que o feminino sempre representou à compreensão do homem.

Isso, no entanto, não constituiria, a nosso ver, um aspecto redutor do trabalho de criação do autor, visto que a sua *consciência do enigmático* vai, notoriamente, ganhando profundidade e expressão, daí o caráter de sua *perspicácia*, como podemos observar no trecho a seguir, que retrata um momento seguinte a um conflito entre Maria Adelaide e Luís:

> Luís não levou muito tempo a adormecer. Ajudando os pequenos a descer do automóvel depois de ter estendido a mão a Maria Adelaide na expectativa de um não-sei-quê, **sentiu que era absolutamente incontrolável tudo quanto pudessem dizer um ao outro nesse resto de dia**. **Preferia que se não tocasse no assunto que os tinha toldado, e parecia contudo esperar uma súbita reconciliação em que não tivesse de arriscar iniciativa alguma**. Mas as mulheres falhavam sistematicamente na vida de Luís ao seu sentimento de que **o humor de um homem deve ser executado por elas como uma partitura de caprichos de que, desconhecendo a notação, devem reproduzir no entanto sem hesitação nem fífia o desenvolvimento todo. Felizmente** Maria Adelaide, **se lhe não entendia os nervos, era sóbria e submissa**. Uma espécie de **inferioridade resignada** pairava nela acima dos desentendimentos do casal, exprimindo-se bastante bem em **conversas inúteis e pouco dispendiosas de palavras**, que se sustentavam sem quebra do surdo remoer de cada um. **Assim, o mau-entendido de há pouco não corria o risco de agravar-se**.[276] (grifos meus)

Luís, como todos os outros protagonistas de Nemésio, caracteriza-se pela *placidez* das expressões e dos gestos, o que, por um lado, remete a uma postura apolínea; por outro,

[276] NEMESIO, V. Op. cit., p. 162.

essa placidez agudiza-se e assume um caráter quase de *inanição*, sobretudo quando se refere ao feminino. Exemplo disso seria a personagem Renato, de "Negócio de Pomba", que, embora tenha tomado a nobre iniciativa de devolver a herança ao legítimo herdeiro, quando, no entanto, percebe ter sido vítima do interesse mesquinho e vil de Ângela e sua família, ele não reage, não a confronta, não a questiona. Ele se recolhe.

No trecho destacado de "A Casa Fechada", é possível deduzirmos que houve um desentendimento entre Luís e Adelaide, mas o que interessa a ele é o *apaziguamento, acima de tudo.* Não lhe interessa retomar o motivo da discórdia, porque não lhe interessa, novamente, ter de sair de sua aparente *placidez*, mesmo porque, pela imagem "rasa" que ele faz da esposa, retomar o teor do desentendimento não representaria "ganho emocional" algum. Em seguida, o narrador comenta que "as mulheres falhavam sistematicamente na vida de Luís", visto que não sabiam "conduzir" o humor de um homem, ou melhor, interpretá-lo e, diante disso, não sabiam vislumbrar a maneira mais adequada de portar-se, melhor ainda, de "modular". Então, mesmo "desconhecendo a notação", as mulheres insistiam, "sem hesitação", em "reproduzir o desenvolvimento todo", ou seja, insistiam em "esgotar" a discussão.

Em outras palavras, por meio de uma analogia com a execução de uma peça musical, aliás com uma *má execução*, que os termos "partitura", "notação", "desenvolvimento" e "fífia" sugerem, o narrador alude a uma espécie de "inabilidade" inerente às *mulheres* diante do *humor*, ou da *sensibilidade*, do homem. Isso se expressa, ainda, por meio de uma oposição pressuposta no trecho "desconhecendo a notação" que, por sua vez, implica não apenas e estritamente o desconhecimento de caracteres musicais, mas, por extensão, implica falta (ou mesmo ausência) de sensibilidade para *harmonia, ritmo, melodia* que, por sua vez, aludem ao masculino, segundo esse narrador. Elementos esses que, grosso modo, representam controle, medida, equilíbrio, *domínio sobre a sensibilidade*, os quais se oporiam a uma idéia de feminino, ou de mulher, que representaria a *desmedida, o desequilíbrio, o desafino*. Este *tipo* de mulher, porém, corresponde à *outra*[277], não corresponde à Adelaide que, como ressalta o narrador, "*felizmente*, [...], se lhe

[277] Entendemos que, aqui, *esse outro tipo* de mulher, por oposição a essa *resignada*, corresponderia àquela *insubmissa*, ou seja, à Lilith.

não entendia os nervos, era *sóbria* e *submissa*". Temos, portanto, já esboçado aqui o *duplo feminino*: Lilith e Eva.

A partir desses mitos bíblicos, vale dizer, ainda, que, por extensão, Luís é um personagem que muito se assemelha ao Adão de Lilith, ou seja, àquele que não aceitou que ela manifestasse o seu desejo e ao dele se equiparasse. Luís, à semelhança do Adão de Lilith, acredita na "sobriedade" e "submissão" (aliás, aqui, tomados como sinônimos) da mulher como *predicativos imprescindíveis* ao bem-estar do homem e, portanto, do casamento.[278]

Aliás, esse paralelo bíblico rende, inclusive, no que se refere à Margarida, primeira esposa de Luís. Na verdade, ele se casa com Adelaide apenas porque "precisava de uma esposa que lhe esquentasse a cama e de uma mãe para as crianças". Nunca deixou, no entanto, de amar e desejar Margarida[279], cuja presença se "materializa" por meio da Natureza que circunda e envolve toda a casa, além do vento e do perfume das flores que a invadem. Presença essa que Luís nota de forma *absorta e enigmática*.

Por fim, vale ressaltar em relação à forma com que Luís *analisa* o contexto do conflito entre ele e a esposa que a perspectiva *essencialmente racionalista* que ele adota em relação ao episódio, novamente se aproximaria de Pessoa.

[278] Não pretendemos com essa análise *avaliar* o narrador ou o personagem a partir de uma discussão de gênero propriamente, pois o que nos interessa ressaltar é que as personagens nemesianas parecem ser concebidas a partir de "matrizes" cristãs do homem e da mulher para, justamente, revelar o conflito imanente a tais concepções. Por isso, mais do que interpretar a obra como o lugar-comum do discurso androcêntrico, cremos que a análise se enriquece ao entendermos que essa perspectiva androcêntrica esteja justamente nos sendo oferecida como objeto para a reflexão.

[279] O sentimento de "abandono" e de solidão que leva Luís a se casar novamente sem, no entanto, deixar de continuar desejando Margarida, alude também ao mito de Lilith, segundo o qual, depois de "ser abandonado por Lilith", Deus Jeová observa Adão sofrendo de uma tristeza profunda e lhe concede uma segunda esposa, Eva.

3.3 *Mau Tempo no Canal*: um "mito" do Amor Infeliz

O Nosso Livro

Livro do meu amor, do teu amor,
Livro do nosso amor, do nosso peito…
Abre-lhe as folhas devagar, com jeito,
Como se fossem pétalas de flor.

Olha que eu outro já não sei compor
Mais santamente triste, mais perfeito
Não esfolhes os lírios com que é feito
Que outros não tenho em meu jardim de dor!

Livro de mais ninguém! Só meu! Só teu!
Num sorriso tu dizes e digo eu:
Versos só nossos mas que lindos sois!

Ah, meu Amor! Mas quanta, quanta gente
Dirá, fechando o livro docemente:
"Versos só nossos, só de nós os dois!…"

Florbela Espanca, *Livro de Sóror Saudade.*

Desde a sua publicação, em 1944, *Mau Tempo no Canal* tem despertado a atenção da crítica literária em razão, principalmente, da sua original estrutura romanesca e temática açoriana e, por isso, já foi agraciado com o prêmio *Ricardo Malheiros* tão logo fora publicado. Apesar de ter havido uma evolução da sua "fortuna crítica, "*Mau Tempo no Canal*, salvo as sempre honrosas e escassas exceções, não alcança, durante umas largas duas décadas, um entendimento condizente com o valor das suas páginas"[280], segundo José Martins Garcia,

De acordo com ele, a rápida reedição, em 1945, desse romance se deveu, portanto, "mais ao prêmio obtido do que à amplitude e à consciência crítica da recepção", pois foi "sintomático o fato de a 3ª edição do romance só ter ocorrido em 1963, isto é, dezoito anos após a 2ª". E a 3ª edição (1963) se distanciar nove anos da sua 4ª edição (1972), o que nos leva facilmente a concluir que

[280]GARCIA, José Martins. "Introdução" *in Mau Tempo no Canal*, 7ª edição, Lisboa: INCM, 1997, p. 12.

> o esgotamento deste romance se processou muito lentamente, desde meados dos anos quarenta até o limite de idade do autor (1971) – mais de um quarto de século para o consumo de três edições. Durante esse período, apenas uma edição numa língua estrangeira: *Le Serpent Aveugle,* traduit du portugais par Denyse Chast, Coll. "Feux Croisés/Ames et Terres Etrangères, Paris, Plon, 1953.[281]

Diante disso, é curioso notar que se *Mau Tempo no Canal* não obteve uma recepção acolhedora do leitor comum, tal como atestam os largos períodos de tempo que separam as suas edições; parte da crítica literária da época, no entanto, pareceu reconhecer o seu valor. Além, pois, do prêmio *Ricardo Malheiros* em 1944, neste mesmo ano, José Gaspar Simões faz elogios ao romance, o que ele relembra em artigo publicado em 1979 no *Diário de Notícias*[282]:

> Não temos a menor dúvida quanto ao importante lugar que Vitorino Nemésio ocupa na literatura portuguesa do nosso século. Aliás, fomos nós, antes de mais ninguém, quem consagrou o seu mais transcendente documento literário – *Mau Tempo no Canal*, (...), transcrito do jornal onde viu luz a 24 de Agosto de 1944, pouco tempo depois de o grande romance do autor da *Varanda de Pilatos* ter surgido nos escaparates das livrarias em que ficaria a ganhar bolor, (caso o nosso artigo não tivesse chamado para ele a atenção do leitor), [...].[283]

Ou seja, apesar de uma parcela da crítica portuguesa — José Martins Garcia e Gaspar Simões, David Mourão-Ferreira[284] e Maria Lúcia Lepecki[285], entre outros — responder positivamente à publicação de *Mau Tempo no Canal,* o débito com o referido romance permanece. Oscar Lopes e António J. Saraiva, em sua *História da Literatura Portuguesa*, por exemplo, abrem o capítulo VI, intitulado "Imagismo e Surrealismo", apontando Vitorino Nemésio como "Um precursor", mas não desenvolvem a questão, tal como podemos verificar na sua transcrição abaixo:

> Em 1938 e 1940, Vitorino Nemésio publica o *Bicho Harmonioso e Eu Comovido a Oeste*, que representam a primeira transformação dos gostos presencistas capaz de resistir ao seu rápido envelhecimento posterior à

[281] *Idem, Ibidem*, p. 13.
[282] Neste artigo de 08/11/1979, intitulado "Vitorino Nemésio. A Obra e o Homem", João Gaspar Simões responde à afirmação de José Martins Garcia de que, em Portugal, não se tem dado o devido valor à obra de Vitorino Nemésio.
[283] SIMÕES, José Gaspar. "Vitorino Nemésio. A Obra e o Homem" *in Crítica V*. Lisboa: INCM, p. 720-721.
[284] MOURÃO-FERREIRA, David. "Introdução. Aspectos da gênese e da fortuna crítica de 'Mau Tempo no Canal'", Vitorino Nemésio, *Mau tempo no Canal*, 6ª edição, Liv. Bertrand, 1980.
[285] LEPECKI, Maria Lúcia. "*Sobre Mau Tempo no Canal*" *in:* LUCAS, António C. (coord.). *Críticas sobre Vitorino Nemésio*. Lisboa, Bertrand, 1974, pp. 167-179.

> publicação póstuma de Pessoa. Nemésio é, como poeta, a própria negação daqueles discursos de maior ou menor fôlego que fazem a fraqueza dos presencistas, embora eles pretendessem ser apenas fiéis ao fundo inconsciente e gratuito da sua intimidade.[286]

Eduardo Lourenço, no artigo "Vitorino Nemésio ou da Livre Navegação (No Mar Poético de Deus)"[287], também dedica algumas páginas a analisar a mística e a religiosidade na poesia de Vitorino Nemésio, ressaltando a sua "originalidade inegável"[288]; todavia, detém-se também com exclusividade na sua poesia. Entre nós, destacam-se os estudos de Maria Helena Nery Garcez que tem se dedicado a promover a obra do açoriano Vitorino Nemésio tanto no Brasil quanto em Portugal. No seu artigo publicado nas *Actas do II Congresso Português de Literatura Brasileira*[289] (1997), intitulado "A Bahia de Vitorino Nemésio", ela analisa o seu "Romanceiro baiano"; em seu outro artigo publicado na revista *Voz Lusíada*[290], em edição comemorativa ao *centenário* de António Nobre (1867-1900) e Vitorino Nemésio (1901-1978), Garcez se propõe a explicitar semelhanças entre a voz nemesiana em *Festa Redonda. Décimas & Cantigas de Terreiro Oferecidas ao Povo da Ilha Terceira* e o eu-lírico do *Só*, de António Nobre; e, em 2007, publicou "Vitorino Nemésio: Imensidade e Paradoxos" e "Amores, senões, destinos... ou Grande oceano: ilhas", artigo em que ela elabora uma comparação entre *Mau Tempo no Canal e Grande Sertão: Veredas,* de Guimarães Rosa.

Felizmente esse quadro vem mudando sensivelmente nos últimos anos e uma "nova geração" de estudos nemesianos tem surgido, uma reparação fundamental. Assim, vale ressaltar a importante publicação em homenagem a Vitorino Nemésio — *Vitorino Nemésio and The Azores*[291] — organizada por Francisco Cota Fagundes. Verifica-se, portanto, que

---

[286] SARAIVA, A. J. , LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa.* 17ª edição, Porto: Porto Editora, 1996, p. 1047.
[287] LOURENÇO, Eduardo. "Vitorino Nemésio ou da Livre Navegação (No Mar Poético de Deus)" *in:* LUCAS, António C. (coord.). *Críticas sobre Vitorino Nemésio.* Lisboa, Bertrand, 1974, pp. 137-143.
[288] *Idem, ibidem, p.*
[289] GARCEZ, Maria Helena Nery. "A Bahia de Vitorino Nemésio" *in: Literatura Brasileira em Questão – Actas do II Congresso Português de Literatura Brasileira*, 8 a 10 de maio de 1997, Org. de Arnaldo Saraiva com colaboração de Francisco Topa, Faculdade de Letras, Porto, 2000, pp. 167-176.
[290] *Voz Lusíada* – Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, nº 17, Primeiro Semestre de 2002, São Paulo.
[291] FAGUNDES, Francisco Cota (org.). *Vitorino Nemésio and the Azores - Portuguese Literary & Cultural Studies 11.* Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2007.

apenas recentemente houve um movimento mais expressivo no sentido de resgatar esse açoriano do "abatedouro da literatura".

Segundo Machado Pires[292], a principal contribuição de Nemésio para a ficção portuguesa se deu com o romance *Mau Tempo no Canal* (1944) que representa a "síntese entre o clássico e o moderno no romance português", através da presença simultânea do regional e do universal que se manifestam na expressão das relações sociais locais e de suas tradições e no cultivo de elementos arquetípicos, como o mar e as ilhas. Daí a sua característica singular em constituir simultaneamente uma obra realista e simbólica, cuja "opulência verbal" resulta não apenas do estilo, mas de uma combinação entre "invenção metafórica" e "sutil análise psicológica", o que só será encontrado mais tarde com Agustina Bessa Luís. Além disso, "é um romance em que a essência poética da palavra se torna elemento estruturalmente genesíaco, independentemente de ideologias extra-literárias ou de doutrinas literárias mais ou menos rígidas e efêmeras."

Vale notar que não apenas esse romance, mas o que o conjunto da obra de Nemésio traz de novo é a "fusão sólida de elementos culturais (romantismo alemão, simbolistas, literatura inglesa clássica, romântica e moderna, literatura brasileira, da tradicionalista a Guimarães Rosa, filosofia de Kant e Nietzsche a Heidegger etc.)" o que faz com que a obra de Nemésio seja distinta do que em Portugal geralmente se manifesta por meio de uma cultura francesa sintética e de moda.[293]

Embora todo o conjunto da obra ficcional de Vitorino Nemésio ocupe um lugar de grande relevância na produção literária portuguesa da primeira metade do século XX, é consenso em toda a crítica portuguesa que *Mau Tempo no Canal* constitui a sua obra-prima, cujos elementos temáticos já haviam percorrido sua novelística anterior e com a qual mantém, portanto, notórios vínculos. Daí a razão que nos compeliu a buscar em suas obras anteriores uma idéia de *percurso* de sua *narratividade*, o qual acreditamos culminar em *Mau Tempo no Canal*, como já explicitamos na "Introdução" deste trabalho.

Logo de início, como já mencionado, a existência de uma "Tábua de Personagens" "abrindo" o romance provoca-nos um grande estranhamento, ao qual se segue outro, isto é,

[292] A. M. B. *A novelística portuguesa contemporânea*. 1977, p. 43.
[293] Id., ibid., p. 44.

a soma, também inusitada, de 109 personagens. Essas, curiosamente, são apresentadas ao leitor de forma já organizada segundo uma "hierarquia de valores". Assim, as quatro primeiras personagens dessa 'Tábua' são as principais deste romance: a primeira, Margarida Clark Dulmo, é justamente a protagonista; em seguida, temos João Garcia, Roberto Clark (seu tio), seus "pretendentes a marido", e André Barreto, "seu marido no desfecho".

Em seguida, são apresentadas as respectivas famílias do "par amoroso" Margarida Clark Dulmo e João Garcia. Depois, surgem "Os Barretos", os "Baleeiros da Ilha do Pico", os "Antepassados, Mortos e Espectros", "A roda dos Clarks e Dulmos", os "Criados e Aditos dos Dulmos", "A Roda dos Garcias", "Figuras e Comparsas da Horta". E, por fim, aparecem os "Lugares da Ação": Cidade da Horta (Ilha do Faial), Ilha do Pico, Ilha de São Jorge e Ilha Terceira, também uma alusão à "forma" da tragédia.

Quanto à organização das personagens nessa "Tábua", é interessante notar que toda esta preocupação parece denotar uma intenção *prévia* de não apenas *situar* o leitor, auxiliando-o na sua aventura romanesca, como também de "desfocar" (ou talvez conduzir) a sua leitura. Por exemplo, em seguida do nome "André Barreto" consta a seguinte nota explicativa: "pretendente a M., seu marido no desfecho". Diante disso, parece-nos que a intenção do autor foi de chamar a atenção do leitor para uma mudança de "postura" na leitura, ou seja, o leitor não deve centrar-se na expectativa trivial do tipo "com quem se casará Margarida Dulmo", mas quais foram as *circunstâncias* que a levaram a se casar não com João Garcia, mas com André Barreto.

Nesse sentido, a "trama" já está dada: os protagonistas deste "romance" são Margarida Clark Dulmo e João Garcia, o que se confirma não apenas pela "posição" de seus nomes nessa Tábua de Personagens, mas pela apresentação de suas respectivas famílias logo em seguida, o que já "organiza e apresenta" também a *oposição* entre elas.

Além disso, podemos notar também que ao dispor os familiares de João Garcia, o autor inicia pelo seu pai Januário, seguido pela tia Henriqueta, pelo tio e outros, deixando por último, a sua mãe, Emília. Justamente quando o esperado seria apresentá-la em seguida ao pai. Esse "deslocamento", certamente, já nos antecipa o "distanciamento" da mãe do convívio familiar, simbolizando também a sua condição "marginal" perante a família, uma vez que ela havia sido posta para fora de casa pelo marido em razão de um suposto

adultério que, aliás, nunca se confirmou, mas cuja suposição foi cruel e *maliciosamente* explorada por Henriqueta, culminando na expulsão de Emília. Daí o nome de Henriqueta seguir ao de Januário e o de Emília figurar em *último* lugar na família Garcia.

É interessante notarmos que, na verdade, essa grande "Tábua de Personagens" marcando a rivalidade entre duas famílias burguesas simula o universo social da vida açoriana: a base patriarcal, a moral católica, a vida social burguesa, a pesca, o gado, a emigração etc. E, ao mesmo tempo, fornece ao leitor uma prévia organização da narrativa, cujo desenvolvimento se dá de modo a mostrar em *simultaneidade* os acontecimentos, o que constitui, de acordo com Benedict Anderson[294], um elemento formador da idéia de *comunidade*. Assim, a própria organização e sucessão dos capítulos que se alternam entre "Clarks" e "Dulmos" expressam esta intenção do autor em mostrar *em simultaneidade* a vida dessas famílias, como forma, talvez, de *recriar* através dessa estrutura narrativa, desse microcosmo, não apenas o contexto local açoriano, mas o universo das relações burguesas e os (des)valores que permeiam essas relações. Isso porque, em todas as narrativas que constituem o objeto deste trabalho, é notória a crítica incisiva ao "universo burguês".

Além disso, vale ressaltar as notações sobre André Barreto, "seu marido no desfecho", e sobre Laura, "namoro de J.G., sua mulher no desfecho", as quais atestam, a bem da verdade, o *início* da diegese. Isso porque não apenas o "esboço" do enredo já está dado, mas sobretudo porque essas "notações" dizem respeito especificamente à trama amorosa principal desse romance, isto é, o amor impossível/infeliz entre Margarida e João Garcia. Desse modo, ao "trazer" para "esse início" o "desfecho" da trama, a organização temporal da *leitura* segue a estrutura do *flashback*; diferente, portanto, do desenvolvimento "cronológico" da diegese propriamente. Em outras palavras, queremos dizer que o tempo da diegese se inicia já a partir dessa Tábua e não coincide com o início do primeiro capítulo.

Esse primeiro capítulo tem como título "A Serpente Cega" e focaliza um suposto romance entre a protagonista, Margarida Dulmo, e João Garcia, romance este que, por sua vez, encontra-se ameaçado por uma viagem a ser feita por ele. Margarida já pressente o

[294] ANDERSON, Benedict**.** *Nação e Consciência Nacional.* Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

sentimento decorrente da ausência[295] e sua expressão bem o denota: *"João Garcia garantiu que sim, que voltava.* ***Os olhos de Margarida tinham um lume evasivo****, de esperança que serve a sua hora. Eram fundos e azuis, debaixo de arcadas fortes."* [296] (grifos nossos).

Na metade desse capítulo, um pouco antes dos dois namorados se despedirem, Margarida mostra a João o seu anel em forma de serpente, uma "serpente cega", pois faltava-lhe uma esmeralda, decorrente de uma "pancada" sofrida pelo anel. Este detalhe se carrega de simbologia, principalmente no último capítulo, nas últimas páginas do romance, quando ela, já casada com André Barreto, em viagem de lua-de-mel, encontra-se sozinha na proa do navio. Esta cena é descrita pelo narrador de um modo por meio do qual se estabelece uma relação de *sincronicidade* entre Margarida e o navio *San Miguel*, ao mesmo tempo em que a serpe passa a constituir uma extensão da própria Margarida. Ou seja, como se para estar "nesse mundo" (ou, enquanto *mulher e açoriana*), tivera ela sempre de se manter como esta serpe, "meio-cega":

> A meio avarandado, por trás dos inúteis volantes do leme, prendeu-lhe a atenção um mostradorzinho metálico e giratório, preso a uma corda tensa e oblíqua à superfície do mar. Era o conta-milhas. A agulha marcava apenas por enquanto uns cinco ou seis mil metros; e Margarida, sem nenhum pensamento preciso, pegou **maquinalmente** na corda. **Aquele seu gesto parecia travar a torção da barquinha** que, por uma sábio mecanismo, pulsando lá muito ao longe, tirava as águas revoltas o segredo da distância. **Mas, largando-se a corda, o calmo corropio de há pouco recobrava o seu ritmo estrangulado**. **Depois, progressivamente, acalmava-se, e o *San Miguel*** parecia só então retomar a sua rota de peixe que se desloca procurando por instinto a densidade e o calor das águas que lhe convêm. **Repetindo aquela experiência, Margarida foi naturalmente levada a olhar para a sua própria mão, que parecia entretida com um boneco de corda ou a corrigir um rumo. E viu o seu querido anel, a serpente de ouro e esmeralda que herdara diretamente da avó Margarida Terra**[297]*,* sem chegar a passar pelo dedo da mãe**. Perdera há muitos anos uma das esmeraldas que serviam de olhos ao bicho; com o anel assim mutilado** falara de um muro a João Garcia, deixara-lho ver sua mão abandonada e alta, (...) depois de ter consentido que ele lhe tocasse no cabelo e examinasse a cicatriz do grande trambolhão da sua infância. *E* **Margarida sorriu amargamente, riu com os nervos todos.** *Sim...* João Garcia não chegara a entrar no seminário, como poeta Pragana. Ela, sim!

[295] Tal como bem analisa Maria Helena Nery Garcez, em citação anterior, a emigração, o sentimento de ausência decorrente desta é marcante na obra nemesiana, porque é marcante no ilhéu açoriano.
[296] NEMÉSIO, Vitorino. *Mau Tempo no Canal*. 7ª edição, Lisboa: INCM, 1997, p. 35.
[297] Vale ressaltar o fato de a primeira esposa morta de Luís de "A Casa Fechada" chamar-se também Margarida e neste trecho do romance *Mau Tempo no Canal* a referência à avó de Margarida, Margarida Terra, sugerir a teogonia *Vênus/Réia/Geia*, o que pretendemos ainda desenvolver.

> **Ela é que tinha tonsura, e uma castidade astral, de serpe cega, esmagada no dedo por uma maculada conceição! Por isso a mãe dizia às pessoas que davam por aquela mossa indelével, a sua "pancada de veneta": "Vê?... Ficou assinalada!**"[298] (grifos nossos)

"Assinalada", pois, fica o anel de serpente, fica Margarida Clark Dulmo. O anel passa a simbolizar para ela a sua própria imagem, símbolo de si mesma, de seu *estar* no mundo, símbolo de um *consenso consigo mesma*, consenso entre seu mundo exterior e interior, como se a "visão mutilada" é que lhe possibilitasse viver. Dado este que vem justamente estabelecer uma coerência (ou um fechamento) entre o primeiro capítulo e o último: diante da *partida* de João Garcia e da *dúvida* quanto ao seu retorno, Margarida tinha nos olhos "um lume evasivo", ou seja, como se assim a dúvida lhe "escapasse à realidade". Tanto que, no último capítulo, o narrador descreve o furor pelo qual é tomada Margarida quando ela olha para o seu anel "reparado", com duas grandes esmeraldas, presente de núpcias de seus sogros, terminando por atirá-lo ao mar:

> E agora, vendo as esmeraldas bicudas e trabalhadas à lupa na cabeça da serpente, **enroscada** ali no seu dedo como se o **bicho bífido esbugalhasse os olhos**, **Margarida abriu desmedidamente os seus e, (...) tomou de um furor irreprimível, cheio de rubor e de lágrimas**. **Carregou com brutalidade o anel contra a trança da corda e fez-lhe saltar sucessiva e inexoravelmente as duas pedras.** Depois, (...) separou-a *cuidadosamente* da sua aliança de casamento com os dedos da outra mão. E, (...) **atirou o anel ao mar**.[299] (grifos nossos)

De acordo com Fagundes,[300] a "serpente restaurada não poderia aproximar-se dum amor que ela imaginara, no contexto de uma transcendência às forças do patriarcalismo". Desse modo, o seu gesto de *cegar definitivamente* a serpente do anel e jogá-lo ao mar representaria a rejeição a esse " 'amor' matrimonial 'consertado'". Isto é, "não tendo podido realizar, no contexto do mundo da diegese, o amor que uma serpente não cega potencializaria, ela rejeita o de uma serpente 'restaurada/consertada'": o seu casamento com André Barreto. Daí que Margarida, segundo Fagundes, "cegue definitivamente a serpente".

---

[298] Idem, ibidem, p. 348.
[299] Idem, ibidem, p. 349.
[300] FAGUNDES, Francisco Cota. "A Peste e Outros Macróbios em *Mau Tempo no* Canal. in *Desta e da Outra Margem do Atlântico:* Estudos de Literatura Açoriana e da Diáspora. Lisboa: Edições Salamandra, 2003, p. 66.

Além de todo o simbolismo presente tanto no texto quanto nos títulos dos capítulos, trazendo ainda maior complexidade à análise da obra em questão, encontramos referências explícitas e implícitas à Música, como já dito anteriormente. Os títulos dos capítulos que fazem referência à música apresentam-se segundo a seguinte disposição:

- Cap. IV. *Nocturno*;
- Cap. X. *2º Nocturno*;
- Cap. XVII. *3º Nocturno;*
- Cap. XXII. *4º Nocturno (Lento);*
- Cap. XXX. *5º Nocturno (Numa Furna)*;
- Cap. XXXIV. *6º Nocturno. Lua Cheia*;
- Cap. XXXVII. *Epílogo (Andante; poi allegro, non troppo)*

Ou seja, ao longo dos trinta e sete capítulos que compõem o romance, acham-se inseridos todos esses capítulos cujos títulos se referem à Música[301] e parecem, desse modo, não apenas sugerir ligações com o desenvolvimento da narrativa, mas impor-lhe um "andamento", um "compasso", tal como na música. Sendo assim, não foi ingenuamente que João Gaspar Simões em um artigo seu sobre *Mau Tempo no Canal*, no qual ele analisa os fatores que provavelmente levaram o romance a não "agradar" o leitor comum, afirma:

> De facto, concordamos que *Mau Tempo no Canal* não é tão fácil como certos romances sociais... Isto é, haverá quem leia com muito mais facilidade a história corriqueira de uma varina qualquer do que *esta sonata em acordes verbais ricos de cor e sonoridade*.[302] (grifos nossos)

É também notória ao longo de toda a narrativa a flagrante *musicalidade* da sua linguagem, tal como podemos comprovar, por exemplo, no trecho a seguir, marcado por aliterações e assonâncias: *"Aquele seu gesto parecia travar a torção da barquinha que, por um sábio mecanismo, pulsando lá muito ao longe, tirava às águas revoltas o segredo da distância"*. (grifos nossos)

---

[301] No *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986, encontramos as seguintes definições (referentes à Música e à Literatura) acerca do termo *noturno*: **5**. *Lit.* Uma das partes do ofício divino. **6.** *Mús.* No séc. XVIII, variante da serenata instrumental. **7.** *Mús.* No séc. XIX, pequena composição vocal (a duas ou mais vozes) influenciada pela romança. **8.** *Mús.* Gênero de composição para piano, de caráter melancólico e sonhador, em andamento vagaroso, e que foi criado por John Field (1782-1837) e desenvolvido por F. Chopin (1810-1849) e G. Fauré (1845-1923). **9.** *Mus.* No séc. XX, **poema sinfônico** que, por suas características, revive o espírito da serenata do século XVIII.

[302] SIMÕES, João Gaspar. "Mau Tempo no Canal" *in:* LUCAS, António C. (coord.). *Críticas sobre Vitorino Nemésio.* Lisboa, Bertrand, 1974, pp. 70-77.

Este trecho poderia, facilmente, ser transposto para uma disposição em versos, o que comprova, mais uma vez, o seu caráter poético:

Aqu**e**le s**e**u g**e**sto parec**i**a
trav**ar a** to**r**ç**ã**o d**a** ba**r**qu**i**nha
qu**e**, p**o**r um s**á**bio m**e**can**i**smo,
pu**l**s**a**ndo **lá** muito ao **l**o**n**ge,
tir**a**va **à**s **á**guas revo**l**tas
o segr**e**do d**a** dist**â**ncia.

Percebemos, portanto, que além das aliterações e assonâncias presentes no "interior" dos "versos", as paroxítonas no final de cada "verso" marcam uma regularidade quanto à tonicidade (rimas graves), pois nos versos 1,2 e 3 encontramos um "i" tônico em todos eles, e nos versos 4 e 5 verificamos a presença de um "o" tônico; por fim, no último verso, temos uma paroxítona terminada em ditongo crescente, conferindo a este último verso uma sensação de prolongamento e, ao mesmo tempo, de finalização. Portanto, esse flagrante trabalho poético no texto do romance, atribui-lhe, sem dúvida, uma *função poética* que se manifesta, sobretudo, pela *sonoridade* e pelo *ritmo* que o trecho em questão exemplifica.

Esse "caráter poético" do texto é flagrante apenas em *Mau Tempo no Canal*, obra que, como já dissemos, apresenta-se profundamente mais complexa que as narrativas anteriores, sob todos os aspectos. E essa complexidade se mostra na construção de sua diegese, na sua linguagem, na concepção de suas personagens, enfim, na *totalidade* que simula e que esperamos iluminar, ao menos em parte, por meio desse *percurso* que viemos tentando justificar.

3.3.1 Os duplos femininos

Na análise das narrativas de Nemésio verificou-se um caráter ambíguo do feminino, sob diversos aspectos, concebido essencialmente por um sincretismo entre uma ancestralidade mítica pagã e outra cristã. Esse sincretismo se expressou, inicialmente, por meio da evocação dos mitos de Vesta e da Virgem Maria, como analisado em *Varanda de Pilatos*.

Embora esse sincretismo possa ser identificado pontualmente nesse seu primeiro romance, essa *fusão* não se apresenta de forma *estática* nas narrativas nemesianas. Ao contrário disso, sob uma perspectiva cronológica, ao mesmo tempo em que elas espelham uma *progressiva diluição* desses mitos e, desse modo, o seu *ocultamento* — cujo ápice se revela em *Mau Tempo no Canal* — elas expressam uma série de *desdobramentos* dos mitos femininos, tanto os de origem pagã quanto os de origem cristã, além de seu sincretismo.

No primeiro romance de Nemésio, verificamos que o feminino açoriano é associado à Vesta, ao mesmo tempo em que é associado à ilha e a própria Terra. Daí a reflexão sobre esse feminino evocar a teogonia clássica. Assim, se, por um lado, o feminino nemesiano remonta a toda "genealogia" de Vesta; por outro, esse feminino inicialmente teogônico desdobra-se na idéia de vila e, também, de cidade[303]. Nesse sentido, da mesma forma que da associação à Vesta depreende-se um feminino açoriano ligado à idéia de *permanência* e de *imanência*, já que Vesta foi aquela que desejou permanecer casta e sedentária, "guardando" eternamente o Olimpo[304], o feminino associado ao lar, à ilha, a Terra evoca, ainda, a idéia da terra e da Terra tanto como um grande útero, como sepultura[305]. Esta última simbologia relaciona-se profundamente com a forma paradoxal com que o açoriano

[303] No item "Açorianidade e Insularidade", desenvolvemos essa relação entre feminino, terra, cidade e citamos o artigo de Adélia Bezerra de Menezes, intitulado "A imaginação da terra", em que a estudiosa de João Cabral analisa a sua obra e verifica que nela o feminino também está associado à imagem da terra e de cidade, o que comprovaria nossa idéia de que essa correspondência seria de ordem arquetípica.
[304] E, na morada dos deuses, é simbolizada pela chama que aquece e acolhe, ocupando um lugar *central* nessa morada. Vesta, portanto, representa a chama que aquece e guarda o lar, a cidade, a Grécia.
[305] Essa ambivalência do sentido de terra é mencionado por Adélia B. de Menezes no artigo referido em nota anterior.

se relaciona com a emigração[306] e que constitui traço fundamental da açorianidade de Nemésio.

Além de associar-se ao mito de Vesta, o feminino nemesiano, naquele primeiro romance, é remetido à simbologia da Virgem Maria, ou seja, à maternidade casta. Assim, se, por um lado, o feminino nemesiano se revela de forma panteística na terra, na cidade, na ilha e na Terra; por outro, sugere-se transcendente ao evocar a Santa Maria. Vale dizer, ainda, que mesmo a imagem da Virgem Maria também é ambígua, isto é, também se revela uma figura *liminar* entre profano, como mulher que foi, e o sagrado transcendente.

O que, todavia, importa-nos ressaltar, no momento, é que tanto Vesta quanto a Virgem Maria, assim como Eva, por extensão, representam um feminino que é expressão da *castidade,* da *pureza,* da *medida*, do *sacrifício,* da *abnegação*, da *doação*, do *amor incondicional,* da *submissão* etc, isto é, de um feminino *sublime,* protetor e maternal que, por isso, seria representante do *apolíneo.* É esse arquétipo, sobretudo, que, sem dúvida, é evocado em *Varanda de Pilatos.*

Na primeira novela de *A Casa Fechada*, a personagem Zilda representa um feminino de perspectiva *panteísta*, isto é, em certa medida, integrado *organicamente*[307] na natureza. É em referência à sua relação íntima e familiar com o mar e com a praia que a analogia com a deusa Vênus será sugerida. Como, no entanto, Vênus constitui a ambivalência e a ambigüidade em si, Zilda, por analogia, também representaria essa mesma ambigüidade. Se Vênus, por um lado, representa a ambigüidade entre um amor *sublime* e outro que é *pura sedução*, daí seu aspecto *predador*; Zilda, por outro, ao mesmo tempo em que remete à Vênus, deusa da Natureza, também representa o aspecto *predador burguês*, já que busca no *casamento por interesse* a sua *salvação.*

Não há apenas um mito sobre a Vênus dos latinos, ou sobre a Afrodite dos gregos. Daí podermos "evocar, desordenadamente, os amores da deusa com Anquises[308]", como relatados por Homero; sua paixão por Adônis; sua intriga amorosa com Ares," o que também relata o poeta na *Odisséia.* Embora tivesse havido uma imediata associação "entre a Vênus italiana e a Afrodite grega", é preciso ainda ressaltar um detalhe:

[306] Essa questão é mais desenvolvida no item "Açorianidade e Insularidade".
[307] Em razão disso é que identificamos na poética de Nemésio uma espécie de *physis* nemesiana.
[308] Príncipe de Tróia, mortal, foi um dos amantes de Afrodite e com ela teve um filho, Enéias.

> Vênus é a ancestral mítica dos romanos em geral, e da família imperial em particular. A este título ela figura, e em bom lugar, no poema nacional a *Eneida.* E as *Metamorfoses* de Ovídio terminam com a grandiosa visão de uma apoteose: César torna-se deus a pedido da augusta Vênus. É talvez graças a esses dois textos especialmente difundidos e estudados [...] da Antiguidade aos nossos dias que a deusa do amor pôde permanecer uma figura do imaginário e não uma fraca figura de retórica. [...] [Na] tradição latina[309], o texto *De Rerum Natura*, de Lucrécio, [contém] extraordinário prelúdio onde Vênus, " [...] felicidade dos homens e dos deuses", é descrita como **governante da natureza**".[310]

Essa associação imediata de Vênus à Natureza confirmaria, também, a pertinência de nossa interpretação da personagem Zilda, protagonista da primeira novela de *A Casa Fechada*. Ela, portanto, representaria o feminino ligado às forças da natureza, segundo essa tradição latina. A sua sensualidade, no entanto, não se caracteriza por uma expressão consciente e arbitrária, mas por uma *inata* e *inconsciente expressão*. Na verdade, o feminino nessa novela, representado por Zilda, parece-nos desempenhar uma espécie de função *intermediadora* entre o masculino e o divino disperso na Natureza[311]. Nesse sentido, portanto, nessa primeira novela o feminino não apresenta, ainda, um caráter "ameaçador", ou "predador", como se verá na segunda novela e, principalmente, no último romance de Nemésio.

A *correspondência* simbólica do feminino com a Natureza se dá de forma mais "trabalhada", ou aprofundada, na última novela de *A Casa Fechada*. Nesta, a personagem morta — Margarida, primeira esposa de Luís — está *presente ainda*[312] entre os familiares e na casa das penhas por meio da sugestão de sua *correspondência* com as flores e árvores em torno da casa, a brisa que atravessa a casa "carregando" o perfume das flores que ela plantou, a trepadeira que envolve a casa e cujos galhos "ameaçam" entrar pela janela, todo bosque que circunda a casa e no qual os criados construíram uma espécie de "santuário"

[309] Anterior a Virgílio.
[310] BRUNEL, Pierre [org.]. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Editora UNB-José Olympio, 1988, p. 21.
[311] Lembro aqui o trecho, já mencionado na análise, em que " Zilda conduz Murta ao Mar, como se o conduzisse ao Jordão".
[312] Nossa impressão é a de que a presença de Margarida não é "simbólica" apenas, mas se trata de uma presença "física" até, como se as flores que ela plantou ao redor da casa, por exemplo, mais que "símbolos" dela, constituíssem a própria Margarida, ou seja, uma espécie de *metempsicose* (segundo Pierre Brunel, a crença em uma metamorfose humana, ou em uma metempsicose, implica a idéia da "dualidade da pessoa humana — masculino/feminino, homem/animal, espírito/carne, vida/morte", p. 262).

onde todas as noites acendem um lume para a alma de D. Margaridinha. E essas *correspondências* se confirmariam, ainda, pelo ciúmes que "esses elementos" despertam em Adelaide, segunda esposa de Luís.

Quanto à ambivalência de Afrodite/Vênus, "vale lembrar que se deve a ela a morte de Hipólito, por um lado, e a felicidade de Enéias por outro". Esse feminino, portanto, compreende tanto o Bem quanto o Mal: eis o traço *essencial* da *deusa do amor.* Sim, apesar das várias narrativas associadas à Afrodite, ou Vênus, e daí a imprecisão em torno desse mito, uma idéia é "imediata: Afrodite é a deusa do amor".

A ambigüidade relacionada à Vênus não se limita, entretanto, apenas a um feminino "duplicado", ou desdobrado, mas também a uma *Vênus masculina*[313], que o *Tirésias*[314] de Ovídio faz supor: "tendo sido sucessivamente homem e mulher, ele conhecia o amor tal como o sentem os dois sexos".[315]

> Portanto é preciso admitir que por mais forçada que possa parecer, a metonímia de Ovídio[316] não é aberrante. Representa a última etapa de um processo evolutivo, que consistiu em explicar os mitos e transformá-los em alegoria, até fazer desaparecer qualquer elemento concreto ou visível. [...]

Justamente por isso, é inegável a suposição de que esses mitos sobre o feminino e sua relação com a sexualidade humana exerçam uma *força,* profunda e imensurável, sobre o nosso imaginário cultural e religioso.

Entretanto, as narrativas sobre Afrodite que, segundo interpretações de época, representavam as suas fragilidades morais ou éticas foram sendo "suprimidas", ou pelo

---

[313] À expressão "Vênus masculina" poderia ser aludida a idéia de Adão como ser andrógino. Segundo Roberto Sicuteri (op. cit., p. 13), "é a mitologia bíblica que nos ajuda a imaginar Adão — em sentido psíquico, como um verdadeiro e real *androgginos*, isto é, macho e fêmea. No *Gênesis*, I, 27 é dito: "Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; macho e fêmea o criou".

[314] **Tirésias** foi um famoso vidente de Tebas. Era cego. De acordo com a mitologia grega (Ovídio, *Metamorfoses*), Tirésias separou duas serpentes que estavam unidas e assim se transformou em mulher. Sete anos mais tarde, encontrou as mesmas duas serpentes, atingiu-as novamente e voltou a ser homem. Um certo dia, Júpiter e Juno perguntaram a Tirésias, que teve a oportunidade de pertencer aos dois sexos, de qual foi o que ele gostou mais. Quando ele respondeu "mulher", Juno o deixou cego. Júpiter, para compensar o dano, deu-lhe o dom de profetizar o futuro. Sua profecia mais famosa foi proferida na peça Édipo Rei de Sófocles, [em que] previu que o príncipe Édipo mataria o pai e se casaria com sua própria mãe.
Disponível em http://www.stelle.com.br/pt/inferno/notas_20.html. Acesso em 01/dez/2009.

[315] BRUNEL, P. Op. Cit., p. 21.

[316] Levando em conta que Afrodite é a deusa do Amor e que seu "próprio nome, por ceder lugar a uma abstração, pode ser empregado como simples metonímia": "Ele conhecia uma e outra Vênus", "diz Ovídio de Tirésias (*Metamorfoses*, livro III, v. 23).

menos se tentou fazer isso. Por exemplo, "não se quis admitir que Homero contasse o adultério de uma deusa, e o episódio da *Odisséia* passa por apócrifo [...]".[317] Em outras palavras, tentou-se *elevar* a imagem de Afrodite, buscando, desse modo, torná-la "coerente" com sua posição de deusa. Assim,

> para banir a imoralidade [pôde-se] rejeitar algumas tradições e também apostar em suas ambigüidades e contradições. É o que [fez] Pausânias em *O banquete,* de Platão (180 d): Hesíodo conta que Afrodite nasceu do mar, onde caíra o sêmen de Urano quando foi castrado por seu filho; Homero ignora essa história e faz de Afrodite a filha de Zeus e Dione. Pode-se interpretar esta diferença opondo-se uma Afrodite Urânia, isto é, Celeste, a uma Afrodite Pandêmia, ou seja, Popular [...]. Admitamos que por ser mais antiga, **a Afrodite Celeste é a mais digna, representa o Amor espiritual; a Popular limita-se à obra da carne.**[318] (grifos nossos)

Essa oposição, talvez, possa ter constituído um dos fatores que levou Afrodite a ser associada a Eros, sobretudo "se distinguirmos um Eros Celeste de um Eros popular".[319] Essa idéia acerca de esses dois Eros desdobra-se ainda em um "Eros vital, brutal"[320] e outro "depurado, que conduz à sabedoria e ao conhecimento. O primeiro é um emblema do cio, o segundo é filho de Urânia" (uma Musa).[321] Assim, tal como os dois aspectos de Afrodite, em relação a Eros temos a oposição entre qualidades abstratas e *sublimes* e aquelas relacionadas à sexualidade e ao mundo profano, mundano. Não saberíamos dizer com precisão se essa ambigüidade relacionada a Eros decorreria da ambigüidade relacionada à Afrodite ou se o contrário, já que há controvérsias em relação a própria origem de Eros.

Segundo a *Teogonia* de Hesíodo, são *Kháos,* Terra, Tártaro e Eros *as* Potestades que se encontram na Origem do universo. "Eros é a Potestade que preside à união amorosa, o seu domínio estende-se irresistível sobre Deuses e homens. [...]. Ele é um desejo de acasalamento que avassala todos os seres, sem que se possa opor-lhe resistência."[322] De acordo com o princípio da *coincidentia oppositorum*, *Éros* se opõe a *Kháos*: Eros, como força de acasalamento, constitui uma *potência cosmogônica* relacionada à *fecundação* da Terra pelo Céu, por meio da "chuva-sêmen"; desse modo, "Eros está tanto mais perto e

[317] BRUNEL., Op. cit., p. 21.
[318] Id., ibid., p. 21.
[319] Id., ibid., p. 21.
[320] Trata-se de "Eros que se abate sobre os rebanhos", segundo Sófocles em *Antígona*. (Ibid., p. 21)
[321] Id., ibid., p. 21.
[322] Hesíodo. *Teogonia,* p. 42.

aparentado ao Céu e à Terra [...] quanto Tártaro, por sua natureza hipoctônica, noturna e letal, está mais perto e aparentado ao *Kháos* com sua descendência tenebrosa e mortífera." Portanto, "tal como *Éros* é a força que preside a união amorosa, *Kháos* é a força que preside à separação."[323]

Outra interpretação para a distinção de uma Afrodite afeita aos *impulsos da carne* se justificaria pelo fato de ela "passar por uma deusa oriental", já que, segundo a *Teogonia* de Hesíodo, é para Citera ou Chipre que Afrodite/ Vênus se dirige logo depois de ser "concebida" na espuma do mar. Como "o Oriente é bárbaro [...], [praticavam-se] aí religiões estranhas[324] que, eventualmente, recomendam a prostituição sagrada", provavelmente por isso, Afrodite foi interpretada como "uma figura da fraqueza e dos desejos desenfreados".[325]

Assim, apesar de todas as tentativas de "moralização" dos mitos de Afrodite, ou Vênus, "a tradição intelectual do Ocidente" não se manteve "surda" a nenhuma dessas interpretações e oposições. Na verdade,

> a espiritualização do amor se afirma ainda mais a partir do momento em que o cristianismo, repudiando Eros, tende a identificar Amor e Caritas. Por um efeito previsível, o amor concreto, carnal, é considerado desprezível e até mesmo perigoso: o *contemptus mundi* passa pelo *contemptus feminae*, e não se está longe de considerar a mulher um diabo[326].

Essa interpretação associando o feminino tanto ao Amor Espiritual quanto ao amor carnal, reforçado sobretudo pelo cristianismo, é que está na base não só da construção do mito de Lilith, como também de seu ocultamento.

O mito de Lilith reporta à tradição dos testemunhos orais reunidos nos "textos de sabedoria rabínica definida na versão jeovística, [...] que precede a versão bíblica dos sacerdotes".[327] Embora haja contradições e enigmas em torno das versões do *Gênesis*,

---

[323] Id., ibid., p. 42.
[324] Chamo a atenção para a perspectiva explicitamente ocidental desse verbete, permeada de um certo *tom* preconceituoso, expresso na relação lógica "[como] o Oriente é bárbaro", praticam-se lá "religiões estranhas". Bastaria mencionar que é "diferente" ou que " estranhas" se refere à perspectiva das religiões ocidentais.
[325] Id., ibid., p. 21.
[326] Vale ressaltar a diferença de sentidos entre o Diabo e o Demônio. Embora, segundo o imaginário cristão, um seja praticamente sinônimo do outro e ambos constituem o próprio Mal; de acordo com a concepção grega, o demônio é apenas uma entidade *intermediária* entre Deus e o homem.
[327] SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra.* P. 23.

sobretudo em torno do "mito do nascimento da mulher", segundo Sicuteri, a "lenda de Lilith, primeira companheira de Adão, foi perdida ou *removida*[328] durante a época de transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal, que logo após sofre as modificações dos Pais da Igreja".[329]

> Estes grandes testemunhos depositários da Torah (o Ensinamento) e dos Midrash (a Procura) contidos na Misnach (coleção de Códigos) são certamente dos Rabis iluminados pelo carisma e pela fé, mas são também os testemunhos de lendas, mitos, sagas, alegorias e usos folclóricos populares, que os Rabis usavam como reflexão viva baseada em analogias para estabelecer a verdade hermenêutica sobre as origens do mundo e do Homem. Nós acreditamos [...] que a sabedoria dos jovistas e a leitura dos textos muito remotos nos suscitam maiores energias e incitam à reativação dos arquétipos e mitos do inconsciente coletivo, ao contrário do que o faz o depoimento sacerdotal.[330]

É, portanto, incitado a buscar a compreensão acerca do humano, bem como das razões que conduziram tanto a elaboração quanto o ocultamento da lenda de Lilith, é que Sicuteri se lança a essa profunda investigação. E, para que possamos analisar com fundamento a construção desse feminino essencialmente marcado pela subversão da autoridade patriarcal e androcentrista, já que esse feminino constitui o grande *enigma* nas narrativas de Nemésio, é que também fomos compelidos a remontar o seu mito.

3.3.1.1 Adão: a Unidade Celeste

Segundo a interpretação do Gênesis feita por Sicuteri, Adão representava não o macho, mas o Uno e, nesse sentido, um ser andrógino, isto é, macho e fêmea. E esse conceito de "androginia do indivíduo" se justificaria "segundo o princípio da harmonia total do Uno que é feito de Dois".[331] A dualidade deveria ser compreendida, a nosso ver, como condição da própria perpetuação da espécie na Terra à imagem de Deus, "pois o homem lhe

[328] Chamo a atenção aqui para a semelhança de "procedimento" com os textos clássicos que contam o mito de Vênus e de Afrodite que também sofreram "alterações", ou "mutilações", visando à "adequação moral" desses mitos.
[329] Id., ibid., p. 23.
[330] Id., ibid., p. 23.
[331] Id., ibid., p. 13.

é semelhante".[332] Assim, para designar a criação do homem "as Escrituras se servem da expressão *beyom hibaream* (= no dia em que eles foram criados). As Escrituras dizem: 'os *criou* macho e fêmea'".[333] Segundo a interpretação de Sicuteri, "cada figura que não se apresenta em si o macho e a fêmea não se assemelha à figura celeste"[334], daí o trecho na sagrada Escritura dizendo que Ele apenas abençoa o lugar onde há a união do macho com a fêmea: "os abençoou e deu a eles o nome de Adão".[335] Sicuteri afirma, portanto, que o nome Adão foi dado a esse que são dois, isto é, o nome Adão não denomina apenas o macho, mas aquele que é macho e fêmea, ou seja, que são ambos. Daí constar nas Escrituras: "E deu a eles o nome de homem".[336]

Essa idéia faz sentido, sobretudo, quando considerado o relato sobre a criação do homem sob a perspectiva do Zohar[337]. Rabi Abba[338], discípulo de Rabi Shimon, repete, segundo Sicuteri, que

---

[332] Id., ibid., p. 15.
[333] Id., ibid., p. 15.
[334] Id., Ibid., p. 15.
[335] Id., Ibid., p. 15.
[336] *Il libro dello Zohar*, org. por J. De Pauly, Atanor, 1978, apud Sicuteri, ibid., p. 15.

[337] "O Sefer ha-Zohar - o Livro do Esplendor - É, sem sombra de dúvida, a obra principal e mais sagrada da Cabalá, a dimensão mística do judaísmo. Fonte inesgotável de sabedoria e conhecimento, seus ensinamentos e revelações se equiparam, em importância, aos da Torá e do Talmud. [...] O Zohar é a coluna vertebral da Cabalá, também chamada de Chochmat ha-Emet - a Sabedoria da Verdade. Na língua hebraica, Cabalá significa "recebimento" ou "o que foi recebido". Por ser parte integral da Torá, tem origem e natureza Divina. Apesar de seus ensinamentos terem sido transmitidos a Adão e aos patriarcas do povo judeu, foi Moisés quem os recebeu diretamente de D'us durante a Revelação no Monte Sinai e os instituiu formalmente como parte da história do povo de Israel. Desde então, esta sabedoria mística vem sendo repassada de geração em geração para uns poucos escolhidos entre os líderes espirituais do povo judeu." Texto explicativo extraído de http://www.morasha.com.br/conteudo/artigos/artigos_view.asp?a=441&p=0 Acesso em 07 dez 2009.

[338] Fugindo da perseguição das autoridades romanas, "o Rabi e seu filho se esconderam em uma caverna. Lá permaneceram durante treze anos, estudando, noite e dia, a Torá. Sustentaram-se, dentro da caverna, do fruto de uma alfarrobeira e da água de uma fonte, surgida do nada. Durante os anos em que viveram na caverna, pai e filho - tendo o estudo da Torá como única ocupação - foram visitados pelas almas de Moisés e do profeta Eliahu, que lhes transmitiram os segredos místicos mais profundos do universo. E exatamente essa riqueza de conhecimentos, adquiridos na caverna, foi transcrita como sendo o Zohar - a obra na qual se fundamenta a Cabalá.
Transcorridos doze anos da reclusão dos eruditos, morre o governador romano, levando consigo o decreto de morte contra Rabi Shimon. Quando o grande sábio e seu filho emergem do isolamento da caverna, deparam com um homem que arava e semeava a terra. Os dois, que se tinham recolhido por mais de uma década numa caverna, exclusiva e ininterruptamente estudando a Torá, não podiam compreender como devotava um judeu o seu tempo a uma ocupação mundana qualquer - e não a questões eternas, como a oração e o estudo da Lei. Encararam, pois, o homem, com desagrado, e de seus olhos se projeta um raio de fogo que o queima. Eis que dos Céus lhes chega uma voz, tonitruante: "Para destruir o Meu mundo saístes da reclusão?" E a Voz lhes ordenou voltar ao isolamento da caverna, tendo lá permanecido por mais um ano, imersos no estudo. Quando, pela segunda e última vez emergem da caverna, pai e filho regozijaram-se ao constatar que os judeus de Israel

> no momento da criação, **Deus fez o homem à imagem do mundo do alto e à daquele de baixo; ele era a síntese do todo**, a imagem do todo; nele estavam todos os Sephiroth, isto é, todas as modalidades cifradas das manifestações de Deus no humano. **A luz de Adão se expandia em todo lugar da terra e tinha duas classes compostas de macho e fêmea. Por isso Adão tinha duas faces.**[339] (grifos meus)

Segundo Sicuteri, encontram-se na Torah e nos Midrash "os mais extensos comentários" sobre o *Gênesis,* e todas as menções sobre a criação do homem fazem referência ao "homem andrógino", ou ao "homem hermafrodita", ou ainda ao "homem bifronte", que fora dividido e do qual "resultaram dois dorsos, um aqui e um ali".[340]

Sicuteri lembra, também, que Platão, no *Banquete*, menciona o mito do homem primitivo, o qual era hermafrodita. Além disso, outras fontes de estudos encontraram nos babilônicos menções "relativas à androginia do primeiro homem".[341]

> Fílon de Alexandria teve uma intuição análoga, sobre um Adão bifronte ou hermafrodita com uma estrutura que evoca os "irmãos siameses". Também Benz segue o mito do andrógino, dos gnósticos até os místicos modernos. Theodor Reik, na sua *Psicanálise da Bíblia*, cita os autores que seguiram essa hipótese: Judah Abravanel de 1525, depois Jacob Böhme (1630), o próprio Swedenborg, o russo Berdjaiev e o filósofo espanhol Leão Hebreu na sua obra *Dialoghi d'Amore.*[342]

São diversas as fontes, portanto, que fazem referência à androginia de um ser primordial. Todavia, interessa-nos, no momento, relacionar essa androginia ao "nascimento" de Lilith, de que só nos restaram indícios perceptíveis, segundo Sicuteri, quando comparada a versão do *Gênesis* I à do *Gênesis* II:

---

se ocupavam do cumprimento dos sagrados Mandamentos Divinos. Já não incomodava ao Rashbi o que de mundano o cercava e disse a Elazar, seu filho, que o que ambos estudaram da Torá bastava para sustentar o mundo. Rabi Shimon estava em busca de maneiras de retificar o mundo; não de condená-lo.
De seu longo confinamento, emergiu Rabi Shimon espiritualmente mais sábio e mais poderoso do que nunca. Reunindo seu filho, seu genro e os discípulos mais próximos, começa a lhes revelar os segredos da Cabalá que ele próprio recebera durante os treze anos em que estivera recluso. Esses grandes mistérios e revelações sobre o processo da Criação, sobre o relacionamento de D'us com nossa existência e sobre a feitura da alma humana eram transmitidos oralmente, de geração em geração, pelos grandes líderes espirituais do povo judeu exclusivamente a seus pares. Mas, com Rabi Shimon, a Cabalá começou a ser transcrita, de forma sistemática, e divulgada pelo mundo. Daí considerarem-no o "pai" do misticismo judaico. Um de seus discípulos, Rabi Abba, seu escriba mais proeminente, foi quem redigiu o Sefer Ha'Zohar - "o Livro do Esplendor" - espinha dorsal dos estudos cabalísticos". Disponível em http://www.morasha.com.br/conteudo/artigos/artigos_view.asp?a=438&p=0. Acesso em 07 dez 2009.

[339] SICUTERI, R. Op. cit., p. 15.
[340] Id., ibid., p. 16.
[341] JEREMIAH, Alfred. *The Old Testament in the Light of The Ancient East.* London, 1911, apud Sicuteri, op. cit., p. 16.
[342] SICUTERI, R. Op. cit., p. 16.

> 1– *Gênesis* I, 26: "Deus disse: façamos o homem à nossa imagem, segundo a nossa semelhança..."
> 2 – *Gênesis* I, 27: "Deus criou *o homem* à sua imagem, à imagem de Deus *o criou*; macho e fêmea *os criou*".
> 3 – *Gênesis* I, 28: "Deus *os abençoou* e Deus *lhe*s *disse*: crescei e multiplicai-vos".
>
> 1– *Gênesis* II, 7-8: "Então Jeová Deus modelou o homem com pó do chão e soprou nas suas narinas um hálito de vida, assim o homem se tornou um ser vivente..."
> 2 – *Gênesis* II, 18: "Depois Jeová Deus disse: Não é bem que o homem esteja só: quero lhe fazer uma ajudante a ele correspondente.
> 3 – *Gênesis* II, 28: "...Assim o homem conferiu nomes a todos os animais, a todos os voláteis do céu e a todos os animais selvagens. Mas para o homem não achou uma ajudante que fosse *semelhante a ele*".[343]

Segundo a interpretação de Sicuteri, no *Gênesis* I, 27, a alteração do pronome, que se refere ao homem, de singular para o plural ou seria "revelador do conceito de androginia" desse primeiro homem, ou Adão teve uma "primeira companheira" que corresponderia à Lilith. No *Gênesis II,* a criação de Adão é descrita como única. Não há qualquer menção a um aspecto feminino ou mesmo a um "duplo" relacionado ao homem. Em *Gênesis* II, 18 e 28, precisamente nos trechos "não é bem que esteja só" e "uma ajudante que fosse *semelhante a ele*", está implícita, segundo Sicuteri, a idéia de que "Adão vivesse sexualmente promíscuo com animais".[344]

Então, Rabi Ahà diz que no momento em que Adão pede a Deus uma companheira, Deus o fez cair num sono profundo. Nesse momento, então, Eva é criada a partir de sua costela.

3.3.1.2 O Mito de Lilith

Seguramente, a referência a possível existência de Lilith deve ser buscada no *Gênesis* I, se desconsiderarmos a hipótese da androginia, segundo Sicuteri. Assim, o trecho e Deus "os abençoou" faria referência a Adão e à sua primeira companheira, o que pode ser "confirmado" em *Gênesis* II, 22-25, precisamente no trecho em que, depois que Deus fez a mulher e a conduziu a Adão, ele então lhe diz: "*Desta* vez é o osso dos meus ossos e carne

[343] Id., ibid., p. 20.
[344] Id., ibid., p. 25.

da minha carne!" De acordo com Sicuteri, o trecho "Desta vez" supõe que tivesse havido uma outra mulher anterior que não tinha sido do agrado de Adão. Isso pode ser esclarecido por meio de um comentário de Beresit-Rabba: "No princípio a criou, mas quando o homem a viu cheia de saliva e de sangue afastou-se dela, tornou a criá-la uma segunda vez, [...]".[345]

Para Sicuteri, esta primeira mulher cheia de "saliva e sangue" que tanto desagradou Adão devesse ser Lilith. Então, a questão a ser levantada é por que esta primeira companheira teria desagradado Adão? E qual o significado da descrição "cheia de saliva e sangue"? E, ainda, por que "saliva" e "sangue"?[346]

Levando em conta que "sangue" constitui o elemento *vital* do *corpo vivo* e, por isso, *símbolo máximo* dessa *vitalidade* e que também pode fazer referência na mulher à menstruação, o que remete imediatamente à reprodução, então, essa primeira mulher "cheia de sangue" poderia significar uma mulher cujos aspectos *carnais*, ou *sexuais,* eram muito proeminentes. Isso porque, além de "cheia de sangue", segundo essa descrição de Lilith, ela surge "cheia de saliva", o que reforça uma interpretação sexualizada de sua imagem. A saliva, segundo Sicuteri, poderia ser associada à "secreção erótica feminina" e ao "beijo profundo". Para Adão, no entanto, esses aspectos eram *terrivelmente* proeminentes, já que, no momento em que ele a vê, ele se afasta dela "amedrontado".[347] Além disso, Sicuteri chama a atenção para a tradução do termo "vez", que em hebraico significa "perturbação", daí ser possível, segundo ele, inferir também que essa primeira mulher despertou em Adão uma "insustentável perturbação".[348]

Graves[349] resumiu, a partir dos comentários sobre o Pentateuco reunidos por Rabi Reuben ben R. Cohen, a lenda sobre o nascimento de Lilith: "Deus então criou Lilith, a primeira mulher, assim como havia criado Adão, mas usando fezes e imundície ao invés de pó puro". Essa versão do nascimento de Lilith explicaria tanto a atitude de distanciamento de Adão no momento em que ele a viu, quanto explicaria o aspecto negativo relacionado à sua origem e à sua "personalidade". Entretanto, não explica, a nosso ver, por qual motivo Deus "criaria" a mulher, aquela que há de ser a "genitora dos homens", usando "imundícies" e não o mesmo pó "puro" de que fora feito Adão. Segundo Sicuteri, estaria já

[345] *Commento alla Genesi*, apud Sicuteri, op. cit., p. 27.
[346] Id., ibid., p. 27.
[347] Id., ibid., p. 28.
[348] Id., ibid., p. 28.
[349] GRAVES. R. *I miti ebraici*, Longanesi, 1977, apud Sicuteri, op. cit., p. 28.

aí a atuação do "homem" no sentido de instaurar a disparidade entre os gêneros, sugerindo que a mulher seria uma "criatura *predestinada* a ser *inferior* ao homem"[350] e, desse modo, afirmar-se-ia a *supremacia masculina* no mundo.

Segundo essa versão, Lilith já nasce, portanto, *impura*. E isso foi um passo para que essa mulher fosse tomada como *essencialmente demoníaca*. Esse aspecto demoníaco atribuído à Lilith seria decorrente também, para Sicuteri, da contagem dos dias segundo o calendário hebraico sobre os sete dias de criação: Lilith teria nascido *logo após* Adão, no sexto dia de criação, junto com répteis e demônios, precisamente, no final do sexto dia, "no entardecer da Sexta-feira, ao avançar das trevas, pouco antes de entrar o Sábado, dia sagrado para os hebreus."[351] No final do sábado, porém, Adão é expulso do Jardim do Éden, o que, para Sicuteri, é bastante simbólico, pois significaria que, nas trevas, Adão *consuma* sua relação com Lilith e, nesse momento, estabelece-se "*o arquétipo da relação homem-mulher*".

Nesse sentido, poderíamos entender que a suposição de Sicuteri é a de que *o arquétipo da relação homem-mulher* teria origem essencialmente *negativa*, simbolizada pelo contexto das *trevas*. Em outras palavras, isso significaria que a "relação homem-mulher" estaria fadada ao conflito, ao malogro, ao sofrimento, já que, em seguida, Lilith "abandona" Adão, ou, segundo a outra versão, Eva e Adão são "expulsos do Paraíso".

A criação da primeira mulher — seja Lilith, seja Eva — também aparece relacionada a um "sonho" de Adão, aliás, segundo interpretações, a um "sonho erótico". Surge, na verdade, o *desejo* de Adão. Lilith, nesse sentido, representaria a *personificação do desejo de Adão.*[352] Segundo Isaías, Lilith "foi criada bela como um sonho"[353]:

> não da cabeça para que não se assoberbasse; não do olho para que não fosse ansiosa de ver; não da orelha para que não fosse curiosa em ouvir; não da boca para que não fosse faladeira; não do coração para que não fosse ciumenta; não da mão para que não tocasse no que estivesse ao alcance da mão; nem do pé para que não fosse andarilha: mas do lugar em que o homem está escondido e quando o homem está nu, aquele lugar ainda está coberto.[354]

[350] SICUTERI, R. Op. cit., p. 28.
[351] Id., ibid., p. 30.
[352] Id., ibid., p. 30 e 31.
[353] Id., ibid., p. 32.
[354] *Commento alla Genesi*, apud Sicuteri, op. cit., p. 32.

É curioso notar nesse trecho como, novamente, o "juízo masculino" é flagrante na "autoria" desse texto, já que há claramente determinado um "modelo" de mulher que, "para ser boa", *ideal, perfeita,* deveria, necessariamente, não constituir *sujeito,* mas *sujeita* ao homem. Temos nesse trecho, portanto, o "conceito da mulher-objeto". E Lilith, nesse sentido, deveria ser *expressão fiel* desse modelo. Ela se une ao homem e ele conhece a relação sexual *sentida como tal*.[355] A intensidade desse amor será, então, descrita no *Cântico dos Cânticos* (I, 15-17)[356]. Não havia nesse texto bíblico qualquer forma de repreensão ao prazer carnal, como mostra o trecho em que Adão "canta as belezas de sua mulher":

> Como és bela, minha amiga
> como és bela.
> Os teus olhos são como pombas
> Atrás de teu véu;
> A tua é coma de um rebanho de cabras
> que desce do monte de Galaad.
> [...]
> Como nastro de púrpura os teus lábios
> A tua boca é um convite;
> Gomo de romã são as tuas faces
> atrás de teu véu.
> O teu colo é como torre de David
> construída para dominar o vale:
> mil escudos estão pendurados em ti,
> todos armaduras de valentes.
> Os teus seios são como dois veados
> dois gêmeos de gazela
> que pastam entre as anêmonas.
> Quando expirar o dia e
> se difundirem as sombras,
> irei de novo ao monte de mirra
> e à colina do incenso...[357]

No Paraíso, onde "tudo isto era muito bom"[358], tem início, no entanto, uma *perturbação.* É que fora ensinado ao homem e à mulher como é que os seres viventes deveriam se amar. Segundo esse ensinamento

---

[355] Sicuteri. op. cit., p. 32.
[356] Como é bela, minha amiga, / como és bela! / Os teus olhos são como pombas. / Como és belo, meu dileto, / como és suave. / Nosso leito é a relva, / paredes de nossa casa os cedros, / teto para nós os ciprestes. Apud Sicuteri, p. 32-33.
[357] *Cântico dos Cânticos* IV, 1,6 apud Sicuteri, op. cit., p. 34.
[358] Sicuteri. op. cit., p. 33.

> todos os seres praticam o ato sexual com a cara de um voltada para as costas do outro, afora dois que se unem dorso a dorso: camelo e cão, e afora três, que se unem cara a cara, porque a Presença divina lhes falou, e são o homem, a serpente e o peixe[359].

Quando Lilith e Adão se uniam na carne, obviamente de acordo com a "*posição natural* — a mulher por baixo e o homem por cima — Lilith mostrava impaciência". E, então, perguntou a Adão:

"— Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo?" [...] "Por que ser dominada por você? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual".

Assim, Lilith pede para que invertam as posições sexuais e, desse modo, estabeleça-se a *paridade*, isto é "a igualdade entre os dois corpos e as duas almas". Todavia, "Adão responde com uma recusa seca: Lilith deve estar *simbolicamente sob* ele, suportar o seu corpo".[360] Ela não aceita a recusa de Adão e ocorre a "ruptura do equilíbrio". Lilith blasfema o nome de Deus e se afasta de Adão que, desse modo, experimenta uma terrível e angustiosa sensação de *abandono.* Desesperado, Adão "se dirige a Jeová Deus, *como filho que confia na experiência e na autoridade paterna"*, relata-lhe o acontecido e Ele compreende que "a mulher desafiou o homem":

> Não a criei da cabeça, mas ela se assoberbou... Nem do olho, mas ela é ansiosa por ver. Nem do ouvido, mas ela é ansiosa por ouvir. Nem da boca, mas ela é faladeira. Nem do coração, mas ela é invejosa. Nem da mão, mas ela toca tudo. Nem do pé, mas ela é andarilha...[361]

Assim, Lilith partiu para longe, "em direção às margens do Mar Vermelho, depois de haver profanado o nome de Deus pai". Nesse momento, ela se torna o símbolo da *transgressão*, da *serpente*[362], isto é, torna-se o próprio demônio.

Jeová Deus ordena a Lilith que volte para o seu marido: "O desejo da mulher é para o marido. Volta para ele".[363] Lilith recusa-se a voltar e, então, Ele envia anjos com a missão de trazê-la de volta, pois ela segue em direção ao Mar Vermelho, cujas águas, segundo a tradição popular hebraica, "chamam, atraindo como ímã, todos os demônios e espíritos

[359] *Commento alla Genesi*, apud Sicuteri, op. cit., p. 33.
[360] Sicuteri. op. cit., p. 35.
[361] *Commento alla Genesi*, apud Sicuteri, op. cit., p. 35.
[362] A serpente, nesse mito de Lilith, estaria representada, segundo Sicuteri, em seu *ímpeto transgressor*.
[363] Id., ibid., p. 38.

malvados." [...]. Lilith está "rodeada por todas as criaturas perversas saídas das trevas".[364] Os anjos gritam para que ela volte e anunciam o seu fim trágico, caso ela não atenda à ordem divina. Lilith, sabedora de seu papel, contesta:

> E como poderei morrer, se Deus mesmo me encarregou de me ocupar de todas as crianças nascidas homens, até o oitavo dia de vida, a data de sua circuncisão, e das mulheres até os seus vinte anos?[365]

Lilith é associada à serpente, ao demoníaco, em razão do *saber* que ela expressa por meio dessa resposta. Daí podermos dizer que ela se caracteriza por uma *natureza astuta* pela qual ela "pagará" com seu sofrimento: "somando conhecimento, Lilith soma sofrimento".[366]

Também na tradição sumérico-acadiana encontramos a raiz LIL, em nomes como Lilitu e Lilu, que eram personagens demoníacas, e em 2000 a. C. esses nomes deram origem a Lillake, que também constituía uma "figura feminina demoníaca que habitava o tronco de um salgueiro". Esse tronco, por sua vez, era guardado pela deusa Inanna, que correspondia à Vênus. Alguns estudiosos defendiam que o nome Lilith derivava de "Layl" ou "Layla", que significa "espírito da noite". Estudiosos modernos, ainda, relacionaram Lilith "à sumérica Lulu, que significa *libertinagem.* Lilith seria, pois, um verdadeiro demônio noturno que excita a volúpia."[367]

O nome Lilith sofre inúmeras alterações e chega ao mundo grego "mediado pelas Lâmias, as Erínies ou a Empusa, ou seja, sempre como nome de demônios femininos ou entidades maléficas".[368] Na "área hebraica do Oriente Médio", "Lilith-Lilitu-Lulu é a variável do *demoníaco*, consistindo em "expressão da paixão turva da sexualidade desenfreada que pode insidiar e submeter o homem."[369]

A imagem de Lilith aparece na "época sumérica" como uma "figura híbrida": uma mulher de formas sensuais e de olhar penetrante, mas com garras[370] no lugar dos pés iguais aos das corujas que estão em cada um de seu lado. A coruja constitui, no mundo grego,

---

[364] Id., ibid., p. 39.
[365] GRAVES. Op. cit. p, 161, apud Sicuteri, op. cit., p. 39.
[366] Sicuteri. op. cit., p. 40.
[367] Id., ibid., p. 41.
[368] Id., ibid., p. 42.
[369] Id., ibid., p. 42.
[370] Segundo Pierre Brunel (em *Dicionário de Mitos Literários*, p. 263), essa idéia de uma "forma intercambiável" entre uma forma humana e outra animal "traduz a lembrança de uma simbiose entre o animal e o humano".

símbolo de sabedoria e em outras culturas representa ligação com o mundo espiritual. Como se trata de uma ave de rapina de hábitos noturnos, sua imagem foi também associada ao diabólico, ao trevoso. Daí, provavelmente, a associação, nessa escultura, da coruja à imagem de Lilith. De suas costas saem duas grandes asas de pássaro, as quais, por sua vez, não se assemelham às asas das corujas ao seu lado, mas evocam imediatamente as asas de anjo, o que, novamente, confere a essa imagem feminina a ambigüidade entre Inferno e Céu.

Essa imagem esculpida em alto-relevo parece segurar "dois amuletos que recordam vagamente os dois sinais hieroglíficos da Balança, cetros de potência, iniciação e justiça." Lilith está nua[371] e suas garras estão pousadas sobre o dorso de duas feras, dois felinos, de costas um para o outro, dorso com dorso, mas cujas cabeças se acham voltadas para frente, com um olhar inebriante, estático, bem como as duas corujas e a própria Lilith. As duas corujas se encontram em posição frontal e, como Lilith também, em posição de uma rigidez "enregelante". Além disso, a posição centralizada e elevada que ela ocupa, simetricamente entre as 2 feras e as 2 corujas, sugere uma figura geométrica:

> A escultura está gravada em um triângulo eqüilátero, cujos vértices inferiores são as cabeças das duas feras e o vértice superior está na cabeça de Lilith; o escandir geométrico se funde com o numérico, onde temos os números — começando da base em direção ao alto — 4, 2, 3, 1, expressos na composição dos corpos e das cabeças; Lilith representa o Uno absoluto que domina sobre 2 feras grandes e 2 pequenas, e por duas vezes se forma o 3.

O número 4 representaria, portanto, a *duplicação* do *par de animais* (2 corujas e 2 leões); o número 2 corresponderia aos 2 tipos de *espécies animais,* a coruja e o felino; o número 3 faria referência aos 3 aspectos do Ser: o humano andrógino, representado pela figura de Lilith; o *felino* representando a *potência* masculina e a *coruja* representando a *potência* feminina. Essa figura meio humana e meio animal que, segundo Sicuteri, poderia corresponder à Lilith e remeteria ao Uno absoluto[372], representaria, a nosso ver, *o ser andrógino*, ou seja, ele também poderia estar representado em Lilith; e, nesse sentido, ela corresponderia ao Adão andrógino, ao Ser hermafrodita. Isso porque os elementos acerca de esse Ser andrógino são muito obscuros, ora ele é remetido à idéia de um "Adão

[371] Segundo Mircea Eliade, a nudez representa a *atemporalidade*, o que, nesse sentido, atestaria justamente o aspecto mítico dessa imagem.
[372] Entendemos que esse "Uno absoluto" corresponderia ao Princípio Gerador, isto é, ao Divino.

andrógino", isto é, um Adão com traços femininos, um ser ambíguo, a bem da verdade; ora é remetido a essa "figura feminina" meio animal, cujo traço *bestial* poderia aludir não exclusivamente ao *feminino demoníaco*, mas ao *feminino potencialmente masculino*, visto que o arquétipo do masculino muito comumente está associado à força física, à ferocidade, então representada pelos *felinos.* Daí a alusão ao ser andrógino. Vale lembrar, também, que no mundo grego há referências a uma *Vênus masculina*, como já mencionado anteriormente.

Em outras palavras, se, por um lado, há interpretações que fazem referência a um Adão e duas mulheres, Lilith primeiro e Eva depois; por outro lado, há referências, segundo Sicuteri, a um "Adão hermafrodita" que, portanto, seria "anterior" a esse Adão esposo de Eva e de Lilith e, ainda, essa escultura, supostamente de Lilith, sugere também uma "Lilith *simbolicamente* andrógina"[373]. Assim, essa diversidade de referências ao *Ser andrógino primordial,* bem como ao feminino e ao masculino *duplicados*, mostra que os mitos sobre Lilith e sobre Adão não são tão diversos, na verdade, gravitam em torno de uma idéia comum: a de um *Ser andrógino* que precedeu Adão e Eva, isto é, o homem e a mulher que corresponderiam às "partes" cindidas desse Ser.

Além disso, cada uma dessas "metades" também se revela *duplicada*, ou ambígua, porque representa carne e espírito, o Humano como imperfeição e o Divino como perfeição, de que resultam as oposições pecado e redenção, ou seja, Bem e Mal. Nesse sentido, há nessa escultura, representado pelo *duplo* de feras pequenas e feras grandes, o par duplicado de potência masculina e de potência feminina, que não apenas alude à ambivalência de cada um *em si* quanto à sua natureza, mas também a ambigüidade entre si.

Acreditamos, desse modo, que essa obscuridade se deva em grande medida não apenas às *alterações*, ou modificações, do(s) mito(s) sobre a criação do Homem, do homem e da mulher, motivadas pelo império da perspectiva *androcêntrica*, mas à própria "criação" desse(s) mito(s). Ora, tanto a tradição religiosa judaica quanto a cristã foram erigidas a partir de uma base fundamentalmente androcêntrica e patriarcal: é o homem quem é o responsável pelo "registro" do *conhecimento, dos ensinamentos divinos*, bem como de sua *transmissão*; daí corroborar, desde sempre, o fato de o homem debitar na mulher a razão de

[373] Vale lembrar também a referência anterior, na mitologia grega, a uma "Vênus masculina", o que atestaria uma espécie de "arquétipo primordial" do ser andrógino.

seus maiores *infortúnios*. Não podemos afirmar com certeza se o mito de Lilith foi "apagado" das Escrituras ou mesmo se ele chegou a ser "escrito", mas a própria *experiência humana* (cotidiana) e a sua *representação artística* constituem *provas* da *existência desse Mito,* ou seja, da sua "*realidade"*. Além disso, segundo interpretações sobre ele, foi a partir do sentimento de *abandono* pelo qual Adão fora acometido é que ele conheceu sua *miserável* condição. Daí o arquétipo do feminino como *fonte* do *infortúnio* do homem, na verdade, *objeto* de *desejo e prazer* que, quando *frustrados*, tornam-se *origem* de todo o *Mal*. Obviamente que o *inverso* também se verifica, mas o mito se apresenta a partir de uma perspectiva exclusivamente androcêntrica.

Como pudemos comprovar no trecho do *Cântico dos Cânticos,* não havia qualquer "problema" com o prazer carnal, com a prática do sexo, desde que esse prazer correspondesse exclusivamente ao masculino, à satisfação masculina, ou seja, a discussão sobre o prazer sexual, *carnal*[374], só será problematizada quando o prazer feminino torna-se uma *questão* e ele só se torna uma questão porque é associado à subversão da estrutura androcêntrica, patriarcal, que é *disponibilizada* como *modelo* na Escritura e que, portanto, constituiria a Ordem.

Nesse sentido, poderíamos dizer que, do ponto de vista do mito de Lilith, *a questão sexual não é a questão*, mas a *subversão da Ordem* pela mulher; essa *Ordem* divina que, por extensão, é masculina e também vai se traduzir em *ordem jurídica e social*. Assim, se, por um lado, contestar a Ordem é "somar conhecimento"; por outro, subverter a Ordem é "somar sofrimento". É preciso ressaltar, no entanto, que essa *Ordem divina* corresponde, na verdade, a uma "tradução" e "interpretação do homem", portanto, parcial e "imperfeita".

Daí ser coerente a suposição de que esse mito tivesse sido *removido* do *Gênesis*, ou ainda de que tanto a sua criação quanto seu ocultamento constituísse um "instrumento" arbitrariamente elaborado para, ao mesmo tempo, justificar um universo androcêntrico e coibir qualquer movimento de contestação desta Ordem. Entretanto, o que nos parece importante ressaltar é que o mito de Lilith, ou melhor, de um feminino demoníaco e predador, transcende o imaginário judaico-cristão e isso constitui um elemento empírico.

[374] Estamos pensando que na base da oposição corpo/espírito, que se estabelece de forma tão intensa e "cheia de culpa", sobretudo no cristianismo, estaria o mito de Lilith.

Em um estudo sobre o *pensamento primitivo*, David Azoubel Neto[375] analisa as lendas de várias tribos indígenas brasileiras e, por meio disso, identifica os seus símbolos e mitos. Há uma lenda dos índios Carajás, por exemplo, em que identificamos não apenas a idéia de um feminino "predador", "ameaçador", mas também elementos que, curiosamente, assemelham-se ao amor cortês.

Segundo a lenda, um feiticeiro muito poderoso tinha duas belas filhas muito cobiçadas pelos homens da tribo, mas nenhum deles tinha coragem de pedir a mão de qualquer uma delas, pois temiam a ira e o poder do feiticeiro. Dois jovens índios, no entanto, tiveram coragem e se dirigiram ao feiticeiro, comunicando-lhe o seu desejo. O poderoso, incomodado com a ousadia dos dois, disse que concederia a mão das filhas *se eles se mostrassem dignos dela*. *Impôs-lhes três tarefas*[376] praticamente impossíveis e apenas os ficou observando, aguardando o malogro certo. Para a surpresa do feiticeiro, no entanto, eles conseguem realizar as três tarefas e ganham o direito de esposá-las. Não se dando por satisfeito, no entanto, o feiticeiro arma uma "cilada" para os dois jovens. Por meio de magia, ele insere, na vagina das jovens, pequenas piranhas prontas a devorar-lhes o pênis. Os dois rapazes, muito astutos, concedem a dois macacos a honra da primeira cópula. Muito afoitos, os macacos "se deitam" com as duas moças e saem, logo em seguida, aos gritos, com o pênis praticamente amputado.

Segundo Azoubel Neto, esse mito "explicaria" o início da menstruação na mulher que, também muito simbolicamente, relaciona-se ao mito da castração masculina, isto é, o *início* da *maturidade sexual* da mulher relaciona-se, segundo esse mito, diretamente à *castração* masculina. Interessa-nos, entretanto, ressaltar, mais do que uma análise psicanalítica do mito, que também no imaginário dos índios Carajás reside, ou resiste, a idéia de um feminino predador, acentuadamente sexualizado, traiçoeiro e ambíguo, ou seja, fonte de desejo e prazer, mas também responsável pelo *sofrimento* do homem. Isso, por sua vez, confirmaria, então, a idéia de que, ainda que de forma "diluída", ou subjacente, o feminino representado por Lilith constitui um arquétipo universal.

---

[375] AZOUBEL NETO, David. *Mito e Psicanálise.* Campinas, SP: Papirus, 1993.

[376] Temos, assim, nessa condição de os dois jovens provarem serem dignos das duas donzelas e de se submeterem a "provas" de astúcia e coragem para, se vencedores, receberem o "seu amor" como "prêmio" uma estrutura bastante similar às "regras do amor cortês".

Embora a comparação entre as versões do *Gênesis* possa conter indícios da *remoção* de referências à Lilith, importa-nos menos o seu caráter documental e mais a dimensão coletiva que o mito alcançou. Como disse Sicuteri, "Lilith nasce, talvez, do sonho ou da narrativa dos Rabis, nasce de uma necessidade ou de uma fantasia coletiva".[377] Muitos estudiosos, no entanto, saíram em busca de "provas" de sua existência; "até T. Reik, seguidor de Freud, apresentou uma observação sobre a existência de Lilith "apaziguando" as duas versões bíblicas:

> O folclore encontrou um modo engenhoso para pôr as duas versões em acordo: se, numa versão, Deus criou o homem como macho e fêmea, e na outra a mulher foi formada da costela de Adão, o nosso primeiríssimo ancestral deveria ser um viúvo ou um divorciado, quando o Senhor lhe conduziu Eva. Ou talvez Adão teve contemporaneamente duas mulheres. Isto *poderia* harmonizar as duas versões bíblicas.[378]

Tendo em vista o presente trabalho, o que nos parece fundamental ressaltar de toda essa exposição acerca do Ser primordial, de sua suposta androginia e do mito de Lilith é que todos esses elementos estão *simbolicamente* presentes nas obras de Nemésio.

[377] Id., ibid., p. 25.
[378] REIK. Theodor. *Psicoanalisi della Bibbia.* Garzani, 1978, apud Sicuteri, op. cit., p. 25.

3.3.2 O Amor Infeliz

Como já dito, grosso modo, as narrativas de ficção que integram o *corpus* deste trabalho, em certa medida, *narram* o *processo de ocultamento* e de sincretismo do mitos femininos ao mesmo tempo em que *narram* o seu *aburguesamento*, visto que, segundo minha leitura, é a partir do drama masculino originado no contexto do *casamento por interesse*[379] que o feminino nemesiano se configura, embora não se limite a esse aspecto. Na verdade, o conflito nemesiano resulta do *casamento por interesse* como obstáculo à reunião dos *amantes*, isto é, à concretização do "amor-paixão" que, uma vez obstruída a sua "consumação", poderia compelir ao adultério[380], embora não seja esse o grande tema nemesiano, mas o "amor impossível", ou seja, "o amor (recíproco) infeliz", o que, para Rougemont, singulariza os poetas ocidentais:

> O grande achado dos poetas da Europa, o que sobretudo os distingue na literatura mundial, o que exprime mais profundamente a obsessão do europeu **é conhecer através da dor**: eis o segredo do mito de Tristão, **o amor-paixão simultaneamente partilhado e combatido**, **ansioso por uma felicidade que rejeita, glorificado por sua catástrofe** — o amor recíproco infeliz**.**[381] (grifos meus)

Tal e qual a lenda de Tristão, nas narrativas de Nemésio, é o forçoso cumprimento de uma *ordem social*, demandada por questões/interesses familiares, é que impede a reunião dos amantes, como claramente verificamos, sobretudo, em *Mau Tempo no Canal*. Nesse romance, o suposto amor entre Margarida Clark Dulmo e João Garcia surge num contexto nada propício: Clarks e Dulmos são inimigos dos Garcias. Esse tema, desse modo,

---

[379] Francisco Cota Fagundes em seu estudo sobre *Mau Tempo no Canal — Desta e da Outra Margem do Atlântico:* Estudos de Literatura Açoriana e da Diáspora. Lisboa: Edições Salamandra, 2003, p. 58 — analisa as várias doenças que aparecem nesse romance nemesiano como metáforas do *desequilíbrio*, do "desarranjo – social, familiar, psicológico e moral". Nesse sentido, o *casamento por interesse* no contexto açoriano , segundo a perspectiva de Nemésio, adquire uma dimensão tão negativa que, a nosso ver, também estaria metaforizado na *peste*, aproveitando o raciocínio de Fagundes. Para ele, a peste constitui uma espécie de "tenor do ódio e emoções afins no seio das famílias e entre as duas famílias principais de *Mau Tempo no Canal"*, o que, ainda segundo Fagundes, torna o romance nemesiano "passível de ser lido como uma paródia moderna da célebre tragédia *Romeu e Julieta* [...]."

[380] Em *O Amor e o Ocidente*, Rougemont desenvolve a tese de que uma reflexão sobre a crise do casamento moderno, em cujo bojo reside a questão do adultério, leva-nos, inevitavelmente, ao Romance de Tristão e Isolda que, como mito que constitui, encontrar-se-ia na gênese dos tormentos dos casais modernos.

381 ROUGEMONT, Denis de. *O Amor e o Ocidente*. Trad. de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988, p. 42.

evocaria, segundo Fagundes[382], a tragédia shakesperiana *Romeu e Julieta* que, por sua vez, remontaria ao mito de *Tristão e Isolda*. Esse encadeamento lógico leva-nos, portanto, a pensar em que medida as narrativas de Nemésio realmente se aproximariam do amor cortês e de todos os elementos nele implicados.

3.3.2.1 O Amor Cortês: uma condição *liminar*

Segundo A. J. Denomy[383], em seu estudo sobre o tema, é possível identificar uma *mecânica* do amor cortês que consistiria em três elementos fundamentais: "the exalted position of beloved, the surge of the lover upwards to the beloved, love as desire and yearning."[384] Em certa medida, a problemática amorosa que verificamos nas narrativas nemesianas também apresenta uma grande distância entre os cônjuges, decorrente da "posição elevada" que, em geral, a mulher ocupa nessas narrativas. A sua "elevação", no entanto, não é nem de ordem moral, nem espiritual, mas de "ordem material": nas narrativas nemesianas, a mulher ocupa um lugar social mais elevado e aquele que a deseja se vê impossibilitado de ascender *financeiramente* para equiparar-se à posição da amada. Outro "obstáculo" recorrente na trama nemesiana é o fato de haver um "rival" do protagonista que ocupa também uma posição social de maior prestígio e, portanto, estaria mais "apto" a conquistá-la. Por analogia, poderíamos dizer que a dinâmica dessa "disputa" mais se assemelharia, sob esse aspecto, à da *seleção natural*, de Darwin, ou melhor, uma espécie de seleção natural de ordem econômica.

Nesse sentido, pois, a idéia do *amor impossível* nemesiano é de *natureza* um tanto diferente do *amor recíproco infeliz* de *Romeu e Julieta* ou do romance de *Tristão e Isolda*, já que nas narrativas de Nemésio sequer podemos afirmar que haveria um *amor recíproco*; há, sim, a *frustração amorosa* do protagonista dessas narrativas. Isso porque, na verdade, o protagonista nemesiano sequer esteve no páreo da disputa.

---

[382] FAGUNDES, Francisco Cota. Op. cit., p. 58.
[383] A. J. Denomy *apud* Rougemont, op. cit., p. XLII.
[384] "a posição elevada do ser amado, a elevação do amante em direção ao ser amado, o amor como desejo e anseio".

Em *Varanda de Pilatos*, por exemplo, o protagonista Venâncio Mendes, um adolescente de origem pobre, apaixona-se por sua "amiga" rica e mimada, que, ao contrário dele, nem o nota. Para ela, ele é apenas o "bom amigo" que a ajuda com as lições de matemática e latim. Ele é aquele que deseja ser notado pelas suas "qualidades" de amigo dedicado e de jovem respeitoso. Mas será justamente pelo "jovem malicioso" que ela se sentirá atraída e o "bom amigo" será, então, "descartado".

Nesse sentido, a questão que se apresenta nesse contexto nemesiano da frustração amorosa decorre de uma *remodelação* do conflito amoroso, ou do *amor não correspondido*, segundo o modelo do amor cortês: não se trata mais de obstáculos que, grosso modo, compelem o "amador rejeitado" à superação de seus *vícios* e ao cultivo de *elevadas virtudes* a fim de ser *digno* da atenção da amada e da "premiação" última, isto é, da relação carnal com a mulher desejada[385], ainda que de forma simbólica ou sublimada. Os obstáculos que se apresentam, portanto, ao protagonista de *Varanda de Pilatos* não lhe são *voluntariamente* impostos pela amada a fim de que ele busque a superação de seus vícios e o cultivo das mais nobres virtudes, aliás, nem a ele e nem a seu "rival", visto que inexiste no contexto das relações humanas desse romance qualquer perspectiva de vislumbre de elevados valores morais, sobretudo no que diz respeito às relações amorosas. A tensão decorre, na verdade, da própria inexistência de qualquer tensão, isto é, de qualquer tipo de conflito de ordem moral ou ética relacionado à frustração amorosa.

Assim, enquanto sob uma perspectiva do amor cortês, a riqueza e o *status* social não se confundiam com *virtudes* e, desse modo, não consistiam em *predicativos humanos elevados*; nas tramas romanescas de Nemésio, todavia, aqueles tomam o lugar das *virtudes* humanas, deslocando valores e comportamentos tal como eram concebidos na estrutura do amor cortês, como podemos comprovar por meio do comentário de Buridant a seguir:

> No terceiro diálogo, Capelão propõe como modelo de virtude um rei da Hungria pouco agraciado pela natureza, opondo-o a um conde da Itália, bem-feito e de alta linhagem, mas desprovido de qualidades: Conta-se

[385] Buridant, na página XLIV da "Introdução" do *Tratado do amor cortês,* de André Capelão, cita a explicação de Capelão sobre as etapas do amor cortês impostas pela dama ao "candidato" à obtenção do seu amor: "o primeiro grau consiste em dar esperanças; o segundo, na oferta do beijo; o terceiro, na fruição dos abraços mais íntimos; o quarto, na entrega integral da pessoa". Havia, desse modo, uma gradação a qual o amante jamais poderia transgredir sem infringir as normas do amor cortês.
Houve, segundo ainda Buridant, uma tentativa em "distinguir nos trovadores uma escola idealista e uma escola realista, porém é certo que o amor de que eles falam é um *amor carnal*." E. Gilson já observara isso em 1934: "Os sonhos de Jaufré Rudel são tão eróticos quanto serão os de Thibaut de Champagne; [...].

> que nos confins da Itália vive um conde que tem pernas esguias; é de alta linhagem e ocupa altos cargos no Santo Palácio; ostenta todos os atributos da beleza, e consta que possui imensas riquezas; no entanto, pelo que dizem, é desprovido de qualidades; as virtudes temem honrá-lo, e todos os vícios o escolheram por domicílio. Por outro lado, há na Hungria um rei que tem pernas massudas e roliças, pés enormes, tão largos quanto longos, e que é praticamente desprovido de todos os atributos da beleza. No entanto, o brilho de suas virtudes é tal que ele mereceu a honra de usar a coroa real, e pelo universo inteiro, ou quase, ressoam louvores a ele.[386]

Como bem expressa o trecho anterior, havia claramente nesse contexto do amor cortês, tanto pela "dama" quanto pelo homem, a valorização de *atitudes honrosas* que se traduzia em uma atitude de *superação* de seus vícios, visando ao *aprimoramento do caráter e do espírito humanos*, o que, nesse sentido, poderia remeter a uma dimensão *Ideal, platônica*. Entretanto, esse *aprimoramento do espírito*, segundo o modelo do amor cortês, visava não à conquista do Amor, do afeto da mulher amada, mas à união carnal, sexual, que, como já mencionado, representava a última das "etapas" gradativas a que o "candidato" se submetia. Vale lembrar que, nesse contexto do amor cortês, o amor físico, a união sexual, não se opunha à comunhão do espírito, mas completava-a.

Então, como a união carnal entre o "vassalo" e sua dama constituía um "coroamento" do encontro amoroso, depois de sucessivas etapas que foram sendo "vencidas" pelo homem, o que se tem é a dimensão de uma experiência amorosa circunscrita a um *percurso*, a uma espécie de "ritual litúrgico", no qual a mulher assume uma posição praticamente divina, mas que também é paradoxal, na medida em que esse "ritual" tem um fim apenas em si, isto é, não havia qualquer caráter de *transcendência* nessa "experiência ritualística"; nesse sentido, a experiência amorosa carnal tinha um fim em si mesma e não culminava em uma espécie de *êxtase espiritual ou místico*, como, por exemplo, verifica-se no poema do místico espanhol, San Juan de La Cruz, "En una noche escura", segundo Leo Spitzer.[387]

Diferente, portanto, dessa estrutura do amor cortês, a experiência amorosa no contexto das narrativas nemesianas pressupõe, sobretudo, a conquista do afeto que se revelaria na promessa de amor; entretanto, nada disso se concretiza nessas narrativas.

---

[386] Id. Ibid., p. XIII.
[387] SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. Trad. de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosacnaif, 2003.

Embora na novela "O Tubarão", a primeira de *A Casa Fechada*, a perspectiva mude, já que não se trata da perspectiva de um protagonista masculino, mas feminino, a temática da supremacia dos valores materiais sobre as virtudes humanas permanece. Trata-se agora da jovem Zilda, pertencente a uma família burguesa em grandes dificuldades financeiras; logo, por meio de "um bom casamento", ela representaria a "salvação" de sua família.

Paradoxalmente, no entanto, essa personagem não apresenta conflito algum, daí acreditarmos ser uma espécie de "pista falsa" a perspectiva aparentemente feminina desta novela. O único personagem que apresenta um esboço de conflito é Lopes Murta, o pequeno burguês casado com a melhor amiga de Zilda e que se sente atraído por ela e não compreende bem a natureza desse sentimento. Nesse sentido, acreditamos que o "verdadeiro" protagonista desta novela seja ele, Lopes Murta. O seu conflito surge no momento em que observa Zilda andando na praia e se banhando nas águas do mar. Como mencionado na análise da obra, Zilda representaria a própria Afrodite, cuja imagem é comumente associada à idéia de sedução e ao amor fugaz, contrapondo-se *essencialmente* à personagem Maria, esposa e mãe exemplar, segundo as convenções sociais burguesas e a moral católica, o que se confirmaria pelo próprio nome desta personagem, forçando-nos a ressaltar o óbvio.

É interessante ainda mencionar a origem do nome Murta, que corresponde à espécie *Myrtus*, um tipo de arbusto comum na Europa, no norte de África e, também, nos Açores. Na mitologia grega, a *murta* era consagrada aos deuses, em especial, à Afrodite. Além disso, suas folhas e flores eram usadas pelos gregos para adornar a "grinalda" das noivas. Assim, também etimologicamente, Lopes Murta se acha "ligado" à Zilda, cuja idéia de feminino associada à Afrodite, isto é, à sedução, evocaria necessariamente o mito de Lilith, que, por sua vez, opõe-se à figura de Eva, representada nesta narrativa pela "boa esposa", Maria. É nesta novela, pois, que se coloca a idéia do *feminino ambíguo*, representando, ao mesmo tempo, o Bem e o Mal, o amor e a danação, o carnal e o espiritual, a Ordem e a subversão. É, portanto, em razão desse *duplo feminino essencialmente antitético,* sob uma perspectiva cristã, que se esboça o conflito masculino representado na personagem Lopes Murta.

Assim, é dessa *particularidade* do feminino nemesiano associado, ainda, ao contexto insular açoriano, que resulta também uma espécie de *amor cortês* bastante *singular.* Para compreendermos uma possível relação entre o conflito-mor comum a todas as narrativas nemesianas e o amor cortês, é necessário ainda que, de forma breve, descrevamos o ideal de amor medieval.

De acordo com o pensamento medieval, para a manutenção da *ordem* social, a sociedade desse período carecia de instrumentos *reguladores* que *freassem* as paixões dos homens[388], já que elas constituíam elemento *desorganizador* por excelência. Era preciso, então, *domar as paixões*, tratava-se de uma

> necessidade social, uma necessidade tanto mais imperiosa na medida em que os hábitos se tornam mais ferozes. É preciso levar o amor à altura de um **rito**, pois a violência transbordante da paixão o exige. Se as emoções não se deixarem enquadrar em formas e em regras, a barbárie será inevitável.[389] (grifo meu)

Diante disso, perguntamo-nos o que essas narrativas de Nemésio sob a temática do amor impossível nos revelariam? De modo geral, poderíamos dizer que ao evocar o amor cortês e o romance de *Tristão e Isolda*, elas nos provam que a história de Tristão e de seu *amor impossível* constitui, por excelência, um mito, na medida em que exerce um profundo poder sobre nós, como explica Rougemont:

> **Mas o caráter mais profundo do mito é o poder que exerce sobre nós, geralmente à nossa revelia**. O que faz com que uma história, um acontecimento ou mesmo um personagem se transformem em mitos é precisamente esse domínio que exercem sobre nós, a despeito de nossa vontade. [...]
> Ora, proponho-me considerar **Tristão** não uma obra literária, mas um tipo de relações entre o homem e a mulher num determinado grupo histórico: a elite social, a sociedade cortês e imbuída de cavalaria dos séculos XII e XIII. Este grupo, na verdade, desapareceu há muito tempo. Entretanto, suas leis são ainda as nossas sob uma forma oculta e difusa. Profanadas e renegadas por nossos códigos oficiais, essas leis tornaram-se ainda mais incômodas, pois somente exercem poder sobre nossos sonhos.[390]

388 HUIZINGA, Johan. *O Declínio da Idade Média*. Braga: Ulisséia, 1996.

389 Rougemont, Op. cit., 1988, p. 274.

390 Id. Ibid., p.8.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o contexto social e cultural da diegese das narrativas de Nemésio remete às singularidades do mundo provinciano das ilhas, à margem de Portugal[391], "à margem da Europa", remete também ao imaginário ocidental como um todo, ao imaginário mítico e místico medieval, ao legado sagrado das cavalarias, ao amor cortês, visto que no conflito nemesiano reside, em certa medida, o *amor impossível*, à *Romeu e Julieta,* à *Tristão e Isolda*.

O conflito deflagrado pelo *amor impossível nemesiano*, no entanto, não leva ao triunfo do *amor cortês* e de sua *fidelidade*[392]. Nas narrativas nemesianas, contextualizadas no mundo burguês, o "modelo" hierárquico suserano/vassalo é *remodelado*, ou seja, é substituído pelas posições sócio-econômicas emanadas da desigualdade social própria da sociedade de classes. Desse modo, o "amor cortês" sofre, nesse contexto, um inevitável *esvaziamento de valores sublimes*, não havendo qualquer possibilidade de *triunfo* da sua *fidelidade*, já que inexiste qualquer vestígio de uma espécie de *ética* do amor cortês por meio da qual fosse possível, ou coerente, o estabelecimento do sentido de *compromisso* e de *honra* no seu cumprimento.

Diante dessa impossibilidade inerente ao contexto burguês, *o amor impossível nemesiano*[393] ganha, por sua vez, uma dimensão ainda mais *trágica* que o de Tristão e Isolda ou o de Romeu e Julieta, na medida em que nesses dois exemplos a impossibilidade se refere à *permanência* (estabilidade) da *união carnal e conjugal* dos amantes, mas o *sentimento* do amor *perdura, resiste* por meio da *fidelidade ao amor-paixão*, isto é, da sobrevivência do amor-paixão por meio do *pacto* que lhe é inerente; no contexto burguês[394] do *amor impossível nemesiano*, inexiste lógica capaz de dar ensejo a qualquer forma de *pacto*, pois a única certeza é a da *incerteza* dos acontecimentos externos ao sujeito que o

[391] É inevitável deixar de lembrar a grande discussão em torno da questão portuguesa acerca de estar ou não aquém de uma Europa desenvolvida econômica, social e culturalmente.

[392] Rougemont (1988, p. 229) analisa o romance de Tristão e Isolda comparando-o à estrutura dos romances corteses e ressalta a seguinte estrutura desses romances que também é identificada no primeiro: um vassalo incumbido da procura de uma noiva distante; de uma rivalidade entre o vassalo e seu suserano; de um conflito entre a homenagem devida ao suserano e a homenagem prestada à mulher; de um casamento de consolação para o vassalo; enfim, o amor cortês e sua fidelidade triunfam idealmente sobre o casamento e sua fidelidade, bem como sobre os laços feudais.

[393] Francisco Cota Fagundes, em obra anteriormente citada, ressalta alguns trechos em *Mau Tempo no Canal* em que, segundo ele, o próprio Nemésio "insinua a relação palimpséstica entre a tragédia shakesperiana e o seu romance, por exemplo, quando D. Corina Peters, amiga de Margarida e de João Garcia, diz à Margarida, a respeito da "amizade" entre eles, que "Uma amizade assim tão desinteressada não fazia Julietas".

[394] Francisco Cota Fagundes, na mesma obra anteriormente citada, analisa a metáfora das doenças, em especial a peste bubônica, em *Mau Tempo no Canal*. Segundo ele, "a metáfora

pressionam a seguir a mesma dinâmica. Diante disso, qualquer forma de *fidelidade* compele, paradoxalmente, o sujeito ou a viver totalmente recluso, se isso for possível, ou a assumir uma postura *quixotesca* diante de toda a realidade à sua volta, o que já é prenunciado no desenlace de *Varanda de Pilatos* e ganha maior desenvolvimento em "Negócio de Pomba", a segunda novela de *A Casa Fechada.*

No primeiro romance, como vimos, Venâncio Mendes, depois da decepção amorosa, adere ao anarquismo, larga os estudos e vai para o continente, para Lisboa, com o amigo jornalista e anarquista, e lá sai em busca do paradeiro de seu pai que, "enlouquecido", deixara a família na ilha e viera em busca de não sei quê. A ida de Venâncio a Lisboa, à semelhança de seu pai, representaria a concretização do *rito* "necessário" a todo açoriano e, ao mesmo tempo, expressa o caráter "inconsciente" dessa *performance*. Há nessa atitude justamente a idéia de "quebra de pactos": o pai "quebra a jura" do casamento e o seu compromisso de "chefe de família" e sai em busca de uma identidade que, paradoxalmente, é representada pelo gesto de "largar tudo" e lançar-se ao desconhecido, o que, sob esse aspecto, poderia remeter ao *espírito genuíno português* do "desbravador de mares"; entretanto, isso se dá de forma totalmente quixotesca, visto que não há nenhuma *grandiosidade* no gesto. Em outras palavras, não há lugar para *o sublime* nesse contexto burguês e qualquer tentativa nesse sentido resultaria em cena patética, uma vez que a "lógica" desse contexto representa a *subversão negativa* da lógica que rege o amor cortês.

Na segunda novela, Renato, o protagonista de "Negócio de Pomba", ficou órfão ainda menino, é criado pelo padrinho, que também morre e o "deixa" aos cuidados de Mariana, a criada dedicada. Vive solitariamente em um velho casarão, única herança deixada pelo padrinho. Sua vida se resume ao trabalho caprichoso no cartório e a algumas visitas ao amigo tipógrafo. Trabalha atrás de pilhas de papéis amontoados, constitui o símbolo máximo da burocracia naquele universo diegético, como podemos verificar no trecho a seguir:

> Uma grande mesa de jantar, carregada de costais de escrituras, atravancava o cartório. A escrivaninha de Renato ficava ao fundo. Um avental de baeta encarnada aí lhe vedava as pernas, pregado com tachas amarelas. A coberta de linol tinha ilhas de tinta que se iam sobrepondo umas às outras e ganhando, com o atrito dos papéis e da manga de lustrina, um reflexo azulado. [...] Para chegar à porta, encurralado naquele canto, o escrevente tinha de contornar o imenso mesão das escrituras, que**,**

> **rodeado de cadeiras em geral amassadas de minutas, de pastas, de jornais velhos** e de mil e uma coisas [...] constituía por vezes obstáculo maior que o de uma pista. Renato desenvolvia então ao longo **daquela muralha** os melhores números do **seu passo delicadamente rítmico**.[395] (grifos meus)

Esse trecho exemplifica a *solidão* que caracteriza essa personagem *ilhada* pela burocracia e cujo mundo se resume ao exercício de um *trabalho vazio* que, nesse sentido, representaria a sua degradação. Entretanto, há ainda no final desse trecho, sugerido de modo bastante sutil, o contraste que marca a relação dessa personagem com o mundo em que se encontra inserida: "Renato desenvolvia então ao longo daquela *muralha* os melhores números do seu passo delicadamente rítmico". Esse último período revelaria, a nosso ver, a oposição entre o "passo delicadamente rítmico" dessa personagem e o "peso", a "imobilidade" e a "cisão" sugeridos pela "muralha" em que consiste a burocracia que engendra o mundo burguês. Assim, a *delicadeza rítmica* de seu movimento marca a personagem Renato que, portanto, revela-se *essencialmente inapto* a viver entre burocratas burgueses, mesmo quando se aventa a possibilidade de se tornar rico por meio do recebimento de uma suposta herança, no Brasil, deixada por seu pai. Isso porque, quando estava prestes a "botar a mão no dinheiro", como chega ao seu conhecimento que essa fortuna decorreu de um golpe que se pai aplicara em uma jovem viúva, Renato se vê diante de uma profunda crise moral que o leva a abrir mão dessa herança em nome do legítimo e único herdeiro, o filho da viúva.

Esse gesto *elevado* não o conduz, entretanto, à sua *premiação*, segundo os moldes do amor cortês; na verdade, leva-o à sua derrocada. Isso porque Renato nutria um profundo interesse por uma jovem, filha de rico comerciante da cidade, mas ela nunca lhe dera a menor esperança. Essa situação, no entanto, inverte-se tão rapidamente quanto se espalha a notícia da milionária herança a que ele teria direito, depois da morte de seu pai no Brasil. Ocorre, desse modo, uma aproximação imediata dessa jovem e, num prazo de algumas semanas, eles já estão praticamente de casamento marcado.

Renato expressa à "noiva" o seu "drama de consciência" em relação à herança e ela demonstra-lhe uma afeição "incondicional" e "desinteressada", o que lhe serve, inclusive, de incentivo para que ele concretize a *reparação* do mal praticado por seu pai. O *virtuoso*

[395] Nemésio, Op. Cit., 1992, p. 74-75.

escrivão, coerente com a conduta de um genuíno *cavaleiro,* decide realmente abrir mão da herança em nome do verdadeiro herdeiro e comunica, por carta, sua decisão à jovem noiva. Quando volta da cidade vizinha, onde registra em cartório a transação, dirige-se à casa da noiva, movido por um grande e profundo sentimento de "amor e reparação" que, acreditava, iria compartilhar com sua amada; todavia, não a encontra na janela à sua espera, como pensou, e se depara com janelas e portas cerradas. Ninguém atendeu à porta. Nunca mais se falaram. Conclusão: a sua superação moral, o cultivo dos mais nobres sentimentos e ideais somente reafirmaram o seu *lugar marginal*, a sua *insignificância* nesse contexto social.

De acordo com essa novela, verifica-se, portanto, que essa *lógica* do mundo burguês não apenas tornou *impraticável* qualquer atitude *sublime*, como também transformou em um ser *quixotesco* qualquer um que venha a tentar subvertê-la. Nesse sentido, se considerarmos também em relação às personagens masculinas nemesianas que existe um percurso na sua construção, partindo do primeiro romance, *Varanda de Pilatos*, até seu último romance, *Mau Tempo no Canal,* essas *personagens masculinas*[396] se caracterizam por sua *imanente* condição nesse contexto burguês que ora são compelidas à reclusão, ora são transformadas em seres de *exceção quixotesca*, o que não deixa de configurar, a nosso ver, uma espécie de *exílio interno,* ou seja, de um *auto-exílio interno*.

Em *Mau Tempo no Canal,* a tensão entre esse masculino preterido, apesar de consistir em um *honnête homme*, e um feminino "entregue" ao casamento por interesse não só permanece, como também se apresenta como *tensão eternamente insolúvel.* Esse amor impossível nos moldes nemesianos é de natureza diferente do amor impossível medieval, justamente quando considerado o *valor* da mulher nesses diferentes contextos.

Como explica Wisnik, a

> passagem da canção de gesta ao romance bretão é indicadora de importantes deslocamentos de perspectiva que se dão no século XII, quando as transformações psicossociais que marcam a chamada "revolução feudal" promovem a revalorização, laica e citadina, da cultura clássica, com a conseqüente recuperação da sacralidade e legitimidade do amor carnal, resgatando-o da marca pecaminosa com que o discurso

[396] Ao elaborar a comparação entre *Mau Tempo no Canal* e *Romeu e Julieta*, Fagundes (op.cit., p. 60) chama a atenção para a "falta de coragem da parte dos potenciais amantes" de Margarida, os quais, segundo ele, "*morrem* a morte indigna de se reconciliarem com as forças que os separaram (o patriarcalismo, o classismo, o comodismo), ao contrário dos amantes adolescentes de Shakespeare que dão a vida numa última afirmação do amor perante aqueles ódios – que incompreensivelmente se esvanecem só após o sacrifício deles."

> clerical oficial o marcou. Juntamente com isso, a mulher ganha um lugar novo na vida social, que deixa seus sinais inscritos na cultura.[397]

Daí justificar-se, segundo o amor cortês, a união da amada ao homem constituir uma espécie de *coroamento* de um percurso de auto-superação de seus vícios, visto que a mulher era o ser *notável* por quem o homem tinha de provar ser digno. E era ela quem "determinava" as "etapas" pelas quais passava o candidato ao seu amor:

> o primeiro grau consiste em dar esperanças; o segundo, na oferta do beijo; o terceiro, na fruição dos abraços mais íntimos; o quarto, na entrega integral da pessoa.[398]

O amante tinha de respeitar rigorosamente a essa "gradação"; caso contrário, ele feriria as regras do amor cortês. Além disso, vale ressaltar que "o amor de que se trata nos dois primeiros livros do *Tratado* [de André Capelão], não é do tipo *platônico",* embora houvesse "quem quisesse distinguir nos trovadores uma escola *idealista* e uma escola *realista,* porém é certo que o amor de que eles falam é um amor carnal".[399]

Entretanto, esse amor carnal, segundo o amor cortês, não se descola de uma experiência também sagrada, porque o corpo não se *opõe* ao espírito e nem é fonte de *culpa*; conseqüentemente, a mulher tem um *status* elevado nesse contexto, deixando de ser relacionada ao *pecado* e à *danação,* como explica Wisnik[400]:

> [...] a experiência do amor cortês, doutrina ligada à poesia trovadoresca, é decisiva: nela, "pela primeira vez desde os gnósticos dos séculos II e III, eram exaltados a dignidade espiritual e o valor religioso da mulher"[401].

A doutrina do Amor Cortês, na qual a "Mulher e o amor extraconjugal são exaltados", revela-se como "uma cultura superior e complexa"[402] que compreende, "além de uma erótica", "uma mística e uma ascese". Trata-se, segundo Wisnik, de uma "refinada educação sentimental, cerimonializando o amor e o sexo," que se opõe ao "comportamento

---

[397] WISNIK, José Miguel. "A Paixão Dionisíaca em Tristão e Isolda" in *Os Sentidos da Paixão.* CARDOSO, Sérgio [et al.]. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 195-227.
[398] CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Introdução, tradução e notas de Claude Buridant; tradução de Ivone Castilho Benedetti. — São Paulo: Martins Fontes, 2000. — (Coleção Ghandara), p. XLIV.
[399] Idem, ibidem, p. XLIV.
[400] WISNIK. ibid., p. 209.
[401] Mircea Eliade in *História das crenças e das idéias religiosas* apud Wisnik, Ibid., p. 209
[402] Id., Ibid., p. 209.

brutal ou indiferente dos maridos", ao "clero celibatário" e à "aristocracia laica guerreira (sediada sobre o primado da força física)". Nesse sentido, o Amor Cortês cria uma *nova Ordem*, "uma outra Lei, a Lei do Amor", que se estabelece *paralelamente,* ainda que oposta, "à lei patriarcal do mundo feudal". [403]

Essa *duplicidade* que reina no contexto medieval será "encenada" pelo romance bretão que, então, vinculará o herói, como vassalo, a duas ordens: "como o trovador provençal" ele serve à sua dama, "mas é ao mesmo tempo vassalo de um senhor"[404]. Esta é a situação em que se encontra Tristão, submetido a duas ordens, ao mesmo tempo, servindo a "dois senhores desiguais": ao seu rei e à sua dama. Daí a sua profunda tragicidade que, na verdade, cria um *outro lugar,* isto é, Tristão transita em uma condição *liminar* entre essas duas Ordens que, apesar de opostas, não se excluem, mas se encontram *justapostas.*

No contexto das diegeses nemesianas, no entanto, a questão do "amor extraconjugal" não se coloca, por isso o contexto de submissão a "duas ordens desiguais" não coincide com essa estrutura descrita por Wisnik e tampouco compreende "uma cultura superior e complexa", visto que a mulher, no contexto da diegese nemesiana, acha-se submetida, na verdade, a duas outras ordens, isto é, à ordem do patriarca burguês e à ordem patriarcal católica, as quais, na verdade, acham-se sobrepostas no contexto insular açoriano, o que as agudiza ainda mais. Por fim, disso resulta, segundo a perspectiva nemesiana, um mundo tão *hermético* em que não há possibilidade para qualquer forma de Amor, nem para o seu desenvolvimento *posterior, ou tardio*, que, desse modo, poderia levar ao contexto do "amor extraconjugal" e, nesse sentido, seguir os moldes do mito de Tristão e Isolda.

Assim, se no contexto feudal, as "regras do Amor Cortês" servem como *instrumento regulador do amor-paixão* a fim de se manter a ordem social; no contexto insular açoriano a que remete o universo diegético nemesiano, o princípio regente é o dinheiro que, desse modo, instaura uma lógica própria, em que lhe é inerente a impossibilidade de qualquer forma de estabelecimento de laços afetivos. Então, enquanto no Amor Cortês há o *pacto* entre os amantes, baseado no amor, na honra e na fidalguia; no contexto das narrativas nemesianas, a lógica do dinheiro promove o estilhaçamento da afetividade do sujeito e, ao mesmo tempo, subverte negativamente qualquer concepção *elevada* de *compromisso*,

[403] Wisnik, ibid., p. 209.
[404] Wisnik, ibid., p. 209.

segundo os moldes do Amor Cortês. Nesse sentido, os protagonistas masculinos nemesiano parecem se debater sob a mortificação mórbida de sua *placidez*, isto é, uma espécie de *autoflagelo* como única *ação* possível em um mundo onde a *resignação* exterminou todos os *cavaleiros*, todos os *heróis.*

É, pois, nesse contexto", que Zilda se vê compelida pela falência financeira do pai, e sobretudo por incentivo dele próprio, a buscar no casamento a "solução" para os problemas financeiros da família. Entretanto, Zilda sequer contesta essa situação e nem *esboça* qualquer conflito em relação a esse contexto de *forças*. No final dessa novela, todavia, sugere-se a atuação de uma *outra Ordem* de forças de modo a compelir uma espécie de "desvio" na concretização de um suposto casamento por interesse.

Trata-se do momento em que ela e o "amigo" Nuno estão voltando, de carro, de um passeio a outra praia, onde pescadores haviam matado um tubarão. No caminho de volta, tem início um grande temporal e o carro quebra, obrigando-os a descer do carro sem capota e a se abrigarem em uma cabana desabitada no meio da mata da beira da estrada. Vejamos o desfecho desta novela:

> — Entra — disse Nuno.
> — O que é isto?
> — Uma casa dos Serviços Florestais.
> [...]
> — Talvez esteja aí dentro algum guarda — disse Nuno metendo o ombro à porta da rua, perra na soleira inundada.
> — Não feches — disse Zilda — **Sinto vozes.**..?
> Sentara-se à beira do enxergão, prostrada por um grande cansaço. [...]
> ... Entrara em casa, vinham de um grande passeio e fazia-se noite. Pela janela pintada de verde **viam-se pinheiros *gesticulando***, e **uma massa fluida, feita de água e de vento, que parecia viver** e esperar que lhe abrissem a porta, para se abrigar ou **dizer uma coisa de que vinha encarregada.**
> [...]
> Ficaram a olhar um para o outro; depois não puderam. Zilda ia levantar-se da enxerga, **mas Nuno assentou-lhe a mão** cheia de pêlos **num ombro, com a violência carinhosa de quem não deixa um doente enrodilhar os lençóis; e sentou-se na enxerga também.**
> **—** Vamo-nos, vamo-nos! — disse ela.
> **Nuno fê-la oscilar, sempre com a mão no ombro**, abrindo num sorriso cuja forma a beira na alta ia marcando pingo a pingo...
> **Zilda, derreando a nuca à medida que o sorriso de Nuno ia invadindo, arfou, arfou, como se chegasse a correr ao cimo de uma montanha.**

Foi a notícia de um *tubarão morto* por pescadores que atraiu a atenção e promoveu a ida de Zilda e Nuno àquela praia distante. Em seguida, o *temporal* os obriga a interromper a viagem de volta e, então, eles se abrigam em uma cabana, no meio da *mata.* Temos, desse modo, toda uma ação de *forças naturais* (o tubarão, a tempestade, os pinheiros, o vento e o barulho da chuva) *orquestrando* o isolamento desses dois jovens nessa cabana, entre os *pinheiros* que *"gesticulavam*", sob uma "massa fluida, feita de água e vento, que "parecia querer dizer uma coisa de que vinha encarregada". Ou seja, é como se *a natureza*, como força contrária àquela ordem patriarcal burguesa que compelia Zilda ao casamento por interesse, tentasse *desviá-la* desse intento, "lançando-a" aos braços de Nuno. Ela "sente" "vozes", ela percebe o "gesticular" dos pinheiros, ela tenta "decifrar a mensagem". E nas últimas linhas, o narrador sugere a aproximação física entre eles, descrevendo a inclinação da nuca de Zilda — "derreando a nunca" —, isto é, arqueando a nuca para trás, gesto esse que implica a *elevação* do queixo e dos lábios, representa o movimento que precede o beijo, o que se confirmaria pela excitação de Zilda diante do inevitável: "arfou, arfou"...

Garcez[405] também chama a atenção, sobre *Mau Tempo no Canal*, para o surgimento da baleia a "desviar" Margarida *para longe* do tio Roberto. Trata-se do trecho em que Margarida pega carona em uma barca de pescadores para sair em busca do tio Roberto Clark, por quem ela estava "inclinada a se apaixonar", inclusive por "sugestão" de seu próprio pai. Ela, no entanto, "perde o rastro" do tio quando surge uma baleia e os pescadores saem em sua perseguição, o que faz com que Margarida "perca a rota do tio" e acabe em frente à casa do Barão da Urzelina, seu sogro no desfecho. Segundo Garcez, estaria aí a atuação de uma espécie de "força natural e divina", simbolizada na baleia, a levar Margarida para longe do tio e, dessa forma, *impedi*r a *união incestuosa.*

Essa idéia da "atuação das forças da natureza/Divino" como instrumento "regulador" em *Mau Tempo no Canal*, segundo uma moral religiosa, também foi mencionada por Francisco Cota Fagundes que chama a atenção para a relação incestuosa entre Margarida e o tio. Segundo ele, a *peste*, que faz com que o tio adoeça e morra,

[405] Na verdade a profa. Maria Helena Garcez, em seu curso "O Humilde e o Sublime nos textos literários portugueses", ministrado na pós-graduação, na FFLCH, em 2009, ressaltou apenas o surgimento da baleia como espécie de "intervenção divina" no sentido de distanciar Margarida do tio Roberto a fim de que não se concretize o matrimônio de natureza incestuosa. A idéia de que essa atuação das "forças da natureza" (que nesta novela se traduz também na força do divino, que está diluído na Natureza) representaria um movimento contrário à Ordem patriarcal burguesa é minha interpretação.

simbolizaria uma espécie de "Providência" divina atuando no sentido de *impedir* a consumação dessa união com "implicações incestuosas"[406].

No desfecho da novela "O Tubarão" temos, portanto, uma forma de hierofania que se confirmaria na presença da chuva simbolizando uma espécie de "sacramentação" da "união" de Zilda e Nuno, na medida em que, segundo Eliade, a *sacralidade* da água é responsável pela criação de um *simbolismo aquático* que constitui um verdadeiro *sistema simbólico* que é o "único capaz de integrar todas as revelações particulares das inúmeras hierofanias".[407]

Vale lembrar, desse modo, a *revalorização* religiosa da água que, segundo Tertuliano (*De baptismo*, III-V), por exemplo, foi "a primeira sede do Espírito divino". Desse modo, segundo Eliade, a água adquire "a virtude de santificação no sacramento, quando Deus é invocado para tanto". E tão logo "as palavras são pronunciadas, o Espírito Santo, que desceu dos céus, pára sobre as águas santificando-as por sua fecundidade; as águas, assim santificadas, impregnam-se por sua vez da virtude santificante... O que curava antes o corpo cura hoje a alma; o que procurava a saúde no tempo procura a salvação na eternidade..."[408].

Logo, podemos entender a *atuação das forças da Natureza* na obra nemesiana como *expressão de uma Ordem Natural que, por sua vez*, *expressa um movimento contrário à ordem social patriarcal regida pelo dinheiro.* Entendemos o universo diegético da novela "O Tubarão", portanto, como expressão de uma espécie de *Physis*, isto é, como expressão de uma *unidade natural* que se traduz no Divino, o qual, no entanto, não se traduz no Deus católico; nesta novela, trata-se mesmo de uma perspectiva *panteísta.* É nesse sentido, pois, que podemos entender o simbolismo da "ação" da *tempestade* nesse desfecho da novela como expressão de uma *Ordem* divina/natural que se opõe à ordem social patriarcal.

Se, no entanto, as águas nessa novela *sacramentam* a união "por amor" de Zilda e Nuno, em *Mau Tempo no Canal,* as mesmas águas que "levaram" Margarida para longe do

[406] FAGUNDES, F. C. "A Peste e Outros Macróbios em *Mau Tempo no Canal*" in *Desta e da Outra Margem do Atlântico:* Estudos de Literatura Açoriana e da Diáspora. Lisboa: Edições Salamandra, 2003, p. 66.
[407] ELIADE. M. Op. cit., 1996, p. 153.
[408] Tertuliano apud Eliade, ibid., p. 153.

tio Roberto, paradoxalmente, levaram-na para André Barreto, isto é, *sacramentaram* o "casamento arranjado", o casamento por interesse.[409]

Como já mencionado, o episódio da "caça à baleia", em *Mau Tempo no Canal,* termina com Margarida aportando na casa do Barão da Urzelina. Desse modo, se, por um lado, as águas "conduziram" Margarida para *longe* da relação incestuosa com o tio Roberto; por outro lado, essas mesmas águas *não a conduzem* para junto de João Garcia[410], mas para a casa do Barão da Urzelina, para o "casamento arranjado", para André Barreto, "seu marido no desfecho", como já anunciara a Tábua de Personagens.

Em *Mau Tempo no Canal*, a água simbolizaria, desse modo, a sacramentação da união de Margarida a André Barreto, isto é, ao contrário do desfecho da novela "O tubarão"; desse modo, sob a perspectiva do narrador de *Mau Tempo no Canal*, o Deus da Natureza não se distingue, mas se acha fundido ao Deus católico de "redoma doméstica", próprio dos círculos sociais nas ilhas açorianas, cujo contexto, como já comentado, resulta da sobreposição do patriarcado burguês e do patriarcado católico português. Como descreve Oscar Lopes, trata-se de um catolicismo reduzido a um catolicismo de "bentinhos, incenso e novenas"[411] que é *ironicamente* retratado, também, no conto "O Espelho da Morte", que integra o volume *O Mistério do Paço do Milhafre* (1949).

Lopes identifica nos contos de Nemésio uma *ironia* em relação a esse *catolicismo comezinho* próprio da sociedade insular açoriana e afirma que esse traço constitui em sua obra uma espécie de *cantus firmus.* Complementaríamos essa análise de Lopes, dizendo que esse catolicismo constitui o alvo da *crítica* e o cerne da *crise religiosa* de Nemésio, visto que é esse culto católico *singular* ao contexto insular açoriano que alimenta e agudiza o patriarcado burguês, porque, em certa medida, *legitima-o,* isto é, *sacraliza-o.* E é esse o contexto da trama de *Mau Tempo no Canal*, a nosso ver. Então, o *cantus firmus* que identificamos na obra nemesiana não se traduz na *ironia* ao *catolicismo doméstico*

[409] Nesse sentido, à semelhança do *filtro do amor*, na lenda de *Tristão e Isolda*, o *desvio* de rota ocasionado pela caça à baleia, que conduziu Margarida à casa do barão da Urzelina, representaria o *não previsto, o imponderável*.

[410] João Garcia é um dos pretendentes de Margarida. É supostamente por ele que ela estaria apaixonada. Apenas uma breve conversa com ele no muro que circunda a quinta dos Dulmos rendeu-lhe muitos açoites do pai, Diogo Dulmo, já que ele odiava os Garcia.

[411] LOPES. Oscar. *Entre Fialho e Nemésio.* Vol. II**.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 750.

praticada nas ilhas, mas no *sofrimento trágico* e *silencioso* das personagens nemesianas e, sobretudo, do narrador nemesiano.

Na verdade, todo o universo diegético de *Mau Tempo no Canal encena* a *tragicidade* dessa sociedade *insularizada* na *obsessão* pela manutenção de uma *tradição social, tradição religiosa* e, principalmente, por uma *tradição de união matrimonial* baseada nos ganhos financeiros e na *barganha*. Foi nesse contexto do "casamento por interesse" que se casou Margarida Terra, avó da jovem Margarida Dulmo, como também se casaram, os seus pais, os pais de João Garcia, os pais de André Barreto e seus avós, como *animadamente* ele relata em casa dos Dulmos:

> Então meu avô, como quem se aconselha para comprar uma **fazenda de duração**, **que dê um bom corte de calça**, chamou o vigário da Urzelina e pôs a questão em pratos limpos: Estava a ficar maduro; tinha de garantir a sucessão da casa. Habituado, desde o seminário, a viver isolado, e agora todo entregue ao seu gado e aos seus foros, declarou que tanto se lhe dava Rosa como Maria, contanto que fosse rapariga sujeita e bem **afazendada**. **Conhecia o padre vigário herdeira nessas condições?**[412] (grifos meus)

André relata a forma pela qual os seus avós se casaram como se fosse uma história "engraçada", relata com *naturalidade e animação* quase de um *causo* o fato de o avô se aconselhar com o vigário sobre as "opções" de moças "disponíveis" para o casamento como "quem se aconselha para comprar uma fazenda de duração", isto é, como quem pede sugestões para escolher um bom tecido, um tecido de qualidade, que lhe renda um "bom corte de calça". Além disso, vale notar que o avô de André Barreto não pede sugestão a um parente próximo ou a um amigo, mas *ao vigário.* Assim, a óbvia reificação da mulher nem é o cerne da questão que gostaríamos de ressaltar no trecho, mas a *terrível* idéia de que isso é *natural*, como o é também o "arranjo", a "negociata" do casamento; ou seja, nesse contexto, o casamento arranjado não é uma *questão,* nem social, nem religiosa.

Acreditamos, portanto, que o conjunto da obra de Nemésio, especialmente *Mau Tempo no Canal*, expressa uma crítica a essa espécie de *pacto* entre uma *ordem classista* e uma *ordem religiosa local*[413]. Se, todavia, a sua crítica se constrói por meio de um *universo diegético erigido* a partir dessa *aliança*, universo ao qual, aliás, é impossível não sucumbir; por outro lado, esse mesmo *modo* de construção revela-se como uma espécie de *resiliência*

[412] NEMÉSIO, V. Op. cit., 1997, p. 241.
[413] Não estamos afirmando, de forma generalizante, que a crítica nemesiana recairia sobre a Igreja Católica, sobre a Instituição, mas seguramente remete a essa religiosidade do contexto das ilhas açorianas.

de que se desponta um "*lirismo imaculado*"[414] que, a nosso ver, constitui também um *cantus firmus* da poética nemesiana.

Assim, se a *crítica* que pode ser depreendida de sua obra tem raiz em uma profunda reflexão de natureza sociológica, cultural e filosófico-religiosa; esse "lirismo imaculado", que também emerge de sua obra, funda-se na consonância com a idéia de "auto-fazimento" e de "*exemplaridade*" apontada por José Enes[415]. Então, ao mesmo tempo em que a idéia desse "lirismo imaculado" remete necessariamente ao seu mundo interior, ao seu "auto-fazimento", esse processo, em Nemésio, está estreitamente vinculado à "exemplaridade", o que necessariamente pressupõe o *Outro*. E, como já mencionado em vários momentos deste trabalho, é essa *dialética* que, grosso modo, é *venal* no pensamento nemesiano e, portanto, em sua *açorianidade*.

Como já dito também, essa dialética entre o local e o universal, entre o profano e o sagrado, entre uma mítica clássica e outra cristã, entre um Divino panteísta e outro transcendente que funda a açorianidade nemesiana cria, na verdade, um entre-lugares, de onde *flui* esse *lirismo imaculado*.

Esse *entre-lugares* consistiria, em um "espaço" *liminar*[416], isto é, um lugar que *não é aqui e nem lá*. Essa *liminaridade*, segundo Turner[417], representaria uma espécie de *portal* para se entrar no que ele chamou *communitas*, uma espécie de *dimensão do sagrado*. Turner parte da idéia do que Arnold van Gennep (1960) chamou "fase liminar" dos *ritos de passagem*. "Van Gennep definiu os "rites de passage" como "ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social, de idade". Trata-se, segundo Turner, de um

> conceito mais amplo do que "status" ou "função", e refere-se a qualquer tipo de condição estável ou recorrente, culturalmente reconhecida. Van Gennep mostrou que todos os ritos de passagem ou de "transição" caracterizam-se por três fases: separação, margem (ou "limen", significando "limiar" em latim) e agregação. A primeira fase (de separação) abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um "estado"), ou ainda de ambos. Durante o período "limiar" intermédio, as

[414] Oscar Lopes, em obra já citada, fez uso dessa expressão para se referir a Nemésio.
[415] Essa idéia foi explicitada na "Introdução" desta tese.
[416] TURNER, Victor W. *O processo ritual:* estrutura e anti-estrutura; trad. de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974, p. 116.
[417] Infelizmente não foi possível desenvolvermos a contento uma análise do romance *Mau Tempo no Canal* a partir do conceito de *liminaridade* e de *communitas*, de Victo Turner; entretanto, ressalto aqui essa fecunda sugestão feita pela profa. Suzi Frankl Sperber, arguidora desta tese.

> características do sujeito ritual ("o transitante") são ambíguas; passa através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro. Na terceira fase (reagregação ou reincorporação), consuma-se a passagem.

No contexto açoriano, no entanto, a situação é um pouco diferente, já que não se trata de um "rito de passagem" propriamente e, portanto, não corresponde a um estado "transitório" entre passado e futuro; na verdade, a situação do açoriano entre *duas ordens* (uma determinada pelos valores burgueses e outra pela religiosidade local) é a de permanência estática e submissa a essa justaposição de forças. Daí não fazer sentido, neste contexto, a "terceira fase" que Van Gennep identificou. E o mesmo se verifica quando pensamos na diáspora açoriana: para o açoriano emigrado não se consuma essa terceira fase, ele se *torna permanentemente liminar*[418]*,* pois não é mais possível a ele se integrar, efetivamente, na sua sociedade de origem, na sua comunidade de origem, como também não é possível integrar-se plenamente na (nova) cultura escolhida. Ele permanece, portanto, saudoso *daquele* que ele jamais se tornará.[419]

Assim, apesar de o sujeito se encontrar totalmente submisso ao *hermetismo* desse universo insular açoriano, como sugere a diegese das narrativas nemesianas, a idéia de *liminaridade* "abre uma fenda" nesse universo, trazendo-lhe a possibilidade de uma "terceira via" que, grosso modo, pode ser entendida como uma forma de resiliência diante desse contexto profundamente opressor, daí ser possível se pensar em um "lirismo imaculado" *essencialmente* presente na obra de Nemésio, em sua poética.

O "fenômeno" da *liminaridade,* segundo Turner*,* pode ser considerado, portanto, muito perigoso do ponto de vista da *manutenção da lei e da ordem*[420], visto que os seres que *transitam* nesse lugar liminar, *indivíduos liminares*, constituem "indivíduos concretos, históricos e idiossincráticos" que, por sua vez, não estão segmentados em classes, isto é, "não estão segmentados em funções ou *status*, mas encaram-se como seres humanos totais". E esse tipo de relação entre "seres humanos totais" Turner denominou "communitas".[421]

---

[418] Essa afirmação se explica no item "açorianidade e insularidade". Como foi mencionado nesse item, para o açoriano emigrado "não tem mais volta".
[419] Um paradoxo de natureza bem portuguesa.
[420] Id., ibid., p. 5-6.
[421] Id., ibid., p.6.

É, pois, nesse *espaço liminar* que transita Tristão e é dessa *condição liminar* que provém a *força* do amor entre ele e Isolda, possibilitando o estabelecimento de uma *outra Lei,* a Lei do Amor, como afirmou Wisnik.

A construção desse universo liminar nemesiano, vale ressaltar, se dá por meio da elaboração de uma estrutura mítica de pensamento que, na verdade, incorpora os paradoxos inerentes à singularidade do contexto social e religioso açoriano, e cria uma espécie de *mítica açoriana*. Isso porque, a açorianidade de Nemésio traduz seu esforço de *mergulho* nesse universo para dele extrair uma "visão interior" e, nesse sentido, a sua *açorianidade* poderia representar uma espécie de desejo de estabelecimento de uma "forte" "communitas", isto é, aquela formada por "indivíduos totais, integrais e encarando-se uns aos outros como tais", o que, desse modo, corresponderia também àquela idéia de "projeto programático existencial" que Enes depreendeu do pensamento nemesiano.

É claro que não se pretende afirmar que esse "projeto programático existencial" constituiria *efetivamente* um "programa"; o que se aventa é a existência de uma *intuição* de Nemésio no sentido de que a valorização de uma perspectiva de compreensão mítico-religiosa do mundo e do Homem poderia ser *fundamental* para uma profunda transformação tanto social quanto psíquica desse homem.[422] Na verdade, o sentimento nemesiano revela-se menos um *desejo* e mais uma *nostalgia*[423] desse *estado de plenitude* mítico-religiosa.

---

[422] Id., ibid., p. 6.
[423] A idéia de *nostalgia* foi-nos sugerida pela profa. Suzi Frankl Sperber em sua argüição, passando a ser incorporada ao presente texto.

3.3.3 *Mau Tempo no Canal:* um drama Edeniano.

"A Serpente Cega" é o título do capítulo que abre *Mau Tempo no Canal*. É noite e os protagonistas, Margarida Dulmo e João Garcia, estão conversando na quinta dos Dulmos. Ela, debruçada sobre o muro de lava que cerca o jardim da casa, ele, do lado de fora do muro, mas ambos muito próximos um do outro:

> **Estavam quase ao alcance da respiração um do outro**: ela debruçada num muro de pedra de lava; ele na rampa de terra que bordava a estrada ali larga, acabando com a fita de quintarolas que vinha das Angústias até quase ao fim do Pasteleiro [...]. Dali à entrada da quinta **corria um muro** de pedra solta onde **espreitavam trepadeiras.**.. [...]
> **João Garcia tinha de novo a mão dela nas suas**, [...].
> **Os cedros tornaram a ramalhar bruscamente**. Agora as guinadas do vento repetiam-se. Vinha certeiro no silêncio e experimentava fortemente as árvores, que durante um segundo descreviam um círculo cheio, como piões no torpor. Mas entre lufadas a quinta cerrava-se outra vez, ficava tudo compacto, debaixo de um bafo. **Um cheiro a lava salgada e a seiva de cedro inebriava.**[424]

Nessa descrição do encontro entre Margarida e João Garcia predomina um ambiente próprio das ilhas[425]: as pedras, o solo vulcânico, o *azorean torpor.* Esse encontro é praticamente o único em que eles estiveram tão próximos a ponto de poderem se tocar: "João Garcia tinha de novo a mão dela nas suas". Ressalta-se, nesse momento raro de *união*, a presença dos *cedros* e da *lava salgada inebriando* o ambiente. Curiosamente, os cedros constituem, no imaginário universal, uma espécie de "árvore sagrada", podendo, portanto, ser aludidos às árvores do Jardim do Éden. O cedro, por exemplo, é considerado o *símbolo* do Líbano e figura na bandeira libanesa como símbolo de *união*, força e eternidade, isso porque o *cedrus libani*[426] é a espécie de cedro mais antiga e mais forte. Há várias

---

[424] NEMÉSIO, V. *Mau Tempo no Canal*, p. 38.

[425] Vale lembrar que o espaço diegético deste romance, bem como das outras obras de Nemésio que integram o corpus deste trabalho, remete-se direta e fielmente à geografia das ilhas açorianas. Nesse sentido, esse aspecto poderia ser considerado de cunho "realista".

[426] Na floresta Bcharri, no Líbano, há mais de 300 árvores dessa espécie, duas delas têm cerca de 3 mil anos de idade, e outras dez possuem mais de mil anos. Há ainda a Floresta de Jaj Laqlouk e a Floresta de Barouk Maaser Chouf com quase seis milhões de árvores antigas e novas.
O cedro cresce muito devagar e chega a atingir até 40 metros de altura e 14 metros de diâmetro no tronco. Nos primeiros três anos de vida, as raízes crescem até um metro e meio de profundidade, enquanto a planta tem somente cerca de 5 centímetros. Aos quatro anos o cedro começa a crescer – vinte centímetros por ano – e só aos quarenta anos produz sementes. Disponível em http://www.libano.org.br/olibano_ocedro.html.

referências ao cedro na Bíblia, por exemplo, mencionando que o rei Salomão construiu o seu templo com madeira de cedros libaneses. Os fenícios também usavam a sua madeira para a fabricação de embarcações. Além disso, o seu óleo essencial, perfumado, era usado pelos egípcios no processo de mumificação dos mortos.[427]

Verifica-se, então, que esse *encontro* é singularizado pelo *ambiente* em que ele se concretiza. Ao mesmo tempo em que os cedros aludem ao sagrado judaico-cristão, sua presença se integra ao ambiente insular açoriano, o que, por sua vez, sacraliza-o. Nesse sentido, teríamos nesse primeiro capítulo uma espécie "dramatização do mito edeniano", precisamente do momento que antecede a expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden. Entretanto, esse jardim edeniano da diegese não expressa a beleza e a abundância tal como no relato bíblico, mas se apresenta decadente, *em ruínas*, o que representaria uma espécie de "transfiguração" do mito edeniano sob o contexto da diegese, como podemos verificar no trecho a seguir:

> A quinta dos Dulmos era um retalho de terras em bico, com um bocado de **pomar mal medrado** e outro de **arvoredo cortado** de atalhos largos, mais altos que os currais de lava em que **cedros seculares**, **faias**[428] e alguma **piteira**[429] **brava** cravavam as raízes à vista, descarnadas e profundas. [...].[430]
>
> **O Terreno ia ficando reduzido a pedra pura**, com uns restos de vinha queimada da ressalga, figueiras bravas, um tapete de bálsamo e os primeiro calhaus rolados. **Um muro, confundido em parte com ruínas do antigo cinto de fortificação da ilha, já mal servia de divisória entre a propriedade e "calhau**", onde esquadrilhas de gaivotas vinham espenujar-se e gralhar.
>
> João Garcia podia escapar-se por ali, no caso de sentirem gente dos lados de casa ou se Diogo Dulmo [o pai de Margarida] entrasse de repente pelo portão da canada. **Mas Margarida já não mostrava apreensões nem medo de vir alguém. No fundo, talvez João Garcia estivesse menos tranqüilo.** Era ela que procurava não perder o contato com ele naquela marcha no escuro [...].[431] (grifos meus)

---

[427] Informações extraídas de texto explicativo da Embaixada do Líbano. Disponível em http://www.libano.org.br/olibano_ocedro.html

[428] 1. Bot. Nome comum a diversas árvores da fam. das fagáceas, como p.ex., *Fagus silvatica*, de madeira branca, originária da Europa e cultivada como ornamental e pelas sementes, das quais se extrai um óleo. In Dicionário Aulete online. Disponível em http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=faia

[429] 2. Bot. Planta da fam. das agaváceas (*Furcraea foetida*), nativa das regiões tropicais das Américas, muito cultivada como ornamental e para extração das fibras de suas folhas, e cuja inflorescência, com flores esverdeadas de odor desagradável, pode atingir 12m; PITA. Dicionário Aulete online. Disponível em http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=piteira.

[430] NEMÉSIO, V. *Mau Tempo no Canal*, p. 35.

[431] Id., ibid., p. 39.

À ternura do encontro se opõe esse "cenário bíblico" em ruínas: o "retalho de terras", um pomar mal desenvolvido, escasso, empobrecido, sem frutos, árvores cortadas (em oposição às árvores frondosas do Éden). Essa idéia acerca de um "cenário bíblico em ruínas" vai se confirmar, de forma explícita, logo a seguir. Acreditamos, contudo, que além de retratar literalmente a "pobreza" e decadência da família Dulmo e, por extensão, das famílias açorianas, representaria, também, a sua "decadência moral e religiosa". Além disso, opõe-se também à imagem de encontro e união a ameaça de serem flagrados juntos, resultando, ao mesmo tempo, em um clima de preocupação e de temor, como se verifica também neste trecho:

> Só João Garcia parecia agora hesitante, quase fechado. **Margarida, sensível ao vento e à noite, encostou-lhe tanto que ele acabou por sentir que o seu braço a enlaçava.**
> **Quase sem darem por isso, estavam sentados num banco de lava e tijolo, com painel de azulejos arruinados: restos de cenas da Biblia e toscos motivos de caça, com o caçador ratado e aves maiores do que ele.** Pareciam ter muito que dizer, e mal falavam, **Levemente inclinados um para o outro, avançavam ambos a mesma porção do corpo. João Garcia perdera a cintura e a mão de Margarida, agora entretida a rolar a serpente do anel** [...].
> [...]
> Queres ver o anel?... É uma serpente. — João Garcia procurava a cabeça da serpente com o polegar comovido nos dedos de Margarida. — Os olhos são verdes... Não vês, não; falta-lhe uma esmeralda...[432]

Temos, pois, simbolizado nessa descrição o momento que antecede a expulsão do Paraíso, aludido pela presença da serpente. Os movimentos de João Garcia e de Margarida parecem sincronizados, de que resulta uma idéia de união e equilíbrio, mas que novamente se contrasta com o cenário de *ruínas* não só em relação ao jardim, mas também à imagem formada pelos azulejos ao fundo que, "arruinados", representam "restos de cenas da Bíblia". Vale notar, especificamente na descrição do desenho "ratado" nos azulejos, que se trata de um caçador ao lado de "aves maiores do que ele", o que representa "desproporção", "desequilíbrio", em oposição ao *sincronismo* dos movimentos do casal. E essa "oscilação contrastante" também se expressa pela alternância entre as rajadas de vento e o "abafado" do clima, como vimos no primeiro fragmento: "Agora as guinadas do vento repetiam-se. Mas entre lufadas a quinta cerrava-se outra vez, ficava tudo compacto, debaixo de um

[432] Id., ibid., p. 39 et. seq.

bafo".[433] Além disso, a imagem do "caçador ratado" será "retomada" sutilmente no final do capítulo quando Diogo Dulmo persegue a filha, Margarida, com o objetivo de castigá-la. Nesse trecho temos também o "prenúncio"[434] da separação de João Garcia e Margarida: "João Garcia perdera a cintura e a mão de Margarida". Essa separação é *violentamente* anunciada pela chegada do pai de Margarida, Diogo Dulmo, surpreendendo o idílio do casal, o que ocorre simultânea, e *ekpraticamente,* à chegada de um ciclone:

> — **Parece um rabo de ciclone**... É o tempo deles. [disse Margarida a J. Garcia]
>
> Margarida compôs o cabelo e levantou o casaco, que lhe caíra nas ervas, embrulhando-se bem. Desencadeara-se uma poeira inverossímil em lugar tão limpo de terra, uma verdadeira nuvem de areúscos[435] arrancados ao atalho que seguiam, de mistura com folhas enroladas e ásperas do leite das figueiras [...]
> — **Parece um vulto**... — disse Margarida, afirmando-se.
> [...] João Garcia viu claramente uma sombra, um homem, que se debatia com o cabeção do capote revirado pelo vento. A lâmpada baixava. Uma vaga de quilômetro atirou-se à calheta, com um livor que se adivinhava esverdeado à flor de borrifos brancos, desflocados depois do segundo de retração que precedia o estoiro.
> — **É o pai!** — disse Margarida apanhando a saia, que o vento enfunara bruscamente. Não se sabia se o clarão da maré nascia do própria mar ou de uma nesga do céu picado de uma estrela. — Mas, meu Deus!, não se pode dar um passo![436] (grifos meus)

Enquanto isso, na casa dos Dulmos, D. Catarina (mãe de Margarida) e os criados tentavam fechar as janelas, lutando *contra a violência do vento que derrubava tudo que encontrava*. Até as "traves de cedro deram de si". Mas, "em cima do trenó — a *Vênus* de bronze, *firme*".

Logo em seguida, D. Catarina se dá pela ausência da filha e grita ao criado:

> Manuel, a menina?... O criado não pode responder. De mão no batente da porta, encolheu-se como quem dá passagem a um **animal perseguido**. **Margarida rompeu**, atropelou Maria das Angústias [...] e perdeu-se no escuro da casa. Com o casaco cinzento que lhe caíra dos ombros deixara

[433] Id., ibid., o. 38.

[434] Na verdade, levando em conta que a informação já fora dada pela Tábua de Personagens, então, não teríamos aqui propriamente o "prenúncio" da separação de João Garcia e Margarida, mas a confirmação dela.

[435] **areúsco**, palavra que significa «terra de consistência arenosa; pó grado», conforme vem registrada num estudo de Maria Alice Borba Lopes Dias, *Ilha Terceira: Estudo da Linguagem e Etnografia* (Secretaria Regional de Educação e Cultura/Direção Regional dos Assuntos Culturais, 1982, pág. 428). Disponível em http://www.ciberduvidas.pt/resposta.php?id=26958.

[436] NEMÉSIO, V. Op. cit., p. 40-41.

> um **rasto de caçada**. [...] O casaco cheirava a ervas e a ressalga. Mas na porta da saleta, sem que tivesse sentido passos, o marido agarrou-a [mãe de Margarida] por um ombro e arredou-a [...]. **Ia cego, de capote de cavalaria, com uma verdasca na mão**. [...]
> **Ouviram-se então gritos abafados pelo vergar da verdasca nos vestidos de Margarida** [...].
> A verdasca zunia. Sentiram-se cadeiras arrastadas e um arquejar sem soluços, pura expiação de quem luta em inferioridade consentida, numa defensiva cheia de razões e de reservas braçais:
> — Não me bata mais! — A verdasca vibrava. — O pai não me toque, pelo amor de Deus! — Mais verdascadas. As cadeiras tornavam a dançar, como se houvesse uma barricada ao fundo dos salões. — **Deixe-me, pai! Deixe-me, senhor!**

Temos nesse trecho, não apenas o "desfecho" do romance de Margarida e João Garcia, bem como o "fechamento" daquela cena em que ela e J. Garcia estão sentados, quase abraçados, e atrás deles há um "desenho ratado", nos azulejos em ruínas, de um caçador. Acreditamos, desse modo, que aquela cena já *simbolizava* o desfecho desse *puro idílio*: o caçador "ratado" (arruinado), o pai de Margarida, "vigia" a sua Ave, a sua Presa, diante da espreita de outro "caçador", João Garcia. Apesar da profunda diferença de perspectiva entre Diogo Dulmo e João Garcia, Margarida é reduzida a uma *presa*.

Assim, se a cena do idílio de Margarida e de João Garcia "dramatiza" o mito edeniano; o jardim do Éden corresponderia, portanto, à quinta dos Dulmos que, por sua vez, representa o "espaço do pai" que está sendo "desobedecido". Essa "transgressão da norma divina", no relato bíblico, é deflagrada pela atuação da serpente que, também, está simbolizada *no anel* de Margarida, presente de sua avó Margarida Terra. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o *anel* explicita a sua *aliança*, e semelhança[437], com a Avó — que também contestara um casamento arranjado, mas teve de resignar-se diante dele —, o verbo "anelar", cognato do substantivo "anel", significa "desejar muito"[438]. Logo, o anel-serpente representaria a "aliança" de Margarida com seu próprio desejo, a sua *fidelidade interior e profunda consigo mesma.* Daí que, na cena final do romance, Margarida rejeite o "anel

[437] Vale lembrar que, segundo nos conta o narrador, o anel fora passado para o dedo de Margarida diretamente do dedo de sua avó, Margarida Terra, "a pérola do Faial" e que todos comentavam a incrível semelhança entre elas, semelhança física e de temperamento.

[438] **anelar**[1] (a.ne.*lar*) v.1. Desejar muito. [td. : "Aqui lânguido à noite debati-me/ Em vãos delírios anelando um beijo..." (Álvares de Azevedo , *Lira dos vinte anos*)] [tr. + a, por : anelar pela paz entre os povos.]. Dicionário Aulete online. Disponível em http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=anelar

reparado", o anel "presente de núpcias de seus sogros". No romance, desse modo, Margarida "desafia a autoridade paterna" que, no contexto patriarcal, adquire praticamente um poder e força de "dimensão divina", uma espécie de Senhor feudal. Daí a força que se depreende da ambigüidade em relação ao destinatário das súplicas de Margarida: "Deixe-me, pai! Deixe-me, senhor!".

No final desse primeiro capítulo, portanto, a cena derradeira é a da *punição*. Margarida entra em casa correndo, como se estivesse fugindo em desespero, tenta proteger-se em seu quarto, mas não consegue trancar-se a tempo, seu pai a alcança, de *vara* na mão, e a açoita violenta e repetidas vezes até marcar as suas pernas. Nenhum familiar o impede, ninguém a socorre: *é o poder incontestável*.

Nessa cena, chama-nos atenção dois elementos bastante simbólicos. Primeiro, o pai a persegui-la com uma "verdasca na mão", o que confirma a natureza desse poder: um poder fálico. Segundo, ele a bate principalmente nas pernas[439], deixando profundas marcas nelas, o que também sugere a simbologia da punição por não "não andar direito".[440]

Além disso, há a presença de uma estátua de "Vênus", que permanece "firme" apesar da tempestade que acontece "fora" e "dentro" da casa dos Dulmos. Estaria aí a simbologia da ambigüidade do feminino, do seu duplo, como Vênus, a do amor sublime e carnal.

O capítulo seguinte se inicia com a manhã após o ciclone e a surra de Margarida. Ressentida e enraivecida ela "blasfema[441] o nome do pai e da família", novamente uma cena que pode ser aludida ao mito de Lilith:

> — Mas estão muito enganados! Se pensam que me hão-de aborrecer dele a chicote, não conseguem nada de mim! Namoro porque quero! Tanta proa, tanta presunção de serem das primeira famílias do Faial, quando não passam de uns brutos!... Eu sei... o pai julga que os namoros da filha se tratam como no largo de D. Alexandre, em casa de amante... [...] é verdade! Por isso a mãe anda sempre como uma pilha de nervos e ao avô envelheceu de desgostos. Foi a congestão... foi...! Os desgostos é que o levam à cova! Os pastos dos Flamengos vendidos, o escritório ao deus-dará, a armação das baleeiras enterrada em dívidas, é tudo congestão... É

[439] "Sentada à mesinha redonda abriu o robe de chamber e arremagou a camisa: tinha um vergão na perna esquerda e, perto do quadril, uma nódoa negra do tamanho de uma grande moeda". (p. 45-46)
[440] Isso também alude ao mito da criação da mulher, precisamente ao mito de Lilith, quando Deus disse: "[Não a criei da cabeça, mas ela se assoberbou, [...] Nem do pé, mas ela é andarilha..."
[441] Vale ressaltar que ao longo das mais de 300 páginas do romance, esta é uma das raras "falas" de Margarida, pois, como já dissemos anteriormente, um traço marcante nessas narrativas de Nemésio é que as personagens femininas se caracterizam por certa "mudez".

> mas é o resultado de terem posto na rua quem ia à mão ao pai! "Ladrão"... Pois sim! Mas dar cabo da casa do sogro e dos filhos não é roubar, é ser "duodécimo neto de Fernão Dulmo, *descobridor de uma suposta ilha ao norte da Terceira*, neto do capitão-mor Diolgo Dulmo, que hospedou na sua casa da Horta o Senhor D. Pedro IV"...[442]

Como nos conta o narrador, "Margarida declamava com ênfase sarcástica" e contestava a *performance* do pai, do chefe de família, do marido e do homem de negócios**.** Resignou-se, no entanto, depois que a mãe, D. Catarina, chamou-a e expôs, "com aquele raciocínio de casta", "as velhas razões do Clarks contra a família Garcia"[443]. "Argumentou simplesmente com a baixa extração daquela gente [...]".[444]

Margarida Clark Dulmo torna-se, desse modo, a expressão da *tragicidade* da *placidez*, das conveniências, isto é, de uma "tragédia" que resulta de qualquer impossibilidade de agir desmesuradamente. É a impossibilidade do agir apaixonadamente, é a personificação do "nada acontece", porque tudo lhe é intransponível.[445] Margarida *resigna-se*[446] à sua imanência, aliás "marcada" já desde sua infância:

> A quinta dos Dulmos era um retalho de terras em bico, com um bocado de pomar mal medrado e outro de arvoredo cortado de atalhos largos, [...]. **Os passeios tinham sido mandados compor pelo velho Clark, pouco depois do casamento da filha com Diogo Dulmo, a quem remira a antiga hipoteca da quinta.** Cobria-os então um tapete de bagacina vermelha, hoje esburgado, e era ao longo deles que **Maria da Angústias**, meio governanta meio ama, **empurrava o carrinho de rodas de borracha que o avô mandara vir de Londres para a sua primeira neta. Dez anos depois, Margarida continuava por ali as viagens de circum-navegação da sua primeira infância, mas agora montada num garrano de crina guedelhuda,** destes que traziam as latas de leite à Horta e a que a manjedoira da quinta dera um pêlo menos estúpido e jarretes mais flexíveis.

---

[442] NEMÉSIO, V. Op. cit., p. 46.
[443] Januário Garcia, pai de João Garcia, trabalhava para o pai de Margarida e fora demitido por suspeita de "roubo". Januário Garcia sempre nutriu um amor sublimado e anônimo por D. Catarina, mas como não "estava a altura" de se tornar pretendente à sua mão, acabou frustrado e se casou com Emília, mãe de João Garcia. A história, portanto, repete-se.
[444] NEMÉSIO, V. Op. cit., p. 46-47.
[445] MORNA, Fátima Freitas. "As conveniências, o preconceito, o impossível" (A*mor de nunca mais,* p. 10) são obstáculos intransponíveis, e nada acontece, afinal, tal como nada acontecerá, embora numa escala infinitamente mais complicada, na existência convencional por que opta Margarida Dulmo, ao terminar *Mau Tempo no Canal.*
[446] Novamente podemos aludir ao mito de Lilith/Eva. Nesse momento em que ela "se sufoca", ela sufoca a "Lilith" dentro de si e faz emergir a "Eva". Isso se confirma pela própria fala de Margarida: " — Bater-me assim, como num cão! — Sufocou-se; mas dura, sem lágrimas", comenta o narrador. (p. 45)

Margarida, desde bebê, passeia pelo jardim do Dulmos, ao redor da casa e da propriedade. Primeiro no carrinho que "o avô mandara vir de Londres", depois sobre um cavalo, mas a realizar as mesmas "viagens de circum-navegação de sua primeira infância". E, por fim, casada com André Barreto, sem poder ter ido a Londres com o tio Roberto, a fim de se tornar enfermeira e mulher moderna e independente, encontra-se, em lua-de-mel, na proa de um navio em uma viagem de "circum-navegação" ao redor das ilhas.[447]

Arriscaríamos afirmar, novamente, que o conflito nemesiano que se depreende desse *corpus* narrativo, especialmente do conflito de Margarida, é *essencialmente platônico*. Há, nesse sentido, no interior do pensamento nemesiano,

> o confronto entre duas formas de desejo: de um lado, o desejo enquanto aspiração, enquanto *anelo*, a remeter a alma, ascensionalmente, na direção de sua condição originária; de outro, o desejo enquanto apetite, que crava a alma no corpo, prendendo-a à horizontalidade da imediatez, do factual, do empírico.[448] (grifo meu)

É, pois, nesse conflito que vive *liminarmente* Margarida, cuja tragicidade reside na sua "opção" pela satisfação do "apetite imediato", de suas necessidades imediatas: resolver o problema financeiro da família e o seu próprio. Então, sob essa perspectiva, o anel que ela joga ao mar, a serpe que fora completa e violentamente cegada por ela, representaria o seu "desejo ascensional" sendo "jogado fora", visto que ela havia "sacramentado" o outro tipo de *aliança* que, por sinal, ficara em seu dedo, no mesmo dedo em que ela "carregava" o *anel serpente:*

> E, agora, vendo as esmeraldas bicudas e trabalhadas à lupa na cabeça da serpente, enroscada ali no seu dedo como se o bicho bífido esbugalhasse os olhos, Margarida abriu desmesuradamente os seus, e, abanando três vezes a cabeça [...] tomou-se de um furor irreprimível, cheio de rubor e de lágrimas. Carregou com brutalidade o anel contra a trança da corda e fez-lhe saltar sucessiva e inexoravelmente as duas pedras. Depois, tomada de um terror supersticioso e [...] **separou-a [a jóia] cuidadosamente da sua aliança de casamento** com os dedos da outra mão. E, considerando um segundo a espuma que saía das hélices daquela serpe enroscada **e** mesquinha como uma minhoca seca, **atirou o anel ao mar**.[449]

---

[447] Embora saibamos, por meio de um diálogo entre Damião Serpa e um desconhecido (p. 332), que Margarida e André Barreto pretendiam "passar o resto da lua-de-mel ao estrangeiro", o que depois é confirmado pela própria Margarida, as últimas páginas do romance narram apenas a sua viagem ao redor das ilhas, "fechando", portanto, a imagem de Margarida sempre "presa" a um movimento circular, isto é, sempre a "orbitar" em torno da casa, da família, das ilhas. Ela não faz a *travessia* para o continente.

[448] PESSANHA, José Américo Motta. "A Água e o Mel". In NOVAES, Adauto [org.]. *O Desejo*. São Paulo: Cia. das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990, p. 91.

[449] Nemésio, Op. cit., p. 349.

Não era possível conciliar os dois desejos e Margarida percebeu isso. Mas também como dissemos antes, o anel serpente "reparado" representava o seu "casamento arranjado", daí que mesmo que o anel não tivesse sido "reparado" por seus sogros, como presente de núpcias", as "duas alianças" não poderiam permanecer no mesmo dedo, pois representam *forças* e *anelos inconciliáveis*. Daí não haver em *Mau Tempo no Canal* qualquer possibilidade de *restauração*.

Brunel afirma que de todos os relatos bíblicos "o mais mítico" é este "drama do Éden" que se encontra no *Gênesis*. Para um ocidental, constitui a "sua antropogênese", isto é, trata-se de um *mito de base* que relata a origem da humanidade, do casal, do fardo do trabalho, do sofrimento e da morte. "É uma narrativa com função religiosa, pois ensina que *nossas desventuras provêm de nossa desobediência à ordem divina*" e se destina "a Todo-Homem", que é o "sentido do nome do herói", Adão.[450] (grifos meus)

Segundo Lévi-Strauss[451], o mito do Éden é construído a partir de "oposições estruturais e significantes", isto é, a partir de uma oposição entre uma "superestima" e uma "subestima das relações de parentesco". Essa *oposição* decorreria de duas distintas relações de Adão com a terra (= Mãe), relação esta que é dada já pela "etimologia popular" do nome Adão (*Adam-adama* = terroso-terra*,* ou *homo-humus, issh-issha* = esposo-esposa).

Sob a superestima das relações de parentesco, Adão, "*como filho da terra*" (Adam = adama), deve servi-la, esta seria, portanto, "a crença arcaica na origem ctônica do homem"; e a mulher, por sua vez, "nasce de seu marido", é "sua filha" (issh = issha). Essa crença se opõe à de Adam ≠ adama e issh≠ issha, sob a qual "a mãe torna-se a Morte" e o "marido domina a esposa", pois o desejo da mulher a conduzirá ao marido e ele a dominará.

Assim, se, para Lévi-Strauss o mito de Édipo deve ser compreendido à luz dessa oposição edênica, ou seja, "o mito de Édipo exprimiria o conflito entre a crença arcaica na origem ctônica do homem e a crença nova segundo a qual todo homem nasce da união de um homem com uma mulher; por outro lado, segundo Leach, o mito de Édipo constitui a chave do mito do Éden".[452] Isso porque, a superestima do parentesco consangüíneo

[450] BRUNEL, Pierre. *Dicionários de Mitos Literários*, p. 294.
[451] LEVI-STRAUSS. *Antrhopologie structurale.* Apud Brunel, pp. 294-295.
[452] BRUNEL, P. Op. cit., p. 295.

consistiria em uma recusa a aceitar o desejo do incesto, e, a subestima, em uma recusa a aceitar o desejo do parricídio; e a serpente, "vínculo com a terra", corresponderia ao "Pai fálico".[453]

Para Brunel, embora esse relato bíblico sobre a origem do homem e da mulher tenha expressamente uma *função religiosa*, trata-se, antes de mais nada, de uma *obra literária* e é sobretudo como tal que "inspirou" inúmeras obras literárias, ou seja, "é precisamente por sua literariedade que o texto original irá se impor como modelo", favorecido, inclusive, pela "alteração do caráter popular do relato primitivo" que, na tradução latina, "ao erguê-lo a um registro superior, de certo modo solenizou-o, sacralizou-o".[454]

Desse modo, essas duas interpretações sobre o mito do Éden deram origem a uma verdadeira tradição edeniana na literatura que, segundo Brunel, organizam-se sob quatro possibilidades: primeira, a *cristianização dramática*; segunda, *a magnificação mitologizante*; terceira, *a revolta*; quarta, *o naturismo.*

A cristianização dramática se refere à interpretação da Bíblia como uma *dialética de salvação*. Isso porque, os capítulos II e III do *Gênesis* expressam a idéia de um *paraíso perdido*, o que pressupõe *um "paraíso reencontrado"*, ou *a ser recuperado.* Ou seja, "destinado a ser mortal", o homem deseja a imortalidade. Em outras palavras, o Antigo Testamento postula uma "regeneração da humanidade que passaria por aquela de Israel"; e "essa esperança" é transferida para o Novo Testamento e nele concretizado por intermédio de Cristo, "o sucessor" do primeiro Adão. Desse modo, a salvação desse primeiro Adão decorreria dos "méritos de Cristo", "que restitui ao homem os valores perdidos"[455], segundo *Romanos*, 5:19:

> [...] como pela desobediência de um só, todos se tornaram pecadores, assim, pela obediência de um só, todos se tornarão justos.[456]

Foi, portanto, "à luz da Epístola aos Romanos que o Ocidente leu o conto edênico" como um "arquétipo da tragédia da humanidade". E, sob essa perspectiva, surgiram várias obras literárias: *Jeu d'Adam (Ordo representations Ade)*, do século XII, constitui a

[453] Ibid., p. 295.
[454] Id., Ibid., p. 295.
[455] Id., Ibid., p. 296.
[456] Apud Brunel, ibid., p. 296.

"primeira obra dramática da literatura francesa" e exerceu forte influência sobre o *Caim* de Byron.

E esse "tipo de obra literária" se dirige, segundo Brunel[457], a um tipo de público já "preparado" para "ouvir a Palavra divina" e, em seguida, celebrar no gesto "aquilo que a palavra havia proclamado". Daí, portanto, ele vir a "adotar a mesma postura" diante da *diegesis*; desse modo, "a leitura atual reproduz a estrutura inaugural" em que Adão, o homem, é "tentado a recusar a submissão" ao Divino, mas está infeliz "por haver rompido o contrato de aliança com a Divindade".[458] Em se tratando de um homem cristão, o que ocorre é uma sobreposição àquele Adão, homem primordial, do símbolo de Cristo, o "novo Adão". Assim, se Cristo corresponde ao "novo Adão", o "Adão cristão" seria, ao mesmo tempo, uma "repetição" do primeiro Adão e desse "novo Adão". É, portanto, a essa estrutura dialética que Brunel se refere como "dialética de salvação".

É mais ou menos essa estrutura que, de acordo com Brunel, aparece em várias obras do "teatro do Século de Ouro espanhol", por exemplo, na obra *La Creación del mundo y primera culpa Del hombre,* de Lope de Vega; em *La Vida es Sueño*, de Calderón, as quais narram a história da humanidade, do *Gênesis* ao *Apocalipse.* Embora essas obras tenham por base o mito edeniano, em Lope de Vega, verificam-se dois traços originais: "Deus não aparece em cena", o que guarda a sua transcendência, e a serpente se transforma no Demônio, o anjo caído.

Mais tarde, os poetas modernos também vão parafrasear os capítulos II e III do *Gênesis*; entretanto, a estrutura cristã será organizada sob "três tempos: felicidade, infelicidade e salvação"[459], com ênfase no último. Embora essa poesia também remonte à tragicidade do mito edeniano; para esses poetas, no entanto, essa história "não poderia terminar na expulsão", era necessário "restabelecer a situação anterior". Desse modo, o "novo Adão", Cristo, opõe-se ao "primeiro Adão", ou seja, "a árvore do conhecimento se opõe à árvore da cruz".[460] Essa simbologia da árvore aparece, portanto, em *Eve,* de Charles Péguy, e em *Sodoma*, de Pierre Emmanuel. E os "dois Adões" também aparecem em *Le*

[457] Id., Ibid., p. 296.
[458] Id., Ibid., p. 296.
[459] Id., Ibid., p. 296.
[460] Id., Ibid., p. 297.

Paradis perdu, de Pierre Jean Jouvre. Além disso, a idéia de "resgate", ou de "salvação" aparece nessas três obras como *felix culpa.*

A *magnificação mitologizante* constitui o segundo "tipo de estrutura" e as obras literárias que se apresentam sob essa "variação" do mito edeniano, em geral, são precedidas por um "prólogo no céu" que "põe em cena" o "anjo caído", Satã, e o "anjo fiel", Miguel, ou mesmo Deus. Trata-se, segundo Brunel[461], de uma forma de "solenização" do mito edeniano e de "engrandecer heroicamente" tanto as ações quanto as personagens. Desse modo, a "simples serpente" do *Gênesis* se torna Satã (ou Lúcifer), rodeado por um verdadeiro "exército do mal", é poderoso e constitui o principal *adversário* de Deus. Em Milton, o mito do Éden toma as "proporções de uma tragédia clássica".[462]

No século XIX, no entanto, a mitologia cristã deixa de ser vivificada. Em *Az ember tragediaja* (A tragédia do homem), do dramaturgo húngaro Imre Madach, por exemplo, os símbolos cristãos "passam a expressar concepções filosóficas" e, desse modo, Lúcifer "ganha o seu lugar" no "sistema" como "fermento necessário para estimular o homem em sua busca".[463]

A revolta caracteriza o terceiro tipo de estrutura que consiste, basicamente, na manutenção fiel da estrutura do *Gênesis*, cujas "qualidades" dos elementos, todavia, *são invertidas*. Assim, a vida no Éden é retratada como "uma infelicidade, uma alienação" e a vida "fora do Éden", ainda que culmine na morte, é descrita como *feliz,* visto que o homem pode desfrutar de sua *liberdade* e do "não-saber", isto é, ele *desconhece* o bem e o mal.

Trata-se, pois, de uma "leitura às avessas" do *Gênesis*, a partir da qual a serpente, que no relato original consistia no Adversário, torna-se uma espécie de Auxiliar ao oferecer o Saber e o Poder ao homem, o que lhe conferiu a possibilidade de ele se tornar Senhor do "sistema". Desse modo, a Serpente se converte em um Benfeitor, o que, por sua vez, deflagra a *revolta* contra a *Ordem Divina.* Portanto, essa leitura às avessas do *Gênesis,* que faz o escritor moderno, representaria a sua *descrença* nesse relato, ou melhor, ele encara o relato do *Gênesis* como uma *mentira*, como fizera já Byron, na primeira cena de *Caim*: "A

[461] Id., ibid., p. 297.
[462] Id., ibid., p. 297.
[463] Id., ibid., p. 297.

serpente dizia a verdade: essa árvore do saber/e essa árvore da vida eram boas, desejáveis...".[464]

Essa *contestação* do relato bíblico, em geral, surge de forma *violenta*, pois se trata do olhar do Adversário, isto é, trata-se do *seu exame* do drama do Éden. Assim, "na esteira de Byron", e sob a mesma violência e estrutura, surgem inúmeras obras como *Songs of Experience*, de Willian Blake; *Eloa*, de Alfred Vigny; *O demônio*, de Lermontov; *Caim,* Leconte de Lisle; *Ebauche d'um Serpent,* de Paul Valéry; "Adão" e "Eva" (poemas), de R. M. Rilke, entre outros.[465]

E, por fim, a última estrutura, o *Naturismo*, consiste em uma espécie de "suspensão do relato edeniano", permanecendo apenas a primeira parte, antes do "drama"; o Mal, desse modo, fica *de fora*, isto é, "deixa de existir", pois "a natureza humana é boa". Sob essa perspectiva estão, por exemplo, os poemas de *Children of Adam*, de Walt Whitman. Já no poema "Le Sacre de La Femme", de Victor Hugo*,* temos a "sagração do amor carnal". O mais *naturista* e o maior defensor do edenismo foi, seguramente, Jean Giraudoux, como podemos comprovar na "fala do herói de *Juliette au Pays des Hommes:* "... Vivo ainda, como o outro (Adão), nesse intervalo que separou a criação e pecado original. Fui isento da maldição em bloco...".[466]

Todas essas "alterações" do relato original do *Gênesis*, segundo Brunel, poderiam decorrer de uma intenção de, por um lado, "completá-lo" ou "duplicá-lo"; por outro, de desfazê-lo ou "truncá-lo". Os primeiros, aqueles que "ficaram no Éden", "são poetas que contemplam o mundo com os olhos do primeiro homem" e, conseguem, "recriá-lo entre nós". Incluem-se, nesse conjunto, Hugo, Whitman, Giraudeaux etc. Aqueles, para os quais o Éden corresponde a um "mundo entediante", em razão do equilíbrio e da passividade em demasia, só se sentem "vivos" "desafiando o Senhor". Incluem-se nesse grupo Byron, Lautréamont, Zola, Rilke, Valéry etc. Entretanto, mesmo estes não conseguem "renegar-se inteiramente", visto que, "depois do castigo", deixam "entrever uma reparação".

Em relação a essas quatro "categorias estruturais" sob as quais, em geral, as obras literárias de "base edeniana" têm se circunscrito, constatamos que *Mau Tempo no Canal* não se "enquadraria" em nenhum desses *modelos*, visto que, embora possamos identificar

[464] Id., ibid., p. 298.
[465] Id., ibid., p. 298.
[466] Id., ibid., p. 299.

uma espécie de "dramatização do mito edeniano", na versão nemesiana desse drama não há possibilidade de "restauração". Nesse sentido, esta obra não segue aquela "dialética de salvação" a que se referiu Brunel. Embora, como já mencionamos ao longo deste trabalho, possamos inferir no pensamento nemesiano uma espécie de "projeto programático existencial" de aspecto "exemplar", no qual se inseriria a idéia de "restauração" via "reconstrução" do pensamento mítico-religioso; por outro lado, verifica-se que, também sob essa perspectiva, a gênese humana se caracteriza pela *cisão* e pela *falta.* Apenas a idéia de um Ser Uno Celestial poderia, sob essa nossa perspectiva de interpretação do pensamento nemesiano, constituir objeto do anseio humano diante de sua fragilidade e solidão. Entretanto, disso decorre mais um paradoxo, isto é, de que modo seria possível, como carne, como homem, ter em seu espírito um mínimo reflexo dessa plenitude? De acordo com Nemésio, acreditamos, isso só seria possível não por meio das relações humanas, mas por meio da relação do homem coma a Arte, apenas o *êxtase artístico* poderia elevar o espírito humano ao *êxtase místico*. Trata-se, desse modo, de uma concepção essencialmente platônica; entretanto, o "mundo das Idéias" de Nemésio se traduz no Divino. Essa intersecção nos parece ser um possível componente de sua "nevralgia".

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa análise das narrativas de Nemésio não teve, desde o início de nosso projeto, o objetivo da abordagem mítica. Na verdade, esse caminho foi pouco a pouco tomando corpo em nosso trabalho e foi ficando mais claro a partir da observação da recorrência de alguns elementos, sobretudo do tema da desilusão amorosa que sempre era "debitado" em personagens femininas. Assim, com o objetivo de analisar esse aspecto, tentamos construir, em um primeiro momento, uma certa "história do feminino ocidental" e sua "atuação" nas relações amorosas, segundo o mito do *amor impossível* de Tristão e Isolda, especialmente, para que pudéssemos compreender qual seria a interpretação nemesiana do feminino e de que modo essa interpretação se relacionava à recorrência temática do infortúnio na relação amorosa. Desse modo, buscamos, ainda, *as raízes* da *relação amorosa* nas "regras" do *amor cortês.*

Como vimos, a reflexão sobre a posição da mulher (subjugada) na ordem patriarcal do mundo medieval feudal em oposição a sua *elevada* condição dentro da Lei do Amor Cortês pode ser quase que integralmente transposta ao universo diegético das narrativas nemesianas, sobretudo ao universo de *Mau Tempo no Canal*, visto que, em certa medida, a sociedade burguesa patriarcal de moral católica assume no contexto açoriano insular profundas similitudes com essa ordem patriarcal medieval feudal, na medida em que, tanto no contexto social insular açoriano quanto na sociedade feudal, as mulheres são tomadas como "instrumentos de interesses", seja dos senhores feudais, seja do patriarca da família açoriana. Nesse sentido, vale ressaltar ainda, as três matrizes femininas – a Mãe, a Amante e a Esposa[467] – "consagradas" no mito de *Tristão e Isolda* e que povoam os mais diversos imaginários culturais e religiosos.

Em *Mau Tempo no Canal,* essa temática *universal* do *amor impossível* insere-se, ainda, no contexto da *emigração compulsória*[468]. Esse aspecto traz maior complexidade ao núcleo do conflito desse romance, já que, além da inimizade entre as famílias dos

[467] Wisnik, ibid., p. 206.
[468] Maria Helena Garcez ressalta esse aspecto da emigração compulsória como traço medular da açorianidade nemesiana em "De António Nobre e Vitorino Nemésio: Linhagens" *in Voz Lusíada*, nº 17, Primeiro Semestre de 2002, São Paulo, p. 17.

enamorados, as carências sócio-econômicas e culturais das ilhas, que compelem à emigração, geram *instabilidades* que pulverizam qualquer possibilidade de concretização de uma *fidelidade permanente*, segundo os moldes do *amor cortês*, o que instaura uma espécie de *vivência do vão*[469], decorrente da impossibilidade de toda e qualquer *certeza*, o que, por sua vez, não conduz ao mero "culto" ao acaso, mas ao *esvaziamento* das relações pessoais*,* isto é, conduz à experiência da crua imanência do *vão.* É desse *amor impossível* que se trata *Mau Tempo no Canal*, é essa *vivência do vão*, ou *no vão*, que caracteriza Margarida Clark Dulmo, como comprovam as primeiras linhas que *abrem* o romance[470]:

> — **Mas não voltas tão cedo**...
> João Garcia garantiu que sim, que voltava. **Os olhos de Margarida tinham um lume evasivo**, de esperança que serve a sua hora. **Eram fundos e azuis**, debaixo de arcadas fortes. Baixou-os um instante e tornou:
> –– **Quem sabe**...?
> –– Demoro-me pouco, palavra! Cursos de milicianos... Moeda fraca! Para a infantaria, três meses. Se não fecharem os concursos para secretários-gerais, então aproveito. Bem sei que há só três vagas e mais de cem bacharéis à boa vida... Mas não tenho medo das provas. Bastam algumas semanas para me preparar a fundo... rever a legislação.
> Entrava em pormenores. **Margarida ouvia-o agora vagamente distraída, de cabeça voltada às nuvens, como quem tem uma coisa que incomoda no pescoço, um mau jeito.**[471] (grifos meus)

A primeira fala que inicia o romance é de Margarida, cujas reticências finais marcam a sua certeza na *incerteza* inerente ao desenrolar da vida, nunca afeita a planos ou promessas. Assim, ela, Margarida, portava-se de acordo, *evasiva*: "Quem sabe...?". Então, diante de tantos planos e promessas de João Garcia, ela se volta para o alto, para as nuvens, num instinto *natural* (*evasivo*) de contemplação: seus olhos, com "um lume evasivo" [...] "eram *fundos* e *azuis*" como o céu. As nuvens *espelhando-se* nos olhos *azuis* de Margarida promovem, igual e inevitavelmente, a *comunhão* dos *dois azuis*, o de seus olhos e o do céu, cujas grandezas, entretanto, ao mesmo tempo em que se antagonizam, completam-se: do primeiro, emana uma grandeza *verticalmente funda,* a cujas "pontas" jamais se alcança; do segundo, constata-se a *amplitude,* a *vastidão* material a sugerir a *imensidade* de seu símbolo. E, por meio desse encontro de *perpendiculares,* vislumbram-se *os eixos* que

[469] O sentido dessa expressão poderia ser desenvolvido a partir do conceito de *liminaridade* de Turner, entretanto, não será possível fazê-lo no presente trabalho.
[470] Chamo atenção para a ambigüidade que o termo "romance" pode assumir aqui, ou seja, remetendo tanto ao gênero literário quanto ao caso amoroso.
[471] Nemésio, 1997, p. 35.

fundam o *círculo* da vida, cuja rotação expressa o tempo e o *movimento cíclico* da natureza, enquanto desenha a *esfera* sob a qual se constrói não apenas a imanência de Margarida, mas a imanência humana.

Assim, compelida a sair da imanência de sua própria *circularidade*, das *vazias*, porque *incertas,* promessas de João Garcia, Margarida volta-se para *o alto* "como quem tem uma coisa que incomoda no pescoço, um mau jeito", num simbólico movimento de desejo de *ascensão* que revelaria, na verdade, não qualquer possibilidade de transcendência, mas sua *comunhão panteísta* com o *todo* da *natureza*, ao mesmo tempo açoriana e universal, visto que Margarida se encontra, nesse momento, "debruçada num *muro de pedra de lava*"[472]. Em outras palavras, ela está sobre a *lava* que singulariza os Açores, além disso, porém, essa lava forma um *muro de pedra* que serve de metáfora da condição do feminino açoriano imanente à sua *esferecidade*[473], à esfera que representa a ilha ao mesmo tempo em que representa a Terra e a própria vida. Então, *debruçada* sobre esse muro de lava, seu olhar busca a visão do alto, das nuvens e do céu que envolve toda a ilha, e toda a Terra, o que constituiria uma forma de *integração* que, desse modo, remeteria a uma espécie de *physis*, ou melhor, de uma *physis nemesiana.*

Dessa forma, Margarida e o feminino açoriano de que ela seria *exemplar* encontram-se numa espécie de condição *liminar*, entre o particular e o geral, entre o interior e o exterior, entre o alto do céu e as profundezas dos abismos marinhos, entre o presente das mazelas das ilhas e o passado mítico, entre o sagrado e profano, entre a *certeza* do arquétipo e a *incerteza* da *circunstancialidade* inerente à vida. É, portanto, dessa *tensão* do viver *liminar* (do *vão*) que, paradoxalmente, *alimenta-se* Margarida, bem como o feminino insular açoriano.

Acreditamos, contudo, que o grande conflito nemesiano não é erigido a partir dessa temática do *amor impossível,* visto que ele decorre de um conflito anterior e maior: a *cisão* do Ser.

[472] Id., Ibid., p. 35.
[473] Desenvolvemos a relação entre o feminino e a *esferecidade* da ilha, sobretudo, na análise do romance *Varanda de Pilatos* e no item "Açorianidade e insularidade".

4.1 Os arquétipos e a cisão do Ser

A questão da existência de uma dimensão arquetípica do Homem, do mundo, da natureza humana no pensamento nemesiano não representa, a nosso ver, uma forma de "simplificação" de seu pensamento e tampouco de seu conceito de açorianidade; na verdade, "dimensionar" a sua obra a partir de uma perspectiva mítica não "resolve" a problemática que a sua obra nos impõe, embora ajude a refletir sobre uma parte significativa dela, na medida em que "ilumina", a bem da verdade, uma face da própria *interioridade, psicológica e/ou espiritual* do Humano, isto é, da natureza humana. Lá, onde "se enraízam e se originam nossas decisões e nossos atos, e que se nos dá como o fundamento e o estofo da personalidade."[474] É nesse sentido, pois, que vimos a necessidade de remontarmos o feminino nemesiano ao mito. Além disso, vale lembrar que as próprias narrativas nemesianas fazem referência explícita à Vesta e à Vênus, daí termos remontado à teogonia clássica que, por sua vez, implicou a cosmogonia.

Segundo Torrano[475], o pensamento grego arcaico criou *figuras* que constituem uma espécie de "centro de *coincidentia oppositorum"*, isto é, "reunindo em si atributos contraditórios, aspectos díspares e conflitantes da realidade", ao mesmo tempo em que essas figuras se *revelam sob esses aspectos antitéticos, elas* os *transcendem*. E essa "transcendência de todos os atributos é o modo de ser próprio da Divindade", daí, segundo Torrano, o pensamento arcaico compreender "naturalmente" a ambigüidade. Desse modo, enquanto ele é *concreto* e *simbólico*, "o nosso pensamento, abstrato, aspira à univocidade"[476], o que, por sua vez, dificulta-nos a abordagem desse pensamento arcaico, já que ele "jamais aborda um objeto de uma única e definitiva vez descartando-se dele depois, mas sempre o retoma dentro de outras referências, *circunvoluindo* através de enfoques sucessivos e por vezes contrastantes".[477] Em certa medida, essa *dinâmica* se refletiu

[474] Jaa Torrano. "A quádrupla origem da totalidade" in HESÍODO. *Teogonia:* a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. 7ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 47.
[475] Id., ibid., p. 38.
[476] Id., ibid., p. 38.
[477] FRÄNKEL, Hermann. *Early Greek Poetry and Philosophy.* Trad. Ingl. De Moses Hadas e James Willis. Oxford: Basil Blackwell, 1975, p. 105. Apud Torrano, op. cit., p. 38.

também neste trabalho, já que a abordagem da obra nemesiana também seguiu por esse caminho.

Sob a perspectiva do pensamento grego, portanto, as ambigüidades em torno das potestades femininas, por exemplo, eram *naturais* e *perfeitamente* aceitáveis. Vimos, entretanto, que apesar de haver no imaginário nemesiano uma "raiz" que remonta a esse pensamento arcaico grego, a ele se "justapõe" o pensamento cristão, ainda que eles sejam, essencialmente, antagonistas. Todavia, buscamos, por fim, verificar em que medida esse universo mítico grego e cristão se relacionava com o mito do amor impossível e, daí, com a frustração amorosa.

Assim, a partir da observação das "regras" do amor cortês, verificamos que nesse universo o *jogo amoroso* é "controlado" pela mulher e o "coroamento" dessa dinâmica corresponde à concretização do "amor carnal". Entretanto, há nas narrativas de Nemésio, referência explícita à Virgem Maria, o que nos levou, portanto, a considerar também essa matriz cristã na elaboração do feminino nemesiano.

Desse modo, compreender o processo de construção do feminino nemesiano nos levou a remontar, na verdade, à construção do feminino ocidental a partir de seus diversos arquétipos — isto é, pagão e cristão — o que, então, "explicaria", em certa medida, a convivência paradoxal de um feminino ao mesmo tempo casto e maternal, recluso e *sublime*, por um lado; e, por outro, um feminino fortemente sexualizado, manipulador, relacionado à luxúria, e, portanto, ao demoníaco, ou seja, razão dos infortúnios do homem.

Desse modo, embora nosso olhar investigativo tenha percorrido um caminho claramente "histórico", na medida em que buscamos, inicialmente, os "antecedentes" da "frustração amorosa" no *jogo* de *amor cortês* e no imaginário medieval, esse mesmo "caminho histórico" nos compeliu a buscar a compreensão do feminino também por meio da identificação de seus arquétipos e de seus mitos. Isso porque, ao observamos a "postura" dos protagonistas masculinos nemesianos, percebemos nitidamente um padrão: são sempre "desprezados" por uma mulher altiva, calculista, enigmática e, nesse sentido, insensível. Ora, nada de "original" há nisso, como inúmeros exemplos em toda a literatura ocidental atestam. A dimensão desse *padrão,* portanto, é maior, porque é *arquetípica*. Foi, desse modo, interessados em compreender mais profundamente as "*significações* e *articulações"* desse *padrão masculino* e desse *padrão feminino* é que realizamos o nosso trabalho.

Nesse sentido, arriscaríamos dizer que nosso percurso de trabalho que, segundo nossa leitura, decorre de uma questão imanente às obras de Nemésio, constituiria exemplo "vivo" e "concreto" de um movimento inerente à natureza humana:

> se concebermos o homem apenas enquanto ser histórico, não deixa de ser verdade que, por sua própria natureza, ele se opõe à história e esforça-se por aboli-la e reencontrar, por todos os meios, um "paraíso" intemporal, onde sua situação seria menos uma "situação histórica" do que uma "situação antropológica.

Acreditamos ser justamente esse movimento dialético que as narrativas de Nemésio expressam, visto que, se, por um lado, elas representam um posicionamento de reserva e de crítica em relação aos "pilares" da modernidade, o que não deixa de "datar" essas mesmas narrativas; por outro, elas também não deixam de se opor a essa "datação" por meio da "busca" pelos arquétipos que, nesse sentido, constituiria uma forma de o indivíduo reafirmar o Ser "intemporal" e, desse modo, reafirmar *um sentido* para sua realidade *imediata e perene*.

Assim, se, por um lado, nosso objeto são as narrativas de ficção de Nemésio; por outro, por elas também "circulam mitos e símbolos" que "circularam pelo mundo, propagados por certos tipos de culturas".[478] Sabemos, a bem da verdade, que "esses mitos e símbolos não são descobertas espontâneas do homem arcaico" e tampouco do homem moderno,

> mas recriações de um complexo cultural bem delimitado, elaborado e veiculado por certas sociedades humanas. Tais criações foram difundidas muito longe do seu núcleo original e foram assimiladas por povos e sociedades que de outra forma não as teriam conhecido.[479]

Nesse sentido, esta abordagem mítica e arquetípica das narrativas de ficção de Nemésio ao mesmo tempo em que revela um traço de sua *açorianidade* e, portanto, de sua *poética*, atesta o caráter universal e atemporal de sua produção literária, como esta análise de sua obra pretendeu demonstrar.

---

[478] ELIADE. Mircea. *Imagens e símbolos:* ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 30.
[479] Id., ibid., p. 30.

Além disso, as reflexões de Nemésio sobre o Humano, pautadas nas relações entre o masculino e o feminino,[480] "revelam sempre uma situação-limite do homem e não apenas uma situação histórica. Por situação limite, entendemos aquela que o homem descobre tomando consciência do seu lugar no Universo."[481] Eliade assim esclarece a função dos símbolos, mitos e ritos na sociedade humana e essa mesma propriedade que ele atribui aos mitos é, como vimos, perfeitamente "aplicável" à obra de Nemésio. Isso porque ela "chama a atenção para a sobrevivência dos símbolos e temas míticos na psique do homem moderno" e, nesse sentido, ela comprova que "a redescoberta espontânea dos arquétipos do simbolismo arcaico é comum a todos os seres humanos, sem diferença de raça ou de meio histórico."

De certo modo, poderíamos, ainda, dizer que o universo mítico, que se insere no universo diegético nemesiano quase na "forma" de um "hipertexto", confirmaria aquela idéia, mencionada na "Introdução", sobre a existência de uma espécie de "*projeto programático" exemplar de um "auto-fazimento"*.[482] Em outras palavras, como disse Nemésio[483], em texto que interpreta seus próprios poemas de *Eu, comovido a oeste*, trata-se de uma busca de um sentido da existência por meio da qual o *eu se faz* e *se fazendo* serve de espelho ao *outro,* porque essa busca é do Humano.

Em linhas gerais, poderíamos pensar esse processo como um tipo de *maiêutica*, ou seja, como uma forma em que, a partir da sua busca *particular,* Nemésio "intencionasse" *despertar* no Outro a *consciência* dos aspectos mais recônditos de sua psique: o *Ser.* É nesse sentido, pois, que enxergamos na base dessa "busca nemesiana" o *desejo arquetípico* de "restabelecimento" daquela *androginia primordial.* Entretanto, não nos referimos precisamente à androginia de Adão, visto que essa idéia requer algumas reflexões, ainda, para que possamos voltar ao desejo nemesiano.

---

[480] Penso aqui, por exemplo, em Luís, protagonista da novela "A Casa Fechada", que continua a amar sua primeira esposa, morta, mas tenta "levar" um segundo casamento. Há, também, o drama de Margarida Dulmo que é compelida a "aceitar" o casamento por interesse e a "jogar fora" seu desejo de subversão (simbolizado na serpente que constituía o anel, herança da avó) que a fazia, na verdade, "genuína sucessora" de sua avó, Margarida Terra.

[481] Id., ibid., p. 30.

[482] ENES, José. Op. cit.

[483] "[...] desenha o que se possa chamar o meu pensamento poético, com os temas coerentes e reiterados da busca do sentido da existência pela representação do passado: o mundo da infância no microcosmo da ilha: o isolamento no seio de uma comunidade patriarcal: a revelação de Deus e do próximo na vizinhança e na família, do destino no amor e na promessa de morte."[483] (*Críticas 27*)

4.2 Adão: um andrógino insatisfeito.

Se, por um lado, a "androginia de Adão é o semblante simbólico de Deus"; por outro, podemos nos perguntar se em relação "à organização sexual e afetiva de Adão" seria possível pensar em uma "completa harmonia do ser". Ora, se Adão, andrógino, corresponde à imagem e semelhança de Deus, por que então sentiu falta de uma companheira e a solicita? De acordo com Beresit Rabba, depois que Adão viu passar-lhe à frente todos os animais em casais, disse ele: "Cada um tem o seu companheiro, mas eu não tenho companheiros".[484] A resposta, supomos, estaria na própria descrição de Adão feita por Beresit-Rabba:

> *Macho e fêmea os criou...* Deu-lhes quatro qualidades dos celestes e quatro dos inferiores: come e bebe como o animal, expele excrementos como o animal; dos celestes tem a posição ereta como os anjos do serviço divino, fala como os anjos do serviço divino.[485]

Acreditamos que o paradoxo em que se encontra Adão seria anterior à questão da androginia ou do hermafroditismo. Trata-se, na verdade, da problemática *do corpo*, da *experiência do ser na matéria*. Ora, como comer e beber como os animais, expelir excreções como eles, mas não ter o sexo diferenciado como eles? Como ser "completo" em um mundo de seres "incompletos" que se buscam para formar os pares? Como ser igual e diferente ao mesmo tempo? Nesse sentido, poderíamos ainda reformular nossa reflexão dizendo que o drama de Adão traduz-se em uma questão identitária, isto é, como construir uma *consciência de si* sem um *outro*? Trata-se, portanto, da questão da alteridade. E, certamente, isso surge para Adão unicamente pela observação do que existe ao seu redor e do exame de seu próprio corpo[486], o que, inevitavelmente, mostrou-lhe que ele era diferente dos outros animais, que ele tinha os dois sexos e que, por isso, ele deveria se bastar. Não é, todavia, o que ocorre, essa "natureza semi-animal do primeiro Adão" exprime-se em uma

---

[484] *Commento alla Genesi*, Beresit Rabbâ, org. por T. Federici, U.T.E.T., Torino, 1978, p. 70, I. apud Sicuteri, R. op. cit., p. 17.
[485] Ibidem
[486] Lembro aqui a tese de Giambatista Vicco de que o homem teria "tomado conhecimento" do mundo que o cerca a partir do conhecimento de seu próprio corpo. Daí o mundo ser "nomeado" a partir de metáforas do corpo humano. Essa hipótese é, na verdade, argumento em defesa da idéia de que a metáfora constitui a primeira "forma" poética "criada" pelo homem. Daí a poesia ser anterior à prosa.

"sexualidade em estado primário, acasalando-se com os animais que encontrava"[487], segundo Sicuteri. Entretanto, mesmo acasalando-se com outros animais e, desse modo, poderíamos dizer que "se satisfazia do ponto de vista sexual", Adão solicita uma *companheira*, ou seja, do ponto de vista *psíquico* permanece a "falta". Em outras palavras, a "androginia" de Adão não pressupõe a sensação de plenitude de sua *psique.*

É possível, ainda, entendermos essa "*necessidade"* da cisão em macho e fêmea como condição inerente à matéria, isto é, inerente à perpetuação da vida material, da vida orgânica, do *corpo vital*. É assim o princípio da *vida natural*, da grande maioria das espécies vegetais e animais, ou seja, é necessária a união de dois elementos distintos para que haja a reprodução da espécie. Ora, fazendo o homem parte desse *mundo natural*, não haveria condição outra para sua perpetuação que não essa, conforme todas as outras espécies.

A idéia de que a cisão da Unidade em Dois constituiria condição da perpetuação da *espécie humana*[488] na Terra, ou seja, consistiria em condição inerente à situação *terrena* do *ser* humano reflete, por outro lado, a própria *tomada de consciência* de Adão acerca de sua condição semi-animal: ele contesta a sua condição *singular* em comparação aos animais, ele se sente *solitário* e pede a Jeová Deus que lhe dê uma companheira, o que, por sua vez, revela sua necessidade de *alteridade sexual.* Entretanto, essa *alteridade* que, primeiro, é necessariamente *sexual,* ao mesmo tempo revela, a nosso ver, uma necessidade *psíquica,* isto é, como se o Homem, como carne que é, não pudesse se (re)conhecer enquanto Ser divino sem passar pela experiência da *sua alteridade,* de que, por sua vez, resultou *a descoberta da sua própria alma*[489], ou seja, de sua *psique*. Estaria aí a resposta para a indagação de Sicuteri sobre a razão pela qual "Deus não deu logo uma mulher a Adão, ao invés de se decidir depois de lhe haver feito conhecer todos os animais".[490] Em outras palavras, fora necessária a *distinção em dois para voltar a ser um.*

---

[487] Id., ibid., p. 17.
[488] A acepção de espécie aqui é no sentido biológico.
[489] O sentido de alma, aqui empregado, é "conjunto das faculdades psíquicas, intelectuais e morais que caracterizam e personificam um ser humano; caráter; personalidade; psique", segundo o dicionário aulete, disponível em http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=alma. Acesso em 08 dez 2009.
[490] Id., Ibid., p. 20.

Sob uma perspectiva de inspiração platônica, poderíamos dizer que a Unidade em que constituiria o *Ser* somente faria sentido em uma *realidade* em que o *Ser é*, não *está*, ou seja, em uma realidade *espiritual*, em oposição à *carnal*, visto que, pressupondo que o *espírito seja eterno*, como crêem todas as religiões transcendentes, a questão da perpetuação da espécie não se coloca, pois isso só faz sentido em um *sistema material,* ou orgânico, isto é, *finito*, de *coisas finitas*. Essa realidade espiritual, na qual o Ser é Uno, é pleno, revelar-se-ia como a *Ideal,* porque plena, livre da falta, da carência, de necessidades e, nesse sentido, ainda, *desnecessária de qualquer forma de poder sobre o Outro.*

Na interpretação de Sicuteri, essa idéia de "dois como um" faria referência "às núpcias místicas, à verdadeira e profunda alquimia dos contrários, a *coincidentia oppositorum* dos princípios antagônicos e complementares de Sol e Lua [...]."[491]

Segundo também o Zohar, o feminino, representado por Lilith, corresponderia a *nephesch* (alma no sono) que constitui um "pedestal" para *ruah*, que corresponderia ao masculino, representado por Adão. *Ruah,* por sua vez, serve de pedestal a *Neshama*. Essa "hierarquia" pode ser representada, segundo Sicuteri, pela imagem da chama da vela. *Nephesch*

> é a parte inferior da chama da vela, cuja cor é escura, fica sempre presa ao pavio e só pode existir unida a este. Quando esta chama escura fica atada ao pavio, ela se torna pedestal para a parte superior da chama que é de cor branca e quando as duas partes da chama se unem, elas dão lugar à chama superior e imperceptível que repousa sobre a chama branca.[492]

Essas "núpcias místicas" a que se refere Sicuteri, para justificar o trecho citado das *Escrituras*, revelaria, a nosso ver, uma forma de "sombra" da *plenitude* em que se encontra o Ser na sua *realidade espiritual* que, em tese, seria a *original* e *permanente*, portanto, *anterior* a essa *realidade carnal*, ou *material.* Nesse sentido é que a *experiência carnal* do Ser poderia representar, na verdade, uma espécie de "queda", ou de uma "dialética descendente", daí a analogia platônica de que resultaria, por essa razão, a idéia de um corpo carnal *andrógino* que, cindido em macho e fêmea, constituiria uma representação *imperfeita* do *Ser*.

[491] Id., Ibid., p. 15.
[492] *Il libro dello Zohar*, Op. cit. P. 74, apud Sicuteri, ibid., p. 38.

A nosso ver, essa referência ao ser andrógino não deve, pois, ser tomada no sentido literal, isto é, como se tivesse havido *efetivamente* uma *versão andrógina* do humano, da qual a *versão atual* correspondesse à cisão dessa. Na verdade, a cisão em macho e fêmea, em dois corpos distintos corresponderia a uma forma de *adequação do Ser* à realidade material, ou corpórea, que distingue o *humano.* A descrição de um ser andrógino, ou hermafrodita, mencionado na *narrativa bíblica* constituiria mera *representação figurada* dessa *adaptação* do Ser à realidade corporal, cuja *cisão* em macho e fêmea seria inerente a esse *processo*, ou mesmo imprescindível, para que esse *ser humano* pudesse *tomar consciência de si*, de *sua psique* e de seu espírito e, desse modo, pudesse "resgatar" a sua condição *a priori,* ou seja, de *Ser;* visto que Ele *transcende o invólucro do corpo* e por meio da *tomada de consciência de sua consciência profunda* poderia restabelecer a *condição de Uno*, o que, por sua vez, constitui, também, a Divindade.

Em outras palavras, o ser humano, o Homem, constituiria o Ser que, descolado de sua realidade primeira, original, por um mistério, um enigma, teve de sofrer essa "descida" a esta realidade, digamos, "densa", "material". E essa "descida" se traduziu em sua cisão em duas partes, uma masculina e outra feminina, que são potências opostas e complementares. Mas que, ao unirem-se por amor e desejo, "simulam", ao mesmo tempo em que "buscam", o retorno ao estado de *plenitude original* (=Ser), isto é, de *comunhão* com o Divino. Nesse *sentido*, a *união dessas potências* ao mesmo tempo em que *simulam* esse *retorno* à plenitude do Espírito, da Alma, *celebram* o *Divino* que os abriga: o êxtase místico.

É interessante notar que tanto o pensamento arcaico grego, quanto o pensamento da tradição judaica-cristã estruturam-se, grosso modo, sob a *coincidentia oppositorum* e apresentam em sua construção mítica também a idéia, *a priori*, de Unidade, ou Totalidade, que constituiria a Divindade. Nesse sentido, portanto, a idéia de que no pensamento nemesiano conviveriam concepções antitéticas acerca de Homem, Vida e Divindade não nos parece *desatino*, uma vez que essas concepções apresentam *estruturas*, nesse sentido, bastante similares. Tanto isso pode ser verdade que seria possível, inclusive, analisarmos aquela escultura de Lilith sob a tese da "quádrupla origem da totalidade" que se apresenta no pensamento hesiódico.

Como já mencionado, em Hesíodo, "as potestades que estão nas Origens são": "*Kháos*, Terra, Tártaro e Eros":

> Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
> Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
> dos imortais que têm cabeça do Olimpo nevado,
> e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
> e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,
> solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
> ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.

Torrano imediatamente se pergunta: "Por que esta multiplicação do Ser original[493]?" Segundo Paula Philippson[494], na *Teogonia,* existem três recursos para se determinar a "natureza e o sentido de cada Deus".[495] Um recurso consiste no próprio *sentido etimológico* do *nome*[496]; um segundo recurso corresponde aos *epítetos* com os quais os "personagens divinos", "no estilo épico", podem ser qualificados; e, por fim, o terceiro consiste na inserção de cada deus em uma "linhagem genealógica", visto que "toda a descendência é uma explicitação do ser e natureza da Divindade genitora; quanto mais alta e próxima da origem uma Divindade, tanto mais rica e extensa em suas possibilidades" ela será, já que "ela contém em si como virtualidade todos os poderes e seres que dela descendem."[497]

Essa *multiplicação* se verifica também na escultura de Lilith, anteriormente descrita e comentada sob a perspectiva das *Escrituras*, visto que, como descreve Sicuteri, "o escandir geométrico" da figura "se funde com o numérico, onde temos os números [...] 4, 2, 3, 1 expressos na composição dos corpos e das cabeças; Lilith representa o Uno absoluto que domina sobre 2 feras grandes e 2 feras pequenas, e por duas vezes se forma o 3".

Se fôssemos interpretar a escultura a partir de Hesíodo, teríamos que a figura de Lilith, correspondendo ao Uno absoluto, representaria a "Terra de amplo seio", isto é, o princípio feminino da fecundidade, a "Potestade original". Ao mesmo tempo, porém, que representa esse princípio feminino da fecundidade, "sagrada origem de tudo", suas asas, semelhantes as de um anjo, evocam imediatamente o Céu, o seu *duplo,* bem como os seus

---

[493] Daí pressupormos a pertinência da idéia de que também subjacente ao politeísmo representado no Olimpo haveria o Uno (o Ser original) de que *tudo* emanou.
[494] PHILIPPSON, Paula. *Origini e forme del mito greco.* Trad. It. De Angelo Brelich. Milão: Einaudi, 1949, pp 48-9, apud Jaa Torrano, op. cit., p. 40.
[495] Jaa Torrano, op. cit., p. 40.
[496] Vale notar que alguns nomes das personagens de Nemésio (Margarida, Maria Adelaide, Murta, Margarida Terra, etc.) têm essa mesma "função", como vimos nas análises.
[497] Id., ibid., p. 40.

pés em forma de "garras" evocam os seres trevosos que vivem nas profundezas da Terra, ou seja, evocam Tártaro. Céu e Tártaro constituem, desse modo, o *duplo especular* da Terra: "o Céu é uma espécie de duplo da Terra, o Tártaro "no fundo da terra" é uma espécie de duplo especular e negativo da Terra e do Céu".

Céu e Tártaro estariam simbolizados, respectivamente, nas duas feras pequenas e nas duas feras grandes que se encontram aos pés de Lilith, daí a forma meio humana e meio animal, ou seja, ambígua. Essa ambigüidade de Lilith duplica-se novamente, visto que ela corresponderia, também, ao poder de "sedução e domínio da vontade" que Eros exerce sobre Deuses e homens: "de todos os Deuses e de todos os homens doma no peito o espírito e a prudente vontade"[498]. Segundo Jaa Torrano, Eros "é um desejo de acasalamento que avassala todos os seres, sem que se possa opor-lhe resistência"[499], daí a semelhança de seu poder ao de Lilith. Portanto, a simbologia do número 4 que Sicuteri identifica na escultura de Lilith poderia representar a "quádrupla origem da totalidade" a que se refere Hesíodo.

Em outras palavras, poderíamos dizer que uma possível resposta à questão de Torrano sobre essa "necessidade" de "multiplicação do Ser original" estaria já na própria questão que ele formula e que, em seguida, ele busca "explicar" baseado nos princípios de Philippson, isto é, a "multiplicação do Ser original" se dá justamente por meio de uma "pluralidade de nomes", os quais *traduzem* (cada um em si) o *ser* e a *natureza* de cada potestade, visto que não seria possível, *em um único nome e em único mito* explicitar toda gama de significações e sentidos que guarda o Ser original e o Divino.

Assim, vale dizer, ainda, que, mesmo por meio dessa *estratégia de compreensão*, certamente há de se incorrer em "faltas" decorrentes dos próprios *limites* da *palavra,* da *linguagem.* Daí verificarmos de modo recorrente, seja qual for a perspectiva que se adote, *a multiplicidade* de interpretações e de interpelações sobre o Ser original, sobre a Divindade que, então, fora *desdobrada* em *várias*, talvez, para que pudesse ser *humanamente apreensível.* E muito provavelmente, por motivos óbvios, tanto a *criação* quanto a *interpretação* desses mitos foram, muitas vezes, modificados e/ou "adequados" de acordo com cada contexto histórico-cultural e religioso.

---

[498] PAGE, Denys L. *Lyrica Graeca Selecta.* Oxford/New York: Oxford University Press, 1968, frag. 199, p. 104. Apud Jaa Torrano, op. cit., p. 41.
[499] Jaa Torrano, ibid., p. 41.

É nesse sentido que, a partir da justaposição dos mitos gregos e cristãos que verificamos na obra de Nemésio, aventamos a hipótese de que *faz todo sentido* essa *convivência* a partir da idéia de que haveria um "repositório mítico" comum a que essas duas tradições remontariam, ainda que não se dêem conta disso, ou seja, haveria uma espécie de conjunto de arquétipos "originais" a partir do qual emanaram os diversos mitos sobre a origem do Ser, bem como sobre a origem do masculino e do feminino.

É preciso ainda mencionar que essa idéia da *duplicação do mito feminino*, a própria idéia do ser humano *duplicado em macho e fêmea*, o que inclui a idéia de *cisão* também como uma forma de *duplicação*, remete ao *mito do Duplo*, que constitui uma "figura ancestral na literatura e terá sua apoteose no século XIX, na esteira do movimento romântico [...]".[500] Suas origens, no entanto, remontam às "antigas lendas nórdicas e germânicas", segundo as quais a "libertação do duplo é um acontecimento nefasto que muitas vezes pressagia a morte". Também as divindades pré-colombianas se apresentam duplicadas em masculino e feminino e, inclusive em relação aos seus atributos: são maléficas e benéficas. Em *O Banquete*, de Platão, "a bipartição é o castigo infligido pelos deuses, determinando a representação do homem que se segue", desse modo, o "destino do homem se converte em busca"; esse mito, como vimos, remete ao *Gênesis*, e dele depreende-se a idéia da cisão como *enfraquecimento*.[501]

Enfim, "em todos esses mitos, o homem é interpretado como possuidor de uma natureza dupla — em particular masculina e feminina". Então a "estrutura interior" do homem "pressupõe a união de dois elementos diferentes: concepção que está presente, nas religiões tradicionais, na separação entre alma e corpo"; e, também, na dicotomia bem/mal que é simbolizada, por exemplo, na figura do anjo e do diabo no cristianismo.[502]

No século XX, a maioria dos estudos sobre o duplo "privilegia o ângulo psicológico": a interpretação psicanalítica de O. Rank, o estudo de Rogers baseado na análise do inconsciente freudiano e o estudo de Kepler dedicado especificamente aos duplos na literatura. É este último que mais nos parece se aproximar da construção dos duplos nemesianos.

---

[500] BRUNEL, Pierre [org.]. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Editora UNB-José Olympio, 1988, p. 261.
[501] Id., ibid., p. 262.
[502] Id., ibid., p. 262.

Para Kepler, "o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente", podendo até mesmo ser "o oposto dele". Trata-se de um duplo de natureza paradoxal, "ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar, e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa)." Trata-se, segundo Brunel, de uma relação sob uma "tensão dinâmica". Em relação às personagens nemesianas, esse "duplo keplerniano" se configuraria não apenas na relação entre personagens, por exemplo, entre Margarida e Maria Adelaide da novela "A Casa Fechada", mas se configuraria, sobretudo, a partir da relação da personagem com o mito que ela evoca. Isto é, a *duplicidade* de Margarida de *Mau Tempo no Canal* se constrói, e ao mesmo tempo se desdobra, na evocação simultânea dos mitos de Lilith e de Eva.

Quando, entretanto, analisamos essa relação das personagens femininas de Nemésio com o mito a partir de uma perspectiva comparativa das narrativas que integram o nosso *corpus*, verificamos, ainda, como já mencionado, que ocorrem sucessivas *duplicações* dessa relação. Essas *duplicações,* no entanto, não representam efetivamente "mais", mas "mais de menos", ou seja, essas *duplicações* do feminino, na verdade, representam a progressiva *fragmentação* do feminino e, por extensão, do Humano, do Ser e, nesse sentido, "representam o heterogêneo". Trata-se, portanto, de um *fracionamento* que se sugere *infinito*, o que, por sua vez, representa *a questão* do século XX e, nesse sentido, "o mito do duplo continua atual como figura privilegiada do heterogêneo".[503]

Considerando-se, no entanto, o *corpus* narrativo nemesiano, verificamos que essa questão do *progressivo fracionamento* de que resulta o heterogêneo não "se estabiliza", nesse sentido, nesse *corpus*. Isso porque, primeiro, a temática do "amor impossível", ou do "amor infeliz", continua a conferir uma *unidade* a essas narrativas; segundo, a própria idéia de um *percurso* de construção do feminino açoriano (nemesiano) pressupõe uma forma de sua *historicização*, o que, desse modo, também confere uma *unidade* a essas narrativas. Além disso, há um terceiro fator que é a sugestão de uma certa "nostalgia do Infinito" a pressupor, então, a "busca mística", a ascese à *Unidade primordial.*

Assim, por meio de uma dinâmica *dialética* e, ao mesmo tempo, de um caminho de *circunvolução*, as narrativas de Nemésio "buscam" a "gênese" do *amor impossível.* Isto é,

[503] Id., ibid., p. 264.

ele busca uma justificativa mítica que não apenas esclareça uma espécie de *gênese* universal do conflito entre o feminino e o masculino, como também particulariza esse conflito no contexto insular açoriano, sem que isso represente, contudo, uma redução da questão.

Ao remontar o feminino aos *tempos primordiais*, ou ao período *arcaico* ("que envolve a idéia de *arhké*"[504]), Nemésio parece valorizar a compreensão mítica do mundo, do ser e da vida em detrimento ao pensamento racional. Melhor dizendo, o resgate do pensamento mítico significaria a escolha por uma *linguagem poética* que é inerente à constituição do próprio mito; entretanto, a *linguagem poética nemesiana* ao mesmo tempo em que representa um *resgate* dessa *linguagem primordial, pré-racional*, presentificando-a, justapõe a ela questões relativas à linguagem e ao sujeito muito "atuais". Desse modo, a sua *poética* se configura por situar-se na *liminaridade* do presente histórico e do passado mítico, da *tradição oral* em que se assentaram os mitos e a tradição literária européia, como se essa condição liminar pudesse representar uma possibilidade de *restauração* de uma *unidade ancestral.* Então, nesse sentido, como já dissemos, até poderíamos arriscar uma especulação em torno da existência de uma espécie de *projeto programático.*

O que chamamos de *poética nemesiana*, na qual se traduz a *sua açorianidade*, revela, na verdade, o esforço sobre-humano deste poeta/ficcionista, tal como o aedo, de tentar *superar* "pelo poder da palavra" todas as adversidades, infelicidades e fragilidades humanas. É nesse sentido que acreditamos, por exemplo, que não é fruto do acaso que a protagonista de *Mau Tempo no Canal* se chama Margarida, como sua avó Margarida *Terra*. Por meio da repetição do nome Margarida estabelece-se uma espécie de *"genealogia"* do arquétipo feminino, dos desdobramentos dos mitos femininos, que se configura não apenas por meio da questão da *sucessão de gerações* marcada, sobretudo, pela repetição do nome Margarida no romance *Mau Tempo no Canal*, mas também por meio da repetição desse mesmo nome na novela "A Casa Fechada", o que, sem dúvida, explicita e confirma a idéia de um *percurso de construção* do feminino que mencionamos.

Vale ressaltar ainda, como também já dissemos na "Introdução" deste trabalho, que as obras anteriores ao último romance de Nemésio parecem constituir, quando lidas "de trás

[504] HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Estudo e tradução Jaa Torrano. 7ª ed., São Paulo:Iluminuras, 2007, p. 15.

para frente", uma espécie de "exercício de criação e de reflexão" daquilo que se *concretiza* em *Mau Tempo no Canal,* especialmente a reflexão sobre o *desencontro* amoroso como expressão da *cisão* do Ser.

Quando, desse modo, a gênese mítica do feminino é "resgatada", verifica-se que reside nela própria o caráter ambíguo do feminino: o sagrado e o profano. A experiência do masculino com esse feminino sagrado o compele a buscar a experiência mística que, no entanto, coloca-o diante do inefável; ao mesmo tempo em que o seu *desejo* alimenta a busca pelo encontro amoroso que, entretanto, propicia-lhe o contato com o nefando, com sua própria ruína. O que nos importa ressaltar, todavia, é que, a nosso ver, essa busca nemesiana pelo *encontro* não se traduz tão somente no encontro amoroso homem/mulher, ou na união do masculino com o feminino, mas representa o encontro mítico e *místico* do Ser, o desejo de *restabelecimento* da *Unidade*, do ser pleno.

É o desejo pela *unidade* anterior à cisão do ser em *masculino e feminino*, em *corpo* e *espírito*, em *exterior* e *interior*, em *eu* e *outro.* É a busca pelo *êxtase desse reencontro*: o *último êxtase*.

Assim, a abordagem que escolhemos adotar para analisar essas narrativas nemesianas foi aquela que nos pareceu sugerida pela própria obra, ou seja, uma abordagem que seguisse lado a lado a sua própria dinâmica de "respiração" e que, como disse Meschonnic, "não atravessasse a obra".[505] Daí a sua afirmação de que "o estudo das obras é uma poética", visto que ela não exclui outras abordagens, pois "visa à forma como vivido", o "signo" se fazendo "texto", ou seja, para ele a poética não "é separável de uma prática da escrita", pois a poética é justamente a "consciência desta"[506], e o estudo dessa poética a elucidação dessa consciência. Não se trata, no entanto, de fazer mera abstração, trata-se, na verdade, de "uma atitude frente ao escrito"[507].

Em vista disso, portanto, é que acreditamos que o presente trabalho, ao propor uma reflexão sobre o conceito de *açorianidade de Nemésio,* culminou na caracterização de uma possível *poética* sua.

[505] Id., ibid., p. 28.
[506] Id., ibid., p. 28.
[507] Id., ibid., p. 28.

5. BIBLIOGRAFIA GERAL

- AGUIAR, Cristóvão de. *Raiz Comovida*. Lisboa: Caminho, 1987.

- ALMEIDA, Onésimo Teotónio. "Açores... O Futuro e a Doce Tirania do Passado". In *Arquipélago*. Revista da Universidade dos Açores. Ciências Sociais, n°5, Ponta Delgada, 1990, p. 205-214.

- ANDERSON, Benedict**.** *Nação e Consciência Nacional.* Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

- *Arquipélago.* Revista da Universidade dos Açores. Comemoração do 10° Aniversário da Morte de Vitorino. Língua e Literatura, número especial, Ponta Delgada, vol. X, 1988.

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. "A idéia da permanência na obra de José Martins Garcia". In ANAIS DO XIV ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA – *Literaturas de Língua Portuguesa e a Renovação do Discurso Literário* – Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 1994, pp. 238-242.

- _____. *Escritos Açorianos.* Lisboa: Edições Salamandra, 2003. Coleção Garajau, 6.

- AUDI, Robert. *The Cambridge Dictionary of Philosophy.* Cambridge University Press, 1995.

- AUERBACH, Erich. *Ensaios de Literatura Ocidental*: filologia e crítica. Organização de Davi Arriguci Jr. e Samuel Titan Jr.; tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

- BANDEIRA. Lourdes Bandeira. "A contribuição da crítica feminista à Ciência". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n.1, 2001, p. 207-228.

- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi.* Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

- _____. *Amor Líquido: sobre a fragilidade das relações humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos.* Tradução Sérgio Milliet, 3 ed., São Paulo: Difusão Européia do Livro, s/d.

- BETTENCOURT, Urbano. "Introdução" *in* Obras Completas de Vitorino Nemésio. Vol. VII — Paço do Milhafre — O Mistério do Paço do Milhafre. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

-BLACKBURN, Simon; MARCONDES, Danilo (co-aut.). *Dicionario Oxford de filosofia.* Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997. 437

- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

- BRANDÃO, Junito de Souza**.** Mitologia Grega*, v. I.* 14 edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

- BRUNEL, Pierre [org.]. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Editora UNB-José Olympio, 1988.

- BUTLER, Judith et al. *Feminismos Literarios,* compilacion de textos y bibliografia de Neus Carbonell y Meri Torras. Madrid: Arco/Libros, 1999.

- CANDIDO, Antonio. "A Personagem do Romance" in *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

- CARDOSO, Sérgio [et al.]. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, pp. 195-227.

- CARDOSO JR, Hélio Rebello. Questões acerca do humanismo no pensamento contemporâneo: nuanças do inumano. *in Educação e Filosofia* — v. 17 — n. 34, jul./dez. de 2003, pp. 117-163.

- CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Introdução, tradução e notas de Claude Buridant; tradução de Ivone Castilho Benedetti. — São Paulo: Martins Fontes, 2000. — (Coleção Ghandara)

- COUTINHO, Priscila Lauret, e COSTA, Ricardo da. *Entre a Pintura e a Poesia: o nascimento do Amor e a elevação da Condição Feminina na Idade Média*. In: GUGLIELMI, Nilda (dir.). Apuntes sobre familia, matrimonio y sexualidad en la Edad Media. Colección Fuentes y Estudios Medievales 12. Mar del Plata: GIEM (Grupo de Investigaciones y Estudios Medievales), Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP), diciembre de 2003, p. 4-28 (ISBN 987-544-029-9), Disponível em http://www.ricardocosta.com/pub/amor.htm. Acesso em 16 dez de 2009.

- DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela erótica. *Cad. Pagu,* Campinas, n. 19, 2002 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-

83332002000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 Sep. 2008. doi: 10.1590/S0104-83332002000200005.

- _____. "A condição feminina na obra de Florbela Espanca". In *Revista de Estudos Portugueses e Africanos – EPA,* n 5, Campinas,SP: 1985, pp. 111-122.

- DURÃO, Fabio Akcelrud; LOPES, Luiz Paulo M.; ROCHA, Roberto F. da [orgs.] *Performances.* Estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007.

- ELIADE. Mircea. *Imagens e Símbolos:* ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- _____. *O Mito do Eterno Retorno*. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

- _____. *O Sagrado e o Profano.* Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- ESPANCA, Florbela. *Sonetos Completos.* 9 ed., Coimbra: Livraria Gonçalves, 1952.

- FAGUNDES, Francisco Cota. "A Peste e Outros Macróbios em *Mau Tempo no* Canal. in *Desta e da Outra Margem do Atlântico:* Estudos de Literatura Açoriana e da Diáspora. Lisboa: Edições Salamandra, 2003, pp.54-107.

- _____. "A escrita como índice de universalidade em *Mau Tempo no Canal:* Subsídios para o seu estudo". in *Vitorino Nemésio and the Azores - Portuguese* **Literary** *& Cultural Studies 11.* Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2007, pp. 75-110.

- _____. *Vitorino Nemésio and the Azores - Portuguese Literary & Cultural Studies 11.* Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2007.

- ENES, José. "Exemplaridade conjuntural da obra de Vitorino Nemésio" *in Vitorino Nemésio and the Azores - Portuguese Literary & Cultural Studies 11.* Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2007, pp. 23-56.

- _____. "Noeticidade metafórica da linguagem científica". Revista da Universidade dos Açores, vol. VII, 1985, pp. 9-37.

- FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA. *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. Vitorino Nemésio.* Lisboa, 1971.

- FORSTER, E. M. *Aspects of Novel.* Edward Arnold, London, 1949.

- GARCEZ, Maria Helena. "Paradoxos da imensidade" *in Vitorino Nemésio and the Azores - Portuguese Literary & Cultural Studies 11*. Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2007, p.111-128.

- _____. "De António Nobre e Vitorino Nemésio: Linhagens" *in Voz Lusíada*, nº17, Primeiro Semestre de 2002, São Paulo, pp. 17.

_____. "Um Brasil Amorável". In *Intelectuais Portugueses e a Cultura Brasileira*. Orgs. Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Maria Lúcia Outeiro Fernandes e Renata Soares Junqueira. São Paulo, SP: Editora UNESP; Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 285-289.

- _____. "A Bahia de Vitorino Nemésio" *in: Literatura Brasileira em Questão – Actas do II Congresso Português de Literatura Brasileira*, 8 a 10 de maio de 1997, Org. de Arnaldo Saraiva com colaboração de Francisco Topa, Faculdade de Letras, Porto, 2000, pp. 167-176.

- _____. "Vitorino Nemésio: imensidade e paradoxos". *In Literatura Portuguesa – Aquém-Mar.* Orgs. Annie Gisele Fernandes e Paulo Motta Oliveira. Campinas, SP: Komedi, 2005, pp. 315-333.

- GARCIA, José Martins. "Introdução" *in Mau Tempo no Canal,* 7ª edição, Lisboa: INCM, 1997, p. 12.

- _____. *Vitorino Nemésio – à luz do Verbo.* Lisboa: Vega, s/d. (Coleção Perfis).

- _____. "São Jorge — Dos apontamentos de Raul Brandão à ficção de Vitorino Nemésio. *Arquipélago.* Revista da Universidade dos Açores, Ponta Delgada, vol. XI, 1990, pp. 67-84.

- _____. "Sobre a obra romanesca da Vitorino Nemésio". *Arquipélago.* Revista da Universidade dos Açores, Ponta Delgada, vol. IX, 1987, pp. 25-39.

- GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo, Vanguardas.* Porto: Lello & Irmão – Editores Porto, 1992.

- GOULART, Rosa Maria B. "Vitorino Nemésio: na senda do verbo primordial". In *Arquipélago*. *Arquipélago.* Revista da Universidade dos Açores, n° IV, janeiro de 1982, pp. 417-435.

- _____. "Conhecimento de Poesia" na Poesia de Vitorino Nemésio. In *Arquipélago*. Revista da Universidade dos Açores, vol. XII, Ponta Delgada, 1991, pp. 23-59.

- HÉRITIER, Françoise. *Masculino e feminino*: o pensamento da diferença. Tradução de Cristina Furtado Coelho. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- _____. *Masculino e feminino*: dissolver a hierarquia. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- Hesíodo. *Teogonia:* a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. 7ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. *Teogonia.* Trad. do original grego e coment. de Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Áreas Lyra. Niterói, UFF, 1979.
- HUIZINGA, Johan. *O Declínio da Idade Média.* Braga: Ulisséia, 1996.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Spanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: editora da UNESP, 2003.
- LEPECKI, Maria Lúcia. "*Sobre Mau Tempo no Canal*" *in:* LUCAS, António C. (coord.). *Críticas sobre Vitorino Nemésio.* Lisboa, Bertrand, 1974, pp. 167-179.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "La Famille", *Annales de l'úniversité d'Abidujan*, série F, t. III, 1971.
- LINHARES, Luísa. "Poética Universalizante e Significação Insular" — Nem toda a Noite a Vida, de Vitorino Nemésio. In *Arquipélago*. Revista da Universidade dos Açores, n° III, Janeiro de 1981, pp. 243-260.
- LOPES. Oscar. *Entre Fialho e Nemésio.* Vol. II**.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- LOURENÇO, Eduardo. "Vitorino Nemésio ou da Livre Navegação (No Mar Poético de Deus)" *in:* LUCAS, António C. (coord.). *Críticas sobre Vitorino Nemésio.* Lisboa, Bertrand, 1974, pp. 137-143.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *A novelística portuguesa contemporânea*. Lisboa: Biblioteca Breve – Ministério da Educação, 1984.
- MACHADO PIRES, António M. B. "Palavras de Abertura" *in Arquipélago* – Comemoração do 10° aniversário da morte de Vitorino Nemésio. Vol. X. Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1988.

- _____. "Vitorino Nemésio (o homem e a ilha)" *in Vitorino Nemésio and the Azores - Portuguese Literary & Cultural Studies 11.* Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2007, pp. 57-74.
- MEDEIROS, Maria Leonor Pavão S. "As Bases Químicas da Vida em *Limite de Idade*, de Vitorino Nemésio". Revista da Universidade dos Açores, n° V, Janeiro de 1983, pp. 251-255.
- MENEZES, Adélia B. de. *Do poder da palavra:* ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- MESCHONNIC, Henri. "Pela Poética". In *Teoria da Literatura em suas Fontes.* LIMA, Luiz Costa (Org.). Vol. I, 2ª edição, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, pp. 26-51.
- MONJARDINO, Álvaro. *Os Açores no mundo.* Massachusetts: Center for the portuguese world, 1980.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A Poesia da "Presença", Estudo e Antologia,* Lisboa: Moraes Editores, Círculo de Poesia, 1972.
- MORETTI, Franco. "The Slaugtherhouse of Literature" *in Modern Language Quaterly,* spring, 2000.
- MORNA, Fátima Freitas. "Nemésio: 1915-1920" *in Arquipélago — Revista da Universidade dos Açores*. Vol. XIII. Ponta Delgada, 1992-1993, p. 115-129.
- MOURÃO-FERREIRA, David. "Vitorino Nemésio". *Dicionário das Literaturas Portuguesas, Galega e Brasileira*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1960 *apud* Heraldo Gregório da Silva. *Açorianidade na Prosa de Vitorino Nemésio – Realidade, Poesia e Mito*. Co-edição INCM e Secretaria Regional de Eduação e Cultura – Região Autônoma dos Açores, s/d.
- _____. "Introdução. Aspectos da gênese e da fortuna crítica de 'Mau Tempo no Canal'" *in* Vitorino Nemésio, *Mau tempo no Canal,* 6ª edição, Liv. Bertrand, 1980.
- _____. *O essencial sobre Vitorino Nemésio.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p.5.
- NAMORA, Fernando. *Os Modernistas Portugueses*, VI, Textos Universais, C.E. P. Porto, s/d.
- NEMÉSIO, Vitorino. Obras Completas de Vitorino Nemésio. Vol. VI **–** *A Casa Fechada.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

- _____. Obras Completas de Vitorino Nemésio. Vol. VIII – *Mau Tempo no Canal.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

_____. Obras Completas de Vitorino Nemésio. Vol. XIII – *Sob os Signos de Agora.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

-_____. Obras Completas de Vitorino Nemésio.Vol. V – *Varanda de Pilatos.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

- MOURÃO-FERREIRA, David. "Novos elementos sobre a gênese de *Mau Tempo no Canal*". In *Revista Colóquio/ Letras - Homenagem a Vitorino Nemésio.* Ensaio, n 102, Mar. 1988, p. 6-17.

- _____. (Dir.). *Revista Colóquio/Letras – Homenagem a Vitorino Nemésio, n* 102, Mar.-Abr., 1988.

- PAGE, Denys L. *Lyrica Graeca Selecta.* Oxford/New York: Oxford University Press, 1968.

- PELEGRI de SÁ, Sheila. *Ecos de Lilith:* um olhar para a construção da feminilidade em romances portugueses pós-revolução. 2009. 218 p. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

- PEREIRA, Ana L. V. Vieira. *A Ooeste das Ilhas, a América – Açores e Cabo Verde numa mesma perspectiva*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999.

- PEREIRA, José Carlos Seabra. *História Crítica da Literatura Portuguesa:* do fim do século ao modernismo. Lisboa: Verbo, 1995.

- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história***.** Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

- PESSANHA, José Américo Motta. "A Água e o Mel". In NOVAES, Adauto [org.]. *O Desejo*. São Paulo: Cia. das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

- PESSOA, Fernando. "A Nova Poesia Portuguesa" *in Alguma Prosa.* Org. de Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

- PHILIPPSON, Paula. *Origini e forme del mito greco.* Trad. It. De Angelo Brelich. Milão: Einaudi, 1949.

- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*. 5ª ed., Coimbra: Livraria Almedina, 1996.
- RIVAS, Pierre. "Correspondance entre Valery Larbaud et Vitorino Nemésio". Revista da Universidade dos Açores, vol. VII, 1985, pp. 93-125.
- RIBEIRO, Lúcia Helena Marques**.** *O conceito de Açorianidade na Narrativa açoriana Pós-25 de Abril.* 2002. 125p. Tese. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul,
- ROCHA, Clara. *Revistas Literárias do Século XX em Portugal.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- ROCHA, Gilberta Pavão Nunes. "Emigração e População Açoriana". *Arquipélago.* Revista da Universidade dos Açores. Ponta Delgada, Ciências Sociais, n° 3-4, 1988/89, pp. 29-43.
- ROUGEMONT, Denis de. *O Amor e o Ocidente.* Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- SACRISTAN, Manuel [dir.]. *Diccionario de Filosofia.* Barcelona-Mexico, D.F., Ediciones Grijalbo, 1969.
- SARAIVA, A. J. e LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa.* 17ª edição, Porto: Porto Editora, 1996.
- SEIXO, Maria Alzira. "*Mau Tempo no Canal*: An Iridescent Metaphor". in *Vitorino Nemésio and the Azores - Portuguese Literary & Cultural Studies 11***.** Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2007, p. 128-169.
- _____. "Narrativa e ficção – Problemas de Tempo e Espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo". In *Limiares da ficção: do pré-moderno ao pós-moderno. Colóquio Letras*, n 134 (Out. 1994).
- SICUTERI. Roberto. *Lilith:* A Lua Negra. Trad. de Norma Telles, J. Adolpho S. Gordo. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SILVA, Heraldo Gregório da**.** *Açorianidade na Prosa de Vitorino Nemésio – Realidade, Poesia e Mito***.** Co-edição INCM e Secretaria Regional de Educação e Cultura – Região Autônoma dos Açores, s/d, p. 14.
- SIMÕES, José Gaspar. "Vitorino Nemésio. A Obra e o Homem" *in Crítica V.* Lisboa: INCM, p. 720-721.

- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*.Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

- SZTUTMAN, Renato; NASCIMENTO, Silvana. *Antropologia de corpos e sexos*: entrevista com Françoise Héritier. *Rev. Antropol.*, São Paulo, v. 47, n. 1, 2004 . Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012004000100007&lng=en&nrm=iso>. access on15 Apr. 2009. doi: 10.1590/S0034-77012004000100007.

- TEZZA, Cristóvão. "A construção das vozes do romance" *in Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido.* Beth Brait (org.) Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997, 220-221.

- TURNER, Victor W. *O processo ritual:* estrutura e anti-estrutura; trad. de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

- _____. *Dramas, fields and metaphors.* Symbolic action in human society. New York: Cornell University Press, 1974.

- VALDEMAR, António. *Vitorino Nemésio* — sem limite de idade. Lisboa: Correios de Portugal, 2002.

- VILHENA, Maria da Conceição. "Vitorino Nemésio, autor de uma 'Art Poétique'". Revista da Universidade dos Açores, n° VI, Janeiro de 1984, pp. 167-197.

- WISNIK, José Miguel. "A Paixão Dionisíaca em Tristão e Isolda" in *Os Sentidos da Paixão.* CARDOSO, Sérgio [et al.]. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 195-227.

- _____. *O Som e o Sentido.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXO

Romance de Xangô

Lá em Matatu Pequeno
Uma cortina de cassa
Velava o Pègi de Anísia,
Iahorixá da Bahia.
Já aquedes e alabês
Enchem o casto terreiro
De bustos de bronze adustos
E corpetinhos de crivo.
Um cheiro a canela e a cravo
Paira, dos verdes de Oxóssi
Ao branco e azul de Nãnã:
Que teremos candomblé
Até romper a manhã.
Rum, rúmpi, lé já perfilam
Suas cordas de atabaques.
Um mugido de zebu
Vibra nas peles de carneiro,
Agasalha as velhas negras
Em saiote de sinhá,
E os dentes dos negros púberes
Em etéreas melancias
Destilam saliva e sumo.
A noite de oiro tornou
Meu rosto negro de fumo.
Ouvi um timbre de cobre:
É o xerê de Xangô.
Dàzinha, que o peito encobre,
Branca e vermelha, chegou.
É negra. Seu rosto duro
Parece o duplo machado
Que lhe talha os alvos ossos
Sob o véu da pele de sombra.
Terrível, firme, rodada,
A Filha do Raio assombra.
Dàzinha, quando iàô,
A sua lã de ovelhinha
Nas mãos de Anísia deixou.
Seu cabelo vira arame
De que tira os braceletes
Para dançar a Xangô.
Deixem-na! Deixem-na! Sobe
Nas fitas-de-cor do tecto

O relento das gargantas,
O casto aulido nagô.
Dàzinha, com os pés em leque
E as aspas das mãos nas ancas,
Como grávida de um deus,
Tenebrosa, começou.
Primeiro, peneira cravos
Na roda da sua saia;
Depois queima um seio vivo
Na chama do movimento;
Faz do outro seio cego
A carapaça do cágado
Grato a Xangô. E um galinho,
Com crista de fogo, cheira
A fogo no seu focinho.
Dança, dura e verdadeira,
Dàzinha no candomblé.
Xangô gosta de amalá:
E da terra do terreiro
(Batido, ressoa o chão)
Dàzinha, a ponta de pé,
Dançando, amassa pirão.
Sua aromas em seu busto
Perfumando o caruru:
É um anjo de azeviche
Que salta de canguru.
E eu, atônito, estrangeiro,
Sentindo um agbé nas veias,
Vejo tudo rosa e beje,
Encolhe-me ao seu girar:
Está jogando a Cabra-Cega;
Dança – e parece voar!
Não que tenha nada de ave,
Salvo de galo nagô,
Nem peninha meiguiceira
Seu corpo pesado alou.
Mas, porque dança esvoaçando
Como ave de trilho pobre,
Vejo-a avestruz de Nigéria
Nos braceletes de cobre.
Ao seu calcanhar de pau
O chão do terreiro é oco;
O deus bebe-lhe o suor
Mais doce que água de coco.
Pára, tonta, possuída,
Muge sagrada, escorrendo
Fúrias de Xangô dançadas,

Leões do Sudão morrendo.
Vejo tudo negro e beje;
Nas toalhas encharcadas,
Como quem embala fruta,
Chica seus seios protege.
Então, velando-lhe o rosto,
Como o do deus, falquejado,
O sacrifício e o desgosto
Arfam no peito suado.
Outra vez dança Dàzinha
O rito do fogo breve,
A lança da guerra preta
E o pilão da escravaria:
Pavlova, com véus e dedos,
Mais fundo não dançaria.
Até que, tendo prostrado
Su'alma de anéis e fugas
Em vénia à Iá do Alaqueto,
Seu corpo de ébano fica
Definitivo e quieto.
Outra vez Xangô a abrasa
Na viração da Bahia;
O diadema do caçoilo
Em sua fronte luzia.
As negras, fechando os olhos,
Comem pavios inteiros
Acesos no seu dançar;
E então, passando o caçoilo,
Alta, nutrida de lume,
Dàzinha vem me abraçar.
Não é coisa do outro mundo
Nem convite ao mestiçar:
É o «ritual muito limpo»
(Diz Pessoa) do deitar.
Passa-me os braços nas costas,
Tremenda, digna e direita;
Duas vezes seu pescoço
Toca o meu, pra mo sagrar,
Como quando à noite deita
O seu minino a ninar:
E lá vai, mais pura ainda,
Arder, arder e dançar.
.
Oiçam agora! Não levem
Mais brancos ao candomblé!
Fechem a barra à Bahia,
Ponham Lévy-Bruhl no Index,

Queimem o Museu do Homem,
Esqueçam tudo: Pavlova
De pernas coregrafadas,
Hermes, a Antropologia,
A Psicanálise, Froboenius,
Gobineau, a Etnografia,
As religiões comparadas ...
Mas, pelo amor de Deus, não levem
Mais brancos ao candomblé!

Dàzinha, Xangô virada,
Sendo negra, o Fogo é!