**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
PORTUGUESA**

ISABELA APARECIDA LOPES

O Espaço em Mau tempo no Canal

São Paulo
2009

Isabela Aparecida Lopes

O Espaço em Mau tempo no Canal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Helena Nery Garcez

São Paulo
2009

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Lopes, Isabela Aparecida

O espaço em Mau tempo no canal / Isabela Lopes Aparecida; orientadora Maria Helena Nery Garcez. -- São Paulo, 2009.
148 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa)
– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Nemésio, Vitorino, 1901-1978. 2. Literatura portuguesa – Crítica e interpretação. I. Título. II. Garcez, Maria Helena Nery

FOLHA DE APROVAÇÃO

Isabela Aparecida Lopes

O Espaço em Mau tempo no Canal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

A minha mãe

Por suas orações e pelo estímulo e apoio incondicional desde a primeira hora; pela paciência com que sempre me ouviu, e sensatez com que sempre me ajudou.

AGRADECIMENTOS

Embora uma dissertação seja, pela sua finalidade acadêmica, um trabalho individual, há contributos de natureza diversa que não podem, nem devem deixar de ser realçados. Por essa razão, desejo expressar os meus sinceros agradecimentos:

A meu marido, João Ramalho, por deixar seus afazeres para que eu pudesse concluir este trabalho e a minha filha, Bárbara, pela compreensão e ternura sempre manifestada apesar do “débito” de atenção.

Ao Prof. Ms. e amigo Silvio Luis da Silva pelas trocas de informações e pelas excelentes sugestões que certamente tornou mais rico o meu trabalho.

Aos colegas do Mestrado pela relação pessoal que criamos e que espero não se perca. Em especial à Sonia por ter sido de uma disponibilidade irrestrita nos momentos em que mais precisei e pela sua amizade sincera. Ao colega Denílson por sugestões bibliográficas valiosas.

À Profa. Dra. Raquel de Souza Ribeiro, por ter despertado meu interesse pelo estudo do espaço dentro da obra literária e pelas excelentes sugestões oferecidas durante o exame de qualificação, mesmo se algumas delas não pude (ou soube) aproveitar devidamente.

À Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes, que me ofereceu, também durante o exame de qualificação, muitas sugestões, exemplos e críticas fundamentais à reelaboração e aprumo da abordagem que eu vinha fazendo de meu tema.

À Eliane Junqueira, bibliotecária da Casa de Camões, cuja permanente disponibilidade e competência me permitiram trazer um manancial de informação que em muito contribuiu para a execução desta dissertação.

A Deus, pela oportunidade de conhecer pessoas tão maravilhosas que me auxiliaram e me auxiliam nesta caminhada.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

À professora orientadora Maria Helena Nery Garcez que contribuiu de forma intensa na minha formação, no meu crescimento científico e intelectual, polindo com esmero e dedicação as minhas pupilas literárias. Pela sua paciência e disponibilidade revelada ao longo destes anos. Pelas críticas e sugestões relevantes feitas durante a orientação.

Antes, deve-se concluir que, se a arte é conhecimento, ele o é no modo próprio e inconfundível que lhe deriva do seu ser arte, de modo que não é que a arte seja, ela própria, conhecimento, ou visão, ou contemplação, porque, antes, ela qualifica de modo especial e característico estas suas eventuais funções. Por exemplo, ela revela, freqüentemente, um sentido das coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado, ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade; e estes olhares são reveladores sobretudo porque são construtivos, como o olho do pintor, cujo ver já é um pintar e para quem contemplar se prolonga no fazer.

Luigi Pareyson

RESUMO

LOPES, I. A. **O espaço em Mau tempo no Canal**. 2009. 148f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

O objetivo do presente trabalho é estudar o espaço e sua influência no modo de ser de algumas personagens do romance *Mau tempo no Canal*, de Vitorino Nemésio. Foram selecionadas Margarida Clark Dulmo e João Garcia, personagens centrais da obra. Para isso foram analisadas as diferentes tipologias espaciais no romance, ou seja, espaços abertos, fechados, interiores, exteriores e outros que se tornaram importantes para o desenvolvimento do tema proposto.

Palavras-chave: Espaço em *Mau tempo no Canal*; Confinamento em *Mau tempo no Canal*; Vitorino Nemésio: *Mau tempo no Canal*; Margarida Clark Dulmo e João Garcia: Espaço.

ABSTRACT

LOPES, I. A. **Space and confinement in Stormy Isles**. 2009. 148f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

This master dissertation investigates space and its influence in the two main characters of the Vitorino Nemesio's novel, *Stormy Isles: An Azorian Tale*, Margarida Clark Dulmo and João Garcia. In order to achieve its aim, different novel space typologies were analyzed, such as closed and open spaces as well as interiors and exteriors and many other important aspects to the development of the chosen theme.

Keywords: Space and confinement in *Stormy Isles: An Azorian Tale*; Vitorino Nemésio: *Stormy Isles: An Azorian Tale*; Margarida Clark Dulmo and João Garcia: space.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Horta antiga.....	39
Imagem 2	Nevoeiro no Pico.....	41
Imagem 3	Mar de baleias e de baleeiros.....	46
Imagem 4	Vista das ruas da cidade.....	77
Imagem 5	Igreja da Matriz.....	93
Imagem 6	Estrada da Caldeira.....	94
Imagem 7	Faial, Horta.....	99
Imagem 8	Pico do Pico.....	106
Imagem 9	Furnas.....	107
Imagem 10	O Pico nublado.....	111
Imagem 11	Festa do Divino Espírito Santo.....	113
Imagem 12	Calheta.....	116
Imagem 13	Uma cauda medonha.....	124
Imagem 14	Erupção do vulcão.....	128
Imagem 15	Mau tempo.....	129
Imagem 16	Funchal.....	132
Imagem 17	Milhafre dos Açores.....	137

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 O AUTOR, A OBRA E O MOMENTO HISTÓRICO.....	16
2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS.....	28
3 A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO EM <i>Mau tempo no Canal</i>.....	37
3.1 O ESPAÇO NA OBRA.....	37
3.2 O ESPAÇO NÃO PARADISIÁCO.....	50
3.3 O ENCONTRO NO JARDIM.....	54
4 O ESPAÇO E AS PERSONAGENS.....	67
4.1 JOÃO GARCIA.....	70
4.2 MARGARIDA.....	98
CONCLUSÃO.....	136
REFERÊNCIAS.....	142
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	146

INTRODUÇÃO

Este trabalho nasce do interesse suscitado no curso de pós-graduação *Vitorino Nemésio: poesia e prosa*, ligado à área de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, quando tive contato pela primeira vez com a obra do autor e tomei conhecimento de que poucos estudos sobre Nemésio haviam sido feitos no Brasil. Dentre eles, destacam-se a tese de doutorado do Prof. Dr. Rubens Marques Júnior, *Mito, saudade e poética em o Bicho Harmonioso e Eu, comovido a Oeste de Vitorino Nemésio* (2002), e a da Profa. Dra. Maria Márcia Matos Pinto, *Um viajante do século XX: Vitorino Nemésio e o Brasil* (2005), além da dissertação de mestrado da Profa. Mestra Rosa Maria Micchi, *Imensidão e confinamento em Mau tempo no Canal e O morro dos ventos uivantes* (2005). Todos esses estudos foram realizados sob a orientação da Profa. Dra. Maria Helena Nery Garcez, que, há alguns anos, dedica-se a divulgar a obra do autor.

Ainda durante o curso, pude perceber a forma como Nemésio envolve o leitor em suas narrativas, com descrições vivas e repletas de poeticidade, o que acendeu em mim a vontade de investigar o autor que, embora tenha produzido uma vasta obra de grande valor literário, permanecia desconhecido do grande público brasileiro. Fui especialmente atraída por *Mau tempo no Canal* e, depois de algumas leituras e de comum acordo com minha orientadora, atrevi-me a tomar a obra como corpus de análise para investigar sua complexidade e oferecer algumas possibilidades de leitura. Mesmo que se tratasse de uma narrativa com diversas possibilidades de investigação, foi possível chegar a um consenso sobre a maneira de abordá-la.

Com o auxílio da minha orientadora defini o que realmente eu gostaria de estudar na obra: o espaço e suas personagens. Dei, então, início ao estudo mais específico da obra escolhida e, depois de várias pesquisas, deparei-me com a dissertação de mestrado de Aparecida Gomes do Nascimento Thomazelli, *Mau tempo no Canal: Espaço e Tempo Açoriano* (1979), que estuda o espaço físico e mítico na obra, o que me deixou ainda mais certa de que o caminho a ser

seguido poderia ser o escolhido. Procurei, então, abordar, em *Mau tempo no Canal*, o espaço e sua relação com as personagens Margarida e João Garcia. Para isso, muitas vezes foi necessário enfatizar alguns aspectos sobre o espaço em detrimento de outros que poderão, evidentemente, ser tratados em um trabalho futuro.

Reconheço que, ao eleger apenas duas personagens entre tantas outras presentes no romance, deixei muita matéria consistente e interessante para depois. Mas um trabalho de pesquisa científica não deve avançar searas diversas, deve, ao contrário, centrar-se nos aspectos escolhidos para, assim, tornar-se consistente. Diante disso, muito do que é apresentado na bibliografia lida consubstancia este trabalho, mas não é trazido à análise específica porque não cabe na perspectiva adotada. Muitas coisas interessantes ainda estão por dizer, reconheço, mas detenho-me na proposta escolhida e, para tanto, apresento uma possível abordagem para o romance de Vitorino Nemésio, *Mau tempo no Canal*, na esperança de que, a partir daqui, outros tantos leitores e estudiosos se interessem pelo artista e por sua criação, e possam interpretá-lo sob outros pontos de vista, igualmente válidos, pois este trabalho não intenciona esgotar suas possibilidades de leitura.

A obra, densa e sutil, retrata, no espaço das ilhas dos Açores, uma história de amores desencontrados, de solidão e de esperança, em uma narrativa que denota a influência desse espaço na vida das personagens e no seu destino, compondo, espaço e personagens, um caleidoscópio de vida e dor.

Este trabalho debruça-se, então, sobre as possibilidades de entender como o espaço que envolve a trama vai sendo desvendado em consonância com a vida que a permeia, na qual vida e arte entrelaçam-se num espaço. É por intermédio desse espaço que discutiremos a influência do observável a olho nu no inobservável, na alma que emana das palavras que caracterizam as personagens; com o que pretendemos trazer possíveis maneiras de se entender a criação artística por intermédio da representação da realidade em um livro que, por si, emana vida e arte.

A narrativa, uma obra profunda e exemplar, de estilo rigoroso e poético que a eterniza, apresenta uma visão panorâmica da sociedade da época, das relações familiares, da geografia, da história, dos acontecimentos e das belezas naturais dos Açores. É, portanto, o próprio confinamento da sociedade e da

natureza das ilhas e a imensidão do oceano que as cerca que se alargam e se aprofundam em estados de alma, tornando-se um microcosmo.

Como o espaço na obra é, para nós, entendido como determinante e organiza a narrativa, o tomaremos para desvelar sua influência e sua imprescindibilidade na composição da escrita, por um lado, e na composição dos próprios seres humanos, artística ou realisticamente tomados como idiossincráticos de seus lugares no mundo, por outro. A fim de dar cabo da proposta aqui exposta, no primeiro capítulo, nos ateremos aos aspectos da vida e obra de Vitorino Nemésio, permitindo que o leitor familiarize-se com o autor e suas formas de entender o mundo e de recriá-lo em seus escritos.

No segundo capítulo, nos deteremos nos aspectos técnicos da análise espacial na obra literária. Para fazê-lo, nos apoiaremos em autores como Lotman (1978), Cândido (2004), Bachelard (2005) e Lins (1976). No terceiro capítulo, nos deteremos à representação do espaço na obra, para isso faremos a análise dos capítulos introdutórios do romance, os quais, de certa forma, nos darão o impulso para desvendarmos o espaço e as personagens em foco no nosso trabalho.

No quarto capítulo, nos dedicaremos à análise das personagens Margarida e João Garcia, protagonistas da obra e antagonistas em suas formas de se verem no mundo, de circularem pela obra e de serem vistos pelos leitores. Em ambos, teremos o cuidado de verificar a expressividade com que estão incrustados na espacialidade que os cerca, sem nos furtarmos a oferecer possíveis visões de seus caracteres que se solidificam em suas atitudes, por um lado, e pela forma como são abordadas pelo autor, de outro. Aqui está o cerne de nosso trabalho, pois procuramos aliar a compreensão da obra e das personagens analisadas com as indicações dadas pelo autor para que isso fosse feito. Aqui o espaço e a simbologia encontram sua seara de discussão.

Após essas discussões, ao final, ofereceremos algumas considerações a respeito das influências do espaço nas possibilidades de se interpretar o trabalho da escrita literária de Vitorino Nemésio em *Mau tempo no Canal*, sem, evidentemente, nos arvorarmos a formular conclusões cabais. Isto porque o propósito deste trabalho é fazer vir à tona uma discussão para se refletir e inferir, sem, contudo, buscar fechar ou definir com exclusividade uma única

possibilidade interpretativa, pois, na arte e na ciência, não há espaço para pontos finais, mas para reticências.

I

O AUTOR, A OBRA E O MOMENTO HISTÓRICO

*a obra, mesmo sendo filha de seu tempo,
dele emerge e, de certo modo, dele sai para
mover-se no espaço com a universalidade
e perenidade de seu valor em qualquer tempo,
para além de qualquer circunstância histórica.*

Luigi Pareyson

Açoriano de treze gerações, Vitorino Nemésio Mendes Pinheiro da Silva nasceu em 19 de dezembro de 1901, na Praia da Vitória, Ilha Terceira, no Arquipélago dos Açores. Faleceu em 20 de fevereiro de 1978, na cidade de Lisboa. Descendente de famílias radicadas nos Açores desde o século XVI, Nemésio tinha na sua ascendência tanto um lado aristocrático, representado por Álvaro Martins Homem, fundador de Angra, como um lado popular, representado por seu avô marceneiro e por seu pai pequeno comerciante da região, amalgamava em si o homem erudito e o popular.

Ilhéu não somente de nascença, mas principalmente de alma, integra suas ilhas as suas obras e as leva ao conhecimento do mundo; haja vista que sua produção é marcada por aspectos de sua infância e vivência na ilha, associados ao seu talento criador. Muito jovem, aos 14 anos, iniciou seu caminho nas Letras, publicando em 1915, no jornal do Porto *O Torneio*, o artigo *Fitando a Natureza*.

É neste mesmo ano que, em Lisboa, surge a revista *Orpheu*, marco português para o início do Modernismo. A revista trimestral contava com nomes importantes da literatura portuguesa, como Mário de Sá-Carneiro, Luis de Montalvor, Almada Negreiros, Raul Leal, Fernando Pessoa, dentre outros. O ideal do grupo formador da revista era fazer uma ruptura com a tradição e trazer à tona novos paradigmas artísticos para Portugal, tirando-o de seu descompasso

com a vanguarda europeia. Um dos principais objetivos da revista era chocar a burguesia portuguesa com seus versos sem métrica e exaltação da modernidade.

Enquanto Lisboa assistia a essa “revolução” literária, no arquipélago dos Açores, as notícias e tendências literárias tardavam a chegar. A produção inicial de Nemésio, portanto, estava distante desse movimento, dessa efusão vista em *Orpheu*, cujos poemas “traduzem uma tal ausência de nós a nós mesmos e de nós ao universo que o conflito de onde o poema nasce se transforma em conflito de todos e de ninguém” (LOURENÇO, 1987, p. 153). O periódico *Orpheu* defendia uma maior liberdade de expressão, de forma e de conteúdo, nele a poesia elevou-se ao mais alto grau e revelou-se como a angústia do existir, e passou a traduzir em seus versos a instabilidade política e a crise de valores vigentes à época.

As turbulências políticas vistas em Portugal tiveram origem histórica. O país havia passado por um grande descontentamento com a monarquia, que eclodiu em 1908, com o assassinato do rei D. Carlos e do príncipe herdeiro, D. Luís Felipe. Em 1910, instalou-se a República em Portugal e teve-se a ascensão de uma nova classe social, a pequena burguesia. O país, assim, dividiu-se em duas facções opostas: uma satisfeita ou conformada com a República e a outra insatisfeita, o que geraria em 1926, o advento do Estado Novo.

Ainda nessa época, deu-se a I Grande Guerra (1914-1918) e o país sofreu as consequências de enviar soldados para lutar com os aliados. Em meio a essas idiossincrasias históricas foi publicado o segundo número de *Orpheu*, no dia 28 de julho de 1915, o que solidificou o desejo de desorientar, indisciplinar, desintegrar e substituir valores e atitudes que se faziam inadequados ao novo tempo, instaurando o que, hoje, os manuais da literatura portuguesa chamam de Primeiro Modernismo. *Orpheu* não chegou ao seu terceiro número – que foi parcialmente composto e chegou ao fim com o suicídio de Mário de Sá-Carneiro. No entanto, trouxe a essência do movimento modernista e colocou em pauta o espírito refinado, místico, esotérico e a ruptura com a tradição.

Os Açores, porém, desconheciam a poética proclamada pelo periódico *Orpheu*. O início da produção intelectual do ainda adolescente Nemésio não contemplava, portanto, essa vertente vista em Lisboa e refletia uma poética simbolista decadente, mas nem por isso desqualificável, haja vista a sua integração com a ilha e com o universo disponível ao infante.

Nemésio, nessa época, estava numa poética simbolista-decadentista. No ano seguinte, 1916, ainda com quinze anos, Nemésio, dá fôlego a sua veia artística com *Canto Matinal*, seu primeiro volume de versos. Sete anos depois, *Nave Etérea*, obra poética, é também editada. O poeta, ainda que amadurecido pelos sete anos que o distanciavam da sua primeira publicação, encontrava-se em uma fase de pouca maturidade¹.

A vida de Vitorino Nemésio, entretanto, não se pautava apenas por sua produção literária. Seus estudos secundários deram-se em Angra do Heroísmo, com um ano de Liceu na Horta, na ilha do Faial, espaço que seria palco de sua obra publicada em 1944, *Mau tempo no Canal*.

Seus estudos foram interrompidos para que pudesse ser voluntário na Infantaria 25, no final da Primeira Grande Guerra, o que lhe permitiu conhecer e trabalhar em Lisboa como profissional da imprensa nos idos de 1921. Ali, foi redator de *A Pátria* e um dos fundadores do vespertino *Última Hora*, precursor do *Diário de Lisboa*.

No ano seguinte, 1922, em Coimbra, matriculou-se na faculdade de Direito, curso que abandonou em 1924 para abraçar a academia das Letras, em Lisboa. Em Filologia Românica, então, licenciou-se em 1931.

Dadas as suas excelentes classificações, viu seu trabalho voltar-se para as Letras e, neste mesmo ano, começou a lecionar literatura italiana na faculdade que lhe serviu de berço para os estudos. Prosseguiu, então, na mesma universidade e, no ano de 1934, doutorou-se com a tese *A Mocidade de Herculano até a volta do exílio*, composta de dois volumes.

Sua carreira acadêmica seguiu vertiginosamente e de 1937 a 1939 lecionou na Universidade de Bruxelas. Até mesmo o Brasil pôde assistir aos ensinamentos de Nemésio, que em 1958 aqui lecionou. Nesse período que esteve no Brasil, foi professor nas Universidades da Bahia e do Ceará, além de conferencista nas Universidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Sua estadia no Brasil fez com que, de um modo especial, interpretasse mistérios e conhecesse a realidade da terra e do povo brasileiro, tendo sido, até o presente,

¹ “Da minha própria poesia, eu que sei? Aprendo com ela a aprender-me. [...] a não ser dois livritos não propriamente precoces, senão precipitados: *Canto Matinal* (1916) e *Nave Etérea* (1923). Destas coisas que se escapam no ímpeto da adolescência, sem critério” (AURÉLIO, 1974, p. 98).

o escritor português que mais escreveu sobre o Brasil. Criou uma significativa produção de obras de temática brasileira, como *O segredo de Ouro Preto* (1954), *O campo de São Paulo* (1954), *Ode ao Rio: ABC do Rio de Janeiro* (1965), *Violão de morro*, *Nove romances da Bahia* (1968), *Caatinga e terra caída* (1968) e *Poemas brasileiros* (1972).

Sua carreira acadêmica inclui, também, a França e a Bélgica. Salienta-se que estando em Montpellier escreveu o seu volume de poesia francesa *La Voyelle Promisse* (1935), que marcou uma nova fase literária em sua vida. Sua participação ativa na academia encerrou-se apenas aos 12 de setembro de 1971, quando atingiu o limite legal de idade para exercer funções públicas. Nesta data, proferiu sua última aula na Faculdade de Letras de Lisboa, onde lecionara durante quase 40 anos.

Como dissemos anteriormente, a carreira de Nemésio não se deu apenas em uma vertente, amalgama por natureza, o autor tem em seu currículo, paralelamente à produção acadêmica, uma produção literária farta. Ainda em Coimbra, em 1924, publicou seu primeiro livro de contos, *Paço do Milhafre*, narrativa que introduz o espaço açoriano nas letras portuguesas, obra que em 1949 ressurgiu sob o título de *O Mistério do Paço do Milhafre*. Figurava, também, entre os colaboradores da revista *Bizâncio*, entre 1923 e 1924, e da revista *Tríptico*, de 1924 a 1925. Esta última teve importante papel no cenário português, posto que, de certa forma, funcionou como precursora da revista *Presença*. Mais adiante, Nemésio também se destacou como um dos fundadores da revista *Portugal*, editada de 1937 a 1940. Seus contos publicados na revista *Portugal* foram reunidos e publicados em *O Mistério do Paço do Milhafre* (1949).

Para que possamos compreender melhor a importância dessas revistas, destacamos o surgimento da *Presença* aos 10 de março de 1927, em Coimbra, que se contrapôs à revista *Orpheu*. Enquanto que *Orpheu* caracterizou-se como revolução poética, a *Presença* definia-se, também, como atitude crítica e de revisão de atitudes poéticas, como denota o subtítulo de seu primeiro número: *Folha de Arte e Crítica*. Tendência essa que se tornou a veia central das publicações que se seguiram.

Os *presencistas* não eram contra *Orpheu*, admiravam sobretudo Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, ainda que deles se afastassem nos conceitos originários do *orfismo*, que considerava a arte como único valor importante. Os

presencistas, por sua vez, defendiam a arte em toda a sua extensão, queriam mostrar que todas as formas de expressão do homem são formas de expressão artística, uma atitude de alargamento das ideias advindas da *Orpheu*; por mais que esta tenha sido um marco que traduziu e ofereceu ao cenário português a essência do movimento modernista.

A revista *Presença* era composta por poetas, prosadores e críticos, alguns com função atuante e regular, ao passo que outros apenas eventuais colaboradores, dentre os quais se inclui Nemésio. Além dele, diversos nomes importantes do cenário cultural português figuraram na revista *Presença*, como José Régio, Miguel Torga, Adolfo Casais Monteiro, José Rodrigues Miguéis, Antonio Botto, Edmundo de Bettencourt, Antonio de Navarro, Alberto de Serpa, Saul Dias, Francisco Bugalho, Carlos Queirós, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Fausto José, Irene Lisboa, Pedro Homem de Melo, Tomás de Figueiredo, Vitorino Nemésio, entre outros.

Vale à pena mencionar que, na época do movimento da *Presença*², estamos no período entre guerras, pois a Primeira Grande Guerra terminara havia nove anos. No cenário europeu as novas vertentes do pensamento entravam em cena, como a psicanálise do inconsciente de Freud, a abordagem do problema da relação sistemática do conhecimento científico e a metafísica de Henri Bergson, além dos trabalhos fenomenológicos de Max Scheler. Na literatura, vê-se destacar nomes como Appolinaire, André Gide, Marcel Proust, Paul Valéry, Paul Claudel, que privilegiavam as raízes profundas do que se passava nos recônditos da mente e da alma.

Não obstante, Portugal, depois de sucessivas crises governamentais, entrou no período da ditadura. Em maio de 1926, Antonio Oliveira Salazar, então primeiro Ministro, assumiu de vez o poder e desenvolveu um caráter repressivo, inclusive em relação às manifestações artísticas³.

É neste cenário que os *presencistas* defendiam a liberdade absoluta na arte. Essa defesa era ferrenha, como se pode perceber em artigos escritos por

² A *Presença* queria manter pura a chama da Arte e não aceitava ordem ou imposições exteriores, por isso a pressão vinha por todos os lados, tanto da direita, interessada em pôr a literatura ao serviço da propaganda cultural do Estado Novo, como da esquerda, desejosa de utilizar a literatura como arma para atacar a ditadura de Salazar, porém uma literatura que se pretendia viva, que de modo algum se podia manter à margem de acontecimentos como a grande depressão (1929); o triunfo do fascismo na Itália (1922); do nazismo na Alemanha (1933); a consagração do Estado Novo (1933); a Guerra Civil da Espanha (1936); e o começo da Segunda Grande Guerra (1939).

³ A ditadura fascista, em Portugal, estendeu-se até abril de 1974.

José Régio, para a revista *Presença*. No primeiro número, ele sintetiza o programa de ação da revista no artigo intitulado *Literatura Viva*: "Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provêm da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é, pois, ter uma personalidade e obedecer-lhe" (MOISÉS e GOMES, 1994, p. 141), assim defendia basicamente a originalidade. Já no nono número da revista, saído a 9 de fevereiro de 1928, publica o artigo acerca de *Literatura Livresca e Literatura Viva*. Régio desabafa:

dir-se-ia que produzir Arte lhes parece uma razão suficiente; e não compreendem que um livro não precise obedecer a finalidades morais, sociais, religiosas, para que levante problemas de ordem moral, social, religiosa. Não vêem que esses problemas redemoinham ao fundo de todas as obras-primas. (MOISÉS e GOMES, 1994, p. 141).

Com este artigo o autor procurava desobrigar a literatura de quaisquer compromissos sociais, morais e políticos. O que os *presencistas* procuravam eram as vibrações mais puras do inconsciente, a pureza da arte, sem agregar valores sociais, políticos ou de qualquer outra natureza. O ser e a arte em seu estado original.

Vitorino Nemésio fica à margem da *Presença* até 1930, ano em que fez sua primeira publicação no periódico. O nome de Nemésio na *Presença*, porém, não o associava completamente ao movimento pregado pela revista. Ao contrário, Nemésio jamais se vinculou ao movimento porque as defesas *presencistas* não lhe eram afeitas, posto que ele não se encaixava aos gostos e tendências desta geração. Tanto o é que, por mais de uma vez, recebeu críticas de alguns dos colaboradores assíduos do periódico.

Em verdade, Nemésio foi além do que se via no movimento da *Presença*, em que muitos autores *presencistas* faziam a descrição de uma paisagem provinciana e regional, a qual desenhava um cenário paradisíaco imaginário em que toda a realidade era legada a um segundo plano. Vitorino, ao contrário, ao descrever a paisagem provinciana e regional, não se perdeu puramente num fundo emocional, aproveitou-se dela para atingir o conhecimento de uma realidade que se caracterizava por meio das imagens. Ele foi capaz de penetrar

nessas imagens e descobrir nelas a sua natureza íntima, o espaço interior onde as dimensões são múltiplas e se entreabre um horizonte visual que nos conduz a um mundo concreto da ilha e do mar.

Em oposição à revista *Presença*, que defendia uma arte de caráter mais psicológico, temos a revista *Seara Nova*, que considerava a *Presença* antiquada, alienada e reacionária. *Seara Nova* rejeitava a temática psicológica e metafísica que tinha dominado a geração anterior. Defendia uma arte participativa de temática social e a literatura como instrumento de conscientização das classes oprimidas. Aqui vemos uma seara profícua para os trabalhos *nemesianos*, o que se confirma com a sua participação em *Seara Nova*, especialmente destacada pela época em que publicou *Paço do Milhafre*. Seu engajamento político, contudo, não se configurava com destaque.

Na ficção de Vitorino Nemésio, há uma forte tendência para criar um universo de símbolos, experiências, sensações e vivências insulares. O arquipélago dos Açores se sobressai na sua narrativa como se fosse uma confissão sobre a sua terra e a sua infância, elevadas a uma experiência universalizante. A sua luta é a luta familiar de uma ilha e do vasto mar-oceano em volta, e, em face dela, a memória de uma infância nunca acabada, sempre presente com suas figuras do mar, amigos, pais e parentes. Assim, retrata o mundo doméstico, popular, as expressões e a fala popular do ilhéu. Nemésio soube dar voz poética às coisas aparentemente comuns, mas universais.

Homem observador que tudo registra, fez dos Açores um grande tema da sua obra literária, tanto que criou o termo *açorianidade* para designar melhor a identidade do ilhéu e dos elementos que o rodeiam.

Paço do Milhafre (1924), obra inaugural de contos de ficção açoriana, reflete a sua experiência de ilhéu. O texto inicial da obra, *Ante-manhã*, difere dos restantes, pois trata de um vaguear pelas ruas de Lisboa durante a madrugada, desenhando um quadro físico e humano degradado. Já na maioria dos contos sob a ficção de Mateus Queimado, o autor evoca a realidade insular, contempla as ilhas como se fossem vistas de cima, através dos olhos do milhafre voando sobre as ilhas: "Ao cabo do vôo o milhafre fechou as asas e viu tudo em mormaço" (NEMÉSIO, 2002, p. 57).

Na reorganização e ampliação do *Paço do Milhafre* em *O Mistério do Paço do Milhafre* (1949), apenas três dos contos do primeiro foram retomados: *Os Reis Magos*, *Mau agoiro* e *Os malhados*, sendo, entretanto, recompostos pelo autor. A obra revisitada inclui treze novos contos, dentre os quais destacamos: *Quatro prisões debaixo de armas*, *O espelho da morte*, *Cabeça de boga*, *A lição de solfa* e *I'm very well, thank you!* A reunião dessas dezesseis narrativas cria uma unidade que retrata e refrata a infância e o idioma lembrado das ilhas. Embora *O Mistério do Paço do Milhafre* reúna contos que foram escritos antes de 1944, sua publicação deu-se no mesmo ano da publicação de *Mau tempo no Canal* (1944).

A maturidade da obra do escritor não está somente em seus escritos posteriores, já em 1924, com o romance *Varanda de Pilatos*, que retrata a paisagem de uma ilha açoriana, a Terceira, temos uma obra unitária de história de amores adolescentes, costumes e opções ideológicas. A originalidade da escrita de Vitorino Nemésio ecoa na descrição dos lugares e das personagens.

O volume de novelas *A Casa Fechada*, publicado em 1937, é constituído por três longas histórias: *O Tubarão*, *Negócio de Pomba* e *A Casa fechada*, narrativas que a crítica considera como um ensaio de alguns processos que o autor irá utilizar ao compor o romance *Mau tempo no Canal*. *O Tubarão* apresenta a história de uma burguesinha desatada de preconceitos e enquadrada no "mundo de pescadores", que vem a transformar-se na isca para os mais diversos tipos de homens, até cair no "papo do tubarão". *Negócio de Pomba* tem como enredo um jovem pobre e tímido que, ao receber uma herança, passa a ser visto com a mais alta consideração em sua vila, típica apresentação da tipologia pequeno-burguesa provinciana de 1920. *A Casa Fechada* é de ambiente burguês continental e contém um certo grau da finura psicológica que tanto agradava aos críticos da época.

A obra novelística, única do autor neste gênero, dividiu a crítica da época, que se rendeu em elogios unânimes apenas quanto à última história, *A Casa Fechada*. As demais, *O Tubarão* e *Negócio de Pomba*, não obtiveram os mesmos olhares e chegaram a ser citadas como histórias de difícil entendimento, em que as figuras metafóricas eram utilizadas exageradamente. Como a sua escrita divergia das demais publicações da época, Nemésio e sua obra tornaram-se independentes de seu tempo latentemente, o que lhe custou uma espera para

que a crítica efetivamente o visse com o valor que lhe atribuímos atualmente. O destaque a que estamos acostumados a ver Nemésio não lhe foi oferecido de imediato, de pronto. Foi preciso aguardar a maturação proporcionada pelo tempo para que pudéssemos, como agora o fazemos, compreendê-lo em sua totalidade.

Este tardio reconhecimento pode ser aferido pelo número relativamente pequeno de estudos e de obras de divulgação a seu respeito. Fato que contradiz a sua grandeza literária, pois, como poucos, adentrou com mestria por várias áreas da escrita. Foi ficcionista, poeta, professor, crítico, biógrafo, cronista, historiador e filósofo da cultura. Em todos esses campos atuou com habilidosa perfeição. A grandeza do artista, contudo, não se mede pelos reconhecimentos imediatos, pelas intempéries do momento, pelas efusões ou arroubos momentâneos. O grande artista não está sempre em total consonância com seu tempo,

[...] normalmente o grande artista vai além do gosto de seu tempo e cria, para si, seu próprio público, comunicando-lhe o próprio gosto; e consegue fazer isto enquanto nele o 'espírito da época' assume um caráter formativo e se traduz em operação artística. De maneira que, mais do que vir ao encontro do gosto do público, ele o antecipa, precisa, institui, e o público encontra nele aquilo que obscuramente pressentia e instintivamente preferia, sem no entanto conseguir adquirir por si o conhecimento destes seus pressentimentos e destas suas preferências, e talvez até resistindo, a viva força, àquelas inovações que mais tarde reconhecerá como adequadas às suas próprias expectativas e aspirações íntimas e profundas. (PAREYSON, 2001, p. 119-120).

Nemésio, no entanto, não precisou esperar a morte para ver seu talento reconhecido em grande escala. Em abril de 1939, a *Revista de Portugal* traz um conto de Nemésio que tem como título *Um Ciclone nas Ilhas*, que seria o embrião do capítulo I de *Mau tempo no Canal*, publicado em 1944 e que recebeu o prêmio *Ricardo Malheiros* da Academia das Ciências de Lisboa. O livro é considerado a sua obra-prima e uma das melhores narrativas da ficção portuguesa, bem acolhida pela crítica e pelo público, o que não impediu, porém, que um artigo publicado na revista *Seara Nova*, de número 92, do dia 07 de abril de 1945, de autor desconhecido, lhe atribuísse a característica de uma "leitura um tanto quanto monótona", característica que estende às personagens ao dizer que: "Se há ausência de vida em Margarida, há do mesmo modo em João Garcia, no tio

Roberto, em André Barreto...” e, ainda, ao próprio autor, cujo “domínio das paixões irreflexivas, impede que Nemésio consiga dramatizar com força a vida que se sente palpar debaixo dos seus dedos” (MAU..., 1945, p. 243).

Evidentemente, esta não é a visão desta pesquisadora que, para discordar da visão de *Seara Nova*, toma para si as palavras de David Mourão-Ferreira:

Mau tempo no Canal é um romance de que só se pode falar com um sentimento de infinito respeito. E se não encontramos por aí muita gente a falar dele é porque não existe, porventura, muita gente capaz de semelhante sentimento. (MOURÃO-FERREIRA, 1987, p. 37).

Nossa perspectiva toma *Mau tempo no Canal* como um romance em que a vida lateja, em que se expressa, como em nenhum outro, a alma do povo açoriano, o seu confinamento e a descoberta dos Açores, da realidade das Ilhas que integram o mundo português. Embora não seja ainda o momento de expormos nossa visão neste trabalho, seria impossível se furtar a refutar a opinião do autor anônimo expressa pela revista.

Vitorino Nemésio, distanciado de sua ilha, expressa um olhar daqueles que se vão, mas que levam consigo toda a existência, todo o viver da terra natal, e expressa em arte a memória carregada de lembranças. Seria simples dizer que o autor cria e representa o regionalismo açoriano, mas este termo não abrange a complexidade da totalidade de sua obra. Ele não descreve apenas uma região, o seu povo e a sua linguagem. Vai além e integra a sua ilha não somente a Portugal ou à Europa, mas ao mundo, porque sua arte criadora atinge o universal.

Podemos notar certa influência inglesa em seu romance, ora por ser o Arquipélago dos Açores próximo da Inglaterra, ora por o autor ter muito lido os romancistas ingleses, ora “por um processo de cenas acumuladas e de finas notações” (MOURÃO-FERREIRA, 1987, p. 38). Não é intuito deste trabalho verificar as causas da influência inglesa no romance de Nemésio, mas o fato fica aqui registrado.

Na poesia, podemos encontrar em Vitorino Nemésio tudo aquilo que se espera de um grande poeta: a latente pulsação em seus versos e a vida infinita

que não é contada pelo tempo, mas sim traduzida em uma poesia que traspassa o tempo por nós conhecido para apresentar um estilo original, uma linguagem rica, imagens trabalhadas, populares e eruditas. Um dos grandes temas de sua poesia é o universo ilhéu, que se abre para o universal.

Começou com versos adolescentes, de inspiração oitocentista, depois, em uma fase mais madura, seus versos desabrocharam para publicar, em 1938, *O Bicho Harmonioso* e, logo em seguida, em 1940, *Eu, comovido a Oeste*, que mostra o mundo da infância no universo ilhéu, além da grande habilidade no vigor das imagens. Em 1950, *Festa Redonda* insurge com sua inspiração popular. Em 1952, *Nem toda a noite a vida* agrupa poemas de temáticas diferentes. No ano de 1955, publica *O pão e a culpa*, para em 1959 publicar *O verbo e a morte*, obra na qual revela mais abertamente seus conhecimentos filosóficos. *O cavalo encantado* apareceu em 1963. Em 1964 *Andamento holandês e poemas graves*, seguido, em 1966, por *Canto de véspera*. Foi em 1972 que reuniu em um único volume os *Poemas brasileiros*, e *Limite de idade* surge no mesmo ano. O último livro publicado em vida foi em 1976, *Sapateia Açoriana*, que se destaca por reunir poemas sobre a gente açoriana. Luiz Fagundes Duarte editou posteriormente, no ano de 2003, um conjunto de poesias ao qual nomeou *Caderno de caligraphia e outros poemas a Marga*, que veio acrescentar mais um trabalho à relevante obra poética de Vitorino Nemésio.

Além da vasta produção literária e poética, em suas incursões nas crônicas, inaugura uma nova fase do gênero em Portugal. Sempre um observador atento a absolutamente tudo, nada deixava escapar. O que se reflete em seu trabalho cronista, que toma formas múltiplas, desde diários de viagem, críticas literárias, biografias, reflexões existenciais, recordações pessoais e filosóficas até obras em que se misturam a outros gêneros, como, por exemplo, *Ondas Médias* de 1945, cujos escritos se compõem de crônicas radiofônicas.

Entre os livros de crônicas de viagens, encontramos *O segredo de Ouro Preto e outros caminhos* (1954); *Caatinga e terra caída: viagens no Nordeste e no Amazonas* (1968), que constroem um retrato peculiar do Brasil. Enquanto que, em *Corsário das Ilhas* (1956), apresenta de forma poética comentários de suas viagens às ilhas dos Açores em 1946 e 1955. *Viagens ao pé da porta* (1965) retrata filosoficamente o Minho, Beira, Trás-os-Montes e Madeira. No *Jornal do Observador* encontramos crônicas de visita a outros lugares. Já em

Conhecimento de Poesia (1958), *Ondas Médias* (1945) e *O retrato do sementeiro* (1958), o autor apresenta crônicas que abrangem diferentes formas de estilo, como o biográfico e a crítica literária, que podem ser vistas como uma colcha de retalhos.

Vitorino Nemésio escreveu também, em 1976, *Era do Átomo – Crise do homem*, uma série de palestras que retrata e envolve o conhecimento científico na área de exatas.

Além de romance, conto, novela, poesia e crônica, Vitorino Nemésio realizou estudos biográficos, históricos e críticos, dentre os quais podemos destacar: *A mocidade de Herculano até à volta do exílio* (1934); *Isabel de Aragão, Rainha Santa* (1936); *Vida e obra do Infante D. Henrique* (1959); *Sob os signos de agora* (1932); e *O campo de São Paulo* (1954).

Não obstante, Nemésio também trilhou as artes dramáticas, elaborando textos teatrais, sendo que *Amor de Nunca Mais* foi sua única peça encenada em 1920; outros não saíram do papel como *A casa do Senhor* (1955); *Jogo de Sombras* (1958); e *Dona Inês de Castro*, escrito, também, por volta de 1958.

Vitorino Nemésio saboreou por meio de programas de rádio (*Leitura Semanal*) e principalmente de televisão – com o programa *Se bem me Lembro* (1969-1975), que idealizou e apresentou – o reconhecimento do grande público.

Depois disso, dirige o jornal *O Dia* entre 1975 e 1976. Portugal perde, em Lisboa, aos 20 de fevereiro de 1978, o grande autor. Seu sepultamento deu-se em Coimbra, conforme seu desejo. A sua despedida sucedeu-se aos sons dos sinos tocando o *Aleluia* em vez do *Dobre a finados*, pedido que fizera a seu filho e que foi, evidentemente, atendido.

II

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

se a arte pode emergir da vida, afirmando-se na sua especificação, é porque ela já está na vida inteira, que, contendo-a, prepara e prenuncia a sua especificação. E, no ato de especificar-se, ela acolhe em si toda a vida, que a penetra e invade a ponto de ela poder reemergir na própria vida para nela exercitar as mais variadas funções: como a vida penetra na arte, assim a arte age na vida.

Luigi Pareyson

O romance, segundo Aguiar e Silva (2005), não tem verdadeiras raízes greco-latinas e podemos considerá-lo como criação artística da moderna literatura europeia, que passa a representar o papel antes destinado à epopeia e, portanto, constitui-se num espelho de um povo e na imagem fiel de uma sociedade. Até o século XVIII era considerado um gênero menor, cuja serventia era apenas entreter as mulheres e o público burguês, desprezado pelas belas-artes. Seu nascimento dá-se, assim, concomitantemente com a ascensão da burguesia. Porém, no decorrer do mesmo século, transforma-se, como se percebe no romance inglês, que trouxe uma ruptura importante com a tradição literária e com os modos de pensar as relações entre a literatura e a sociedade, a despeito dos estreitos laços de vários autores com a tradição.

Não podemos, entretanto, ignorar as outras línguas, como a francesa, a russa, a alemã, entre outras, nas quais o romance ganha destaque e ascende à literatura. Seu primeiro passo para esta ascensão é percebido ainda no século XVII, com *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette, para no século XVIII assumir uma forma moderna, como o romance *Werther*, de Goethe. Outros autores, como os russos Tolstoi e Dostoievski, também passaram a se valer desta forma literária para apresentar seus retratos da vida e da alma humana.

Em análise mais recente a respeito do romance, Vasconcelos (2002) considera que “o romance seria uma resposta a alterações no modo de produção, na organização social e nas noções filosóficas do sujeito” (p. 12). Isto porque entende que os escritores ingleses tinham à disposição em sua língua materna duas palavras para diferenciar essa nova forma de escrita: *romance*, narrativa que designava um mundo maravilhoso, idealizado, aristocrático, inverossímil; e *novel*, associada com histórias curtas, de temática amorosa. É este último termo em língua inglesa, *novel*, que foi adotado para se referir ao novo gênero, ou romance moderno, com o sentido que lhe atribuímos hoje.

Em nosso estudo, no entanto, procuramos usar a forma *romance* advinda do conceito que temos na língua portuguesa, conscientes que somos de que, em verdade, importa é a diferença contextual que encontramos entre *novel* (romance) e *romance* (estória romanesca), que são maneiras diversas de compreender e tratar o realismo⁴. Cabendo-nos, neste trabalho, apenas o registro que na língua inglesa pode ser percebido com maior facilidade a cerca do papel atribuído a esse novo gênero, a esta nova forma literária de tratar a realidade. Um gênero cuja inspiração tem base nos acontecimentos comuns e nos traços naturais da vida cotidiana, e que acabou distanciando-se do mundo idealizado e improvável do romance romanesco. As determinações espaciais e temporais acabaram, também, apresentando um novo vínculo nas relações da personagem com o mundo. Contudo, como o sonho e o incompreensível também fazem parte da vida, ambos continuaram presentes no novo gênero, embora com uma representação calcada na realidade.

Para dar cabo desta discussão terminológica, recorremos a Forster (2005), que fomenta a discussão ao nos lembrar de que “Monsieur Abel Chevalley nos dá uma definição, em seu pequeno e brilhante manual” e diz tratar-se, o romance, de “uma ficção em prosa de uma certa extensão (une fiction en prose d’une certaine étendue)”, ao que acrescenta que “tudo o que podemos dizer sobre ele é que se situa entre duas cadeias montanhosas que não se elevam muito abruptamente – as opostas formações da Poesia e da História – e confina pelo terceiro lado com o mar.” (p. 35).

⁴ O termo *realismo* utilizado não está diretamente ligado ao período literário, mas sim designando a impressão de real provocado a partir de um certo número de procedimentos no romance.

Para o autor, sendo o romance “uma ficção em prosa de uma certa extensão”, seu aspecto fundamental é o de contar e narrar uma história, e a narrativa requer um certo tempo, um certo espaço e personagens, que são alguns dos elementos essenciais da estrutura da narrativa.

O espaço, objeto de nosso estudo, é abordado diferentemente por várias ciências, como a Filosofia, a Matemática, a Cartografia, a Geografia, dentre outras. Nossa perspectiva, porém, é aquela adotada pelo espaço na narrativa, que conceitua o espaço a partir das contribuições que muitas destas ciências trouxeram para a perspectiva literária.

Conforme Russel (1977), Platão, Aristóteles e os escolásticos definiram o espaço como lugar das coisas, das relações e das oposições entre elas. Descartes definiu o espaço como sendo coisa extensa em três dimensões: comprimento, largura e profundidade. Newton, por outro lado, considera o espaço como recipiente, a existência do vazio e sua infinitude. Teorizou a natureza do *espaço absoluto*, como sendo sempre igual e imóvel, sem relação a algo externo; e o *espaço relativo*, sendo a dimensão móvel, isto é, a medida do espaço absoluto. Em Kant, prevalece a noção newtoniana do espaço, sendo que o espaço não é um conceito, mas um “Anschauung” (Ibid., p. 250), ou seja, são formas de intuição, ou melhor, são categorias; assim o espaço apresenta-se como forma da sensibilidade, o mundo dos fenômenos, perceptível a partir da consciência⁵.

Depois da teoria da relatividade de Einstein, na física contemporânea, o conceito sobre o espaço ganhou uma nova dimensão, a adição da coordenada temporal. Einstein estabelece que tempo e espaço não são absolutos, como postulava a física newtoniana, mas variam de acordo com o referencial.

A nova contribuição à problemática de espaço, veio com a teoria quântica, como por exemplo: a concepção de que o espaço vazio possui uma massa, e esta faz com que ele tenha repulsão e atração. A repulsão acelera a expansão do Universo e, à medida que ele se expande, o espaço torna-se maior. A teoria quântica questiona ainda as fronteiras entre a matéria e o espírito, a descrição da realidade em termos de probabilidades, a determinação da realidade pelo ser humano observador, entre outras.

⁵ A consciência mencionada não está ligada relativamente à consciência individual.

Cada época vai trazendo novas concepções que, vão desde a antiguidade até as novas descobertas, dão a ideia de que o espaço é o lugar essencial à existência do ser, que o realiza e o inscreve no próprio tempo. E se o espaço está diretamente ligado ao Universo, e se o ser humano também está ligado ao Universo, podemos acrescentar que o espaço é parte essencial da vida do ser, age e interage com ele, não podendo, contudo, ser desvinculado do tempo, como prova Einstein em sua teoria da relatividade.

A partir dessas afirmações, podemos acrescentar a sua importância sentida pelo homem, que a ressalta também por meio da linguagem e da arte, campo de nosso interesse, para quem as funções principais do espaço são as de atrelar as ações das personagens a sua forma de agir. Isto é, influenciar suas emoções, pensamentos, formas de ação e possíveis transformações que elas sofram de acordo com o espaço que ocupam. Sob esta perspectiva, cada espaço do romance deve ser analisado não apenas de forma denotativa, mas também conotativa, uma vez que as casas, os objetos, a paisagem e até mesmo a coloração tendem a passar alguma mensagem ao leitor.

Embora o foco de nosso estudo seja o espaço, entendemos a sua inseparabilidade do tempo. Um conceito mais claro da junção tempo-espaço foi abarcada pela literatura por intermédio de Mikhail Bakhtin, que o denominou como *cronotopo*⁶. Porém, dada as peculiaridades de cada uma das obras, o espaço pode prevalecer sobre o tempo como o tempo sobre o espaço, possibilitando que todos os fios da narrativa se entrelacem. A conectividade tempo-espaço na construção da narrativa não impede, entretanto, que seja estudado cada um deles separadamente, especialmente porque o estudo do espaço ou do tempo, no romance, atém-se exclusivamente a sua função no universo romanesco, desconectado do mundo exterior à obra estudada.

⁶ BAKHTIN (1993) comenta que o termo *cronotopo* "é empregado na ciência matemática e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein)". Não nos interessa "esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente); nele é importante a indissolubilidade de espaço e de tempo", pois "os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o *cronotopo* artístico" (p.211). Não é nosso intuito fazer um estudo sobre *cronotopo*, mas apenas constatar a importância da relação tempo-espaço e que apesar de sua inseparabilidade o espaço sobressai sobre o tempo em MTC, sendo que o tempo, cronológico no romance em nosso estudo, somente pontua a narrativa, mas é o espaço, este sim, que vai nortear a história.

Nossa abordagem do espaço em MTC⁷ tende a precisar onde ocorrem as ações das personagens para compreender as relações estabelecidas, os efeitos causados entre o espaço nas personagens e vice-versa. Com esta abordagem concorda Lins (1976), que entende o espaço da narrativa como

uma ilustração das suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte de ação. (LINS, 1976, p. 67).

O mesmo autor defende que é entre a personagem e o meio que muitas vezes encontramos o conflito esperado, como veremos mais adiante com a personagem Margarida, que muitas vezes será aqui melhor compreendida na e pela sua relação com o espaço que ocupa. Em MTC, o espaço ora propicia a ação que pode estar ligada ao adiamento, é o esperado que leva à conclusão do que já se anuncia, ora é provocador da ação e pode interferir como liberador de energias que chega até mesmo a surpreender a própria personagem. A personagem pode ser enfeitada pelo espaço. É o imprevisto.

Espaço e ambiente, porém, não podem ser confundidos. É Lins (1976) quem nos esclarece que o espaço apresenta-se com características mais próximas do plano físico, ao passo que o ambiente é composto por aqueles que se encontram inseridos nesse espaço, apresentando características mais próximas ao plano psicológico. Enquanto o espaço é objetivo, o ambiente é subjetivo e depende das ações das personagens, que são expressas pelo narrador ou por elas próprias.

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõem-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 77).

⁷ Em alguns momentos do texto, *Mau tempo no Canal* será abreviado com a sigla MTC.

Também concorda com esta disjunção entre espaço e ambiente Dimas (1994), para quem

o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica. (DIMAS, 1994, p. 20).

Na intenção de esclarecer ainda mais as diferenças entre os termos comumente confundidos na linguagem corriqueira, Lins (1976) propõe uma classificação de ambientação em três: a franca, a reflexa e a dissimulada ou oblíqua. A primeira, franca, caracteriza-se pelo discurso avaliativo do narrador que não participa da ação e que se pauta pelo descritivismo. A segunda, reflexa, “é característica das narrativas de terceira pessoa [em que] as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem” (LINS, 1976, p. 81-82), onde o narrador acompanha os atos da personagem, cujo ambiente é percebido pelo leitor. A terceira, dissimulada ou oblíqua, requer uma leitura mais aguçada por parte do leitor e exige a personagem ativa, pois “o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação” (Ibid., p. 83) num processo de colaboração recíproca. Sabemos, porém, que

coexistem, entretanto, em obras modernas, síntese e minúcia na ambientação, observando-se comumente, na mesma narrativa, gradações variadas, decorrentes de motivos que nem sempre o crítico ou o estudioso pode identificar com segurança. (LINS, 1976, p. 90).

O espaço, por sua vez, toma nuances mais objetivas porque se representa claramente em descrições e minúcias. Os objetos, os móveis, os imóveis, as ruas, as árvores, e até mesmo objetos mais pessoais, mais íntimos, representam-se espacialmente e compõem na narrativa um fator integrante. Numa outra perspectiva encontramos os espaços metafóricos, ou seja, a casa e o universo, o exterior e o interior, o porão, o sótão, o armário ou as gavetas, por exemplo, espaços dos recantos da nossa vida íntima, espaços que se ligam à consciência da personagem envolvida. Nas entrelinhas dessas figurações metafóricas, nuances de personalidade, nuances de perspectivas, nuances de

caráteres, pois é “uma figuração metafórica [...] indica seu procedimento analítico, que em última instância, consiste num processo de desfolhamento gradual e paciente das camadas das coisas, até atingir seu significado mais íntimo.” (DIMAS, 1994, p. 44).

Tomando por exemplo uma casa, Bachelard (2005) explicita como esta visão analítica do espaço pode dar-se:

a casa é, a primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível e tangível. [...] Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. [...] É preciso estudar constantemente como, por meio da casa, a terna matéria da intimidade recupera sua forma, a forma que tinha quando encerrava um calor primordial. (BACHELARD, 2005, p. 64).

Como podemos perceber, o autor oferece uma grande contribuição para a nossa perspectiva e para a análise literária como um todo, uma vez que não se detém e não se ocupa apenas da descrição ou da geometria. Ao contrário, valoriza com consistência a liberdade criadora a partir da materialidade com o que reabilita a imaginação.

Para nossos estudos contribuem, igualmente, os esclarecimentos de Lotman (1978) a respeito da verticalidade e horizontalidade dos espaços. Para ele, existe a possibilidade de uma modelização espacial de conceitos, utilizada pelos físicos e matemáticos que não têm em si uma natureza espacial, mas é particularmente essencial para a arte. A ciência emprega esses conceitos, assim como a filosofia e a literatura. A visão de mundo é dinâmica, sendo que cada obra oferece uma perspectiva do mundo tomada pelo autor e esta é composta pela forma com que organiza os espaços em seus escritos. Dessa forma, a linguagem das relações espaciais mostra ser um dos meios fundamentais para dar conta do real e, nelas, as noções de alto-e-baixo são conceitos espaciais que espacializam a forma de conhecimento.

Lotman (1978) esclarece que, em *Zabolotski*, o “alto” se estende a movimentos horizontais ou verticais. O “alto” é termo de um léxico espacial, afastado, longínquo, da viagem. O “alto” como sendo a outra margem, a

travessia, que dá ideia de estágios de transformação, de um estágio material mais elevado, mais espiritual. O conceito de “baixo” em *Zabolotski* pode ser visto como antítese do “alto”, onde o “baixo” não é o ponto final da descida. Contudo, mais para baixo, nas profundezas, aparecem traços que evocam certas propriedades do alto. Ainda em Lotman (1978) temos a referência à oposição do espaço aberto e fechado que organiza a estrutura espacial do texto. O fechado pode ser aprisionamento como pode ser aconchego. A ambiguidade mostra que podemos ter oposições como aberto-fechado e interior-exterior, e assim o texto vai tecendo múltiplas imagens ao leitor.

Podemos ainda destacar que a horizontalidade faz com que nos deparemos, na maioria das vezes, com personagens “planas”⁸, que não modificam seus pensamentos ou formas de agir durante a narrativa; já a verticalidade espacial pode ser melhor percebida em personagens “redondas”, que, grosso modo, poderíamos chamar de mais complexas, posto que as suas características de pensamento e atitudes são suscetíveis de modificação.

Os espaços estudados em uma determinada narrativa podem ser amarrados a um espaço restrito, um espaço confinado como nos mostra Antônio Cândido (1993) em seu estudo sobre o espaço em *L'Assommoir*, de Émile Zola, onde dedicou um capítulo, *Degradação do Espaço*, a esse estudo. Do espaço confinado do cortiço as personagens, em um determinado momento, saem desse espaço para ganharem as ruas da cidade de Paris, mostrando, assim, o contraste social entre a vida operária e a burguesa, onde o pobre é excluído e confinado aos lugares menosprezados; apresenta-nos também a própria degradação desse espaço de confinamento a que estão sujeitos as personagens de Zola. Antônio Cândido abre um parêntese para esclarecer que em Zola as coisas inanimadas

são alcançadas ao nível do homem pela injeção do simbolismo, resultando humanização, não a reificação usual dos livros pitorescos, de cunho exótico e regionalista, onde o homem é vinculado à coisa e se torna elemento do ambiente. (CÂNDIDO, 2004, p. 65).

⁸ E. M. Forster (2005), em *Aspectos do Romance*, divide as personagens em planas e redondas: planas, “que podem ser expressas por uma só frase, porque são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade”, ou redondas, “quando construídas ao redor de mais de um fator”. Ou seja: se ela “é capaz de nos surpreender de modo convincente é redonda; se ela nunca nos surpreende de modo convincente, é plana; se não convence, é plana pretendendo ser redonda”. Para concluir, Forster é explícito em afirmar que “o romance mais complexo por vezes requer gente ‘plana’ tanto quanto gente ‘redonda’, e o resultado de suas colisões é um paralelo com a vida.” (p. 12).

A movimentação de subida e descida das personagens demonstra como o ambiente altera os sentimentos e induz às ações degradadas, assim, tem-se uma narrativa que se ordena ao redor das coisas que povoam o espaço em determinado momento. Através do espaço, das personagens e dos objetos que o compõem, podemos sentir e compreender melhor a obra, e pela sua modificação podemos observar as mudanças no comportamento das personagens. Cândido traduz o que Zola cria em termos de linguagem em sua narrativa. Zola incorpora o ritmo, a sintaxe e o vocabulário do povo para chegar a uma linguagem inovadora.

De forma geral, os espaços situam as personagens no tempo, no grupo social, nos ambientes onde se desenvolvem as ações ou nas condições em que determinados grupos interagem; os espaços também podem ser uma projeção dos conflitos, internos ou não, vividos pelas personagens na história narrada, podendo ser numa parte ou até mesmo em sua totalidade.

Por isso, neste trabalho, o espaço é tomado como mote central e nos oferece condições de proceder a uma análise acurada da narrativa de MTC em seu aspecto espacial; para, então, compreender as personagens e, também, dar conta de uma perspectiva que entenda o espaço ocupado pelas personagens como parte integrante dessas. Isto porque ambos, espaço e personagem, são espectros de um todo coeso, de um todo dual, que se completam mutuamente.

III

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO EM *Mau tempo no Canal*

*Quando penso no mar
A linha do horizonte é um fio de asas
E o corpo das águas é luar;*

*De puro esforço as velas são memória
E o ponto e as casas
Uma ruga de areia transitória.*

*Sinto a terra na força dos meus pulsos:
O mais é mar, que o remo indica,
E o bombeado do céu cheio de astros avulsos.*

Vitorino Nemésio

3.1 O ESPAÇO NA OBRA

*Pues el espacio es, en sí, una abstracción
derivada de las realidades en que nos movemos.*

Ricardo Gullón

Mau tempo no Canal tem como espaço principal o Arquipélago dos Açores e todos os elementos que o compõem. Ali, as personagens percorrem a geografia das ilhas, mostrando os seus encantos, desencantos e mistérios; com o que é possível imaginarmos a totalidade do espaço em seus pormenores, o autor, artista das palavras, vai compondo uma ilha viva diante dos olhos do leitor.

El espacio literario es el del texto; allí existe y allí tiene vigencia. Lo que no está en el texto es la realidad, lo irreductible a la escritura. Una de las funciones del yo narrador consiste en producir ese espacio verbal, un contexto para los movimientos en que la novela se resuelve; espacio que nos es reflejo de nada, sino invención de la invención que es el narrador, cuyas percepciones (trasladadas a la imagen) le engendran. [...] al espacio literario se entienden en su literaridad; las alusiones a otros espacios son válidas en cuanto la creación trasciende la letra y permite instalarse en la realidad de lo imaginario. (GULLÓN, 1980, p. 8).

Na obra, Vitorino Nemésio transcende o espaço geográfico ilhéu para oferecer ao leitor o espaço dos sonhos, dos devaneios; o espaço interno das personagens e o espaço simbólico que se consubstanciam na sua narrativa, tornando o seu texto vivo e mais próximo da realidade. A criação do espaço físico dentro da obra literária põe as personagens a se moverem num mundo pessoal e fictício criado a partir do mundo real, que se confunde com o espaço intangível da criação literária *nemesiana*.

Como na obra coexistem espaços reais com espaços absolutamente criados pelo autor, olhos menos atentos não separam a realidade da ficção, porque estão ali imiscuídas e inseparavelmente desnudadas pela trama. Assim é construída uma obra cujos aspectos reais suportam e comportam os literários. Alguns nomes que aparecem na obra dão prova desta verificação, como por exemplo: o Pasteleiro, a praia do Almoxarife, a Feiteira, Casa Bensaúde, Largo dos Flamengos, entre outros. Todos esses nomes são marcas da realidade portuguesa da época e corroboram para que quaisquer outros nomes, fictícios, recebam a mesma credibilidade do leitor e, por isso, pode-se falar em um amálgama real-imaginário que faz com que toda obra seja entendida como verossímil, fator imprescindível para se poder “dar crédito” à ficção como parte integrante do real. Por mais dicotômica que essa afirmação possa parecer, num primeiro momento, é a partir dessa noção que podemos entender os outros nomes, produtos da “realidade” ficcional do romance, como o da firma *CLARK & SONS, SUC*⁹ (NEMÉSIO, 1994, p. 90), e seu valor para a composição da “realidade ficcional”. Vejamos com o excerto a seguir como isto se dá:

⁹ Sempre que me referir ao romance analisado, usarei a 1ª edição de bolso, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

Era um barracão largo, de paredes atarracadas, sem cal, com uma fachada triangular e uma lucarna de vidro acima da porta de couceiras besuntadas de almagre. Das pedras das empenas cresciam pequenas moitas de líquenes acinzentados, e uma espécie de lepra ou ferrugem amarela os cunhais de lava viva. Nem todas as empresas baleeiras se davam àquele luxo de guardar as canoas debaixo do coberto enxuto; mas o velho Clark, que estivera em Nantucket e não queria ficar atrás da boa tradição de *Samuel Dabney*, resolvera mandar construir aquele caixotão de pedra. (NEMÉSIO, 1994, p. 352, grifo nosso).

Estes dados ora mesclam-se com dados reais, como no exemplo constatado no Inventário de Patrimônio Imóvel dos Açores, Faial, Horta. Com isso, somos capazes de perceber o efeito do real – produzido pela descrição pormenorizada – no contexto interno da obra, o que cria, de certa forma, o efeito da verossimilhança.

No mesmo lado da Baía do Porto Pim, mais a Oeste, encontra-se a ruína de uma outra fábrica de baleia com respectiva rampa de varagem, conhecida por 'Fábrica Velha'. Foi construída em 1896 pela família *Dabney* [...] (INVENTÁRIO..., 2007, grifo nosso).

Realidade e ficção entremeiam-se e constituem o espaço fictício de um local cuja descrição é a imagem do real e cujo nome é passível de verificação (Imagem 1). Dessa forma, em *Mau tempo no Canal*, temos um espaço geográfico cabível de verificação que reforça a evidência da representação de um mundo próprio e um mundo ficcional do romance. O narrador é o responsável pelo espaço físico e também social do mundo ficcional, assumindo um valor simbólico dentro da trama.

Imagem 1 – Horta antiga.

Fonte: <http://www.geocities.com/>.

Para entendermos a importância desta mescla de realidade e ficção para o entendimento da obra, é preciso que ressaltemos que o espaço físico-geográfico em *Mau tempo no Canal* é o espaço do arquipélago dos Açores, localizado em pleno Oceano Atlântico, entre a Europa e a América do Norte, parte integrante de Portugal, a 1.500 km (930 milhas) de Lisboa e a 3.900 km (2.420 milhas) dos Estados Unidos da América. Entre as coordenadas 37° e 40° de latitude Norte e 25° e 32° de longitude Oeste.

O nome Açores vem da palavra *açor*, que é a designação de uma ave de rapina. Conta-se que os primeiros navegadores que lá chegaram viram bandos de milhafres, que seriam “primos” do açor, denominaram assim, o arquipélago de Açores. Porém existe outra versão, que, apenas a título de curiosidade, resolvemos relatar: Gonçalo Velho Cabral, cavaleiro da Ordem de Cristo e comendador de Almorol, a mando do Infante D. Henrique, descobriu as ilhas do arquipélago, exceto Corvo e Flores que foram posteriormente encontradas por Diogo de Teive. Gonçalo Velho Cabral, dando início à colonização, nomeou o arquipélago de Açores por ser devoto de Nossa Senhora do Açor, santa venerada numa pequena povoação situada em Portugal continental, na Beira Alta.

De qualquer forma, são nove as ilhas que integram o arquipélago: Santa Maria, São Miguel, Terceira, Graciosa, São Jorge, Pico, Faial, Corvo e Flores, todas de origem vulcânica, sendo o clima temperado marítimo, com constantes variações climáticas ao longo do dia. Em razão das condições do seu clima e da sua umidade, a vegetação torna-se exuberante.

No Atlântico, os ventos rodam no sentido anti-horário e são tão fortes que assobiam nas ilhas, nos montes, nas erupções vulcânicas, nas fontes de água termal, enfim, em toda a paisagem. Nevoeiros envolvem os montes mais elevados e tornam os céus cinzentos e de borralho¹⁰. Essa capa de nevoeiro faz o tempo *triste* e *embaçado*¹¹. Podemos dizer que a sensação de isolamento do ilhéu deve-se em parte, às influências exercidas pelo clima quente e úmido (mormaço), pelo céu frequentemente nublado, cinzento, de borralho, pelos ventos, pelos nevoeiros e pela paisagem vulcânica delineada pelo tempo e pela erosão. Esses elementos naturais parecem dar ao açoriano uma certa sonolência, um certo tédio e envolvem o ilhéu, que aparenta ser, em parte, difuso,

¹⁰ A imagem de borralho é a de cinzas quentes com algumas brasas quase extintas que geram uma sensação visual e térmica como a cor cinzenta e a temperatura morna.

¹¹ Grifo nosso.

angustiado e ansioso de evasão (Imagem 2). Sabemos, contudo, que o ilhéu traduz em si o isolamento por também estar socialmente afastado do continente.

Imagem 2 – Nevoeiro no Pico.

O próprio Nemésio (1998) entende que

Com os céus assim sujos ou blindados, temos o que viajantes ingleses chamaram *azorean torpor*. Com o ar rarefeito, respiramos uma atmosfera de éden, com médias térmicas de sonho e uma luminosidade de ouro velho. Que a gama dos verdes faz idílica. (p. 189).

Estes céus, assim chamados, ganham efeito em *Mau tempo no Canal*.

Um céu de algodão sujo tolda o arquipélago das nove ilhas, o 'mormaço' apaga os contornos do mar e da terra, [...] dilui e arrasta as vontades, dá a homens e coisas uma doença quase de alma, a que os ingleses, médicos do bem-estar, puseram uma etiqueta como quem descobre uma planta neste mundo seco e velho: *azorean torpor*. (NEMÉSIO, 1994, p. 456).

As ilhas possuem várias formas, desde a quase circular até a muito alongada, resultantes dos diversos maciços vulcânicos que, interligados, as

constituem. Temos um relevo muito acidentado e complexo, devido à dureza dos materiais oriundos de erupções. A montanha da ilha do Pico, com seus 2.351 m de altura, é a mais alta do arquipélago. São as ilhas do Faial, Pico, São Jorge e Terceira que compõem os lugares da ação no romance.

A atividade de subsistência da época era a caça à baleia, atividade quase artesanal que deu fama aos açorianos pela sua coragem e valentia ao cortarem os mares em pequenas embarcações à caça da baleia.

Os baleeiros, encaixando os remos longos no fundo da canoa, armaram as seis pás. E, sem pinga de sangue, contendo o fôlego, como uma quadrilha de *gangsters* à beira de um golpe desesperado, aproximaram-se do leviatã. (NEMÉSIO, 1994, p. 360).

Ao irem à caça às baleias, os açorianos, igualam-se em parte aos seus ancestrais portugueses da época das navegações, que com a mesma coragem jogavam-se aos perigos do mar em busca de novos horizontes. Porém, os pobres baleeiros açorianos tinham um motivo a mais ao desbravarem os mares, o que os cobria de coragem e fazia com que “perdessem o sentido” ao escutarem ao longe o chamado do Bombão¹², o sentido de sobrevivência.

O mundo físico do ilhéu era limitado no tempo e no espaço, cercado somente pelo oceano. Assim, se nos dias atuais os ilhéus têm dificuldades de transporte ao longo de todos os meses do ano, isto porque durante o inverno há um corte substancial nos voos entre as ilhas e o continente, e quase que praticamente cessam os voos entre as ilhas, fica fácil imaginar e compreender as dificuldades que se apresentavam na época em que se passa a ação no romance.

“Estamos em 1917...” (NEMÉSIO, 1994, p. 58). A história ocorre na época da Primeira Grande Guerra Mundial, na qual Portugal participou, e eram precárias as condições de transporte e comunicação com o arquipélago dos Açores. As ilhas não estavam totalmente isoladas, pois era por ali o caminho de

¹² Segundo Heraldo Gregório da Silva (1985) em, *Açorianidade na prosa de Vitorino Nemésio*, Bombão é o estouro, o sinal dado pelos vigias aos baleeiros, quando aqueles descobriam o jato das baleias, popularmente chamado de bufo, que “como mamíferos, estes cetáceos surgem periodicamente à tona da água para encherem de ar os pulmões [sendo que] antes disso, expelem pelas narinas o ar quente, carregado de vapor de água que, ao condensar-se em contacto com a atmosfera, forma jactos brancos, repuxos meio vaporizados”, assim, logo que os vigias descobriam esses bufos gritavam expressões como: “blós! blós! Baleia à vista!” (p. 102).

retorno à Europa, tanto das Américas quanto das Índias, e serviam como um ponto de apoio para os navios, devido a sua localização estratégica, tornando-se a escala obrigatória das rotas transatlânticas, além de constituírem a rede de estações meteorológicas do Atlântico Norte. Entretanto, apesar de serem portos de paragem dos navios, eram escassas, na época, as condições que ligavam as ilhas ao continente.

As origens dos moradores não eram muitas, e a obra ficticiamente nos mostra a realidade objetiva da colonização da região. As ilhas mais povoadas, à época do romance, são as ilhas do Faial, São Jorge e Terceira, com o predomínio de portugueses, flamengos descendentes de portugueses – “Margarida ia talvez na nau do capitão Fernão Dulmo, o seu tetravô flamengo” (p. 359) – e uma pequena parte de ingleses “os Clarks de Ladlooke Grove” (p. 57), “das tradições inglesas do tempo do avô Roberto velho.” (NEMÉSIO, 1994, p. 395).

O português é a língua oficial do arquipélago, usado de forma muito estropiada na prosa regionalista entre as camadas incultas como expressão do concreto e local. A língua portuguesa é, também, o meio de comunicação das camadas mais elevadas. Muitos vocábulos ingleses entremeiam-se aos portugueses e aparecem deformados na fala popular: “A mim, qu’andei um ano no Arioiché, três no Oeste Negrão e dois nos Japanis!”¹³ (Ibid., p. 316).

As epígrafes que introduzem o romance são de suma importância, por isso, o estudo que realizaremos nesse momento é baseado no artigo *Vitorino Nemésio: Imensidades e Paradoxos* publicado pela Profa. Dra. Maria Helena Nery Garcez, em participação ao XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa da ABRAPLIP de 2003.

O romance é introduzido por quatro epígrafes. A primeira faz parte de *Cartas de Ancoragem e Reabastecimento do Canal da Horta e do Faial*, reproduzido da Carta do Almirantado, com permissão do Serviço Hidrográfico. É um texto técnico, isento de beleza poética, reproduzido em língua inglesa.

INSTRUCTIONS TO CAPTAINS OF STEAMERS CALLING FOR COAL,
PROVISIONS OR REPAIRS

¹³ Arioiché: do inglês *Artic Ocean*, Oceano Glacial Ártico. Oeste Negrão: do inglês *Western Ground*, Mar das Antilhas. Japanis: do inglês *Japanese*, Mares do Japão (NEMÉSIO, 1994, p. 316).

The Coast being very bold throughout, may be approached with safety within any reasonable distance.

Pilots are always in attendance to anchor Steamers in a suitable berth for coaling at the anchorage.

Pilotage is compulsory.

TIME SIGNAL - A Time Signal by means of Electric lights is made daily from the Meteorological obs.y on Monte Mosso. The light is switched on at 20.h 57.m 00. sec Standard Mean Time, and extinguished at 20.h 58.m 00.sec G.M.T. After an interval of one minute the Signal is repeated. The light being finally extinguished at 21.h 00.m 000.sec corresponding to 23.h 00.m 00.sec G.M.T.

(Charts of the Anchorage and Breakwater of Horta and Fayal Channel. Reproduced from the Admiralty Chart by permission of the Hydrographic Office). (NEMÉSIO, 1994, p. 11).

A epígrafe informa tecnicamente qual a condição para a abordagem e para a pilotagem, que é obrigatória e compulsória. Uma técnica utilizada nos tempos em que se passa a ação do romance, entretanto este dado técnico, passível de verificação, está inserido dentro de uma prosa ficcional. Por que afinal Nemésio colocaria um texto tão informativo dentro de uma obra de tamanha beleza poética? Se o romance é bem construído, ela não está ali aleatoriamente. Podemos, com isso, perceber que para se aportar nas ilhas era preciso seguir algumas premissas temporais e espaciais, e que sem elas o aportamento poderia ser perigoso. Aos capitães, de barco a vapor, eram dadas as instruções da forma de desembarcarem com total segurança para reabastecimento, provisões e reparos. Podia-se contar com pilotos sempre disponíveis para ajudar a ancorar os barcos em lugares apropriados e com segurança, desde que se guardasse a devida distância da Costa.

Há informações espaciais e metereológicas precisas, referem-se aos horários exatos dos sinais de luz que o observatório do Monte Mosso envia todas as noites. Se alguma dúvida ainda tivéssemos acerca das facilidades ou dificuldades de acesso às ilhas do arquipélago, a epígrafe a dirimiria: trata-se de um espaço que comporta sérios riscos e no qual muitos cuidados se devem observar para aportar com segurança. (GARCEZ, 2005, p. 318).

Vale à pena ressaltar que, antes do advento dos satélites meteorológicos, os dados transmitidos dos Açores eram essenciais para a previsão do tempo na Europa. Porém, a vida dentro desse espaço insular, nem sempre podia ser guiada com segurança, pois não existia nenhum manual de instruções que nos

dessem as coordenadas necessárias para a aventura humana. Ao espaço físico e minucioso das instruções técnicas abordadas pela epígrafe, podemos integrar o espaço figurativo inserido no romance, que iremos analisar ao longo de nosso estudo. Seguindo esta epígrafe, temos um pequeno trecho extraído do romance *Moby Dicky* de Hermann Melville.

O Marinheiro dos Açores (subindo do porão e atirando o tambor pela escotilha)- toma, Pip; e aqui estão as abitas do cabrestante, Arreia! Ala, rapazes! Hermann Melville, *Moby Dick*, Meia – Noite no Rancho de Proa. (NEMÉSIO, 1994, p. 11).

Aparentemente esta epígrafe não parece nos dizer muita coisa, mas como veremos no decorrer da análise é somente uma impressão para os menos desavisados.

Se confrontarmos a segunda epígrafe à primeira, poderemos notar que a última dá um passo além, pondo em cena um elemento humano característico das ilhas, o baleeiro. Na verdade, ela cumpre essas duas funções: assinalar uma linhagem ou parentesco entre o romance de Melville e este que o cita, bem como fazer-nos aprofundar no conhecimento de outro aspecto fundamental dos Açores: seu elemento humano e suas condições de subsistência. (GARCEZ, 2005, p. 319).

Existe um vínculo entre a segunda epígrafe e os Açores, mesmo que o espaço do romance de Melville seja o do navio e o do romance de Nemésio sejam as ilhas dos Açores e suas particularidades; ambos estão rodeados pelo oceano, ambos como um microcosmo. Os dois romances apresentam a determinação e coragem do homem do mar em busca da sua presa (Imagem 3).

Imagem 3 – Mar de baleias e de baleeiros.

Fonte: Secretaria Regional da Educação e Assuntos Sociais.
Direção Regional da Cultura – Angra do Heroísmo.

Se em *Moby Dick* temos, ao longo do romance, a caça obsessiva, do Capitão Acab a uma específica baleia branca, mesmo que ele coloque em risco a sua tripulação, não é propriamente uma pesca por necessidade de subsistência. Em *Mau tempo no Canal*, temos também a caça à baleia, mas agora como atividade pesqueira, que serve como forma de conseguir o sustento da família. A obsessão à caça à baleia em *Mau tempo no Canal* diverge da obsessão do capitão Acab onde os meios são os mesmos, mas os fins são diferentes. A baleia do açoriano é o seu alimento e a baleia do Capitão Acab é, talvez, a destruição do mal, de um perigo do mar, ou sua glória pessoal. Esta busca torna-se obsessiva em *Mau tempo no Canal* quando os baleeiros são impedidos, pela justiça, de abrirem os galpões para colocarem os barcos em busca dos cachalotes que são o seu sustento. Eles ultrapassam as leis e as ordens e se jogam ao mar: “– Antão a gente há-de deixar perder ãa riqueza daquelas?... Há meses qu’o meu ãa tranca ãa baleia! Não há peixe de caldo... Se ãa fôssim as lanchas da lenha e o lambique do figo, tĩmos passado fême!” (NEMÉSIO, 1994, p. 351). Podemos perceber que os homens que vão ao mar, de uma maneira ou de outra, estão atrás da luta pela sobrevivência: atrás da manutenção da família, como no caso dos baleeiros dos Açores, ou atrás do combate contra o mal, como no caso do romance de Melville. Essa é a grande motivação que os leva ao mar. A luta pela sobrevivência não é só do homem, mas também da baleia que luta contra os

arpões. São os sentimentos primários que levam ambos a uma luta ardente e que igualam homem e animal.

Atingido pelo arpão, o pobre animal contorcia-se de dor sacudindo-se violentamente. Por isso acrescenta o relato Nemesiano: 'um grande fragor abalara as águas, vergastadas por uma cauda medonha...'. Corria-se então grande risco, se por uma manobra rápida a canoa não se desviasse do golpe mortalmente esmagador da cauda. Escapando desta, nem por isso diminuía o perigo visto que a baleia fugia espavorida arrastando atrás de si, por milhas e milhas, a pequena canoa aonde se ligava a 'linha' ou cabo preso ao arpão. [Nemésio através da fala de um marinheiro nos mostra o ocorrido] 'aquilo deu um mistério dum margulho, qu'ó fundo do Canal inté estremeceu' Arra, diabo! [...] Ê só tava a ver q'ando o bote afocinhava atrás da baleia e da linha... A popa do bote zenia alçada no ar, que par'cia um cistinho de cascalho... Cada serra d'augua!' Exausta da corrida, a baleia acabava por parar rolando-se na água, tentando desembaraçar-se dos arpões que a feriam. As canoas aproximavam-se cautelosamente, com repetidas lançadas, os baleeiros sangravam-na até ela expirar. A água transformava-se num grande lago de sangue que enodoava... e ia invadindo tudo:- mãos, homens, canoa, o monstro e o mar. (SILVA, 1985 p. 103).

O açoriano humilde, na sua luta pela sobrevivência, embarca com coragem em qualquer aventura pelos infinitos mares, vai a busca da manutenção da vida, que se dará com a pescaria, com a morte das baleias que qualquer lei não poderia impedi-los da sobrevivência.

Tamém andei lá plo Banco, à vista de São João da Terra Nova. E na Grolanda, mais de dez graus ò norte, caise nos bergues do gelo... Era caise sempre di noite, mais sempre dobaixo d'ua claridadezinha... um borralho de forno de pão alvo... Seis meses de Ariôche valim po'vinte aqui. (NEMÉSIO, 1994, p. 345).

A fama do pescador açoriano espalhou-se pelos continentes e por esta razão o encontramos em *Moby Dick*, de Hermann Melville: "na tripulação composta por experientes baleeiros de várias procedências, um marinheiro dos Açores. Era de justiça; um modo de reconhecimento." (GARCEZ, 2005, p. 320).

A terceira epígrafe, em francês, marca a passagem de Chateaubriand pelo arquipélago quando estava de viagem para a América do Norte. Em suas

Memórias, deixou escrito comentários sobre acontecimentos passados nos Açores.

Des vents d'ouest, entremêlés de calmes, retardèrent notre marche. Le 4 mai [1971], vers les 8 heures du matin, nous eûmes connaissance de l'île du Pic; ce volcan domine longtemps des mers non naviguées: inutile phare la nuit, signal sans témoin le jour. CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, L.IV. (NEMÉSIO, 1994, p. 11).

A ilha intocada pelo homem, com seu ambiente virginal, lembra os *mares nunca dantes navegados*, essa ilha "paradisiaca" é também fonte de criação artística.

Na arte, empenho e jogo, adesão e distanciamento, responsabilidade e evasão, funcionalidade e gratuidade encontram-se e colaboram entre si, e, se tal colaboração e compatibilidade pode parecer misteriosa, dever-se-á dizer que não é este o único aspecto paradoxal desta atividade que é, certamente, a mais complexa e enigmática das atividades humanas. (PAREYSON, 2001, p. 41).

A adaptação do ser humano e a modificação feita por ele compõem uma nova paisagem já a partir do primeiro olhar. Chateaubriand imaginava o espaço primordial da ilha, com a sua natureza pura e isenta das mãos do homem, quando o vulcão, presente na ilha do Pico, não era mais do que um inútil farol à noite e um sinal sem testemunha durante o dia.

A natureza indevassada pelo homem, virginal, foi, nesse 4 de maio de 1791, nostalgicamente recuperada e vivenciada por Chateaubriand, numa experiência toda interior – um *insight* – do que teria sido o espaço antes da criação do primeiro homem e, após a criação, do olhar inaugural que o primeiro ser dotado de razão lançou à Natureza. (GARCEZ, 2005, p. 322).

A partir da visão virginal da ilha, dada por Chateaubriand, passamos para a quarta e última epígrafe do romance. A citação de Raúl Brandão, extraída de *As Ilhas Desconhecidas* publicada em 1926, marca a sua viagem pelas ilhas dos Açores: "Já percebi que o que as ilhas têm de mais belo e as completa é a ilha que está em frente – o Corvo as Flores, Faial o Pico, o Pico São Jorge, São Jorge a Terceira e a Graciosa..." (NEMÉSIO, 1994, p. 11).

O que a ilha tem de mais belo e o que a completa é aquela que está em frente "...Faial o Pico, o Pico São Jorge..." (Ibid., p. 11), não há solidão, pois a sábia natureza já fez o seu papel de *casamenteira*¹⁴. A condição das ilhas a partir de Raúl Brandão não é de tristeza e solidão, porque elas se casam, se completam, assim como a condição do ilhéu não precisa ser o isolamento dado pela condição geográfica, pois podem se completar. Porém, não podemos esquecer que Brandão deixou a propósito a ilha de São Miguel, por ser essa a ilha solteira, a que a natureza não casou. Raul Brandão ameniza uma possível solidão ou tristeza do ilhéu no seu espaço geográfico: "Casar as ilhas é já não ver o seu isolamento com tanta dramaticidade." (GARCEZ, 2005, p. 323).

As quatro epígrafes nos localizam geograficamente no ambiente¹⁵ açoriano. Em *Mau tempo no Canal* encontramos presente toda esta condição geográfica, a beleza paradisíaca muitas vezes intocada: ("E aquela ilha fantástica ali adiante...") (p. 445); o isolamento natural das ilhas; o aperto de sentir-se aprisionado em meio ao oceano, "é que não posso estar muito tempo fechada; dá-me a impressão de que abafo" (p.20); e a angústia de ter que partir ("não voltas tão cedo... [...] - Demoro-me pouco... palavra!") ou de não poder partir ("...dos projectos de libertação em Londres na clínica do dr. Marr [...] dali por diante contaria só consigo [...] com aquela nuvem de abstração, de sonho, de sofrimento mórbido.") (NEMÉSIO, 1994, p. 448).

O arquipélago batido pelos ventos, a solidão dos montes castigados por terremotos, erupções vulcânicas e pelas tempestades de verão, exige de seus habitantes a luta aferrada, secular e grandiosa pela sobrevivência. A presença obsessiva do mar, além de isolar e aprisionar, cria expectativas em relação a outros espaços, outros mundos, que englobam o desejo de fuga, de viagem, de aventura e de abandonar a clausura da ilha.

A ilha, pequeno mundo impotente face ao isolamento, representa assim a condição humana do açoriano, e a *açorianidade* designa a alma que caracteriza a existência dos habitantes do arquipélago, alma que se gera em todos os que lá nascem, inevitavelmente, marcados pelas condições históricas, geográficas e sociais. O autor, distanciado de sua ilha, desvenda o termo que criou – açorianidade – e em seu aprofundamento crítico faz brotar aos olhos do leitor a

¹⁴ Grifo nosso.

¹⁵ Cito o termo *ambiente* em seu conceito global. Não me refiro, no momento, a tipos de ambientação.

condição do povo das ilhas, e, assim, Nemésio sempre sensível às carências de seu espaço regional, mas também as suas belezas e preciosidades, é capaz de traduzir em palavras o retrato dos Açores.

3.2 O ESPAÇO NÃO PARADISIÁCO

No princípio Deus criou os céus e a terra. A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o espírito de Deus pairava sobre as águas. Deus disse: 'Faça-se a luz!' E a luz foi feita. Deus disse: 'Faça-se um firmamento entre as águas, e separe ele uma das outras'. E assim se fez. Deus chamou ao firmamento CÉUS. Deus disse: 'Que as águas que estão debaixo dos céus se ajuntem em um mesmo lugar, e apareça o elemento árido'. E assim se fez. Deus chamou ao elemento árido TERRA, e ao ajuntamento das águas MAR. E Deus viu que isso era bom. Tendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais dos campos, e todas as aves dos céus, levou-os ao homem, para ver como ele os havia de chamar [...] o Senhor Deus fez uma mulher, e levou-a para junto do homem.

Gênesis (1:11)

Mau tempo no Canal é aberto pelo capítulo intitulado *A Serpente Cega*. Já no início do romance o leitor é instigado e jogado de imediato em meio a um universo ambíguo, permeado pela dúvida, por um questionamento que paira no ar. O autor encaminha, mas não diz claramente o que vai acontecer, deixa sugestões nas imagens, nas entrelinhas, para que o leitor complete e decifre os acontecimentos.

O termo *mas* dá início ao romance: “Mas não voltas tão cedo...” (NEMÉSIO, 1994, p. 19). O *mas* supõe uma questão a ser resolvida. A presença dessa conjunção coordenada adversativa contém a ideia de contradição, adversidade, que acompanha a personagem Margarida, marcando seus pensamentos e ações, como os movimentos das marés, e traz instabilidade e

mudança nos sentimentos e condutas dessa personagem, como o mau tempo que se instala no espaço físico e simbólico da trama. Temos, nesse capítulo a sugestão do espaço da criação, do início: a serpente, dois jovens (um homem e uma mulher), um jardim, a ilha. Há certa semelhança com o *Gênesis*, que não poderia deixar de nos chamar a atenção.

Instaurada a dubialidade, o capítulo primeiro da obra instiga-nos a buscar mais evidências, a tentar dar cabo da complexidade emprestada por Nemésio à obra. Já o título, *A serpente cega*, ressalta a sagacidade do autor e a completude de sua criação.

De provocante título, o primeiro capítulo, ao mesmo tempo que surpreende Margarida e João Garcia em nervosa entrevista no jardim da Quinta dos Dulmos, reconhece, nesse espaço ficcional, mais uma enrodilhada presença: a da enigmática *serpente cega* que, aderida à mão de Margarida sob a forma de precioso anel, participa do colóquio. (GARCEZ, 2005, p. 323).

O título é uma referência ao anel que Margarida Clark Dulmo herdou diretamente de sua avó Margarida Terra: “o anel?... É uma serpente. [...] Os olhos são verdes... [...] falta-lhe uma esmeralda...” (NEMÉSIO, 1994, p. 27). Se a serpente perdeu somente um olho, não podemos dizer que ela seja cega, ou totalmente cega, pois ainda lhe resta um olho. Não tem, contudo, uma visão ampla e completa do que está ao seu redor.

A serpente pode ser tanto uma criatura do mal quanto do bem: diabólica ou salvadora. João Garcia, nessa ocasião, a interpreta de modo positivo: *confidente e cúmplice*. Em sua fala, mista de consciente e inconsciente, ela é identificada àquela de bronze. (GARCEZ, 2005, p. 7).

Os textos sagrados do Cristianismo comprovam os dois aspectos no símbolo. No *Gênesis*, a serpente, condenada a arrastar-se, é a tentação que atrai para o pecado e para a ruptura com Deus. Em *Números*, embora as serpentes enviadas por Deus tenham feito perecerem muitos israelitas, Moisés intercede pelo povo e, logo após a palavra do Senhor, faz uma serpente de bronze para a

salvação de seu povo: "Faze para ti uma serpente ardente e mete-a sobre um poste. Todo o que for mordido olhando para ela será salvo."¹⁶ (BÍBLIA..., 2003).

A serpente enigmática, misteriosa, símbolo da traição, das profundezas da terra, opõe-se à serpente presente nos emblemas dos profissionais da saúde, como médicos e farmacêuticos, símbolo da salvação "como a maçã rubra, sadia, na boca da serpente do emblema da farmácia do tio." (NEMÉSIO, 1994, p. 273). Temos, portanto, um mundo ambíguo em que encontramos o bem e o mal misturados, no qual a serpente, que permeia todo o romance, às vezes pode ser vista como boa, às vezes como má.

O anel que Margarida leva no dedo é um anel de ouro. O ouro tem caráter luminoso, ardente, solar, real e até mesmo divino. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982), o ouro também é um metal ambíguo, que comporta o dualismo original, "chave que pode abrir muitas portas, massa ou fardo que pode quebrar os ossos e o pescoço. É tão difícil fazer bom uso dele quanto obtê-lo." (p. 30). A ambiguidade do anel corresponde ao fato de que ele une e isola ao mesmo tempo, e nos faz lembrar da contradição entre o amor e a servidão. A simbologia ambígua do anel, da serpente e do ouro traduz a própria ambiguidade que vai permear a obra.

Não obstante, o anel traz uma pedra preciosa: a esmeralda. As pedras preciosas nascem das rochas e transformam-se em perfeição pelas mãos do homem. O homem dá a si o poder de transformar a natureza e o que dela vem; embora sofra, por vezes, a interferência de elementos e circunstâncias espaciais, e se vê incapaz de transformá-la, ainda assim é capaz de se adaptar a ela. A pedra bruta em seu estado primordial traz consigo algo de coragem, lealdade, piedade e liberdade. Depois de passar pelas mãos do homem, de ser tomada por ele, a pedra preciosa transforma-se em sinal de servidão. A esmeralda que estava no anel de Margarida, antes do casamento com André Barreto, foi parar em um chumaço de algodão. Ele a substituiu por duas grandes pedras verdes lapidadas à perfeição. A liberdade é trocada pela servidão, como na simbologia.

A esmeralda, pedra verde, o mar verde, a natureza verde. A cor verde nos remete também à ambiguidade, pois o verde exprime uma imagem de despertar da vida, das águas primordiais, da esperança, mas, por outro lado, pode ser

¹⁶ Números 20:21, *A serpente de bronze*.

símbolo de doença, é a cor da pele do enfermo, da morte. Temos a visão dúbia do anel de Margarida e da alteração dele no final da narrativa. Antes, com apenas uma esmeralda; depois, a troca por duas “esmeraldas bicudas e trabalhadas à lupa.” (NEMÉSIO, 1994, p. 493).

Quando nos referimos ao jardim, ao muro, ao vento, à serpente e à esmeralda estamos considerando o espaço delimitado. São fenômenos, figuras, significações alteráveis que se relacionam de modo semelhante ao das relações espaciais de continuidade. Temos uma “modelização espacial de conceitos, que não têm em si uma natureza espacial” (LOTMAN, 1978, p. 360), mas que sugerem ao leitor a validade do espaço artístico para a compreensão da obra.

Podemos constatar as relações das epígrafes já neste primeiro capítulo. A epígrafe, que remete a Chateaubriand, alude ao espaço virginal das ilhas antes da sua descoberta pelo homem, onde a natureza não é ordenada, onde o mundo original independente do homem é também um mundo de conflitos naturais: o vento, a lava, o ciclone. Depois que o homem “toma” para si esse espaço, a natureza é então programada e organizada. Nesse aspecto, o jardim da quinta dos Dulmos, o “Paraíso”, opõe-se a Chateaubriand com o que podemos observar que o “mundo” original transforma-se e o jardim que abriga Margarida e JG¹⁷ é o “Paraíso” degradado. Por meio desses dados são oferecidas todas as pistas para as ações do romance. A epígrafe de Raúl Brandão apresenta, entre outras coisas, o aspecto do enlace das ilhas à procura pelo par.

Se ocorre sugestão do “Paraíso” inicial, como já afirmamos, ele não é o mesmo do *Gênesis*. É o jardim da quinta dos Dulmos, um muro de lava, um cão feroz e ventos a se transformarem num ciclone. A serpente que se estabelece nesse espaço está presa ao dedo de Margarida em forma de anel, serpente cega de um olho só. Olho de esmeralda, pedra verde e preciosa, pedra que não tinha sido bem lapidada, como somos informados no final da história: “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.” (NEMÉSIO, 1994, p. 493-494).

¹⁷ Por vezes irei nomear João Garcia somente por suas iniciais, JG.

3.3 O ENCONTRO NO JARDIM

*Era uma vez – não um menino aborrecido,
Era um vez madeira para ser homem crescido
Como Narciso em flor, que em si próprio se cansa
E um punho de fogo para o clarão da lança.*

*E era uma vez uma menina, em paralelo –
Não das que vêm ao mundo cada dia
Como as pirogas vão sobre o Mar Amarelo:
Mas a Estrela do Mar que no menino ardia.*

Vitorino Nemésio

Margarida encontra-se debruçada no muro e João Garcia, seu par romântico do início da trama, encontra-se na rampa de terra, na estrada. A partir desses dados, começamos a analisar algumas imagens que nos remetem a uma visão do espaço e nos conduzem a uma percepção visual do mundo, de modelos espaciais criados por elementos culturais. Como exemplo desses modelos que entendemos no mundo, temos o eixo criado por Lotman (1978, p. 360), em seu estudo, que nos conduz à percepção dos eixos “alto-baixo”, “próximo-longínquo”, “delimitado-não delimitado”, entre outros, que, a princípio, constituem modelos culturais sem qualquer conteúdo espacial, mas que tomam o sentido de “válido-não válido”, “bom-mau”, “mortal-imortal”, por exemplo. Estes, sim, são modelos que conferem sentido à vida do homem, compondo-o das características espaciais que o rodeiam, quer sob a forma de “céu-terra”, “terra-reino subterrâneo”, quer por categorias sociais, que marcam as posições do homem na sociedade por meio de hierarquias, ou ocupações, ou posições políticas, ou outras tantas formas de se caracterizar socialmente a dicotomia “alto-baixo”. Essas oposições, comuns a um grande número de culturas, são assim interpretadas. Em nosso estudo, principiaremos com o eixo “alto-baixo”, a partir dos elementos espaciais observados no primeiro capítulo.

Na passagem em que está “Margarida debruçada no muro”, podemos traduzir como representação de uma verticalidade. Ela presente no “alto”. O “alto” opõe-se ao “baixo”, local onde se encontra João Garcia. O “alto” sugere

céu, espiritualidade, espaço ilimitado, o que convém ao nosso exemplo, enquanto o “baixo”, terra, materialidade, espaço limitado, restrito.

Margarida encontra-se junto a elementos que a mantêm nesse eixo da verticalidade para o “alto”: “Margarida ouvia-o agora vagamente distraída, de cabeça voltada *às nuvens*¹⁸” (NEMÉSIO, 1994, p. 19). Enquanto que João Garcia mantém-se no “baixo” e, ao falar sobre o seu futuro, sobre acontecimentos, detém-se a coisas muito reais: “Cursos de milicianos [...] Se não fecharem os concursos para secretários-gerais, então aproveito, [...] [João Garcia] Entrava em pormenores.” (Ibid., p. 19). JG detém seu discurso sempre no eixo “baixo”, real, o que não desperta o interesse de Margarida, que divaga: “Margarida ouvia-o como se estivesse longe e chegasse muito devagar ao calor de tais propostas” (Ibid., p. 22), e mantém-se no eixo “alto”.

João Garcia, sempre detido à realidade, fica preso ao chão: “João Garcia fincara os pés na rampa” (NEMÉSIO, 1994, p. 21), e quando tenta alcançar o alto, alcançar Margarida, escorrega várias vezes:

correspondia, na instabilidade, à posição do namorado na rampa de terra da estrada, que o obrigava a escorregar e a trepar alternadamente, para não perder o contacto com a borda do muro. (NEMÉSIO, 1994, p. 21).

Para João Garcia é difícil manter-se no “alto”, em proximidade à Margarida. Ele está sempre a escorregar, a cair.

O que os separa logo de início é um “muro de pedra de lava” (Ibid., p. 19). Muro esse, que confere mais uma ambiguidade à análise, uma vez que o muro, que seria para proteger Margarida do mundo exterior e de todas as suas vicissitudes, a aprisiona. Ela necessita de um alargamento. O perigo para Margarida vem do mundo fechado. Esse mundo pode desencaminhá-la, prendê-la em algum lugar, o que equivaleria a uma traição do próprio destino: “É que não posso estar muito tempo fechada; dá-me a impressão que abafo... até nas Vinhas! Olha que no Pico é a mesma coisa...” (Ibid., p. 20).

¹⁸ Grifo nosso.

Podemos ainda perceber, nesse eixo “alto-baixo”, a condição social que se apresenta entre a família de João Garcia e a família de Margarida. No “alto”, temos a família dos Clarks e Dulmos:

A recordação do maricas acordava nela a soberba dos Clarks, aquele sentimento maciço, enjoado e um pouco cínico, que contribuíra para correr Januário Garcia do escritório da casa Clark & Sons. (NEMÉSIO, 1994, p. 23).

Ao passo que, no “baixo”, temos a família de João Garcia, hierarquicamente inferior, não pertencente à sociedade da Horta, tanto que Januário, seu pai, fora empregado da firma *Clark & Sons*, propriedade da família de Margarida: “O *Insulano* dizia o mais que se pode dizer de um rapaz que não pertencia positivamente à boa sociedade da terra.” (Ibid., p. 38).

O modelo espacial da quinta aparece como elemento que organiza as relações entre personagens de características pessoais tão distintas. A existência do espaço idílico, na epígrafe de Chateaubriand, revela-se um espaço em harmonia, mas, no jardim da quinta dos Dulmos, esse espaço se desfaz e, analogamente, encontramos um “Éden” às avessas. Sabemos, porém, que essa visão do “Paraíso” pode ser contraditória, uma vez que foi nele que se deu a queda, a perda, a punição. Daí, o espaço ser dotado de uma ambiguidade que oscila entre o bem e o mal. É sob o olhar protetor de sua ama que Margarida, nesse mesmo espaço, faz as suas primeiras descobertas ou as “viagens de circum-navegação”:

Maria das Angústias, meio governanta meio ama, empurrava o carrinho de rodas de borracha, que o avô mandara vir de Londres para a sua primeira neta. (NEMÉSIO, 1994, p. 24).

Margarida lembra-se do jardim bem cuidado, da harmonia e dos prazeres de criança, como o cavalgar num pequeno pônei. Prazer, contudo, diminuído por ter caído do garrano, e com isso faz uma cicatriz na testa. Margarida foi definitivamente assinalada e esconde a sua mácula com os cabelos, só deixando-a à mostra quando lhe convém: “Margarida abrira a brecha de que lhe ficara uma pequena moosa marcada pela pele de cicatriz.” (Ibid., p. 24).

No jardim da quinta dos Dulmos, no Pasteleiro, não temos o “Éden”, posto que é mal cuidado, cujas plantas são pouco desenvolvidas, com muitas pedras, ventos, cheiro de lava e, ainda, com um cão feroz. A rudeza do terreno e a atmosfera pesada são descritas por elementos concretos, maciços: muro de pedra de lava, estrada de terra batida, dura que “dava aos trotes dos cavalos [...] um bater surdo, encaixado” (p. 19); e ilha abafada, pois “ficava tudo compacto debaixo de um bafo” (NEMÉSIO, 1994, p. 24), um pasmo solto de tudo. É o mundo da queda, onde nada funciona, e os elementos estão marcados pela degradação:

o jardim da quinta dos Dulmos era um retalho de terras em bico, com um bocado de pomar mal medrado e outro de arvoredos cortado de atalhos largos, mais altos que os currais de lava em que cedros seculares, faias e alguma piteira brava cravavam as raízes à vista, descarnadas e profundas [...] Os passeios tinham sido mandados compor pelo velho Clark [...] cobria-os então um tapete de bagacina vermelha, hoje esburgado. (NEMÉSIO, 1994, p. 24).

João Garcia e Margarida, nesse ambiente degradado, inclinam-se levemente um para o outro, “avançavam ambos a mesma porção do corpo” (Ibid., p. 25). Temos um momento de integração entre ambos, podemos até dizer que seria o único momento em toda a narrativa em que conseguem estar em sintonia. João Garcia e Margarida, nesse momento, colocam-se no mesmo patamar, e para isso foi preciso haver uma subida de plano para ele, e para ela uma descida, para assim se encontrarem num plano de igualdade.

Quase sem se darem por isso, estavam sentados num banco feito de lava e tijolo, com painel de azulejos arruinados: restos de cena da Bíblia 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. (NEMÉSIO, 1994, p. 25).

No jardim, temos o início do aparecimento do vento, “o vai-vém da sombra ao vento” (Ibid., p. 19) e, conforme a cena se desenrola, o vento vai tomando poderes de transformação. Ao introduzir mudanças no espaço, o vento

adquire forma concreta ao encontrar a poeira: "O vento ameaça e uiva, mas só toma forma quando encontra a poeira." (BACHELARD, 2001, p. 232). Assim, "desencadeara-se uma poeira inverossímil em lugar tão limpo de terra, uma verdadeira nuvem de areúscos arrancados ao atalho." (NEMÉSIO, 1994, p. 27).

O vento começava a enrodilhar as folhas das faias e dos cedros, e de baixo, do caminho tornava-se difícil perceber o que se dissesse em cima (p. 20-21) [...] João Garcia espreitou, na ponta dos pés; dois vultos dobravam o começo da curva (p. 22) [...] O vento soprou com este levantamento misterioso que enche os minutos perdidos [...] Pois vamo-nos - disse João Garcia pondo-se de pé lentamente [...] parece um rabo de ciclone (p. 27) [...] As plantas da grota, jarros, fetos, apesar de rasas e abrigadas na dobra de lava cavada pelos enxurros, abanavam com uma violência de mata abalada no centro. E, entre as árvores estaladas da quinta e o mar já grosso e tapado por uma pasta de escuridão, ficaram um bocado sufocados, sem poderem andar, voltados de repente, como panos de guarda-chuvas, à procura de ar respirável, apanhando nas orelhas o chicote do vento e da areia. (p. 27-28) [...] - Parece um vulto... [...] - É o pai - disse Margarida apanhando a saia, que o vento enfunara bruscamente. Não se sabia se o clarão da maré nascia do próprio mar ou de uma nesga do céu picado de uma estrela. - Mas, meu deus!, não se pode dar um passo! (NEMÉSIO, 1994, p. 28).

O vento vai guiando a cena para um ponto não esperado. O que se espera não acontece, tudo toma outro rumo. O espaço vai se metamorfoseando para um declínio, até romper com a cena e com tudo o que nela está. O vento despedaça, "enrodilha as folhas das faias e dos cedros" (Ibid., p. 27), deixa a sensação de mal estar, de coisas inacabadas e leva, também, a esperança do pedido de casamento, a coragem de João Garcia. Muda o rumo do destino.

Tornando-se cada vez mais e mais forte o vento transforma-se em ciclone e impossibilita a conclusão do diálogo entre João Garcia e Margarida, como também o suposto pedido de casamento. O que era para ter acontecido não acontece, o pedido não se concretiza, é levado pelo vento.

A cólera do ciclone curva as árvores, engrossa as águas do mar, interfere em todo o espaço da cena. Temos a imagem da casa da quinta dos Dulmos engolida pelo escuro. Engolida pela própria degradação. Dentro da casa, seus habitantes: a mãe, o avô, os criados. Todos à espera do pai. Conforme o vento vai crescendo, o espaço fictício cresce e sofre as consequências. A agitação no

interior da casa torna-se grande por causa do ciclone: os vidros tinem, as portas batem, tudo se move, somente uma estátua de bronze¹⁹ permanece inalterada, resiste à fera. “Em cima do trenó – a Vênus de bronze, firme.” (NEMÉSIO, 1994, p. 31).

Na mitologia grega, temos o culto da deusa da beleza. Se tudo o que é belo inspira amor, a deusa, que cria e propaga beleza em tudo quanto tem vida, devia também se tornar divindade da sedução, a que leva os homens a amar tudo o que lhes parece belo. Mas Vênus não se limita a reinar sobre os corações dos homens, seu império estende-se sobre a natureza inteira. No mar, domina como senhora luminosa: basta seu aparecimento para que as vagas em tumulto se acalmem, os ventos de repente se apaziguem e o céu sorria nas ondas. A Vênus é retomada no capítulo XXVII, *Solidão Povoada*, exatamente da mesma forma como ocorre no capítulo I: “em cima do trenó – a Vênus de bronze, firme.” (NEMÉSIO, 1994, p. 337). Tal qual no início, a estátua da deusa se mantém, contrastando com a instabilidade e a imperfeição da casa que se vê ameaçada pelo poder de forças externas incontroláveis. O agente físico é capaz de alterar o estado de repouso, situação que contém um valor simbólico, pois os estremecimentos abalarão a segurança e a estabilidade da casa e, metonimicamente, da família, em virtude da trapaça de Januário Garcia.

A criada, Maria das Angústias, assustada grita dentro da casa por causa do atropelo do vento. É Bachelard quem nos permite entender a relação do vento com as atitudes das personagens, pois “o movimento cria o ser, o ar turbilhonante cria as estrelas, o grito produz imagem, o grito gera a palavra, o pensamento. Pela cólera, o mundo é criado como uma provocação. A cólera

¹⁹ A estátua de bronze leva-nos a pensar na Idade do Bronze que pertence ao período da história, posterior ao neolítico, referente ao desenvolvimento da cultura material humana, anterior ao uso do ferro, no qual a maior parte dos utensílios e armas eram fabricados em bronze. Cronologicamente o termo tem valor relativo, já que o emprego do bronze teve início em distintas épocas e lugares do mundo, sendo substituído pelo ferro. Acreditava-se que a sua descoberta tivera origem no Oriente Médio; no entanto, jazidas próximas a Ban Chiang (Tailândia) demonstram que sua utilização já era conhecida, desde 4.500 a.C., data que precede em centenas de anos o emprego do bronze no Oriente Médio (Microsoft ® Encarta ® Encyclopedia 2002). Segundo o artigo *Segurança e aventura: o dualismo do homem nos velhos mitos* de Zélia de Almeida Cardoso, o mito das Idades, explorado por Hesíodo e retomado na literatura Latina, por Lucrécio, Virgílio, Horácio, entre outros distingue a raça e a Idade de Bronze das de Ouro e Prata por serem seus homens fortes e amantes da Guerra, por possuírem armas e morrerem por suas própria mãos. Os homens da Idade de Bronze representariam os guerreiros enquanto os da Idade de Ouro e Prata os reis e da Idade de Ferro o homem comum. Diferentemente da Idade de Ouro, que representa o culto do bem, a terra bem aventurada, a Idade de Bronze está mais propensa às guerras, porém quando Júpiter transformou a Idade de Ouro em Idade de Bronze, e depois endureceu criando a Idade de Ferro, reservou a terra bem aventurada para os homens justos e lhes permitiu fugir para lá (CARDOSO, 2007).

funda o ser dinâmico. A cólera é o ato que começa.” (BACHELARD, 2001, p. 233). Ainda em razão do vento, “D. Catarina meteu finalmente o ombro à porta. No escuro daquele canto sentia-se-lhe a respiração ofegante do esforço e da cólera” (NEMÉSIO, 1994, p. 29), numa clara demonstração de que a “ordem” do interior da casa é desfeita pelo movimento do ciclone. O avô doente, a mãe e os empregados são despertados de seu cotidiano pela tempestade, pois “a casa parece ir pelos ares.” (Ibid., p. 31).

A casa, lugar de abrigo, é invadida pela fúria do vento, como veremos adiante, será invadida também pela fúria do pai. Diante da hostilidade da tempestade, os valores de resistência da casa são transpostos em valores humanos. Conforme Bachelard (2001), a casa adquire “as energias físicas e morais de um corpo humano” (p. 62). Ela resiste diante da hostilidade da tempestade, resiste ao ciclone por mais que ele irrompa as portas e janelas: “Com as mãos a escorrerem petróleo lutava contra as portadas. Esfrangalhou-se o pacote, algumas tulipas partiram-se, a ríça de ráfia roçou pela parede e saiu pela janela. – Isso vai tudo pelos ares, madrinha!” (NEMÉSIO, 1994, p. 29). A casa se defende, ela se curva, se prende no solo para endireitar-se novamente, “desmentindo sempre as derrotas passageiras.” (BACHELARD, 2001, p. 62).

Ouviu-se um estrondo brutal, mas embaraçado, absorvido pela casa estremecida desde o telhado aos alicerces. As traves de cedro deram de si. Depois outro pegão mais baço, que parecia entender-se só com as paredes, como se passasse na estrada a draga da Doca numa zorra. Seguiu-se um breve silêncio marcado pelo tremor fugitivo de um espelho. (NEMÉSIO, 1994, p. 31).

O silêncio nos dá a sensação de vastidão do espaço, mas esse sentimento de espaço ilimitado é cortado pelo ruído e movimento, que nos trazem de volta o estreitamento desse espaço.

Margarida, que estava no jardim em seu encontro secreto, busca o devaneio, “procurava a nuvem”, não temendo o vento e o mar agitado – “Ouviu-se o baque da maré, lançada com a certeza de mil homens que rolassem um madeiro à alavanca” –, ela prefere o mar revoltoso “– Até durmo melhor, se está bravo!” (NEMÉSIO, 1994, p. 27). Mesmo diante de toda a fúria da tempestade,

Margarida confia na sabedoria dos elementos naturais, por acreditar que estes sabem poupar a morada do homem.

Margarida, “apanhando nas orelhas o chicote do vento e da areia” (NEMÉSIO, 1994, p. 28), corre em direção à casa, deixando João Garcia para trás em meio a um ciclone. Tal atitude do encontro furtivo com o filho da família que Diogo Dulmo mais odeia acaba por deixar marcas em Margarida. Ela entra em atropelo na casa e deixa um rasto de caçada. O pai, com a fúria de um ciclone, a agarra por um ombro e “cego, de capote de cavalaria, com uma verdasca na mão” (Ibid., p. 32), lança-a sobre a filha. O espaço do quarto se transforma, como se dentro dele houvesse um ciclone: arfar abafado, cadeiras se arrastando, verdascadas zunindo. O pai, num momento de fúria, segue os passos do ciclone.

A descrição do vento sobre a casa confunde-se com o barulho das vergastas, que Margarida recebe de seu pai:

A fúria exterior do vento penetra no interior do pai e da filha, jogando-os no meio do ciclone [...] A porta foi de encontro a D. Catarina com a mesma força opaca que o vento opusera aos esforços de Manuel Bana para fechar a da cozinha. Ouviram-se então gritos abafados pelo vergar da verdasca nos vestidos de Margarida. (NEMÉSIO, 1994, p. 32).

Vitorino Nemésio, com as suas descrições, valoriza a natureza das ilhas até mesmo nos seus maus elementos. Através da paisagem física, simbólica e humana, ao mesmo tempo em que aprofunda o espaço, põe à mostra os estados de alma que identificam a personagem e o espaço, propagando índices do conflito que podem antecipar os acontecimentos. O aprofundamento no espaço vai sendo tal que se torna clara a impressão de que lhe é dada a primazia sobre a personagem. E é justamente o cenário das ilhas que dá todo o realce possível aos protagonistas da narrativa.

Podemos perceber que subsiste a influência das personagens sobre as ações, mas o encaminhamento das ações não depende somente delas, como também não depende só do espaço. Muitas vezes podemos observar o espaço influenciando o destino, ou seja, o desfecho das personagens já que elas se deixam levar por ele. Temos, como exemplo, João Garcia que, na primeira cena

do romance, pretende e quer – um querer mesmo que abafado – se aproximar e fazer o pedido de casamento à Margarida, mas por conta de suas características pessoais, sente dificuldade em realizar tal desejo. Entretanto, quando é tomado por força e coragem, ele é interrompido por circunstâncias espaciais que o impossibilitam. Deixa-se levar e é vencido, toma como forma o espaço que o possui. Quer, mas... Sempre há um *mas*²⁰ que faz com que as personagens sejam muitas vezes levadas, por meio de situações externas, situações essas espaciais, a mudar o rumo que esperavam e desejavam para o seu destino.

Mesmo o momento não sendo propício, pois o estudo das personagens será dado em um capítulo à parte, resolvemos dar ênfase à personagem João Garcia, para não quebrar a sequência por nós apresentada até agora, como também, não quebrar a continuidade dos elementos espaciais da cena em que João Garcia e Margarida sentam-se num “banco de lava e tijolo, com painel de azulejos arruinados.” (NEMÉSIO, 1994, p. 25). Retornaremos ao estudo da personagem mais adiante, em momento apropriado.

João Garcia é um sujeito muito tímido que não consegue completar o seu intento. Ele se apresenta à Margarida com muitas reticências e com muitos ses.

Se não fecharem os concursos para secretários-gerais [...] e mais de cem bacharéis à boa vida... [...] para me preparar a fundo... [...] Se fizer concurso... Se for nomeado... Mesmo que fique o número três...O número três deve ir para Bragança: é frio... dali a um ano... (NEMÉSIO, 1994, p. 19).

Utiliza-se das reticências em outros diálogos representando tudo o que não consegue concluir. Assim, permanece em suas conversas com Margarida sem conseguir concluí-las. Por sua vez, Margarida mostra-se distante nessas conversas, parece achá-las cansativas e enfadonhas, e por isso procura as nuvens, busca o devaneio.

Quando se apresenta para nós, “toscos motivos de caça, com o caçador ratado e aves maiores do que ele” (NEMÉSIO, 1994, p. 25), no painel de azulejos arruinados, mencionados anteriormente como elemento da degradação, onde

²⁰ Grifo nosso.

João Garcia e Margarida estavam sentados²¹, podemos ver o *tamanho*²² que Margarida recebe nesta cena. Ela, a caça, é ave maior que o caçador, enquanto que ele, João Garcia, o caçador, é figurado bem menor do que a caça.

João Garcia, no papel de caçador, acaba se transformando em caça, não só nesta cena, mas também quando faz uma incursão pelas cristas do Zimbreiro onde é literalmente *caçado*²³ por André Barreto, pretendente de Margarida. Enquanto João Garcia passeava distraidamente, seu rival, André Barreto, estava caçando pombos e o confunde com a sua caça: “Um tiro partiu. A bala zunira a pouca distância, e João Garcia, estendendo-se no chão, gritou [...] – Você Barreto?!...” (NEMÉSIO, 1994, p. 274). Simbolicamente, André Barreto transforma-se no caçador vitorioso enquanto João Garcia, de caçador à caça, é humilhado e fadado ao fracasso amoroso.

João Garcia deseja prender a sua presa, no entanto ela é maior do que ele e por isso a perde: “João Garcia perdera a cintura e a mão de Margarida, agora entretida a rolar a serpente do anel.” (NEMÉSIO, 1994, p. 25). Assim, como um indício antecipado do epílogo, João Garcia mais uma vez perde a chance de enlaçá-la, perde metonimicamente Margarida. Uma chance que não voltará a se repetir. Margarida, enquanto isso, se distrai com a serpente do anel. Novamente temos a presença da serpente que vai movimentar-se ao longo de toda a narrativa. A serpente, sempre com ambiguidade, parece guiar o destino de Margarida.

Como o que pretendia fazer foi arruinado, João Garcia vai embora, do jardim da quinta dos Dulmos, logo ao enxergar o vulto de Diogo Dulmo, pai de Margarida e inimigo de sua família. Podemos abrir um parêntese e mencionar aqui o que diz D. Corina Peters, velha prima dos Dulmos, a respeito de João Garcia e Margarida: “Uma amizade assim tão desinteressada não fazia Julietas...” (Ibid., p. 63); vemos, portanto, mais uma analogia às avessas, agora a *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Em *Romeu e Julieta*, temos dois jovens enamorados impedidos de concretizarem o seu amor por causa da briga entre suas famílias, Montecchio e Capuleto, famílias inimigas, porém pertencentes à mesma classe social. No romance em estudo temos também dois jovens, que

²¹ Este trecho refere-se ao primeiro capítulo do romance em estudo, quando é mencionado o banco com o painel de azulejos e sua pintura desgastada, local em que Margarida e João Garcia se sentam.

²² Grifo nosso.

²³ Grifo nosso.

podemos, com ressalvas, dizer “enamorados”, impedidos de se encontrarem por causa da briga entre suas famílias, Dulmo e Garcia, famílias inimigas e de classes sociais diferentes. O pai de João Garcia fora empregado de confiança de Diogo Dulmo, saindo da firma por motivo torpe. Nem Romeu, jovem destemido se compara a João Garcia, tímido e contido, nem Julieta, jovem donzela somente à procura de um amor incondicional e disposta a tudo por esse amor, se compara à Margarida. Nas duas histórias, temos, contudo, a rivalidade entre as famílias e um jovem casal à procura do par amoroso, mas em ambas o amor tão almejado não chega a bom fim.

Com a conversa interrompida pela ocasião de tais acontecimentos, João Garcia tem de partir da ilha, na incerteza de ter firmado compromisso. E na incerteza, João Garcia, no capítulo XVII, intitulado *3º Nocturno (Metapsíquico)*, relembra tais acontecimentos quando está com os amigos, Damião Serpa e Espínola, no botequim do Bailabém: espaço de divertimento, de comes e bebes “o Bailabém serviu lingüiça a três, lapas, hendaia e vinho do Pico” (NEMÉSIO, 1994, p. 219), espaço de folia e de conversas entre camaradas.

À uma hora da manhã, João Garcia mal tinha conseguido conciliar o sono quando sentiu bater cautelosamente na vidraça. [...] Chegou à janela e deu de cara com Espínola [...] vinha desafiá-lo para uma pândega [...] Podiam alugar um trem ao Pintado e ir comer lapas à tasca do Bailabém, à Feteira [...] João Garcia foi enfiando as calças à paisana, deixando-se levar. Damião Serpa, grande camarada de ambos, ficara à esquina à coca do trem do Pintado. [...] Então Damião Serpa mandou parar o Pintado. [...] O Bailabém serviu lingüiça a três, lapas, hendaia e vinho do Pico. (NEMÉSIO, 1994, p. 216).

João Garcia, deixando-se levar pela atmosfera de pândega do espaço do Bailabém, se descontraí, excede na bebida, perde a timidez e relembra a conversa levada ao vento que teve com Margarida, no jardim da quinta dos Dulmos, e os restos da cena são novamente questionados: “Quem partiu os milhafres dos azulejos [...] e cegou para sempre a serpente de bronze?” (Ibid., p. 224).

Com perguntas sem respostas absorve a história contada por Damião Serpa, e tem essa história como sua e Grete como Margarida, como veremos na sequência.

Eu brindo a Grete e ao seu amor funesto! Onde estás que me foges? Não te lembras daquela noite em que ias de cabelo ao vento à beira de um precipício?... As minhas mãos pálidas agarravam-te os dedos pequeninos! Quem partiu os milhafres dos azulejos daquele parque nocturno no Arizona e cegou para sempre a serpente de bronze, nossa confidente e cúmplice?... O teu vestido leve prendia-se às silvas dos atalhos... Ias de noiva à chuva que te encharcava os cabelos... eu corria no escuro e chamava-te em vão! A seiva das árvores ardia no vento que nos levava. 'Grete! Grete!' – 'Não! Não! Deixa-me eu volto!... (Mau... Isto é do Camilo Pessanha!). *Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)*' o ramo da velha laranjeira que se enganou nas flores?... Foi no Arizona?... No Pico?... Diz, Damião, pelo amor de Deus! Fala-me de Grete! Anda lá... (NEMÉSIO, 1994, p. 224).

Damião Serpa que se inscrevera em uma Sociedade de Metapsíquica em Boston, leva agora à tona a questão sobre a imortalidade da alma, onde mortos são invocados para, da sua história, se extraírem lições de sabedoria para os vivos. Damião conta uma história que ouvira: "Um rapaz meu amigo, um espanhol, tinha uma namorada em Boston (Ibid., p. 221). E conta que o tal rapaz de nome Ximenes conhecera Grete Spiel, a namorada cujo pai muito endividado mostra à filha um revólver e diz que se mata se ela não o salvar. Grete é obrigada a se casar com o sócio de seu pai, um homem muito rico. Por conta disto, Ximenes, que não sabia de nada até então, andou em vão atrás de sua amada. Damião Serpa continua sua história e diz que em uma reunião na Sociedade de Metapsíquica "uma das nossas 'condutoras' recebeu uma noite a corrente de um espírito tão forte [...] pôs-se em pé e ficou toda coberta de uma luz, de um tremor... Parecia viva! O Ximenes só dizia: 'Grete! Grete!'" (NEMÉSIO, 1994, p. 223).

Grete é o fantasma cuja morte misteriosa surge como contraponto a um querer passional a quem nem a morte pode pôr fim. De certa forma, ela é também aquilo que Margarida não pôde ser: Grete, morta, continua a amar. Margarida viva, no epílogo do romance, autodescreve-se como aquilo que ela entende ser uma mulher casada:

ser uma mulher casada é ser como um daqueles veleiros que se deixam apodrecer meses e meses na Horta, amarrados a uma bóia da Doca; ou se quisermos puxar as comparações ao trágico: como um morto que encontra a paz e a luz perpétua numa sepultura que os seus compraram e que trazem asseadinha [...] (NEMÉSIO, 1994, p. 480).

No epílogo encontramos a referência da história contada por Damião Serpa, que relembra Grete em conversa com Margarida e compara-a explicitamente com Grete Spiel.

João Garcia ao ouvir a história de Grete compara-a com Margarida. Grete uma moça desenvolta, teve desfeita a sua história de amor ao se casar por obrigação para salvar a dívida do pai; Margarida também tinha um pai com dívidas, mas João Garcia não era um homem rico. Ele seria o próprio Ximenes, “triste, triste como a noite” (NEMÉSIO, 1994, p. 223). João Garcia indaga como no *Soneto* de Camilo Pessanha:

Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho,/Onde esperei morrer, - meus tão castos lençóis?/Do meu jardim exíguo os altos girassóis/Quem foi que os arrancou e lançou no caminho?/Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)/A mesa de eu cear, - tábua tosca de pinho? [...] (PESSANHA, 1979).

E a tensão do poema reflete sua própria agonia, e como no poema João Garcia pergunta: Quem? Quem é a força do mal que atrapalha a força de Deus? De onde surgiu o mal? A serpente de bronze agora cega não salva mais? Quem salvará então o seu amor por Margarida? Será um amor sem salvação? Quem é o agente da destruição? Quem arruína os bons momentos? Interfere nos planos? Põe obstáculos à vida? Destrói a felicidade da entrevista? Quem parte os milhafres dos azulejos, maiores do que aquele que os quer caçar? Quem torna ratado o caçador? João Garcia tem a angústia e não a resposta para essa dor: “Irrespondidas ficam as veementes indagações de João Garcia, na esteira das do soneto de Pessanha.” (GARCEZ, 1998, p. 250-262). Precisa silenciar a dor, o desejo e aceitar as coisas como são.

IV

O ESPAÇO E AS PERSONAGENS

Oh, esta primavera que se embuça
Depois de ter dado as flores!
Esta vontade de cantar que pulsa no pessegueiro
E cria no poeta o indício de alguns versos
Que antes de serem voz hão-de doer primeiro!
 [...]

Mas veio o embuço, o passo atrás de um universo ainda
vivo,
Reter na rêde escura a primeira aparência:
Os rebentos cegaram,
As pontas dos ramos não apontaram,
A primavera negou-se
E o poeta secou seus versos na tristeza
Que lhe dá assunto
E resistência.

Vitorino Nemésio (1938)

O espaço exerce função importante na narrativa de ficção em muitas obras literárias, temos em *Mau tempo no Canal* uma obra de ficção onde o espaço ganha suma importância, como podemos constatar no decorrer de nosso estudo. A descrição do espaço no qual a ação narrada ocorre é, na realidade, um dado fundamental para a compreensão da narrativa, independentemente da poética em que a obra se insere. Em *Mau tempo no Canal*, o espaço toma para si função crucial, não denota somente uma mera descrição. Na obra, os contornos espaciais consubstanciam as personagens.

Nossa proposta, como já a anunciamos, centra-se na observação das personagens principais de MTC, João Garcia e Margarida Clark Dulmo, mas não se furtará de contemplar, mesmo que brevemente, outras personagens que os rodeiam. No decurso da análise, observaremos a ambientação, que segundo Lins (1976) são os aspectos simbólicos dos lugares, da água, das casas e a

composição desses espaços, tais como a amplitude e o confinamento, a horizontalidade e a verticalidade, as cores, os objetos, sempre dentro do contexto aos quais estão associados.

É importante, ainda, recordarmos de que em MTC temos um narrador em terceira pessoa, ora onisciente ora não, que está sempre a observar os lugares, as condições climáticas adversas e a penetrar nos pormenores das cenas que testemunha para tecer a teia da história. Assim, se consolida um narrador que compõe com o leitor, que participa do texto e oferece o prazer de se perceber o espaço como parte integrante das próprias personagens de que trata.

Neste seu fazer, conforme vai enraizando a trama, surgem novas personagens e novas referências espaciais que consolidam uma criação do imaginário humano. É nesta perspectiva que nos centramos na busca de compreender o paralelo estabelecido entre o espaço ao redor das personagens como uma marca da constituição de seu entorno e de seu próprio interior. Nesta relação entre os dois espaços, interno e externo, se dá um conjunto que delinea um panorama para a compreensão da obra.

É certo, porém, que, por mais que o universo criado coincida com o mundo real, não podemos demonstrar nesta correspondência, mundo criado e mundo real, a determinação do grau de objetividade da narrativa. A narrativa tem o seu universo de referência, e é nos limites desse universo que vamos situar-nos ao utilizar alguns conceitos na análise da relação espaço-personagem.

Neste trabalho, à tradicional classificação do espaço físico, social e psicológico incorporaremos os estudos sobre o espaço de que tratamos no capítulo II. Isto porque acreditamos que, no espaço físico narrado em MTC, a semelhança com o mundo real transcende e abarca em si o valor do simbólico, tornando-se semelhança e criação humanas.

Neste sentido, o cenário, "espaço em que se movem as personagens, onde toma lugar a acção, e os *objectos* de toda espécie que guarnecem esse espaço, exteriores e interiores, estão amiúde carregados de um potencial simbólico." (LEFEBVE, 1980, p. 215). Por isso a casa, as ruas, a ilha, o mar também serão analisados sob essa perspectiva; pois as descrições detalhadas estão intrinsecamente ligadas ao romance e consolidam a perspectiva espacial como item indissolúvel da narrativa:

O Pico estirava no negrume a sua enorme massa de lavas, que o dia costumava pintar docemente de lilás e de azul [...] O Pico era aquilo: aquela Terra Santa aproada a sueste e carregada de vinhas, de baldios, de barcos-de-boca-aberta, de bofage e de iscalho de baleia, com gentinha ainda a pé, mães ainda firmes e belas para lá do oitavo filho [...] E o Faial, em frente da grande curva que a costa da ilha sagrada começava a descrever à altura da Ponta Cabrita, e que ia morrer do outro lado, adiante do Espartel, no esboço de península onde ficava São Mateus [...] (NEMÉSIO, 1994, p. 363).

Aqui, percebemos o valor indissolúvel da descrição espacial como forma de trazer à obra a vívida percepção do local. Na descrição confrontam-se verdades, ideais, desejos. É assim que em *Mau tempo no Canal* a palavra transforma-se em desenhos na retina do leitor, que passa a compreender a trama a partir desta perspectiva, deste delineamento de caráter e espaço, que se completam. Também se dá o mesmo na abordagem dada aos aspectos geográficos e históricos das ilhas, pois o narrador abre as portas da imaginação para que o leitor penetre e vivencie a ilha em sua plenitude:

Era um volume desirmanado do Archivo dos Açores. Trazia uma série de documentos relativos ao século XVI, sobre sismos e erupções vulcânicas: um excerto de Gaspar Frutuoso acerca do terremoto de Vila Franca, o passo da Miscelânea de Garcia de Rezende relativo à catástrofe, enfim, o Romance que se fez d'alguas magoas, e perdas que causou o tremor de Villa Franca do Campo em 1522. (NEMÉSIO, 1994, p. 383).

Nesta abundância descritiva, neste cenário, as vidas de Margarida e João Garcia transcorrem simultaneamente. Alternando-os entre os capítulos, Vitorino Nemésio nos presenteia com uma trama, em que o fio central é o amor entre eles e as idiossincrasias da vida na ilha, permeada de desencontros, mas que os leva unidos até o final da história. Os contatos pessoais de ambos são poucos e ligeiros. Se, por um lado, João Garcia fora educado em moldes tradicionais, Margarida, por outro, o fora sob a égide de uma mistura de costumes ingleses e portugueses, chegando até a receber lições de alemão com Fräulein-Wartel; entre eles, a ilha e os contornos de ambos se imiscuem no espaço físico abordado por Nemésio. Passemos, então, a entender como essa trama toma o espaço como fonte de significação.

4.1 JOÃO GARCIA

*Não toques, distância, no seu cabelo molhado;
Não lhe mexas. Rosto puro, às águas posto e preso,
Uma imagem será o seu único peso,
Um pensamento o único beijo que me há dado.*

*Que o indício persiga o indício velado;
Descore o Mar Vermelho o forte rosto aceso –
Mas não para morrer: para menos desprezo;
E eu próprio fique em meu amor atenuado.*

*Oh! Platônico amor de ninguém e de alguma,
Espectro que criei e rodeei de lágrimas,
Vênus ainda ao longe no aro da minha espuma!*

*Imagem, fôrça de vontade, imagem
Viva ou morta, não sei; imagem acre... mas
Verdadeira e suave, isso mais que nenhuma!*

Vitorino Nemésio

Protagonista da história em *Mau tempo no Canal*, João Garcia é filho de Januário Garcia, antigo empregado da firma *Clark & Sons*, demitido pelos Clarks Dulmos sob a acusação de roubo. Sua presença no romance é crucial, pois compõe o núcleo da trama ao envolver-se com Margarida, filha dos Clark Dulmos. Já de início percebemos que as divergências socioculturais das personagens permeiam a narrativa, que se desenvolve a partir dos compassos e descompassos entre os dois.

Apresentado logo no início da obra, em um encontro com Margarida, encontra-se

[...] ele na rampa de terra que bordava a estrada ali larga, acabando com a fita de quintarolas que vinha das Angústias até quase o fim do Pasteleiro e dava ao trote dos cavalos das vitórias da Horta um bater surdo, encaixado. Dali à entrada da quinta corria um muro de pedra solta onde espreitavam trepadeiras. (NEMÉSIO, 1994, p. 11-12).

E ali se encontra, não por acaso. A utilização do espaço em MTC não se dá por acaso, não se dá ao acaso. A presença de um “muro de pedra solta” será, por certo, a marca que distancia Margarida e João Garcia. Aqui temos o primeiro indício da força do espaço na obra e na consolidação do caráter das personagens. JG vai revelar-se um ser angustiado, outra referência que marca a descrição do local em que se encontra com Margarida, e vai percorrer uma “estrada larga”. Nesta estrada, meses o separarão de Margarida, posto que já é anunciada a sua viagem a Lisboa.

Também percebemos a marca espacial que entoa a distância social entre as personagens: Margarida “debruçada num muro de pedra de lava” (NEMÉSIO, 1994, p. 11), ao passo que ele “na rampa de terra”; marcas essas que estabelecem a posição social de ambos. Ele, classe média ascendente; ela família tradicional. Mesmo estando os Dulmos em processo de decadência, a separação, o “muro de pedra” entre ambos nos é dado por Nemésio como condição *sine qua non* para se estabelecer a oposição entre os dois. Socialmente separados, João Garcia e Margarida têm aqui marcadas as suas divergências.

O próprio nome Garcia, “uma qualidade abstrusa (talvez uma doença das garças, que são bichos do vento e das ilhas)” (Ibid., p. 215), indica, conforme a narrativa vai se encaminhando, um João Garcia que nos é revelado incapaz de alcançar grandes voos, tal qual a ave cujo nome carrega. Não obstante, seu primeiro nome, João, que se associa a um dos apóstolos de Jesus, é “firmemente rotulado como pertencente ao vir-a-ser ... [a] aqueles que ganharam o direito de virem a ser filhos de Deus e desse modo serem.” (ALTER e KERMODE, 1997, p. 473). O nome João representa, ainda, segundo o significado dos nomes, uma pessoa que só amadurece depois de lutar muito pelo equilíbrio entre a razão e a emoção.

Tal qual as trepadeiras a espreitar, João Garcia espreita suas emoções, ofuscadas pelo seu lado racional, concreto, que prevalece aos seus desejos e anseios. O muro de pedra transforma-se, numa análise mais acurada, nos obstáculos que enfrenta JG para expor-se, para transpor-se e, por que não dizer, na barreira interna que separa JG de Margarida. Barreira, aliás, da qual parece consciente, pois se percebe em seus procedimentos, o quanto é para ele difícil comportar-se diante de Margarida.

Não podemos nos furtar a perceber, também, que na descrição de João Garcia a seriedade impera. Talvez, JG fosse sério demais para compreender Margarida, à medida que sério é seu epíteto recorrente, tanto em sua caracterização quanto em suas ações: "João Garcia seguia as aulas com uma atenção muito séria" (p. 104), é o que é dito quanto às aulas que assistia na Escola de Oficiais Milicianos em Lisboa; "que o sr. Doutor tem uma cara séria demais para a sua idade..." (p. 212), é o que diz D. Clotilde, dona da pensão em que João Garcia alugara um quarto para morar em Lisboa; e "És parvo! Levas tudo a sério!" (NEMÉSIO, 1994, p. 212), é o que lhe diz seu colega Espínola. Sua seriedade é o muro de pedras que o cerca.

João Garcia também é tomado por compenetrado e estudioso, mais do que a média de seus colegas, e está sempre a falar sobre coisas concretas, racionais, relacionadas a sua vida de miliciano: "O que perde o Garcia é aquele jogo científico. Parece mecânica racional!" (Ibid., p. 193), é como o descreve André Barreto. Somente em momentos de grande efusão alcoólica deixa transparecer sua emoção.

De repente estacou, franziu as sobrancelhas como tomado interiormente por uma visão irresistível e, quase sem bordos de bêbedo, iluminado, perorou: - Eu brindo a Grete e ao seu amor funesto! [...] Não te lembras daquela noite em que ias de cabelo ao vento à beira de um precipício? [...] quem [...] cegou para sempre a serpente de bronze, nossa confidente e cúmplice? [...] segurem-me; estou a modo atordoadado... Bebi de mais... (NEMÉSIO, 1994, p. 222).

João Garcia era estudante em Coimbra e foi obrigado à vida militar em Lisboa. Mais aplicado que a maioria de seus colegas milicianos leva a sério a chateza das questões balísticas, além da tática, da estratégia e do aprumo, coisas que um homem de formação universitária normalmente repele. Sua aplicação e apreço pelas questões militares prenunciam a sua passividade, pois não se mostra interessado com as questões mais reais da vida militar, mas detém-se aos pormenores, às minúcias e detalhes pouco afeitos à ação propriamente dita. Talvez esteja, nessa situação, mais um indício da dependência em que a personagem já se encontra em relação à Margarida, que lhe consome as emoções e lhe invadem as entranhas.

Seu jeito inerte, “a apatia fatal de João Garcia” (NEMÉSIO, 1994, p. 103), o impede de demonstrar seus sentimentos à Margarida. Seu próprio amigo, Nina, lhe percebe assim, preso em si: “és um homem sem força de vontade!” (Ibid., p. 113), lhe diz. Assim reagiu quanto aos seus desejos de melhor conhecer sua mãe, de ir ter com ela, aquiescendo ao que entendia ser uma forma de não magoar seu pai. Desse modo reage aos seus desejos de se revelar para Margarida. É a sua seriedade, o muro, que o separa e se torna o obstáculo a impedir um entendimento entre João Garcia e as mulheres que ama, isto é, JG não consegue transpor as dificuldades que o destino lhe apresenta. É a névoa de sua seriedade que o envolve, que o impede de ir em frente, de lutar pelo que quer, de lutar pelo amor de Margarida e de sua mãe. João Garcia parece viver continuamente naquele *Azorean torpor*, que o narrador evoca de forma sugestiva e eficaz, sobretudo nas descrições climáticas e ambientais das ilhas, o que faz recorrendo à comparação, processo estilístico característico da prosa de Nemésio. “Aquele dia santo no quartel pareceu a João Garcia uma ilha no mar da sua vida incolor.” (Ibid., p. 173).

No capítulo ironicamente intitulado *Uma família Unida*, o espaço da casa dos Garcia é apresentado detalhadamente ao leitor.

O quarto de jantar dos Garcias deitava duas portas envidraçadas para um jardimzinho de buxeiros, com um pé de alecrim ao centro. As lâmpadas da mesa, adaptadas a um antigo candeeiro de suspensão a petróleo, amarelavam uma escada de cantaria que, gradeada de ferro à maneira das sepulturas, descia do jardim a uma loja de arrumações. Ao fundo uma pipa, caixotes, um aluvião. (NEMÉSIO, 1994, p. 45).

A caracterização deste espaço denota as marcas que compõem os Garcia na narrativa: “um jardimzinho de buxeiros, com um pé de alecrim ao centro”, ou seja, de menor importância no quadro social apresentado. Uma família menor, jardimzinho, sem nobreza, alecrim. Não obstante, ofuscada pela imagem de uma família sem vida, à maneira das sepulturas.

O espaço dos Garcia torna ainda mais obscuro o cenário adotado na narrativa:

Uma jardineira de pé grosso atravancava o meio [da sala], impunha uma passagem circular a visitas e pessoas de casa. As sanefas cor de cereja vinham encolher-se em grandes escáfulas douradas, com rodela de molde. E assim refohudas, de um veludo profundo e pelado, pareciam saias antigas encurtadas a meio de uns lanceiros pulados com exagero. Na console de mogno arqueava-se uma redoma com a coroa e o ceptro de prata do Espírito Santo – culto das ilhas – com pombas aparafusadas... Mas ao alto do sofá estofado, no outro canto, erguia-se o vasto caixilho do seu retrato aos trinta anos, penteada de rolos, acinturada e de olhos pungidos a carvão por *Leôncio, photographo* [...] Os dois irmãos solteiros, a Sr^a Maria Florinda e a surda dormiam no segundo andar. Ia-se por uma escada estreita, como as que se vêem nas estampas em que um anjo tem de subir com uma alma pela mão... Mas os quartos eram descentes, com bastante largura e janelas para o quintal. Henriqueta dormia com a mãe no mesmo quarto; depois era o quarto da surda, com uma fresta sobre o telhado de D. Catarina de Ataíde. (NEMÉSIO, 1994, p. 53).

Evidentemente, não é por acaso que as descrições minuciosas e as preocupações com os detalhes fornecem uma imagem vívida do ambiente e o traz para bem próximo do leitor. A descrição de pormenores nos dá a noção de realidade e é, inclusive, um elemento poderoso de convicção. As descrições aparentemente demoradas de que Nemésio se utiliza não tendem a perder tempo na narrativa, ao contrário, são uma pausa para uma observação e contemplação da arte das palavras e de sua colocação nos enunciados que contemplam o prazer do texto. São frestas no telhado do texto que estampam a narrativa e nos trazem as relações espaço-personagem.

Caráter realístico das obras literárias, as casas recebem a denominação do espaço em que se encontram e tornam-se referências espaciais do lugar, o que contribui para compreensão e para a imaginação do leitor. Em MTC, a descrição que o autor faz da casa nos mostra um pouco mais da personalidade de João Garcia. É por meio do espaço que o autor faz uma projeção do que ocorre com seus habitantes.

Neste excerto, por exemplo, podemos nos deter à inação de João Garcia e perceber como ele é espacialmente transposto para o que, numa visão menos acurada, teremos apenas uma descrição do espaço. Se, antes, tínhamos o muro que consubstanciava a inação de João Garcia ante seus desejos e anseios, agora é a jardineira de pé grosso que atravanca o meio da sala, que se consolida como a barreira a ser transposta por JG. Tal qual os visitantes desviarem-se da jardineira, JG é forçado a andar em círculos em seus sentimentos, a ver seus

rompantes internos, seus desejos mais profundos circundarem seu interior e jamais serem externados. A jardineira em João Garcia é o imã que o prende em si mesmo, é a rotatória da qual não consegue sair.

Se, em geral, a concepção de casa pode dar ideia de proteção, calor e aconchego, no caso de nosso estudo percebemos um aspecto negativo da casa dos Garcia, que pode ser entendida como uma inversão da função de habitar, especialmente ao nos atermos ao seu interior, abafadiço e desarmônico. A casa abarca, sob esta perspectiva, toda uma degradação da família, descaracterizada como saias antigas encurtadas. Ela traduz em seu ambiente, em seu espaço, as mazelas dos Garcia: a mãe expulsa por uma suposta traição e morta pela peste; a tia Henriqueta, amarga e urdidora de uma intriga (“se avisei Januário, foi depois de me virem todas as provas à mão [...] à mão! E a gaveta arrombada? [...] e tu a espreitares pelas bandeiras?” (p. 50)); o tio Ângelo híbrido, efeminado, (“Ângelo de bigodinho frisado a ferro, faces de menina, o cabelo ruço e melado sob o chapéu de coco” (p. 23) [...] doido por flores; trazia sempre na lapela uma violeta ou um arrufo (p.48)); a macróbia tia Secundina, amásia de cônego (“surda, rija e medonha” (p. 54), a passar dia e noite entravada na cama “como um parasita” (p. 54), não tinha restrições ao falar “Credo, tia! Não quero esses palavrões!” (p. 55). “A surda tinha necessidade de colocar imediatamente duas ou três asneiras” (p. 55), “reduzida a um tição” (NEMÉSIO, 1994, p. 302) pelo incêndio da casa); e o pai ex-empregado dos Clark Dulmo que, demitido sob a acusação de roubo, alimenta um ódio e um desejo de vingança que vai, aos poucos, realizando por meio da compra oportunista de propriedades dos antigos patrões, ambicionando, na verdade, o seu *status*.

Se, de acordo com Bachelard (2005, p. 26), a “casa é corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano”, João Garcia não tem para si o melhor dos mundos, posto que é neste ambiente, cheio de degradação, que cresce, que se forma, que se transforma:

Davam para um corredor que os separava das “falsas”, *cheias de coisas velhas*, de banheiras de bico de prata, de pernas de poltronas e retratos antigos *empilhados* abaixo das gateiras, em cujos papelões *o mofo cheirava a adocicado*. (NEMÉSIO, 1994, p. 53, grifo nosso).

Nessas coisas velhas, empilhadas e cheirando a mofo se traduz a personalidade de João Garcia, parvo, como lhe disse o amigo; e cercado de desejos vívidos, ávidos, que espera, pacientemente, transformarem-se em retratos antigos em sua retina, pois a vida de seu desejo não encontra forças para se externar e alcançar Margarida; esbarram no muro onde espreitam as trepadeiras, circulam a jardineira e vão mofar embaixo das gateiras.

Não apenas João Garcia é personificação desta degradação. Todas as personagens Garcia são assemelhadas, aparentadas com o espaço que as constitui personagens. Vejamos como o grotesco invade as personagens:

[sobre Januário Garcia] Onde havia de pôr a barriga e a perna com a ferida aberta há dois meses (p.101).

[sobre tia Secundina, entrevada na cama] Henriqueta baixou as roupas da cama, a fugir ao fedor da urina (p. 54). A tia é sempre muito porquinha!... (p. 56).

[sobre o tio Ângelo. Quando João Garcia o encontra na estrada depois da surra e o leva para casa] Ângelo estava estirado na cama, vestido e sem gravata, com sulcos roxos na cara até ao beijo babado, uma respiração aflita. Olha elas lá em cima não sintam, João! Teu tio é um desgraçado... (p. 133).

[no jantar que D. Carolina Amélia havia preparado para a família Garcia] Ora o sr. Ângelo! Um desgostos destes, na minha casa! Fazer exaltar o seu irmão! (p. 203) [...] D. Carolina Amélia...sentia-se...como se lha tivessem vindo contar da vizinhança - uma coisa lá passada com gente de baixa estofa, a quem não estendia a mão. (NEMÉSIO, 1994, p. 204).

Por todos esses exemplos podemos entender o espaço da casa como um prosseguimento da descrição das próprias personagens. Na casa encontramos os indícios que nos fazem entender a relação do espaço com a constituição do caráter de cada uma das personagens apresentadas por Nemésio. Não obstante, essa percepção é consubstanciada pela clara demonstração de degradação que, por vários momentos, invadem os Garcia. O fedor de urina perpassa os Garcia, os desgostos saltam aos olhos dos leitores, que admiram a perfeita junção espaço-personagem.

A morada da família de João Garcia é uma casa de três andares, na Rua de Jesus, uma rua com casas de comércio, como a farmácia, a Igreja e o Real Clube Faialense (Imagem 4); está próxima de várias outras casas e fica em frente à casa de Laura, sua esposa no final do romance. O quarto de João Garcia fica no

andar de baixo: "Em baixo, no quarto de João Garcia." (NEMÉSIO, 1994, p. 211). "Pela janela de seu quarto, deitado em sua cama, JG via as pernas das pessoas que passavam, alguma carrocinha de aluguel que corria tarde do campo e abalava a calçada." (Ibid., p. 216). Estava, portanto, mais próximo da rua, do exterior da casa. O andar de baixo separa-o por instantes do ambiente degradado de sua família.

Imagem 4 – Vista das ruas da cidade.
Fonte: Schneider [s.d].

Na entrada da casa dos Garcia, temos a sala de visitas com o piano de Carlota e, caminhando para os fundos da casa, temos a sala de jantar com a mesa e "o jardinzinho de buxeiros que descia por uma escada com três cantos e grade à maneira de sepulturas dava para uma loja de arrumações." (NEMÉSIO, 1994, p. 43). Como já o dissemos, quanto mais se percebe a (des)organização da casa, cada vez que se olha para os cômodos a que adentramos, temos a exposição da intimidade familiar, pois vão aparecendo objetos que vão refazendo imagens da degradação: objetos antigos, caixotes empilhados, o quarto de arrumações e a cozinha com os seus cheiros e lixos. Subindo, "por uma escada estreita como um anjo tem de subir com uma alma pelas mãos" (Ibid., p. 53), encontramos mais objetos amontoados, o cheiro de urina da tia Secundina e um corredor cheio de coisas velhas. Cada espaço descrito, uma nova percepção da parca vida existente na casa, da parca vida existente nos Garcia.

Até mesmo a presença de várias janelas e portas envidraçadas nos dão a falsa ideia de transparência, de lividez. As janelas que davam para rua tinham

cortinas, porém, a intimidade, o modo de ser daquela família, é velada pelo fechar e abrir das cortinas. É pela janela que Emília gostava de estar a olhar, o que incomodava muito sua cunhada. A vidraça que a protegia não a afastava completamente das pessoas da rua, que a observavam por detrás das cortinas. A cortina encobre, mostra o vulto, não deixa a imagem clara.

Dentro das casas, entramos em contato com a intimidade dos seres que lá habitam. Podemos com isso observar o que Bachelard diz sobre a dialética do exterior e do interior, cuja oposição não é medida somente por sua evidência geométrica. O exterior e o interior também são vividos pela imaginação e passam a enunciar as primeiras expressões do ser. Apesar de termos o aberto e o fechado, o ser e a hesitação de ser, o centro e a evasão, "é preciso estarmos livres com relação a qualquer intuição definitiva [...] se quisermos acompanhar as audácias dos poetas que nos convidam às sutilezas da experiência da intimidade." (BACHELARD, 2005, p. 219).

A degradação interna e a ausência de vida que percebemos na residência dos Garcia são, exteriormente, apenas percebidas quando se trata da morte de Emília, mãe de João Garcia.

Desde a morte de Emília que a casa dos Garcias tinha as janelas cerradas... Mas Januário teimara: guardar respeito sim; mudar os costumes, não. Ele era viúvo por fora, mas era o mesmo por dentro. (NEMÉSIO, 1994, p. 119).

Mas sabemos que a internalidade é igualmente um eterno luto, uma eterna bancarrota de pessoas que não merecem mais do que comiseração. Percebemos a ausência de vida em cada espaço descrito, em cada momento em que se percorre a casa e se notam objetos a atravancar o caminho: anjos que carregam almas, jardineiras que fazem com que os visitantes deem voltas. Tudo, absolutamente tudo, remete às dificuldades, à miséria espiritual que acomete os Garcia por um lado e JG por outro, e este ainda mais intensificado.

É, segundo Bachelard (2005), por intermédio dos objetos descritos que podemos encontrar a historicidade das personagens. De acordo com o autor,

no cofre estão as coisas *inesquecíveis*; inescquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial. [...] mas cada segredo tem o seu cofrezinho; esse segredo absoluto, bem trancado, escapa a qualquer dinamismo. (BACHELARD, 2005, p. 97).

Em sua análise, Bachelard entende que o cofre, as cômodas sempre fechadas guardam todos os segredos, tudo aquilo que não é para ser visto e nem mostrado.

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses 'objetos' e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade. (BACHELARD, 2005, p. 91).

Nos Garcia, entretanto, os valores silenciosos guarnecidos pelas gavetas são invadidos para gritarem nas ruas e assolar as relações. Tia Henriqueta invade os segredos velados de Emília ao arrombar as gavetas de sua cômoda, "E a gaveta arrombada?" (NEMÉSIO, 1994, p. 50), e provoca a destruição da cunhada.

Se, "sempre haverá mais coisas num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz as imagens morrerem. *Imaginar* será sempre maior que *viver*" (BACHELARD, 2005, p. 100), nos Garcia, quando isto não é feito por obra humana, o é por obra do acaso: "o cofre não ter resistido ao rescaldo! Dizem que foi a lingüeta... Que solda, com ferro fundido, havendo fogo, caldeia" (NEMÉSIO, 1994, p. 301), e, ainda, "as cinzas do cofre escancarado" (Ibid., p. 302). Se o fogo arrombou o cofre de Januário, arrombou também o próprio Januário que vê seus segredos expostos, vilipendiados.

É Bachelard (2005), novamente, quem nos recorda a importância desta simbologia ao dizer que "o exterior é riscado com um traço; tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido. O exterior já nada significa" (p. 98).

Ao nos voltarmos especificamente para JG, notamos que os objetos de seu quarto, tanto na ilha quanto em Lisboa, conferem esse valor de intimidade:

Mas ele tinha ali, na gaveta da secretária [...] Aqui, ficam muito bem coisas mais reservadas... Ali, na gaveta da secretária, ficara a autêntica carta, aquela que afinal não fora e à qual juntava, sempre que saía o vapor, uma arrancada nova e inútil. (NEMÉSIO, 1994, p. 110).

Uma intimidade que quase pede para ser violada, revelada. João Garcia se torna uma gaveta coberta de cadeados, um cofre humano, cujos anseios internos, os seus desejos, jamais são externalizados. Como fez Tia Henriqueta com os segredos de Emília, todos os desejos represados de JG por Margarida não serão revelados, não virá a público a vontade de que lhe rasga as entranhas. JG é, nesta perspectiva, o cofre inviolável do Banco Central da alma humana. Uma prisão em si, uma prisão de segurança máxima, tal qual se almejaria que fossem todos os cofres e gavetas rompidos em MTC.

Não obstante tantos objetos, tantos espaços delineadores da alma dos Garcia, os adjetivos que compõem os elementos do interior da casa – “escuro”, “negra”, “vagarosa”, “assombrada”, “amarelada”, “feia”, “velhas”, “antigos”, “rija”, “medonha”, “chamuscada” – permitem adivinhar o espírito que domina a casa e delineia a significação dos Garcia na sociedade da ilha. A cor e o tom amarelados permeiam por toda a casa nos dando indícios de tal degradação. A cor amarela que nos é apresentada pelo narrador é o inverso da luminosidade, da alegria, da expansão e do calor, temos a valorização da negatividade do amarelo.

Conforme Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 41), “o amarelo [...] indica a crueldade, a dissimulação, o cinismo e leva em conta a ambivalência que lhe é própria, e que faz do amarelo a mais divina das cores e, ao mesmo tempo, a mais terrestre”. Esta perspectiva se consolida literalmente na obra, pois nela lemos que “o amarelo está ligado ao adultério, quando se desfazem os laços sagrados do casamento” (Ibid., p. 41), frase dita em relação à Emília, e que “a porta dos traidores era pintada de amarelo a fim de atrair para ela a atenção dos transeuntes” (NEMÉSIO, p. 41), frase que se relaciona com Januário.

O amarelo está associado à doença, aos enfermos, à apatia, pois quando se está doente tem-se uma face amarelada, a palidez e a apatia nos levam ao amarelo. A cor tonaliza emocionalmente o espaço e, assim, as personagens se

entregam ao clima degradante denotado pela cor que é, frequentemente, recobrada nas descrições feitas. Vejamos alguns exemplos:

[...] olhos de Henriqueta *amarelados* pelo fígado (p. 80) [...] Januário com a mão *amarela* (p. 93) [...] Januário sorriu em falso; estava *amarelo* de cidra (p. 299) [...] Rodeados de anilhas *amareladas* – fígado (p. 51) [...] corria de dente a dente uma sombra *amarelada* (p. 51) [...] o Cristo *amarelo* e fumado dos Garcia (p. 116) [...] As lâmpadas da mesa [...] *amarelavam* uma escada de cantaria (p. 45) [...] lençóis malhados de *amarelo* (p. 54) [...] e à luz *amarelada* do petróleo, Henriqueta surpreendeu na testa do sobrinho uma expressão que parecia levar nojo e conformação. (NEMÉSIO, 1994, p. 210, grifo nosso).

Esse tom de degeneração, de doença, de apatia, ronda João Garcia por onde quer que ele vá, seja na ilha, seja em Lisboa onde o inverno tem um “Tejo *amarelado*” (p. 103), JG é cercado de degradação, de degraus quase que intransponíveis, “A escada *cheirava a gato*” (p. 110), de tristeza, dor e submissão, “O caminho de casa, de S Pedro de Alcântara para dentro, *era triste e engolido*.” (NEMÉSIO, 1994, p. 108, grifo nosso).

Tal significação é ainda mais explicitada com as comparações que apelam para uma atmosfera doentia e desgastada:

O movimento dos seus olhos parecia bater como um pêndulo (p. 51); Ia-se por uma escada estreita, como as que se vêem nas estampas (p. 53); de um pêlo único, escuro como um parasita [...] abraçava as pilhas como a insígnia da Jarreteira (p. 54); Mas a velha falava assim naturalmente, sem ódio nem queixas, como quem chama pelos seus verdadeiros nomes as espécies da fauna (p. 55); era divertida e aguda como uma macaca pelada (p. 55); Pegava nos assuntos cautelosamente, como no rabinho de um rato. (NEMÉSIO, 1994, p. 46).

Lembre-mos de que, nos Garcia, JG habita o quarto de baixo, onde se encontra consigo na sua reclusão e assiste, inerte, pela janela, o movimento externo, o movimento da rua, uma representação espacial do que é, em pessoa, o próprio JG: aquele que assiste deitado a vida passar.

Segundo Lins (1976), tudo o que temos na ficção sugere a existência do espaço: lugar, personagem, imaginação, sonho, reflexão, originários muitas

vezes de um local, de uma existência sem denominação, evocando o espaço decretado e que assim sendo reclama um mundo de sentidos. Para JG, então, o quarto é o local de intimidade, onde se despe de roupas e de aparências. Ali se encontra consigo mesmo e, em seu aposento, lugar de seu recolhimento, pode estar só com os seus devaneios e desejos que, sabemos, jamais conseguirá trazer para a realidade. Talvez ali tenhamos um JG mais intimista, mais próximo de si mesmo. Ao espreitar da cama os transeuntes na rua, espreita-se a si mesmo, observa-se. Abortado de valores, em seu quarto, João Garcia pode encontrar-se com seu eu e com ele dialogar.

Por outro lado, ao subir, ao deixar o quarto, não se vê transformado, vê-se, ao contrário, retesado pelo encontro com os outros aposentos da casa, com a realidade de seu lar, ambiente de total desintegração familiar e com a personificação desta degradação em todos os que o cercam:

pai: despedido da casa Clark, difamado por Diogo Dulmo, e toda sua família levada aos soalheiros da Horta: a mãe expulsa de casa como adúltera, o tio Ângelo um maricas, o tio Jacinto boticário de aldeia e a avó Maria Florinda 'uma velha de xaile e lenço, amiga do escrivão Severianino'. Então nascia-se chumbado das coisas que acontecem a todos? (NEMÉSIO, 1994, p. 122).

Nesta perspectiva, percebemos a personagem sem verticalidade. Ao subir para os outros cômodos da casa, João Garcia depara-se com tantas mazelas que não consegue elevar-se. É prensado por todo o ambiente que o deixa plano, estático e, em alguns momentos, retesado, represado em si. Não desponta para a vida, como se o ambiente fosse mais um muro de pedras a cercar-lhe a alma, a levar-lhe aos soalheiros da Horta.

Ao nos determos no estudo da verticalidade e horizontalidade espaciais, podemos reparar que JG está, na maioria das vezes, no plano horizontal, pois nada se altera em sua atitude. A personagem caminha sempre para um lugar onde pensa encontrar Margarida, mas este lugar idílico de encontro amoroso só existe em sua imaginação. Por isso busca um espaço para os seus desejos individuais, que só lhe é possível na imaginação; obtém este espaço por meio da interiorização.

Isso faz com que nos deparemos com a personagem que não modifica a sua forma de agir durante a narrativa; não a encontramos numa verticalidade espacial, como, por exemplo, no caso na peregrinação de Dante pelo inferno, purgatório e Paraíso em *A Divina Comédia*. João Garcia quando faz o movimento de subida do seu quarto para os outros cômodos da casa, não faz uma subida aos céus, ao Paraíso, mas, ao des-encontro familiar. Continua assim como sempre em sua horizontalidade, pois permanece em sua inércia. Não está para se expandir nas alturas como não está para descer nas profundezas, ao mais íntimo de seu ser para a busca de uma renovação. O movimento para o mais “baixo”, para as profundezas, contém traços que evocam certas propriedades do alto. JG não faz esses movimentos do mais “alto” para o mais “baixo”, ele permanece o mesmo, está em linha reta, preso ao chão.

A partir dos estudos de Lotman (1978), podemos fazer referência a João Garcia quando está no “baixo”, mas não nas profundezas como vimos anteriormente; ele continua em sua imobilidade, o “baixo”, então, se estende ao plano horizontal. Vejamos na prática como isto ocorre: em Lisboa JG via Margarida na ilha, à janela das torrinhas. Ele no nível da rua, no baixo, na horizontalidade espacial, e ela nas alturas, inalcançável. Ele ainda na rua, ainda no baixo, a conversar com Margarida, no alto do muro. Essa perspectiva caracteriza a própria personagem JG, que se mantém inferior, no baixo, no decorrer de toda a obra. Suas atitudes não encontram mudanças significativas, não saem da perspectiva inferior que a personagem se encontra desde o primeiro momento, na terra. Enquanto Margarida se mantém acima dele, inalcançável, depois do muro de pedra à entrada da quinta, onde espreitam as trepadeiras. Talvez este seja o indicativo de uma constante a ser percebida em seu percurso na narrativa, posto que, na horizontalidade, ao comprido da estrada, JG caminha “de mochilas nas costas ao comprido da estrada.” (NEMÉSIO, 1994, p. 105).

O caminhar e o espreitar são uma constante no habitante do quarto de baixo. Observa Margarida como observa as pernas que passam à janela de seu quarto. Inerte, deitado na cama, permanece na sua vida. Não se levanta, deita e assiste seus desejos tornarem-se retratos velhos em sua memória. Caminhando segue João Garcia em seus passeios pela ilha, sempre em direção à casa de Margarida.

Era a terceira vez que João Garcia dava aquela volta da tarde, desde que chegara de Lisboa. Descia a calçadinha da travessa até à rua do Mar, passava ao largo do Granel do Clark agora de janelas abertas, e, [...] tomava o *caminho* do Pasteleiro. À altura da venda do Escoto começava a ver-se a quinta dos Dulmos ao longe [...] Passava rente ao muro e via a sineta e a corda [...] João Garcia quase não desviava a vista da tira do caminho. (NEMÉSIO, 1994, p.120, grifo nosso).

O espaço do caminho é uma imagem símbolo de destino, de encontros, pode-se caminhar na estrada, na rua, no campo, na floresta, mas João Garcia caminha na estrada, em direção à casa de Margarida. O caminho, nesse caso, não apresenta bifurcações, o caminho perde o caráter de “baixo” e “alto”, para ficar em uma horizontalidade, e João Garcia refaz o caminho várias vezes. Apenas nesta descrição, o faz por três vezes, o que também indica a sua incapacidade de chegar à casa, de gritar por Margarida, somente observa, ao longe, de perto da venda, a quinta dos Dulmos.

Está aqui representado espacialmente à espera pelas mãos do destino. JG não toma as rédeas de sua vida, não se atém aos seus desejos e os transforma em combustível para a ação. O que faz, na verdade, é dar voltas, andar em círculos, sempre em busca de um encontro com Margarida e, quando esse acontece, é mais um desencontro, um desacerto.

João Garcia estava a fazer a sua ronda quando, “já de noite fechada” (NEMÉSIO, 1994, p. 130), passam por ele a cavalo Margarida e Roberto Clark; no encontro surge uma oportunidade para João Garcia convidar Margarida para um novo encontro a sós: “o cavalo de Margarida descreveu lentamente uma volta na calçada e os olhares de ambos encontraram-se ao mesmo tempo que as mãos. João Garcia sussurra: – Ao menos amanhã... No muro...!” (p. 131), mas ele fica sem resposta, “João Garcia sentiu os próprios passos na calçada já não havia sinal de cavaleiros na rua” (Ibid., p. 131), há uma certa indisposição por parte de Margarida.

Ainda nesta cena, podemos perceber que o próprio narrador apresenta JG como um ser parvo, como disse seu amigo, e inferiorizado: “Mas os cavalos vêm suados; o dr. João Garcia está aí numa má posição, com a luz dessa lâmpada nos olhos...” (Ibid., p. 131). Se, por um lado ele se encontra inferiorizado espacialmente, por outro sua visão é ofuscada pela lâmpada nos olhos, como que

se lhe fosse impossível enxergar Margarida como algo acessível, como uma possibilidade de concretização. E assim entende seu interesse por Margarida, assim entende seu fazer: ofuscado.

Mesmo quando se lhe insurge um fragmento de força para escapar do seu destino, quando encontra em si um pequeno mote para verticalizar-se, falha: "João Garcia marchava sem destino. Havia um atalho cortado numa barreira" (p. 132) e volta ao seu posto horizontal, "caminhando de gatas em defecção às juncas." (NEMÉSIO, 1994, p. 274).

Quando se vê em apuros em relação à Margarida não enfrenta seus medos, não segue em frente, está sempre a procurar um atalho, sempre a dar voltas, a desviar do caminho que lhe parece difícil de enfrentar. A tragédia é própria da planície, do espaço da horizontalidade, lugar predestinado de nosso Werther dos Açores, para quem o sonho e a fantasia permanecem sempre apenas na imaginação porque não encontra forças para lutar, nem mesmo para buscar a morte.

Aliás, a trajetória de JG é de muitos caminhos e poucas chegadas. Seu universo é o caminho, a estrada, plana e retilínea. Poder-se-ia caminhar sozinho e, por isso, terem-se encontros, vislumbrar horizontes e erguer a cabeça para enxergar outras perspectivas, não com JG, cujo olhar não se desvia do próprio caminho, como se não houvesse aonde chegar, como se seus rompantes o levassem apenas para a estrada, sem destino: "num instante se pôs na estrada" (p. 132) e dela não se desvia, "João Garcia quase não desviava a vista da tira do caminho" (p. 120). Com seu olhar estático, no horizonte sem destino, mantém-se plano, com "a idéia fixa na estrada do Pasteleiro e o contínuo ir e vir pela rua do Mar" (NEMÉSIO, 1994, p. 132), permanece inerte, caminha para o nada, para o lugar nenhum.

Mesmo quando se dá a oportunidade de ir além, não vai além da inércia que lhe assola: "Nessa tarde levou o passeio mais longe, até às primeiras casas da Feteira. Era o itinerário dos primeiros tempos do namoro." (p. 121). O ir mais longe no caminho de JG é uma marcha ao passado, uma marcha ao destino que lá atrás ficou, no muro espreitado pelas trepadeiras. Em seus trajetos, JG, "solitário ou em companhia do padrinho" (p. 260), "marchava sem destino" (p. 132), andava em círculos: "Mas acabou por dar volta ao muro do relógio e

estacou" (p. 132), "dava voltas ao convés" (p. 106) e "sentia-se enovelado na chusma dos minores de bordo." (NEMÉSIO, 1994, p. 106).

Em seus percursos fora de casa, reproduz a vida que tem acima de seu quarto, recobra a casa, à maneira das sepulturas, enclausura-se na sua existência sofrida e revive, no exterior, o espaço da sua sala de visitas, onde "uma jardineira de pé grosso atravancava o meio, impunha uma passagem circular a visitas e pessoas de casa." (Ibid., p.52). Há sempre algo que não deixa o seu caminho livre. É o tio Roberto a lhe atrapalhar, é André Barreto que está em seu caminho, um ciclone, uma tempestade, o mau tempo no canal, ou mesmo o seu modo de ser a se confundir com os elementos espaciais. "Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim." (BACHELARD, 2005, p. 217).

Muitas vezes esse dar voltas nos remete à própria personalidade de João Garcia. Ele dá voltas em suas atitudes. É cheio de rodeios com Margarida. Ele não consegue expressar seus sentimentos à Margarida e, da mesma forma, também não consegue expressar seus sentimentos a sua mãe. Nunca foi visitá-la para não desagradar ao pai e à tia. A forma redonda, circular, pertence a João Garcia, porque ele próprio se torna "aquela coisa arredondada ali no sobrescrito" (NEMÉSIO, 1994, p. 215). No espaço traçado por Nemésio, entendemos a junção espaço-personagem. Nos caminhos circulares feitos por JG percebemos a circularidade de sua alma, presa em si, como que numa rotatória sem saída na qual se enovela.

É nesse enovelar-se, é em seu caminho truncado, que aparece André Barreto, seu rival na busca do amor de Margarida, e, quando André Barreto está numa caçada, JG é pego pelo seu rival. O encontro se dá no período em que JG passa sua licença disciplinar na casa do tio Jacinto, antiga morada da família Garcia, agora também a farmácia de seu tio, onde espera curar suas feridas.

Com a chegada da festinha de Nossa Senhora da Estrela, no alto do Zimbreiro, parte com sua família e a de Laura para a festa. Lá se desvencilha dos familiares para apreciar o espaço selvagem e escuro:

O Canal estendido entre a depressão da Horta e o cone escuro do Pico, àquela hora estrangulado por uma nuvem lilás. A falésia não dava ali lugar a nada que fosse verdadeiramente verde; só alguma

moita de 'bacelo', que os caiadores apanham com risco de vida para comporem as brochas, espreitava na pedra queimada. De vez em quando, um bando de pombos bravos cobria o céu, e o seu levante soava esvoaçado e súbito na rocha aprumada do mar. (NEMÉSIO, 1994, p. 273).

Aqui temos, novamente, as relações externas, do espaço natural, a dar conta da situação em que se encontra João Garcia. Se o pico é estrangulado pelas nuvens, JG é estrangulado pelos familiares que tentam decidir por si a sua vida. No entanto, JG não vê, nos anseios de sua família, qualquer verde, qualquer vida, porque ainda está preso a sua imaginação, aos seus desejos internos, aos seus devaneios em relação à Margarida. Torna-se, então, JG a própria falésia que aprecia, ao passo que seus familiares, a cobrirem o seu céu, tal qual o bando de pombos, roubam de JG a possibilidade de ele próprio voar e atingir o céu, atingir o coração de Margarida e tomá-la nos braços para si. Mas tudo o que JG consegue fazer é tergiversar. Encontra, em seu percurso, um fragmento de vida:

Uma fenda de lava atraiu a atenção de João Garcia. Estava mais contra a terra, abrigada pelo resto de um muro de um antigo cerrado de trigo, agora inçado de grama e de juncais de baga seca. Um forrozinho de penas e de palhas vestia aquele recôncavo. E no meio da aspereza do Zimbreiro, entre o mar escuro da hora da tarde e da rocha empinada e negra, aqueles restos de ninhos pareciam um último apelo à vida, uma esperança escapa à dureza e ardor do Verão. (NEMÉSIO, 1994, p. 273).

Neste trecho, o ardor do verão é, por certo, uma referência ao fogo que incendeia as entranhas de JG ao lembrar-se de Margarida. Fogo que jamais consegue externar, porque sua inanição não o alimenta, não o toma como delírio de vida, não o transforma em labaredas. Ao contrário, João Garcia permite-se saber de seu calor veraneio e o abandona à sorte, que o transforma em brasa e, em seguida, em cinza. Tal qual o forrozinho de penas e de palhas revestem aquele recôncavo, as cinzas de seus desejos revestem JG. Até que uma pequena brasa receba brisa quente e se faça vontade latente. A simbologia aqui é representada pela busca de uma vida efetiva no ninho. Por um momento, a brasa reacende e JG age na busca de vida no ninho, uma possibilidade de vida efetiva em JG, mas esta foge dele:

João Garcia agarrou-se aos penedos que defendiam a fenda forrada, e, marinhandos por eles com uma ligeireza perigosa, contendo a respiração na esperança de achar um ser vivo, espreitou o esconderijo. Um pombo espantado, deixando um punhado de penas na boca da fenda, ergueu vôo. (NEMÉSIO, 1994, p. 274).

Sem dar por isso, ele acaba se transformando em caça pela segunda vez, se entendermos que logo no início do romance JG é “o caçador ratado e aves maiores do que ele” (Ibid., p. 25). Um caçador que tem em sua caça uma ameaça, pois é figurado bem menor do que a própria caça. Desta vez, porém, a inferiorização de JG é ainda mais eloquente na narrativa e sua contraposição ao rival torna-se esquematicamente audaciosa nas palavras de Nemésio. Percebemos isto porque, enquanto JG passeava distraidamente pela paisagem selvagem, seu rival, André Barreto, estava caçando pombos e o confunde com sua caça: “Um tiro partiu. A bala zunira a pouca distância, e João Garcia estendendo-se no chão, gritou.” (NEMÉSIO, 1994, p. 274).

Nesta passagem, simbolicamente, André Barreto transforma-se no caçador vitorioso, enquanto JG passa de caçador à caça. Sua humilhação é espacialmente descrita ao deitar-se no chão, amedrontado pelo estampido. A relação de fracasso é, por certo, uma referência ao seu total fracasso amoroso. Aquiesce aqui, no chão, como aquiesce sempre frente à imponentia de André Barreto, que, na verdade, sequer precisava eliminar seu rival, uma vez que João Garcia já havia perdido a partida, já tinha se recolhido ao seu ninho e se recostado no muro cerrado de trigo.

A prostração de João Garcia, a morte de sua capacidade de conquistar Margarida e tê-la para si, perdendo-a para André Barreto, se consubstancia nesta cena:

André Barreto pegar no pombo pelos pés e, cedendo à estaleca de todo bom caçador, examinava o efeito do chumbo como se medisse as consequências de que se sentia aliviado. (NEMÉSIO, 1994, p. 274).

“Como se medisse as conseqüências”, ou seja, a morte do rival, João Garcia é, com efeito, um pombo morto. E como se não bastasse a comparação, encontra-se pendurado pelos pés. É assim que ele se sente:

Mas a palidez traía-o. Levava nos olhos aquele espectáculo bravio do ninho revolvido, o pombo esvoaçando e atirando-se como uma seta; depois o tiro estúpido que lhe esfacelara uma asa, e a unha de André Barreto penteando-lhe as penas do papo numa pasta de sangue. (NEMÉSIO, 1994, p. 276).

A cena é bastante significativa, haja vista que o pombo encontra-se com a asa esfacelada. Sabemos que a asa é o que permite às aves voarem e, na simbologia apresentada, as asas de JG são esfaceladas por André Barreto. A relação com Margarida parece-nos bastante vívida, especialmente porque, além da impossibilidade de voar, a ave verte sangue. Por certo, é o sangue derramado do coração de JG que sofre as conseqüências de sua incapacidade, de sua morbidez, e assiste ao sangue de seu coração se derramar sem ação, sem asas.

A ele só restam lágrimas, que vertem de seus olhos ao assistir seu coração esfacelar-se. Chora a perda de Margarida, chora a sua própria fraqueza e morte.

E a lembrança daquela voz de mulher subindo da luzinha do bote queimava-lhe o peito oprimido, ardia na ressaída do mar que lhe fazia os dedos ásperos, na brasa do cigarro puxado de segundo a segundo, que lhe disfarçava em fumo os olhos rasos de lágrimas. (NEMÉSIO, 1994, p. 276).

Chora a sua derrota para André Barreto que, do pombo, penteava “as penas do papo numa pasta de sangue” (Ibid., p. 276); não havia rancor, nem maldade, apenas a observância de uma aparente lei natural. Ou a realização de desígnios que só os presságios revelam fugazmente. Ou, ainda, a constatação de seu lugar menor, da inferioridade a que sempre foi relegado.

Mesmo quando esteve distante de Margarida, em Lisboa, distante de todas as agruras que assolavam os Garcia, distante de sua subserviência predestinada, JG não a abandona, carrega-a consigo como que comprovando que tinha em si incrustado o destino a que estava fadado. Lá, em Lisboa, alugara um quarto na Alta, por ser um bairro onde o aluguel era mais barato e, por essas e outras

razões, era um reduto onde encontravam prostitutas, experimentavam-se odores desagradáveis e observava-se sujeira. Todos esses elementos nos levam a uma degradação daquele espaço que avança sempre em direção a JG, pois para se chegar até o Bairro Alto passava-se por meio de sujeiras e de tristezas.

João Garcia tomou o elevador da Glória. O caminho de casa... era triste e engolido. Os gatos da travessa da Boa-Hora gemiam, devorando as espinhas dos caixotes. O candeeiro da esquina da rua da Atalaia deitava um bafor esverdeado; uma prostituta doente servava o lençol na porta e espreitava os transeuntes, pedinchando um tostãozinho. (NEMÉSIO, 1994, p.109).

Na verdade, João Garcia encontra essa degradação explicitamente posta nos cenários que ocupa para emparelhar seu exterior com seu interior: sofrido. Poderia, por certo, ter-se acomodado em outra região, mas é levado, por razões econômicas, a buscar esse universo. Muda de local, mas leva consigo o local de onde vem. Talvez nem se aperceba disso, mas o faz, mesmo inconscientemente.

Até mesmo o seu quarto de aluguel é simples, pequeno e abafado. É a casa dos Garcia que JG traz consigo e nela dispõe, igualmente, os objetos que compõem-no: "e as sombras do fundo do quarto, o guarda-fato espelho, o cubículo que lhe servia de escritório abafado em veludos puídos e em laçarotes encarnados." (NEMÉSIO, 1994, p. 109).

Nem mesmo a chegada de um ano novo revigora sua perspectiva, nem mesmo a esperança que todos têm na virada e no novo que surge como promessa faz com que JG se movimente para a renovação, pois ele é consequência de uma família castradora.

Dezembro e Janeiro iguais [...] a grande manta de pregões chorosos – cebolas...ostras...argolas...E essa malha de sons parecia levantar-se dele quando acordava no quarto do Bairro Alto. (NEMÉSIO, 1994, p. 110).

João Garcia está mais para obedecer a ordens do que para transgredi-las, por isso o seu reconhecimento dentro da farda. Está tão incorporado em seu uniforme que é difícil imaginá-lo sem ele, mesmo estando à paisana suas atitudes são de um miliciano:

Ser oficial era um imperativo que descobria agora no fundo da sua consciência, como quem acha um brinquedo numa gaveta revolvida mas repara que passou a idade de brincar: que a espada cresceu com guardas e fiador numa bainha deveras. [...] Gostava do serviço. O que para os outros era a estopada da Companhia com dias de pré e o quarteiro, para ele era um divertimento grave, uma coisa carregada de sentido, como se ele fosse monge. (NEMÉSIO, 1994, p. 212).

Na reclusão de sua intimidade, nem mesmo nela, sente-se capaz de não obedecer, de transgredir: a farda e a subserviência o perseguem. Lembremo-nos de que seu quarto, na ilha, está repleto de objetos que remetem ao universo militar, de subserviência: "Em baixo, no quarto de João Garcia esperavam-no sempre as costas da cadeira para dependurar a farda." (NEMÉSIO, 1994, p. 211). Ali, onde poderia despir-se de suas obrigações, encontra-se rodeado pela austeridade da farda e, por mais que o quarto lhe coloque nesse plano da realidade, por certo tempo, esse espaço é preservado. É ali onde pode entregar-se a seus devaneios.

Apenas a farda lhe dá uma posição melhor do que a de todos os seus familiares. A farda é a sua armadura, o cofre onde se esconde de e para todos:

Agora ali, tudo respirava ar de tropa, desde os dólmanes em fila até à espada a um canto e os coldres da pistola de guerra abertos numa cadeira. Fazia impressão a Henriqueta aquele desarranjo do sobrinho; mas a novidade das fardas, o impedido às ordens na cozinha e o bem que ficava a João Garcia a capa cinzenta e o stick batido na polaina excitavam-na toda. Punha um cuidado diferente nas coisas do guarda-roupa e nos ovos estrelados pessoalmente antes da parada da guarda. (NEMÉSIO, 1994, p. 120).

A farda do miliciano que recebe ordens, que espera por um comando, também nos serve para ler JG em relação à Margarida. Espera pela sua carta como o miliciano pelas ordens de seu coronel. Houvera uma fagulha de patente militar na alma de JG, haveria a possibilidade de uma ação. Mas não. Não há patente na farda, não há força em JG.

Seu amor quase que platônico por Margarida tece o fio de nossa história, como já o dissemos anteriormente. Assim, entendemos que o capítulo *Má táctica* já traz no nome a própria ausência de qualquer tática em João Garcia, militar ou outra.

Imerso no ambiente baixo do bairro em que mora em Lisboa, busca resposta para o silêncio de Margarida: “e metia-se em casa à espera do correio” (Ibid., p. 107). Diante do silêncio provocador da noite e na intimidade de seu quarto, o exterior perde o sentido e o espaço interior é invadido pela lembrança de seu embaraço em relação à Margarida.

Mas logo a lembrança do embaraço que sentia quanto à maneira de combinar as suas confissões a Margarida [...] se iriam [as cartas] soltas no envelope lacrado, ou a de Margarida protegida por um segundo envelope interior (aberto! Naturalmente...) – convencia-o de que era um nada que o retinha, um motivo puramente material que a última hora da mala tornava irremediável. Havia pois uma espécie de paralisia em seu carácter; Margarida vivia dentro dele estagnada, como um nenúfar num charco que um luar de morte aviva. Luar – aquele gosto de a sentir sempre *longe*, sugerida e desejada sem um apetite preciso. (NEMÉSIO, 1994, p. 110, grifo nosso).

O longe se fixou no desejo tornando-o irrealizável. O seu desejo, abafado por sua imobilidade, torna-se irrealizável, assim não pode evitar o destino dos fracos. João Garcia, tímido, comedido, também sustenta seu devaneio:

A vida de João Garcia seria aquela literatura das noites na Biblioteca Municipal, e o Cota presidindo à leitura e tamborilando a medida dos sonetos na ponta do mata-borrão?...Ou era o seu amor vivo: vê-la, tê-la, casarem para fora da ilha e porem casa em Bragança, ele secretário-geral e livre daquela capa de aspirante miliciano que lhe garantia à força um lugar nos cabides do Real Clube Faialense e o direito às vazas do *whist* no canto oposto aos *fauteuils* onde os rapazes atrevidos ou finos tratavam por tu as trinta meninas das famílias *smart* do Faial? (NEMÉSIO, 1994, p. 124).

Nos livros na biblioteca, JG exerce sua paixão. Talvez lá, na literatura que consome, encontrasse forças para agir e exemplos a seguir. Mas não, JG quer Margarida como a si mesmo, ela representa para ele tudo o que gostaria de ser, mas não consegue ter para si os adjetivos que nela enxerga: corajosa, despojada, forte, aventureira, sem medo nenhum perante a vida ou a sociedade. É sua antítese, avesso, e procura nela a sua salvação. Mesmo a sua fragmentária semelhança com Margarida, no tocante ao desejo de evasão, acaba por revelar uma profunda diferença, um abismo insuperável.

Quando, por obra do destino, João Garcia vê Margarida pela primeira vez na missa sente-se como Dante em relação à Beatriz. A imagem do espaço semelhante e da vestimenta semelhante deixa-o enxergar em Margarida a Beatriz. Dante avista Beatriz pela primeira vez aos nove anos e volta a vê-la aos doze, saindo de branco da igreja e, depois desta imagem, nunca mais viu imagem semelhante. Beatriz o cumprimenta, ele vai embora cheio de amor. Quando encontra novamente Beatriz, esta finge que não o conhece. Beatriz se casa aos 23 anos e depois de três anos morre. Dante também se casa, mas faz um poema à Beatriz, sua eterna amada, elevando-a ao mais alto patamar.

João Garcia, como Dante em Beatriz, repara em Margarida, vestida de branco, pela primeira vez na missa, nas Angústias (Imagem 5). Tinha ela uns quinze anos. "No Dante eram nove, mas o número simbólico era três: nove e três doze, e três quinze... Vestida de branco." (NEMÉSIO, 1994, p. 123). Margarida sorri para ele, "Não chegara a ser um sorriso, mas havia um mistério e reparo naquilo. Depois o resto da missa e o sol na nave." (p. 123). E como em Dante, nunca viu imagem semelhante. Ao sair da missa, encontra Laura: "João Garcia reparou que Laura olhava muito para ele e tinha o mesmo brilho miudinho e pérfido nos dentes a que não podia resistir na Praia do Almoxarife" (p. 123). João Garcia lembra-se ainda de que "Laura fora a sua dona do *schermo*" (p. 122), e que "só o dicionário italiano da biblioteca da Câmara trazia a nota de que *schermo* (biombo) era o pudor de Dante escondendo o terror sagrado que lhe inspirava Monna Bice." (p. 123).

Imagem 5 – Igreja da Matriz.
Fonte: Schneider [s.d].

Tudo isso borbulhava em seu interior, pensava que só Margarida seria capaz de tirá-lo dessa solidão angustiante, da mesmice de sua vida. Ele se deixa levar por todo aquele ar amorfo do espaço da ilha, não tem coragem de desbravar os mares. Está grudado àquela terra e sente uma força vinda da própria ilha, “sentia-se na posse de uma força que vinha do fundo dos tempos, quando as ilhas não tinham ainda sinal de nada humano.” (NEMÉSIO, 1994, p. 176). Não era apenas uma força interior, tirava essa força da própria paisagem, interior e exterior se relacionando.

Mesmo estando em Lisboa comporta-se e acaba conduzido, ou seduzido pelo ambiente da ilha, tudo lhe lembra a ilha: “João Garcia abancava a seu lado como se se sentasse num calhau de Porto Pim ou num muro de hortenses, na estrada da Caldeira.” (NEMÉSIO, 1994, p. 107) (Imagem 6). Mesmo distante não se desvencilha da imagem da ilha e de tudo aquilo que ela representa. Mas não encontra forças para fazer à Margarida um poema em que se revele desejante, intenso. Não. Permanece na inércia e espera por uma voz escrita por Margarida.

Imagem 6 – Estrada da Caldeira.

Fonte: <http://www.almadeviajante.com/>.

Tal qual Dante, não se casa com sua amada. É “o caçador ratado e aves maiores do que ele” (NEMÉSIO, 1994, p. 25), não conseguiu e foi vencido, por isso o que lhe resta é casar com Laura, mesmo sem conseguir enxergar nela sequer uma fagulha do que sente por Margarida: “Laura saíra ao vento com a sua lâmpada sem amor: Margarida abrigava a velha chama no seu misterioso

afastamento.” (NEMÉSIO, 1994, p. 273). É seu pai, o “Coronel”, que ordena ao JG que se case, pois por meio de manobras econômicas, o coloca como chamariz destinado a aumentar os bens da família, Januário estabelece o estratagema militar para que o miliciano apenas o execute, calado. E calado permanece, mesmo antevendo o que estava por vir, mesmo consciente de que lhe roubavam o destino que desejava e decidiam por si seu destino. É um milico que aquiesce às ordens do “Coronel”, executa-as apenas, sem tomar para si qualquer fragmento de ação própria.

João Garcia ouvia tudo aquilo como se entre ele, o tio, a irmã e Laura tivesse caído de um nevoeiro, uma coisa fosca e movediça que esfuma gente perdida num grande descampado. Eram vozes e gestos que o ouvido e as vistas mal ligavam. No fundo de si, a visão de Margarida insistia como um retrato que foge à sua semelhança terrena: uma pessoa que adivinhando passos, se embuçou. Mas a lâmpada baixada, dourando a cabeça de Laura, compunha aquelas criaturas, em volta das cartas de jogar, com um ademã de mistério. (NEMÉSIO, 1994, p. 207).

Laura, sua futura esposa, “era assim: bonitinha, loirinha, mas bezerra alfeiria, de cabelinho na venta. Bastava que o vento desse uma volta ao quadrante, para ela transformar tudo.” (Ibid., p. 271).

Fadado a apenas observar sua própria vida, quando a futura mulher começa a revelar-lhe um temperamento sagaz, calculista e cruel: “os arrufos de Laura pareceram-lhe o episódio mesquinho de um jogo de gato e rato, uma cabra-cega em que a única realidade agarrada era aquela ilha vendada de nuvens e de gaivotas.” (Ibid., p. 272). JG podia ver como era Laura na realidade: “João Garcia via os dentinhos de Laura húmidos de malícia, a sua testa de anjo protegendo-lhe as pestanas sedosas” (Ibid., p. 250), mas apenas observa sua vida ser trocada de comandante. Se antes fora o “Coronel” Januário a tecer seu destino, agora era o General estrategista, Laura, a tecer JG ao seu sabor. JG é um ilhéu de terra firme, de pouco espaço, limitado em seu ser que jamais será gaivota que alça voo e mergulha nos mares à caça de seu sustento. Está enclausurado, preso e enraizado em sua timidez. Apesar de seu desejo de evasão acaba por reconhecer a sua limitação. O próprio João Garcia tem consciência da sua fraqueza, o que a torna ainda mais dolorosa:

O amor não queria confissões explicadas no vão de uma janela, nem alegorias literárias de um querer-bem concebido como matéria de um mito, ligado à rocha das ilhas e às noites de mau tempo no Canal. Assim perdera o segredo daquela ocasião de uma valsa, como quem deixa cair uma minhoca inevitável debaixo dos pés de uma rapariga que tinha mais com quem dançar. Triste e alheado na cadeira, a reflexão de João Garcia, agora exercida no estilo dos teoremas da Tática, foi trabalhando nele um pensamento preciso, numa substância dura como se não fosse uma frase: 'O amor de um mito é puro mito'. (NEMÉSIO, 1994, p.197).

Conforma-se em ter em Margarida uma Vênus inacessível, uma Diva a ser adorada, apenas adorada. E reconforta-se na sua mediocridade sob a guarda do destino traçado por seu pai. Não negocia, é negociado. É, novamente, passivo.

A partir do estudo feito por Lins (1976), sobre a distinção entre espaço e ambientação, inseridos no capítulo II, observamos que dentro do romance podemos ter os vários tipos de ambientação: franca, reflexa, dissimulada ou oblíqua, tendo em vista sempre narrador e personagens.

A ambientação, no que concerne às suas relações com o desenrolar da narrativa, interessando, portanto, narrador e personagens repousa normalmente sobre três princípios básicos, empregados isoladamente ou conjugados. (LINS, 1976, p. 79).

A ideia de ambientação reflexa, segundo Lins (1976), "é característica das narrativas na terceira pessoa, atendendo em parte à exigência [...] de manter em foco a personagem, evitando uma temática vazia." (p. 82). E se apresenta em vários pontos de *Mau tempo no Canal*. Escolhemos um trecho sobre a casa dos Garcia, a qual já nos referimos anteriormente, para nos servir de objeto de análise:

A servir de tecto ao pai – outro sobrado, com outros Garcias, recebia o peso das camas e das tesouras da casa, enquanto se ouvia um som de um recipiente a encher-se lentamente no quarto da tia Henriqueta. (NEMÉSIO, 1994, p. 214).

Pela descrição do ambiente, temos a descrição do quadro de como as personagens se encontravam: João Garcia aparece imóvel, a carregar todo o

peso da casa e da família, não se junta a eles, mas serve de teto e sente o peso da degradação de sua família.

A ambientação reflexa como que incide sobre a personagem, não implicando numa ação. A personagem, na ambientação reflexa, tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada, é sempre interior. (LINS, 1976, p. 83).

Como temos percebido no decorrer deste trabalho, o espaço é um elemento essencial de destaque no romance, não só pelo detalhamento de interiores e exteriores, mas também pela caracterização dos lugares percorridos pelas personagens e a incorporação deles no seu cotidiano. Em MTC, o autor faz do espaço uma projeção daquilo que ocorre com seus habitantes. Se, de um lado temos a vida aristocrática degradada pela falência de bens, mas ainda assim com seus modos e costumes "superiores", de outro, temos a burguesia ascendente e a pobreza dilacerada pela peste esquecida na ilha distante.

A questão da *açorianidade* está presente em toda a obra de Nemésio. Aqui, neste nosso capítulo, que tem por estudo as personagens e o espaço, podemos confirmar esta presença. João Garcia preso em sua timidez, preso em seus sentimentos, não consegue se alargar como o mar que está diante de seus olhos, o mar que o rodeia; ele é como a terra firme, uma pequena porção de terra rodeada pelo vasto mar-oceano. O confinamento da ilha está nele.

Em oposição, temos Margarida, que é traçada como o vasto oceano, como a infinitude diante dos olhos, traduzida no próprio horizonte. Sua antítese, JG, como aqui trabalhamos, é ilha limitada, que carrega a si para todos os cantos que vai e jamais se expande, porque não consegue, mesmo estando em Lisboa distante da ilha, presenciar com plenitude o continente.

Um muro. Um obstáculo. O Canal. Um obstáculo. O mau tempo. Um obstáculo. Uma briga entre famílias. Um obstáculo. E assim seguem João Garcia e Margarida. A ilha, o confinamento. O mar, a imensidão. Em ambos os casos a separação.

4.2 MARGARIDA

*Num rio virginal d'aguas claras e mansas,
Pequenino baixel, a Santa vai boiando.
Pouco e pouco, dilui-se o oiro das suas tranças
E, diluído, vê-se as águas aloirando.*

*Circunda-a um esplendor de verdes Esperanças.
Unge-lhe a fronte o luar (os Santos Óleos) brando.
E, com Graça etérea e meiga das crianças,
Formosa Iria vai boiando, vai boiando...*

*Os cravos e os jasmims abrem-se à luz da Lua,
E, ao verem-na passar, fantástica barquinha,
Murmuram entre si: 'É um mármore que flutua!'*

*Ela entra enfim no Oceano... E escuta-se, ao luar,
A mãe do Pescador, rezando a ladainha
Pelos que andam, Senhor! Sobre as águas do Mar...*

António Nobre

Vitorino Nemésio em *Corsário das Ilhas* nos dá a visão do que vamos encontrar em *Mau tempo no Canal*: “O Faial antepara a muralha vulcânica do Pico com um porto-canal e uma cidadezinha, a Horta, que alia a um viver semirrural uma nota cosmopolita” (NEMÉSIO, 1998, p. 45). Na cidade da Horta da época da Primeira Grande Guerra Mundial, Margarida nos mostra um outro ponto do Arquipélago açoriano: “E o Faial, [...] aparecia baixo, negro, picado dos seus faróis e semáforos de terra cosmopolita.” (NEMÉSIO, 1994, p. 377) (Imagem 7).

Imagem 7 – Faial, Horta.

Fonte: Secretaria Regional da Educação e Assuntos Sociais. Direção Regional da Cultura – Angra do Heroísmo.

Margarida não se confunde com as outras moças da ilha. Ao contrário, delas se destaca e evidencia a ânsia de viver que lhe vai na alma. Enquanto aquelas se preocupam somente com os mexericos e futilidades, ela preocupa-se com a vida, com a paixão e com as descobertas:

O tio creia que estas senhoras da Horta não sabem que estão neste mundo [...] Foram criadas com tolices; não vivem senão para o Real Clube Faialense e para as festas a bordo, quando vem uma esquadra à Doca (p.188). Margarida tinha um prazer doentio em descobrir os gestos alvissareiros das lambisgóias das *torrinhas*, todo o aflorar do vasto sistema mexeriqueiro da Horta. (NEMÉSIO, 1994, p. 361).

Ela não se deixa contaminar por futilidades ou pelo espírito aristocrata de sua família, se junta aos pobres para sentir a vida na sua essência, inclusive serve de enfermeira para um empregado, porque possui uma capacidade de observar a realidade dos fatos de forma muito superior à das outras figuras femininas da obra. Com sua consciência crítica, é capaz, inclusive, de desvelar a incompetência do pai, principal causa da decadência econômica e perda de prestígio da família.

Sua figura é revelada pelo narrador como a necessidade da realização humana, como uma contestação, por isso não se prende somente a sua

descrição física e moral. Por isso não pode ser comparada às outras mulheres da Horta, de “meio mesquinho”, no dizer do tio Roberto Clark, que vivem a superficialidade de um tempo de “piano e de francês” (ou outra língua, dado certo cosmopolitismo da Horta de então). Aceita-a, mas com ela não se identifica, como que compreendendo a pequenez dessas atitudes. Está além da futilidade e mesquinhez do meio social em que vive.

Margarida é cercada de descrições detalhadas com vocabulário rico de pormenores, o que permite ao leitor perceber o significado das ilhas como cenário humano. Na composição da obra, Vitorino permeia dados históricos reais à sua criação literária.

É por intermédio dessas intercalações entre real e imaginário que percebemos a coexistência de certas “intromissões” históricas com a vivência dinâmica de Margarida. Seu pai é o “duodécimo neto de Fernão Dulmo, *descobridor de uma suposta ilha ao norte da Terceira*; neto do capitão-mor Diogo Dulmo, que hospedou na sua casa da Horta o Senhor D. Pedro IV.” (NEMÉSIO, 1994, p. 34), pois “Fernão Dulmo, capitão das Quatro Ribeiras, que em 1486 projectou o descobrimento de uma grande ilha, ilhas ou terra firme a Oeste.” (NEMÉSIO, 1998, p. 47). Segundo o que escreve Urbano Bettencourt Machado (1998, p. 394), o flamengo Fernão Dulmo “sabendo-se que, para lá das incertezas que o rodeiam enquanto personagem histórica fora capitão não do Faial, mas *da* ou *na*, Ilha Terceira (conforme os documentos) [...] se ofereceu ao Rei para ir descobrir a presumível Ilha das Sete Cidades e, segundo Nemésio”, “o açoriano, embora comedido e pausado nos seus gestos, como quem ainda a pouco não tinha o tempo racionado, civilizou largamente as suas ilhas e ainda teve vagares para ajudar a fazer a terra alheia.” (NEMÉSIO, 1998, p. 51).

A linhagem de Margarida provém, pelo lado paterno, de uma família aristocrata, os Dulmos, e pelo lado materno, os Clarks, uma família inglesa, híbrida de vários sangues. É, portanto, composta de membros respeitáveis, desde o sangue flamengo do descobridor até o sangue inglês de uma burguesia que foi próspera.

A Horta era uma terra de gente boa e sã; tinham nascido ali todos, como pintos no fundo do Granel: aí daquele que enjeita as palhas onde deitou! Os Dulmos eram aves do Faial há mais de quatro

séculos, como os milhafres e os cagarros. Flamengos de casta, sim, mas deitados em choco ali no mormaço das ilhas [...] Mas Margarida também era Clark – quase tão Clark como Dulmo. (NEMÉSIO, 1994, p. 292).

Porém, a aristocracia dos Dulmos e a riqueza dos Clarks estão por um fio em razão da ruína financeira e somente ela possui lucidez suficiente para compreender a decadência econômica a que o comportamento do pai os arrastou. A queda financeira da família fica assinalada logo no primeiro capítulo:

[...] a mãe anda sempre com uma pilha de nervos e o 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...(p. 34), [e o pai] noitadas com mulheres, na tasca da Mariquinhas Estragada. (NEMÉSIO, 1994, p. 97).

Já aqui percebemos a sua consciência da falência da família e nuances de sua consequente revolta, quadro que se intensifica ao longo da obra, quando sabemos que o quadro de fragilidade é assombroso: o pai, um péssimo administrador; o avô, paralítico; a mãe, D. Catarina, adoentada, fraca; o irmão, Pedro, não se mostra dotado para os estudos, não assume responsabilidades; o tio, Mateus Dulmo, por quem Margarida nutre especial afeto, está velho, gosta de música e se mostra incapaz de entrar na selva dos negócios. Com tudo isso, Margarida surge como uma tábua de salvação através de um “bom” casamento e personifica a possibilidade de trazer de volta os “bons tempos” dos Clarks e Dulmos.

A indicação do papel de Margarida na família dá-se já de início, pelo seu próprio nome que, segundo o significado dos nomes²⁴, empresta àquela que ele possui um caráter especial. Em geral, a pessoa que tem esse nome é especial, é fora do comum e apresenta com frequência qualidades pouco correntes: compreensão, doçura e preocupação com os demais. Ajuda as pessoas sem esperar nada em troca. Precisa de liberdade para expressar suas emoções e usar sua intuição. Tem amplos horizontes, já que não gosta de confinamento em

²⁴ A análise aqui é feita com base nos endereços eletrônicos
<http://www.significado.origem.nom.br/nomes/?q=MARGARIDA/>. e
<http://www.mulhervirtual.com.br/>. Acessados em 08 dez. 2008. Resumidos e adaptados.

lugares pequenos ou ficar preso a situações que não tragam expectativas. Muitas vezes o seu senso de obrigação e de servir, a leva a fazer sacrifícios extremos. Sentem-se mais felizes quando estão a serviço da humanidade. O casamento a enfraquece mesmo que a atraia e na prática acaba se sentindo sem energia.

Margarida leva, ainda, emblematicamente em seu nome o “mar”, enquanto sua avó é Terra. Compõem, então, em seu nome próprio a essência de Mar e Terra, mas não uma porção de terra parada e estagnada em si, mas uma terra que se pretende produtiva. No espectro Margarida, consolidam-se a noção de confinamento dada pela terra e o desejo de imensidão, dado pelo mar. O mar Margarida, às vezes bravio, arrebenta na praia com o seu tom “de veludo azul, a verde salpicado de cristas brancas” (NEMÉSIO, 1998, p. 94) e a outras “manso e plúmbeo” (Ibid., p. 94), ela é como o vaivém da maré. Etimologicamente, Margarida vem do latim e significa pérola, ao passo que, na perspectiva de Nemésio, a sua avó “Margarida Terra, aquela rapariga tão exuberante, tão sensível – ‘a pérola do Faial’, como se dizia na Horta.” (NEMÉSIO, 1994, p. 158), é também a pérola do Faial.

A esse respeito é importante ressaltar que, segundo o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (1982),

a pérola desempenha um papel de centro místico. Ela simboliza a sublimação dos instintos, a espiritualização da matéria, a transfiguração dos elementos, o termo brilhante da evolução [...] imagem da perfeição ideal das origens e dos fins do homem. [...] a pérola é rara, pura, preciosa. Pura porque é reputada sem defeito [...], porque o fato de ser retirada de uma água lodosa ou de uma concha grosseira não a altera. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 711).

Sob esta perspectiva, podemos pensar que Margarida, tal qual a pérola, precisou de um tempo, de anos de espera para brilhar. Isso, na obra, é percebido pela distância temporal entre sua avó e ela: duas gerações para ser aperfeiçoada.

Ela se tornou, sob neste prisma, centro místico, que alia os elementos mar/terra e etéreo/profundo. Percepção que se consolida, na visão de JG, cujo amor por Margarida é “amor de um tímido”, nada mais do que uma dialética de “querer bem concebido como matéria de um mito, ligado à rocha das ilhas e às

noites de mau tempo no Canal.” (NEMÉSIO, 1994, p. 197). O próprio JG conclui que “amor de um mito é puro mito” (Ibid., p. 197). Para ele, a pérola do Faial, imagem da perfeição, inalcançável, é rara e preciosa e, apesar de viver num meio mesquinho, não se deixa corromper, seu amor é “coisa para ter desfecho em outra vida” (Ibid., p. 122).

A despeito do amor do rapaz, Margarida acaba por excluir JG do seu mundo sentimental em razão de sua apatia, estagnação e inimizade das famílias, mas, antes, pela tibieza do jovem e sua incapacidade de desafiar o mundo em nome do amor. No fundo, Margarida sente-se ofendida pelo “bom comportamento” de JG, muito apegado às normas e, por conseguinte, incapaz de um gesto aventureiro, um rompante. Ela própria não tem “uma consciência muito clara do que a unia a João Garcia.” (NEMÉSIO, 1994, p. 37). É apenas o despertar “de um não sei o quê”, pois “nunca tinha gostado de ninguém” (Ibid., p. 40).

A obra une Margarida Clark Dulmo e Margarida Terra, neta e avó, já na Tábua de personagens, desde a aparência física, “D. Margarida Terra, mulher de Charles Clark, avó e sócia de M.” (p. 14), até seus íntimos, suas almas. Constatamos que ela tem o “jeito” da avó, “É a cara da avó, da D. Margarida Terra... Dá, dá uns ares...” (p. 96). Essa ligação entre as duas Margaridas se dá também pelo anel que a segunda carrega, “[...] o anel?... É uma serpente... Os olhos são verdes... falta-lhe uma esmeralda...” (NEMÉSIO, 1994, p. 27), que pertenceu à avó e veio direto para as suas mãos, sem passar pelas mãos de sua mãe.

A serpente cega, à qual falta um olho, uma esmeralda, reforça a união entre as personagens: dois olhos, duas vidas; o olho vazio é a avó morta, que se foi; o olho que ainda vê é Margarida. Por intermédio dessa peça entendemos que suas vidas se entrelaçam, mesmo porque Margarida nunca se preocupou em substituir a pedra, simbolizando que aceitou o anel e a vida que a unia à avó, simbioticamente.

A aproximação de ambas se consolida ainda mais por seu costume de, no Granel, dormir sempre na cama que fora de sua avó, “enfiar-se na cama que tinha sido da avó Margarida Terra” (Ibid., p. 73), e, por consentir no pedido de seu tio Roberto, “depois de uma certa repugnância” “em provar o vestido de

baile da avó.” (NEMÉSIO, 1994, p. 140). Como a sua avó, no retrato do Granel, parece ter o mesmo destino:

Seria semelhante sudário que a tornava parecida com a avó Margarida Terra? Lembrou-se do retrato do Granel, do sorriso enigmático da avó no escuro da tela ressequida. A prima Corina dizia: 'És a cara de tua avó Margarida! Ah! Mas toda... dos pés até à cabeça!'... 'Dá...dá uns ares... mais tiques do que feições... (NEMÉSIO, 1994, p. 427).

O romance conduz o leitor a considerá-la fadada a seguir os caminhos trilhados pela avó, que não conquista a felicidade no amor. Margarida Terra fora apaixonada por seu primo Francisco Brum, mas casou-se com Charles Clark. Assim Margarida também se sente confinada como fora sua avó: “Margarida Terra [...] prisioneira [de seu marido] no Granel! [...] Um isolamento estúpido, por exclusão de partes” (NEMÉSIO, 1994, p. 158), o que podemos conferir na carta em que a avó escreve ao tio Mateus:

Muito agradecida pelos esforços que tens feito para que o Carlos tenha outra conducta com a pobre Ana Silveira, porque realmente *para emparedada basta eu*²⁵. [...] Não me consta que [...] os vivos vivessem enterrados. (NEMÉSIO, 1994, p. 161).

Confinamento que Margarida revê no final da narrativa, logo após a morte do tio:

[...] quase fechara numa torre a avó Margarida Terra, perdida para a vida de sociedade, para a paz num lar aquecido e feliz, para o amor de si e dos outros... Tão pura, tão inocente no retrato sombrio do Granel. (NEMÉSIO, 1994, p. 442).

O confinamento, porém, não é uma exclusividade das Margaridas, pois percebemos que o próprio espaço da ilha, por sua localização geográfica, confina seus habitantes. É fato que o acesso ao continente é difícil. A própria Margarida nos dá a nota deste “estar confinada”; é nela que podemos melhor notar o confinamento interior e uma necessidade de caminhar sempre em direção a um

²⁵ Grifo nosso.

espaço exterior, aberto, como se assim fosse possível conter a sensação de confinamento, “aqui abafa-se! Hoje nem há luz que preste na Doca. A Câmara poupa nos candeeiros” (NEMÉSIO, 1994, p. 70), diz.

Ressalta o confinamento espiritual de Margarida a sua frequente sensação de “abafamento”, como, por exemplo, na casa da prima D. Corina Peters: “Como sempre, pediu às velhotas que a levassem ao castanheiro – era em Agosto, e as salas abafavam debaixo dos tectos de maceira” (p. 37); na sua ânsia por lugares abertos, “... sentara-se [...] na banquetinha da varanda” (p. 183). Até mesmo quando borda, “Margarida bordava no terraço” (p. 39) e em seus momentos de introspecção, “quis que se abrissem de par em par as portadas da janela sobre a quinta: sentia-se melhor.” (NEMÉSIO, 1994, p. 246).

Seu quarto, na quinta, fica nas torrinhãs

no quarto pegado ao de Maria das Angústias. As ‘torrinhas’ não eram verdadeiramente águas-furtadas, mas uma espécie de andar mais curto que o corpo da casa e debruçado aos quatro ventos sobre as grandes abas dos telhados. (NEMÉSIO, 1994, p. 36).

É ali que Margarida se sente menos enclausurada, pois o cômodo dava a sensação de liberdade e não parecia pertencer ao corpo da casa, tal qual sua dona. Do seu quarto, pode olhar pela janela e ver o universo. Enfatiza esta perspectiva, o fato de que fica acima dos outros aposentos da casa, está mais próximo do céu, onde o vento bate de todos os lados, entra pelas janelas trazendo um mundo de liberdade, o que aguça sua vontade de estar lá fora:

a casa e o quarto são marcados por uma intimidade inolvidável. [...] a casa vai da terra para o céu. Tem a verticalidade da torre, elevando-se das mais terrestres e aquáticas profundezas até a morada de uma alma que acredita no céu. Tal casa, construída por um escritor, ilustra a verticalidade do humano. (BACHELARD, 2005, p. 42).

O desejo de fuga, “de ser levada” (NEMÉSIO, 1994, p. 40), e a vontade de solidão, “ficar fechada no quarto” (Ibid., p. 40), são presenças constantes na simbologia que circunda a personagem, mais próxima dos ventos, do sopro e da brisa que entram pela janela, que “manifestam a ‘expansão das coisas infinitas’

[levando para longe] o ser íntimo e [fazendo com que participe] de todas as forças do universo.” (BACHELARD, 2001, p. 243).

É nesse deixar-se levar pela paisagem exterior, pela sua paixão pela terra e pela gente do lugar, pelo seu amor pela ilha que podemos ler Margarida como “um não sei quê que nem parece ser deste mundo” (NEMÉSIO, 1994, p. 64), que evoca a aventura alpinista que a levou ao cimo da montanha do Pico, lugar de onde avista as nove ilhas do Arquipélago e pode sonhar com a liberdade continental e consegue, enfim, satisfazer a “grande ambição da sua vida: subir ao pico do Pico” (Ibid., p. 39) (Imagem 8).

Imagem 8 – Pico do Pico.

Fonte: <http://www.geocities.com/>.

Vira aparecer o Sol dos lados da Terceira, todo sangrento num mar de chumbo, um mar que nunca tinha visto, fresco e sem nada que lhe cortasse a *ilimitação parada*²⁶, a não ser as ilhas negras e acobardadas numa neblina [...] sentia-se contente a ver o Sol crescer devagar para ela que o esperava à beira da cratera apagada do Pico, com um pau ferrado. (NEMÉSIO, 1994, p. 39).

Esta visão apreciada a 2.351 metros de altitude faz do mar e das ilhas simples acidentes como se a pequenez do mundo físico surgisse subitamente ante a luz de uma razão superior. Margarida via o sol avançar conservando na

²⁶ Grifo nosso.

mão um “pau ferrado”, que se usava para escalar a montanha, “e tudo aquilo entrara por ela como o mar lentamente pela fuma, gorgolhando sem que se sentisse direcção ou violência – uma pura deriva de águas... um mar que nunca tinha visto.” (NEMÉSIO, 1994, p. 39) (Imagem 9).

Imagem 9 – Furnas.

Fonte: <http://www.trekearth.com/gallery/europe/Portugal/Islands/Acores/>.

Podemos observar que existe em Margarida um movimento espacial que a leva para cima e para baixo, num caminhar vertical, até mesmo em seus gestos, seu olhar, seu eu interior:

Além disso, o ‘alto’ acontece ser sempre sinônimo de conceito de ‘longínquo’ e o ‘baixo’, do conceito de ‘proximidade’. É por isso que um deslocamento é, afinal, um deslocamento para cima ou para baixo. (LOTMAN, 1978, p. 364).

O referido autor aponta ainda que a

coincidência do alto e do longínquo e a caracterização contrária do ‘baixo’ fazem com que o ‘alto’ seja a direcção de um espaço que vai se alargando: quanto mais alto se vai, mais o espaço é

ilimitado; quanto mais baixo se vai, mais ele é restrito. (LOTMAN, 1978, p. 364-365).

Também das alturas, agora pela janela de seu quarto, nas torrinhas, é capaz de avistar o Canal, o mar e o Pico:

De uma janela traseira via-se a estrada, mas mal; só os tejadilhos dos *char-à-bancs* e as orelhas dos machos que à tarde, pela Feteira, iam para além de Castelo Branco. Das janelas do 'calhau' descobria-se o Canal e o Pico (a cidade era um camarote de frente para aquele palco de todo o ano). O Canal e o Pico é uma paisagem recorrente, pois não é somente do quarto nas torrinhas que se pode avistá-los 'A casa estava em silêncio e das janelas traseiras via-se o Canal'. (NEMÉSIO, 1994, p. 152).

Por intermédio das janelas abertas, Nemésio faz a exploração crescente do espaço e, através de Margarida, personifica os anseios de todo o povo ilhéu. Tal qual os habitantes da ilha, Margarida ao olhar pela janela está mais próxima do exterior da casa, onde, na verdade, gostaria de estar. É assim que percebemos que a paisagem a preenche e que, para ela, estar lá fora significa estar mais perto da imensidão, da liberdade, de não se sentir trancada. Ali contempla o mundo e vive seu sonho de liberdade. A janela é moldura para a paisagem, que permite observar a beleza que vem do exterior, que aguça ainda mais o desejo do devaneio: "[...] descobria-se o Canal e o Pico (a cidade era um camarote de frente para aquele palco de todo o ano)" (NEMÉSIO, 1994, p. 37). A paisagem desoladora que vê pela janela da quinta após a passagem do ciclone e das verdascadas do pai, logo no início do romance, simbolizam o estado de espírito de Margarida:

Chegou à janela. A quinta parecia lavrada por arados fantásticos [...] Aqui e além, [...] nadavam ramos de faia em verdadeiros charcos. [...] E, para lá do 'calhau' coberto das mantas da cheia, via-se o Canal ainda amargo, com o Pico negro e cônico ao fundo. (NEMÉSIO, 1994, p. 33).

No decorrer da narrativa, a casa do Granel, antiga morada de seu avô Charles Clark, se abre para a visita do tio Roberto Clarck, de Londres, filho natural do velho Clarck e de Ana Silveira. Margarida fica incumbida de ir todas as

manhãs vigiar “o arranjo da casa” (NEMÉSIO, 1994, p. 136). O ambiente, outrora fechado, dá lugar a uma nova vida pelas mãos de Margarida que abre a casa todas as manhãs e ilumina os cômodos fechados, dando vida e mobilidade ao que estava parado:

[...] nunca estivera tão interessada por uma coisa como naquele salão escuro e fundo que não se abria há anos. As paredes revessavam humidade por detrás dos quadros pendentes, em que as feições dos retratos surgiam de tinta comida e de bofes fechados. Mas os móveis eram bonitos, ainda que com uma certa mistura. Havia *bibelots* velhos, coisas a mais. Margarida separava, explorava as gavetas, vinha soprar o pó [...] à varanda. (NEMÉSIO, 1994, p. 138).

O espaço do Granel, fechado, úmido e escuro é desfeito por Margarida que, refazendo o ambiente simbolicamente com a abertura das janelas, deixa que o espaço exterior entre na casa. Essa necessidade de limpar, arrumar e dar cabo da penumbra e do enclausuramento se associa a sua própria necessidade de se libertar não apenas da casa em si, mas a própria Margarida,ilhada. As gavetas da casa, sempre fechadas, guardando a decadência familiar são abertas e reviradas por ela, que dá às coisas um novo valor. Roberto, filho da transgressão, uns dezessete anos mais velho, serve para dar sentido e vivacidade aos seus dias que, se assim não fosse, seriam monótonos e aborrecidos. Além de simbolizar a salvação dos Dulmos, Roberto, com hábitos, virtudes e vícios diferentes, funciona, também, como elemento perturbador da (des)ordem estabelecida, embora, Margarida não havia gostado das artimanhas de seu pai para casá-la com o tio Roberto e resgatar a família do naufrágio econômico:

– Escuta o pai: o tio Roberto vem aí. Falo por falar... (...) Se ele te agrada, deixa...casa! que fica tudo em família... Margarida fitou o pai com um olhar trespassado, em que havia aço e dor (p. 78). [...] Essa idéia doera a Margarida [...] servir-se dela e dos seus vinte anos como de um fiador bonacheirão, casá-la com um tio que vinha aí para o livrar de uma rascada. (NEMÉSIO, 1994, p. 130).

Mas o tio surge para fortalecer seus sonhos e ocupar o espaço vazio de sua vida: “[...] fora uma surpresa para ela. Ninguém dava importância às suas opiniões – ele ouvia-a muito sério [...] Roberto, que fizera o milagre de amansar o *Açor*.” (NEMÉSIO, 1994, p. 130). Estranhamente, é ele quem a ouvia com interesse e “parava-lhe os olhos com a curiosidade de alguém que vê um bicho” (Ibid., p. 130), o que se contrapõe às vicissitudes de JG, que, sem atitude, não havia conseguido amansar o cão, o que dá início ao afastamento de seu lugar no coração de Margarida.

Paulatinamente, tio Roberto vai se desvendando para Margarida. Cria-se entre ambos uma relação intelectual e sensível, que vai aumentando naturalmente e apagando o sentimento indefinido que ela nutria por JG. Conforme vai conhecendo melhor o tio, nota-se uma modificação na relação entre eles, sentimento indefinido, inconfessável até para a própria Margarida. Com isso, escreve a JG para esclarecer definitivamente a sua relação de amizade fraterna: “Estou noiva. Espero que desta vez entenda uma situação que eu própria lhe não sei explicar.” (NEMÉSIO, 1994, p. 190).

Depois de refletir as palavras escritas pergunta a si mesma: “Estava noiva de quem? De André Barreto? Do tio Roberto?” (Ibid., p. 190). Apesar de seu interesse gradual pelo tio Roberto, que por vezes deixa transparecer como um segredo amor. No íntimo de seu ser, reside o desejo de abandonar a família e se tornar independente, oportunidade que se solidifica no tio, que pretende levá-la para Londres:

[...] a hipótese de ir para a Inglaterra logo que o tio Roberto se convencesse a arranjar-lhe qualquer coisa – inclusive relacioná-la com os parentes ingleses, os Marrs, e ela ficar hóspeda deles ou ir de dama de companhia para alguma família rica, ainda que fosse como *nurse* (p. 185). Mudei de idéias – disse Roberto [...] – Tenho estado a pensar... O Marr tem a clínica em Kensington; está sempre a admitir enfermeiras, raparigas de sociedade. [...] Ias para lá como ajudante de regente; fazia as honras da clínica... (NEMÉSIO, 1994, p. 189).

Existe entre Margarida e o tio Roberto uma relação dialógica. Roberto, na verdade, é como um espelho, no qual enxerga suas aspirações existenciais mais profundas, o seu destino de mulher perante uma família em decadência e, não obstante, representa uma figura paterna, com “o seu olhar paternal” (Ibid., p.

140). Podemos entender Roberto como o “esperado”, o “desejado” por ela, seu homem ideal. Só ele, do jeito que era, poderia suprir sua carência afetiva. Desta forma, ele se torna um amor adulto, a salvação para a ruína da família e a única oportunidade dela suprir suas carências.

Nas cenas em que se encontram a sós, reproduzem espaços de natureza serena, quase idílicas (Imagem 10).

Ao entardecer os campos enchiam-se de neblina, o Pico ficava baço e monumental na águas. [...] Sentiu sede de se abrir toda ao tio [...] mas não achou palavras sensatas, ou pelo menos capazes de serem ditas ali de selim a selim, nos campos tão bonitos (p. 124). Roberto, com ares de mistério, travou-lhe do braço lentamente e subiram até à varanda. [...] Margarida deixou-se conduzir até à banquetta de pedra, a que os líquenes arroxeados não tiravam um tom semelhante ao das nuvens que tornavam o dia baço. [...] Roberto curvava-se sobre ela com uma doçura grave; os seus olhos tinham um brilho penetrante e leal. (NEMÉSIO, 1994, p. 187).

Imagem 10 – O Pico nublado.
Fonte: Melo (2000).

Margarida sente-se tão bem perto dele quanto das pessoas mais simples, por isso vai, a contragosto da mãe, participar das festividades do Espírito Santo, festa de grande popularidade e devoção nos Açores:

As festas do Espírito Santo enchem a Primavera das ilhas de um movimento fantástico, como se homens e mulheres, imitando os campos, florissem. Da Páscoa ao Pentecostes e à Santíssima Trindade são sete ou oito semanas de ritos de uma espécie de florália cristã adaptados à vida da lavoura, dos pastos carregados de humidade e de trevo no meio das escórias de lava – ‘o Mistério’. (NEMÉSIO, 1994, p. 229).

Os elementos espaciais que compõem o complexo ritual exibem características religiosas e profanas, cristãs e pagãs:

Os bispos de Angra [...] tentavam desterrar da religião insulana aquelas estranhas práticas: o Paráclito entre círios e olhos de raparigas ardentes, o *Veni creator* cantado ao rés do transepto cheio de vestidos leves. O próprio abuso dos “foliões” trajando a opa dos bobos e dançando a toque de caixa em plena capela-mor, foi reprimido a custo. (NEMÉSIO, 1994, p. 229).

Toda a cena da festa do Divino Espírito Santo se passa num espaço aberto, no Capelo, no terreno de Manuel Bana (Imagem 11). Como Margarida está sempre à procura de espaços sem barreiras, onde se sente melhor, deixa-se descontraír e incorpora a atmosfera festiva do ritual. A festa é uma oportunidade a mais para se falar de costumes da época, das crenças, dos improvisos, do baile popular. Nessa época, o espírito cristão de amor fraternal é mais forte e as pessoas, em correlação íntima com a comunidade, aparecem aos olhos do leitor com um caráter de inseparabilidade, tornando-se um todo coeso. Para enfatizar as influências do meio sobre as pessoas e vice-versa, os festejos prolongam-se na “festa redonda” (NEMÉSIO, 1994, p. 232), uma festa perfeita, “com tocadores de viola rogados dos Flamengos e dos Cedros” (Ibid., p. 232), realizada em cumprimento de uma promessa, na “casinha cheirosa a pinho e a pitósporo” (Ibid., p. 232) de Rosa Bana, irmã de Manuel Bana, empregados dos Dulmos.

Imagem 11 – Festa do Divino Espírito Santo.

Fonte: <http://www.saomateus2005.blogspot.com/>.

Na festa, nossa protagonista toma o lugar de honra nas comemorações, “a Rosa Bana fora buscar Margarida à cadeira do pé do altar; que era o lugar de respeito” (NEMÉSIO, 1994, p. 233), e ela, adaptável a qualquer ambiente, misto de riqueza e pobreza, de ilusão e realidade, se junta ao povo, “encostou a cadeira, tomou o lugar da namorada de Chico Bana em frente dele.” (Ibid., p. 233). E assim, toma parte das comemorações:

aproveitando a pausa que o Feijão fizera no baile para apertar as cravelhas da vila, agarrou Manuel Bana [...] trouxe-o para o terreiro entre risos, quase arrastado [...] no meio das palmas e dos vivas dos convidados divertidos. (NEMÉSIO, 1994, p. 234).

Marginalizada em seu meio pelas suas ideias democratizantes, como convidada de honra, mistura-se ao povo e age como ele. Entre rapazes e moças se junta para a “Charamba” (p. 232), que se dança em ritmo lento “de maré que vaza devagar” (p. 232), e para os “desafios” (NEMÉSIO, 1994, p. 233).

Acompanhada por mestres da viola, que reúnem, na alegria ingênua e sadia do povo, velhos cansados às jaquetas dos rapazes e saias rodadas das vizinhas da casa. Deixa-se, então, descontraír, incorpora a atmosfera festiva do ritual e toma a festa como um talismã imaginário de seus anseios mais profundos. O espaço onde se passa a festa do Divino Espírito Santo exerce a função de

preencher vazios na personagem e compor um todo mais harmonioso, no seu interior e no exterior, uma vez que o todo dos espaços, de suas necessidades se amplia e se reorganiza num todo igualmente harmonioso. (RIBEIRO, 1987, p. 77).

É por intermédio da sintonia e harmonia que Margarida transita no terreno de Manuel Bana que podemos compreender as suas necessidades de equilíbrio e estabilidade, que não encontra em sua família nem em sua relação obscura com JG. Ali sim, parece encontrar a harmonia, pois é na festa que em Margarida “sucederá uma alegria que a tomara dos pés à cabeça” (NEMÉSIO, 1994, p. 230), com o que havia passado tempos a esperar e mais tempo ainda passaria para esquecer:

Mil anos que vivesse, Margarida não esqueceria a noite do baile [...] Sentia-se ali como a prancha que vem do alto mar e encontra enfim uma posição capaz de fixar as gaivotas e a sua própria massa de seivas, as suas fibras, os furos a que se agarram conchinhas e algas verdes. [...] Era a sua gente [...] que andara com ela ao colo e tinha confiança [...] no seu gosto [...] De resto aqueles dois dias e duas noites do Capelo eram sobretudo o campo, os cerrados de milho já alto e embandeirado, o moinho do Cabouco onde se metera a ler uma tarde inteira e de onde descobrira um ponto colado ao horizonte – um grande navio de vela que seguia a favor do vento para a banda das Flores. (NEMÉSIO, 1994, p. 235).

O espaço da festa produz em Margarida “um todo harmônico homólogo à sua harmonização interior”, entre o indivíduo e o espaço e entre o indivíduo e o grupo. Esta impressão é corroborada por Raquel de Sousa Ribeiro (1987), que nos permite compreender melhor as relações entre o espaço real, “concreto, euclidiano; o espaço de sólidos e superfícies, de seres e objetos” (p. 71) e personagens, e em que medida se manifestam essas relações por parte das personagens.

[...] quando nos prendemos à relação entre as personagens e este tipo de espaço [real] [...] é que a 'proporcionalização', a 'universalização', a 'impessoalização' das partes, na busca de uma composição harmoniosa, em sentido mais estrito, está presente. Não, porém, desacompanhada. É unida a elementos ligados ao domínio do 'símbolo', da 'representação' que esta proporcionalidade da parte, em sentido físico, surge [...] a aspiração da parte a uma 'proporcionalização', a uma 'universalização' corresponde a uma aspiração à sociabilização [...] a comportamentos e usos de espaços [...] com as expectativas do 'grupo' entendido, este, não só como harmonizadas às quais se juntará mais uma, mas também como seres igualmente integrados de maneira harmônica e que acolherão na composição de um todo. Outras partes com as mesmas características. (RIBEIRO, 1987, p. 71-72).

Como uma prancha em alto mar, ela também se deixa levar pela maré, pela dança, pelo movimento espacial e, também como uma prancha, serve de apoio a quem dela necessite. Depois de ter vivido dois dias e duas noites entre o povo do Capelo, Margarida regressa à solidão e descobre "um ponto colado ao horizonte", um barco que surge como "o grande navio" a seguir a favor do vento. É essa mobilidade espacial que envolve Margarida, que, assim como o navio que segue a favor do vento, deixa-se penetrar por todo o ambiente que a rodeia.

Ela não pára, vai de um lado para outro, o que não somente torna a narrativa movimentada, mas também oferece a oportunidade de novas descrições: o vaguear quase diário de Margarida a pé para a Igreja das Angústias, ou suas deambulações pela Doca, a ida ao Pico, à casa da Pedra da Burra, ao Capelo, suas viagens de ida e volta à Calheta à procura de um barco que a levasse de volta para o Faial, sua viagem de núpcias rumo ao Continente e até mesmo a tourada que assiste na Terceira (Imagem 12). Esses elementos compõem a narrativa e permitem que se conheça o Arquipélago detalhadamente.

Imagem 12 – Calheta.

Fonte: <http://www.geocities.com/>.

É a sua movimentação espacial que faz crescer a imagem do Arquipélago e a imagem da protagonista aos olhos do leitor. A ilha é finita, limitada em seu espaço, mas parece não ter fim, parece cortar o espaço ilimitado do mar, emergindo dele e fundindo-se com ele, de tal forma que a contemplação deste mundo confinado diante da imensidão, da amplitude, é vista por Margarida e em Margarida, pois o confinamento e a amplitude transformam espaço narrado e personagem em um único ser.

Não obstante, as cores da paisagem são sutilmente postas na obra, seduzindo o leitor e pintando o romance. Por intermédio delas, se consegue entender os componentes espaciais e sua significação:

As cores conseguem realizar aquilo que existe de mais belo na literatura, ou seja, mostrar visualmente aquilo que nunca poderíamos imaginar, ou, pelo menos, estávamos condicionados a não pensar. Essa evolução artística, no entanto, é fruto de um trabalho minucioso do autor, que nos seduz para uma incursão em sua obra. (DIÓGENES, 2008, p. 79).

Se em JG temos a predominância do amarelo, em Margarida temos a do verde, reprodução do espaço das ilhas e do mar. Na terra, matas e florestas; no mar, água esverdeada que se confunde com a paisagem, a ilumina e reflete a lua e o sol em tons de esmeralda. Verde também está presente no dedo de Margarida, no anel que traz para a personagem a exuberância caolha dos ares açorianos:

O verde é a cor da esperança devido à regeneração da Natureza, da Primavera, e ele está associado à noção de germinação, de renovação, de expansão, ocultando as forças mais inconscientes do que conscientes, verdades mais irracionais do que racionais. (DIÓGENES, 2008, p. 82).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982), a cor verde é o despertar da vida, é a cor da água, o despertar das águas primordiais, o verde ainda é uma cor feminina, envolvente e tranquilizante. É verde, também, a luz da esmeralda, que, segundo os alquimistas, é capaz de penetrar os maiores segredos e permite compreender a sua ambivalência:

se é capaz de tudo atravessar, é portadora tanto de morte quanto de vida, "...essa cor esconde um segredo, que ela simboliza um conhecimento profundo, oculto, das coisas e do destino. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 940).

Vejamos como a presença da cor verde se faz no romance, no entorno de Margarida:

[...] histórias inglesas de lombada *verde-alga* (p. 37); [...] as janelas das traseiras estavam pintadas de fresco, a *verde* e branco (p. 137); [...] com as mesinhas de pano *verde* puxadas para o meio (p. 138); [...] cheia daqueles tentáculos *verdes* que fechavam a casa de sombra (p. 191); [...] que caminhava para os seus galinhos *verdes*, com os dedos em pinça (p. 230); Margarida rondava as laranjeiras [...] como que lendo, criticando as páginas daquele laranjal da Urzelina, livraria *verde* e erma (p. 393); [...] de uma gruta brotavam largas folhas de um veludo *verde-alga* (p. 392); [...] e cheios de água entre as sebes de hortensias *verde-negras* (p. 408); [...] naquele mar *verde* e belo que parecia o quintal de sua casa (p. 359); Margarida [...] encontrou o Intavante à porta de uma farmácia [que] [...] apontou o corpo levantado e *verde* do Canal (p. 434); [...] aspectos de um mar de pouca vaga, ora *verde* e rolado ao arrepio da costa. (NEMÉSIO, 1994, p. 399, grifo nosso).

Como podemos perceber, é a paisagem açoriana cercando Margarida de seus espectros e contrapondo-a ao amarelo de JG. Margarida é verde por amadurecer e por esperança de amadurecimento. Não é estática e cercada de mar apenas, é parte do movimento das ondas do mar que se confundem com ela mesma. É, se assim pudéssemos conceber na realidade objetiva, ilha em

movimento. É movimento que se traduz nos verbos que a acompanham desde o início da obra, tais como ir, atravessar, correr, saltar, descrever, dentre outros; que nos permite a entendê-la como vida que se movimenta nos anos que passam e trazem a experiência de saber viver e saborear o caminhar do crescimento.

É interessante perceber que o narrador, além de deslocamentos físicos espaciais, utiliza outros recursos como recordações, divagações e devaneios para dar ideia de movimentação e sugerir que os percursos da personagem são como ondas:

Só Margarida, olhando por cima da cabeça de Roberto o mar que barrava a janela, parecia ainda presa às entranhas da história, como uma avestruz que forra, no recesso das penas, pregos e febras várias para uma longa viagem (p. 331). Na lembrança de Margarida projectou-se então, como num filme, a noite do ciclone, o capote do pai rondando o muro da quinta, a leitura da carta da Inglaterra à luz do velho candeeiro de petróleo, o tio Roberto que vinha aí... Depois, os seus projectos... (p. 359). E Margarida, tonta de sono, com aquele zumbido de ROMA! ROMA! Nos ouvidos abafados dos lençóis, tinha a impressão de que ia realmente partir enfim para qualquer parte [...] numa caravana imensa [...] tudo puxado por um grande cachalote infatigável na ponta de uma linha de quilômetros. (NEMÉSIO, 1994, p. 406).

Chega a mesmo ter um sonho profético, quase uma premonição, que o leitor confere no final da história. Em seus sonhos e devaneios, muitas vezes chega a sentir o que está para acontecer “que nem parece ser deste mundo” (Ibid., 1994, p. 64).

Margarida então sonhou que ia a bordo de um grande paquete [...] Não havia primeira classe, nem camarotes, nem mesa alguma [...] e assim percorriam os *decks* empilhados de caixas e de sacos [...] O tio Roberto devia embarcar também; mas que era dele? O primo José de Lemos havia desaparecido; Margarida perdera-se atrás de uma pilha de fardos. Queria gritar e não podia. Uma gaivota veio e levou-lhe um bocado de cabelo. [...] uma freira [...] se pôs a olhar para ela com olhos de compaixão [...] ‘Fuja menina! Fuja! Olhe esses ratos!’ Depois viu um tronco humano [...] com brechas orladas de sangue e metade de uma seta cravada... (NEMÉSIO, 1994, p. 289).

Sua peregrinação entre lá e cá pela ilha e suas divagações traduzem sua espiritualidade vasta e expansiva, como se pudesse ser capaz de viajar entre corpo e alma, de passear aqui e acolá na dicotomia freudiana de consciente e inconsciente, ou uma compreensão lacaniana de um eu e de um outro que a faria completa. Reforça esta perspectiva dicotômica de seu espírito divorciado do corpo, por exemplo, a cena em que assiste às cerimônias da Paixão de Cristo, na Matriz. Nesta oportunidade, enquanto o diácono lê os trechos da condenação, alheada de si, ela tem a impressão de ser, ela própria, a condenada:

Margarida procurava seguir n'A Semana Santa explicada o resumo das cerimônias, mas a sua atenção andava pela estrada da Caldeira [...] Ajoelhada na nave, Margarida fazia por desterrar estas lembranças vagabundas aplicando-se ao livrinho: Conduziram então Jesus da casa de Caifás ao pretório. Era de manhã. E eles não entraram no pretório, para não se contaminarem, e poderem comer a Páscoa. Saiu então Pilatos fora a ouvi-los. E disse: Que acusação apresentais contra este homem?... Mas o diácono já ia adiante: [...] *Regnum meum non est de hoc mundo.* [...] Mas a estrada da Caldeira perseguia-a, como se as indicações rituais do livrinho, impressas a tinta encarnada, que ela saltava à leitura, devessem ser preenchidas com o passeio, as hortensias, a sua vida e o seu sangue daqueles meses de peste e de surpresas desde a chegada do tio. (NEMÉSIO, 1994, p. 179-180).

Ao ouvir o fragmento latino "*Regnum meum non est de hoc mundo*", frase muito significativa em que Cristo fala de "outro mundo" que se sobrepõe ao mundo terreno, Margarida, ser em desejo de fuga para o infinito evade-se de si, aristocrática e pequeno burguesa para tornar-se uma gata borralheira no meio do povo.

O seu contato com o povo difere do de sua família, que, por mais afeição que tivesse pelos empregados, mantinha um tratamento do estilo patrão-empregado: firme, patriarcal e cheio de condescendências, mas declaradamente marcado pela distancia social que os separa. Manuel Bana, por exemplo, "por muito estimado que fosse em casa dos Dulmos e dos Clarks, um criado era sempre um criado." (NEMÉSIO, 1994, p. 321). Margarida não tem o mesmo comportamento e, quando vai ao encontro do povo, com os baleeiros, vai de encontro com suas próprias características, despe-se de seu falar aristocrata e culto que aprendeu em seu meio e se entrega à rudimentar sinceridade dos

sentimentos primitivos e dos gestos primários que só entre os iguais se justificam. Um dos aspectos de sua junção com o povo se dá pela sua identificação com a língua e sentimentos do povo:

[...] O ti Amaro nunca viu uns quadros enfascados, destes de pûinduirar...? – (Margarida, quase sem dar por isso, não sabia falar com gente desta senão na língua comum) – [...] (NEMÉSIO, 1994, p. 346).

Assim age a personagem e, por que não dizer, o próprio autor do romance, que vai da erudição às expressões genuínas de origem popular para demonstrar sua flexibilidade e capacidade adequação, o que pode ser visto tanto em *Mau tempo no Canal* como em suas poesias. Sobre este tema, Simões (1976) nos esclarece que

a faculdade de transformar a realidade concreta em matéria verbal, patenteia-se, soberba, [em] *Mau tempo no Canal*, [que supõe-se] , antes de mais nada, o livro de um estilista [...]. Mas o que constitui a grande originalidade desta obra [...] é o facto de Vitorino Nemésio [...] contar uma história de tal modo enredada nas virtudes do próprio estilo que dir-se-á história e estilo serem uma e a mesma coisa. (SIMÕES, 1976, p. 74).

De volta, Margarida, em suas excursões, atravessa o Canal para poder chegar à casa da Pedra da Burra na ilha do Pico, onde sempre fica a observá-lo e sente-se o próprio Canal:

Margarida, com a cabeça nas mãos apoiada aos vidros, espiava a mínima pulsação do Canal barrado de negrume; as luzes da Horta e o céu largamente estrelado reflectiam-se nas águas volumosas que cruzavam a esteira da maré. (NEMÉSIO, 1994, p. 277).

A jovem parece sempre querer “conversar” com o Canal e dele esperar uma resposta para os seus questionamentos. Por isso está em constante contato com ele, fazendo até mesmo com que os outros observem a sua fascinação: “Que diabo haverá nesse Canal que te divirta tanto? (NEMÉSIO, 1994, p. 296). Sua relação com o Canal vai se aprofundando a ponto de ele se tornar o

responsável por seu destino, é ele que vai acabar decidindo a própria “escolha” de Margarida, se é que podemos dizer escolha, pois ao seguir o Canal não terá mais realmente escolha.

Já em volta do leito de Manuel Bana, na “vivenda dos Clarks, conhecida pela Pedra da Burra, no sítio de Campo Raso, a casa tradicional das vinhas queimadas do Pico” (p. 280), Margarida representa a “dedicação desligada de todo o interesse” (p. 285). É “na casinha empestada das vinhas” (p. 290), que serve de enfermeira ao empregado instalado na adega “com seu largar profundo, a madre imensa, o peso de pedra chumbado à finura do fuso de rosca até o tecto, e os vastos canteiros de pipas irremovíveis e de tamanhos descrentes, era o porão.” (NEMÉSIO, 1994, p. 280).

Vejamos, então, como se dá a relação do caráter de Margarida com mais este espaço, o porão, que, segundo Bachelard (2005, p. 74), “é a princípio o ser *obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas”. Entendemos que, Margarida, lá descendo, faz a sua incursão ao desconhecido que está por vir, já que é neste local que reside a peste: “Tou co a peste, meu amo!...” (NEMÉSIO, 1994, p. 281). Seu contato com mais este espaço é descrito paulatinamente e começa quando ela apanha a vela para descer ao porão, mergulhando num mundo de mistério:

[...] atravessava sempre à noite àquela arca de bafo com uma sensação de mistério. A escada era fraca e parecia descer de um portaló. Ela apanhava a saia numa mão, empunhava uma vela na outra; o seu passo furtivo agitava os ratos na falsa. E as sombras das pipas e dos madeiros velhos dançavam na parede tracejada da conta de milhares de canaças de vinho, embebidas no tempo como numa esponja oculta. (NEMÉSIO, 1994, p. 280).

Mesmo com uma vela na mão, vê as sombras dançarem nas paredes. É para lá que seres mais lentos, menos saltitantes, mais misteriosos vão quando os donos das casas chegam e, com isso, voltam ao silêncio da toca. Com seu ar de mistério, o cômodo encarna também os dramas humanos e, ao contrário do que se imagina, “o porão aumenta invencivelmente a realidade” (BACHELARD, 2005, p. 38). Assim, as escadas que a levam para baixo, nesta amostra de sua verticalidade, levam-na ao mesmo tempo ao desconhecido e à realidade, tornando-a sensível a essa dupla polaridade vertical da casa. Nessa relação de

ambiguidade e de verticalidade do humano, a casa converte-se num ser da natureza. "É solidária com a montanha e com as águas que trabalham a terra. A grande planta de pedra que é a casa [...] água dos subterrâneos. Assim vão os sonhos em sua grandeza sem limite." (BACHELARD, 2005 p. 42).

No porão, Margarida sonha e, em seu devaneio, sai das profundezas da terra e entra na aventura das alturas:

Margarida então sonhou que ia a bordo de um grande pacote. [...] Mas [...] nem o grande vapor era mais que um grande porão cavernoso e cheio de breu. [...] Margarida pôde esconder-se numa espécie de cela a bombordo, com um crucifixo, uma lamparina de cápsula e um pronto-socorro no chão. (NEMÉSIO, 1994, p. 286).

A escuridão do porão cavernoso e a clausura da cela parecem prever o que acontecerá. Em seus sonhos "para lá daquela imagem ficava um fundão de coisas só sonhadas, que ela sentia desentranharem-se do seu pensamento pesado de sensações, dolorido e indistinto." (Ibid., p. 288). Mais tarde, quando aporta na ilha de São Jorge deflagra

uma espécie de íntimo terror, uma impressão de que fora abandonada ao mais apartado de si mesma – àquela zona de imagens, sensações, pensamentos, em que o sentimento da sua própria unidade não conseguia juntar os pedaços doloridos em que se sentia destruída. (NEMÉSIO, 1994, p. 362).

À Margarida se prendem as diversas ambiguidades: a ambiguidade da geografia, que desliza para o espaço místico; ambiguidade da linguagem, do falar erudito e popular; ambiguidade afetiva, que faz a protagonista oscilar, não apenas entre o amor pelo tio, ou por João Garcia, ou por André Barreto, mas entre a face salvadora familiar e a face desbravadora de mundos. São esses diversos planos de ambiguidade que compõem fusão de contrários, numa dialética entre o ser e o não ser, que insufla formas mais ricas de integração, nas quais misturam-se o real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto.

É nesse microcosmo que o romance nos pinta Margarida como encarnação das próprias virtudes e enigmas dos ilhéus; sombria como os mormaços das ilhas e impetuosa como as ondas que a fustigam.

A atitude de Margarida mostra-se mais uma vez marcada por uma viagem fantástica; “O vulto de Margarida, de pé numa pedra e de saia enfunada ao vento, interrogava o Canal.” (NEMÉSIO, 1994, p. 355). Em contato novamente com o povo, mas desta vez com os baleeiros, embarca para a mais perigosa aventura de sua vida, na qual vai viver mais intensamente a sensação de partir para o indefinido, sendo o próprio Canal que a levará rumo a sua sorte.

Sentada no banco do mestre de uma baleeira do Pico, de costas para Campo Raso, Margarida ia talvez na nau do capitão Fernão Dulmo, o seu tetravô flamengo, aplegada ao mormaço e ao fantasma de uma terra suposta, para a banda das Ilhas da Fortuna... E o tio Roberto, com o seu cachimbo aceso –, à ré, na ponta de outra... (NEMÉSIO, 1994, p. 359).

Margarida em um pequeno bote, com cerca de 9 a 10 metros de comprimento por 1,5 a 2 metros de largura, usado para a pesca costeira da baleia, junto com ti Amaro de Mirateca e João da Cezilha, com o ar de quem “vai ao canto da sereia” (Ibid., p. 356) segue ao encontro das baleias:

Margarida, agora embalada naquela surpresa de vento, vela, água e miragem de baleia, ia deixando-se levar. A canoa, à vezes adornada da manobra, roçava a borda no gume fresco e vivo do mar. As nuvens açorianas, a princípio paradas e aos pares, (Nuvens paradas, cor de cobre, é temporal que se descobre), deslaçavam-se agora finas e leves, como se o Pico fosse um açafate de penas sopradas. Vinha de terra um cheirinho a figueira e a bafo de lava quente. (NEMÉSIO, 1994, p. 358).

Margarida, como Afrodite na concha boticelliana, ou como a cratera do Pico, se ergue entre os baleeiros. A imobilidade de Margarida diante da cena descrita acima é a de quem observa e essa mesma imobilidade é compensada pela mobilidade das coisas observadas (vela, água, vento, baleia, canoa). Os movimentos destas comunicam certa animação aos elementos inanimados que seguem ao seu redor (Pico, açafate, terra, figueira, lava).

De acordo com Lins (1976), ambientação oblíqua exige personagem ativa, cujos atos fazem surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos. Por este prisma, podemos perceber que existe uma mescla entre a ambientação reflexa e a ambientação oblíqua e que muitas vezes o verbo

ver, tão comum na ambientação reflexa, fica impregnado de energia parecendo ligado às coisas em movimento:

A ambientação revela complexidade e engenho na medida em que o narrador, recusando a descrição pura e simples, tece ordenadamente espaço, personagem e ação. [...] ao caráter fluvial – e não lacustre – da linguagem, corresponde melhor um mundo móvel, ou, se imóvel, animado por uma força interior. (LINS, 1976, p. 85).

Neste espaço rumo ao desconhecido Margarida não reage, deixando que a saga da baleia a leve à Urzelina na ilha de São Jorge (Imagem 13):

Um grande fragor abalara a águas vergastadas por uma cauda medonha; vira-se um corpo fantástico descer ao fundo do mar como um cruzador torpedeado. Depois aninhada e a tremer no fundo da canoa, com as mãos nos ouvidos como se preparasse para assistir uma batalha naval, Margarida só vira levantar-se um fumozinho dourado da linha [...] Assim Margarida atravessara, transida, mais de meio Canal de São Jorge, vendo voar a estibordo as últimas aparências nítidas de terra conhecida [...] (NEMÉSIO, 1994, p. 372).

Imagem 13 – Uma cauda medonha.
Fonte: <http://www.geocities.com/>.

No Canal, tecedor de destinos, a baleia a conduz para um destino sem piedade. Podemos aqui fazer uma analogia com a história de Jonas, que, segundo a Bíblia (2003), ouve a palavra do Senhor: “Levanta-te, vai a Nínive, a grande cidade, e profere contra ela os teus oráculos, porque sua iniquidade chegou até a minha presença.” (p. 1.244). Jonas, para fugir à ordem do Senhor, pôs-se a caminho de Társis, mas é surpreendido e pego por um mar furioso, que o lança ao mar, onde é engolido por uma baleia.

Segundo Alter e Kermode (1997), Jonas é um profeta popular enviado em missão salvadora à Nínive, cidade “cujo mal é antitético à vontade de Deus” (p. 252), mas se põe à caminho de Társis que, na imaginação popular, “tornou-se um paraíso distante” mas que, para Jonas, pode “paradoxalmente representar um lugar agradável e seguro na borda da não existência” (p. 252). A fuga de Jonas da presença de Deus, isto é, a fuga de seu destino e da sua missão é descrita como uma série de descida “a fuga de Jonas da presença [de Deus é como] uma descida ao mundo inferior. Nosso profeta toma um caminho que conduz à morte ao procurar evitar a estrada para Nínive.” (ALTER e KERMODE, 1997, p. 253).

Tanto na passagem bíblica quanto em *Mau tempo no Canal*, uma baleia se encarregará de fazer o destino triunfar sobre a vontade humana. A baleia, “que acreditávamos estar levando Jonas à ruína na verdade o resgatou” (ALTER e KERMODE, 1997, p. 252), como uma baleia também leva a personagem ao porto que lhe estava destinado.

Margarida é como uma oferenda “[ti Amaro] abraçando-a pela cintura [...] estendeu-a nos braços como um troféu, aos pulsos de João da Cezilha, saltando a borda após ela” (NÉMÉSIO, 1994, p. 356) é levada pelo baleeiro que a transportará para a outra margem do Canal – ou a cidade da Morte?

Na confusão da largada à baleia, diz a ti Amaro: “Já que não faz o que lhe mandam, quero ir ter com o meu tio! Salto para a lancha... vamos para Porto Pim!” (NÉMÉSIO, 1994, p. 356), mas o motor da lancha de Roberto falha deixando-o para trás, juntamente com Porto Pim. A vontade dela nebula-se contra o poder de uma baleia encarregada de levá-la ao seu destino “embalada naquela surpresa de vento, vela, água, e miragem de baleia, ia deixando-se levar.” (Ibid., p. 358), rumo ao desconhecido, já sem o tio que, por obra do destino, não consegue alcançá-la. Assim, dois grandes destinos se separam no

Canal que trouxe o tio da Inglaterra para o Faial, o evadido de volta à terra que o viu nascer, e ela que sempre viveu na terra e queria dela sair. O que poderia os unir em outra viagem, agora os separa, pois esse mesmo Canal a levará para longe de seu tio deixando-o morrer sozinho.

Margarida é, então, violentamente afastada de seu ambiente e conduzida para um espaço isolado, primeiramente na furna na costa de São Jorge e depois à casa do Barão da Urzelina, que podemos entender como um sepulcro que sela a separação de seu ambiente familiar. Podemos entender que a separação esteja intimamente ligada a uma espécie de morte simbólica quando evoca, ainda na furna, em meio a

dezasseis homens acolhidos com uma mulher e duas canoas àquele canto do mundo (p. 368). [Imagens de outros homens]: o Álvaro de Bettencourd... o Cerejo, aspirante do navio-escola de Sagres ... o dr. António Lopes, que a levava quase pelo ar em pleno *cottillon* do Real Clube Faialense... enfim, João Garcia beijando-lhe a serpente do anel e André Barreto dizendo-lhe ao luar da estrada da Caldeira: 'Não gosto de a ver assim triste...' Tantos...tantos cavaleiros andantes da sua mocidade embrulhada no sudário de uma vela!... (NEMÉSIO, 1994, p. 374).

Ela vê o tempo que ficou para trás, o tempo da mocidade que morreu na ilha de São Jorge. É a metaforização da vela em sudário que evidencia esse sentido de que tudo que está morto e embrulhado pode ser deitado fora, enterrado, e encerra um ciclo, como se pode perceber em casa do Barão da Urzelina. Na Urzelina, no isolamento agreste duma ilha de difícil acesso, o Barão mantém terras, gente e animais, num regime praticamente feudal com uma fortuna baseada na fabricação de queijos.

Margarida, enquanto jovem casadoira dispõe de três hipóteses matrimoniais: João Garcia – aliança com a burguesia ascendente; Roberto Clark – repetir a aliança dos Dulmos com a burguesia inglesa; André Barreto – manter o privilégio do sangue aliando-se com um aristocrata açoriano. É a última hipótese que se transforma em realidade, o que significa que o conservadorismo triunfa, fato que acarreta a perda de sentido profundo da viagem da descoberta de novos mundos que ela irá fazer, então já casada com André Barreto.

Um novo espaço se abre em Margarida ao vestir a “vasta camisa que a baronesa da Urzelina lhe fora buscar a uma arca” (NEMÉSIO, 1994, p. 375), pois a vestimenta para Margarida é também a mudança para um novo mundo. Simbolicamente, essa mudança de hábito traduz o desprendimento da personagem, a separação de uma vida antiga para uma nova.

Margarida ocupa o aposento que seria para as núpcias de André Barreto, como o barão tem o cuidado de falar: “É para que saiba como a gente já a estima! Este quarto está reservado para o casamento do meu André” (NEMÉSIO, 1994, p. 381), e com cuidado deixa que “tom[e] posse do quarto e da cama” (NEMÉSIO, 1994, p. 380), fatos que dão indícios claros da confirmação de seu destino. O quarto é isolado do restante da casa, o que simboliza a imensidão de sua própria solidão e confinamento. Não fora o isolamento suficiente, como André e Clara estão ausentes, fica entregue à autoridade e ensinamento dos barões.

Assim, a mesma casa que lhe trouxe “os valores positivos de proteção” (BACHELARD, 2005, p. 35) lhe conduz aos rituais e ensinamentos de uma vida adulta, sobretudo no que diz respeito aos hábitos e comportamentos, a inicia no universo restrito dos barões, no espaço físico e social em que eles se movimentam, em que Margarida acabará, também, por movimentar-se.

No quarto destinado ao casamento de André, sua “clausura”, estava prestes a descobrir a revelação de seu próprio destino enquanto lia o “Arquivo dos Açores” (NEMÉSIO, 1994, p. 383) que trazia documentos sobre o terremoto ocorrido em 1522 (Imagem 14) e também o “Romance que se fêz d’algûas magoas, e perdas que causou o tremor de Villa Franca do Campo em 1522” (Ibid., p. 383). Paradoxalmente, sente-se fechada na casa, impossibilitada de voltar ao mar que a trouxe até ali, onde “sentiam-se casas desabar sepultando os vivos no entulho” (Ibid., p. 384), como a própria narrativa nos indica:

[...] os sobreviventes do flagelo sacavam os mortos do entulho quando ouviram uma voz misteriosa que mandava afundar ainda mais o sítio miraculado. Perceberam então que era gente enterrada, e da extremidade de uma trave surgiram três vivos lívidos. (NEMÉSIO, 1994, p. 385).

Imagem 14 – Erupção do vulcão.
Fonte: <http://www.ribeiras.com/>.

Em sua leitura, reconhece a outra margem em que se encontrava antes mesmo que a morte torne seu amor pelo tio impossível. Ela diz estar noiva de André, o que sela seu destino:

Agora, sim; agora é que a resposta estava talvez dada para sempre, riscada no mar pela proa de uma canoa do Pico e pela escolha cega de uma baleia trancada... Noiva de André Barreto! Nora do Barão da Urzelina. (NEMÉSIO, 1994, p. 387).

Margarida é confinada naquela ilha de difícil acesso, onde “os iates são raros nesta quadra do ano” (p. 420). Porque “... o tempo não está seguro” (p. 420), as embarcações ali não chegam (Imagem 15). Sentindo-se fechada, abafada, volta a procurar o espaço aberto, sai em deambulações pelas terras do barão em “longos passeios solitários pelo pomar e pelas terras” (NEMÉSIO, 1994, p. 392), sem, contudo perder de vista o mar:

Imagem 15 – Mau tempo.
Fonte: <http://www.ribeiras.com/>.

Um céu instável, carmeado de nuvens que mudavam constantemente de iluminação e de forma, correspondia voluvelmente aos aspectos de uma mar de pouca vaga, ora verde e rolado ao arrepio da costa daquele lado acessível da ilha, ora azul quase negro, ensaboado do bater áspero e retumbante nas pedras. (NEMÉSIO, 1994, p. 399).

Em seus passeios, conhece Cândia Furoa nos lavadoiros do ribeiro. Perdida “pelas terras abaixo” (Ibid., p. 409), caminha até um “casebre encardido, a que uma laje em ponte sobre o lamaçal da valeta levava” (p. 409), e bate à porta, que “uma mulher estremunhada e de cabelo em desordem veio abrir” (p. 409). Ali escuta as histórias daquela mulher, em cujas recordações aparecem “sua situação social no povo da Urzelina e das Velas” (NEMÉSIO, 1994, p. 411) e o modo de proceder dos funcionários da Metrópole de passagem por ali, com tempo bastante para se aproveitarem da pobreza e infelicidade de moças do povo como Cândia Furoa.

Esboça-se, aqui, o retrato da diferença e da distância que separa o povo pobre e humilde dos senhores ricos proprietários das terras. No relato ouvido, descobrimos as marcas da própria “colonização” dos Açores pelo Continente, que, além dos vários sangues da colonização real, flamengos, ingleses e portugueses, envia para as ilhas os seus fiscais e os seus conservadores do Registro Civil. É o povo quem paga a opressão, interna ou externa dos nobres e

burgueses, como podemos compreender na explicação que dá para a origem de seus filhos:

A Liberdade era filha de um fiscal dos impostos [...] Abaixo da Liberdade era o Simão, filho do dr. Feraústo [...] do Registro Civil [...] Vitória [...] era filha do Pe. Picanço, um servo de Cristo de fora da terra [...] E o menino, o indês, era Joaquim. Era filho do guarda – fiscal. (NEMÉSIO, 1994, p. 411-412).

Talvez porque consciente das disparidades que separam os homens abastados dos não abastados, Margarida trate os humildes de igual para igual, com carinho e ternura, estabelecendo em suas relações a essência pretendida pelos homens de bem, a essência da igualdade, o que provoca o espanto dos barões:

O almoço [em casa do barão] ocorreu silencioso e apático, como era de esperar daquela visita ao casebre da Cândia Furoa, que o barão considerou intempestiva. [...] – Que lembrança! Meter-se em casa da Furoa logo ao romper da manhã! Esta menina tem um gênio agradável, mas facilita um pouco... (NEMÉSIO, 1994, p. 413).

A ingenuidade solidária de Margarida também se presentifica em seus rompantes de demonstração de apreço e afeto aos seus familiares, como quando recebe o telegrama que dizia da gravidade de seu tio e sai pela ilha em busca de uma embarcação, com seu ar de “veneta” e dando-se ao desfrute de “ir fosse como fosse, inclusive a nado, contanto que chegasse a ver o tio doente com vida.” (Ibid., p. 420). Motivada por seus instintos, parte em busca de qualquer embarcação que a leve para junto do tio e “julgando que a baronesa teria relutância em admitir qualquer companhia para ela que não fosse o barão [...] entrincheirou-se na sua resolução de ir sozinha.” (Ibid., p. 423). Sem sucesso, porém, porque cocheiro apareceu à porta.

A despeito das eventuais intempestividades de Margarida, os barões sentem falta da vida que ela exala: “Esta casa fica tão triste... tão vazia!”. Sua saída da ilha é momento de grande nostalgia, o que corrobora com a nossa interpretação de que, em Margarida, a vida urge, a vida pede passagem e

necessita de brilhos de esmeraldas que se confundem com florestas e mar, que se confundem com esperança:

Um resto de lua cheia dourava os incenseiros e as faias das bermas do caminho, entrava como uma lança pela portinhola do cupé” e nesse rodar pela estrada, lugar de encontros e desencontros, parte em uma fuga interior. (NEMÉSIO, 1994, p. 426).

Após estas experiências no exílio de si, no encontro consigo, na busca de uma Margarida renovada, “já não seria a Bidinha filha do genro do sr. Charles Clark” (NEMÉSIO, 1994, p. 429). Diante daquele contratempo, porém, Margarida pode finalmente partir e perceber que a morte do tio Roberto já a desenganara de seu sonho. Refeita, sabia de há muito, que selaria núpcias com André ao reconhecer e aceitar que

[...] dormira num quarto destinado a ele e a noiva? [e seguia] ... presa às suas relações de família como uma mosca tonta à teia de aranha irisada! A morte do tio Roberto, em vez de a libertar de tudo tirando-lhe as últimas ilusões, não seria pelo contrário, a sentença de morte do seu ser?, o seu dobra à vontade alheia e às garras de um destino sem piedade? Fosse como fosse, a presença de André àquela cena era insuportável. (NEMÉSIO, 1994, p. 450).

A morte de Roberto é, igualmente, a representação da morte de um pedaço de Margarida, sepultado com o tio. Ali mesmo entende que seu universo ideal se desmorona e é coberto pelas pás de terra que levam para a escuridão. Com Roberto morrem as esperanças de Margarida.

Um mau presságio já se anuncia com o pássaro que a acompanha na ida para o Pico sobrevoando o Funchal, (Imagem 16) “o chapelinho [...] sobrevoado pelo pássaro escuro e de bico tolhido” (NEMÉSIO, 1994, p. 448), e na cena do cemitério, em que “um melro voou do muro do cemitério e foi esconder no galho de uma árvore o seu assobio dobrado” (Ibid., 1994, p. 453). Lembremo-nos de que, segundo o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (1982) “em grego, a própria palavra [pássaro] foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu”. Por esta perspectiva podemos ler o destino de Margarida prescrito pelo melro como “o anúncio de dificuldades e desordem” (p. 687).

Imagem 16 – Funchal.

Fonte: <http://www.geocities.com/>.

Margarida é, sem dúvida, uma das personagens mais complexas do romance. Suas vontades e “obrigações” para com a família, permeadas pela dúvida e pela confusão emocional, conseguem catalisar a opinião de todos, revelando em sua plenitude e profundidade o drama humano:

Margarida parecia deixar nas pessoas um excesso de si e delas mesmas, como o vento e a calma doseados deixam o mar e a temperatura que convêm à vida enquanto há sangue e fôlego. (NEMÉSIO, 1994, p. 337).

Anteriormente, o romance já dera conta desta dubiedade das relações de parentesco e amor estabelecidas entre Roberto e Margarida, talvez até mesmo pela sua transparência e irreverência perante os ilhéus. O próprio padre Ávila anuncia quereres obscuros em seu comentário a respeito deles: “Faz gosto vê-los juntos! São dois pequenos... *Nem parecem tio e sobrinha.*”²⁷ (NEMÉSIO, 1994, p. 237). Não é estranho percebermos que a ambiguidade aqui expressa na voz do padre alude à relação de consanguinidade entre eles, mas denuncia outras possibilidades. A própria Margarida também tem suas reticências e seus medos com relação ao tio e aos sentimentos que nutre por ele, pois sabe que:

[Roberto o piedoso] era casado com Rosália ou Susana, [...] apesar de muito temente a Deus, repudiara-a para se ligar a Berta

²⁷ Grifo nosso.

de Borgonha, sua prima carnal. O papa excomungara-o: se entrasse numa igreja era enxotado como um cão! [...] Impressionada por semelhante ligação, duplamente sacrílega pelo repúdio injusto e pelo fatal parentesco, Margarida ruminara dias e dias aquilo. (NEMÉSIO, 1994, p. 439).

Talvez a morte do tio tenha sido uma forma de se evitar um novo pecado, uma nova mácula na face da ilha, e permitir que a relação familiar prevaleça aos anseios obscuros de corações inocentes. A morte sela a força da família e mantém a relação das personagens no nível da cumplicidade, do diálogo e do carinho, sentimentos afeitos às relações familiares.

Talvez também por isso o anúncio de seu casamento com André tenha sido dado com tanta antecedência, páginas e páginas antes do desespero de Margarida em vê-lo ainda vivo, quando o sabe doente. Nas palavras à JG, concomitantemente, Margarida anunciava o divórcio de seus sentimentos pelo tio e selava seu destino de calma ao lado de André, cuja família lhe proporciona momentos de carinho e ternura não encontrada em meio ao seu próprio sangue, em casa. André é, então, o selo da renúncia de Margarida a viver qualquer outra experiência amorosa, o ataúde para seus rompantes e a certeza da calma dos Clark. Desiludida, faz uma constatação: "O que tem importância é o amor de casados" (NEMÉSIO, 1994, p. 480), e na companhia do marido e toda sua família inicia uma viagem:

Um céu de algodão sujo tolda o arquipélago das nove ilhas; o 'mormaço' apaga os contornos do mar e da terra, e, amolecendo os pastos à custa da pele do proprietário e do pastor, dilui e arrasta as vontades, dá a homens e as coisas uma doença quase de alma, a que os ingleses, médicos do bem-estar, puseram uma etiqueta como quem descobre uma palavra nova neste mundo seco e velho: *azorean torpor*. (NEMÉSIO, 1994, p. 456).

Na praça de São Marcos, na ilha Terceira, Margarida deixa transparecer seus modos independentes durante a tourada e lança um ramo de hortênsias à arena. As atenções voltam-se para ela que "alegre e excitada pusera-se de pé" (NEMÉSIO, 1994, p. 468), num gesto que lhe significava como se "se despedisse para todo o sempre da sua vida e dos seus" (Ibid., p. 476). Mais tarde, durante a viagem no vapor San Miguel, Margarida vai sozinha até o convés do barco, pois

não quer ser como um veleiro que se deixa apodrecer amarrado a uma boia e, ao olhar para a própria mão, “viu o seu querido anel, a serpente de ouro e esmeraldas que herdara directamente da avó Margarida Terra, sem chegar a passar pelo dedo da mãe” (NEMÉSIO, 1994, p. 493); e nota que o marido mandou consertar e devolver as esmeraldas aos olhos da serpente. Num ímpeto,

carregou com brutalidade o anel contra a trança da corda e fez saltar sucessiva e inexoravelmente as duas pedras. Depois, tomada de um terror supersticioso e sem saber como explicar aos sogros e ao marido o triste estado da jóia, separou-a 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. (NEMÉSIO, 1994, p. 494).

Se o anel de serpente fora o talismã, cuja proteção simbólica dava forças a Margarida para procurar até encontrar o amor absoluto e a felicidade, atirá-lo ao mar representa um gesto simbólico de se lançar também ao mar, e renunciar aos seus desejos mais íntimos, aos anseios de vida que a moviam, à esperança verde da esmeralda que brilhava nos olhos da serpente. Não, não carregaria em seus dedos duas janelas verdes para o nada.

Derrotada, “sentia-se cega... cega como a serpente do anel que nenhum ventre de peixe levaria a mesa humana e que àquela hora jazia, como a *cucumária dos abismos*, no mais secreto do mar.” (NEMÉSIO, 1994, p. 496). A heroína é a cucumária que deseja os abismos, pois não conseguiu vencer a fatalidade: entrega-se à solidão e, como o Édipo da tragédia grega, não consegue entender a própria vida.

Com essas considerações, podemos entender como o espaço e os objetos que compõem o panorama espacial que circunda as personagens significam na constituição de sua identidade na obra. Margarida, ao final desprende-se de suas esperanças amorosas ao desfazer-se do anel. Alia-se, então, ao marido que o destino lhe traz, sem muitos questionamentos exteriores, mas com total insatisfação interior. Não se conforma simplesmente, mas, forçada, aceita a parte que lhe cabe. Está, então, posto que a simbologia criada desde o início da obra e a sua ânsia de estar livre e desbravar o mundo que assistia da janela de

seu quarto podem ser entendidas como se entende a própria ilha: uma porção de terra, cercada de mar por todos os lados.

É a própria Margarida, é o espaço figurativamente descrevendo a personagem, transformando-se na personagem. Margarida assiste, doravante, a vida que sempre quis ter da janela que construiu para si mesma: o casamento com André.

CONCLUSÃO

Aqui chegamos ao fim de um percurso. O processo de elaboração de um texto não é uma tarefa fácil, todos o sabemos, e exige retomadas constantes; mas há um momento em que esse ir e vir deve cessar, não pelo texto assumir uma forma definitiva, pois jamais o ser humano experimenta a sensação de completude, mas pela necessidade de se estabelecer um limite, pois só através dele a vida prossegue.

Ao longo deste trabalho nos propusemos a mostrar uma das possíveis leituras sobre o espaço dentro desta obra de Vitorino Nemésio, *Mau tempo no Canal*. O romance já é o próprio dizer sobre o espaço, o entrelaçamento entre personagens e suas perspectivas que, influenciadas pelo espaço que as circunda, nele se mostram imiscuídos. No plano objetivo, o espaço da obra é o mar e suas ilhas, as ilhas dos Açores, pequenas em sua geografia, mas incomensuráveis em suas riquezas tanto no que tange à espacialidade física e suas paisagens, quanto no que tange à complexidade de personagens que as habitam. São, embora aparentemente simples e particulares, grandes, a ponto de serem capazes de retratar a complexidade do homem em seu universo. São, portanto, um microcosmo trazido à tona pelas mãos de um autor sagaz.

O romance é marcado pelo Arquipélago dos Açores, espaço das ilhas e do mar. Espaço ficcional que ganha vida através das palavras do autor.

As personagens que percorrem os espaços das ilhas, em permanente contato com o mar, revelam em si a própria paisagem ilhota, que interfere no seu próprio modo de ser. Elas transmitem ao leitor o viver ilhéu e, por meio de seus dramas e suas idiossincrasias, são capazes de transpor as barreiras das ilhas e, como num voo de um milhafre (Imagem 17), atingir outros continentes, passar do singular para o plural, para o universal.

Imagem 17 – Milhafre dos Açores.

Fonte: <http://www.olharesaeiou.pt/foto347450.html/>.

Pudemos perceber em nossa pesquisa que o romance é muito mais do que uma história de amores desencontrados, na medida em que apresenta como drama o confinamento nas ilhas e na imensidão do mar-oceano, sendo o espaço não um mero cenário a compor a obra, mas um componente da própria característica e do caráter das personagens. Não fora isso suficiente, o próprio Canal, espaço da grande aventura de Margarida, aparece com letra maiúscula na história, sugerindo-se, ele próprio, como uma personagem que quer se destacar. Nesta perspectiva, o Canal transforma-se em coadjuvante ao conduzir Margarida ao seu destino. Com isso, Vitorino Nemésio expressa o equilíbrio entre a fantasia metafórica e a imaginação literária, fundindo-as num movimento que atinge a caracterização espacial como inerente ao processo de figuração e de interseção entre o plausível e o abstrato. Cria, então, um ponto de fusão onde o estilo torna-se vida e, a literatura, expressão das paixões e dos sentimentos humanos. O autor é capaz de passar de uma esfera a outra com todos os desenvolvimentos necessários e reunir a narrativa em um todo coerente, fundindo o homem e o arquipélago para representar o caráter único das ilhas enquanto mundo.

Nossa análise mostra que, na personagem Margarida, o espaço, com todas as suas adversidades, interfere em suas escolhas e no seu próprio destino. O espaço a influencia a ponto de tornar-se parte dela. O mar e a terra lhe adentram a alma. Sua escolha, muitas vezes, não é determinada apenas pelo

seu próprio querer, mas por uma circunstância, ou um destino, que foge ao alcance de seus desejos mais íntimos. A personagem constitui-se em (de) um espaço físico e simbólico e em um determinado momento histórico, e retrata a ânsia de viver a vida e enfrentar os problemas que surgem.

Se, na vida real, muitas vezes não estamos certos se amamos ou não, se queremos ou não, se sofremos ou não, Margarida resume esta perspectiva, esses sentimentos e, envolta no espaço físico das ilhas, torna-se história de vida nesse romance elíptico, que também nos mostra que nem tudo é preciso ser dito entre duas pessoas para adivinhar o que elas calam. Nela, o espaço, com suas adversidades, interfere nas suas vontades.

Durante boa parte do romance percebemos a sua necessidade de sair das ilhas e ir viver no continente, presenciando a vida cultural e social que as grandes metrópoles podem proporcionar. Este indício nos mostra o quanto o espaço geográfico reduzido das ilhas tolhe as perspectivas da personagem e a encarcera. Não é à toa que, por toda a obra, ela procura evadir-se, buscar na terra-longe a liberdade que, de certa forma, ali lhe falta. Por outro lado, João Garcia, seu antagonista, procura, ansiosamente, apenas a satisfação de seu amor nutrido por Margarida e também delimitado pelas condições da ilha. Se, de um lado, Nemésio concentrou em Margarida um ser ao mesmo tempo único e representante de um mundo de realidades do próprio autor e da condição de isolamento de seu povo, de outro representa em João Garcia um certo conformismo. Não é à toa também que, com grande felicidade, Nemésio cunha o termo *açorianidade*.

As personagens concentram duas perspectivas do homem ilhéu. A primeira, de Margarida, entende que a vida poderia ser maior, mais intensa, mais vívida e atrelada a valores espirituais vastos, pois sua ânsia de deixar a ilha e tomar para si o mundo pode ser entendida como sua necessidade de tornar-se grande, de abraçar o mundo e sentir-se integrada ao universo. A segunda, de João Garcia, entende que a vida é um açoite, uma trilha predestinada que não permite que se tomem novos caminhos ou atalhos, o que se percebe com uma análise acurada de suas atitudes diante de seus desejos e anseios. João é quase que dirigido pela vida. Margarida, por sua vez, questiona-se e luta, embora, ao final, seja também condescendente com o destino que a domina.

Em ambos, o espaço exerce um papel ativo e modelador, pois o autor o retira de uma condição subalterna e eleva-o a uma condição essencial, determinante no rumo dos acontecimentos da narrativa, na história da vida das personagens. Personagens e espaço ora se confundem, ora se distanciam, mas se complementam num todo harmonioso. Margarida é o movimento das ondas, é a maré brava e também as ondas redondas, o espaço do mar, o espaço do Arquipélago Açoriano; abriga em si o pobre e o abastado, um pequeno mundo cheio de vida. João Garcia parece preso, enraizado como a jardineira de pé grosso que atravancava o meio da sala de sua casa. É ele, primeiro par romântico de Margarida, que vivencia o espaço atormentado da ilha, que olha, que observa a vida passar, que deseja reagir, quer fazer, quer amar, quer ocupar um espaço maior do que lhe é destinado, mas para, sofre, se angustia e hesita. O seu querer é interno e ele não o declara. Sua timidez não deixa que ele se lance, que quebre as convenções sociais e, por isso, tanto Margarida quanto a vida lhe escapam.

Quando nos voltamos especificamente para os espaços que circundam a personagem João Garcia, compreendemos a influência da descrição espacial no caráter da personagem e vice-versa. Nos momentos em que se encontra com Margarida, está, sempre, a ela inferior fisicamente, o que representa, evidentemente, a sua distância espiritual dela. Quando se encontra só, está envolto em paisagens obscuras, em quartos sem muita luz, em espaços inferiores das construções, como se vê em sua casa, cuja janela é ao nível da rua, onde vê as pessoas passarem. Está aqui uma forma de representar o subjetivo, a alma, pelo objetivo.

Na ilha, sua timidez se consubstancia na pouca atitude que tem com Margarida, na sua resignação com a perda de seu amor. Certamente, a personagem não nos desperta comiseração, ao contrário, permite-nos compreender a instância da vida em que a compreensão do universo não é apenas de aceitação pacífica, mas de integração com o espaço que nos cerca. João Garcia é um representante da paisagem das ilhas, de calma, de estabilidade, mesmo que possamos entender a estabilidade como um item inerente ao sofrimento, a perda.

Margarida, embora tenha anseios de ser grande, continental, é represada pela ilha. Não seria leviano dizer que a personagem retrata o desejo de muitos

dos habitantes dos Açores que almejam ganhar o mundo e, feliz ou infelizmente, são fadados a manterem-se nas ilhas e lá viverem, integrando-se à paisagem ilhota e, também, integrando-se à sociedade. Quando nos detemos nos espaços que circundam a personagem confirmamos esta perspectiva, por ela ser sempre cercada de espaços abertos, de grandes visões panorâmicas, de grandes anseios da alma transformados em paisagem objetiva. Bastaria-nos lembrar de seu quarto, da varanda, das suas caminhadas pelas ilhas para defendermos a sua expansão de alma. Nos locais abertos, sob o céu e o sol, Margarida transcende luz.

Segue a personagem, sua caracterização com a sua sociabilidade. Em sua perspectiva as diferenças sociais inexistem, pois ela se integra ao povo. Com ele transforma-se e deixa sua cultura aristocrata para igualar-se até ao falar campesino. Como que fora ela a própria paisagem ilhota que a todos pertence.

Vitorino Nemésio oferece um olhar distanciado que ele próprio tem das ilhas e de sua terra, pois faz com que as pequenas coisas que não teriam a devida importância, pelo fato de se estar perto delas, ganhem o seu devido valor. O espaço em que descreve Margarida a funde com a imagem produzida na leitura. É ela, então, horizonte.

É fato que não podemos deixar de ressaltar que apenas o distanciamento das ilhas poderia permitir uma visão tão panorâmica e tão intrínseca, por mais ambíguo que essa afirmação possa parecer. É pelo distanciamento tomado pelo autor que se pode encontrar a simbiose entre espaço e personagem. É a distância que ajuda a dar o devido valor às coisas e a não deixar que nada escape à observação. Com a distância e o conhecimento tanto das idiossincrasias das ilhas quanto da vida continental que o autor, por intermédio de sua representação espacial, questiona a origem e o significado de todas as manifestações, sejam elas, sociais, culturais, folclóricas ou religiosas.

Nemésio é capaz de passar de uma esfera a outra com todos os desenvolvimentos necessários e de reunir na narrativa um todo coerente, fundindo o homem e o arquipélago. Com ele, podemos compreender que

A arte é produção e realização em sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que, com frequência, foi, na verdade, chamada criação, enquanto é não só produção de organismos que,

como os da natureza, são autônomos, independentes e vivem por conta própria, mas também alcança ser produção de objetos radicalmente novos, verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica. (PAREYSON, 2001, p. 25).

Assim, entendemos que a leitura de *Mau tempo no Canal* nos permite perceber que a arte de criar a vida em uma obra pode dar-se de diversas maneiras, mas que o espaço que circunda as personagens não pode, jamais, ser entendido como subalterno. O espaço, especialmente nesta obra, é uma personagem que compõe o todo literário e faz com que possamos ver o universo como um cosmo integrado que impossibilita a cisão entre personagens e espaço, pois ambos se constituem, se consubstanciam idiossincriticamente, simbioticamente.

Por fim, devemos dizer que este trabalho buscou trazer à tona a importância de se tomar a obra lida como um todo e a compreensão de que não há, no mundo literário ou real, seres materiais desconectados de sua espacialidade. Evidentemente, nosso intuito poderá ser acrescido de novas perspectivas, divergentes ou convergentes, o que muito nos agradaria, mas esperamos ter conseguido oferecer uma possibilidade frutífera de entender o processo de interpretação literário como um complexo universo no qual as visões são múltiplas, as cisões desejáveis, e a multiplicidade de visões, uma necessidade.

REFERÊNCIAS²⁸

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 2005.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Eds.). **Guia literário da bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

AURÉLIO, Diogo Pires et al. **Críticas sobre Vitorino Nemésio**. Lisboa: Bertrand, 1974.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BÍBLIA Sagrada. Tradução dos originais pelo Centro Bíblico Católico. 158. ed. São Paulo: Ave Maria, 2003.

CÂNDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1993.

CARDOSO, Zelia de Almeida. Segurança e aventura: o dualismo do homem nos velhos mitos. **Calíope**, Rio de Janeiro, v. 16, p. 140-151, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

DIÓGENES, Medeiros Nivaldo. **Os brancos do desassossego**: a doutrina das cores segundo José Saramago. 2008. Dissertação (Mestrado Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

²⁸ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. São Paulo: Editora Globo, 2005.

GARCEZ, Maria Helena Nery. A cidade de São Paulo na obra de Vitorino Nemésio. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, São Paulo, p. 107-115, 1998.

_____. Amores, senões, destinos... Grande Oceano: Ilhas. **Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Cespuc**, Editora PUC Minas, Minas Gerais, p. 1-440, 2005.

_____. Vitorino Nemésio: imensidades e paradoxos. In: FERNANDES, Annie G.; OLIVEIRA, Paulo M. **Literatura portuguesa aquém-mar**. Campinas: Editora Komedi, 2005. p. 315-334.

GULLÓN, Ricardo. **Espacio y novela**. Barcelona: Bosh, 1980.

INVENTÁRIO do Patrimônio Imóvel dos Açores, Faial, Horta. 2007. Disponível em <<http://www.inventario.iacultura.pt/faial/horta/inventario.html/>>. Acesso em: 14 abr. 2008.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo V. Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e poesia**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1987.

MARQUES JÚNIOR, Rubens. **Mito, saudade e poética em O Bicho Harmonioso e Edu, Comovido a Oeste, de Vitorino Nemésio**. 2002. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MAU tempo no Canal, romance por Vitorino Nemésio. **Seara Nova**, Lisboa, n. 92, p. 243, abr. 1945.

MELO, João de. **Açores o segredo das ilhas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

MICCHI, Rosa Maria. **Imensidão e confinamento em Mau tempo no Canal e o Morro dos Ventos Uivantes**. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MOISÉS, Massoud; GOMES, Álvaro Cardoso. **A literatura portuguesa em perspectiva**. São Paulo: Editora Atlas, 1994. v.4.

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

NEMÉSIO, Vitorino. **O bicho harmonioso**. Coimbra: Revista de Portugal, 1938.

_____. **Mau tempo no Canal**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

_____. *OC. Prosa, vol.XVI, Corsário das Ilhas*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.

_____. *OC. Prosa v. VII. Paço do Milhafre – O mistério do Paço do Milhafre*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002.

NOBRE, António. **Só**. Porto: Livraria Tavares Martins, 1959.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSANHA, Camilo. **Clépsidra**. Lisboa: Edições Ática, 1979.

PINTO, Maria Márcia Matos. **Um viajante do séc. XX: Vitorino Nemésio e o Brasil**. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. **Páscoa feliz: espaço e personagem**. 1987. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RUSSEL, Bertrand. **História da filosofia ocidental**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

SCHNEIDER, Günter. **Índice fotográfico**. Açores: Editora Nicolai, [s.d].

SILVA, Heraldo Gregório da. Açorianidade na prosa de Vitorino Nemésio: Realidade, Poesia e Mito. In: **Temas portugueses**. Açores: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

SILVA, Raquel. Espaço literário: um horizonte de possibilidades comparativas entre *Terra Morta*, de Castro Soromenho, *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, e *Terra fria*, de Ferreira de Castro. In: **Diálogos críticos**. Coleção Via Atlântica, n.8. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 2005.

SIMÕES, João Gaspar. **Perspectiva histórica da poesia portuguesa (Séc. XX)**. Brasília: Brasília Editora, 1976.

THOMAZELLI, Aparecida Gomes do Nascimento. **Mau tempo no Canal**: espaço e tempo açoriano. 1979. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALMEIDA, Onésimo Teotônio. **A questão da literatura açoriana**: recolha de intervenções e revisitação. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional de Educação e Cultura, 1983.

ANSELMO, Manuel. Pelourinho. In: **Cadernos sobre as conferências seguidas de diálogo livre**. Lisboa, Abr/Maio 1960.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOURNNEUF, Roland; QUELLET, Real. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CÂNDIDO, Antônio. A personagem no Romance. In: **A personagem de ficção**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Tese e antítese**. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1978.

DOLFUSS, Olivier. **O espaço geográfico**. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. 19. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FERREIRA, Vergílio. **Espaço simbólico e metafísico**. Tradução de Antônio José Massano. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

GARCEZ, Maria Helena Nery. De Antonio Nobre a Vitorino Nemésio: linhagens. **Voz Lusíada**. São Paulo: Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, p. 9-28, 2002. (Número especial nos centenários de Antonio Nobre e Vitorino Nemésio).

GARCIA, José Martins. **Vitorino Nemésio**: à luz do verbo. Lisboa: Editora Veja, [s.d.].

GARCIA, José Martins; VILHENA, Maria da Conceição (dir.). Comemoração do 10º aniversário da morte de Vitorino Nemésio. In: **Arquipélago**: línguas e literaturas. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1988.

GONÇALVES, Maria Madalena. **Textos literários**: poesias de Vitorino Nemésio. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.

GORDO, Antônio da Silva. **A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira**. Porto: Porto Editora, 1995.

GOUVEIA, Maria Margarida Maia. **Vitorino Nemésio**: estudo e antologia. Lisboa: Ed. Icalp/Divisão de Publicações/Ministério da Educação e Cultura, 1986.

KRISTEVA, Júlia. **O texto do romance**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

LOPES, Oscar. **História da Literatura**: as correntes contemporâneas. Lisboa: Editora Alfa, 2002.

LOPES, Oscar; MARINHO, Maria de Fátima. **História da literatura portuguesa**. As correntes contemporâneas. Lisboa: Publicações Alfa, 2002.

LUCAS, Antonio C. (org.). **Críticas sobre Vitorino Nemésio**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974.

MARTINHO, Fernando J. B. (org.). **Literatura portuguesa do Séc. XX**. [s.l.] Instituto Camões, 2004.

PIRES, António M.M.; GARCIA, José M.; GOUVEIA, Margarida; MACHADO, Urbano B. **Nemésio vinte anos depois**. Lisboa: Edições Cosmo, 1998.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Tradução de Ana L. B. M. Costa. São Paulo: Imago, 1992.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

ROCHA, Clara Crablé. **O espaço autobiográfico em Miguel Torga**. Coimbra: Livraria Almedina, 1977.

SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Editora Edusp, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1973.

SIMÕES, João Gaspar. **História do movimento da Presença**. Coimbra: Atlântida Livraria Editora, [s.d.].