

## A escrita como índice de universalidade em *Mau Tempo no Canal*: Subsídios para o seu estudo

Francisco Cota Fagundes

**Resumo.** Com base nos conceitos bakhtinianos de dialogismo, diaglóssia e polifonia e apoiando-se nas teorias de Walter J. Ong e outros estudiosos da oralidade e da escrita, este trabalho foca alguns aspectos dos paratextos de *Mau Tempo no Canal* e uma amostra de textos referidos e parcialmente embutidos no romance como elementos constituintes da sua tão celebrada universalidade. Distingue-se entre macro- e micro-intertextos e demonstra-se que a maioria, tanto de uns como de outros, provém de escritores e obras enquadráveis na Grande Tradição Ocidental: Joseph Conrad, o Príncipe Alberto do Mónaco, Shakespeare, Dante, a Bíblia, Wagner e, entre outros, Debussy. O presente ensaio também serve de base para um futuro estudo, de escopo muito mais abrangente, das numerosas *estórias* embutidas no romance, as quais representam, em oposição à modalidade *escrita* aqui abordada, mas complementarmente a ela e à história matricial do romance—da qual constituem vários graus de *mises en abyme*—as várias *oralidades* em que assenta, em grande parte, a Açorianidade da obra máxima de ficção nemesiana.

*Mau Tempo no Canal* é um romance passível de enquadramento nas inter-relacionadas concepções bakhtinianas de dialogismo, diaglóssia e polifonia. O dialogismo, baseado na relatividade de Einstein, assenta numa concepção do ser humano como um ser de linguagem e no romance como uma representação que, longe de privilegiar um discurso monocórdico, constitui

de facto uma urdidura de discursos baseados na noção dum diálogo contínuo entre os fenómenos da existência, incluindo os estéticos. O termo “heteroglóssia” é, como se sabe, o que Bakhtin emprega para descrever a mescla ideológica e discursiva do romance moderno, em que o princípio de literaturidade, ou discurso enobrecido—caracterizador, por exemplo, da novela de cavalaria e de romances de qualquer época apologistas de discursos oficiais e autoritários—dá lugar à heteroglóssia, que Irene A. Machado, define como “mistura de diferentes grupos de linguagens, culturas, classes, ... para apreender o movimento contínuo da língua, impedindo a hegemonia de uma linguagem única” (41).

Na multiplicidade de vozes provenientes de várias camadas socioeconómicas, educacionais, genéricas e etárias—que medeiam entre os registos imitativos/ configurativos duma oralidade primária nas figuras de pescadores, lavradores e domésticas e o registo profundamente escriturista do narrador extradiegético—*Mau Tempo no Canal* constitui um magnífico laboratório para um estudo pormenorizado da oralidade primária ou residual apontada por Walter J. Ong<sup>1</sup> e das características, enumeradas por Michael Kleine,<sup>2</sup> dum discurso visualista caracterizável pelo termo bakhtiniano literaturidade.<sup>3</sup> Para fins deste trabalho e por economia de tempo e espaço, desejaria concentrar-me apenas, a título de ilustração, num dos aspectos da literaturidade do discurso do narrador extradiegético nemesiano, o que Kleine denomina a ênfase na intertextualidade e o concomitante menor relacionamento com o mundo vital—em oposição ao que Walter J. Ong aponta como sendo característico da oralidade, o pensamento e expressão situacionais em vez de abstractos. Urge, no entanto, frisar que a multiplicidade de discursos em *Mau Tempo no Canal* não é estanque ou compartimentável. Existe, como seria de esperar, um grau bastante grande de interpenetração de oralidade e literaturidade, sobretudo no discurso do narrador nemesiano e nos discursos de algumas personagens-chave—onde, aliás, a diferença entre registos enobrecidos e populares e regionais é não só tematizada mas dramatizada—, sendo as personagens de João Garcia e Margarida Clark Dulmo, mas sobretudo esta última, os casos mais notórios.

Uma das características principais do romance em epígrafe—e estou a referir-me ao discurso do narrador extradiegético que conta a *fabula* matricial de Margarida Clark Dulmo—João Garcia—Roberto Clark—André Barreto, em oposição a alguns narradores secundários intradiegéticos que contam *estórias*<sup>4</sup> *embutidas*—é a teia imensa de textos (literários, históricos, científicos, pictóricos,

musicais, etc.) meramente aludidos ou parcialmente embutidos/citados que constitui o amplo mundo de *referência cultural sobretudo erudita* (mundo esse que corresponde largamente à *escrita* e à *visualidade*), em oposição ao mundo de *referência empírica* que serve de cenário físico-temporal aos eventos diegéticos do romance, ocorridos entre 1917 e 1919, e também às estórias embutidas (correspondendo estas últimas a vários registos do mundo da *oralidade/auralidade*).

Não seria possível, num ensaio desta brevidade, fazer justiça ao total da enorme e complexíssima teia de textos aludidos (titularmente, por nome de autor, ou por alusão menos directa, por exemplo, a alusão à história bíblica de Jonas na frase concludente do romance) e, por vezes, como já se indicou, com passagens citadas ou literalmente embutidas no texto do romance. A função intertextual dalguns desses textos é mais ou menos evidente. No caso de muitos outros textos, a sua função é muito menos óbvia. Estou seguro, porém, que por aparentemente gratuito, tangencial ou exortativo que pareça ser o papel representado por alguns desses textos na diegese de *Mau Tempo no Canal*, a sua relação *vis-à-vis* essa diegese é sempre, em maior ou menor grau, enriquecedoramente funcional. Esse aspecto do romance também está à espera dum estudo aprofundado. Apontarei aqui tão-somente alguns exemplos dos textos alográficos referidos e/ou embutidos e alguns aspectos da sua funcionalidade intertextual. Acima de tudo, esses exemplos servirão para ilustrar uma das mais importantes, embora não a única, manifestação no romance da componente escrita, em oposição a oralidade.

Não é este o momento e o lugar de aprofundar, na sua plenitude, a questão do regionalismo versus universalismo em *Mau Tempo no Canal*,<sup>5</sup> questão esta que se prende a textos nemesianos de carácter teórico-programático,<sup>6</sup> à confessada influência sobre o autor de *Paço do Milhafre* de obras regionalistas de Aquilino Ribeiro<sup>7</sup> e—talvez acima de tudo—ao desejo, da parte do escritor açoriano, de criar, no seu célebre romance, uma obra inegavelmente regionalista<sup>8</sup> mas, ao mesmo tempo, de acentuado e deliberado enraizamento numa tradição nacional e, talvez acima de tudo, universal—enraizamento esse de que a referência literária é parte necessariamente integrante. A relação no romance entre as componentes regional e universal, na variedade de acepções que esses termos podem comportar, só poderia ser tratada no espaço de um grosso volume.

Um dos aspectos mais óbvios de intertextualidade no romance está relacionado com os seus paratextos: título, epígrafes e intertítulos (títulos dos

capítulos), os quais, desencadeando toda uma série de outras associações com um número sempre incremental de referências a mais e mais textos literários, históricos, musicais, etc., estabelecem um padrão de riquíssima referencialidade cultural que, por sua vez, se projecta e expande no corpo do texto do romance propriamente dito. O título do romance, “Mau Tempo no Canal,” na sua multiplicidade de acepções e funções—denotativa e descritiva, dramática e temática, conotativa e simbólica<sup>9</sup> —encontra eco, a nível ainda paratextual, nas cinco epígrafes do romance<sup>10</sup> e nos títulos dalguns dos seus 37 capítulos. Como uma rápida consulta aos quatro textos epigráficos tornará imediatamente aparente, o seu conteúdo propõe, respectivamente e de modo semelhante a temas para variações, os perigos da navegação mas, ao mesmo tempo, a ideia de que é possível contornar esses perigos, reforçando assim o valor denotativo do título do romance e insinuando uma promessa, que o enredo do romance vai largamente negar, de que depois da borrasca poderá vir o bom tempo. Ainda como parte integrante desta primeira epígrafe, deparamo-nos com uma referência a sinais eléctricos feitos da estação meteorológica para guia dos barcos que frequentam o porto da Horta, a qual também aponta para os perigos associados com o mau tempo no Canal titular; a referência a uma personagem açoriana no célebre romance de Melville, *Moby Dick*, a qual instaura, para múltiplas variações no corpo do romance, a conexão entre a América e os Açores no que respeita à história da baleação e da emigração representada, em parte, pelo retornado Damião Serpa, que no fim do romance regressa ao país adoptivo, representada ainda pelo itinerário de Margarida que incluía o desejo de emigrar para Londres, pelas várias referências a emigrantes através do romance e pelas alusões às famílias de origem flamenga e inglesa (sem deixar de incluir todos os açorianos, inclusivamente oriundos do continente português), todos eles emigrantes nas ilhas; uma referência, na terceira epígrafe, a *Mémoires D’outre-tombe*, de Chateaubriand, obra a que o narrador de Nemésio voltará a referir-se no corpo do texto do romance, neste caso à passagem, em Maio de 1791, do autor de *Atala* pelo Canal do título e ao seu testemunhar do espectáculo da vista da Ilha do Pico, vista essa e pico esse que vão dominar quase toda a paisagem do romance, todo o percurso da sua acção e todo o itinerário humano da sua personagem principal; por fim, a quarta epígrafe, extraída do texto *As Ilhas Desconhecidas*, de Raúl Brandão, texto muitíssimo admirado de Vitorino Nemésio, constitui uma das pedras de toque intertextuais, senão mesmo a principal, para o paisagismo do romance, o qual, longe de ser

meramente exornativo, fornece grande parte do seu conteúdo dramático, temático, simbólico e ekphrástico.

A projecção da riqueza (denotativa, descritiva, temática, dramática, conotativa e simbólica) do título e epígrafes para o corpo do romance ou, para recorrer ainda à analogia musical, as “variações” desses “temas” na diegese, justificaria(m), por si só(s), uma extensa monografia. Limitar-me-ei a apenas alguns exemplos de (inter)textos em que esses “temas” se “variam,” isto é, se evocam e se repercutem, se ampliam e se enriquecem, criando assim—e este é o ponto a que desejo chegar—um panorama abrangente, variado mas integrado, de referencialidade cultural, componente *sine qua nom* da modalidade escrita.

Os dois textos alográficos de mais profunda relação intertextual com o título do romance nemesiano são *Carrière d'un navigateur*, do Príncipe Alberto do Mónaco e *Typhoon*, de Joseph Conrad. A primeira menção, no corpo do texto de *Mau Tempo no Canal*, do livro da autoria do Príncipe Alberto é feita em relação aos projectos de Roberto para resgatar a componente baleeira da firma Clark & Sons. Interessa-lhe, aquando da primeira referência ao livro (na página 182 da edição utilizada para este ensaio), o capítulo “La mort d'un cachalot”—prenunciando assim a célebre aventura da caça à baleia no Capítulo XXIX do romance. É ainda no mesmo capítulo—aliás na mesma página e no mesmo parágrafo—que se menciona, pela primeira vez, o *Typhoon* de Joseph Conrad que Margarida anda a ler. Os dois livros intertextuais, particularmente as viagens do navio de exploração *Hirondelle* e as tempestades do navio do Capitão Mac Whirr nos mares da China justapõem-se na seguinte passagem do romance:

O que interessava era a vasta peripécia das explorações do *Hirondelle*, a descida do príncipe à furna da Graciosa amarrado pela cintura, e as gravuras que ilustravam o capítulo sobre o ciclone e lhe lembravam os riscos do capitão Mac Whirr contados no *Typhoon* de Conrad: os mastros desarvorados no dorso de um vagalhão, e a câmara do *Hirondelle* inclinada ao rés de água, com as cadeiras viradas, as portas dos armários batendo, o sofá de almofadas revolvidas, e *Satan*, o cão de bordo, acoçado e ganindo entre os destroços. (181)

A longa passagem embutida que se segue a esta, citada em francês, de *La Carrière d'un navigateur*—descrevendo uma tempestade reminiscente/evocadora do ciclone do primeiro capítulo de *Mau Tempo no Canal* e

dramatizando o perigo que corre *Satan*, o cão do *Hirondelle*, contrapartida do importante personagem canino, *Açor*—constitui uma das passagens de intertextualidade alográfica e intratextualidade mais ricas do romance nemesiano. Mas não é tudo: a esta justaposição dos dois principais intertextos titulares, reiteradores de momentos-chave no romance e prenunciadores de futuros eventos (sendo um dos mais importantes o episódio da caça à baleia em que Margarida participará, seguidamente à qual ela também “explorará” uma furna de São Jorge), vem unir-se, imediatamente a seguir à passagem embutida de *La carrière d'un navigateur*, uma referência a uma das espécies colhidas nos abismos dos mares dos Açores pela tripulação do *Hirondelle*: aquela “bicheza pequenina, *Cucumaria abyssorum*” (182) que, na sua solidão e condição, se converte num símbolo da mulher vítima socioeconómica e sexual da hegemonia patriarcal,<sup>11</sup> incluindo, claro está, a própria Margarida, como se pode inferir de vários momentos do romance, incluindo a sua frase concludente: “...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 profundo do mar” (350). Aliás, a referência, na passagem citada na nota 11, “[às] mulheres vindas da América [que] recebem o beijo tenebroso de um homem qualquer que as submete,” não pode deixar de ecoar na mente do leitor quando, no último capítulo do romance, ele ou ela se depara com uma Margarida a bordo dum paquete em suposta lua de mel com um marido que também *soubel/pôde submetê-la* (no amplo escopo denotativo e conotativo do termo), uma Margarida envolta na solidão e “penumbra do camarote” (350) numa cabine onde os sonhos numa lua de mel, que não houve nem haverá, haviam sido suicidamente sepultados por ela mesma, com a serpente do anel “consertado” pelo marido e agora jazendo no “mais secreto do mar,” fazendo companhia à *cucumária*. Por sua vez, o paquete *San Miguel*, semema para Margarida numa viagem ou numa vida sempre adiada, nunca realizada ou profundamente alterada ou pervertida, acaba por fundir-se, nas faculdades do leitor onde a intertextualidade e a intratextualidade operam, com os navios das leituras de Margarida (o *Hirondelle*, o navio do Comandante Mac Whirr, a canoa em que Margarida vive uma das mais profundas viagens da sua vida—a que a leva a casa dos futuros sogros, a um fim portanto simbolicamente tão fatal como o das baleias trancadas pelos bravos lobos do mar e, talvez resumindo o valor profundamente simbólico e fatal de todos estes navios-sememas, o navio de pestíferos do seu sonho em que Margarida se vê embarcada sem rumo e sem destino: “Mas não ia para a América, nem

para Londres [sonho que uma vez alimentara...], nem para nada ...” (213). Outras referências aos dois principais intertextos titulares do romance ocorrem, em momentos estratégicos, através de todo o texto, tecendo, para recorrermos ainda uma vez mais à analogia musical, variações dos “temas” introduzidos no título do romance (vejam-se páginas 215 [*Typhoon*], 231 [*Carrière*]; 312 [*Typhoon*]; 338 [*Typhoon*]; 341 [*Carrière*] e 350 [*Carrière*]).

A primeira referência à cucumária surge num texto intertitular (o Capítulo XIX) significativamente intitulado “Cucumaria Abyssorum’ Théel.” O cientista Hjalmar Théel é, de facto, autor de livros sobre espécies marinhas, como *Les annélids polychrètes des mers de la Nouvelle-Zemble* (1870). O título do capítulo é, portanto, parte duma série de intertítulos—cerca de 20 dos 37 capítulos do romance—que contêm referências não só a um cientista, como é o caso do XIX, mas a autores literários, a textos alográficos, a géneros literários, a artes irmãs da literatura e a uma riquíssima simbólica que apontam, inevitavelmente, para a modalidade dominante do livro: a escrita e a cultura erudita, em oposição à oralidade em geral (incluindo os diálogos em linguagem imitativa de registos populares e regionais) e à oratura, como campo de referencialidade. Assim, o primeiro capítulo, “A Serpente Cega,” despoleta toda uma série de projecções simbólicas em relação à serpente, um dos símbolos mais polivalentes do romance.<sup>12</sup> Quatro capítulos (o V, o VI, o XII e o XX) focam um símbolo polivalente que remonta à antiguidade clássica e é comum na cultura popular: a aranha. Pelo menos três autores literários são directa ou indirectamente referidos: Dante, no Capítulo VIII, intitulado “Scherma,” em que o leitor descobre que um dos importantes intertextos para o encontro de João Garcia e Margarida numa igreja é *Vita Nuova* (a este texto regressarei mais adiante) e um dos importantes símbolos numéricos é o (também dantesco) número 9; D. Diniz, no Capítulo XVIII, intitulado “No Tempo da Fror,” confessadamente extraído duma cantiga de amigo do rei poeta; Gaspar Frutuoso, no Capítulo XXXI, “Xácara dos Mortos Vivos,” alusivo a um célebre rimance incluído nas *Saudades da Terra* e parcialmente citado no texto do romance nemesiano e que constitui uma peça fundamental no domínio da representação da oratura no romance.

A géneros literários e/ou musicais aludem os 6 dos 37 capítulos do romance—o IV, o X, o XVII, o XXII, o XXX e o XXIV—, o que quer dizer que, sendo o termo simultaneamente passível de aludir à música e à literatura e o romance ser profícuo nesses dois tipos de alusão—o espaçamento ou disposição do título “Nocturno” ao longo do texto muito contribui para a

tonalidade (romântica, simbolista) designada pelo termo *nocturno*, quer na música quer na literatura. Aliás, a música erudita (e a popular, no plano da oralidade) constitui um dos campos referenciais mais comuns do romance. Para além da sugestão de música dos capítulos intitulados “Nocturno”—sendo que o XXII se intitula “4.— Nocturno (Lento),” enfatizando assim a associação com a música—outro capítulo, o XXXVII e último do romance, reforça o referente música por conter, parenteticamente, a designação de tempo musical *Andante; poi allegro, non troppo*. Para ilustrar a importância que a música tem no corpo do texto do romance propriamente dito, bastaria—já que o meu interesse de momento é chamar a atenção para a preponderância de referentes escrituristas—chamar a atenção para o facto de Margarida ser, em parte, caracterizada pelo seu gosto musical: a sua predileção pelo prelúdio debussyniano *La Cathédrale engloutie*. Como já apontei no ensaio referido na nota 10, é muito significativo que uma personagem— associada, como já vimos, ao símbolo da cucumária dos solitários abismos e vítima da patriarquia, se sentisse atraída para uma peça musical cujo programa tem a ver com castigos impostos por um Deus notoriamente autoritário e catedrais submersas.<sup>13</sup>

Os títulos “Epistolografia” (Capítulo XIV) e “Pastoral” (Capítulo XXXII) apontam, com vários graus de especificidade e enquadramento epocal, para géneros literários. Ambos são alusivos a espécies genéricas que, em maior ou menor grau, nos respectivos capítulos, acentuam a escrita sobre a oralidade. Assim, “Epistolografia” é um designativo genérico muito apropriado para um romance que, em alguns momentos, nos faz lembrar o romance epistolar. Para focar em apenas alguns exemplos no romance nemesiano, pensemos nas cartas referidas ou parafraseadas (por Margarida, pelo narrador); nas cartas cujos textos aparecem na íntegra—como a carta que João Garcia recebe em Lisboa de Margarida a romper com ele (96); a carta de Ângelo, anunciando a morte de Emília e a cujo texto o leitor também tem acesso (96-97); a carta de Margarida anunciando a João Garcia que está noiva embora ela não saiba bem de quem (147); a carta de Ana Terra a Mateus Dulmo (129-30); finalmente, a carta de Antero de Quental acerca das características dos Açorianos (330)—e que não deixa de funcionar no romance como uma autoparódia, pois esse texto evoca o ensaio de Vitorino Nemésio “O Açoriano e os Açores” (publicado inicialmente em 1928 na revista de Teixeira de Pascoaes, *A Águia*; veja-se nota 6). Se bem que o género epistolar, incluindo o romance epistolar, implique certo tipo de diálogo—e seja, portanto, dos

géneros escritos um dos que mais se aproxima da oralidade—, neste romance a carta parece, pelo contrário, dramatizar, na maioria dos casos, uma dificuldade ou impossibilidade de comunicação. São cartas-monólogo e não cartas-diálogo, acentuando assim, não uma aproximação da parte dos interlocutores, mas uma distância progressiva. Da parte de João Garcia, aliás, uma das cartas que ele envia a Margarida do quartel aponta para um discurso raciocinado, abstracto—muito mais característico da solidão da escrita do que do convívio do diálogo;<sup>14</sup> outra, a carta que ele mentalmente escreve e reescreve em Lisboa mas sem nunca ter a coragem de mandar, sublinha a mesma característica: a dificuldade de entrar em diálogo com Margarida, a tendência para a abstracção, para o auto-isolamento, para a solidão a que a escrita muitas vezes conduz e frequentemente espelha.

O intertítulo “Pastoral” (Capítulo XXXII) evoca, escusado é afirmá-lo, todo um complexo de associações que, se bem semanticamente enraizadas em noções de ambientes sociais campestres, distancia-se destas mesmas noções, pois aponta para géneros literários (a égloga, a pastoral como a *Diana* de Montemor), musicais (ópera, cantata, sinfonia, sonata) e pictóricos (a pintura pastoral) caracterizados pela estilização, pela idealização e pelo distanciamento das realidades rurais “representadas.” Os diálogos literaturizantes da égloga não poderiam oferecer um maior contraste com os diálogos dos lavradores e baleeiros de *Mau Tempo no Canal*. Sintomaticamente, nesse capítulo do romance intitulado “Pastoral,” Margarida frequentemente recorre ao seu alemão rudimentar—“língua” essa que, no seu artificialismo e elementarismo, oferece um contraste brutal com a linguagem natural e rica dos baleeiros que ela acaba de deixar. E as suas conversas, quando não ocorrem com os futuros sogros (esses, sim, falam um saboroso português eivado de arcaísmos e regionalismos que Margarida ironicamente imita!), são com um técnico holandês cuja presença e actuação representam, precisamente, uma insinuante negação do pastoral e a sua substituição pelo “progresso” mecanizado. Que o capítulo intitulado “Pastoral” termine com Margarida a ler uma passagem dum livro religioso que encoraja os crentes a viajar em peregrinação a Roma é passível de ser visto, no contexto duma discussão da tradição pastoral—da qual se salva, nesse capítulo, pouco mais do que a descrição da pastoril paisagem jorgense—, não deixa de contribuir para o carácter paródico deste capítulo. O texto que o narrador nemesiano ironicamente faz com que Margarida leia acaba por dramaticamente converter o sentido de “pastoral,” o *bucólico*,

anunciado no título, por outro, *o eclesiástico*, explícito no livro do Cónego António Maria Ferreira—*Recordações da minha Peregrinação a Roma e Lourdes por ocasião do Jubileu do Anno Santo de 1900*.

No que respeita, não já aos paratextos e sua projecção na diegese, mas às referências a todo o tipo de textos no corpo do romance, desde os literários aos mais prosaicos, desde os parcialmente embutidos, como um quarteto do soneto de Antero de Quental “Mors Liberatrix” e um terceto do também anterior “Mors Amor,” aos mais subtilmente aludidos, não será possível mencionar mais do que uma amostra representativa. A textos literários temos que adicionar também—como factor contribuinte para a literaturidade do romance, para o seu complexo de discursos eruditos e enobrecedores—os numerosos textos musicais e pictóricos referidos, por uma multiplicidade de razões, ao longo do romance, estabelecendo um marcante contraste com os discursos representativos da oralidade.

Seria enfadonho enumerar as dúzias de autores (sendo uns quantos personagens do romance), compositores e músicos e pintores e respectivas obras mencionadas (sendo umas quantas da autoria de personagens diegéticos) e discutidas pelas personagens e/ou parcialmente citadas ao longo das centenas de páginas que comprazem o romance. Opino, com base nas dúzias de vezes que já li, ou pelo menos folhee, este romance e, mais importante ainda, com base na experiência de o ter traduzido para o inglês, que, como já indiquei anteriormente, todas as alusões a artistas e a obras desempenham qualquer tipo de função na diegese. Aqui, desejaria apenas, a título de exemplificação, aventar algumas hipóteses acerca de algumas das funções dessas referências.

Simplificando muito, diria que as alusões a obras alográficas, incluindo musicais e pictóricas, desempenham, em primeiro lugar, enobrecimento ou literaturidade. Mas isso é dizer muito e, ao mesmo tempo, dizer muito pouco. Assim que proporei duas englobantes funções, para além da função, relativamente comum na prosa de ficção, de alusões literárias no decurso duma narrativa para fins de criar não só *literaturidade* mas *literariedade*: 1) o uso da alusão para identificação/estabelecimento de alguns dos mais importantes intertextos do romance; e 2) o uso da alusão como um dos importantes elementos de caracterização de (algumas) personagens. Haverá outros usos—como, por exemplo, a atribuição da leitura duma obra a determinada personagem, a determinado momento, para criar uma atmosfera específica,<sup>15</sup> mas essas funções parecem-me a mim menos importantes no

romance e enumerá-las só se justificaria num trabalho que se pretendesse exaustivo no estudo deste tópico. Escusado é dizer que o estabelecimento de apenas duas categorias também serve para simplificar a exposição. Não se pretende sugerir, também, qualquer delimitação estanque entre elas.

Desejaria ainda distinguir entre o que chamarei de macro-intertexto e micro-intertexto. Este, de alcance menor, restringe-se à história de uma ou duas personagens, ainda que possa—metafórica ou simbolicamente, por exemplo, ser de longo alcance na obra, como veremos adiante. O macro-intertexto é, como o seu nome implica, um intertexto englobante, passível de estabelecer/despertar no leitor ilações entre si e a *fábula* matricial da obra em que se insere, como é o caso do *Fausto* de Charles Gounoud e a *fábula* matricial de Luísa-Jorge-Basilio, em *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós.<sup>16</sup> No caso de Nemésio, como já apontei noutro ensaio,<sup>17</sup> os dois macro-intertextos principais são *Amor de Perdição* e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Ambos estes textos são referidos em *Mau Tempo no Canal*. (Distingo, como é óbvio, entre intertextos [macro- ou micro-] matriciais, isto é, relacionados com a história principal do romance, e intertextos, como os dois já discutidos, por exemplo, que interagem com o título. Insisto nesta distinção entre intertexto titular e matricial também por facilidade de exposição, embora acredite que ela é bastante significativa.) Dois outros intertextos—intermediários entre o que chamo macro-intertextos e micro-intertextos, a discutir mais adiante, são *Vita Nuova*, de Dante, e o Evangelho Segundo S. João. Estes dois textos, embora abrangendo amplas facetas da história matricial, não possuem, como veremos, o alcance dos dois principais macro-intertextos a discutir em seguida

Camilo é referido primeiro, no início do segundo capítulo do romance, como autor cujos livros Margarida guarda no seu quarto—“Em cima da papeleira: os romances de Júlio Dinis, dois ou três de Camilo ...” (47). A última vez que o narrador nemesiano se refere a Camilo, no início do último capítulo do romance, é para, ironicamente, sublinhar o hábito do narrador camiliano (muito ao gosto romântico, como se sabe) de se dirigir directamente ao leitor.<sup>18</sup> A segunda vez no romance em que se verifica uma alusão a Camilo, e mais especificamente ao *Amor de Perdição*, é no Capítulo IV, no diálogo da personagem secundária do dr. Luís da Rosa, no contexto duma discussão de se Ralph Clark, antepassado de Margarida, havia sido o autor do rapto da freira Rosinha da Glória—narrativa essa que vai ser uma das mais bem realizadas estórias embutidas de *Mau Tempo no Canal*. Eis a referência a Camilo que Nemésio coloca na boca da dita personagem: “—

Deve ser o rapto do Convento da Glória—confirmou o dr. Luís da Rosa—; mas isso foi muito antes da vinda de Ralph Clark para a ilha, e o conselheiro Raimundo Peters não confundia essas coisas, embora Ralph Clark também fosse homem para ‘amores de perdição’” (66-67). A célebre novela camiliana é, de facto, um dos intertextos da *fabula* matricial de Margarida e João Garcia, mas não exclusivamente no que diz respeito aos ódios interfamiliares impeditivos da união dos amantes. Em *Mau Tempo no Canal*, esses ódios interfamiliares são responsáveis pelo desencontro dos potenciais amantes mas *só até certo ponto*. Os maiores impedimentos de todos serão a consabida cobardia e timidez de João Garcia, por um lado, e, por outro, a falta de iniciativa decisiva, da parte da proto-feminista Margarida Clark Dulmo, entre um destino que ela própria escolhesse (quer esse destino estivesse ligado a João Garcia, quer à partida para Londres) e o “destino” que os seus interesses de classe e os interesses económicos da família lhe impõem e ela aceita. Não interessa, neste momento, tirar conclusões de carácter interpretativo baseadas em, por um lado, paralelos e diferenças no que respeita ao tipo de desafio com que cada uma das personagens femininas nas respectivas obras faz frente ao patriarcalismo nas suas sociedades; e, por outro lado, no que diz respeito à timidez e cobardia de João Garcia *vis-à-vis* a impulsividade e arrojo do matão Simão Botelho—uma vez mais tendo em conta os condicionalismos respectivos das suas sociedades e, escusado é dizer, a cosmovisão ideológico-estética dos dois autores. Opino, no entanto, que um estudo comparativo e contrastivo entre os dois pares de amantes pode revelar dimensões do seu carácter e comportamento que, sem ter em conta *Amor de Perdição* como um dos macro-intertextos do romance nemesiano, talvez permanecessem mais obscuros e menos enriquecidos.

Uma obra, a meu ver ainda mais abrangentemente intertextual em relação não só *fabula* matricial mas a grande parte da imagética do romance nemesiano é, como já indiquei, *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Limitar-me-ei a um resumo do que escrevi, no meu ensaio referido na nota 12, sobre esta tragédia shakespeariana, no contexto dos ódios interfamiliares das famílias Clark Dulmo e Garcia e das famílias Montague e Capulet, no que diz respeito à temática das doenças em geral e da peste como metáfora-símbolo do ódio em particular. Muito curiosa e significativamente, a referência a *Romeu e Julieta* em *Mau Tempo no Canal*, tal como a referência ao *Amor de Perdição*, é feita (por sinal no mesmo Capítulo IV) num contexto aparentemente não muito auspicioso, embora, no caso da referência à obra de Shakespeare,

ocorra numa troca de discursos que envolve a personagem central do romance, Margarida. (Recordemos que, no caso da referência ao *Amor de Perdição*, esse macro-intertexto foi trazido à baila por uma personagem muito secundária.) A obra de Shakespeare é, no entanto, um dos principais, senão mesmo o principal, intertexto do romance de Nemésio. Estamos na casa das primas Peters, aonde Margarida fora ler a carta de João Garcia, acabada de receber de Lisboa. Depois de uma cena reminiscente das tertúlias queirosianas, em parte de paródia ao romantismo, discutem-se os gostos literários e musicais de Mateus Dulmo (que pugna, um pouco por amor ao debate, pelo classicismo) e, entre outros, da *bluestocking* D. Corina Peters, admiradora de *Atala* e autora de *Folhas ao Vento*—um título que talvez se pudesse ler como paródia das *Folhas Caídas*, de Garrett. Perante a surpreendente formalidade, um tanto fingida e exagerada, com que Margarida se refere a João Garcia, D. Corina, “lembrou, com uma leve malícia, que João Garcia, ainda assim, sempre falara com ela algumas vezes à noite, ao muro do Pasteleiro. Uma amizade assim tão desinteressada não fazia Julietas ...” (65). Ao que Margarida riposta, trazendo à baila o tema do ódio ao qual ela fora a primeira personagem do romance a referir-se:<sup>19</sup> “—Que quer a prima! Não sabe que lá em casa detestam a família dele? Queria que eu convidasse o rapaz para um chá?!” (65). Refiro o leitor interessado ao meu ensaio (nota 12), para uma discussão mais pormenorizada das implicações do ódio—que na tragédia *Romeu e Julieta* é ostensivamente metaforizado-simbolizado pela peste e que, em Nemésio, também está intimamente relacionado com essa metáfora-símbolo de longuíssimo alcance no romance—o que justifica, em relação a esta obra de Shakespeare, muito mais do que se pode reivindicar relativamente a *Amor de Perdição*, o designativo de macro-intertexto.<sup>20</sup>

Dos outros dois intertextos em *Mau Tempo no Canal* que em seguida discutirei—*Vita Nuova*, de Dante, o Evangelho Segundo S. João—o primeiro está associado a João Garcia, o segundo a Margarida. (A ordem em que serão abordados aqui também respeita a ordem em que aparecem no romance.) Por um lado, dada a sua relação muito íntima com uma das duas personagens principais do romance, estes dois intertextos poderiam dar a impressão de micro-intertextos, em oposição aos mais englobantes macro-intertextos *Amor de Perdição* e *Romeu e Julieta*. Este não é o caso, porém. Embora cada um deles esteja intimamente associado a uma personagem e o seu alcance seja menos amplamente abrangente, tão-pouco se pode dizer que se trata de

micro-intertextos, que mais não fosse devido à sua associação com as duas personagens principais do romance: Margarida e João Garcia. Ambos os intertextos estão sob o domínio do narrador, isto é, são narrados sob o prisma da sua onisciência e autoritarismo.

A evocação de *Vita Nuova*, no fim dum capítulo (o VIII) dantescammente intitulado “Schermo,” como vimos anteriormente, surge no contexto duma sensação de perda da amante da parte de João Garcia: após o seu regresso de Lisboa, já passara três vezes pelo Granel e não a vira. Vêm-lhe à mente momentos felizes—como a circunstância de terem, ele e Margarida, num dos momentos epifânicos de mútua aproximação, partilhado a leitura de *A Cidade e as Serras*. Talvez que (para o narrador? para João Garcia?) o número de vezes que passaram em frente ao Granel, lhe tivesse trazido à mente o livro de Dante—em que o número *três* desempenha papel fundamental. Seja como for, num retroceder até ao momento do seu encontro, surge a cena da igreja e surgem semelhanças notáveis entre este episódio do romance e outros a que já aludimos: o trazer para primeiro plano determinada obra alográfica mediante a estratégia de atribuição de leitura dessa obra à personagem. Pelo seu alcance lírico, a referência a Dante constitui um dos momentos mais densos do romance. Intratextualmente, como veremos, este episódio (105) também estabelece relações muito subtis com o outro intertexto em epígrafe—o Evangelho segundo S. João.

Imediatamente após a evocação do portentoso despertar em João Garcia dum sentimento que o avassalará, ele—como é característico dos amantes que alimentam a paixão adiando ou negando-se não só a posse mas inclusivamente a capacidade de aproximação do ente amado. João Garcia, nalguns aspectos do seu comportamento *vis-à-vis* Margarida tem reminiscências do amante cortesão. Ele sente/coloca Margarida num domínio impossivelmente distante (“uma fibra oculta de Margarida – a que estava mais perto de Deus” [105]). Não admira, pois, que João, para poder tolerar, como adulto que é, a perda da amada (que simultaneamente deseja atrair e afastar, até para poder continuar a amá-la não como ser de carne e osso mas sim como ser idealizado), retrocede para um estado de menino e refugia-se no seio da mãe—essa mãe que ele, curiosamente, também perdera para a família e, dentro em breve, perderá para a vida; essa mãe que ele encara como refúgio mas também como mulher indigna (daí a justaposição, na mente de João, duma imagem da mãe sob espécie maternal e acusada e ostracizada por alegado adultério):

Foi então que se apoderou de João Garcia um sentimento de ter sido levado dali ao mais longo alcance da sua alma. A mãe lavava-o, pequenino. Uma sensação de se perder no seu seio farto e aflito: “Dê-me as cartas! A menina há-de pôr para ali as cartas que o coiso lhe mandou!” (105)

A associação entre Margarida e Emília por parte de João, independentemente das leituras que dessa associação possamos fazer, com base em teorias da psicologia profunda, parece-me a mim mais do que óbvia. Que à imagem maternal/sagrada de Emília se venha associar a imagem da mulher (justa ou injustamente) acusada/dessacralizada também tem a sua contrapartida em Margarida como encarnando os dois extremos opostos da simbologia da serpente: a serpente como símbolo da fertilidade e a serpente como símbolo do mal, tema esse que estudei no ensaio “A Peste e Outros ‘Macróbios’ em *Mau Tempo no Canal*.”

Não tenho pretensões, nem está no âmbito deste ensaio, aprofundar as implicações de psicologia profunda deste episódio ao qual, segundo sei, nenhum crítico jamais prestou atenção. O que me parece inegável é que, na mente de João Garcia, a sua relação com Margarida—em termos dum amor que pudesse social e sexualmente ser levado a seu termo—morre no momento em que nasce. Uma coisa é clara para o desenvolvimento do romance: este episódio já nos indica o desfecho da história matricial, isto é, que João não vai casar com Margarida em parte pelo medo que ela lhe inspira; e que vai casar com Laura, que se converte na sua “dona do *schermo*,” como, aliás, o narrador, falando por João Garcia, nos explica (15).

O intertexto que discutirei em seguida tem duas vertentes: a esperada vertente intertextual e uma vertente intratextual de longo alcance. A primeira relaciona-se com o conteúdo do Evangelho Segundo S. João e com um livrinho de devoção, *A Semana Santa Explicada*, que, de acordo com uma técnica tantas vezes empregue por Nemésio, Margarida lê na Igreja nas cerimónias da Sexta-Feira Santa. Alguns dos temas salientados pelo narrador em relação ao drama da Paixão de Cristo, os quais não se restringem mas enfatizam sobretudo os excertos provenientes do Quarto Evangelho citados no corpo do romance, estabelecem uma profunda intertextualidade com alguns dos aspectos mais salientes da história matricial de Margarida Clark Dulmo, João Garcia e André Barreto. É em parte na própria estrutura e conteúdo deste capítulo, intitulado “Feria Sexta in Parasceve,” e na sequência do já referido capítulo intitulado “Schermo,” que devemos buscar, em grande

parte, a dimensão semântica deste importante intertexto. João, através de cujos olhos (e, claro está, por intermédio da omnisciência do narrador) acompanha-mos os movimentos e pensamentos de Margarida, acabava de ter o encontro com Manuel Bana, por quem enviara mais uma carta a Margarida. Logo após a entrada de João na Igreja das Angústias, a mesma onde se apaixonara por Margarida e tivera a sua dantesca experiência de *schermo*, o narrador foca descritivamente o início da cerimónia da Paixão:

Os padres iam e vinham do altar armado no transepto; e aquela alteração no estilo do culto, aproximando-o do povo, como que tornava mais íntimo o seu sentido trágico, humanizado no celebrante de alva cingida e tufada, autenticamente compungido naquela melopeia precursora da imolação de um Cordeiro, que desencadeava a cólera do Deus da Montanha e a representação do fim de tudo. (139)

Se a experiência de João Garcia, cinco capítulos antes deste, era de evocação do *início* da sua paixão por Margarida e do namoro entre eles, e se a carta acabada de enviar era mais uma tentativa esperançosa da sua parte, este capítulo anuncia—conquanto João Garcia, que a observa, o não saiba—uma encenação associativa do *fim* desse amor. Que esse fim coincida com a cerimónia da Paixão de Cristo não é nenhuma casualidade. No contexto do desenvolvimento dramático da história matricial, a Paixão ganha foros também humanos, emprestando ao sintagma utilizado na descrição feita pelo narrador do início da cerimónia—“*humanizado* no celebrante de alva cingida e tufada” (itálico meu)—uma acepção particularmente literal.

Na sua frustrada tentativa de acompanhar a liturgia no seu livrinho, o errante pensamento de Margarida revê, em contraponto com o itinerário de Jesus no drama da Paixão, a viagem à Caldeira, a declaração de André Barreto e a sua própria reacção pouco acolhedora, o episódio da morte da galinhola abatida a tiro pelo irmão, concluindo-se o capítulo com reminiscências de impressões colhidas de outros encontros com André e a irmã, durante os quais “sentia para além das palavras e daqueles hóspedes da Horta uma família possível: não sei quê da Urzelina, com pastos, chocalhos, um casarão numa lomba, e ela a dormir na ponta da casa sozinha—uma janela ao norte, vozes no corredor chamando ‘a senhora Baronesa’” (141-42). Este entrelaçar contrapontístico da sua história com a história do Nazareno—apesar das suas implicações potencialmente blasfemas para alguns leitores—não deixa de, para

outros leitores (este, por exemplo), constituir um golpe de génio da parte de Nemésio. Inclusive, o Cordeiro-símbolo-divino tem, na sua simbologia zoomórfica, a sua contrapartida na galinhola abatida por Pedro. Dado o conteúdo das divagações mentais de Margarida, que presente uma união social com André, embora a nível pessoal a sua reacção seja de repulsa, reforça relativamente à personagem o seu papel de vítima imolada aos interesses da família. A associação, da parte do leitor, com o Cordeiro imolado é inevitável, tornando este um dos momentos mais religiosamente ousados de todo o romance.

Acresce que a associação entre o Cordeiro imolado e as implicações simbólicas da morte da galinhola—no contexto em que se dá—cobra, intratextualmente, uma maior transcendência ainda se associarmos este episódio a outros que ocorrerão bastante mais tarde no romance. Um deles relaciona-se com João Garcia, a vítima simbolicamente imolada mediante a morte do pombo trocaz. Quer isto dizer que, retrospectivamente, podemos ver João Garcia também como sendo simbolizado na galinhola abatida por Pedro, pois no contexto da declaração de André—uma declaração que Margarida imediatamente rejeita mas, pouco depois, como sabemos, ela implicitamente sabe-se destinada a aceitar—é João Garcia quem “morre” para Margarida. O episódio do pombo trocaz, ocorrido no Capítulo XXI, intitulado “Uma Caçada aos Pombos,” representa, assim, uma segunda “morte” simbólica de João às mãos de André Barreto, o caçador. As lágrimas que João verte então (lágrimas choradas pela perda de Margarida) são a contrapartida das lágrimas choradas por Margarida no fim deste capítulo “Feria Sexta in Parasceve”—lágrimas que, dir-se-ia, ela também verte por ela mesma ao presentir-se fatalmente destinada a um homem que não ama mas a quem se “imola” por, entre outras potenciais razões, dever de família e de classe.

O uso de animais-símbolo ocorre mais duas vezes em relação a Margarida e André. Ambos os exemplos dão-se no penúltimo capítulo do romance, quando Margarida regressa ao Pico para assistir ao funeral do tio Roberto. A sua apreensão em encontrar André entre os assistentes ao funeral é comunicada mediante imagens de predador e vítima. A primeira é a da gaivota e da baleia, sendo Margarida a baleia—símbolo esse que adquire, *vis-à-vis* a gaivota, o estatuto de vítima no contexto de Margarida ter testemunhado a morte de dois cachalotes. A segunda e terceira são, respectivamente, clássicas imagens da aranha apanhada na teia e da vítima das

garras do destino. Ambos estes episódios merecem reflexão. Atentemos no primeiro:

Agora, sim! A sua vida já não era aquela mascarilha ambígua feita dos silêncios do tio Roberto, dos projectos de libertação em Londres na clínica do dr. Marr, do surdo horror à hipótese de um casamento com André, que a rondava de alto como gaivota ao cheiro de baleia esfalfada na corrida; da saudade insidioso de João Garcia e da sua capa de alferes escondendo-lhe a falta de tacto e de coragem ao largo dos muros da quinta. (319)

A justaposição dos nomes de André e João Garcia é particularmente significativa. Neste momento de devaneio em que Margarida, tendo tomado conhecimento da morte do tio Roberto, “se sentia agora descer ao mais fundo de si a espécie de ‘paz na guerra’ que se vinha acamando na sua alma desde que as últimas notícias tinham acabado para sempre com o jogo de empurra de uma desgraça sem rosto” (319), ela une os nomes dos dois pretendentes, aproximando-se ainda da sua percepção do comportamento, relativamente a ela, da sua falta de tacto. Esta afirmação não deixa de trazer à mente do leitor (deste leitor) o episódio, narrado no Capítulo XV, intitulado “Carnet Mondain,” em que João Garcia joga ao bilhar com André Barreto e perde—uma partida claramente simbólica da perda de Margarida ao jogo. Nessa altura, João Garcia é tachado de “pexote” por um dos amigos, ao que André opõe a explicação que “O que perde o Garcia é aquele jogo científico. Parece mecânica racional!” (149). Este episódio, num desencadear de ilações prospectivas e retrospectivas intratextuais no romance, relaciona-se ainda com outro jogo, este na casa dos futuros sogros de João Garcia, em que D. Maria, a futura sogra de João, ganha ao quino (95), ganha esse que não poderá deixar de representar o ter conseguido João Garcia como genro. Quer isto dizer que as imagens do jogo e da caça estão intimamente ligadas a Margarida (e André) e João Garcia (e Laura) e servem como poderosas metáforas para o desenvolvimento dramático da sua relação amorosa, a qual se processa em grande parte com base em referentes literários provenientes dos Evangelhos e da liturgia.

A segunda vez, nesse mesmo Capítulo XXXVI, em que se recorre imagética de predador-presa é a seguinte:

Mas afinal continuava presa às suas relações de família como uma mosca tonta 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 dobrar vontade alheia e às garras de um destino sem piedade? Fosse como fosse, a presença de André àquela cena era-lhe insuportável. (320)

Note-se que a passagem transacta contém duas imagens do padrão predador-presa. Por um lado, a imagem da aranha e mosca é de longuíssimo alcance, até porque não pode deixar de evocar os vários capítulos (o V, o VI, o XII, o XX) em que a aranha, sobretudo associada com a família dos Garcia, e muito particularmente com as teias tecidas por Januário, torna a alusão intratextualmente bastante enriquecida porquanto implicitamente associa os desígnios de André aos de Januário, num processo de associações que funde o mundo de interesses amorosos e de inimizades familiares em que Margarida está envolvida. O sintagma “garras de um destino sem piedade,” para além de reforçar o padrão imagístico predador-presa, poderá ser visto como um desafio ao leitor no sentido de atribuir a responsabilidade do drama representado na história matricial do romance em geral, e do caso de Margarida em particular, às personagens ou ao destino, emprestando ao romance uma dimensão trágica, aspecto este já (tangencialmente) abordado, dum ponto de vista diferente, por Vasco Pereira da Costa.<sup>21</sup>

É de notar, antes de passarmos à discussão de micro-intertextos no romance, que os intertextos *Vita Nuova* e o Evangelho Segundo S. João são contrapartidas um do outro naquilo que representam de prenúncio para a história matricial. João Garcia apaixona-se dantescamente por Margarida na igreja, ao mesmo tempo que a coloca num pedestal inatingível e, tal como Dante relativamente a Beatriz, substitui-a pela dama do *schermo*, Laura. O caso de Margarida é semelhante: poder-se-ia dizer que o drama da Paixão a que ela assiste reforça, *vis-à-vis* a experiência de João Garcia ao apaixonar-se por Margarida e a substituir por Laura, a morte ou impossibilidade dum futuro com ele, ao mesmo tempo que, apesar da repulsa por André Barreto, existe qualquer coisa nela que a impele para o herdeiro da Urzelina. Quando o leitor estiver a par do desfecho do romance, estes dois episódios parecer-lhe-ão transparentemente premonitórios. Talvez se pudesse concluir que Nemésio foi excessivamente transparente. Outra explicação possível é que, sem negar essa transparência em relação ao desfecho da história matricial, os episódios acabados de discutir poderiam todavia funcionar, apesar de tudo, como um exemplo de *enganar com a verdade*. O leitor que tivesse suspeitado que a história poderia acabar de acordo com as fortes sugestões prenunciadoras,

poderia rejeitá-las como demasiado óbvias para poderem ser verdade—e posteriormente fosse surpreendido precisamente porque o que suspeitara ser demasiado transparente para ser possível, era de facto a verdade.

Passando aos micro-intertextos do romance, um exemplo é a estória de Genoveva de Brabante, trazida à baila pelo narrador, associada com a avó da protagonista Margarida Terra, evocada como “Tão pura, tão inocente no retrato sombrio do Granel, que só lhe faltava a corsa e o menino a mamar para ser Genoveva de Brabante, expulsa pelo duque Sigifredo e medrosa na floresta longínqua ...” (315). A este texto, que é parte duma tradição escrita e oral, refere-se Vitorino Nemésio também no texto preambular a *O Mistério do Paço do Milhafre*, quando Mateus Queimado, um dos narradores de Nemésio, atribui a outro narrador, João Grande—sendo este um narrador oral—a inclusão, no seu largo repertório de narrativas orais—“[a] corça de Genoveva [que] descia do Brabante para dar de mamar a um menino deitado nas palavras de João Grande como se ele o desse a criar à mulher e lhe destinasse um remo na companha.”<sup>22</sup> Para os leitores da poesia de Vitorino Nemésio, também é bastante conhecido o seu poema inspirado por este tema, o de Genoveva de Brabante, que exerceu particular fascínio sobre o Autor.<sup>23</sup> Também discuti, no ensaio a que venho a referir-me, “A Peste e outros ‘Macróbios’ em *Mau Tempo no Canal*,” as implicações desta história, que agora chamo micro-intertexto—pois o seu alcance engloba uma parcela menos ampla do romance do que os quatro intertextos já discutidos, parcela essa, no entanto, suficientemente ampla para abranger Margarida na sua condição de mulher na patriarquia e, por extensão, algumas das outras personagens femininas do romance, incluindo a avó Margarida Terra.<sup>24</sup>

Referente a Roberto Clark (e, claro está, com fortes implicações no que diz respeito ao seu relacionamento com Margarida), também existem vários micro-intertextos, de entre os quais avultam a história de Roberto II o Piedoso (c.970-1031, filho de Hugh Capet e Adelaide de Aquitaine e rei de França), que Margarida, fascinada pelo nome “Roberto,” vai descobrir na *Enciclopédia Britânica*, micro-intertexto esse que realça, dramatizando-a, a quase-incestuosa relação entre Roberto Clark e a sobrinha Margarida. A referência à história de Roberto II o Piedoso<sup>25</sup> é reforçada mediante uma adicional alusão da parte do narrador ao quadro de Jean-Paul Laurens, *The Excommunication of Robert the Pious in 998* (1875, Musée d’Orsay, Paris). Aliás, tal é a importância conferida à estória de Roberto II que Nemésio lhe dedica mais de meia página de texto no romance—muito mais do que a

qualquer um dos outros textos micro- ou até macro-intertextuais. As referências ao excomunicado Roberto concluem com uma passagem que constitui um exemplo consumado de *ekphrasis*—uma descrição pormenorizada do quadro de Laurens, transposto para o plano narrativo/descritivo:

O legado do papa, pronunciado o anátema contra Roberto o Piedoso, desaparecia por uma porta larga e profunda amparado ao seu báculo e rodeado de fâmulos atônitos—enquanto Roberto, fulminado, se abatia ao alto do trono diante de um tocheiro quebrado, com a tocha ardente e cheia de fumo no chão, o vulto branco de Berta apavorado no seu peito...(314)

Mais três micro-intertextos relacionados com Roberto Clark (e, por extensão, com o seu relacionamento com a sobrinha) merecem menção: *Robert le Diable* (produzido, em Paris, em 1831, considerado por alguns críticos a primeira ópera romântica), de Giacomo Meyerbeer, *Lohengrin* (composto 1846-48, produzido pela primeira vez, em Weimar, em 1850), de Richard Wagner e o protagonista do conto popular “O Toiro Azul” (que, como é sabido, Nemésio transpôs para uma modalidade literária e utilizou como texto de abertura, também com o título de “O Toiro Azul,” na colectânea *O Mistério do Paço do Milhafre*). Como o Toiro Azul, Roberto ajuda Margarida nalguns dos seus trâmites mais marcantes, mas morre antes de poder oferecer-lhe um resgate total, que aliás lhe era impossível pelo impedimento do incesto. As duas referências às duas obras operáticas são atribuídas a Margarida no mesmo contexto: a sua incerteza, enquanto se via impossibilitada de sair de São Jorge, sobre qual dos seus tios, Roberto ou Mateus Dulmo, estava à beira da morte ou já morto. (A referência à história de Roberto II, discutida acima, vem a seguir, mas ainda a propósito do nome “Roberto.”) Os paralelos entre o itinerário de Roberto Clark e Roberto Duque da Normandia não serão muitos nem serão muito óbvios—mas alguns deles tão-pouco serão de desprezar. Talvez o mais importante seja a paternidade dos dois. O duque era filho da afável Berta e de Bertrão, discípulo de Satanás. Que Margarida (e o leitor) pudesse estabelecer uma ligação entre este par e os pais de Roberto—a amável e passiva Ana Silveira e o mulherengo Charles William Clark não seria de surpreender. Que pudesse ainda haver um paralelo, por muito distante que fosse, entre Roberto e Isabel, por um lado, e Roberto e Margarida pelo outro, também se justificaria,

sobretudo dado o impedimento entre os amantes de Meyerbeer, que depois se desvanece. Seria assim, da parte de Margarida, um exemplo de *wishful thinking*. Isto é, que a um nível de psicologia profunda, a associação (feita pelo narrador, não nos esqueçamos) se estabelecesse com base no desejo secreto de Margarida Clark Dulmo que os impedimentos entre ela e o tio se desvanecessem ou pudessem, de algum modo, ser removidos, é, se não provável, pelo menos concebível. Por outro lado, uma aproximação entre os dois Robertos traz à tona outro paralelo curioso, desta vez se Robert le Diable for visto em contraste (antecipatório) com a história de Roberto II (que é referida no romance uma página depois). Ambos os Robertos, o de Meyerbeer e o de Jean-Paul Rubens (e da *Enciclopédia Britânica!*), se sacrificam pelo amor—mas o primeiro é excomungado perante uma Berta “apavorada,” enquanto que o segundo é quem desmaia ante uma Isabel e um coro de anjos entoando cânticos a Deus pela salvação de Roberto (cujo pai, e não ele, é que é entregue aos infernos) e em celebração do seu amor. Ao contrário desta salvação pelo amor legítimo, a morte de Roberto Clark pode ser vista como uma espécie de castigo pelo pecado dum quase-incesto—como por incesto se dera a morte-excomunhão de Roberto o Piedoso.<sup>26</sup>

Afirmei anteriormente que uma das funções da alusão (e, noutros casos, citação de trechos) a obras literárias, musicais, pictóricas, etc., era a da caracterização das personagens. Acrescentarei aqui que a associação de uma obra alográfica (e nalguns casos de uma obra da diegese, como é o caso d’*As Folhas ao Vento*, de D. Corina Peters), desempenha a função de elemento de caracterização directa, por exemplo, o narrador indica-nos quais os gostos literários da personagem, incorporando-os assim no “retrato” dessa personagem. Isso acontece, por exemplo, com Roberto, como veremos adiante. Por outro lado, a alusão como elemento caracterizador pode ser usada indirectamente. Como é bem sabido, na caracterização indirecta o narrador mostra-nos, mediante a fala dessa personagem e os seus gostos, etc., *como* ela é, deixando ao leitor a inferência do *que* ela é. Em *Mau Tempo no Canal*, Vitorino Nemésio, ao contrário, por exemplo, dum escritor como Eça de Queirós em *O Crime do Padre Amaro*, é muito parco no uso da caracterização directa (são pouco mais do que inexistentes os retratos de personagens, exceptuando-se o (auto)retrato que Nemésio pinta de João Garcia [48]) e, com muita frequência, recorre à caracterização indirecta. Um dos elementos da caracterização indirecta, talvez mesmo um dos mais importantes, é a associação de determinada obra (literária, musical, pictórica, etc.) a

determinada personagem. Esse recurso de caracterização indirecta mediante a associação a uma obra artística assume vários aspectos, entre eles, uma indicação da parte do narrador, do gosto literário ou musical da personagem; a dramatização desse gosto artístico mediante um quadro dramático em que se discutem obras literárias, musicais ou pictóricas; alusão a determinada obra que a personagem anda a ler, por vezes particularizando-se este modo ainda mais mediante a citação de trechos, por vezes longos, da obra em epígrafe—estratégia esta última de que já vimos alguns exemplos, e.g., Margarida a ler uma longa passagem do livro pastoral do Cónego Ferreira.

Como seria de esperar, Vitorino Nemésio investe um considerável esforço na caracterização de três das principais personagens do romance—Margarida, João Garcia e Roberto Clark—e, sem surpresa para ninguém, é em relação a elas que a alusão a obras artísticas, feita pelo narrador ou pela personagem, como elemento caracterizador mais frequentemente se patenteia. O caso de Margarida, João Garcia e Roberto Clark revela, no que diz respeito à caracterização mediante o recurso da alusão literária, musical e pictórica, um padrão comparativo/contrastivo que Vitorino Nemésio vai utilizar também na caracterização de outros personagens ou grupos, como é o caso dos Clark Dulmo versus os Garcia (comparar, por exemplo, a casa das Peters com os seus “contadores da Índia acumulados sob os retratos de todos os morgados da família” [48] com “as humildes fotos da família Garcia” [58].)

A Margarida estão associadas umas quantas obras que ela, independentemente de João Garcia, possui na sua biblioteca, lê, manifesta interesse em ler ou em ouvir, por exemplo, os já mencionados romances de Júlio Dinis e novelas de Camilo (obrigatórios, dir-se-ia, para jovens adolescentes em qualquer canto do país e portanto uma atribuição indiscutivelmente verosímil). Também já me referi, sob outra rubrica, às obras que constituem intertextos titulares do romance—obras essas a que o narrador se refere no âmbito de Margarida as andar a ler, acentuando-se assim a proximidade que a personagem mantém com a totalidade do texto, começando com o seu título. Por outro lado, Margarida patenteia uma considerável aversão à poesia intelectualmente mais exigente do que alguns versos simples de João de Deus e d’*Os Simples*, de Guerra Junqueiro ou, no fim do romance, dos versos do diegético poeta Pragana.<sup>27</sup> Apesar dum gosto literário que, no contexto do seu pequeno mundo dos Açores da segunda década do século XX, se revela muito verosímil, a Margarida é-lhe atribuída uma atracção por uma das composições musicais mais *culturescas* que se possa

imaginar, o prelúdio debussyniano *La Cathédrale engloutie*, a cujo papel simbólico já me referi acima. Margarida também é caracterizada mediante as opiniões que exprime com respeito ao modo de apreciar uma obra de arte. Para ela, a arte deve ser encarada como tal, não com base em preconceitos extra-estéticos, como ela demonstra no caso do quadro do antepassado Conselheiro Raimundo Pórras Peters (67). Nalguns casos, Margarida lê livros—ou o narrador atribui-lhe leituras—que lhe foram recomendadas por João Garcia, sendo *Ressurreição*, de Tolstoi, um dos exemplos mais marcantes. Aliás, é muito significativo que Nemésio tenha investido bastante esforço no partilhar de leituras entre as duas personagens principais do romance, pois as suas compatibilidades e incompatibilidades em interesses de leitura estabelecem uma espécie de analogia com a sua relação pessoal. Poder-se-ia afirmar que entre Margarida e João Garcia existe, no que diz respeito às suas compatibilidades de leitura, um momento-chave, associado ao começo da sua relação. Esse momento está assinalado pela leitura, em conjunto, do bucólico romance *A Cidade e as Serras* (104). Na sua relação pessoal, dir-se-ia que esse momento de aproximação dá-se logo no início do romance (Cap. I) quando os dois fisicamente se tocam no prometedor momento de Margarida mostrar a João Garcia o seu anel. A partir desse momento, o itinerário dos amantes é um afastamento progressivo. De resto, certa inconstância nas afeições de Margarida—que se patenteiam também no seu gosto de homens em geral (Cap. II; veja-se 47-49)—reflecte-se nas suas leituras, por vezes feitas a esmo, ou por desfastio, como acontece com as leituras, em casa dos futuros sogros em São Jorge, do romance sobre terramoto de Vila Franca e da longa passagem do livro do Cónego Ferreira. A inclusão destes dois textos—e, como já indiquei, a citação integral ou parcial de textos é uma prática relativamente comum em *Mau Tempo no Canal*—é uma maneira eficaz de, por assim dizer, matar dois coelhos de uma só cajadada: para além de ser um método viável de caracterização de personagens, também contribui muitíssimo para a componente historicista da Açorianidade, isto é, de evocação de momentos-cume na história do Arquipélago. É mediante leituras de Margarida que o narrador nemesiano evoca tragédias históricas como a erupção da Urzelina, em 1811,<sup>28</sup> e o terramoto de Vila Franca, em 1552 (276). Aliás, essa evocação, mediante leituras atribuídas à protagonista do romance, de momentos dramáticos na história das Ilhas, dispensa o narrador de recorrer à potencialmente enfadonha, e por isso mesmo romanescamente perigosa, narração directa de episódios históricos (que, diga-se em abono da justiça, Vitorino Nemésio largamente evita).

Se o recurso à alusão literária como elemento caracterizador das personagens de Margarida e João Garcia ajuda a explicar o desencontro entre ambos, no caso de Roberto Clark a alusão literária (e musical e pictórica) como elemento caracterizador contribui para a maneira um tanto irónica com que a personagem é vista pelo narrador; e para a aura principesca com que Margarida, nos seus sonhos escapistas à realidade que a circunda nos Açores, o reveste. Se, como vimos, Margarida o idealiza, associando com figuras dramáticas ou trágicas do mundo da arte—o Príncipe Encantado de *O Toiro Azul*, Robert le Diable, Roberto II o Piedoso—o narrador, como que para enfatizar, pelo contraste, a sua cultura relativamente banal, insiste no gosto literário de Roberto como elemento de caracterização, como ainda no fascínio que a mera novidade dos seus interesses culturais compreensivelmente representa para a sobrinha (117).

Sabemos que Conrad (*Typhoon*) é um dos interesses que sobrinha e tio partilham. Esse interesse acompanhará a protagonista ao longo de quase todo o romance. Ao passo que o interesse em leituras partilhado com João Garcia (*A Cidade e as Serras*) só se verifica no início do romance. Algumas das alusões atribuídas a Roberto pelo narrador não deixam de patentear, da parte dele, um grau considerável de sofisticação—por exemplo, a comparação entre uma Margarida (em frente dum espelho baço usando um velho vestido de baile da avó Margarida Terra) e um quadro do célebre retratista de mulheres, Sir Joshua Reynolds. Outras analogias estabelecidas por Roberto talvez patenteiem um gosto mais banal do que sofisticado—por exemplo, considerar Margarida um segundo Camões por a serpente do seu anel também ser cega dum olho (sem negar, escusa dizê-lo, as implicações profundas que essa afirmação possa ter de outros ângulos de análise). O inegável é que, independentemente de o narrador o tratar com mais ou menos ironia, a personagem de Roberto Clark—mediante as várias referências musicais, pictóricas e literárias relacionadas com ele—é, em grande parte, responsável pela aura de literaturidade que enforma *Mau Tempo no Canal*.

Em compensação, Januário é, de entre as principais personagens do romance, uma das que, compreensivelmente, menos tem a ver com alusões literárias, o que não quer dizer que a alusão como elemento de caracterização não seja, por isso mesmo, importante na construção dessa personagem. No caso de Januário Garcia, a alusão é conspícua, precisamente, pela sua quase ausência e pela associação com determinado tipo de textos. Fazemos um

parêntese para reflectir que seria difícil encontrar, entre as mais canónicas obras da ficção portuguesa do século XX, uma personagem pintada com tonalidades mais negras do que Januário Garcia. Aliás, não seria exagero nenhum afirmar que a atitude preconceituosa do narrador nemesiano com respeito a esta personagem é um dos aspectos de *Mau Tempo no Canal* que mais irmanam o romance, por exemplo, à novelística mais romântica de Camilo Castelo Branco. O único elemento redentor na personagem de Januário é o ele expiar algumas das suas culpas mediante o castigo do fogo! Existem referências ao pragmático Código do Processo Civil (Capítulo VI) e, ainda nesse mesmo capítulo, uma citação, posta na boca de Januário, de Bocage com que a personagem justifica a suposta fraldiqueirice do filho João Garcia.<sup>29</sup> No Capítulo XVI, o narrador nemesiano volta à carga novamente, entremeando o comportamento hipócrita e explorador de Januário *vis-à-vis* a cliente Dona Carolina Amélia, com alusões, assacadas à personagem (156), de vulgares obras de teatro que pouco prestigiam o seu nível de cultura—que, aliás, e ao contrário do que poderia parecer, inclui uns quantos anos de educação no seminário e quase uma vida inteira de serviços secretariais e paralegais.

De resto, o narrador atribui a Januário (e aos Garcia em geral) um nível de preocupação muito conspícua com o jornal *Insulano*, fazendo ressaltar, entre outras associações, a chegada do bacharel João Garcia aos Açores (48), a notícia do aparecimento da peste lida pelos Garcias (104), Januário a devanear sobre notícias futuras a seu respeito no jornal (132). Aliás, se Margarida, João Garcia e Roberto Clark representam, entre umas quantas mais (Mateus Dulmo, por exemplo), as personagens que emprestam uma dimensão escriturista a *Mau Tempo no Canal*, e as personagens do povo (Amaro de Mirateca, Mariana do Pico, Cândia Furoa, etc.) representam a sua dimensão oral, Januário estaria numa posição intermediária entre esses dois extremos: ele representaria o legalismo/pragmatismo associado ao código legal e à notícia jornalística (avultando, no caso de Januário, o jornal local o *Insulano*). Com base nos seus interesses literários (ou falta deles) e a sua associação à oralidade, por um lado, e à escrita pelo outro, Januário não seria nem povo nem aristocrata—seria apenas o boçal e malévolo pequeno burguês que o narrador nemesiano faz dele. Quer isto dizer que a alusão artística e literária—longe de ser um elemento mais ou menos gratuito ou tão-só uma maneira de enobrecer o estilo ou modelar o grau de literariedade ou literariedade—é mais um elemento confeccionador da personalidade e função da personagem.

Para dar alguns exemplos do papel que representa a alusão literária—ou o parco recurso que o narrador faz dela, nalguns casos—na confecção de personagens menores, atenhamo-nos aos exemplos de Mateus Dulmo, Charles William Clark, André Barreto e Pretextato. Personagem secundário mas importante, Mateus Dulmo, uma vez mais exemplificando a estética largamente binarista de Vitorino Nemésio, é a contrapartida de Jacinto García. Já discuti os papéis destas duas personagens no meu ensaio “A Peste e Outros ‘Macróbios’ em *Mau Tempo no Canal*.” Sublinhe-se apenas que Mateus Dulmo, tal como Jacinto na família dos Garcias, é o confidente (de Margarida, como Jacinto Garcia o é de João Garcia) e o conciliador. É Mateus Dulmo quem, por um lado, aconselha Margarida a ir para Londres; por outro lado, faz-lhe fortes insinuações de que a ela lhe compete assumir a responsabilidade pelo resgate económico da família, com claras implicações de um casamento com André. Acima de tudo, Mateus Dulmo quer ver a reputação da família Clark Dulmo, de que ele faz parte, salvaguardada. É, pois, um homem dividido entre princípios e gostos que pessoalmente esposa e defende e, por outro lado, modera quando as circunstâncias e o bom nome da família o exigem. Esta ambivalência patenteia-se também nos seus gostos artísticos. Clássico e romântico no seu gosto musical—é formado, estudou latim e o seu compositor favorito é Bach e “tenta[r]a ensinar à prima Margarida [Terra] os compassos triunfais da abertura do *Tannhäuser*” (128)—a sua oposição à música moderna revela-se pouco mais do que um pretexto para amistosa polémica com as primas e a sobrinha Margarida. Quando esta se revela partidária do prelúdio debussyniano *La Cathédrale engloutie*, em que são destacados programa e música, “Aqueles sinos que vão ao fundo ... aquelas horas batidas no relógio da torre, e todo o jogo da mão esquerda com os acordes que parecem a catedral a levantar-se, depois a desaparecer nas águas ...” (69), Mateus Dulmo—que também já invectivara contra o igualmente debussyniano e igualmente programático *Ce que dit le vent d'Ouest*, favorecido por uma das primas—apenas se limita a oferecer, conciliador, “—Literatura!? teimou Mateus Dulmo, sem convicção” (69).

No pólo oposto aos interesses artísticos de Mateus Dulmo, mas próximos dos de Januário, estão os de André Barreto e Charles William Clark. Quanto ao herdeiro do barão da Urzelina e futuro marido de Margarida Clark Dulmo, existe apenas uma referência literária, mas essa bastante reveladora: pouco lhe interessa a associação de Almeida Garrett com os Açores! Exemplos de objectos de leitura atribuídos a André são, sem surpresa para o leitor, enumerados em

conjunção com objectos práticos da lavoura: “fatos de caça e cartucheiras pelos cabides, uma pequena papelreira com livros de agricultura e de técnica de desnatar, *La Hacienda* e retratos de amigos ...” (289). Pelo que respeita ao interesse pela leitura, Charles William Clark é outra contrapartida de Januário e André, espíritos práticos que, nesse sentido, oferecem um marcante contraste com as personagens “letradas” de *Mau Tempo no Canal*—João Garcia, Margarida, Roberto e Mateus Dulmo. Charles William Clark está associado a um único jornal, que o caracteriza e caricaturiza—um jornal que ele, tal como André relativamente aos livros e revistas da sua papelreira—Charles tão-pouco lê: “uma pilha de *Times* intacta” (42); “[segurava] o canto da folha de um *Times* de meses ... diante do lume mortiço dos seus olhos” (243).

O caso de Pretextato é um caso à parte, dada a ironia de que uma das poucas referências literárias a seu respeito se reveste. Eis como o narrador converte o quarto de Pretextato numa significativa *mis-en-scène* adequada a algumas das características da sua personalidade, de entre as quais avulta, sobretudo na sua interacção com o seu amigo Ângelo Garcia, a forte suspeita de tendências homossexuais, emblematizadas nesta passagem pela referência às *Canções de Bilitis*:

Lia-se-lhe na cara, apesar das dedadas de doença, um grande repouso íntimo e uma equação perfeita com o quarto de Pretextato. Sempre se sentira ali bem, no meio da dúzia de coisas delicadas que guardavam de móvel a móvel uma posição discreta: o retrato do príncipe do Mónaco arranjado por ocasião de um dos cruzeiros do *Hirondelle*; o bocado de vela crua que cobria uma ponta do piano; as *Chansons de Bilitis* encardernadas em seda azul. Um canapé estofado aludia às frequentes molezas do Pretextato, de mãos finas pendentes do paletó preto, um pouco melancólico e descorado. (86-87)

Pierre Louys (1870-1925), autor das *Canções*, é sobretudo conhecido como o autor duma das maiores mistificações literárias do século XIX, pois os poemas (muitos deles homoeróticos) que compõem as *Canções* são atribuídos a Bilitis, uma poetisa do século VI a.C., supostamente não só contemporânea mas amiga de Safo. Consta que um célebre catedrático duma universidade francesa não só se pronunciou um admirador da imaginária poetisa grega mas afirmou que os poemas não só lhe eram desde há muito conhecidos mas que ele os considerava “come des amis personells.”<sup>30</sup> A inclusão dum exemplar das *Canções* entre os objectos que adornam o quarto de Pretextato está, portanto, longe de ser gratuita.

Como tantas outras obras poéticas e de ficção de Vitorino Nemésio, *Mau Tempo no Canal* representa, em parte, uma quæsta pela recuperação e aproveitamento literário das tradições orais do povo açoriano.<sup>31</sup> Essas tradições orais—da quadra à canção popular, do provérbio às lengalengas infantis, da evocação de contos de fadas às inventadas estórias pessoais de personagens do povo—constituem uma componente integrante do romance mas estão, com poucas excepções e por quanto eu saiba, largamente por estudar.<sup>32</sup> De todos os elementos do romance associados à oralidade o que a mim mais me interessa são precisamente as estórias embutidas vistas num contexto o mais amplo possível da economia global do romance: as estórias em si, com particular atenção ao seu género folclórico (estória pessoal, saga de família, *tall tale*); a sua performance, pois as estórias sempre são eventos que têm lugar num espaço significativo e são narradas a um público diegético que é afectado, de várias maneiras, por elas; a relação, em todo o seu possível alcance, entre o conteúdo dramático das estórias embutidas e a história matricial de Margarida Clark Dulmo e João Garcia, prestando especial atenção à disposição das estórias ao longo do romance e a sua função retrospectiva e prospectiva relativamente à história matricial;<sup>33</sup> as estórias narradas por personagens femininas (a estória de Secundina narrada por ela mesma; a estória da Irmã Rosinha da Glória narrada por Mariana do Pico; a estória de Cândia Furoa narrada a Margarida) versus as estórias dos homens (a estória de André do casamento dos avós, a estória de Grete Spiel narrada por Damião Serpa, a estória de João Garcia, que combina elementos da sua “experiência” pessoal com alguns elementos de textos literários, com elementos da estória de Damião, acabada de ouvir); as estórias que se reportam a experiências vitais, como as de tio Amaro de Mirateca e Mariana do Pico versus as estórias, como as de Damião e João Garcia, que estão no limiar da oralidade primária e secundária e da auto-consciente intertextualidade literária.

Levado a cabo um estudo aprofundado das oralidades em geral e das estórias embutidas em particular e suas funções em *Mau Tempo no Canal*, talvez seja possível aproximarmo-nos duma compreensão de como o máximo romance de Vitorino Nemésio poderá ter sido concebido, em grande parte, como um *compromise* entre elementos da escrita—alguns dos mais importantes dos quais foram abordados no presente ensaio—e elementos recreativos das tradições orais do povo açoriano, efectuando-se assim uma obra magnificamente coesa que, sendo inegavelmente de teor universal, não deixa de ser, ao mesmo tempo,

profundamente dos Açores. Aliás, um estudo mais aprofundado do que este pode e pretende ser, poderia revelar, da parte de Vitorino Nemésio, uma consciente mescla de elementos regionais (a Grande Tradição, representada por referências e inclusão, no texto do romance, de autores e artistas eruditos açorianos, e a Pequena Tradição, patente nas oralidades do romance), a Grande Tradição mais abrangentemente nacional (com numerosas referências a autores portugueses, de D. Dinis a Camões, de Bocage a Garrett, de Júlio Dinis a Eça de Queirós e Camilo Pessanha), cujas relações intertextuais com *Mau Tempo no Canal* ficam aqui consignadas ao plano da mera sugestão. Por fim, é tentador pensar que o afã, da parte do Autor, de criar uma obra de ficção enquadrável na Grande Tradição Ocidental, em oposição a meramente nacional, talvez explique porque a maioria dos principais textos macro- e micro-intertextuais do romance—desde *Typhoon*, de Conrad, a *Carrière d'un navigateur*, do Príncipe Alberto do Mónaco, a *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, à Bíblia, a Dante, a óperas de Wagner e Meyerbeer, a um prelúdio de Debussy—ocupam no texto do romance um espaço tão privilegiadamente relevante.

## Notas

<sup>1</sup> *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London: Methuen, 1982). A oralidade, segundo Ong, caracteriza-se pela “expressão aditiva em vez de subordinativa,” isto é, o discurso paratático em vez de hipotático; “agregativo em vez de analítico,” querendo dizer que o oral é um discurso que se processa com base numa formulação à qual se vem juntar outra, em oposição ao discurso escrito que categoriza e divide em partes; “redundante ou copioso,” apoiando-se, para facilitar a retenção, na decoração de fórmulas; “conservador ou tradicionalista,” mais interessado na manutenção de formulações estabelecidas do que propriamente na invenção; “próximo do mundo vivencial” (“lifeworld”), ou no saber de experiência feito, como diria Camões; “agonisticamente matizado,” revelador de conflitos tão evidentes na disciplina da Retórica; “empático e participatório em vez de objectivamente distanciado”; “homeostático” ou, como explica Ong, “as sociedades orais vivem essencialmente num presente que adere ao momento actual e se mantêm em equilíbrio ou homeostase desapegando-se de memórias que não tenham relevância actual”; “situacional em vez de abstracto,” enfatizando o aspecto prático em vez da concepção abstracta. Assim, ilustra Ong, numa comunidade oral primária um “urso” é concebido como “um animal que uma vez atacou a nossa vizinhança,” e não como “um mamífero de pelo hirsuto que hiberna durante o inverno” (*Orality and Literacy*: 36-49). As traduções do inglês são da minha responsabilidade.

<sup>2</sup> Como indica Michael Kleine, pode-se inferir o oposto destas características da oralidade primária apontadas por Ong para uma compreensão adequada das formas de pensamento e expressão resultantes das tecnologias da escrita. Em oposição à oralidade primária, o pensamento e expressão característicos duma cultura tecnológica caracterizam-se pela existência de “textos quirográficos e tipográficos,” capazes de incorporar velhos conhecimentos ao mesmo tempo que permitem a inclusão de novas formulações; são formas de pensamento e expressão “planeados e analíticos,” orientados para a preservação de antigos conhecimentos, libertando

assim a memória e disponibilizando-se a novas formas de conhecimento; são eficientes e não repetitivos, visto a manutenção do conhecimento estar a cargo da tecnologia e não da memória; são “criativos e frequentemente não convencionais,” porque mais descontextualizados que o discurso oral; mantêm-se “distantes do mundo vital”; como tendem a separar o ‘conhecedor’ do conhecido, costumam não ser agonísticos; também são ausentes de empatia, visto distanciarem-se dum contexto retórico imediato; não sendo homeostáticos, tendem a preservar todo o conhecimento escrito, independentemente da sua relevância actual; e como enfatizam o abstracto, permitem a intertextualidade e mantêm um parco relacionamento com o mundo vital. “Ong’s Theory of Orality and Literacy: A Perspective from Which to Re-View Theories of Discourse,” *The Philosophy of Discourse: The Rhetorical Turn in Twentieth-Century Thought*, vol. 1, ed. Chip Sills and George H. Jensen (Portsmouth, NH: Boynton/Cook Publishers Heineman, 1992), 232-233.

<sup>3</sup> Eis como Irene A. Machado (*op. cit.*, 313) define, em parte, o termo “literaturidade”: “Processo de enobrecimento da linguagem através de recursos estilísticos, consagrados pela língua culta. Nesse sentido, o conceito de Bakhtin se distingue, por exemplo, da literariedade formulada por R. Jakobson. Embora o termo russo seja o mesmo—*literaturnost*—o contexto teórico é diferente. Em Jakobson trata-se de valorizar os elementos expressivos responsáveis pela criação da poeticidade da linguagem; em Bakhtin o que está em jogo é o contraponto entre linguagem culta (enobrecida) e a linguagem vulgar (rebaixada). A literaturidade define o padrão expressivo e linguístico da cultura oficial.” Neste trabalho, utilizo o termo “literaturidade” para me referir à prática e efeitos da intertextualidade com a literatura erudita.

<sup>4</sup> Para evitar equívocos, usarei, indiferentemente, os termos *fabula* e *história* para me referir ao enredo de *Mau Tempo no Canal*, isto é, aos eventos mais directamente relacionados com o destino de Margarida Clark Dulmo, João Garcia, Roberto Clark e André Barreto. *Estória*—sem desmerecimento para o termo, dignificado, aliás, por, entre outros, Guimarães Rosa e Luandino Vieira—será empregue em relação às narrativas embutidas em *Mau Tempo no Canal*—sendo algumas das principais, na ordem em que aparecem (assinalam-se os nomes dos narradores e a página em que a estória, ou pertinentes episódios do seu contexto, se inicia). Neste momento, não me interessa distinguir entre as estórias exemplificativas duma oralidade primária, secundária ou, inclusivamente, exemplificativas de vários graus de oralidade e literariedade, empregando-se este termo aqui no sentido restrito de auto-conscientemente e alograficamente intertextual, como a estória de João Garcia, narrativa oral mas com alusões literárias, por exemplo, a um célebre soneto de Camilo Pessanha: as *estórias* de Secundina (59); de Mariana do Pico (118); de D. Catarina sobre a corte que lhe fizera Januário (126); a estória dramatizada de Ângelo sobre Roberto e Margarida (157); de Manuel Bana sobre a meninice de Margarida (146); de Damião Serpa sobre Grete Spiel (166); a já referida estória de João Garcia inspirada, em parte, pela estória de Damião (169); a estória autobiográfica de Januário, narrada a Honório (198); a de André Barreto sobre a corte e casamento dos avós (237); as estórias de tio Amaro de Mirateca sobre baleação e a sua saga de família (247); a estória do trancar das baleias contada/idealizada, *a posteriori*, por um dos baleeiros (266); a estória de Cândia Furoa (294); a estória de Angélica sobre Maria Adamastor (313); a de Manuel Bana sobre a morte de Roberto (321); a estória do poeta (diegético) Pragana (345); etc.

<sup>5</sup> A história do regionalismo nos Açores—incluindo o papel do escritor Vitorino Nemésio nesse movimento, particularmente nos anos 20—já foi abordada por Carlos Cordeiro em *Nacionalismo, Regionalismo e Autoritarismo nos Açores durante a I República* (Lisboa: Edições Salamandra, 1999).

<sup>6</sup> Como é do conhecimento geral, os seminais textos teóricos nemesianos sobre regionalismo e Açorianidade são, em ordem do seu aparecimento, “Por que não temos literatura açoriana? Entrevista com Vitorino Nemésio, por Rebelo de Bettencourt,” publicado no *Diário dos Açores* a 2 de Maio de 1923 e incluído em *A Questão da Literatura Açoriana: Recolha de Intervenções e Revisitação*, org. Onésimo Teotónio Almeida (Angra do Heroísmo: Secretaria Regional de

Educação e Cultura, 1983) 27-31; “O Açoriano e os Açores,” publicado n’*A Águia* (1928): 1-33, agora incluído em *Sob os Signos de Agora, Obras Completas de Vitorino Nemésio*, vol. XIII, introdução de José Martins Garcia (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997) 88-101; “Açorianidade,” publicado na revista micaelense *Ínsula* 7-8 (1932), editado agora em *A Questão da Literatura Açoriana*, 32-34; “O poeta e o isolamento: Roberto de Mesquita,” publicado pela primeira vez na *Revista de Portugal* de Vitorino Nemésio (1939), incluído em *Conhecimento de Poesia*, 3.<sup>a</sup> ed, *Obras Completas de Vitorino Nemésio*, vol. XVII, Introdução de José Martins Garcia (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981) 123-138. Vejam-se, ainda, os estudos editados em sob a rubrica de *Efemérida Nemesiana* na revista *Atlântida*, XLXI (Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura, 2001): 287-324, coletânea esta resenhada neste número de *Portuguese Literary & Cultural Studies* por Lélia Pereira da Silva Nunes.

<sup>7</sup> Sobre o regionalismo na obra de Aquilino Ribeiro, veja-se Henrique Almeida, *Aquilino Ribeiro e a Crítica: Ensaio sobre a obra aquiliniã e a sua recepção crítica* (Lisboa: Edições Asa, 1993). Não conheço nenhuma obra de fôlego sobre o Regionalismo na literatura portuguesa.

<sup>8</sup> Como é do conhecimento geral, o desejo da parte do Autor de criar uma literatura regional remonta aos anos 20. Ouçamos Nemésio, em entrevista a Rebelo de Bettencourt (nota 6): “Não temos literatura propriamente açoreana porque os nossos poetas e escritores estão fora da alma açoreana. A língua com que trabalham a prosa e o verso é uma língua cujos vocábulos vêm nos dicionários mas que não trazem a comoção do nosso povo. O nosso povo tem uma sintaxe e expressões próprias. Ora os poetas e escritores açoreanos não escrevem com o sentido regional do vocábulo, com a sintaxe e a expressão populares. Dentro de um livro de versos de qualquer poeta pode haver poesia, mas o povo, o nosso povo, não está dentro dele.” Um estudo global das oralidades em Vitorino Nemésio teria de ter em conta, para além do romance em epígrafe, um enorme *corpus* reportável, em vários dos seus aspectos, a tradições orais. Essas obras incluiriam, entre outras, *Festa Redonda* e *Poemas Brasileiros*; na prosa de ficção *Paço do Milhafre*, *O Mistério do Paço do Milhafre*; e, na crónica, *O Corsário das Ilhas*.

<sup>9</sup> Esta terminologia segue, só em parte, a terminologia proposta por Gerard Genette, em *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin, forword Richard Macksey (Cambridge and New York: Cambridge UP, 1987) 55-103.

<sup>10</sup> Na edição que estou a usar, *Mau Tempo no Canal, Obras Completas de Vitorino Nemésio*, vol. VIII, introd. José Martins Garcia (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999), são cinco as epígrafes: uma, tirada de *Instructions to Captains of Steamers Calling for Coal, Provisions or Repairs*; outra, de *Charts of the Anchorage and Breakwater of Horta and Fayal Channel*; a terceira, do romance de Herman Melville *Moby Dick*; a quarta, das *Mémoires D’outré-tombe*, de Chateaubriand; e a quinta, do livro e viagens de Raúl Brandão, *As Ilhas Desconhecidas*.

<sup>11</sup> No prolongamento da passagem aqui referida, existe uma justaposição, de longo alcance metafórico e ideológico no romance, entre a condição do solitário equinoderme e da mulher socioeconómica e sexualmente explorada: “Mas aquele desesperado apetite de solidão e de fundura do pobre equinoderme atingia vertigens maiores: vivia às vezes a mais de 4000 braças de água salgada do rasto das baleias que borrifam os céus de água e sangue, na esteira dos paquetes iluminados de vante à ré, em cujos recantos de coberta, mergulhados numa sombra propícia, mulheres vindas da América recebem o beijo tenebroso de um homem qualquer que as submete. Pobre estrelinha seca das solidões do fundo, a *Cucumaria dos Abismos*...” (182-183).

<sup>12</sup> Para um estudo de alguns dos valores simbólicos da serpente, veja-se Francisco Cota Fagundes, “A Peste e Outros ‘Macróbios’ em *Mau Tempo no Canal*,” *Destá e da Outra Margem do Atlântico: estudos de literatura açoriana e da diáspora* (Lisboa: Edições Salamandra, 2003) 53-107.

<sup>13</sup> Nemésio, como é sabido, tem um poema, publicado em 1936, inspirado pela programática composição debussyiana, precisamente intitulado “La Cathédrale Engloutie.” Veja-se, a respeito desse poema, o ensaio de António M. B. Machado Pires, incluído neste volume.

<sup>14</sup> Aliás, parece ser com ironia que o narrador nemesiano parafraseia o conteúdo da carta que Manuel Bana leva a Margarida. Notar a ênfase no isolamento (em que o convento tornado quartel desempenha um papel metafórico significativo), na abstracção que faz João Garcia retroceder a épocas distanciadas da realidade em que ele e Margarida estão (estariam!) integrados. Embora o propósito de João Garcia seja aproximar-se de Margarida, na verdade o conteúdo da carta traduz todo um desejo, consciente ou inconsciente da parte dele, de não só se afastar dela mas de se afastar, inclusivamente, da vida. O conteúdo da carta—e que Nemésio tenha optado por fazer com que o seu narrador parafraseie o conteúdo da carta constitui um golpe de génio, pois introduz uma distância enorme entre os desejos conscientes de João Garcia e os seus possíveis desejos inconscientes—presta-se, inclusivamente, a ser lido como um desejo de subtracção à realidade, à vida, um desejo de auto-nulificação, de morte. Aqui temos, de facto, um João Garcia a caminho de converter o amor num mito: “João Garcia subiu ao quarto; tirou papel. Sentir aquele homem à espera era ter a certeza da cumplicidade do destino naquele meio de dizer enfim tudo a Margarida, com o calor do seu coração escondido e a isenção de uma distância imposta por puro acaso, naquele isolamento que o exaltava como se estivesse investido numa missão misteriosa. Naquele convento agora reduzido a quartel ao alto da cidade, defronte do Pico arroxeadado das nuvens do mar ao entardecer, sentia-se na posse de uma força que vinha do fundo dos tempos, quando as ilhas não tinham ainda sinal de nada humano: escritórios, chapéus de coco, pianos ouvidos lá para dentro das casas nas travessas cheias de erva, e esta inquietação sem nome das mulherzinhas do campo sem braços que ‘lho’ ganhassem, das raparigas da cidade amortalhadas nas mantilhas e desviadas dos caminhos que requerem nudez e verdade. E foi pouco mais ou menos o que pôs na carta que estendeu da janela a Manuel Bana” (139).

<sup>15</sup> Um exemplo seria a leitura, por parte da personagem Diogo Dulmo, de excertos dum livro sobre agricultura, *The Compleat Farmer* (Cap. XIX: 185), passagem essa que evoca um ambiente bucólico, conducente a um restauro de paz e carinho entre Diogo e a filha Margarida, um dos poucos momentos de ternura entre ambos, senão mesmo o único no romance.

<sup>16</sup> Vejam-se, para tratamentos diferentes mas coincidentes no que ao *Fausto* de Gounoud se refere, Paul A. M. Pinto e Judith A. Pinto, “Music as Narrative in Eça de Queirós’s *O Primo Basílio*,” *Hispania* 73 (1990): 50-65; e Fátima Freitas Morna, “Em Busca do *Romance Absoluto* Acerca de *O Primo Basílio* de Eça de Queirós,” *Hispania* 74 (1991): 519-525.

<sup>17</sup> Veja-se o meu ensaio, já referido na nota 12.

<sup>18</sup> Eis a passagem, ocorrida no início do Capítulo XXXVII: “Não se pode escrever dos Açores (apetece dizer, à moda de Camilo, *como os leitores viram pelos precedentes capítulos...*) [...]” (325).

<sup>19</sup> Refiro-me à cena, no Capítulo I, quando Margarida se refere a Ângelo Garcia, a primeira vez em que o leitor se apercebe das inimizades entre as duas famílias: “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 e envolvia a família Garcia num desdém mais *snoob* do que odiento” (37).

<sup>20</sup> Veja-se, para uma perspectiva diferente da minha, o ensaio de José Martins Garcia, “O ‘Drama Camiliano’ de Vitorino Nemésio,” *Colóquio/Letras* 119 (1991): 136-143.

<sup>21</sup> Veja-se Vasco Pereira da Costa, “Lendo-se o trágico em ‘Mau Tempo no Canal,’” *Conhecimento dos Açores através da literatura: Comunicações apresentadas na IX semana de estudos dos Açores* (Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura, 1988) 15-137.

<sup>22</sup> Veja-se *O Mistério do Paço do Milhafre, Paço do Milhafre, O Mistério do Paço do Milhafre, Obras Completas de Vitorino Nemésio*, vol. VII, introd. e fixação do texto de Urbano Bettencourt (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002) 159.

<sup>23</sup> Veja-se “Genoveva de Barbante,” *Nem Toda a Noite a Vida. Obras Completas*, vol. II-

Poesia, prefácio, organização e fixação de texto de Fátima Freitas Morna (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989) 138-139.

<sup>24</sup> Discuto a importância deste micro-intertexto, a páginas 91-93, no ensaio referido na nota 12.

<sup>25</sup> Escreve Nemésio, no fim do Capítulo XXXV, de *Mau Tempo no Canal*: “[Roberto II] Era casado com Rosália ou Susana, filha de Berengário da Provença; e, apesar de muito temente a Deus, repudiara-a para se ligar a Berta de Borgonha, sua prima carnal. O papa excomungara-o: se entrasse numa igreja, era enxotado como um cão” (314).

<sup>26</sup> No ensaio “A Peste e Outros ‘Macróbios’ em *Mau Tempo no Canal*” também desenvolvo a noção de Roberto Clark como bode expiatório.

<sup>27</sup> Como é sabido, esses versos são uma tradução de versos dum poema de *La Voyelle Promise*. Veja-se o ensaio de António M. B. Machado Pires, incluído neste volume.

<sup>28</sup> Assim inicia Nemésio a narração da tragédia da Urzelina, reportando-a a leituras da protagonista: “Margarida lembrava-se de ter encontrado um dia no Granel, ente os papéis do tempo do avô Roberto velho, um número amarelado das *New-York Philosophical Transactions*, de 1815, em que o cônsul da América no Faial, John Bass Dabney, narrava ao presidente Madison os estragos do cataclismo” (281).

<sup>29</sup> “Sonhei que Vossa Ex.as eram flores e eu era a borboleta ...” (88).

<sup>30</sup> *Apud* H. P. Clive, *Pierre Louys (1870-1925): a biography* (Oxford: Clarendon Press, 1978) 110-112. Para uma edição dos poemas de Louys, veja-se *Les chansons de Bilitis; Pervigilium mortis: avec divers texts inédits* (Paris: Gallimard, 1990).

<sup>31</sup> Para fins deste ensaio, não importa destringir se as tradições orais que Nemésio ficcionalmente e ensaisticamente atribui aos açorianos são típicas dos Açores ou provêm, em última análise, do Continente, embora alteradas pelo isolamento ou insularidade e por circunstâncias históricas e culturais.

<sup>32</sup> O estudo das estórias embutidas em *Mau Tempo no Canal* não é um tema virgem. A ele, embora duma perspectiva diferente, dedicou Adelaide Batista um ensaio esclarecedor. Embora, no meu estudo em preparação, eu me refira a algumas das *mises en abyme* estudadas por Adelaide Batista, o meu foco privilegiará o enraizamento dessas e doutras estórias embutidas num conceito amplo de oralidade. Veja-se Adelaide Batista, “*Mau tempo no Canal*, ou ‘a luz intermitente,’” *Insulana* 50-1 (1994): 7-21. No que diz respeito à oralidade propriamente dita, o único estudo que conheço, sério e profundo dentro dos parâmetros que se impôs, é o de Paulo Meneses, “*O Mistério do Paço do Milhafre*, uma poética da oralidade?,” orgs. António Manuel Machado Pires, *et al*, *Nemésio Vinte Anos Depois* (Lisboa-Ponta Delgada: Edições Cosmos e Seminário Internacional de Estudos Nemesianos, 1998) 405-416.

<sup>33</sup> Os termos “retrospectivo” e “prospectivo” reportam-se célebre obra de Dällenbach. Sobre o conceito e função das estórias embutidas, umas das suas particulares funções, a de *mis en abyme*, vejam-se, para além dos conhecidíssimos textos de Gerard Genette, Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*, trans. Jeremy Whiteley with Emma Hughes (Chicago: The University of Chicago Press, 1977), um texto clássico e muito completo sobre *mises en abyme*, mas empregando uma terminologia desencorajadoramente densa; Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, trans. Christine van Boheemen (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1985); e William Nelles, *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative* (New York: Peter Lang, 1997). A terminologia que usarei no estudo em preparação será o mais transparente possível.

## Obras Citadas

- Almeida, Henrique. *Aquilino Ribeiro e a Crítica: Ensaio sobre a obra aquiliniana e a sua recepção crítica*. Lisboa: Edições Asa, 1993.
- Almeida, Onésimo Teotónio, org. *A Questão da Literatura Açoriana: Recolha de Intervenções e Revisitação*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional de Educação e Cultura, 1983.
- Batista, Adelaide. “*Mau tempo no Canal*, ou ‘a luz intermitente.’” *Insulana* 50-1 (1994): 7-21.
- Cordeiro, Carlos. *Nacionalismo, Regionalismo e Autoritarismo nos Açores durante a I República*. Lisboa: Edições Salamandra, 1999.
- Costa, Vasco Pereira. “Lendo-se o trágico em ‘Mau Tempo no Canal.’” *Conhecimento dos Açores através da literatura: Comunicações apresentadas na IX semana de estudos dos Açores*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura, 1988. 115-137.
- Fagundes, Francisco Cota. *Desta e da Outra Margem do Atlântico: estudos de literatura açoriana e da diáspora*. Lisboa: Edições Salamandra, 2003.
- Garcia, José Martins. “O ‘Drama Camiliano’ de Vitorino Nemésio.” *Colóquio/Letras* 119 (1991): 136-143.
- Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. Forword Richard Macksey. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1987.
- Kleine, Michael. “Ong’s Theory of Orality and Literacy: A Perspective from Which to Re-View Theories of Discourse.” *The Philosophy of Discourse: The Rhetorical Turn in Twentieth-Century Thought*. Vol. 1. Ed. Chip Sills, and George H. Jensen. Portsmouth, NH: Boynton/Cook Publishers Heineman, 1992. 232-233.
- Machado, Irene A. *O Romance e a Voz: A Prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago Editores, 1995.
- Meneses, Paulo. “O Mistério do Paço do Milhafre, uma poética da oralidade?” Orgs. António M. B. Machado Pires, et al. *Nemésio Vinte Anos Depois*. Lisboa e Ponta Delgada: Edições Cosmos e Seminário Internacional de Estudos Nemesianos, 1998. 405-416.
- Morna, Fátima Freitas. “Em Busca do *Romance Absoluto* Acerca de *O Primo Basílio* de Eça de Queirós.” *Hispania* 74 (1991): 519-525.
- Pinto, Paul A. M. E Judith A. Pinto. “Music as Narrative in Eça de Queirós’s *O Primo Basílio*.” *Hispania* 73 (1990): 50-65.
- Nemésio, Vitorino. *Obras Completas de Vitorino Nemésio*. Vol. 7. *Paço do Milhafre, O Mistério do Paço do Milhafre*. Intro. Urbano Bettencourt. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- . *Obras Completas de Vitorino Nemésio*. Vol. 8. *Mau Tempo no Canal*. Intro. José Martins Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen, 1982.

Francisco Cota Fagundes é Professor Catedrático de Português na University of Massachusetts Amherst, onde lecciona Português e Espanhol desde 1976. Estudioso da literatura portuguesa contemporânea, tradutor e autobiógrafo, entre as suas publicações mais recentes contam-se *Metamorfoses do Amor: Estudos sobre a ficção breve de Jorge de Sena* (1999), *Desta e da Outra Margem do Atlântico: Estudos de literatura Açoriana e da diáspora* (2004) e *Um Passo Mais no Português Moderno: Gramática Avançada, Leituras, Composição e Conversação* (2004). As suas traduções incluem *Stormy Isles: An Azorean Tale* (1998), tradução de *Mau Tempo no Canal*. Francisco Cota Fagundes foi agraciado (Junho 2001), pelo Presidente da República Jorge Sampaio, com o grau de Grande-Oficial da Ordem do Infante Dom Henrique. E-mail: fagundes@spanport.umass.edu