

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

A AÇORIANIDADE E O DISCURSO PARÓDICO EM  
*PÁTIO D'ALFANDEGA-MEIA NOITE*, DE ÁLAMO OLIVEIRA

Luiz Renato Silveira da Rosa

Orientador: Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos

Rio Grande

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

Luiz Renato Silveira da Rosa

**A AÇORIANIDADE E O DISCURSO PARÓDICO EM  
*PÁTIO D'ALFANDEGA-MEIA NOITE, DE ÁLAMO OLIVEIRA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial e último para a obtenção de grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos

Data da defesa: 05/06/2017

Instituição depositária:

Sistema de Bibliotecas – SIB

Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande

2017



*Palmas para o ator medíocre  
Um brinde ao músico frustrado  
Salve o gênio incompreendido  
Viva o artista fracassado*

(Giovanni Caruso/Tuba Caruso)

*Eu me sinto um estrangeiro  
Passageiro de algum trem  
Que não passa por aqui  
Que não passa de ilusão*

(Humberto Gessinger)

*A comparação é mal comparada, mas  
resta a verdade sublime de que todos  
os caminhos vão dar ao Pátio  
d'Alfândega.*

(Álamo Oliveira)

À vó Maria. A melhor parte de mim.

## AGRADECIMENTOS

Inicialmente agradeço à FAPERGS pelo custeio, através da bolsa, que me possibilitou a pesquisa, e a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Rio Grande.

Agradeço também aos meus familiares pelos incentivos e por palavras afetuosas quando me senti perdido. Em especial aos meus avós por sempre abrirem seus braços e seus lares. Às minhas filhas, Julia e Maria Clara por serem os estímulos da minha vida. Por fim, à Camila Martins, minha companheira de vida, para ficar a seu lado que resolvi cursar o Programa. Também gostaria de agradecer aos seus desmedidos incentivos para o término do presente trabalho.

Agradeço aos meus colegas de mestrado por serem parceiros e por todas as contribuições e as discussões dentro e fora da sala de aula.

Por fim, gostaria de agradecer especialmente dois professores: Ao meu orientador José Fornos, pelas contribuições acadêmicas e humanísticas, por refutar minha ideia inicial de trabalho e me apresentar à literatura açoriana. Pelas orientações, reflexões e materiais durante a construção da pesquisa. Ao professor Mauro Nicola Póvoas, pelas incontáveis e colaborativas discussões em sala de aula. Embora nunca tenhamos conversado sobre a dissertação, sem ele, este trabalho não teria se concluído.

## RESUMO

Esta dissertação analisa o romance *Pátio d'Alfândega – meia noite*, do escritor açoriano Álvaro de Oliveira, para elencar a sua importância, e possível inovação, no sistema literário açoriano. Sendo assim, propõem-se ponderar a açorianidade de Nemésio e as características do sistema açoriano, constituídas e discutidas por Urbano Bettencourt, Onésio Almeida, Carlos Reis, João de Melo e Luiz Antonio de Assis Brasil. Além disso, a fim de apontar a novidade, indicaremos a presença do discurso paródico, à luz de teorias de Mikhail Bakhtin e de Linda Hutcheon, nas quais percorreremos a sua utilização ao longo da história literária, a fim de estabelecer a sua função na obra escolhida.

**Palavra-chave:** Álvaro Oliveira. Discurso Paródico. Açorianidade. Pós-modernismo. História da Literatura.

## ABSTRACT

This study is an analysis of the novel *O Pátio d'Alfândega – meia noite* by the azorean Álvaro de Oliveira with the aim of highlighting its importance, as well as to provide an innovative vision to the Azorean Literary System. Thus, it has proposed to consider Nemésio's azorianity and the characteristics of the Azorean System, which is constituted and discussed by Urbano Bettencourt, Onesio Almeida, Carlos Reis, João de Melo and Luiz Antonio de Assis Brasil. In addition, to point out the originality of this work, we have indicated the presence of a parodic discourse in the scope of Mikhail Bakhtin and Linda Hutcheon theories, where we explore its use throughout literary history to establish its function in the Álvaro's novel.

**Keywords:** Álvaro Oliveira. Parodic Discourse. Azorianity. Postmodernism. History of Literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1- Fundamentos históricos e culturais: introdução à literatura açoriana</b> .....	12
<b>2- Mikhail Bakhtin, Linda Hutcheon e a Paródia Pós-Moderna</b> .....	20
2.1- Linda Hutcheon e a paródia pós-moderna.....	23
2.2- Linda Hutcheon: a Metaficção Historiográfica e o “Ex-Cêntrico”.....	26
<b>3- <i>Pátio d’Alfândega - meia-noite</i> e a açorianidade pós-moderna</b> .....	33
3.1- O narrador e o leitor pós-modernos.....	38
3.2- “Os ex-cêntricos” em <i>Pátio d’Alfândega – meia noite</i> .....	40
3.2.1- O morto.....	40
3.2.2- Dona Margarida.....	48
3.2.3- Rosa Cambadinha.....	55
3.2.4- Patachão.....	59
3.3- Os leitores: tradição x pós-modernismo.....	62
3.4- O processo de editoração e a legitimação.....	68
<b>4- A metaficção e a paródia do romance açoriano</b> .....	84
<b>Considerações Finais</b> .....	113
<b>Referências</b> .....	117

## INTRODUÇÃO

A literatura açoriana é um capítulo a parte da literatura portuguesa, assim como a literatura do Rio Grande do Sul é a da literatura brasileira. Na busca de estudos e reflexões sobre a literatura açoriana, pude constatar que ela é pouco estudada. Em Portugal, tal literatura igualmente recebe pouca atenção, geralmente vinculada aos estudos da imigração no campo, da antropologia e sociologia. Provavelmente, a característica mais importante é a açorianidade, termo criado por Vitório Nemésio em 1932, ao definir esse sentimento formador, levando em consideração à geografia e à história, tão presente e comum aos ilhéus, em especial nos açorianos. Embora dada à definição, em nenhum momento se estabelece como verdade absoluta ou imutável, até porque o termo situa seu sentido no passado, até o presente de Nemésio. A partir deste, surgiram outros conceitos ou leituras e abrangências, logo para poder explorar se houve alguma mudança, elencamos alguns teóricos e escritores, que apreenderam seus olhares, já com alguma distância temporal do ocorrido, como: Urbano Bettencourt, Onésio Almeida, Carlos Reis, João de Melo e Luiz Antonio de Assis Brasil. Este último é um dos mais importantes intelectuais que se debruçam com interesse nos escritos açorianos. Assis Brasil possui reflexões, orientações e ensaios sobre as particularidades e características que compõem a literatura açoriana. Nesse contexto, iremos analisar e discutir as características e, também, como elas são exploradas no romance *O Pátio d'Alfândega – meia noite*, do escritor açoriano Álamo Oliveira<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> José Henrique Álamo Oliveira, nasceu no dia 2 de maio de 1945 em Raminho- Angra do Heroísmo, na ilha Terceira, arquipélago dos Açores. Tendo iniciado os seus estudos no Seminário de Angra do Heroísmo. Trabalhou sempre ligado à cultura em diversos departamentos do estado, tendo-se reformado no ano de 2001. Romancista, poeta, ensaísta e dramaturgo possui de uma ampla obra, sempre voltada para o espaço açoriano. Destacam-se os romances: *mas, Triste vida leva a garça, Até Hoje (Memórias de Cão)(1986), Pátio d'Alfândega Meia-Noite (1992), Já Não Gosto de Chocolates (1999), Murmúrios com vinho de missa (2013)*. O romance *Já não gosto de chocolates* foi traduzido e publicado nos Estados Unidos e Japão. Até hoje, *Memórias de cão* foi galardoado com o prémio Maré Viva, da Câmara Municipal do Seixal. A sua poesia já foi traduzida para inglês, francês, espanhol e croata. É um dos membros fundadores do grupo de teatro Alpendre, com sede em Angra do Heroísmo e o mais antigo agrupamento de teatro dos Açores, a que o Governo regional dos Açores conferiu o Estatuto de Instituição de Utilidade Pública. A 10 de junho de 2010, nas comemorações do Dia de Portugal e das Comunidades, Álamo Oliveira recebeu o grau de Comendador da Ordem do Mérito.

A partir de seu romance, serão discutidas as questões ligadas à construção do discurso paródico e identidade açoriana. O romance *O Pátio d'Alfândega – meia noite* não possui um estudo mais detalhado como o proposto neste, contudo, Assis Brasil comenta de maneira breve, apontando-o como uma obra pós-moderna no seio do sistema literário açoriano:

A pós-modernidade literária açoriana encontra-se representada pelo romance *Pátio d'Alfândega/meia-noite*, de, ainda, Álamo Oliveira (1992); nesta obra, dotada de intensa metaficção, há a escrita de um romance dentro do romance: o Poeta Porreirinho, ao falecer, deixa dispersas as páginas de uma narrativa manuscrita e inédita, que seu amigo Patachão se encarrega de organizar e trabalhar para fins editoriais. (ASSIS BRASIL, 1999, p.203-223)

Este trecho foi um dos maiores motivadores para o desenvolvimento do presente trabalho. Inicialmente, pela indicação de a obra ser o único representante da pós-modernidade literária açoriana, talvez o primeiro, que é um sistema literário peculiar, nem sempre receptivo a novas tendências, seja no formato ou no conteúdo. Para melhor compreender o discurso, bem como a crítica social acerca do espaço, representado no romance pela Cidade e por Jericó, parte-se de dois teóricos importantes: Mikhail Bakhtin e Linda Hutcheon, ambos preocupados em discutir a paródia.

Além de analisar o discurso paródico, com o intuito de estabelecer o romance escolhido como pós-moderno, optamos por comprovar e tentar ir além da definição de Assis Brasil<sup>2</sup>, em que ele indica, principalmente, o teor crítico da obra, a presença da metaficção e o entrelaçamento das vozes narrativas, como formadores dessa. Para tal, escolhemos *A poética do pós-modernismo*, de Hutcheon, que vai além do discurso paródico e da presença da metaficção, como características da poética pós-modernista. Desta autora, aproveitamos também as definições de Metaficção Historiográfica e de “Ex-cêntrico”.

---

<sup>2</sup> Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva nasceu no ano de 1945, em Porto Alegre, onde reside atualmente. Formado em Direito, é doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) e pós-doutor em Literatura Açoriana pela Universidade de Açores. Paralelamente à carreira de escritor, mantém suas aulas na PUCRS, no Programa de Pós-Graduação em Letras, e é ministrante e coordenador da Oficina de Criação Literária, desde 1985, na mesma universidade. Autor de dezesseis romances (alguns transpostos para o cinema), Assis Brasil é um dos romancistas brasileiros mais premiados pela crítica contemporânea.

*Pátio d'Alfândega – meia noite*, de Álvaro Oliveira, é um romance dotado de um enredo muito inteligente e instigador. O início da ficção deflagra o fim de uma vida, a do Poeta Porreirinho, que morrerá “com um romance na barriga”. No entanto, a *causa mortis* que o vitimara fora o “parto não consumado por asfixia introintelectual”. A morte, na maioria das vezes, preconiza o fim, porém é na tentativa de dar imortalidade ao Poeta que os desdobramentos do enredo se estabelecem. O Patachão, após encontrá-lo morto, desesperado, joga as 236 folhas do romance ao baú, porém apenas 109 apresentam numeração. Durante o enterro do amigo, mesmo com toda a sua ignorância literária e histórica, pega para si a tarefa de terminar o romance. A ficção se desenrolará nesta empreitada e nas tentativas de buscar legitimação a “esses papéis inéditos”. Os acontecimentos se passam na Cidade, sempre assim chamada e grafada, uma ilha que faz parte de um conjunto de ilhas pertencentes a um pequeno país europeu, de capital Lisboa.

Para tirar o Poeta do anonimato, depois de muito sofrer com as arrumações dos papéis, o Patachão procura o Conselho de Leitura da Cidade e o Intelectual da Cidade. Após as tentativas, começamos a ter acesso a trechos do romance do Poeta, sempre selecionados pelo narrador da ficção. A metaficção, homônima à ficção, tem como espaço a cidade de Jericó, não a bíblica, mas sim uma ilha, que faz parte de um conjunto de ilhas, e pertencentes a um pequeno país europeu, de capital Lisboa. As semelhanças com a Cidade não param por aí, ainda há outra relação a ser feita, o sismo de 80<sup>3</sup>, presente em ambas, as levarão a Angra do Heroísmo, Ilha Terceira, Açores, Portugal. A devastação real ocorre com a mesma intensidade nas cidades ficcionais. As paródias propiciam, através das reconstruções, uma profunda análise acerca da sociedade açoriana, ainda presa a seus valores culturais provincianos, que se agravaram após o sismo.

O narrador é a peça chave para o entendimento da obra, portador de uma refinada ironia, além de narrar os acontecimentos, fará análises e comentários que indicarão ao leitor empírico um caminho, cheio de vazios, a ser seguido para um

---

<sup>3</sup>A 1 de janeiro de 1980, às 15.42, um terramoto abala os Açores, atingindo 7,2 na escala de Richter. Causa mais de 70 mortos, centenas de feridos e uma devastação brutal, sobretudo em São Jorge e na Terceira – 80% dos edifícios de Angra foram destruídos, nomeadamente no centro histórico -, desalojando mais de 20 mil pessoas.

possível entendimento da ficção e, principalmente, do romance do Poeta, embora nele haja outro narrador. Duas narrativas, um romance dentro do outro, que se entrelaçam, se fundem em um só.

Por fim, este trabalho visa não apenas analisar o romance de Álamo Oliveira, à luz das teorias propostas, como também contribuir e gerar material como fonte de pesquisa para o estudo da literatura açoriana no Brasil.

## 1- FUNDAMENTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS: INTRODUÇÃO À LITERATURA AÇORIANA

A literatura dos Açores, logicamente composta ou emergente das condições insulares, é um capítulo à parte da literatura portuguesa. Tem seu primeiro texto, datado há mais de quatrocentos anos, *Histórias de dois amigos da Ilha de São Miguel*, de Gaspar Frutuoso, que não se resume por um mero marco de escrita ou apenas por sua importância histórica. Nele contém a primeira temática de “*Saudades da Terra*” e aborda os arquipélagos do império português e a travessia marítima como algo obrigatório e recorrente nas narrativas açorianas.

A literatura insular possui características únicas, visto que é limitada ou definida pelo mar, a fronteira líquida. Deste, Lalanda Gonçalves (1986) diz que “apresenta-se, então, como um sistema de valores repartido de uma forma mais ou menos complexa num campo (campo da liberdade) definido por barreiras mais ou menos rígidas” (p. 08), ou seja, o primeiro a se definir ou visualizar são os limites nos quais se encontra esta ilha. Logo, o mesmo autor, aponta quatro alvos que, ao seu juízo, definem o espaço insular e se dividem em: a superfície, a orografia, a distância do continente mais próximo e a distância à ilha mais próxima e, assim, gera uma definição de arquipélago. Partindo dessa percepção, não homogênea, existe uma dialética fronteira de o espaço ser real ou ficcional.

Outro assunto a se destacar é que, nos Açores, a atividade artística é intensa, embora só tenha se aprofundado e fixado em meados do século XIX, com a chegada da tipografia, da imprensa e da reformulação do ensino, que não só possibilitou propagar os escritos e gerar um público leitor, como também foi crucial para toda a atividade e formação cultural local. Ao longo da história, já existiram mais de seiscentos jornais e revistas destinadas à propagação e debate da cultura açoriana, o que mostra a grande importância destes na formação de uma literatura local. Sobre tal, Almeida (1989) ressalta que, em contexto com a cultura de Portugal, os Açores são “idiossincráticos”, pois além de serem únicos, tanto em sua formação e produção, os Açores possuem o segundo jornal europeu mais antigo em atividade, *O Açoriano Ocidental*.

Sobre essas condições, Bettencourt (2007) diz que “Graças ao desenvolvimento dessas condições materiais que favorecem a dimensão institucional da literatura, é hoje possível constatar a visibilidade que adquire e, ao mesmo tempo, estabelecer as coordenadas temáticas e estéticas em que se situa” (p. 14). Portanto, percebe-se o início de um sistema literário açoriano, onde autores e leitores estavam em diálogo pleno entre si e com o continente.

O arquipélago de Açores descoberto e povoado pelos portugueses no Séc. XV, está localizado a um terço da distância entre a Europa e a América do Norte e sempre fora usado como um local de passagem, com um fluxo intenso durante as grandes navegações, quando chegadas e partidas eram fatos constantes e certos, logo, existia um interesse de Portugal em manter o arquipélago sob ordem. Sobre este aspecto, o historiador Álvaro Monjardino (1989), diz que “os Açores foram povoados em 1450 de acordo com o sistema feudal. Era o regime de capitânicas, segundo o qual a ilha tinha um dono que se chamava donatário” (p. 17). Com essa estrutura, a ordem era mantida com a ajuda do dono, geralmente alguém que nunca teria colocado os pés nas terras, e sob o olhar da Igreja, além disso, o açoriano era o “foreiro”, que pagava o “foro”, um percentual relativo de sua produção. Tais fatos são importantes para se entender a cultura açoriana, pois é daí que surge a aversão à corte e a profunda influência religiosa que, ainda hoje, incide sobre arquipélago.

Logo depois do término das grandes navegações, já com as ilhas ocupadas, Monjardino (1989) ressalta que “havia gente aqui, elas trabalhavam, produziam, mas a verdade é que isso passou a ser um peso morto” (p. 17). O isolamento fica cada vez maior e desolador, “com periódicas crises de alimentos” (p. 17). O abandono culminaria com o êxodo para a Europa e para as Américas, de forma incentivada, como no caso da vinda dos açorianos para o Brasil: Santa Catarina e Rio Grande do Sul, principalmente.

A realidade coletiva parece ser, segundo Bettencourt (2007), “a emigração como destino inevitável, o drama dos que ficaram para sempre na ilha, perdidos entre os velhos planos de viagens e celebrar, ao mesmo tempo, a epopeia dos que partiram e construíram novos mundos” (p. 17). Nesse sentido, a literatura açoriana tem como uma das suas principais marcas a emigração. O fluxo marítimo aparece como temática obrigatória, algo como a única saída para a solidão promovida entre a finitude da ilha

e a infinitude representada pelo além mar. Entre o sujeito e a infinitude de seu íntimo, o oceano não é uma barreira meramente ficcional. Esse isolado, promovido pela fronteira líquida, ora se sente prisioneiro, ora se sente livre, algo corriqueiro em narrativas insulares. Além disso, os escritos açorianos trazem outras peculiaridades como a geografia e o clima do arquipélago como espaço de suas narrativas. Almeida mostra:

Quinhentos anos de registros na memória colectiva de cataclismos, tempestades e vulcões, acrescidos da constante sensação de isolamento, o cinzento carregado das nuvens e das chuvas prolongadas, não podem deixar de marcar uma cultura e naturalíssimo é, por isso, que essa realidade penetre de uma maneira ou de outra a produção literária. (ALMEIDA, 2007, p.23)

Logo, o espaço das narrativas açorianas acaba gerando uma dialética sobre a fronteira entre a realidade e a ficção. As peculiaridades que castigam o arquipélago, como a fome e a vida dura dos habitantes moldaram, ao longo do tempo, não só a paisagem, como certamente o pensar, a concepção, a perspectiva e a ideologia dos ilhéus.

Por tudo, a literatura açoriana é uma das suas mais significativas expressões de insularidade, a tal ponto que em 1932, Vitorino Nemésio, na *Revista Insula*, cria o termo *açorianidade*,:

Quisera poder enfeixar nesta página emotiva o essencial da minha consciência de ilhéu. Em primeiro lugar o apego à terra, este amor elementar que não conhece razões, mas impulsos; e logo o sentimento de uma herança étnica que se relaciona intimamente com a grandeza do mar. Um espírito nada tradicionalista, mas humaníssimo nas suas contradições, com um temperamento e uma forma literária cépticos, - o basco espanhol Baroja, - escreveu um livro chamado Juventude, Egoítria 'O ter nascido junto do mar agrada-me, parece-me como um augúrio de liberdade e de câmbio'. Escreveu a verdade. E muito mais quando se nasce mais do que junto do mar, no próprio seio e infinitude do mar, como as medusas e os peixes...Uma espécie de embriaguez do isolamento impregna a alma e os actos de todo o ilhéu, estrutura-lhe o espírito e procura uma fórmula quase religiosa de convívio com quem não teve a fortuna de nascer, como o logos, na água....Meio milénio de existência sobre tufos vulcânicos, por baixo de nuvens que são asas e bicharocos que são nuvens, é já uma carga respeitável de tempo - e o tempo é espírito em fieri ....Como homens, estamos soldados historicamente ao povo de onde viemos e enraizados pelo habitat a uns montes de lava que soltam da própria entranha uma substância que nos penetra. A geografia, para nós, vale outro tanto como a história, e não é de balde que as nossas recordações escritas inserem uns cinquenta por cento de relatos de sismos e enchentes. Como as sereias temos uma dupla natureza: somos de carne e pedra. Os nossos ossos mergulham no mar. Um dia, se me puder fechar nas minhas quatro paredes da Terceira, sem obrigações para com o mundo e com a vida civil já cumprida, tentarei um ensaio sobre a minha açorianidade subjacente que o desterro afina e exacerba. (Nemésio, 1932, apud PONTE, 2010)

Nemésio consegue centralizar em suas palavras todos os sentimentos universais locais, tendo em vista que são valores históricos importante para tais. Assim, transportando-os para a ficção, pois o espaço açoriano não se restringe apenas ao espaço físico, no qual as personagens se inserem, mas igualmente ao psicológico destas, visto e pressuposto que é devido a inserção, que as personagens são psicologicamente formadas.

Ainda sobre o espaço açoriano, tendo em vista a sua parcela fundamental na formação de um sistema literário, Assis Brasil diz que:

Ao lidarmos com o espaço açoriano, será sempre na acepção primária, pertinente à paisagem marítima e terrestre: o oceano que envolve as ilhas, as montanhas que ocupam os horizontes, as nuvens que toldam o céu de inverno, o vento que tudo arrasta, a fauna, a flora, as cidades, as vilas, as freguesias mas também os fenômenos tectônicos tão comuns por lá, como os sismos, os vulcões, os gêiseres e as caldeiras. Todos esses itens serão entendidos como pertencentes ao *espaço ficcional*. (ASSIS BRASIL, 2007, p. 34)

Carlos Reis, lucidado por Assis Brasil, no mesmo ensaio, a fim de complementar a visão do espaço açoriano, diz:

O espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, etc. Em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translativo abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social), como as psicológicas (espaço psicológico). (REIS, 198, p.129)

Portanto, para uma análise de obras açorianas e inserção destas, para o pertencimento em um sistema literário açoriano, deve-se levar em consideração a constante presença da geografia, que comumente são representadas nos espaços ficcionais. A realidade do arquipélago e dos ilhéus ganham destaque nas obras ficcionais, gerando uma fronteira entre o real e o ficcional, além disso, é através desse retrato, da vida dura promovida a todos que viveram por lá, que surge a açorianidade, sentimento único do sujeito açoriano.

A distância e o clima açoriano não foram apenas empregados como espaços em narrativas, mas foram usados em outros contextos. Em 1967, ainda sob o regime do chamado Estado Novo, que foi de 1933 até 1974, no qual se impôs um forte domínio social, econômico e cultural, a censura começa a ser utilizada como ferramenta governamental. Nesse aspecto, surge “Glacial – a união das letras e das artes”, suplemento do jornal *A União*, de autoria de Carlos Faria, em Angra do

Heroísmo. Esse nasce como um movimento de intervenção cultural, a fim de romper com a alienação imposta pelo olhar censor do governo. Seu autor em uma das mensagens fundadoras, que:

Glacial tem uma bússola própria: Norte são os quatro pontos cardeais! Este simbolismo tem a seguinte tradução: a arte é o homem, e o homem está em todos os lados de qualquer orientação humana! Hoje 'Glacial' insere uma viagem inter-ilhas com um barco inafundável: a poesia – nas vozes de poetas de seis arquipélagos! O mar é caminho: contra a distância, e sem geografia política! Um homem que olha para o mapa-mundo deve sentir uma grande alegria ao verificar, para a Liberdade, que dois terços da sua superfície são de água! Fora dos limites das seis milhas convencionais, nos oceanos é que é UNIVERSO! O mar é de todos. Só quando tudo é de todos é que os homens são irmãos: é a justiça que o amor impõe! O mar é o mundo mais vasto deste mundo! É em função desta concepção Universal que hoje publicamos poesias de poetas de nacionalidades e etnias diferentes. (« Glacial », GLACIAL, nº 4, 1967)

Assim, nascia a denominada geração *Glacial*, que, além de destacar algumas características da literatura açoriana, intrinsecamente, possuía um *berro* de liberdade. Sobre tal geração, João de Melo, pós Estado Novo, acresce:

Mas esta é também a geração da guerra colonial: a juventude vitimada e agredida no seu crescimento para a liberdade. Traz consigo as solidões e estrangulamentos do império, os traumatismos da morte e do silêncio. A ninguém admire que seja esta, hoje ou amanhã, a geração desse empenhamento da palavra pela certeza da sua posse. Muitos destes poetas e contistas lançaram já nos seus livros verdadeiros manifestos contra a guerra e contra o sistema de massacres ali testemunhados: a arma utilizada como asfixia do ideal libertário, contra o direito à pátria, à voz, contra o Povo e nunca por ele. (MELO, 1978, 25-26)

Portanto, os *glaciais*, em sua formação, continham Urbano Bettencourt, Álvaro Oliveira, João de Melo e outros. Estes autores discutiam as problemáticas acerca do governo ditatorial, opressor dos ilhéus, que de fato são empíricas. Nos textos, elas eram abordadas de forma metafórica, os autores usavam a dureza do clima e geografia açoriana para relatar a opressão política e social vigente ao arquipélago e, igualmente, repudiavam os conflitos nas colônias africanas.

Por outro lado, a geração *Glacial* não ficou apenas marcada pela tristeza, pela morte, pela tirania e pela opressão. Ela também passa, de maneira atuante e testemunhal, pela Revolução dos Cravos, que não só libertaria o país do governo ditatorial, como direcionaria a composição dos escritores insulares para outras

temáticas. Mesmo com a liberdade artística conquistada, a lembrança da guerra colonial e suas cicatrizes foram constantemente retratadas nessa nova fase vivida pelo arquipélago. Tão ou até mais importante quanto a anterior, João de Melo (1978) elucida que é “por onde haveriam de passar quase todos os novíssimos poetas e contistas dos Açores”. (p. 15).

Com o término da censura houve um reaprender literário sem o olhar governamental, não que o viés político fosse abandonado, mas o hábito de criar sem repressão era algo que demandaria algum tempo. Sobre isso, José Martins Garcia diz que:

Alguns reconheceram, depois de Abril, que as novas linguagens haviam circulado apenas na medida em que ludibriavam a vigilância censória. E reconheceram igualmente que o censor marcava profundamente a própria actividade criadora. Cada artista transportava no seu íntimo um censor interiorizado. Uma prolongada censura oficial havia produzida a autocensura, ou exageros autocensórios. (GARCIA, 1987, p.126).

Sem a repressão ditatorial, as censuras particulares, e depois a opinião pública, começavam a criar aversões a tudo que lhes desagradavam e aclamavam por uma sociedade sem classes. Novamente, os escritos procuram se fechar em uma luta, em um ideal comum, como fora nos tempos ditatórios, como se as manifestações artísticas precisassem ter uma motivação além da sua primeira.

A ditadura afetava o povo português, incluindo o povo açoriano que mesmo com sentimentos próprios e distintos dos do continente, é português. Em tempos de repressão universal, os escritos se faziam apreciados fora da ilha, porém após o fim dessa temática unificadora, o olhar introspectivo e insular é retomado, e o sistema artístico açoriano acaba se fechando em si e para si. João de Melo comenta que:

O fenómeno dito de insularidade, a quase dramática dependência económica, a penosidade tradicional do viver açoriano, estarão na base desses crescimento moral chegada à literatura como marca do rosto [...]. Para mais, conhecendo-se a fragilidade das nossas estruturas culturais, com uma quase inexistência de circuitos de produção do livro e sua distribuição, somos levados a reconhecer que muito se fez e muito há para admirar nessa literatura de quase sobrevivência ao meio. (MELO, 1978, p.15)

Com o olhar voltado para o seu meio, a literatura açoriana, mesmo ainda presa ao seu realismo linear, começa a se repensar como um sistema fechado, para se sobressair e se realizar, o artista acaba emigrando. Surge então a escrita de

emigração, os Açores passam a ser retratado por meio de *flash backs*, geralmente de forma nostálgica, na busca de um resgate de sua açorianidade, sentimento que parece ser pleno apenas aos que estão no arquipélago.

A açorianidade é um conceito aberto e vivo, pois não se tem noção de um vislumbre futuro, como também não se tem em todos seus tempos pretéritos. Para João de Melo

Só o ressurgimento desse imenso pequeno mundo documental nos poderá proporcionar o conhecimento que ainda não temos (nós todos) daquilo que se tenha por açorianidade, à luz de todas as suas épocas. Até lá, vivemos dos subsídios para a análise de uma literatura desconhecida da massa humana a que se destina e a quem deve respeitar. (MELO, 1978, p. 15)

Por ser uma literatura pouco conhecida, os escritos açorianos são marginais perante à arvore da literatura nacional, atribuindo-se assim, à literatura açoriana, o mesmo rótulo de ilha. Vale aqui destacar que a marginalidade não ocorre em relação ao formato, mas à expressão e consumo desta insularidade, que ainda está presente nos escritos além mar. O escrito pelos ilhéus, e pelos emigrados, mesmo com panos de fundo distintos, também discute a açorianidade. Garcia (1987), vê isso como que quase um processo natural, embora seu isolamento não seja o promovido por estar na ilha “o artista tende, regra geral, a criar um “universo” marcado pela insularidade, mesmo quando a sua actividade se desenvolve fora dos Açores.” (p. 127)

Em outras palavras, os escritos açorianos, por serem insulares, de maneira quase que obrigatória tratam do mar e sua representação da finitude e da infinitude de possibilidades. A geografia também contempla, de maneira fidedigna, os espaços ficcionais, assim como o tempo e as catástrofes naturais. Dessa maneira, podemos dizer que a literatura açoriana possui um forte vínculo entre a história e o espaço territorial, considerando aspectos geográficos e climáticos. Apresenta-se também relacionada aos temas da guerra colonial. Após a Revolução dos Cravos, parece existir uma nova relação a ser seguida, o do “eu” com, e como, a ilha e com o mundo exterior, além mar. Até porque muitos escreveram, escrevem e escreverão fora dos Açores. Nesse sentido, dar-se-á, inevitavelmente, uma transfiguração acerca da açorianidade de Nemésio, e ao sentimento insular, ao olhar dos emigrados, tanto à insularidade quanto à açorianidade, mais precisamente ao fato de ele indicar que só poderia sentir a sua açorianidade plena ao se fechar nas quatro paredes na Terceira.

À luz desses pressupostos, que confrontaremos o romance do escritor açoriano Álvaro Oliveira, *O Pátio D'Alfândega- meia-noite*, que tem como espaço primeiro uma ilha, sem deixar explícito, inicialmente, de que se trata do arquipélago dos Açores. Embora não seja uma narrativa produzida fora do espaço açoriano, o romance em questão discutirá as presenças das características únicas e comuns na história da literatura local. Para tal discussão, Álvaro Oliveira utiliza, na ficção, o espaço e o Sismo de 80 para dar vida à Cidade, além da carga cultural permeada da religiosidade, sempre presente nos Açores. Assim, é imperativo entender que, para determinarmos as subversões pós-modernas da obra, as ditas características efetivam-se para estabelecer o vínculo com a ficcionalidade açoriana, ou seja, para que a ficção seja “classificada” como açoriana. Por outro lado, a metaficção, o romance do Poeta, abordam-nas pelo sentido paródico, estabelecendo assim a nossa indicação de que a metaficção é uma paródia do romance açoriano.

## 2- LINDA HUTCHEON E A POÉTICA DO PÓS-MODERNISMO

Em *Poética do pós-modernismo* (1991), Linda Hutcheon faz uma análise sobre a arte na pós-modernidade. Embora a autora discorra sobre alguns segmentos artísticos, nos concentraremos na literatura, e como o movimento apresenta-se no gênero romanesco. Além disso, a autora busca conceituar o termo “pós-modernidade”, com o intuito de buscar uma poética, ou um novo olhar para esse fenômeno, que se mostra um fenômeno cultural.

A autora canadense não busca indicar mudanças radicais quanto aos estudos ou “generalização polêmicas” ao pós-modernismo, ela que:

Entre todos os termos que circulam na teoria cultural atual e nos textos contemporâneos sobre as artes, o pós-modernismo deve ser o mais sobre definido e o mais subdefinido. Ele costuma ser acompanhado por um grandioso cortejo de retórica negativizada: ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização. (HUTCHEON, 1991, p.19)

Hutcheon não se debruça em desmentir ditos e sobreditos sobre o tema, mas sim em utilizá-los para evidenciar esse fenômeno cultural existente. Busca um novo olhar sobre tal, a saída de um formalismo para a inclusão de considerações históricas e ideológicas. Ainda, essas são vistas ao viés centro-periferia, o pós-moderno não seja sinônimo de contemporâneo, como também um fenômeno não internacional, pois, essencialmente, está nos continentes europeu e americano.

Ao delimitar onde o fenômeno ocorre, a autora vai além:

em minha opinião, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia - seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia. (HUTCHEON, 1991. p.19)

Assim, o pós-modernismo é um fenômeno cultural, inserido no mundo globalizado, algo como “uma vasta aldeia global” na qual a *Cultura*, antes local e homogênea, agora fragmentada, se tornou *Culturas*, que embora ainda seja local, passa a ser heterogênea.

Na visão de Hutcheon, o pós-modernismo não pode ser apenas visto como algo oposto à modernidade, porque o modernismo e sua visão de progresso linear e

capitalista, o homem que devido a seus avanços intelectuais, de razão e tecnológicos, estavam fadados ao sucesso absoluto, entra em crise quando o uso da razão passa a ser algo totalitário. Ou seja, só com o uso da razão, que se alcançaria o objetivo.

O pós-modernismo nasce de crises nas ideias filosóficas, como detentoras das verdades, da ideia de certezas, das utopias. Dessa forma, é um relativismo da Cultura, que o todo não é o todo, não como uma contracultura, mas sim como culturas paralelas, que formam um novo todo, que além de existirem, convivem.

Com o pós-modernismo situado e definido como um fenômeno cultural, Hutcheon oferece um ponto de partida, que:

embora polêmico, a partir do qual se possa trabalhar: como uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais/aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da "presença do passado". (HUTCHEON, 1991, p.20)

Por isso, além de contraditório, o pós-modernismo é explicitamente histórico e político. Tal cenário está presente em ambos textos do romance de Álamo Oliveira, ficção e metaficção, dos quais analisam o passado, ou a presença do passado no presente, a fim de desconstruir e valorar, não só termos identitários, como também de construção e legitimação do gênero romanesco.

Para tal análise, é imprescindível ponderar a “presença do passado”, onde ele:

Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade. [...] “O passado cuja presença defendemos não é uma idade de ouro que deve ser recuperada”, afirma Portoghesi (1983,26). Suas formas estéticas e suas formações sociais são problematizadas pela reflexão crítica. [...] é sempre uma reelaboração crítica e não um retorno nostálgico. É aí que está o papel predominante da ironia no pós-modernismo. (HUTCHEON, 1991, p.20-21).

Certamente, as problematizações que acabam gerando reflexões críticas e irônicas estão, de maneira quase exclusiva, presentes nos comentários dos narradores, não ficando apenas restritos a acontecimentos mas também perante às descrições dos espaços em questão.

O interessante de se pensar nesses retornos temporais não prazerosos é o porquê disso. É conveniente apenas pensarmos em um passado feliz, porém a

revisitação se daria por algo importante e necessário, a fim de se buscar respostas de um presente, pontualmente, questionado. Ao se retornar, cria-se uma ponte entre os dois tempos, presente e passado, e essa, segundo Hutcheon:

[...] tem a intenção de fazer-nos questionar - analisar, procurar compreender - a forma como fazemos nossa cultura e a forma como atribuímos sentido a ela. Conforme muitos querem afirmar, o pós-modernismo pode perfeitamente ser a expressão de uma cultura em crise, mas em si mesmo não constitui nenhuma ruptura revolucionária. Ele é contraditório demais, entra com excessiva intencionalidade na troca de concessões com aquilo a que desafia. (HUTCHEON, 1991, p. 288)

Acreditamos que Álamo Oliveira, em *Pátio d'Alfândega - meia noite*, buscou questionar a cultura comportamental e literária dos Açores. No entanto, ele não só discutiu a açorianidade por outro viés, que não o realista, como também tenta desmistificar que o tradicional romance açoriano já não é mais a única forma de expressão cultural, embora ele não aponte uma nova forma, apenas desconstrói a vigente, como mostraremos nas análises do romance.

Ainda sobre esse retorno ao passado, a teórica canadense afirma:

O que impede o pós-moderno de ser nostálgico são as ironias produzidas por esse distanciamento: não existe nenhum desejo de voltar ao passado como uma época de valores mais simples ou mais dignos. Essas ironias também impedem o antiquarismo: não existe valor no passado em si ou por si. (HUTCHEON, 1991, p. 288)

Essa afirmação é fundamental para se entender como o processo pós-moderno se dá perante a provocação aos valores estabelecidos, seja no formato, como também no passado. Este, segundo Hutcheon (1991) “realmente existiu, mas hoje só podemos “conhecer” esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário.” (p. 168). Ou seja, por existir apenas através de textos, será por meio destes que o passado será revisitado, ou melhor, parodiado. Através da paródia que se darão as ironias destacadas por Hutcheon como responsável pelo retorno não nostálgico ao passado.

Portanto, com o pós-modernismo definido, elencaremos, a seguir, quais características desse movimento serão visíveis em *Pátio d'Alfândega - meia noite*.

## 2.1 Mikhail Bakhtin, Linda Hutcheon e a Paródia Pós-Moderna

O presente estudo aponta a presença da paródia em *Pátio d'Alfândega - meia noite*. A partir do enfoque teórico de Mikhail Bakhtin e de Linda Hutcheon, defendemos a ideia de que o romance apresentado é uma paródia do romance açoriano.

O teórico russo Mikhail Bakhtin estudou o discurso paródico na sua dimensão histórica, analisou este na antiguidade clássica, mas se deteve em obras do período medieval, quando observa caráter fundante e formal, devido a sua importância, para a construção do discurso paródico do romance moderno. Bakhtin encontra a paródia em comunidades mais primitivas, que se mostrou tão fundamental ao se comparar com outros gêneros presentes nessas. O autor indica que:

não havia literalmente nem um só gênero direto estrito, nem um só tipo de discurso direto - literário, retórico, filosófico, religioso, popular - que não tivesse seu duplo paródico-travestizante, sua *contra-partie* cômico-irônica. Ademais, estes duplos paródicos e os reflexos cômicos do discurso direto em alguns casos eram tão consagrados e canonizados pela tradição quanto os seus protótipos elevados. (BAKHTIN, 2002, p. 373)

Ao analisar obras da Grécia antiga e as de Roma, Bakhtin constatou que o discurso paródico está presente em inúmeras obras de gêneros elevados, pois para todo o herói trágico ou épico, surgia um duplo que o depreciava. O teórico atribuiu a presença deste ao plurilinguismo, visto que a concepção “paródico-travestizante” implanta na “seriedade exclusiva do discurso direto elevado”, uma comicidade na crítica à realidade. O discurso paródico, devido a sua comicidade, também acaba gerando uma maior liberdade linguística. Bakhtin (2002) afirma que “somente o plurilinguismo liberta por completo a consciência do domínio da sua própria linguagem e do seu mito linguístico” (p.379). Logo, é nesse ponto que o discurso romanesco moderno se apoia.

Bakhtin igualmente constatou a presença desse processo em obras medievais, onde pôde perceber que, assim como na Grécia e Roma, os discursos eram portadores de comicidades paródicas, marcantes por suas complexidades e ambiguidades. Produziram desde a dissimulação desrespeitosa às claras formas de respeito. Todavia, uma liberdade legalizada, “respeitava a liberdade do gorro burlesco e concedia ao riso e à palavra cômica direitos bastantes amplos” (p.387).

Contudo, o autor diz que, o caráter que ela possuía no medievo, já não se aplica à paródia moderna. Para Bakhtin:

a paródia definiu, o seu lugar na nova literatura é mínimo, vivemos, escrevemos e falamos no mundo da linguagem livre e democratizada. A antiga hierarquia das palavras, complexa e fortemente graduada, as formas, imagens e estilos, que impregnaram todo o sistema da linguagem oficial e da consciência linguística foram varridos pela revolução linguística da época renascentista. (BAKHTIN, 2002, p. 386)

Para Bakhtin somente o romance conseguiu manter o plurilinguismo das vozes históricas e sociais, abarcando assim uma posição social ideológica, a paródia, como formadora do discurso romanescos, junto as vozes traçam o caminho desta até a pós-modernidade.

A paródia, na pós-modernidade, dá-se através da metalinguagem e de intertextos cruzados que pretendem discutir, rebaixar ou enaltecer qualquer autoridade, ponto de vista, autenticidade e originalidade em um sistema totalizante e homogêneo. Para Linda Hutcheon:

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” a inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. (HUTCHEON, 1989, p.48)

Todavia, levando em conta seu aspecto formal, a paródia segundo a autora:

[...] provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema de relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas socialmente definidos (o passado e o presente) - em outras palavras, com o político e o histórico. (HUTCHEON, 1991, p.42)

A paródia, manifestando-se nas condições acima, evita o esteticismo e hermetismo moderno, como também alguma maneira de “automarginalização” política associada.

Os textos pós-modernos, por meio da paródia, criam uma conexão, através da imitação intertextual com o passado, marcado pela ironia, reforçando seu caráter paradoxal, e rompendo com os avanços modernistas.

A paródia não busca a destruição do passado. Ela sacraliza-o e questiona-o ao mesmo tempo. Logo, a paródia pós-moderna, ao olhar para o passado, incorpora-o e modifica-o na busca de novos significados ou, pelo menos, diferentes aos que se tem.

O pós-moderno, híbrido, plural e contraditório, busca olhar para o passado, que são memórias textuais, ficcionais, a fim de problematizar o presente, para projetar um futuro, tanto como comportamento cultural, como quanto ao formato estético literário. Para corroborar essa ideia, a autora canadense afirma que:

A paródia é a forma irônica de intertextualidade que permite tais reavaliações do passado. Essa interrogação auto-reflexiva e paródica da história também provocou um questionamento dos pressupostos que estavam por trás da autonomia estética modernista e da referência realista não problemática. Toda a noção da referência na arte foi problematizada pela mistura pós-moderna entre o histórico e o auto-reflexivo. (HUTCHEON, 1991, p.283)

Após o exposto acerca da paródia, destacaremos a presença da paródia pelo seu viés pós-modernista no romance de Álamo Oliveira. Salientamos também que a maior e mais importante relação paródica dá-se nos espaços das narrativas, logo, entre a Cidade, Angra de Heroísmo e Jericó.

## 2.2 - LINDA HUTCHEON: A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E O “EX-CÊNTRICO”

No romance *Pátio d’Alfândega - meia noite*, o episódio da morte do Poeta Porreirinho, com um romance na barriga, traz a possibilidade de termos uma metaficção no enredo. Esta ganha destaque na narrativa, seja pelo narrador ou pelas personagens da ficção. A metaficção historiográfica, termo criado por Hutcheon, é entendido pela autora da seguinte forma:

o gênero romance, especialmente uma de suas formas, que quero chamar de "metaficção historiográfica". Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos. (HUTCHEON, 1991, p.21)

O romance do Poeta se enquadra perfeitamente no contexto teórico e promove reflexões culturais e de formato. No sistema tradicional açoriano, que condiz ainda preso ao seu realismo linear, mantendo-se em torno da discussão identitária, formada por ele.

Devido à apropriação de fatos e personagens históricos, pode-se levantar a hipótese que a metaficção historiográfica não é algo original, mas sim uma releitura

do passado. O pós-modernismo não se limita a esta última, pois ao rever o passado, ele atua nas convenções da *Cultura*, a fim de subvertê-las pelo envolvimento mimético com o mundo empírico, paródico, onde busca, ou provoca uma mudança de dentro, em seu âmago.

A fim de afirmar o conceito e importância do termo ou uma subdivisão do gênero romance, a metaficção historiográfica, quanto a trabalhos críticos em narrativas, Hutcheon que:

a narrativa - seja na literatura, na história ou na teoria - que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para eu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (HUTCHEON, 1991, p.22)

Segundo a autora, a metaficção historiográfica, mostra-se detentora das características representativas do pós-moderno, e não apenas de uma “meia-ficção” (Wilde 1981), já que só ao reexaminar o passado, com o olhar no presente, consegue-se a inserção nas convenções culturais, com o intuito de posteriormente subvertê-las.

Ainda sobre o termo, a autora considera-o:

um processo ou atividade cultural, em andamento, e creio que precisamos, mais que uma definição estável e estabilizante, é de uma “poética”, uma estrutura temporária aberta, em constante mutação, com o qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos. (HUTCHEON, 1991, p. 31-32)

Sendo assim, o mais importante é a busca por essa “poética”, que não ficaria presa ao sentido estruturalista do termo, mas sim a algo que seria além do discurso literário, levando em conta as questões culturais e suas teorias.

Ao se analisar uma obra, em suas amplas discussões culturais, do coletivo e do individual, percebe-se contradições ao fato de se prender a essa definição etimológica. O pós-modernismo atua dentro de si, ao reexaminar o passado, ele busca desafiar seus valores históricos e sociais de homens liberais. No entanto, não os nega, busca sim, subvertê-los, para afirmar alguma diferença sem negar a referente identidade, agora vista como múltipla e provisória, ou seja, será desafiada, mas não recusada.

O uso da narrativa para a crítica, com o olhar no passado, não foi algo estabelecido pelo pós-modernismo, mas antes dele, o passado era um “modelo da visão realista da representação”. Por outro lado, para Hutcheon (1991), “a ficção pós-moderna problematiza esse modelo com o objetivo de questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto à relação entre realidade e a linguagem” (p. 34).

Além disso, no viés da afirmação da metaficção historiográfica (M.H), reviver o passado acaba criando uma fronteira entre a realidade e a ficção, por não apontar o pretérito através de espaços, acontecimentos e personagens, mas sim por retomá-los para rediscuti-los de alguma maneira. Em *Pátio d’alfândega – meia - noite*, esse embate fronteiro, além de evidenciar a M.H, é, também uma peculiaridade do romance açoriano, mais precisamente na descrição e importância do espaço da narrativa.

A revisitação ao passado gera o conflito em vista da possibilidade de olhá-lo com uma percepção distante do seu acontecimento. Fato esse, que não se debruça, apenas, ou até de nenhuma maneira, em um passado literário, mas sim em fatos históricos dos quais se mostram sempre importantes na construção da cultura em questão. Ainda sobre essa revisitação, a autora afirma que:

Não se fez com que a história ficasse obsoleta; no entanto, ela está sendo repensada - como uma criação humana. E, ao afirmar que a história não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e "euforicamente", que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. (HUTCHEON, 1991, p.34.)

Portanto, visto que a M.H. é, paradoxalmente, caracterizada pela história viva através de textos, que ao revivê-la, consolidam-se limites tênues, ou até mesmo fluídos, entre a ficção e a realidade. Logo, ao apontar a presença da M.H, não se buscará de forma alguma a veracidade tal qual como ela realmente fora, mas sim uma revisitação textual, que promoverá discutir, ou até mesmo discutir, fatos por meio de intertextos.

Percebe-se que as relações fronteiriças dão-se através dos intertextos historiográficos documentados, que certamente só atingem sua significação se o leitor atenta, pelo menos, para o fato histórico presente no texto ficcional. Embora Hutcheon saliente a obrigatoriedade do intertexto passado na M.H., ela afirma que a paródia também se dá através desse. Logo, o fato ou até uma personagem histórica, não se

apresentam como devidamente documentado em “um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios - sejam literários ou históricos” (1981, p. 164).

Hutcheon, quando trata o passado histórico textual, afirma que esse também pode ocorrer em um texto literário, que *a priori* é tão textual como um documento histórico. Por conseguinte, a autora propõe uma equiparação entre os intertextos (histórico e literário), a fim de elencar que ambos marcam a presença do pretérito na M.H., que “procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais” (1981, p. 145).

Além disso, Hutcheon busca deixar claro que a M.H. não pode ser encaixado como um romance histórico. Para tal, menciona Lukács, para este, o romance histórico:

poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra (1962,39). Portanto, o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular, de “todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos”. (HUTCHEON, 1991, p. 151)

Deste modo, o protagonista teria que acumular características que representem o local em questão, como um estereótipo resultante do acúmulo cultural. É nesse ponto que se apresenta a maior diferença entre esse tipo de romance e a M.H., porque, para Hutcheon (1981) “o protagonista da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são “ex-cêntricos”, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional”. (p. 151). Além disso, a M.H. contesta a referência histórica através da presença da figura marginal, provocando uma inversão marcada pela ruptura do paradigma do texto.

Para finalizar a distinção, Hutcheon destaca outra diferença entre eles:

A metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico. [...] a segunda diferença está na forma como a ficção pós-moderna realmente utiliza os detalhes ou os dados históricos. A ficção (*pace* Lukács) costuma incorporar e assimilar esses dados a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade (ou um ar de densa especificidade e particularidade) ao mundo ficcional. A metaficção historiográfica incorpora esses dados, mas raramente os assimila. (HUTCHEON, 1981, p. 152)

Para Lukács, cabe aos personagens históricos papéis secundários, com o objetivo de autenticar o mundo ficcional com suas presenças, procurando criar realidade à ficção.

A M.H., mesmo que inicialmente se apresente com fatos que pareçam estabelecer essa relação de realidade, não se apega, porque não tem por nenhuma intenção ser como tal. Para entendê-la, o leitor precisa tomá-la como uma paródia, porque é isso que ela realmente é. Nesse sentido, a paródia pós-moderna, segundo Hutcheon (1981), “não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (p.165). O regresso ao passado apresenta sempre algo novo, não existiria esse, em uma obra pós-moderna, se fosse apenas para resgatar fielmente.

A referenciação gera um conflito entre o ficcional e o real, tarefa que o romance açoriano já constitui, como vimos no capítulo anterior. O romance analisado estabelece esse conflito, a referenciação apresenta-se na constituição do espaço da ficção e no romance do Poeta. No entanto, acreditamos que as referências ao real não são apenas para apontar a relação fronteiriça como característica açoriana, mas sim para apontarem a paródia e a presença da M.H.

Hutcheon traz as características mais importantes, não só para definir como também para dar credibilidade à M.H., na construção da poética pós-moderna, que:

[...] a maioria desses textos pós-modernistas contraditórios também é especificamente paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos. [...] É exatamente isso que se contesta na paródia pós-moderna, na qual muitas vezes é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança. (HUTCHEON, 1991, p.28)

Portanto, a paródia terá papel crucial, pois é através dela que o passado será subvertido, seja em relação à história ou ao gênero. Aqui que se estabelece a conversa entre o passado e o presente, entre o discurso histórico e o discurso da arte.

Em, *Descentralizando o pós moderno: o “ex-cêntrico”*, Linda Hutcheon discorre sobre um ponto importante acerca do romance pós-moderno. Para a autora, tal romance,

questiona toda aquela série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que chamamos, por conveniência, de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem. (HUTCHEON, 1991, p. 84)

O questionamento é constante, e sempre com o intuito de se repensar a ideia central e dominante que, inevitavelmente, acaba sempre prevalecendo, na tentativa de manter o *status quo*.

O centro não é mais totalizante, portanto, a uniformidade centralizada agora é uma “comunidade descentralizada”. A arte pós-moderna traz à tona o marginal, denominado pela autora de “ex-cêntrico”, que

na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente, que Virginia Woolf (1945,96) já considerou como sendo "alienígena e crítica", uma perspectiva que está "sempre alterando seu foco" porque não possui força centralizadora. (HUTCHEON, 1991, p.96)

Embora não seja o centro e não pretende sê-lo, o “ex-cêntrico” depende de um centro para sua existência com a finalidade de refutá-lo. É nesse sentido que o romance paródico pós-moderno propõe a problematizar os fenômenos de relações artísticas e teóricas emanadas dos centros hegemônicos.

De acordo com Hutcheon, em tais narrativas o personagem do romance paródico pós-moderno expressa as vozes marginais. Negros, mulheres e outros mais marginalizados se estabelecem e se utilizam do romance para contestar, e até mesmo protestar e denunciar, diante da opressão dominante. Os marginalizados:

adquirem um novo valor. O "ex-cêntrico" - tanto como *off-centro* quanto como descentralizado - passa a receber atenção. Aquilo que é "diferente" é valorizado em oposição à "não-identidade" elitista e alienada e também ao impulso uniformizador da cultura de massa. (HUTCHEON, 1991, p. 170)

A voz dos silenciados rompe a barreira de exclusão, não com a ideia de negar, mas sim explorando o viés de contestador, segundo Hutcheon, através da:

paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la - com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico *abuso* desse mesmo cânone. (HUTCHEON, 1991, p.170)

A paródia subverte a ordem social atacando os Cânone da cultura dominante branca, masculina e marcada pela hegemonia europeia. Poderemos perceber tais fatos durante a análise do romance, uma vez que durante as tentativas de legitimação do romance do Poeta, esses embates se evidenciam, já que há o confronto com os detentores dos saberes literários locais.

As vozes marginais têm por objetivo romper a barreira protetora dos valores do centro hegemônico, até então estáticos e, aparentemente, imutáveis. Mas para tal rompimento, os autores e suas obras não bastam, mesmo que promovam discussões acerca aos valores culturais e o formato do romance. Hutcheon (1981) comenta que as estruturas “do fechamento narrativo do século XIX (morte, casamento; conclusões ordenadas) são minadas por esses epílogos pós-modernos que colocam em evidência a maneira como, enquanto autores e leitores, nós produzimos o fechamento” (p. 86). Ou seja, o fechamento não é pré-estabelecido pelo meio, mas sim o será feito através do autor e também por um agora leitor que pode ser visto como autor, à medida que é através dele que se promoverá a real mudança de paradigma.

Como comentamos anteriormente, a literatura açoriana é tratada como periférica e regional pelo sistema literário do qual ela faz parte. O arquipélago dos Açores sempre fora visto assim, um espaço para se colonizar, que não proclamou sua independência como as demais colônias portuguesas. Não se pretende discutir do porquê ela é vista assim, mas apenas destacar tal classificação, ou até mesmo uma autoclassificação. A atividade artística sempre fora intensa, como também sempre fora fechada em si, logo, não tem como se ter contato com obras açorianas sem ter acesso as suas características, para se ter um melhor entendimento como leitor.

Em *Pátio d’Alfândega - meia noite*, a questão do “ex-cêntrico” ocorre pela presença das personagens e no desenrolar dos fatos acerca das leituras e versões do romance do Poeta. Ao confrontá-lo com a tradição literária da Cidade, bem como a importância do leitor/autor, através da personagem Patachão, para a compreensão da narrativa.

### 3- PÁTIO D'ALFÂNDEGA - MEIA-NOITE E A AÇORIANIDADE PÓS-MODERNA.

É importante aqui reforçar, antes da análise de *Pátio d'Alfândega - meia-noite*, o fato de ele pertencer ao sistema literário açoriano, que, como já foi dito, é um capítulo à parte da literatura portuguesa e insular. Os escritos açorianos são formados por:

Quinhentos anos de registros na memória colectiva de cataclismos, tempestades e vulcões, acrescidos da constante sensação de isolamento, o cinzento carregado das nuvens e das chuvas prolongadas, não podem deixar de marcar uma cultura e naturalíssimo é, por isso, que essa realidade penetre de uma maneira ou de outra a produção literária. (ALMEIDA, 2007. p.23)

Neste contexto, o espaço ficcional tem extrema importância, não só para se rotular escritos como açorianos, como também para se apreender a cultura e a história local. O sistema literário em questão é tradicional e preso ao um realismo linear sempre composto por problemas, fatos e tragédias, que juntamente com a insularidade, são os formadores da açorianidade. Tal sentimento é, certamente, tão coletivo quanto individual, já que, obviamente, todos sofrem, de alguma maneira, com esses, sejam por eventos do passado ou do presente.

A proposta desta dissertação ultrapassa a ideia de enquadramento do romance como açoriano ou como portador de açorianidade. Álvaro Oliveira tem em sua bibliografia uma longa discussão sobre tais questões, utilizando-se para tal de diversos gêneros como poesia, teatro, ensaio, conto e ficção. Porém, *Pátio d'Alfândega - meia-noite* aprofunda tal discussão, não apenas ao pensar a construção identitária, mas ao contestar o gênero romance, ainda preso à estética local.

Luiz Antonio de Assis Brasil, diz que:

A pós-modernidade literária açoriana encontra-se representada pelo romance *Pátio d'Alfândega/Meia-noite*, de, ainda, Álvaro Oliveira (1992); nesta obra, dotada de intensa metaficção, há a escrita de um romance dentro do romance: o Poeta Porreirinho, ao falecer, deixa dispersas as páginas de uma narrativa manuscrita e inédita, que seu amigo Patachão se encarrega de organizar e trabalhar para fins editoriais. Alternando duas vozes narrativas que se articulam complementarmente (o romance do Poeta Porreirinho e a trajetória de Patachão), Álvaro Oliveira põe a nu uma sociedade marcada pelo provincianismo e a ganância, assolada pelos episódios da reconstrução da cidade de Angra do Heroísmo, destruída pelo terremoto de 1980. Já não se trata da representação de uma sociedade do passado, mas a atual, com seus conflitos e ausência de perspectivas; neste caso, a consciência insular apresenta-se contraditória e perplexa, às voltas

com as exigências da modernidade e do estar-europeu. (ASSIS BRASIL, 1999, p. 203-223)

É a partir de tais afirmações que percebemos a presença da pós-modernidade no romance relacionado apontaremos o romance de Álamo como inovador em tal sistema literário. A presença da metaficção, aparentemente, apenas fora de ordem, proporá um olhar sobre a linearidade estrutural dos acontecimentos. Nesse sentido, o pós-modernismo é evidente em *Pátio d'Alfândega - meia-noite*, visto que o romance, ficção e metaficção, vale-se da paródia, não apenas para fins de escárnio, como antes usada, mas sim uma revisão do passado, uma continuidade, um dialogismo, uma subversão. Ademais, também será proposta discussão acerca da presença da metaficção historiográfica, indubitavelmente, pelo romance, ficção e metaficção serem “intensamente autoreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. (Hutcheon 1991. p. 21).

Os elementos da narrativa servem de apoio para a discussão da subversão promovida pelo romance. Os espaços ficcionais são, basicamente, três locais: a Cidade (Angra do Heroísmo - ficção), Jericó (paródia da Cidade - metaficção) e o Pátio d'Alfândega, que está presente em ambas insulares cidades.

No capítulo 1 deste trabalho, abordamos os elementos formadores da literatura açoriana, como também tratamos de discutir o conceito açorianidade. Em poucas palavras, tal sentimento manifesta-se no sujeito ilhéu isolado e formado por uma cultura constituída pela dureza, a que esse isolamento geográfico proporciona, juntamente com o clima desagradável e seus rotineiros desastres. A religião e a falta de recursos marcam igualmente esse meio. O isolamento proporcionou à cultura açoriana a se manifestar por si e para si, uma autovivência regional que, aparentemente hermética, não escapa do movimento cultural pós-moderno.

Sendo assim, a autossuficiência parece se desfazer como um processo natural, impulsionado, talvez, com a geração que transcendeu a Revolução dos Cravos que buscava um novo sentido artístico, naquele momento desprovido da batalha contra o centro ditatório. Essa mudança de paradigma na literatura açoriana, para Garcia:

Torna-se hoje visível que a literatura açoriana deixou de acatar as normas da estreiteza regionalista para abordar os mais variados problemas da condição humana. Não é uma literatura caracterizada por uma temática porque, muito simplesmente, nenhuma literatura o é. (GARCIA, 1987, p. 114)

*Pátio d'Alfândega – meia noite*<sup>4</sup>, de Álamo Oliveira, não vem para dar um novo rumo específico para o sistema em questão, talvez, e é o que queremos destacar, ele venha subverter o romance açoriano, inclusive no formato.

Já na primeira página do romance podemos perceber a existência da metaficção, em que é narrado que uma personagem

Morreu com um romance na barriga. Não se registrou nenhuma perplexidade e foi a enterrar às nove horas da manhã. [...], quase anónimo pela parcimónia, com carros atrás e à frente que transportavam pessoas sem curiosidade definida ou curiosas de outras vidas que não as dos mortos, e menos daquele de que nem sabiam a cor dos olhos, nem referência social que o tornasse um morto singular. O que estava escrito ficava escrito: “Causa mortis: parto não consumado por asfixia introyntelectual”, [...]. (p. 9)

Na primeira frase, “Morreu com um romance na barriga”, o narrador, em terceira pessoa onisciente, nos deixa claro as presenças da metaficção e da comicidade. Mesmo não revelando o autor e o enredo, fica evidente que Álamo promoverá uma discussão dos elementos da narrativa da ficção e da metaficção, não com o intuito de obter uma nova forma, mas apenas demonstrar que esses já não contemplam o romance açoriano atual, seja pelo viés do autor, do narrador e do leitor.

O falecimento do Poeta não só é o início da trama, como também é o catalisador de todos os acontecimentos do romance. A sua morte estimula a personagem Patachão a estruturar ou reestruturar o romance inacabado, que só por esta, o leitor empírico tem acesso a tal história. Patachão será o primeiro leitor da obra, que, mesmo com o seu evidente despreparo intelectual, resolve não deixá-lo para “os abutres da necrofilia literária” (p.14), e toma para si a tarefa de terminar a montagem e tirar o Poeta do anonimato. A partir desta, o agora leitor/autor Patachão, começa a percorrer as páginas, numeradas ou não, a fim de entender e resgatar o fio condutor da edição incompleta.

Nesta proposta, a dialética fronteira entre o real e ficcional ocorre tanto na ficção como na metaficção. A fim de examinar as sociedades, Angra e Jericó, para

---

<sup>4</sup>Todas as citações subseqüentes procedem desta edição, portanto são apenas indicadas as páginas respectivas. (OLIVEIRA, 1992).

reexaminar as origens do presente e salientar uma possível opção futura, seja no discurso ou no formato.

No romance de Álamo Oliveira, essa fronteira se aplicará de duas maneiras: 1- na ficção, onde a Cidade representa Angra do Heroísmo e o abalo sísmico, “sismo de 80” (p. 13). 2- Na metaficção, Jericó, que, inicialmente, parece representar da cidade bíblica, “o nome da ironia imperfeita arrancado ao naipe das parábolas arquivadas nos livros sagrados” (p. 24), mas, na verdade, é uma paródia da Angra ficcional.

Em diversas passagens, o narrador adjetiva a Cidade como provinciana e pequena, apontando o descaso para com aqueles que vivem à margem da cultura dominante:

A morte do Poeta Porreirinho não se fez anunciar, nem deixou rastros do sobrenatural sobre a vida da Cidade. Nem havia motivos para tanto. A morte é o fim dos outros, sendo, no entanto, o fim de todos. [...] ninguém gosta de morrer de véspera, apesar da surpreendente maldição que, para os vivos, a morte é. As pessoas carimbavam-se de reumatismo e passara a febre do cimento. Tudo parecia ter voltado à vulgaridade. As casas estavam quase todas de pé, restando do sismo de 80 uma pontada. Todos o conheceram nos dois lugares em que viveu pleonasticamente a vida: o Pátio d’Alfândega e o Café Atlântico ali ao lado. (p. 12-13)

Além da presença do Pátio d’Alfândega em ambos os textos, o sismo de 80 estreita a relação entre o real e o ficcional, no qual não significa apenas em uma mudança física, como também indica que tal acontecimento trágico (no sentido grego), em Angra do Heroísmo, é um modificador social, seja na Cidade ou em Jericó. Acreditamos que o autor propõe a discussão da relação fronteira entre a Cidade e Angra do Heroísmo, onde o “sismo de 80” mostra-se o elo mais forte, consolidando assim a relação entre o real e o ficcional.

Nesse contexto, possibilita que as personagens, os espaços, os acontecimentos e as críticas presentes à Cidade acabam se estendendo à Angra. No segundo momento, a entrada de Jericó alivia o olhar fronteiro entre Angra e a Cidade, pois ele envolve a relação entre a Cidade e Jericó. Os narradores tratam de estreitar tal relação, ampliando-a. Nestas condições que Álamo, através da paródia pós-moderna, romperá com a tradição literária local.

Ainda, para corroborar tal apontamento, o narrador da ficção diz que:

Como Jericó, a Cidade é um amontoado de casas debruçadas à beira das ruas e acomodadas aos acidentes do terreno. Tem gente – seus ricos e seus

pobres, seu trânsito de lazer e de trabalho, suas lojas de fazendo e suas tascas, igrejas, um largueto que se diz praça, e também o Pátio d'Alfândega com seus papéis de cobrança, magalas do Castelo, putas de sua casa e da rua, aleijados e vendedores de tabuleiros, policiais e machões que vão para a cama com maricas, tudo como Deus manda, apesar dos apelos à moral pública que o clero debita do alto dos seus púlpitos. (p.24)

Percebe-se que o Poeta se apropriara do nome e de sua alcunha qualificativa, a cidade do pecado<sup>5</sup>, a fim de comparar e parodiar, a Cidade. Portanto, o discurso paródico será primordial para destronar o discurso tradicional, a fim de retirar suas qualidades, abrindo diferentes possibilidades de se pensar e repensar a realidade do espaço açoriano.

A paródia, segundo Bakthin (2002, p. 387), “definiu, o seu lugar na nova literatura é mínimo, vivemos, escrevemos e falamos no mundo da linguagem livre e democratizada”. A linguagem romanesca conseguiu manter o plurilinguismo das vozes históricas e sociais, não carecendo mais da dissimulação desrespeitosa, que “respeitava a liberdade do gorro burlesco e concedia ao riso e à palavra cômica direitos bastantes amplos”. Já no pós-modernismo, a paródia se dará na metalinguagem e nos intertextos, com o intuito de discutir, subverter algo homogêneo e totalizante em um determinado meio.

*Pátio d'Alfândega - meia noite* possui dois romances, que denominaremos como ficção e metaficção (o romance do Poeta), sendo assim também se discute o formato tradicional, vigente no sistema açoriano, bem como o papel do leitor. Na ficção é debatido a validação de tal formato, o romance do Poeta é rechaçado pelos legitimadores tradicionais, presentes na Angra ficcional, por não ter as características do meio. Além disso, a metaficção evidenciará o despreparo a leitura e a discussão promovidas pelo romance pós-moderno, ela não é feita para um indivíduo pronto, como era o destinatário romanescos.

O narrador é o principal elo com o leitor, porque é através dele que temos acesso aos acontecimentos. No entanto, o narrador do romance, que se mostrará presente na ficção e fará inúmeras interrupções na metaficção, tecendo comentários

---

<sup>5</sup> A descrição de seus pecados que ocorrem em Jericó em Levítico 18: "E a terra se contaminou; e eu visitei nela a sua iniquidade, e ela vomitou os seus moradores" (v. 25). Eles estavam totalmente perdidos em sua imoralidade, "contaminados" com todo tipo de "abominações", até mesmo com o sacrifício de crianças (vv. 21,24, 26).

pessoais sobre os escritos. Esse será o elemento mais importante e inovador, que promove as discussões críticas, irônicas e subversivas de ambos os textos.

Ainda sobre os inícios da ficção e da metaficção, percebe-se a presença do humor, que será constante, embora se apresente mais evidente no narrador da ficção, a ponto de se duvidar, realmente, se a *causa mortis* do Poeta é fato. Acreditamos que tal humor, presente em ambas narrativas, se adequam aquele dito por Bakhtin, em que se busca uma “proteção”, ao culturalmente aceito. Tal humor pretende igualmente pôr em xeque o formato e o sistema literário açoriano.

### 3.1 O NARRADOR E O LEITOR PÓS-MODERNOS

Ao afirmarmos o enquadramento do romance analisado como pós-moderno, torna-se imperativo definirmos o narrador em questão. Embora o romance tenha uma metaficção, ou seja, possui dois narradores distintos, neste momento, abordaremos o ficcional, por isso que é este que, além de expor os fatos da narrativa, nos proporciona as partes da metaficção para a leitura. Além de narrar os acontecimentos, teremos também inúmeros comentários que valoram os trechos relatados, quase que exclusivamente, ocorrem de maneira irônica e debochada. Porém, a presença dele durante a leitura da metaficção, com interrupções e exposição de opiniões pessoais, exporá ainda mais as suas características pós-modernas.

Sobre o narrador pós-moderno, Hutcheon diz que:

Outra consequência dessa ampla indagação pós-moderna sobre a própria natureza da subjetividade é o frequente desafio às noções tradicionais de perspectiva, especialmente na narrativa e na pintura. Já não se presume que o indivíduo preceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados. Na ficção, os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar. (HUTCHEON, 1991, p. 29)

Portanto, a mudança de perspectiva da recepção da obra é evidente, pois o leitor não tem alcance das pretensões do narrador. Neste caso, os romances pós-modernistas exigem um leitor mais crítico, devem abandonar o olhar tradicional, imposto pela narrativa realista e linear. Segundo Fornos (1999), elucidando Hutcheon (1981. p. 108):

No romance pós-modernista, o “leitor é bastante conscientizado sobre o contexto enunciativo, mas de maneira tipicamente pós-moderna, pedem-lhe que questione a habitual segurança de sentido”. Pode-se dizer que os textos pós-modernos pedagogizam o leitor; porém fazem-no de uma maneira especial, já que, em seu processo dialógico, buscam anular a “ilusão realista”, expondo didaticamente as convenções do texto literário, revelando-lhe a armadura da qual o autor deu partida ao seu projeto. (p. 33).

Para entender o processo pedagógico imposto ao leitor empírico, precisamos elencar os processos de leitura presentes no romance de Álvaro Oliveira. O pedagogo será o narrador da ficção, pois é, através dele, que teremos acesso aos trechos do romance do Poeta. Há diversos momentos em que o narrador da metaficção é interrompido, pelo narrador da ficção, para ir além das críticas, mas também para apontar a sua leitura ao trecho do romance do Poeta.

Tal fato se intensifica depois das primeiras versões, promovidas pelo Patachão, passar pelas leituras do Conselho de Leitura (CL) e do Intelectual da Cidade, que representam a sabedoria literária e tradicional, afirmam que a obra do Poeta não condiz com o esperado. Por outro lado, os leitores ficcionais não têm acesso às análises feitas pelo narrador, sendo assim, perceberemos a dificuldade ou a não compreensão desses ao se depararem com o romance do Poeta. Que como fora apontado, trata-se de um romance pós-moderno, que visa a desconstrução e subversão da tradição romanesca.

### 3.2- OS “EX-CÊNTRICOS” EM *PÁTIO D’ALFÂNDEGA – MEIA NOITE*.

Primeiramente, dar-se-á importância às personagens presentes na ficção da obra escolhida. O Patachão é, sem dúvida, a personagem central para o desenrolar dos fatos, visto que ele promove as arrumações e as tentativas de legitimação do romance do Poeta Porreirinho. Além disso, acreditamos ser imprescindível o conhecimento de algumas personagens, concomitantemente, evidenciaremos, o Pós-modernismo através das características que as fazem “ex-cêntricos”, não só pela marginalidade, mas por confrontarem a hegemonia do centro.

### 3.2.1- O Morto.

A *causa mortis* do sujeito anônimo nos causa estranheza, não só pelo fato de ser cômica, como também por não se registrar perplexidade na Cidade, que é sempre devidamente grafada como um substantivo próprio, obviamente, por se tratar de uma cidade específica, e não uma qualquer. No entanto, é desse acontecimento que nos oferece uma pista sobre o morto, um aparente romancista, que vive à margem da Cidade “pequena e provinciana”.

O narrador tece inúmeros comentários satíricos e até difamadores a respeito do falecido. Tais comentários nos passarão uma ideia de um sujeito fracassado, tanto que morreu vitimado por um romance, embora, para nós leitores empíricos, a *causa mortis* parece apenas uma piada, talvez por uma má qualidade, ou apenas pelo fato do Poeta morrer trabalhando no romance. Para tal, o narrador expõe uma visão panorâmica da cena final, em vida, lá está um sujeito do qual:

Tivera o precuidado de se despir completamente, embora fosse um morto descente, vestido por uma indescritível multidão de folhas de papel, inteiras umas, rasgadas outras, numa posição de batalha terminada ou como se o vento tivesse investido pela janela e voasse e as deixasse aterrar em belo descuido. (p. 9)

Esta cena mostra um indivíduo desleixado e com dificuldade na tarefa que estava realizando, algo que parece ilógico para o narrador. Porém, o que precisa de um olhar mais cuidadoso é a nudez do Poeta.

Em seguida, mais precisamente sobre o morto e sua situação:

Por isso, ninguém poderá dizer que ele morreu nu, na cama, na posição mais cómoda que se conhece: de barriga para o ar, as pernas longamente estendidas e sem varizes, os braços ao longo do corpo, com quem vai sacar um pistola da cintura. Só depois de retiradas as folhas, se deu conta de um pormenor de posição que não deixava escapar, em primeira instância qualquer leitura: tinha o sexo ostensivamente apontado para oriente. (p. 9-10)

Nosso aparente romancista começa a ser desenhado como um caricato. Na primeira página do romance, o narrador conduz o leitor aos pormenores dos acontecimentos, e é, através dele, que teremos as discussões inovadoras no sistema que problematizarão não só da identidade cultural, como também da identidade literária dos Açores.

Causa estranheza ao leitor, que logo se tornará corriqueiro, é o tom de deboche e a ironia que são constantemente utilizadas pelo narrador, como fica evidente na citação anterior. Até na descrição, que deveria ser marcada por morbidez e melancolia, é destacado o “sexo ostensivamente apontado para o oriente” (p.10), algo que não seria levado em conta ao se descrever um morto em sua cena final. O deboche é tanto que, mesmo gerando o riso, se começa a duvidar se o que é narrado é real, porque logo depois, ele diz: “não se tiraram conclusões deste anódito incidente. Não se interligaram quaisquer subtis interpretações, pois nada levava a supor que fosse possível alguém morrer com um romance na barriga e de sexo apontado a oriente” (p. 10). Esse pormenor que o narrador se prende, mais para frente, fará sentido, já que apontará a identidade cultural do morto e, conseqüentemente, a discussão desta, algo que é marca do pós-modernismo.

Além disso, começa a se ressaltar a marginalidade do falecido:

Foi um funeral sem memória: meia dúzia de pessoas tão anónimas como o morto. Não fossem as tais folhas de papel e a tal obesidade precoce e ninguém saberia quem naquela manhã de março, fora a enterrar um homem que morrera por asfixia introintelectual, parto não consumado, um romance na barriga. (p.10)

O morto singular, sem nada a que se lembrar e anônimo perante à Cidade, apenas fora percebido por sua inusitada *causa mortis*. Os doze que ali estavam também compartilhavam do anonimato do falecido, “era um funeral sem anojados” (p. 14), logo, embora o foco do narrador seja maior ao morto, se evidencia a marginalidade dos presentes e a crítica aos habitantes da Cidade.

A primeira personagem nomeada é o Patachão, inicialmente é apenas uma alcunha, que se deparou com o falecido, da maneira já comentada, acreditando ser uma brincadeira de mau gosto. O narrador descreve a cena do encontro em que:

Com impulso injustificado e provavelmente intuitivo, o Patachão juntou as folhas de papel - as inteiras e as rotas - e atirou-as para o velho baú no pudor da arrumação precisa, não sabendo ainda que acabara de alterar o itinerário do seu destino. Correu à porta para gritar “O Poeta Porreirinho morreu!”, deixando-o com a totalidade gloriosa da nudez. (p. 10-11)

Deparamo-nos com o “nome” do defunto: Poeta Porreirinho, de tradução literal, poeta excelente. A cena é simbólica para o todo que se encontra ao longo da trama de Álamo Oliveira. Inicialmente, o nosso romancista se revela um poeta, que morre por não conseguir parir um romance, já o seu descobridor alterou o destino da obra de uma

forma ainda não revelada. Ao se tratar de um poeta, a leitura pode ser outra, pois poetas, geralmente, não escrevem romances, ou como no caso, um romance que não se enquadra à tradição realista. Álamo não vem só discutir e propor outro modelo, mas procura a desconstrução do formato.

Para corroborar o encaixe como “ex-cêntrico”, Poeta Porreirinho não era seu nome de batismo, “ninguém sabia donde viera nem com o verdadeiramente se chamava” (p. 13), embora fosse uma pessoa conhecida nos dois lugares que “viveu pleonasticamente”, o Pátio d’Alfândega e, logo ao lado, o Café Atlântico. Fora neste que o Patachão o batizara como Poeta Porreirinho, logo na primeira conversa, “e com tal nome foi a enterrar, com um romance na barriga” (p.13).

Somente após a morte que o Patachão percebera que não sabia muito do grande amigo. Com muitas perguntas e poucas certezas, talvez a única seja, que para ele, Patachão, o Poeta era alguém digno de reconhecimento, embora “[...] a Cidade deixou-se atravessar por aquele funeral sem levantar pestana nem alterar as pulsações do seu próprio movimento” (p.12). Nem mesmo sua condição, que beira o sobrenatural, fora capaz de dignar o Poeta a algum tipo de reconhecimento.

Nas primeiras páginas do romance, nos deparamos com um poeta que não possui nada de porreirinho. Não se tem certeza absoluta apenas por não ter sido o narrador que o nomeara como tal, embora ele ainda trate de nos mostrar que o Poeta era um fracassado, um resto da Cidade. Um alguém de passado desconhecido, sem parentes próximos, conta com alguns conhecidos que resolvem dar ao corpo alguma dignidade para seguir à cova, eles “puseram as mãos à obra”, deram-no banho e o vestiram:

não chegaram a pensar em flores. Apenas compraram um pacote de velas estearina na mercearia do Canário, o que acrescentava um toque de sacralidade com um crucifixo inoxidável que uma delas dependurou sobre a cabeceira da cama. (p. 11)

Além da atenção ao corpo, os cuidados cristãos que foram dados, mostram a existência da religiosidade na cultura da Cidade. Para com a vestimenta do finado, o narrador diz que “tinham-lhe abotoado um velho sobretudo e dispensaram-lhe a camisa enrolando um cachecol à volta do pescoço. Levava na cabeça uma boina puída de cinzento. “Não vai muito agasalhado e março ainda é frio”, pensou Patachão””. (p. 12). A presença do frio é predominante na literatura açoriana, com a

presença do inverno, para a subversão de tal, o destaque dessas características se darão um pouco exageradas, como ficou claro na preocupação do Patachão com o corpo do Poeta.

Em relação à herança o narrador questiona-se “quem herdaria as coisas imprestáveis” que o Poeta deixara:

A cama de acácia com polimento em verniz em mau estado, a cadeira com assento de palhinha rota, o baú de coiro emigrado, alguns livros num caixote de sonasol e um calendário pornô do ano anterior não muito atrevido. (p. 11)

Entre os bens, devidamente adjetivados, pelo narrador, com fins pejorativos, dois se destacam: a cama de acácia e o baú de coiro emigrado. Este, o único bem que viera do desconhecido, nos leva a crer que o Poeta é um forasteiro, o que o torna mais marginal à Cidade. A cama, mesmo estando em mau estado, é composta por uma madeira nobre, um objeto, aparentemente, de valor. O Poeta, além de possuir bens que não despertam interesse de aquisição, não possuía dinheiro. Fora o Patachão que pagara o enterro em “prestações: 8, com uma entrada de cavalo” (p. 12). Ele nos revela “que mensalmente vinham dinheiros de Lisboa que pagavam a renda da casa, refeições ocasionais, cigarro e copinhos de aguardente” (p. 12). Portanto, conforme a narrativa se desenvolve, o Poeta parece merecedor do descaso que a Cidade tivera para com ele, pois nem fora capaz de se sustentar. A renda que vinha de Lisboa denota a possibilidade dele ser lisboeta, que, embora não seja prerrogativa para ser um marginal na Cidade, talvez até ao contrário, abre um pressuposto para a não adequação do seu romance no sistema literário, visto que a literatura dos Açores, embora esteja atrelada à literatura portuguesa, possui suas particularidades.

Afirmamos, também, que para termos uma boa leitura de um texto açoriano, precisamos ter o conhecimento prévio das características desse sistema. Dessa forma, os dois bens nos revelam duas características da literatura açoriana, a emigração, porque do Poeta nada se sabe sobre o seu passado, apenas que chegara à Cidade há algum tempo e a religião, aqui representada pela cama de acácia. Ela fora o último “berço” do Poeta, uma peça de importância única, chegando a ganhar um desenho na página 51. Será sobre esta que o Patachão passará longas horas, a fim de dar vida ao romance que matara o Poeta. Serão tantas horas que o Patachão compara a do amigo com a sua:

Esta cama sem história, esfolada na pintura e com mossas de origem duvidosa, era a antítese da do Poeta Porreirinho. Questões de origem, melhor dizendo, de linhagem, afastavam uma cama da outra até onde a vista não alcança. Morrer numa ou noutra nunca seria a mesma coisa. A do Poeta Porreirinho comportava histórias e heroísmo, grandezas, heroísmos e pomposidades, [...] A do Patachão não merecia qualquer referência romanesca. [...] Não era patrimônio artístico e muito menos cultural. [...] A cama do Poeta Porreirinho era de outra louça. Ela preenche, merecidamente, um dos mais longos capítulos do romance, por sinal construído com palavras fluidas e refluídas, apesar de lascas de verniz, das juntas descoladas, da contorção dos pés. (p. 49)

Aquela cama que ninguém quis reaproveitar, visto o estado, além de ter histórias e heroísmo, era digna de ser o tema de um capítulo de um romance romanesco, afinal era patrimônio artístico e cultural, logo por sua significância era imperativo elucidá-la, sua dona fora a:

[...] dona Teresinha do Menino Jesus teve, com idade da razão, a noção exacta do que era patrimônio a conservar. Há mesmo quem refira que exagerou, nos zelos de história, o recheio da casa. Inventou impressos próprios e neles registrou objetos da sua estima. [...] De todas as peças arroladas, destacavam-se a cama de acácia do casamento da avó, o baú de cedro puro com tampa escavada por escultor local, o tamborete da mesma madeira com dois corações singelos, gravados na travessa das costas a canivete, uma litografia das almas ardendo num fogo inapagável e a imagem da Senhora do Ó em barro policromado. [...] Dizia-se mesmo que a obsessão patrimonial de dona Teresinha do Menino Jesus passava também pela conservação das caganitas de morganho<sup>6</sup> que apareciam um pouco por todas as gavetas da casa. (p. 49)

A cama pertencera a Teresinha do Menino Jesus devido a sua “compulsão patrimonial”, podemos afirmar que é uma paródia da verdadeira<sup>7</sup>. Contudo, tal objeto não chegara ao Poeta pela mesma via, “os abutres deram-lhe cabo do museu em menos de três apitos de árbitro, vendendo o tamborete a um curioso do folclore local, a imagem do Ó a um antiquário brique e a cama de acácia ao Poeta” (p. 50). A crítica aos aproveitadores que retiraram o bem do museu é explícita, pois não resistem ao dinheiro oferecido pelos bens que ali deviam ser mantidos. O Poeta, provavelmente

---

<sup>6</sup> Rato de esgoto.

<sup>7</sup> Desde muito cedo Teresa Martin iniciou sua devoção ao Menino Jesus. Aos seis anos e meio, começa a se preparar para a primeira comunhão, sendo catequizada por sua irmã Paulina. Graças a esta catequese, o amor ao Menino Jesus vai aumentando em seu coração. Ao falar deste período, nossa santa afirma que “amava-o muito” (A 31v). Não é, pois, de se estranhar que à época de seu primeiro chamado à vida carmelitana, tenha aceitado com entusiasmo a proposta de Madre Gonzaga de se chamar “Teresa do Menino Jesus” quando ingressasse no Carmelo. Após prepará-la para a primeira comunhão, Paulina, já Irmã Inês de Jesus no Carmelo de Lisieux, convida a menina a considerar sua alma como um jardim de delícias no qual é preciso cultivar as flores de virtudes que Jesus virá colher em sua primeira visita.

não soube da importância do bem que adquirira, visto que “apesar de toda esta porfia, dona Teresinha do Menino Jesus não permaneceu, post-mortem, no romance do Poeta Porreirinho, herdeiro, por compra, da cama de acácia” (p. 50)

A referência à dona da cama nos leva a um ponto que não deveria ter uma grande importância: cama de acácia. Levando em consideração as referências religiosas já feitas, que serão constantes ao longo da ficção e da metaficção, como a imagem do Ó (Jesus) na citação anterior, a matéria-prima da cama não fora escolhida por acaso. Existem referências dela na Bíblia, onde Moisés convoca os fiéis com uma mensagem<sup>8</sup> de Deus, para a construção da Arca da Aliança, uma das mais importantes relíquias cristãs.

As três primeiras páginas do romance trazem características que o fazem um texto açoriano, embora só seja percebida ao leitor atento às mesmas. Em dois momentos o narrador nos dá a informação que eles estão no mês de março, a morte do Poeta, “dia 19 de março, antigo dia dos pais putativos” (p. 9), e quando o Patachão comenta sobre o Poeta, que está no caixão “não vai muito agasalhado e março ainda é frio” (p. 12). A informação derradeira que revela a relação fronteira entre realidade e ficção, marca açoriana, é quando o narrador diz que:

As pessoas carimbavam-se de reumatismo e passara a febre do cimento. Tudo parecia ter voltado a vulgaridade. As casas estavam quase todas de pé, restando do sismo de 80 uma pontada seca que doía mais na bolsa do que no coração. Lá porque morrera um poeta não se ia esperar que os cortinados se rasgassem, que céu e terra se envolvessem e, convulsões de pranto, que o mar viesse bater palmas de tristeza contra a estoicidade da rocha. (p. 13)

O sismo de 80 que atingiu Angra do Heroísmo, na Ilha Terceira, é a relação histórica que faltava para ligá-la à Cidade, logo, afirmamos que a ficcional parodia a real. Fato esse importantíssimo, visto que acreditamos que Álamo Oliveira se aproveita dessa característica fronteira, para relacionar, criticar e subverter os costumes culturais e literários açorianos, o que explicaria o constante tom irônico e debochado quando ele se refere a alguns moradores da Cidade, como também a presença da religiosidade.

---

<sup>8</sup>Todo aquele que fazia oferta alçada de prata ou de metal, a trazia por oferta alçada ao Senhor; e todo aquele que possuía madeira de acácia, a trazia para toda a obra do serviço. (Êxodo 35:24)

Os espaços ganham mais destaque na obra, e o Pátio d'Alfândega, em especial, começa a se desenhar como o núcleo que abrigará todos os fatos importantes, seja na ficção como na metaficção. O Pátio d'Alfândega provoca o confronto fronteiriço, pois é um elemento real em Angra do Heroísmo que reaparece na Cidade e em Jericó, natural destino das personagens. O banco verde [do qual faremos uma análise mais a frente] funciona como um confortável refúgio.

Portanto, temos ciência que a Cidade é uma paródia de Angra do Heroísmo, e que ali morrera o Poeta Porreirinho, que recebia dinheiros de Lisboa, logo deveria ser um português continental e marginalizado nas noites da Cidade. Sendo assim, afirmamos que o Poeta se enquadra como um “ex-cêntrico”, conforme Hutcheon, por trazer à tona a figura marginal através do seu romance. Contudo, é necessário ter mais conhecimento de quem é essa personagem, sua origem, para se entender o processo.

A marginalidade da personagem se deve à alcunha da qual ele é conhecido, como se ele fosse outra pessoa depois da chegada à Cidade. O rebatismo encobre quem ele era antes. Porém, a sua marginalidade não ficará exclusiva pela maneira que vivia. Ao examinar a figura do Poeta e seu trabalho inacabado, o Patachão teve um sobressalto revelador:

“Inácio!”, gritou o Patachão acordando de um sono de anos. “Inácio!”- um eco, um pecado por omissão, uma qualquer imperdoável falha de memória. Não se desculparia nunca ter feito enterrar o Poeta Porreirinho com um nome impróprio para se apresentar diante Deus e dos seus anjos e santos. (p. 57-58).

Enterrado sem seu nome de batismo por falha do Patachão. Tal informação, possivelmente, fora recebida em meio às bebedeiras, o que explica a falta de seu verdadeiro nome à lápide. Inácio Delfim Rodrigues Sampaio parecia à vontade como Poeta Porrerinho, era conhecido como tal e também assinava assim seus escritos.

Os escritos são encontrados por Patachão a mercê de qualquer tipo de ordenação do autor, mesmo assim, ele consegue fazê-lo ao constatar as diferentes assinaturas e pelas temáticas. O narrador diz que:

Todos os poemas tinham referências marginais: designação do local onde (Café Atlântico), data, hora, desenhos de figurativo duvidosos. E desde logo, a perplexidade da assinatura. O Patachão descobriu que havia um grupo de poemas de forma libertina, anarquizante, social, contestante, amargo. Vinha

assinado P.P, de decodificação evidente. O outro lote vinha assinado por Boas Festas, assim por extenso. (p. 22)

Embora não tenhamos acesso aos poemas, a falta de conhecimento do Patachão quanto às assinaturas, total ignorância sobre a possibilidade de existência heterônima, nenhuma atenção é dada a tais poemas. Uma vez mais, há destaque para a marginalidade do Poeta e de seus escritos.

Em meio aos fatos recordados pelo Patachão, o narrador chama atenção para um que acontecera “aquela noite de confissão geral, com jantar e serão a debicar golinhos de vinho” (p. 58), o Poeta, além de revelar seu nome, diz ser “filho de Margarida Maria de Meneses (com z) e Rodrigues e de Deodoro Luís da Corte Sentida e Sampaio...”. (p. 58). A bebedeira apagou da lembrança, a tal revelação, da memória do Patachão, porém o narrador se aprofunda e evidencia que a vida do Poeta não fora fácil:

Já no acto da sua gestação fora marcado pelo estigma da vergonha. Era rebento marginal da dona Margarida e do tenente-coronel Sampaio, ainda só major de infantaria em prestação de serviço no quartel da Cidade. Fruto de uma relação sem casamento, o Poeta Porreirinho foi surripiado pelo próprio pai que, ao ser transferido para Lisboa, lhe quis ministrar educação castrense. (p. 58)

Aqui se desfaz o pensamento que o Poeta seria um forasteiro na Cidade, embora concebido na marginalidade, perante às convenções culturais locais, vivera os primeiros cinco anos de vida por lá, partindo para Lisboa, a fim de receber a educação militar, como uma espécie de herança cultural a se adquirir. O narrador diz que esse tempo era algo que o Poeta havia esquecido, logo não era necessário recordar. Ele não se resignara à vida militar, suas regras e obrigações, pois tinha como preferência sonhar com “poesias e nádegas”.

Seu pai, já velho, morreu na reserva. O Poeta é obrigado a comparecer ao tribunal da comarca e recebe a notícia do falecimento herdando uma fortuna, que será paga em prestações mensais, os tais dinheiros vindos de Lisboa. Após esses fatos, o Poeta retorna à ilha para o reencontro com a mãe, separada do seu convívio, desde que fora com o pai para Lisboa. No entanto, toma conhecimento da sua morte, não dando chance para uma despedida.

### 3.2.2- Dona Margarida

Dona Margarida é um acontecimento ímpar na história da Cidade, não só por se relacionar com o major Sampaio e engravidar sem o “consentimento divino”, tão apreciado pela cultura local, mas por desafiar tantas outras vigentes heranças culturais vindas do continente, e outras que se desenvolveram por lá mesmo. Embora ela pertença a burguesia local, ainda que educada nos costumes da tradição familiar, rompe com as mesmas, ampliando assim sua independência daquele universo.

O narrador começa a contar a história da mãe do Poeta pelo fim:

Morreu como ninguém gosta: deitada sobre a solidão, borrando-se para toda a Cidade em agonia de poucas horas. Dona Margarida tornou-se, com o tempo, em figura mítica do pobre imaginário da Cidade [...]. Foi uma heroína pela negativa. (p. 59)

A solidão fora o preço a ser pago por não se importar com as convenções da Cidade, ainda mais por ser mulher. “Heroína pela negativa” por voltar seus pensamentos e movimentos em sentido oposto a quem o pobre e catadrático imaginário local, entendia como contra-cultural. Ela “usou a virgindade enquanto pôde, até que deu de caras com o então major de infantaria Sampaio de bigode sidonista” (p. 59). Este, adjetivado para referenciar Sidónio Pais<sup>9</sup>, marca, alegoricamente, o confronto do ditatorial, o bigode sidonista, com os ideais liberais, “virgem”, da primeira mulher, que a Cidade se lembre, a ser como tal. Além disso, ainda sobre tal adjetivo, temos uma referência temporal a se destacar, uma vez que ele representa o período de 1917 a 1918, no qual se deu o sidonismo.

O major Sampaio percebera que a virgindade era a única marca de menina, “após resolver o incômodo”. Mesmo vestida com várias camadas de roupas, “ele não sabia ainda que dona Margarida era a pedra no charco da Cidade” (p. 60), estagnada em suas verdades sujas. Segundo o narrador, dona Margarida

---

<sup>9</sup>Sidónio Pais, major e professor, liderou uma revolta em Lisboa, a 5 de dezembro de 1917, apoiada por alguns populares e elementos da Escola de Guerra, que se afirmava contra a guerra e contra a demagogia da ala democrática. Esta revolta surgiu numa altura em que a maior parte do exército se encontrava no exterior a lutar na Flandres e em África, no âmbito da Primeira Guerra Mundial, e o chefe do governo estava também ausente.

Fora educada com os cuidados todos da melhor sociedade local, todos os qui-pro-quo, todas as prendas de melhor, do piano ao filó. [...] zangou-se com estas coisas, e para seu regalo, foi estalando, uma a uma, todas as capas de verniz. (p. 60)

Ela não fora uma marginal por estar fora da cultura central local, mas por estar muito bem inserida a esse meio e, mesmo assim, afrontando as convenções, foi marginalizando-se, até ficar sozinha.

Dona Margarida não negou a cultura herdada, somente após dominar o que lhe cabia, houve o “primeiro estalo” a:

[...] a do casamento forjado pelas conveniências dos pergaminhos com um tal senhor Andrade que vendera meio moio de chão arável para poder usar um nome comprido, ligado duas vezes com hífen e um &. Ignorou as insinuações dos pais e esperou pelo momento oportuno de rasgar a sentença. (p. 60)

Com o tom irônico, o narrador nos relata que o senhor Andrade comprara o direito de usar um longo nome, costume medieval, emprestando-lhe um teor nobre. O momento oportuno se dera no primeiro encontro formal, todos sentados à mesa para selar o contrato matrimonial. Calmamente, ela avisa o senhor Andrade que não haveria casamento, “que não encomendara marido e que se lhe negassem a cama e as sopas procurá-la-ias com seus próprios meios” (p. 60). Junto com o Andrade fora também uma das tradições, talvez a mais importuna que a mulher tinha que se dispor, que atende os interesses familiares.

Livre do compromisso, Margarida se rende a outro, sem maiores problemas: “pela morte do pai andou três meses vestida de preto, um de roxo e algum de branco - e pronto” (p. 60). Porém, pouco a pouco,

Dona Margarida ia transformando em cacoc toda a Cidade, foi no adro da Sé e logo com uma criança. Fugiu-lhe o sobrinho Jorge na peugada de um puto ocasional. A traquinice foi paga atrás do plátano grande com um tabefe e um “porra de miúdo!” que se ouviu à porta do café Athanásio. Foi um raio, uma bomba, um abalo. Há quem diga que a Cidade nunca mais foi a mesma. E talvez seja verdade. As grandes revoluções, quase sempre acontecem, por uma coisa de nada. (p. 60)

Depois de ter rompido com alguns costumes/hábitos da Cidade, na frente da igreja da Sé, o ocorrido, a blasfêmia, o xingamento, o grito de revolução proferido a uma criança. Quando dona Margarida conhece o major Sampaio, comentário algum é feito sobre ela, pois: “se não tinha bandeira nem hino próprios, tinha aquele condão seráfico de caminhar sobre ondas da imunidade” (p. 60-61).

Com o salvo-conduto conquistado, dona Margarida tranquilamente, ao lado do major, frequenta o jardim público do Pátio d'Alfândega, sendo os últimos a deixarem o local. “Numa dessas noites, regressaram com o Poeta Porreirinho devidamente gerado e arrumaram-se na casa da família” (p. 61). A fim de “salvar as aparências”, mentiam que major Sampaio era um primo do Porto “vindo de ramo genealógico antigo que, nos tempos das lutas liberais republicanas, enguiçara na ilha” (p. 61). Tais mentiras eram tão repetidas pela

[...] mãe da dona Margarida (dona Beatriz velhinha e caquética), bem como a dona Eulália – a filha mais velha e casada com todos os quês- tratavam o major por “primo Sampaio”, o qual sorria como se fosse mandado, entre dentes, as duas militarmente “pró caralho”, que fossem chamar “primo ao corno que vos pariu”. (p. 61)

A ala tradicional da família tratara de se manter firme na ficção, que a Cidade ignorava a “mentirinha inofensiva”. De tal fato não temos a versão da dona Margarida, como também nenhuma menção de casamento por parte dos dois, mas o major não gostava de tal parentesco ficcional. A cada acontecimento, podemos perceber a marginalidade se ampliando, mesmo não havendo distanciamento físico, ela já ocorre através dos comportamentais.

O narrador comenta que pouco se sabe do major antes de sua chegada à Cidade. Todavia, o narrador nos informa

Não seria boa rês este major Sampaio. Aventureiro, audaz e persistente, depressa virou coronel. Depois, sossegou e entrou numa fase de intensa interioridade, voltado para a meditação e para o estudo, [...] passou a estudar engenharia de grande porte e anti-bélica, os microclimas da ilha e o habitat de alguns pássaros, entre eles a Forfolha que dona Margarida ironizava só existir-lhe por dentro da braguilha. (p. 61)

A ambição era de se tornar coronel, porque ele precisava da promoção para ter a chance de regressar ao continente. A dona Margarida ironiza o major ao comprar o seu pênis a um pássaro de pequeno porte, chamado Forfolha, característico do ambiente açoriano.

As duas últimas citações nos trazem referências que oferecem a possibilidade de afirmar que a Cidade é a paródia de Angra do Heroísmo. Primeiro é a “mentirinha” sobre o parentesco do major, e o seu enguiçar na ilha (é a primeira ponte que a Cidade é uma ilha); a segunda trata dos estudos, do aparente desocupado, agora coronel Sampaio, sobre o microclima da ilha (topografia, vegetação e solo),

características dos escritos açorianos, e o terceiro é o pássaro forfolha, que é endêmico do arquipélago.

Em meio a novos afazeres, o coronel recebeu a notícia de transferência para Lisboa, e o Poeta Porreirinho, com apenas 5 anos de idade, fora junto do pai. O narrador afirma que além de estarem fartos um do outro, “há quem diga que dona Margarida estava a par de todos os planos e que fora mesmo autora de grande parte da estratégia de fuga” (p. 61). Por dona Margarida fugir de suas obrigações culturais e não se encaixar no estereótipo de boa mulher, ser mãe, para ela, é algo “anti-natura”. Assim, achou melhor o Poeta partir com o pai, e “com lágrimas previamente ensaiadas” se deu a separação.

Após o ocorrido, dona Margarida não tinha mais que se preocupar com a aceitação da Cidade, as aparências não precisavam mais ser mantidas, como também nada mais a prendia. Sendo assim:

Mandou às urtigas os pergaminhos da família, aceitou a falência económica e deixou de calefetar as aparências com pó de arroz e rouge. E porque nunca lhe ouviu queixume, bem pode dizer-se que foi uma criatura feliz, dando-se à marginalidade com uma vocação finalmente encontrada. Por razões óbvias, perdeu amigos e parentes. (p. 62)

Dona Margarida evita o fingimento, aceitando, entre outros, o envelhecimento que já não era mais disfarçado. A separação familiar fora de bom grado das duas partes, era iminente tal acontecimento, “[...] este é o meu caminho. Aquele é o vosso. Até à próxima! Até ao dia do juízo!” (p. 62). Ao sair de casa, dona Margarida passa a viver (fisicamente) às margens da Cidade, como o Poeta ao ir além mar com o pai.

Liberta das convenções, cumprindo a vocação que lhe coubera, dona Margarida, no dia de São Vapor<sup>10</sup>, ruma ao Pátio d’Alfândega, para as festividades do dia. Fora lá que:

No dia de São Vapor, festa religiosa, na esplanada do Pátio d’Alfândega, conheceu o Antunes farmacêutico, um quase médico, sujeito, que por causa de sua vida libertina, fora para o hospital praticamente morto, mas sobrevivera por um milagre. Nesse encontro de olhares, “pisca o cio” de dona

---

<sup>10</sup> Embora o narrador nos informe que é uma festa religiosa, era um acontecimento que ocorria com as chegadas e partidas das embarcações, que, quinzenalmente, rumavam ao continente ou outras ilhas. Ao dizer que é uma festa religiosa, talvez seja por ser algo que já faça parte do dia a dia, que religiosamente acontece conforme dito. Ou ainda, por se tratar de uma ficção, embora parodiada, na Cidade, diferente de Angra do Heroísmo, é realmente uma festa religiosa, e coube ao barco o papel de santo.

Margarida, já esquecida, marginalizada, pela Cidade, “servia ao Antunes boticário que nem sapato de encomenda.” (p. 62)

Assim, numa piscadela carnal, não esperaram nem dez metros e já se foram de mãos dadas. Para ela “[...] o Antunes boticário era milagre das rosas. Depois de um militar, nada mais distinto do que um pegador brioso, quase médico por profissão. “Bem podem todas morder, de inveja, os bicos das mamas...”” (p. 63). Formavam um casal perfeito, onde dona Margarida não escondia da Cidade para que precisava de um homem e o Antunes, após a esposa fugir com um caixeiro-viajante, ficara “descornado” e começa a frequentar as touradas de São João e as segundas de Serreta<sup>11</sup>. Numa dessas, o “pegador” Antunes

[...] foi levado às tábuas e mandado para o hospital mais para o lado da morte que da vida. Valeu-lhe da natureza cornúpetas que o fez inverter o valor das leis da própria natureza, onde a palavra milagre mostrou que não é tão oca como se diz”. (p.62)

Novamente, a crítica à religiosidade se evidencia, onde o milagre se dá às avessas, salvando o pecador da morte merecedora, por ferir a honra do seu próximo.

Após a morte de Antunes, assassinado por uma “cornada velha”, fruto de seu passado “pegador”, dona Margarida volta às ruas, esperançosa para encontrar “outro antunes”. Entretanto, novamente as fardas, “desta feita fardas sem patente – soldados esquentados do cio até à medula, à bicha, em despacho tipo revista, noite após noite, até à saturação” (p. 63). Em nenhum momento fica claro se ela fez das noites o seu meio de vida, as evidências nos permitem pensar que foram noites bem vividas, ou que ela só vivia pelas noites.

Sem ligar a desbravadora ao Poeta, o narrador relata que o Patachão tinha uma vaga lembrança, visto que ele apenas um rapaz e a “dona Margarida já era velha, muito velha. Nessa altura, nada indicava que do ventre daquela mulher saíra um poeta, por sinal, porreirinho” (p. 63), que por força do destino atravessaria o caminho do Patachão “como a mesma gravidade de uma espinha na garganta” (p. 63). Os seguintes comentários do narrador e lembranças do Patachão para com a dona

---

<sup>11</sup> A Serreta é uma freguesia rural açoriana do concelho de Angra do Heroísmo, com 14,37 km<sup>2</sup> de área e 335 habitantes (2011), o que corresponde a uma densidade populacional de 23,3 hab/km<sup>2</sup>. Situa-se no extremo ocidental da ilha Terceira, a cerca de 22 km da cidade de Angra do Heroísmo.

Margarida, ocorrem em uma das noites gastas na tentativa de montagem do romance do Poeta.

A falta de linearidade do romance do Poeta faz o Patachão viajar no tempo, recordar acontecimentos, e o mais estranho a ele, refletir sobre os tais. Em um, ele lembra que encontrara aquela velha na rua e que lhe dissera:

Aqui, onde me vês, há um mundo encarquilhado. Fiz o que meu coração comandou e nunca pedi conselhos a ninguém. Hoje dependo dessa corja toda ...!" e apontou para a Cidade com um gesto reumático. "Espero deixar esta merda um dia destes. Mas fui a primeira cidadã do mundo a habitar estas caganitas. (p. 63)

No momento do desabafo, o Patachão não tinha ideia de que a morte poderia ter um sentido de liberdade, recorda que nos olhos daquela velha havia um certo "brilhantismo passado", mesmo não refletindo pelo corpo, preço pago por ter vivido a marginalidade a gosto.

A dona Margarida ficara no tempo, esquecida, suspensa. O narrador pergunta: "Quem se lembra dessa primeira cidadã do mundo que habitou as ilhas, desafiando toda a Cidade, e fazendo, inadvertidamente com a vida, o maldito Poeta Porreirinho?" (p. 63). O esquecimento da dita demonstra que, além de ser a primeira, aparentemente, fora a única desafiadora da Cidade. Por sua vida e morte, em um espaço "pequeno e provinciano", dona Margarida não deve ser fonte de inspiração que alguém a segue.

O Patachão ficava aflito com as lembranças, que davam sequência nos pensamentos a dona Margarida, segundo o narrador, ele

[...] via-a como que emergindo em todos os tempos, heroína anticonvencional e resplandecente, desdenhando dos castelhanos nos fins do século XVI, debochando, no século seguinte, de um pirata na rua. Baixinha, comendo favas de molho d'unha, rifando numa tasca da Santo Espírito a sorte de uma noite bem passada, enquanto um liberal se cura da sífilis na Misericórdia do hospital. Ela veio desses tempos esquisitos e mal sabidos, vencendo todas as batalhas da vida, até que desaguou no banco verde do Pátio d'Alfândega, velha, gorda e suja, dormitando pachorramente ao som da música do seu transistor. Sujidade, gordura e velhice é tudo pela sua liberdade com valentia aristocrática, dando ao diabo a virgindade com um major de bigode sidonista. Tão afrontoso desfecho que não ficaria impune numa cidade de igrejas e de casas senhoriais. (p. 64)

A dona Margarida representa a contracultura que de alguma maneira ocorreu na linha temporal da Cidade. O Patachão a tem como referente, um estereótipo de marginal subversor que percorre o tempo. Ela era de uma família burguesa e fora educada para

ser o que a cultura local deseja, ou seja, uma boa esposa e uma boa cristã. Negar o seu casamento arranjado fora o primeiro rompimento, mas seu grande pecado procedera em perder a virgindade com o major, ao que ele representa, com seu bigode governamental, fornicou, engravidou, não casou, mentiram ser parentes e, pensando em si, deixou o Poeta menino partir com o pai. Algo que em nenhum dos tempos seria perdoado, ainda mais num lugar tão conservador. Dessa maneira, lhe restou viver à marginalidade às claras e a gosto, emanava seu *status* aos quatro ventos, a todos que a viram em seus tempos ativos, gorda, suja e satisfeita, aguardando a liberdade que só a morte lhe proporcionaria.

Em plena madrugada de trabalho artesanal romanesco, o Patachão traz uma fala do Poeta sobre a dona Margarida. Apenas um episódio, ele tenta evidenciar a vocação da mãe para um oficial, mandando e desmandando conforme sua vontade. Tal episódio, uma simples refeição, tão simples que se trata de uma sopa, renegada pelo Poeta, toma uma sacudida seguida por: “ou comes a sopa ou amanhã vais marchar com o teu pai no Castelo até seres esmagado pelas botas analfabetas dos soldados [...] Come a sopa! Se não o pai vem picar-te com os bigodes!” (p. 65). O grande temor do Poeta eram os tais bigodes, eles representavam algo que ele sempre percebera e não quisera, “desde sempre me lembro de medir a distância que me separava a cara de um bigode sidonista.” (p. 65), ou seja, não ser como o pai.

Não podemos ter toda a dimensão do Poeta Porreirinho sem conhecer sua família geradora. Marginal por herança maternal e não por costumes, fora separado da dona Margarida ainda quando criança, e por uma questão de gosto ignorou a aculturou-se a do pai. Diferentemente da mãe, que se automarginalizou e enfrentou a Cidade, o Poeta fez do seu mundo o Pátio d’Alfândega, o banco verde, o café Atlântico e a cama de acácia, herdada por compra, da dona Teresinha do Menino Jesus. E fora nesses locais que sua voz marginal transcorreu em seus poemas e no romance inacabado.

### 3.2.3- Rosa Cambadinha

A Rosa Cambadinha “fora a mulher do Poeta Porreirinho nas horas de ponta, de cama e mesa” (p. 15), dois dias após se juntava a ele, também na morte. Patachão retorna ao cemitério desconfiado que a morte andava a lhe espreitar, levava a segunda pessoa querida, lá jazia a segunda flor na vida do Poeta, “com muita terra por cima, estava já e de forma definitiva ao lado do Poeta Porreirinho. Fora esposal possível. Debaixo da terra, sob o silêncio absoluto da escuridão, ficaram legalmente juntos por toda a eternidade” (p. 14).

No princípio, Rosa e o Poeta se encontravam as escondidas, com encontros marcados, “até que se cansaram e assumiram, dando a cara contra a clandestinidade” (p. 26). Eles não eram apenas uma dupla, mas sim um trio, a Rosa, o Poeta e o Patachão, três marginais sempre a explorar a escuridão da Cidade, de preferência no banco verde do Pátio d’Alfândega. Em uma noite dessas, sentados à mesa em seguida de jantarem, continuavam a beber lentamente o vinho, quando começaram a relembrar suas infâncias, o Patachão foi o primeiro a contar. Como se fosse uma disputa de quem teve a vida mais difícil, ou quem está mais à margem da Cidade, a Rosa é a segunda a narrar seu passado. Ela diz que:

Viera do bairro da lata da ilha, muitos irmãos, muita fome e muita pancadaria [...] Como é de praxe, o pai bebia muito, sovava a mãe e punha-se nela, os irmãos gritavam até o ranho lhes cair pelo nariz abaixo e os vizinhos trancavam portas e janelas para escaparem a curiosidade maiores. Depois vinham beijos e abraços que o vinho do pai e a submissão da mãe eram dos que, logo em seguida, degeneravam a ternura. “Era uma cena lindíssima!...”, diz Rosa. (p. 55)

A marginalidade de Rosa é evidente, tanto em seu local, como no ambiente familiar. Um bairro pobre e afastado da Cidade, onde as bebedeiras e brigas são comuns. Rosa mostra-se a mais marginal do trio, mesmo com a mudança do bairro de lata para a Cidade, seu *status* de marginal não se altera.

O pai “enxotava” os filhos como se fizesse com as galinhas, “lá para dentro seus barbamerdas, filhos da puta que vos pariu” (p. 55). António, irmão de Rosa, sempre jurava se cobrar do pai, enquanto faziam seu “ritual animalesco”:

[...] meu pai cercava minha mãe, que aflitamente alegre, se desviava das bofetadas e pontapés com gritos de dor e gargalhadas. Deixavam-se os dois apanhar numa pancada mais traiçoeira e abraçavam-se com beijos e dentadas, até que meu pai domava minha mãe sobre a mesa da cozinha e aí a tinha como se estivesse numa cama de um palácio. (p. 56)

No galinheiro, apenas os mais novos choravam, os outros sempre a espiar, a espera do prelúdio do fim, que se davam “aos últimos guinchos de meu pai, a que minha mãe respondia com gemidos inteligentes” (p. 56), fingindo estar tão satisfeita quanto o marido. Logo após, colocam a mesa e chamavam a prole para o jantar, que alegres e medrosos se sentavam à mesa para comerem pão com caldo de couves.

O narrador comenta que a Rosa era muito nova, um descuido, que inicialmente parecia ser uma benção para com todos, no entanto fora a sua perdição. Ela estava grávida de um cabo especialista da força aérea americana, que se foi sem ao menos se despedir, “a América que se previra ficou irremediavelmente mais longe. E o resto da família desesperou, em conflito sem dólares, sem alvaroses d’ingrim, sem um carro grandalhão verde a ronronar” (p. 53). Junto a ele, o sonho do novo mundo, a vontade de emigrar para uma vida melhor.

O pai de Rosa decidira que tal afronta não poderia ficar impune e muito menos seria perdoada, como já era rotineiro, o pai chega bêbado, “deixa a porta aberta e, perante o espanto geral atira-a fora a pontapé. Rosa não teve tempo de esboçar um gesto de defesa, de pedir socorro, de dar um grito.” (p. 56-57). A dor que ela sentiu foi tão forte que desmaiou, “nem deu pela chuva brava que costuma acompanhar tragédias da gente pobre” (p. 57), acordou em uma cama estranha, a perna esquerda não podia ser mexida, a dor gritava enquanto ela chorava baixinho. A vizinha entra e diz: “Partiste uma perna, abortasse com grande sorte tua, lá em casa não querem saber de ti. Logo que possas andar, vai-te embora. Fiz isto por caridade, mas compreendes...” (p. 57). Rosa assim fez, entendeu que a vizinha não podia mais fazer nada por ela, afinal, o que poderiam dizer por ter abrigado tal pecadora, que teve a sorte de perder o filho.

O narrador menciona que com apenas 15 anos e ajudada pelo irmão, Rosa parte à Cidade e:

a arrastar a perna esquerda que a deixou cambada no corpo e no nome. [...] no dia seguinte, ganhou seus primeiros 20 escudos, num contrato de meia hora, com um “gajo que estava de passagem”. E gostou. Varreu de vez o cabo americano que apenas lhe dera um chocolate mars, um pacote de pastilhas elásticas em tabuinhas de névoa e uma promessa de casamento obviamente não cumprida. (p. 57)

O destino dela dá-se por uma promessa não cumprida de um americano, que aqui representa a possibilidade de uma vida melhor, via emigração. Conforme afirmamos

que a Cidade é uma paródia de Angra do Heroísmo, ao se levar em conta que os Açores fora um ponto estratégico na Segunda Guerra Mundial, inicialmente, utilizado pelos alemães e posteriormente pelos aliados, esse fato devia ser corriqueiro. As quinquilharias oferecidas para Rosa, seguido da tal promessa, fora o que, provavelmente, a seduzira e a motivara a “se entregar” ao cabo especialista. Contudo, após os 20 escudos tudo é passado, a partir deste ponto “levou a vida a sério. Se não enriqueceu, foi porque o destino a queria pobre e cambada” (p. 57), e assim foi, com a profissão mãe, aos trinta anos, “deu de cara com o Poeta Porreirinho” (p. 57).

Tendo em vista que ela não participou do funeral do Poeta, o narrador relata a visita de Rosa depois do sepultamento, apareceu na porta do cemitério,

parecia ainda mais magra, encolhida no casaco roxo que vinhas de seu tempo de mulher nova e forte. Arrastava uns sapatos de lona donde escapuliam dedos e contra o rosto apertava um xaile que já o fora. Toda a roupa lhe sobrava, rio violador de margens - tão franzina a Rosa, patética projeção de ocos macilentos contra o céu cinzento e húmido. Caiu-lhe o xaile para os ombros e os cabelos desgrenharam em erupção muda. Sobressaíam olhos. Os olhos mais espantados do espanto. O peito batia como uma ave aflita. [...] o coveiro vê-a. Para a sua missão de enterrar os mortos. Treme. Rosa é uma pietá de pé que transita pelo caminho da dor para encontrar com a morte. Pousa os olhos na sepultura, a terra fresca e calcada sobre o Poeta Porreirinho, para sempre. Tem o rosto enxuto que nem se falará em lágrimas. Só os olhos incharam de um vermelho bêbado. “Adeus” tirou um malmequer agoniado e murcho. (p. 15)

Rosa dá adeus ao único elo com o mundo do qual ela pertence, com o Poeta vivia a marginalidade com gosto e com amor. O narrador, ironicamente, a refere como uma Pietá, imagem em que a Virgem Maria está com Cristo morto a seu colo, mas Rosa está de pé, descrita como desprovida de tudo, apenas sofrendo com o seu amor espiritual e carnal, a dor da perda a acompanha durante a sua caminhada para a morte, “a Rosa Cambadinha sublimara o seu amor com a doação máxima de todos os sacrifícios” (p. 14-15).

Embora a Cidade não tenha dado atenção a quase sobrenatural morte do Poeta, estranhamento, ficava ali “uma doce e sacra homenagem ao amor de Rosa e do Poeta” (p. 15). Rosa caminha “mecanicamente” para seu destino final,

[...] embrulhada em nevoeiro, só parando no salto mortal da rocha da rua do Príncipe, o braço lógico do Pátio d’Alfândega. O mar não lhe estendeu os braços, desamparando-a como trapo que se rejeita. Encontraram-na estatelada sobre a calçada em posição discreta e algo nobre. (p. 15)

O vazio deixado pelo Poeta precisava parar de latejar, a significância da sua vida se esvaiu, e mesmo sabendo que não o encontraria, visto o adeus ao invés de um até logo, levando em consideração os valores da Cidade “provinciana e católica”, uma suicida deixara a ilha, sem nem mesmo conseguir ir além mar.

Alguns valores culturais da Cidade parecem não se restringir às classes sociais e a temporalidade, isso fica evidente nas figuras de dona Margarida e da Rosa Cambadinha. Ambas são marginais, embora por vias diferentes, a burguesa dona Margarida recebera toda a educação cultural e só após se libertara das convenções uma a uma. As mais difíceis de se livrar foram o término das aparências com o coronel Sampaio, quando ele partiu para Lisboa, levando seu maior pecado com ele, o Poeta. A partir disso a vida marginal é plena, tanto que se torna uma figura conhecida na Cidade, a primeira desbravadora contracultural, paga, de muito bom grado, com a solidão nada silenciosa. Já a Rosa nascera na marginalidade plena que o bairro de lata e a família propiciavam. Inocente, fora ludibriada pelo cabo e, assim, cometeu um ato imperdoável e foi expulsa a pontapés de casa, para que cambada e perdida vivesse na Cidade marginalizada, como sua única possibilidade. O Poeta está envolvido com plenitude marginal das duas, dona Margarida se libertou com a partida dele, enquanto Rosa, através dele, se encontrou.

#### 3.2.4- Patachão

O Patachão, sem dúvidas, é a personagem principal da ficção, embora apareça também no romance do Poeta. É através dele que será promovida a discussão pós-moderna, em relação ao leitor/autor, visto que a tarefa de montagem do romance inacabado será tomada por ele. Analisaremos essa mais a frente, agora apenas o encaixaremos como marginal, logo “ex-cêntrico”, segundo Hutcheon, porque além de ele ser personagem das duas narrativas, a sua leitura e compreensão geram as versões do romance.

Apenas em um momento sabemos o verdadeiro nome do Patachão, até porque não poderia ser esse o nome de batismo. Ao se pensar sobre a significância da

palavra, observa-se ser uma variação da palavra “patacho”, que é uma embarcação mercante, ligeira, de dois mastros. Simbolicamente, existe uma relação da personagem com sua alcunha, porque no seu trabalho de montagem acarretará em inúmeras viagens temporais, e nada mais apropriado, para o espaço em discussão, do que um barco.

É através das viagens temporais, costumeiras durante o ofício editorial, que temos acesso à origem do Patachão. Os retornos são em sua maioria nostálgicos, no entanto o narrador interrompe e trata de tecer ironias e críticas à Cidade. Assim como Rosa, ele é um sujeito que já nascera marginalizado, sua infância fora no Corpo Santo, antes um povoado que fora anexado à Cidade, e agora:

Não podia conspurcar o resto da Cidade, que se ficasse pela crista da rocha com seus pescadores, seus pobres, seus estivadores, suas mulheres de língua fácil, suas crianças sujas, seus dramas de alquidar. Agora é um bairro igual aos outros, demolida que foi a rua do Castelinho e, com ela, a pobreza e a sorte de seus moradores. (p. 44)

Feito tal anexo para dar prosperidade aos moradores, ironizado pelo narrador, porque, de fato, a Cidade não tinha muito o que oferecer a Corpo Santo, segundo ele:

[...] ali a Cidade fora sempre outra: mais vivida, mais partilhada. Ali, a vida e a morte eram destinos comuns, porque o amor tinha a violência das paixões, entre copos de vinho de cheiro e brigas de mulheres ciosas de seus cobridores. E tudo aquilo era tão pequeno e tão grande, assim como o brilhante ou a vontade proibida. (p. 43)

Por lá, a Cidade é mais. Uma vida mais verdadeira e não presa a alguns valores já citados. Os sujeitos são mais livres, logo, à margem, como se lá fosse outra cidade, seu nome surgira de uma lenda sem fundamento “dizia-se que fora o paraíso terreal e que Deus passava ali suas férias de maior fastio. Por isso o nome lhe ficara: Corpo Santo” (p. 45). E por ali que o Patachão veio ao mundo e:

[...] vivera até à primeira morte que lhe assombrou a vida. Era rapazola de tirar ranho às mangas da camisa. O pai, tão novo ainda, a definhar de tuberculose corsária, aquela tosse seca, o som oco do peito, mais a tristeza da mãe feita de silêncios, cochichos e lágrimas. (p. 45)

Ele recorda que sua mãe não o deixara ver o pai acamado, e poucas vezes teve a oportunidade de o ver de longe. Em uma dessas noites, a mãe ao pé do seu ouvido lhe dá a notícia da morte, mesmo tão longe temporalmente, o Patachão “ainda se lembrava do frio da notícia, do soco no estômago, das lágrimas quentes a rolar no rosto, daquele seu primeiro encontro com a solidão” (p. 46).

As escolhas de futuro passavam longe em Corpo Santo, e com o Patachão não dar-se-ia de maneira diferente. Lá, trabalhou de maneira braçal, através de pesca, ou roubo, para a sobrevivência, e, após a morte do pai, ele deixa de lado sua infância. O narrador diz que o Patachão,

Cresceu tudo numa só noite. De manhã, levantou-se e foi dobrar as costas nas descargas do barco fundeado na baía. Não se lembra de quando rapou, pela primeira vez, a barba, de como lhe surgiram os pêlos nos sovacos, no peito, à volta do sexo. Um dia masturbou-se e viu que era um homem. (p. 46)

Nesse ponto começamos a entender as grandes dificuldades que o Patachão tem como leitor/autor do romance do Poeta, pois diferente deste, não teve acesso à educação e à cultura, lhe restou baixar a cabeça e trabalhar. E assim o faz quando se atira na tarefa de inventariar os papéis do amigo, mesmo com as dificuldades intelectuais.

Ainda sobre o seu passado, o Patachão, após a expropriação da rua do Castelinho, deixara o Corpo Santo rumo à Cidade e, segundo o narrador, lá:

Andava então a aprender o “porque a porca dorme” no compêndio mais vulgar da pobreza. Sem escola nem padrinho, entregou-se a estiva como toiro e, suando em cada investida, aprendeu o mundo e os mundos – os seus calos, os seus ricos, a diversidade das virtudes, o mistério do desconhecido, o fascínio longínquo. Aprendeu. Apreendeu. Depressa e bem. Não fosse seu respeito inquestionável pela mãe e tinha virado ladrão – um ladrão sério e a sério, daqueles que singram na vida sem que ninguém ouse beliscar a sua honestidade. (p. 52)

Ele descobrira o que é ser um marginalizado, porque antes no anexo, fazia parte daquela comunidade de regras próprias, mas agora daria para a Cidade tudo que apenas tinha, a força bruta. Também nesse trecho, mostra que ele só não fora marginal, no sentido pejorativo da palavra, destino comum dos marginalizados, porque para com a mãe tinha um respeito inequívoco. Sua mãe “era daquelas que destruía, com carinho firme, todas as vaidades. Quando chegava em casa com os furtos [...] a mãe lhe pregava que não trocava a sua pobreza por uma riqueza de origem duvidosa” (p. 52).

O Patachão fora um ladrão dos bons, poderia ter tido sucesso nessa empreitada, aliás, aqui se apresenta um outro Patachão, bem diferente daquele que não consegue desenvolver uma atividade intelectual, de possível julgamento inferior, mas se mostra muito bom nas braçais. Agarrado em sua virtude digna, o Patachão continuava estivador até que:

[...] um fardo de açúcar quase mandou-o docemente para o outro mundo. [...] “Protegeu-te o teu anjo da guarda”, afiançava a mãe, mas a junta médica que o colocou definitivamente na lista dos inválidos. A coluna passaria a ser, para o resto da vida, o seu suplício. Sobre a fama de trabalhador, outra lhe caiu e o maculou: a de malandro invertebrado. (p. 52)

A ironia da sua quase morte, salvo pelo seu anjo protetor, embora não conseguira salvá-lo suficiente, visto a invalidez, nos mostra o modo religioso de olhar, sempre presente, onde perante as tragédias se busca agradecer, sempre pensando que poderia ter sido pior. O que mais assolara o Patachão não fora suas costas partidas, mas sim a fama que lhe vinha de herança, e foi assim que ele se entregara à noite da Cidade e, definitivamente, viveria a marginalidade a gosto, ao lado do Poeta e da Rosa Cambadinha.

### 3.3- OS LEITORES: TRADIÇÃO X PÓS-MODERNISMO

Antes de analisarmos o romance do Poeta, é imperativo entender que se trata de uma obra inacabada, logo, sua autoria total necessita de uma coautoria. Esta, se inicia quando o Patachão inicia o trabalho de “arrumação” das 236 folhas do romance, porém apenas 109 apresentam numeração. O agora leitor Patachão, começa a percorrer as páginas, numeradas ou não, a fim de entender e resgatar o fio condutor da edição incompleta, logo, o romance apresenta um leitor autor.

Apontaremos neste capítulo o trabalho do Patachão para com a editoração do romance, na busca de legitimá-lo, inicialmente, perante ao Conselho de Leitura (CL), alguns outros entendidos e ao Intelectual da Cidade. O romance do Poeta se apresenta em algumas versões, sempre promovidas pelo Patachão, que ao julgar terminado, dá como autor o morto, não percebendo o seu real papel no produto final. Embora ele não acrescente e nem retire, fica a cargo a escolha da linearidade dos acontecimentos, onde se apresentam literalmente separados em folhas numeradas e não numeradas. Nesse contexto, o papel do leitor é vital para se entender a provocação que Álamo discorre perante ao sistema açoriano, na figura do Patachão, que é desconhecedor de qualquer estética, e um sujeito histórico de pouco alcance.

Toda versão levada aos legitimadores, que são os detentores dos saberes literários e históricos, gera um conflito nas leituras. O CL e o Intelectual da Cidade, presos ao tradicional sistema açoriano, se confrontam com a falta de conhecimento deste pelo Patachão. Ainda, todos, inclusive o Patachão, são incapazes de perceber o processo paródico, que indicará um possível esgotamento, ou saturação, desse tipo de romance, seja por sua estrutura ou ideologia, que serão instigadas pelas subversões pós-modernas, a fim de desconstruir e desmitificar o sistema açoriano, através das provocações feitas aos leitores.

Para a análise levantaremos as seguintes assertivas: o Patachão é a representação do leitor comum açoriano, enquanto o CL e o Intelectual da Cidade representam os detentores e legitimadores do Cânone açoriano, desfazendo assim, toda e qualquer variante desses.

A importância para com o leitor não é algo recente, embora somente em meados de 1960, mais precisamente com a estética da recepção e a teoria do efeito. Porém, segundo Zilbermam (1989), já haviam alguns vestígios quanto à preocupação do leitor ao se referir tanto na leitura como na produção:

De certo modo nessas correntes do pensamento está presente o princípio de que a literatura constitui um caso especial de comunicação [...]. Todavia, nem sempre o leitor, o processo da leitura ou a experiência estética são considerados elementos centrais para o conhecimento e interpretação da obra literária. Esses são igualmente critérios para delimitar o campo da recepção, levando a uma gradual aproximação dele. Um deles está presente, por exemplo, na Poética, de Aristóteles, para quem a catarse enquanto experiência vivida pelo expectador ou ouvinte é condição fundamental para definir a qualidade de uma obra, [...]. Isto pode tornar Aristóteles um precursor remoto da estética da recepção, segundo comenta Harald Weinrich; ou, por outro raciocínio, coloca Jauss, que recupera o conceito de catarse para a teoria da literatura [...] (WEINRICH apud ZILBERMAN: 1989, p. 15-16)

Ou seja, já Aristóteles, a ideia de recepção, devido a importância da catarse pelo leitor/espectador, fica, não de forma sistemática como veremos, a preocupação dele quanto ao sujeito leitor.

O sujeito leitor para Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss é um sujeito histórico, preso a valores e fatores que vigoram em seu tempo de leitura, e que a partir desses, a leitura passa a ser um processo de coprodução de sentido, no qual será reafirmado ou renovado, sempre levando em consideração o leitor.

A estética da recepção surge na Alemanha, primeiramente ligado ao movimento chamado Escola de Constança, onde os principais nomes eram Iser e Jauss, que já em suas primeiras discussões salientavam a necessidade de rever o estudo da história da literatura. Propõem discussões sobre a importância dos elementos envolvidos no ato da leitura: o texto, o autor e o leitor, como também quais os pontos que caracterizariam um texto como literário. Esses pontos são revistos em *Pátio d'Alfândega- meia noite*, de Poeta Porreirinho, que é homônimo ao de Álamo, no seu processo de leitura e legitimação.

Sem negar as contribuições formalistas e marxistas, anteriores a eles, que levavam em consideração o autor, o texto ou contexto, deixando assim o leitor de lado, Jauss e Iser alvitraram uma apreciação mais atenta para o papel do leitor, que passa a ser um agente coadjuvante na produção de sentido, ao despontar a estética da obra, apenas em sua leitura. Visto que antes era adotado como paciente desse sentido, que agora se significa e renova por meio de diferentes leituras. Segundo Jauss:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra, nem pela reconstrução da intenção de seu autor. Antes, a experiência denominada "primária" de qualquer obra de arte realiza-se com o seu efeito estético – *Einstellung auf* – constituído de compreensão fruidora e de fruição compreensiva. Uma interpretação que ignora se experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivou a ideia de que o texto foi feito não pelo leitor, mas especialmente para ser interpretado. (JAUSS, 1994, p.31)

A importância do dialogismo entre leitor e texto fica explicitado pelo autor, como também, a preferência ao efeito de significação do texto para o leitor e a necessidade de se pensar sobre o curso do texto literário, pois ele foi e será dotado de significados diferentes. No caso do romance do Poeta, esse acontecimento se torna literal e necessário porque não está terminado. De uma maneira inteligente, Álamo Oliveira inicia o romance "matando" o autor da metaficção. A morte de tal evidencia a importância coautora da interpretação do leitor, para com o fim da mesma, que aqui se apresenta imprescindível. A cada leitura, o Patachão busca algum tipo de sentido, embora não tenhamos acesso às versões dispostas, até para valorá-las, sabemos que são inúmeras e demandam um trabalho estafam o Patachão.

O horizonte de expectativa indicado por Jauss, tendo como base o conjunto de normas sociais, morais e estéticas de um momento histórico determinado, influenciam tanto na produção, como na leitura do texto literário. Por isso, o autor define que

quanto maior for a distância do horizonte de expectativas do leitor, com o horizonte da obra, maior será sua estética, o leitor, por meio de sua aceitação ou não, gerará uma nova experiência, possibilitando assim, um rompimento com o horizonte primeiro da obra, esta, também, pode deixar de ser inovadora quanto às expectativas do leitor. Em nenhum momento da obra se tem algum tipo de debate sobre o que o Poeta queria com a produção do romance, em alguns momentos, o Patachão acredita estar lendo apenas desabafos do amigo, regados a muito álcool. A falta de conhecimento literário e de coautoria faz com que o único horizonte de expectativas do Patachão seja a publicação do romance. Por outro lado, ao se pensar na ficção, não se pode ignorar que esse horizonte ocorre pelo viés do pós-moderno, visa evidenciar um possível esgotamento do formato tradicional açoriano.

O romance do Poeta não é entendido em nenhum momento da ficção, o que nos permite afirmar a possibilidade de não existirem leitores açorianos prontos para tal tipo de obra. Veremos isso no veredito do CL e nas reações que o Intelectual tem durante a leitura, poderemos notar a quebra total do horizonte de expectativa de ambos os leitores, do estranhamento à não aceitação. Sobre isso Jauss afirma que:

[...] experimentada de início com prazer ou estranhamento, na qualidade de uma nova forma de percepção – poderá desaparecer para leitores posteriores, quando da negatividade original da obra houver se transformado em obviedade. (JAUSS, 1994, p. 32)

Sendo assim, o autor alega a necessidade de reconstruir o horizonte de expectativas entre o leitor e o texto, visto que existe uma relação dialógica entre eles, onde também propicia uma recuperação da história da recepção do texto, a fim de se evidenciar e comparar a leitura passada com a atual. Por se tratar de um texto que só passou pela leitura do Poeta e do Patachão, não podemos apontar as possíveis diferenças do passado, mas sim comparar os horizontes dos legitimadores para com o do Patachão, que por sua vez, tem como único horizonte a publicação.

Outro ponto a ser levado em consideração é a teoria de Wolfgang Iser e seus *espaços vazios*, que vêm determinar, assim como Jauss, que a leitura da obra não pode abrir mão da coparticipação do leitor, visto que o texto literário possui lacunas a serem preenchidas, por meio de suas fantasias e experiências. Logo, o efeito que a obra causa no leitor, proporciona a oportunidade da produção de sentido, o qual Iser chama de pólos da obra literária, onde o artístico representa a obra criada pelo autor,

e o estético intrínseco, as atualizações feitas pelo leitor. Ou seja, o autor cria uma obra com o seu mundo como referência, que ao ser lida, traz para o mundo do leitor novas perspectivas. Estas referências empíricas fazem parte do imaginário açoriano, os espaços e as questões acerca da insularidade, suas consequências e açorianidade. Elas estão presentes no romance do Poeta, porém suas funções não são para as usuais, serão questionadas, principalmente, pelo narrador. O Poeta Porreirinho faz de Jericó a representação do seu mundo, a Cidade, que, apesar de muitas críticas explícitas, os leitores açorianos, CL, Intelectual e o Patachão, não conseguem identificar a paródia, ou seja, preencher o mais importante vazio da metaficção. Sem o objeto intrínseco não existe a possibilidade de se criar novas perspectivas no mundo do leitor, porque a leitura trava no ponto mais importante para a significação da obra.

Iser (1996) refere-se a existência de dois tipos de leitores, o leitor ideal, que é uma ideia do autor, ou seja, é o leitor imaginado para quem ele escreveu seu texto, e o leitor contemporâneo, que é o leitor empírico, que ao estar em contato com a obra, será o responsável por produzir um sentido e atualizar a mesma. Sobre o efeito estético causado pela obra literária, Iser (1996) diz que “o não-idêntico é a condição para o efeito que se realiza no leitor como a constituição do sentido do texto” (p. 87), logo, o que causa estranhamento ao leitor é a assimetria entre o empírico e a ficção apresentada na obra, que muitas vezes pode gerar um efeito catártico ao leitor, por participação na solução ou sentido. É nesse efeito “não idêntico” que a leitura do Patachão trava.

Esses conceitos se aplicariam na ficção, Álamo Oliveira é o autor, e o leitor empírico ideal (pós-moderno), mas analisando a metaficção, temos a presença do estranhamento dos leitores. O mais importante é do Patachão, não existe avanço na relação assimétrica entre o empírico e a ficção do Poeta. Aliás, é a principal barreira para a existência da catarse ou algum tipo de participação, que no caso, é o de coautoria. Todavia, para Iser, existe um alerta para o estranho familiar que é dado pelo próprio texto, e o encontro deste que fará o leitor buscar em sua memória alguma equivalência. Os regressos temporais do Patachão transcorrem através desses alertas emitidos pelo romance do Poeta, em alguns fatos semelhantes ao real, no entanto, nada contribuem para o entendimento da obra.

Os vieses propostos por Iser (efeito) e Jauss (recepção) poderiam ser utilizados para analisar um romance tradicionalmente açoriano. Acreditamos que seria possível uma análise do romance escolhido à luz desses. Porém, o que faz o romance de Álamo ser inovador, como romance açoriano, é a presença da metaficção paródica. Sendo assim, quando se pensa no processo de leitura desse, é imperativo se levar em consideração todos os leitores, empírico e ficcional, envolvidos no processo, uma vez que eles estão interligados, pois o romance não tem seu formato final.

Hutcheon (1991, p. 113) destaca duas questões importantes que dizem respeito à expectativa da produção e da recepção da paródia: “onde encontrar o equilíbrio, caso ele possa existir, entre o produtor, texto e seus leitores?” e “seria o autor uma figura elitista que exige um leitor sofisticado ou do contrário, o leitor inferido é, em última instância, aquele que detém o poder, podendo, inclusive, desprezar ou interpretar mal as intenções do parodista?”. Sendo assim, ao final da análise do processo de leitura, feita a seguir, poderemos responder sobre os questionamentos da autora, a fim de determinar os possíveis acertos e erros durante os processos de leitura.

Por conseguinte, pensando no Patachão como um leitor longe de ser o ideal, embora um sujeito histórico, o narrador comenta que o primeiro erro fora que “de forma alguma, poderia aspirar à decifração da linguagem romanesca” (p.18). Para ele “nada fazia sentido – parecia. Ou o sentido romanesco que procurava fugia-lhe dos olhos como a farinha da peneira.” (p. 22). Logo, salienta-se, via narrador, o porquê de o Patachão não conseguir editar o romance do Poeta, ao ponto de apetercer os olhares do CL e do Intelectual da Cidade. Sua herança, mesmo que escolhida pelo próprio, começava a ser um fardo, já que o Patachão não pertencia ao “mundo das letras”.

Outro atenuante para os leitores do romance do Poeta é que Jericó é uma paródia da Angra ficcional, “real” para eles. O processo de leitura do Patachão é, literalmente artesanal, longe de ser como o de Jauss, visto que não há nenhuma menção que indique que o Patachão já tenha lido qualquer obra ficcional, pelo contrário, sempre nos é evidenciado a dificuldade dele perante a tarefa de “acomodar” as páginas. A fronteira entre a realidade e a ficção é determinante para ele não conseguir entender, com certa lógica, mesmo que seja exclusiva, o romance do Poeta, “o que agora intimidava o Patachão era a persistência gráfica do nome de Rosa

Cambadinha posto a esmo nas margens de muitas das folhas do romance. [...] o nome de Rosa Cambadinha complicava ainda mais a leitura do romance” (p. 27). Ou seja, a incapacidade e o não conhecimento do Patachão não parece ser algo que limite-o para não conseguir dar uma linearidade ao romance, ou até mesmo entendê-lo de alguma maneira. Claro que as páginas dispersas com ou sem numeração dificultam a tarefa, se comparar a um romance já ordenado por completo, poderíamos analisá-lo apenas como leitor, levando em consideração a estética da recepção e a teoria de efeito. Porém, a presença do “real” o atinge de forma a não entender a paródia que está diante de seus olhos, logo, podemos afirmar que existe uma subversão sobre a figura do leitor açoriano, representado aqui pelo Patachão, CL e o Intelectual da Cidade, devida a falta de percepção das paródias presentes no romance do Poeta, que indicam a participação do leitor para a significação dessas durante a trama.

### 3.4- O PROCESSO DE EDITORAÇÃO E A LEGITIMAÇÃO

O processo de editoração se inicia durante o enterro do Poeta, inconformado com o desleixo que a Cidade demonstrara para com a perda, Patachão: “[...] tomara, entretanto, uma perigosa decisão: entregar-se de inteligência e alma à tarefa de ordenar os papéis do Poeta, de forma a dar-lhes, posteriormente, o mais digno destino” (p. 14). O Patachão, emocionado e ofendido, quase que em tom de ameaça, denuncia que o Poeta não seria esquecido e que “a Cidade, por sua vez, ficaria a saber que por ela passara um homem que lhe tinha merecido pelo menos a deferência” (p. 14). O narrador encerra o episódio fúnebre acrescentando:

Os ensaístas apressar-se-iam a estudar toda a obra do Poeta Porreirinho, desvendando os mistérios da sua escrita, a unção da temática e inventariam intenções expressas nas entrelinhas, elogiando o hermetismo verbal, a clareza da construção, a beleza das metáforas, a inovação estilística, a genialidade sublime sobre o futuro derramada. (p. 14)

Porém, este acontecimento era fato futuro, sob nenhuma possibilidade de erro, já que o Patachão resolvera não deixar os escritos do Poeta para esses ensaístas da Cidade, referenciados, pelo narrador, a fim de criticá-los, como “abutres da necrofilia literária”.

Após dois dias da morte do Poeta, movido por uma devoção admirável, Patachão que, segundo o narrador, via-o como “um deus intocável”, ruma para a casa do Poeta e:

[...] foi inventariar os papéis, que lhe tomaram dias de reclusão, resultando em uma nova rotina noturna da Cidade, pois “Ela deixou de ver o Patachão a passear-lhe as ruas, a ornamentar esquinas, a frequentar cafés, a vigiar lixos e nuvens, a povoar madrugadas.” (p. 16)

O até então desocupado Patachão acabara de achar o trabalho de sua vida, logo irá dedicar todo seu tempo e sua energia inventariando os papéis, lendo-os sem aspecto estético. Para além do romance, ele “descobriu centenas de poemas [...] escritos em guardanapos de papel, invóculos de cigarros, um que outro bocado de jornal, papéis de várias cores e gramagens, grandes, pequenos” (p. 22).

Ainda nesse ponto da ficção, os comentários do narrador se alternam em críticas e deboches implícitos e explícitos, embora já se perceba a empáfia para com a cultura literária. Ele insinua que a devoção do Patachão é pura e simplesmente sentimental, uma adoração divina, tal qual feita a alguns Cânones da literatura. O Poeta é o único qualquer-coisa literária conhecida pelo Patachão, certamente, então, é o único Cânone merecedor de sua devoção.

Voltando ao trabalho, cedo da manhã, Patachão se dirigia para a casa do Poeta e via que das “[...] duzentas e vinte e seis folhas manuscritas, apenas cento e nove se apresentavam enumeradas, ficando as restantes ao sabor da lógica da escrita o que, a partida, traziam inconvenientes óbvios” (p. 16). Estes, ainda não percebidos pelo Patachão, que parece estar esperando encaixar as folhas como se encaixa um quebra-cabeça. Ele se tornara refém de uma lógica incapaz de elucidar a linearidade de algo inacabado, “cada capítulo começava em folhas e havia que reabilitar todos os capítulos de forma a conseguir-se sequência mais correcta” (p. 16).

Conquanto, o Patachão já esteja lendo os escritos do Poeta, nós, leitores empíricos, ainda não temos acesso a tais, conseqüentemente, não podemos concordar ou discordar quanto à ordem que está sendo dada. Notório é o fato de que é nesse ponto, o romance inacabado, o autor morto e o leitor despreparado, que sucede o início do pós-moderno no romance de Álamo. No entanto, a presença da metaficção já nos mostrou isso, na ficção, realmente como traço literário, se inicia com

a tríade, (autor, leitor e obra) desconfigurada, sem a possibilidade de se modificar por completo, visto que o Poeta está morto.

Como estamos acompanhando um processo de leitura pós-moderna, podemos afirmar que, via Patachão, temos a ideia de aprendizagem de leitura e até produção de sentido da obra. O romance açoriano é preso à realidade, e o romance do Poeta irá se mostrar também assim, e é isso que se apresenta como o principal obstáculo da leitura do Patachão, não conseguir ver a lógica, se é que a tem, e as paródias que ali estão. Seus lugares de vivência se alternam entre o Pátio d'Alfândega e o quarto do Poeta. Numa noite de trabalho intenso, o narrador discorre que o Patachão está

[...] com os papéis estendidos sobre o chão, sobre a cama, saltava da esperança ao desespero, colocando as folhas rasgadas, seguindo a numeração a lápis, a detectar soltos de paginação, os parágrafos incompletos. Fazia e desfazia combinações possíveis, queimando os olhos numa caligrafia que ora se apresentava legível ora hieroglífica, as palavras cortadas, emendadas, sobrepostas. (p. 16)

O pós-modernismo não é provido de lógica encaixável, podemos aqui perceber a extrema dificuldade do Patachão em buscá-la, através da significância das palavras e dos números, quando são possíveis, a fim de se dar uma sequência lógica para ele.

Durante o processo editorial se percebe as mudanças no Patachão, como a aquisição de alguns hábitos, provenientes das constantes montagens do romance. Ele se encaminhava para o banco verde do Pátio d'Alfândega, e lá descontava no violino toda vez que “o quarto do Poeta estreitava e parecia querer esmirrá-lo, devastando o monte de folhas que ora estendia ou recolhia para mais uma tentativa de ordem, ele fugia com medo do esteiro de sua própria cabeça” (p. 17). O narrador ainda acrescenta que:

O Patachão confessou mais tarde que chegou a embebedar-se para não sucumbir sob aquele montão de papéis, deixar de sonhar com aquela confusão de palavras e criar espaços para sossegar o juízo e a paciência. [...] Era de enlouquecer. (p. 17)

O procedimento artesanal de montagem, ainda longe de ser compreendido pelo Patachão, a cada tentativa, se mostrava ilógico. Vale salientar que o leitor empírico ainda não tem acesso ao que está sendo lido por ele, Patachão. Percebe-se, apenas, a dificuldade mencionada, já que ele achava que a tarefa seria apenas dar coerência às palavras, longe de imaginar que os “papéis” do Poeta poderiam ter um sentido maior. O Patachão habituou-se a embriaguez, digna de um poeta e, juntamente a este,

[...] um outro processo de reconciliação foi criado: tocar violino no Pátio d'Alfândega para as bandas da manhã quando os policiais já não ouvem e não veem. Era um atentado contra a arte. O Patachão tocava violino para se irritar com os ruídos que fazia. O instrumento guinchava, molestava-se roucamente, enquanto Patachão proferia palavões que não se destinavam a ninguém. (p. 16 -17)

A fim de buscar um pouco de alívio da penúria cerebral, a “música” tocada sempre à livre de ordem, assim como o romance, a cena tornara-se rotineira na Cidade, ao ponto de até ser ignorado, muito menos apreciado. A tensão do processo era tanta, “que o aliviavam com a mesma eficácia com que o homem se vaza sobre a mulher ou sobre o sonho” (p. 17).

Depois de meses, a tarefa se findava, pelo menos ao julgamento do Patachão, “poderia não ter acertado plenamente, mas o instinto dizia-lhe que o autor não teria feito melhor” (p. 17). O narrador começa a indicar que o processo não é apenas de leitura, mas sim de coautoria, conquanto

Nem tudo ficara inteligível, mas assumia essa culpa dizendo a si próprio que não era poeta, nem sequer muito inteligente. Não o fazia por modéstia. O seu feroz realismo não lhe dava azo a devaneios. E isto porque havia folhas encaixadas a martelo, bocados sobre os quais ainda pendiam sentenças de danada destruição. (p. 17)

Fica claro que o arranjo feito pelo Patachão não pode ter lógica, pois algumas folhas foram forçadamente dispostas. Porém, quando se analisa o principal motivo elencado pelo narrador que “o seu feroz realismo não lhe dava azo a devaneios”, corrobora a incapacidade do Patachão por ser um leitor preso ao seu “real”. Mesmo sabendo que se trata de uma ficção, entendemos que, aqui, há uma discussão a cerca do leitor açoriano, que faz parte de um sistema literário em que as obras têm como principal característica serem realistas que, além da dificuldade de ter significância além mar, se fecham em uma literatura canônica.

Além disso, logo após o apontado, temos acesso à primeira parte do romance, e, podemos assim, tomar pé do que o Patachão está enfrentando. Uma peculiaridade é, embora seja inicial, há sensação de múltiplos narradores, uma vez que além do narrador em primeira pessoa, tão irônico e debochado como o da ficção, que constantemente irá romper e analisar trechos do romance do Poeta, ainda, pode-se enxergar a figura do Poeta por trás do narrador metaficcional. Mesmo assim, isso também é subvertido, visto que o herói (narrador protagonista) do romance será uma personagem chamada Poeta Porrerinho, tirando assim, qualquer possibilidade de tal.

Além das personagens, o “fiel realismo” do Patachão que o prendia na incompreensão da possibilidade de se representar em ficção algo no “real” presente e do “real” passado da Cidade. Se percebe tal fato no primeiro trecho, da metaficção, que temos acesso:

Esta cidade não é a mais pequena do mundo mas quase. Provinciana e viciada, Jericó tem os seus clubes mafiosos, seus bares e admissão reservada, os seus jantares elegantes de deboche. Vai à missa aos domingos. Enche todas as igrejas. Do alto da sua omnivisão, Deus tapa o olho da cólera para não se irritar de uma vez por todas. (p. 17)

Jericó não é a bíblica, embora seja possuidora de muitos pecados mencionados, assim como a original, essa, ainda, não é merecedora da varredura ordenada por Deus. Pensado sobre o leitor Patachão, certamente, embora não seja mencionado, ao se deparar com o nome da cidade, ligando-a as escritas milenares, conclui-se que a descrição não bate com a conhecida por ele, visto que o Patachão tenha o conhecimento por ser produto de uma cultura religiosa. O intertexto histórico, devido ao distanciamento milenar, dá a Jericó ficcional um olhar original, uma vez que ele não quer destruir ou apenas replicar a referente, mas sim, ao incorporá-la, dar um novo significado, possibilitando uma subversão social e cultural da Cidade.

O processo “enlouquecedor” de editoração vararam meses e repentinamente o Patachão deu por terminada a tarefa, determinado, quase como orgulhoso de si, coloca o romance numa capa de cartolina comprada e segue para casa. Durante o seu trajeto, o narrador descreve um acontecimento importante que corrobora a nossa indicação de que a Cidade é uma paródia de Angra do Heroísmo. O Patachão

Ao passar pela Sé, ela dava seu gigantesco espetáculo de fogo. Já toda a Cidade saíra à rua para um adeus sem esperança. As chamas não respeitaram talhas e nem se compadeceram com o peso do seu valor patrimonial. Formaram uma fogueira capaz de assar toda a Cidade. A ira inestimável de Deus. Fragmentada pelo sismo, derrubada pelas obras, a Sé da Cidade ficou reduzida pelo fogo a um esqueleto imponente. Deu-lhe a cor fantástica de luto real, o silêncio mortal que sobra da guerra, o sabor intragável do churrasco. (p. 18)

No ano de 1983 a Catedral da Sé, em Angra do Heroísmo, ainda quando era reparada do sismo de 80, sofrera um incêndio, causado por um jovem com problemas psiquiátricos, onde somente restou sua estrutura de pedra. Assim como a Sé de Angra, a Sé da Cidade tem o mesmo destino, porém, segundo o narrador, o incêndio promovido pela ira de Deus, o que por sua vez, a aproxima de Jericó.

Mesmo sob tal tragédia que deixara a Cidade com cheiro “de santidade queimada”, Patachão dirige-se ao Conselho de Leitura oficial, que competia julgar “científica e independentemente, o CL tinha o poder absoluto e instituído de fazer daquele punhado de papéis uma obra-prima ou nada que valha a pena” (p. 15). Efetuou a entrega, de imediato ganhara um talão e o pedido de retorno após 30 dias, tempo que parecia demasiado para o Patachão, mas ele se sentia tranquilo pelo trabalho “tirano” que havia realizado. Ele tem um período de férias merecidas, direito de todos os trabalhadores, gozadas em paz consigo e para com o Poeta.

O Patachão ficara sabendo do CL pelos jornais da Cidade, seu costumeiro meio de decretos e “ninguém de bom senso estranharia o veredicto do Conselho de Leitura. Foi claro sem ser malcriado; foi científico sem ser melodramático” (p. 18). O narrador diz que eles:

tinham revelado intempestivamente o resultado de uma das sessões, na qual o CL declinara pareceres nada lisonjeiros sobre uma coletânea de poemas de um poeta oficializado que andava a fazer incursões líricas pelos bas-fonds populares na tentativa de sobrelevar o ruralismo regional. (p. 19)

Neste trecho fica evidente a crítica do narrador à tradição, que o CL representa, não se aceita nada diferente ao habitual. Seu veredito foi um simples e definitivo “não aconselhamos a publicação”. Apesar de ter havido, maldosamente, uma falação sobre as frases de deboche e as gargalhadas do CL, tudo “fora apenas um pequenino escândalo de capoeira” (p. 19). O veredito decretava o fim do poeta analisado, a abordagem campesina da sobrevivência rural e a elevação da mesma, não pode ser partícipe de tal sistema, devidamente protegido pelo CL. O narrador faz profundas e debochadas críticas aos legitimadores e ao o que este conselho representa, a fim de gerar uma reflexão sobre a necessidade da existência do mesmo, como um passo necessário para a publicação, e até a própria existência como uma certidão de nascimento lavrada no cartório.

Após os dias determinados, o Patachão fora buscar o veredito, ao lê-lo “sentiu como que deitado ao contrário na cama. Chegou mesmo a pensar estar possesso duma continência intestinal que lhe apetecia dedicar integralmente aos analistas do CL” (p. 20). O papel timbrado, o veredito que não indica o texto para a publicação do romance *Pátio d’Alfândega / Meia Noite*, de Poeta Porreirinho, pois apresentava “[...] frágil estrutura narrativa, desfasamento do contexto no texto, abordagens impossíveis

sob o rigor da semiótica<sup>12</sup>, falta de caracterização dos agentes activos, infantilismo verbal, sem imaginário nem contensão das vertentes estéticas” (p. 20). Ao ler os ditos do CL se tem a certeza do não entendimento dele por parte do Patachão, porém é revelador em dois pontos: primeiro a falta da imprescindível estética literária em sua forma e conteúdo, que abordaremos no capítulo de análise desse. Segundo, o nome do romance do Poeta, que é o mesmo da ficção, fica evidente o embate a ser travado perante a tradição defendida pelo CL e, juntamente com a Jericó, a falsa, de se tratar de uma possível paródia de forma e conteúdo ao romance tradicional.

Ainda sobre o veredito, o narrador nos traz informações sobre a reunião do CL, que dera o tal sobre o romance do Poeta:

Foi um gozo pegado. Fechado a sete chaves na sala imponente das reuniões, o CL lucubrou o seu mais erudito humor, delirando com o nome inédito do autor e jogando toda a ciência linguística na decomposição da palavra *Porreirinho*. Cansaram o riso fácil – porra+eiro (substância + sujeito), porreiro+inho (sujeito + sufixo diminutivo falso). Os analistas CL suaram depois, cívica e protocolarmente, na elaboração de um parecer técnico-estético-literário que mandasse às urtigas o romance, mas que, embrulhado em alguma caridade linguística, na ferisse de morte aquele escrivinhador *offside* que parecia ter apostado a vida toda na dialéctica febril que se desenvolve entre os efeitos soporíferos da aguardente e o acto comovente da escrita. (p. 19)

O costumeiro tom de deboche, acompanhado do desfazer para com o nome do autor morto e desconhecido, o narrador evidencia o prazer e empenho ao desdém para com um não pertencente ao centro. “O escrivinhador *offside*”, assim como o poeta de temática rural, ainda se debatem contra um centro que não demanda nenhuma atenção ao que lhe é marginal, aliás, essa é a única definição correta a que se referem ao Poeta. Certamente as semelhanças de ambos os escritos terminam por aí, porque o romance do Poeta fora rechaçado com voracidade, não só pelo CL, “outros tiveram ocasião de passar os olhos (olhos da sábia literatura) sobre o romance” (p. 20), que embora não tenham sido pariformes nas palavras, foram nas opiniões:

[...] texto provinciano de mais baixo calibre. Paisagem por um canudo. Uma redacção informal do tipo vai à vida enquanto me regalo a brincar com letras e palavras, apostando num jogo de azar o frágil poder respiratório das

---

<sup>12</sup>A semiótica é a ciência que estuda os signos e todas as linguagens e acontecimentos culturais como se fossem fenómenos produtores de significado, neste sentido define a semiose. Ela lida com os conceitos, as ideias, estuda como estes mecanismos de significação se processam natural e culturalmente.

vírgulas, a pausa portuguesinha dos pontos finais ou só parágrafos do acaso, porventura interrogantes e inflamados, com dois pontos de permeio e alguns hífen de diferente comprimento. Que interessa à árvore da literatura nacional um romance que gira à volta do eixo somítico da pequena ilha do tamanho duma caganita de coelho, perdida no meio do mar com um povo de linguajar diferente e sumido de velho? Não tem substracto nem perspectiva universal. Romances destes escreve o diabo às dúzias” (p. 21)

As críticas ao romance do Poeta se estendem ao olhar de um detentor dos valores do centro para aos escritos periféricos. Estes são insignificantes, pois são de valores locais, que só possuem significado no próprio meio, logo, não há de se ter valor para o centro.

O sentimento do nosso leitor/autor era de apenas ter perdido uma batalha e não a guerra. Sobre aquele veredito ele “não entende nem quer saber” (p. 20), só lhe interessava que o CL não recomendara para a publicação. Realmente não arrasava o Patachão era o não prolongamento da vida do Poeta através de sua obra, como ocorrem aos Cânones e aos bons escritores, previamente validado pelos apropriados legitimadores e historiadores literários.

A agressividade verbal dos entendidos já não era prejudicial ao Patachão. Ele, por amor, concluiu que o romance do Poeta carecia de uma melhor sorte. Sendo assim, partiu para mais uma ordenação, “mudou, ligou suou e outros pretéritos do trabalho o casaram até o fim. Ao reler o romance apeteceu-lhe dar um tiro nos miolos” (p. 21), ele já beirava a “penúria cerebral”, o que demonstra a extrema dificuldade de dar lógica a algo que não se entende, desprovido de qualquer possibilidade de ter alguma lógica, ao se levar em conta o formato e o conteúdo do sistema literário açoriano.

Além do romance, o narrador alenta que baú de coiro repousava toda a obra poética deixada pelo Poeta Porreirinho, sem um aparente nexos, illogicamente desconexos e ligados pela marginalidade que os unia:

Levantava a tampa, surgia babel – mãe e pai do caos. O velho baú parece um poema ilegível, uma grande memória sísmica pasmada sob a luz à má fruição do ar, o rescaldo do bolor, os cheiros habituais dos tempos sobre os tempos. E de cada papel emerge um rosto ou mais, as cruzadas vias da vida e das vidas, a indefectível noção que o passado levanta quando persegue o presente enquanto o é, como quando se ouve o que foi. (p. 29)

A vida inteira que aqueles escritos representam estão ali parados, expressam algo que não conseguem representar, porque são incompreendidos e ignorados por aquele

lugar, Açores, que devida sua umidade, os deixa mofar, assim como tantas outras vidas que lá estão. Paradas e presas à ilha, revivendo a vida dos antepassados, sem ao menos ter a possibilidade de ser o algo novo.

Essas leituras, juntamente com o romance, passam a ser o único conhecimento literário do Patachão. Elas mexem com os seus pensamentos, o faz reviver o passado, pensar e tentar entender o processo do qual fora utilizado pelo Poeta na hora da escrita. O narrador comenta que o Patachão se apodera “da outra alma do Poeta”, ele começa um processo de transfiguração para com o eu-lírico ali presente, ele “deixou de ser o frio ordenador de folhas esparsas sugeridas para passar, fazendo evoluir a sua intuição por clareiras, rasgadas a escopro e martelo” (p. 29). O episódio de ele começar a pensar e julgar até a musa inspiradora do Poeta, pois, para ele, a Rosa Cambadinha era “a mulher menos literária do mundo” (p. 27). Em outros momentos, em determinados trechos, consegue também deduzir a presença da constante embriaguez e das depressões do Poeta, logo, embora muito diferente da avaliação da escrita feita pelo CL, o Patachão tenta explicar, para si mesmo se baseando na biografia do Poeta, procura uma explicação fora do texto, já que não as vê nele.

Neste ponto, onde está além da simples ordenação, a cada vez que não consegue achar a lógica na leitura, o veredito do CL sempre vem a sua cabeça, e fora assim que a primeira tentação para com todos os papéis do Poeta tomou conta de sua vontade. O narrador explica que junto

[...] com ela o primeiro castigo. É um momento edênico e único. Vê a serpente subir a árvore do bem e do mal com uma caixa de fósforo na boca e o romance atado pelo seu corpo longo. Com artes de língua, abre a caixa, risca o fósforo, atea os papeis e deixa-os cair ardentes sobre uma poça de breu. O Patachão sente a mão do Poeta vinda do outro mundo, alongar-se como tenaz, para lhe inquietar o prazer da destruição. Foi seu primeiro contacto com as forças do além. Decidiu então por não chorar. Renovou os seus propósitos de salvar o romance, apagando o fogo, matando a serpente. (p. 29-30)

Mais uma vez temos uma referência ao cristianismo, o momento vivido por Adão e Eva no Éden é parodiado nesta cena, onde o Patachão atea fogo ao romance, no lugar de comer a maçã, e tem seu gozo interrompido pelo Poeta. A alegoria da cena fica a cargo do pecado, do não cumprimento da promessa do Patachão para com o Poeta, a mão deste o salva, algo que Deus pudera ter feito na história original. O desejo de publicar o romance renova-se pelo incidente, a serpente, a vontade do

pecado, é morta, agora se apresenta mais um problema, ele “fica com a barriga maior e outro medo se apodera: o de ser portador intolerável de um romance na barriga” (p. 30). O processo de transfiguração começa a se realizar também fisicamente, a coautoria começa a se confirmar por as personagens se parecerem cada vez mais, ressaltando assim o papel de um leitor pós-moderno à frente de uma obra pós-moderna, ou seja, evidencia-se o papel do Patachão como coautor, vista a necessidade de um leitor mais crítico, que não esteja preso ao tradicional realismo linear presente no sistema açoriano.

A próxima tentativa de validação do romance do Poeta é o Intelectual da Cidade, sua última esperança de manter a promessa, e também de se salvar da cada vez mais viva hipótese de ser um portador de um romance na barriga. Sobre o tal Intelectual, o narrador fará muitas críticas, sempre irônicas, a seu respeito e ao olhar da Cidade para com ele, porque “como nos contos de fadas, a Cidade tinha seu Intelectual de nomeada” (p. 30). Não se sabe o porquê de tal *status*, só se sabe que ele

Gozava do estatuto de imunidade social, de outro de incontestabilidade mental, de outro de inacessibilidade intelectual, de outro de não ingerência política, de outro de gratuidade alimentar, de outro de isenção de impostos e similares, de outro livre circulação de ideia, pesquisa e bens. Ganhara todos estes estatutos por despacho governativo em proposta aprovada por unanimidade, publicado no jornal oficial. Fora declarado pessoa de utilidade pública até à morte e depois dela. (p. 30)

As prerrogativas dadas beiram ao absurdo, e ao se levar em consideração que a Cidade é uma paródia de Angra do Heroísmo seria apropriado crer que existe fundamento real, empírico, de tal *status*. Com ou sem benefícios seria ele a última tentativa do Patachão em legitimar o romance do Poeta Porreirinho. Para tal empreitada, buscou informação com um Padre, que era seu amigo. Ele lhe aconselhou, o que deveria ser algo de praxe “a levar uma garrafa de uísque de marca indiscutível” (p. 31), porém, este conselho teve que ser ignorado pela falta de dinheiro.

Mesmo não seguindo o precioso conselho do Padre, a coragem do Patachão era intocada, comprara outra pasta para envolver o romance, “havia aquela vontade incontrolável de querer saber, de uma vez por todas, se aquele romance seria digno de conhecer os nobres apertos do prelo” (p. 31). A tal legitimação do Intelectual da Cidade levaria o romance a ser publicado pelas grandes editoras, ironicamente citadas, até porque se tornaria incontestável o reconhecimento do morto seria

instantâneo, com apenas um “canetaço” ou um comentário oficial do Intelectual, e o Poeta rumaria da margem ao centro.

Diferente do CL, que recebeu a obra e deu 30 dias para a análise, o Intelectual da Cidade atendia mediante a entrevista previamente marcada para o dia seguinte, e o veredito seria dado na hora. O Patachão conseguiu marcá-la através de uma senhora que lhe disse: “passe por cá amanhã para dar a V.Exa. uma resposta. [...] – será recebido, pelas 16 horas, do dia 20 de outubro, quarta-feira. 10 minutos” (p. 31). Ele comenta que nunca fora tratado por V. Exa, portanto tratou de caprichar para o tal encontro, “às 13 horas, do dia 20 de outubro daquela quarta-feira, o Patachão tomou duche, usou lavanda, escanhou-se até fazer sangue, vestiu um fato de outros tempos, com camisa branca e gravata, a toar com os valhos sapatos muito bem engraxados” (p. 31). O acontecimento que está por vir é o embate do catedrático Intelectual da Cidade com a ignorância marginal do Patachão. No entanto, não será o único choque a se destacar, porque ele também dar-se-á quando o Intelectual ler o romance do Poeta.

Às 16 horas em ponto ele fora anunciado e adentrou para o encontro com a sua última esperança para com o romance. O narrador nos relata que o Patachão:

Entrou para um quarto forrado de livros e logo sentiu o peso da solenidade daquela catedral de sabedoria. Ao fundo, como oficiante de religião secreta, lá estava o Intelectual da Cidade, iluminado pela luz que o cortinado da janela tornava nojenta, sentado atrás duma secretária de jacarandá - oferta do município. Lá estava ele quase submerso em livros e papéis, o corpo curvado, a cabeça de cabelos ralos e grisalhos, o rosto pálido, trajando casaco preto e camisa branca com gravata escura, as mãos moles a segurar uma caneta lavada em ouro, tudo muito convencional, que um intelectual de cidade não podia ter outra compleição. (p. 32)

O embate antitético, uma das maiores subversões pós-modernas da ficção, no qual o Patachão fica frente a frente com o saber intelectual e literário da Cidade. Ao se imaginar esta cena é inevitável não concordar com o narrador sobre o convencionalismo ali presente, um homem que vive para seu ofício, vestido e imerso a livros e papéis, nada diferente do que se esperar de alguém com tal prestígio. No entanto, o narrador debocha do Intelectual ao dizer que ele “talvez tivesse um ar de sibila, de minotauro, de patriarca, de protuberância animal” (p. 32). Todas essas qualidades representativas dadas ao Intelectual têm intuito de tripudiá-lo, pois a sibila,

que faz parte da mitologia grega<sup>13</sup>, não é a preterida pelo Patachão, mas sim na sibila representa pelo pintor italiano Rafael Sanzio<sup>14</sup>, com a temática da ressurreição. Esta, é a que o Patachão busca para o Poeta Porreirinho, via romance, perante aquele ser maior, uma pessoa de respeito inquestionável, preso aos seus livros, como o minotauro ficara em seu longínquo destino. Porém, como primeira impressão, o Patachão acredita ter cometido um erro, a visão que ele teve do Intelectual da Cidade é que aquele “montinho de pessoa que parecia não valer, mas a quem a Cidade queimava incensos e entoava hinos de glória” (p. 33), parecia “um buda – desses budas gordos, flácidos, suados e medíocres que vira enfileirados na montra da Casa Chinesa” (p. 32). Dessa maneira, o Patachão concluiu que o falso deus não era nem merecedor da garrafa de uísque, quanto mais de tal prestígios e privilégios da Cidade.

O Intelectual afirma, como primeira troca de palavras, que no momento estava sofrendo enxaqueca, “à custa da própria inteligência e que ao desvanecer, lhe provocaria um enorme fluxo de criação” (p. 33). Ele chega a comparar a sua criação artística com as da criação da natureza (parto), ato não consumado pelo Poeta, e que o levou à morte. Ele diz que:

Não são comparáveis estas dores com as da parturiente. Mais nobres, as minhas. Deitar ao mundo uma criaturinha larvar sob mecânica puramente física, não tem paralelo com a explosão luminosa que uma simples deflagração mental é capaz de provocar. A criaturinha larval poderá ser um monstro, um pateta, um operário, um parasita, um revolucionário. Dificilmente será um ser predestinado a emitir explosões luminosas, daquelas que conduzem o mundo pelo caminhos da ciência e da prosperidade. Porque a genialidade...[...]... deflagra num espectro de sons e tonalidades divinas, como uma flatulência desejada que escorre suavemente sobre a inteligência da humanidade. A genialidade é, no entanto, avara. (p. 33)

Este trecho se relaciona com o motivo da morte do Poeta porque indica que a produção intelectual, além de demandar muita energia, é, para o autor, como um processo maternal, embora se diferem do Intelectual, que só pari genialidades. Como sabemos o Poeta fora vítima da gestação e não conseguiu dar a luz, logo fica clara a inferioridade dele, visto que a “criaturinha larval” ficara incompleto.

O Intelectual é o legitimador da Cidade, além de analisar escritos possivelmente literários, valora livros de culinária, ou simplesmente comparecer a jantares oficiais e

---

<sup>13</sup> São descritas como mulheres que têm dons proféticos sob a inspiração de Apolo, delas ele só tem o ar, aqui, ele não se aterá nessa definição profética.

<sup>14</sup> Sibilas na Capela Chigi, da igreja romana de Santa Maria della Pace.

peças de teatros. Tarefas essas que eram de um fardo, digno de um ser superior, “era um trabalho próprio de gigante e, para os normais, um pesadelo ou um inferno” (p. 34). Contudo, esses pequenos afazeres são o ônus de seu trabalho prestado, pois:

[...] a maior fatalidade é que todas estas tarefas menores o desviam da obra máxima da sua vida, uma obra que os seus contemporâneos não seriam dignos de desatar as folhas. Quando publicada, essa obra estender-se-ia por mais dois metros de prateleira, com brochura cartonada e lombadas gravadas de ouro, uma espécie de Larousse com todos, dedicada à especialidade das especialidades. (p. 34)

A grande contribuição dele ficara enalhada pela falta de tempo, embora viva em processo criativo, que devido a sua capacidade intelectual, seria, em sua opinião, de enorme tamanho e importância, digna de um grande espaço e ornamentada em ouro, como as incontáveis relíquias cristãs. O Intelectual da Cidade,

Explicou ao Patachão que só a parte referente ao comportamento dos fungos sobre os sonetos de Antero daria para dois volumes. Tinha começado por proceder ao isolamento do vírus da insularidade na poesia anterior, dividia-o em três sectores – o temperamental, o fonético e o semântico - e estratificaria cada um dos sectores por um sistema analítico da sua lavra, cuja patente registraria em momento oportuno. (p. 34)

Tal análise apreende não só o grande nome da poesia açoriana, como também demonstra um estudo tão específico que, pela magnitude, provavelmente, só teria valor dentro do próprio sistema literário açoriano.

Depois do martírio sofrido pelo monólogo incompreendido, o Intelectual pede para que o Patachão seja breve, já anoitecera e a enxaqueca voltara. O Patachão apenas quer sair correndo e “deixar o Intelectual da Cidade entregue às cabalas da sua omnisciência, desdenhando-lhe a petulância e o saber” (p. 35). Embora com tal sentimento, ele explicou que escutara sobre a importância dele, para com a vida cultural da Cidade e diz que:

Peço muitas desculpas ao senhor Intelectual. Encontrei alguns papéis e gostava de saber se eles têm algum valor... [...] São papéis sem importância... Enganei-me. O senhor desculpe-me, pelo amor de Deus. E que podem valer esses papélinhos, rabiscados sujos, rotos, mesmo pobrezinhos de pedir, comparados a uma obra de dois metros de estante só no comprimento e de altura não revelada, da qual se destacam dois grossos volumes de fungos a corroer sonetos e outros escritos? Por alguns instantes, o Patachão parece ter uma catarse, que vai do medo à segurança de uma pergunta firme, retórica e recheada de ironia. Não só inverte o discurso do Intelectual, minimizando os escritos do Poeta, como também destaca a importância da obra majestosa de tal gênio, pelo fato de sua grandeza volumosa e literal, que logo será patenteada. Mas já na próxima linha o narrador diz “O Patachão não disse isto tudo. Ficou-se no “Encontrei estes papéis e gostava de saber se eles têm algum valor...” (p. 35)

Por um pequeno momento o efeito catártico do Patachão dava-se em seu “real”, como personagem da ficção, logo os leitores empíricos podem desfrutar da mesma sensação, uma vez que não só pelas palavras não habituais, ele parecia ter incorporado o valor pós-moderno do discurso irônico e subversivo. Porém, o próprio narrador da ficção diz que o narrador relata que o Patachão não teve a catarse e ela só existiu no discurso (ficcional), como o certo a ser dito. Mesmo o diálogo parece uma espécie de ficção da ficção, ou um pensamento do narrador, é corrigido pelo próprio, a catarse contida chega a nós leitores empíricos. A ironia mostra-se presente nas descrições narradas, do espaço ou do Intelectual, e até mesmo nas falas deste quando se referia a seus afazeres e a obra prima inacabada. A fictícia catarse do Patachão reforça a característica pós-moderna, até porque afirmamos anteriormente que a catarse necessitada seria a do entendimento de sua coautoria e não da comparação da obra do Intelectual com a do Poeta.

Outra atribuição crítica ao Intelectual da Cidade é o de representar “os abutres da necrofilia literária”. Corrobora é uma passagem do narrador que diz:

O Intelectual da cidade, ao ouvir falar de papéis encontrados, visionou documentos inéditos, daqueles que viram de pernas ao ar toda a história conhecida uma espécie de mina nesciamente descoberta por mãos simplórias e sem marca de origem, que servem para encabular eruditos e fazer tremer catedráticos. “Mostre-me lá isso!”. (p. 35)

Na falta da obra de sua vida publicada, o Intelectual preocupa-se com os tais papéis sem procedência. A possibilidade da existência de algo melhor à margem poderia acabar com a sua própria existência e serventia, fato que vem sendo indicado desde quando o Patachão soube da “garrafa de uísque, de marca indiscutível”.

As impressões do Intelectual não só trazem nenhum deboche como as do CL, porém as diferenças acabam por aí. O narrador comenta que:

As primeiras folhas, o Intelectual franziu o nariz, despejou os olhos mais à frente e fechou a pasta. Não eram papéis antigos e a confusão caligráfica não sepultava nenhum talento genial. Eram “Generalidades! Tudo generalidades! Nem vinte reescritas farão deste material um texto minimamente romanesco.” (p. 35)

Ao decretar como um texto nada romanesco é ratificado que a leitura fora a mesma do CL. A procura pelo formato catedrático, a dita valoração do traço literário, seria de rápida e fácil localização, visto que ele deu seu veredito em um curto espaço de tempo e com poucas folhas analisadas. Logo, não fica claro no episódio a motivação do seu

veredito. O CL explica a falta dos traços literários necessários para a indicação de publicação, enquanto o Intelectual parece ter se baseado em aparências, da caligrafia e das folhas de papel, um julgamento superficial, sem apontar mais problemas para indicá-lo como “um texto minimamente romanesco”.

O Patachão agradece o Intelectual pelo veredito, que, certamente, fora muito mais direto e de fácil entendimento para ele. Vai para casa e pega o violino e se encaminha para o Pátio d’Alfândega,

[...] sentou-se no banco verde. De um lado o romance. Do outro, o violino. Lá ficou sem dar por nada, a olhar o mar. À meia-noite iniciou o concerto: os guinchos, a rouquidão, os gemidos, o arco raivoso e dolorido passando os cabelos sobre as cordas. (p. 36)

O habitual maltrato com o violino era a única maneira de aliviar a tensão e confortar a decepção de não conseguir alcançar o objetivo desejado. A meia-noite começa a se mostrar um horário distinto, porquanto o Patachão o espera para iniciar o desquite. Na ficção é a primeira menção desse, que está presente no título de ambos os romances.

Após o término, o Patachão volta a sentar no banco verde, ao lado o romance, vê nele o próprio Poeta Porreirinho e:

[...] ouviu-lhe a voz claramente. “Quando eu morrer, queima todos os papéis que estão no meu baú de coiro. A não ser que te sirvam para limpar o cu.” A serpente voltava a subir a árvore do bem e do mal para o tentar com aquela linguagem prosaica mas, para todos os efeitos, utilitária. Era testamento feito e sem pressa. (p. 37)

A passagem mostra um certo desprezo do Poeta para com seus escritos, indicados para apenas duas utilidades, fogo ou papel higiênico. A lembrança do pedido acende a vontade de queimar tudo, como estava fazendo no sonho que nos revelou o verdadeiro nome do Poeta.

No dia seguinte, mesmo frustrado e sem saídas viáveis para os papéis herdados, “o Patachão andava com aquela ferida nos braços, amando-a como relíquia ou sudário, tatuagem de marca ou cicatriz azeda, desatinado por dentro, bêbado por fora” (p. 38). Ele, não só dava um tratamento clérigo e devoto, comuns na Cidade, embora para com outros escritos. Ele não se conformara com as negativas e ainda tinha a missão de arrumar um legitimador para o romance de seu amigo.

A solitária vida noturna dá-se da mesma forma como a solidão para com os papéis do Poeta, já se esgotara as possibilidades de alguma credibilidade ao romance sem lógica. A tarefa de parir o romance parece concreta com o passar do tempo. Por causa dos hábitos exclusivamente noturnos, ele se efetuou a ver mais casas do que pessoas. Aquela Cidade noturna

É um fantasma com muitos fantasmas dentro, um cenário grotesco com pesadelos à deriva. De repente, um medo inédito do escuro toca a alma do Patachão. O romance soltou-se-lhe na cabeça. As frases libertaram-se, pulsam fora do contexto num jogo eufórico de saltos de trapézio, isto é, as palavras enlouqueceram, ninguém as pode salvar. Era a humidade. (p. 38)

A alegoria da cena denota a liberdade de autoria necessária para o Patachão conseguir dar alguma lógica para o romance. Ele percebe que haviam “clareiras. Clareiras de uma luminosidade que cegava, mas eram indecifráveis na sua morfologia de intenções. Eram sítios. Desertos. Desertos de outra matéria que não areia, mas irremediavelmente desertos” (p. 38-39). Os espaços precisavam ser preenchidos, não só como Iser determina, onde o autor não pode abrir mão da participação do leitor para a significação da obra, o romance do Poeta necessitava de modificações literais, além da mera transposição de páginas, até então a única possibilidade de alteração feita pelo Patachão.

Quase transfigurado no Poeta, o Patachão vaga à noite amaldiçoado na atemporalidade do pensar. O romance herdado não só lhe trouxe um trabalho físico extenuante, assim como começa a afetá-lo psicologicamente e fisiologicamente. De tão “exaurido” de seu trabalho editorial, combinado com sua ignorância intelectual, o Patachão, nas suas idas ao banco verde do Pátio d’Alfândega, começa a pensar que: ““Porra! andarei mesmo com um romance na barriga?”. Era uma dúvida nova, nunca dantes pressentida, mas capaz de o preocupar, de lhe trazer um significado diferente às suas noites de vida” (p. 47). As negativas dos legitimadores, para o Patachão, se dão devido a sua falta de habilidade editorial, e não por causa do Poeta, no entanto, a promessa começa a preocupá-lo, inclusive com risco de vida.

Nesse ponto, a ideia do leitor/autor se expõe ao Patachão, que cogita estar vivendo a mesma situação que vitimara o Poeta. A grande dificuldade dele é ser um leitor muito preso ao realismo ficcional, ou seja, um leitor não preparado, assim como os legitimadores da tradição romanesca, mesmo com todos o seu conhecimento histórico e literário. É a partir desses sentimentos, que começa, realmente, a serem

evidenciados, sempre através do narrador da ficção, os paradigmas do leitor pós-moderno, este tem importância, tem poder de escolha, segue instruções, logo, é também um personagem na significação da obra.

Na aparente metamorfose do Patachão em Poeta Porreirinho, tanto para ele, Patachão, quanto para nós, leitores empíricos, aclara o porquê da não aceitação dos legitimadores da Cidade. O romance do Poeta não está terminado, o Patachão tenta, insistentemente, montá-lo, a fim de dar as instruções, portanto, ele começa a se perceber um autor e não um simples “arrumador”. Tal fato, se evidencia em:

Se o Patachão vivia já sob o pesadelo de um romance herdado, a situação complicara-se com o que parecia ser outro romance. Problema grave porque, apesar de instalado na barriga da memória, não existia letra de forma. A cisma do aparecimento de um outro romance fundamentava-se nas múltiplas sobreposições de factos que, por serem tantas, não podiam considerar-se meras coincidências. (p. 47)

O Patachão leitor percebe que ao dispor as folhas da narrativa de diversas maneiras, a cada acomodação o romance se apresenta um outro, pois a linearidade dos fatos se diversificam a cada variação. Ele as faz, as determina e as ordena, ou seja, mesmo de uma maneira que beira a ingenuidade, o Patachão começa entender seu papel de coautoria.

Ademais, ainda sobre o trecho, o narrador explicitará os valores a serem subvertidos, a desconstrução do discurso romanesco, seu formato e da tríade autor, texto, leitor. Ele diz que “cada romance era o espelho do outro, o que também queria dizer que o Patachão era imagem do Poeta Porreirinho” (p. 47). Assim sendo, não importa a disposição, a linearidade ou o autor, é a presença do leitor com a interpretação crítica e coautoria que transcorre a real composição do romance pós-moderno. O narrador diz que “fosse como fosse, a responsabilidade do Patachão entrava já nos domínios da coautoria, prevendo mesmo que desespero de causa, poderia dar início a uma operação de limpeza” (p. 123). Portanto, abre-se aqui, a possibilidade de edição real, e não apenas montagem, que em vias de fato, já é um processo feito pelo leitor que ao longo da leitura, levando-se em conta as características da estética da recepção, edita as informações do texto, para assim dar um significado. Edição essa, que pode variar de leitor para leitor, devido as suas perspectivas culturais e temporais, mas o que o narrador indica é que o Patachão retire literalmente trechos do romance. Dessa maneira, ele poderia buscar pelo menos

uma formação que beire a romanesca, ou alguma lógica, pelo menos uma geradora de algum sentido total, pois o Patachão não parece ter, em nenhum momento da empreitada, qualquer significado total da obra, entretanto apenas indícios de entendimentos fragmentados. Nesse contexto, seria imperativo tal “operação” indicada pelo narrador, que, principalmente pela aparente “gravidez”, começa a ser uma opção ao Patachão.

O pós-moderno visa, embora não de maneira revolucionária, ser uma expressão de uma cultura em crise, ou até mesmo evidenciar algo dito fundamental pela cultura em questão, como algo não mais necessário, embora não proponha a extinção da mesma. Tendo como afirmativa que o romance do Poeta é uma obra pós-moderna, mesmo não tendo acesso a grandes trechos deste, já se sabe que em nenhum momento, pelas mãos do Patachão ou outro qualquer, *Pátio d’Alfândega / Meia Noite* terá alguma versão que beire as obras romanescas, ou mais precisamente, uma obra tradicionalmente açoriana. É o que acontece quando o Patachão leva o romance do Poeta, mesmo sem ter a versão dele, para ser legitimado pelo CL e pelo Intelectual da Cidade. Apesar do primeiro ser mais brando, mesmo com o sarro para com o nome do autor, se ateve ao parecer técnico referente à obra incompreendida. Mas o segundo, depois de expor toda a sua magnitude pessoal, denotando a tradição literária, ele é taxativo, apesar de só indicar a falta dos traços romanescos, não excluindo a possibilidade de ser um romance. A obra do Poeta nunca chegará a ser uma obra romanesca, precisamos vê-la assim porque é essa a sua intenção, subverter e parodiar a tradição açoriana e não ser portadora de um novo formato ou conteúdo.

#### 4- A METAFICÇÃO E A PARÓDIA DO ROMANCE AÇORIANO

Neste capítulo vamos analisar a característica pós-moderna mais importante promovida por Álamo de Oliveira. O romance do Poeta como uma paródia do romance açoriano, por não ter linearidade e não apresentar seu foco no realismo, embora o represente para fins paródicos. Um romance desorganizado fisicamente, apenas algumas folhas numeradas, outras tantas não, que tem como autor primeiro o Poeta Porreirinho, que morre ao não conseguir terminá-lo. Seu amigo, Patachão, o julga completo, apenas demandando ser “montado”, não por seu autor primeiro, mas sim por ele, um sujeito totalmente ignorante às estéticas literárias.

No capítulo anterior vimos que o Patachão começa a entender o seu processo de coautoria, seja pelas mudanças promovidas por ele no romance, como também pela ligação com a outra alma do Poeta e a transformação comportamental e física. Patachão parece ter, através desse processo, uma ligação mais profunda com o Poeta do que quando ele estava vivo, sentia a sua falta e se percebia conectado com ele por meio de seu espólio. Antes de analisarmos o romance do Poeta, precisamos entender como, quase de maneira literal, houve a mudança de *status* de leitor para autor, de um comum (Patachão) para um poeta e não para o Poeta. Comprova-se tal, no trecho onde o narrador diz que:

aquela saudade, quando chegava, sobrepunha-se à razão e à verdade da morte. Dava então lugar ao sonho – um sonho tão real como a realidade mais real, e falava com o Poeta, a voz a sair pelo coração ceifando a ausência que não pode suportar. Mas, a eminência daquele encontro impossível fá-lo sorrir. À sua volta mais nada acontece. O sossego da noite é ainda mais profundo. E abandonou o banco verde. Caminha agora pelas ruas como um deus. Um poeta. Um homem do mar. Um vadio. (p. 46)

A fronteira entre a ficção e a realidade se expressa nesse sonho impossível, e ele o é, tão quanto à transfiguração rigorosa, entre o Patachão e o Poeta. O Patachão entende que não é o, mas sim um poeta, e assim, goza de todas as suas qualidades, mesmo que desmerecedoras, como o marinheiro e o vadio, agora era com um deus, tendo o destino das personagens e também do todo contigo no romance.

Para não termos dúvida sobre a transformação, afim de entender o real processo, o narrador afirma que as confusões são

Complicações desnecessárias, com certeza. Nem tudo se sobrepunha. Nem tudo era tão paradigmático. Por exemplo, as camas - a dele e a do Poeta – sobre as quais pendiam valores estimativos e históricos diferentes. Durante meses o Patachão não gozou de saúde intestinal. Foram frequentes cólicas, os enjoos, as tonturas ao levantar e sofreu o esmo de histerismo impróprio como o de mastigar papel higiênico com apetite demolidor. A gravidez parecia confirmada, embora não lhe passasse pela cabeça que fosse morrer de parto não consumado, asfixia introyin... Tinha consciência que não merecia morrer de forma tão intelectual. Não tinha talento para tanto. (p. 47-48)

Portanto, o Patachão embora, inicialmente, ficara com medo de estar se tornando o Poeta, as constantes lembranças e comparações que ele promove, geram certos alívios, pois as diferenças ainda existem, nem que seja em se apegar a sua ignorância literária, concluía que não “merecia morrer de forma tão intelectual” (p. 47- 48).

Patachão tinha que ter certeza que ele ainda era o mesmo, nem que seja só pelo aspecto físico. Sua derradeira prova, após comparar as camas, onde a dele era infimamente menos nobre do que a do Poeta, ele resolve vivenciar o Poeta na hora de sua morte, como ele o encontrou. O narrador diz:

O Patachão despiu-se. Debruçou-se para avistar o pénis suspenso abaixo da curva da barriga. Afagou o testículo com a mão direita e sentiu que a paz corria em gargalhadinhas de arrepio, pondo-lhe a espinha em desassossego. Deitou-se. [...] pensou que poderia morrer ali, de barriga inchada e virada ao ar como o Poeta Porreirinho. Ficou triste e quase chorou de saudades de si. Aquilo era uma morte sem graça, sem estatuto sobrenatural, sem testamento literário, sem o sacrifício de qualquer Rosa, cambadinha ou não. Ele sabia que não tinha estigma da imortalidade e não deixou de admitir que sua morte seria, quando muito, uma desgraça sem futuro. (p. 48)

Ele sabia que não era o mesmo, a decisão de dar a imortalidade para o amigo o mudara, mas também tinha a certeza de não ser como o Poeta, que por fim era superior a ele, visto os escritos e o sacrifício da Rosa Cambadinha. Vale também aqui salientar que é dada ao autor um *status* de superioridade ao leitor, mesmo que o este, romanesco ou pós-moderno, dê significações particulares, o legado está na produção literária e não apenas na produção do significado. O pós-moderno, diferentemente dos movimentos anteriores, principalmente pela intenção de questionar, a obra só atinge o seu significado de existência ao conseguir, através do leitor empírico, promover tais subversões, sejam na estrutura ou na temática. No romance escolhido para a análise, acreditamos que não se possa dar um valor maior ao Poeta Porreirinho do que ao Patachão, mesmo que este não tenha escrito ou retirado nada deixado pelo autor, uma vez que é através dele que existem as versões, fundamentais para o desenrolar da ficção. No entanto, ao final da análise da metaficção, poderemos saber

se a obra de Álvaro Oliveira tem o necessário para gerar tais subversões através do leitor empírico, já que nenhuma personagem da ficção consegue.

O narrador da ficção é umas das grandes inovações, porque a grande contribuição para com as subversões pós-modernas ocorre, de maneira efetiva, através de suas análises aos trechos da metaficção, aparentemente, selecionados pelo próprio. O romance do Poeta possui seu narrador, todavia é através do narrador primeiro que o leitor empírico percebe que está diante de uma paródia da Cidade e do romance açoriano. Aliás, este é o motivo de termos acesso a grandes partes do romance do Poeta, somente depois de o Patachão já estar em esgotamento cerebral, e de tentar legitimá-lo a frente do CL e do Intelectual da Cidade. Se utilizando da premissa dita e supradita de que o romance do Poeta Porreirinho não chega nem perto de ser romanesco, como também parece nem ter flertado com o entendimento dos legitimadores, nós, os leitores empíricos, já estamos direcionados para não lermos com olhar viciado pela tradição, e, também, provavelmente um leitor mais atento possa perceber os pontos nada romanescos já apontados.

Sendo assim, além de analisarmos os trechos da metaficção, para encaixá-lo como uma metaficção historiográfica e como uma paródia do romance açoriano, o exame dos comentários do narrador primeiro se tornam pertinentes e imperativos. Também apontamos que não temos acesso a nenhum poema do falecido, apenas o narrador tecendo alguns comentários sobre obra poética do Poeta, que, ironicamente, se assemelhava a um dos maiores poetas portugueses, Fernando Pessoa, apenas pela manifestação do heterônimo “Boas Festas”, ou pelos escritos ficarem ao acaso da ordem/desordem, esparramados dentro de um baú.

Sobre o romance o narrador transcorre uma breve análise, mesmo que de forma geral, aponta algumas características dessa narrativa, que apresentava “à obsessão cenográfica do Pátio d’Alfândega com o banco verde” (p. 72). Ele diz que:

Havia os que referiam tratar-se de ingenuidade, mas os mais absolutos debelavam a existência de um narrador egoísta, demasiado preocupado em dar-se a conhecer como figura exemplarmente romanesca, situando à sua volta todos os movimentos das outras personagens e transformando-se no motor axial de uma acção que não primava em méritos ficcionais. Quanto a inexistência de colocar no Pátio d’Alfândega, com destaque indesmentível para o banco verde, os principais motivos de agir de todas as personagens do romance, tudo embrulhado no xaile da meia-noite, também não faz concluir necessariamente a existência de um regionalismo do tipo localista. Ninguém dizia que fora posto ali o ovo de mundo, aquele de quem se espera

venha sair outro mundo, devorador da própria progenitura. Porém, não se podem invocar argumentos de menor contextura, como sejam os de pais pequenos só poderem gerar filhos pequenos, perdendo-se assim a possibilidade de se criar uma obra de cariz universal, expressão particularmente grata ao intelectual grata ao Intelectual da Cidade: “a universalidade existe nas literaturas que não partem da minuscuidade dos espaços.” E o drama do Patachão estagnava nessa verdade carismática, para a qual nunca conseguira arranjar uma desculpa que não cheirasse despeito. Isso da universalidade era-lhe uma palavra que escorria por si próprio até tocar valores infinitesimais. Ela poderia viajar de avião ou de submarino, atravessar os mares e os continentes, soberba na sua esplendorosa magnitude que, com certeza, não deixaria de passar pela Cidade, com o seu Pátio d’Alfândega e o seu banco verde. (p. 72-73)

Podemos perceber a presença pedagogizante do narrador, uma vez que ele desdobra alguns ditos dos leitores legitimadores, a fim de desfazê-los, não como fora feito por eles ao romance do Poeta, mas sim para indicar de como ler e entender a presença desses fatores locais, sejam as vontades ou o espaço. A falta de universalidades, apontada pelo Intelectual, só provém dos pequenos lugares, no entanto, o narrador comenta que o Poeta escreve sobre as mesmas obsessões estando onde estiver. Já para o Patachão, a fobia ao banco era “um toque de genialidade”, logo, passível de admiração.

Embora o leitor empírico nunca tenha acesso a qualquer poema do Poeta Porreirinho, é nesse gênero que está a sua produção. Sobre tal obra, o narrador diz que:

Mostrava calmamente uma poesia eivada de algum lirismo barroco, arcaizante quase, com se pertencesse a uma espécie de Tolentino menor ou a qualquer poeta de amor aos molhos. Mesmo assim – poesia. O problema destes nomes ficava entalados na sua ignorância do Patachão. Nunca ouvira falar do fenómeno da heteronímia, essa qualidade fantástica e fantasmática de se ser vários em um só. Se tanto soubesse, concluiria que Cristo e Espírito Santo são heterónimos de Deus [...]. (p. 22)

A referência feita a Tolentino<sup>15</sup>, marginal à sua época, tem intuito de compará-lo e também salientar que o Poeta é menor. Ou seja, como não se tem a obra para definir

---

<sup>15</sup>Poeta satírico português, natural de Lisboa. A obra de Tolentino de Almeida abarca sonetos, odes, memoriais e sátiras, entre outros gêneros. A sátira de Tolentino, que o tornou particularmente conhecido e o distinguiu dos poetas seus contemporâneos (não pertenceu, aliás, a nenhum dos grupos literários arcádicos), dirige-se à mesquinhez dos costumes, à pelintrice das aparências, à insensatez de certos grupos sociais e comportamentos, num humor pitoresco e irónico. O próprio poeta se inclui entre os cúmplices dessa mediocridade, assumindo a sua pequenez resignada. Tolentino apresenta-se como vivendo na miséria, e assume-se, ele próprio, consciente e ironicamente, personagem da comédia humana que caricatura. Do ponto de vista estilístico, a obra do poeta caracteriza-se pela sua simplicidade, longe da grandiloquência e das métricas próprias dos poetas neoclássicos. O seu verso aproxima-se das formas populares, e o seu tom da coloquialidade, o que contribui para os efeitos de

tal comparação, podemos elencar que fora feita para demonstrar que a marginalidade do Poeta é maior, logo, seria menor em comparação com outros do seu centro, e ambos possuem a sátira como características, como iremos perceber no romance. Também fica claro o não encaixe da escrita do Poeta em algum período literário antigo, a menção ao Barroco, deve se dar por prováveis conflitos antitéticos, mistura de ideias ou até, por se tratar de uma escrita marginal, a possibilidade de um fundo moralizante. Ao mesmo tempo, o narrador menciona o flerte com a escola árcade, que, além de ser um período que recusa todas as premissas barrocas, tinha como um dos princípios primeiros elevar o espaço campesino ou bucólico, também importante nos escritos açorianos. Apesar de traços de referência ao barroco e escola árcade, a obra poética do Poeta não se encaixa em nenhum período literário passado, até porque os indicados são opostos, logo não há uma possibilidade lógica ao encaixar sua escrita de maneira presa, assim como as versões produzidas pelo Patachão do romance, que até então nem beiram o romanesco.

Mesmo assim, poderíamos abarcar como uma obra modernista, se abrange a liberdade artística em conteúdo e forma. No entanto, ao apontarmos tal marginalidade do Poeta e de seus escritos, seu romance é sempre rechaçado, sem nem ao menos ser portador de algo positivo. Assim, temos as premissas para determinar que o romance do Poeta é pós-moderno, mas ainda não compreendido pelo meio em questão, e também pelo leitor empírico, que nesse ponto só pode ter a certeza que a obra o Poeta não é romanesca, baseando-se nas premissas dos legitimadores, pois o acesso aos trechos do romance são poucos e só começam a partir da página 23 da ficção.

No entanto, o papel do narrador pedagogo, apontado por Fornos (1999), é percebido logo nos primeiros trechos, visto que ele se intromete a tecer análises e comentários sobre tais, a fim de explicitar e se aprofundar na subversão pós-moderna. Ele diz que “o romance começava assim: “Já lá vão abril e maio...” Se não era um começo brilhante, [...] era pelo menos uma forma concreta de situar o leitor no mês certo do ano” (p. 23). De início temos a primeira evidência de que se trata de uma

---

denúncia de vícios corriqueiros, de episódios quotidianos. É considerado por muitos um dos grandes vultos literários do século XVIII português e um dos maiores satíricos nacionais.

paródia do romance açoriano, como é costumeiro situar o leitor na época do ano, conforme frisamos no capítulo sobre açorianidade, a fim de dar realismo às questões climáticas do arquipélago. O importante não é o como começa, mas sim o comentário, feito para chamar a atenção do leitor, como algo comum e até desnecessário.

Ainda sobre a demarcação temporal presente na metaficção, podemos perceber a presença dessa característica na própria ficção, onde o narrador, já no primeiro parágrafo, nos diz que o Poeta fora encontrado morto no dia 19 de março. Mais adiante, já no caixão, o Patachão comenta que o Poeta “não vai muito agasalhado e março ainda é frio” (p. 12), o que também explica o nevoeiro que a Rosa Cambadinha enfrenta no caminho para o seu pulo mortal. Ainda sobre a data da morte do Poeta, o dia 19 de março é o “antigo dia dos pais putativos” (p. 09), que constava nos antigos calendários romanos, onde se comemorava o dia dos pais que não eram os progenitores, mas sim os de criação. Atualmente, comemora-se nesta data o dia de São José, que, segundo as Escrituras Sagradas, fora o pai putativo de Jesus, assim como o Patachão é para com o romance do Poeta Porreirinho. Pela perspectiva da autoria como paternidade, a coautoria do Patachão se outorga pela relação putativa para com o romance, dependente de suas leituras e edições para poder existir.

Na literatura açoriana a fixação ao clima é um dos fatores mais importantes para a construção do espaço ficcional, sendo assim, antes do término do primeiro período da metaficção, o narrador tece seus primeiros comentários. Por já ter passado abril e maio, ele diz que:

Era junho, “ah!”, e logo deixava saber trivialidades imensas e necessárias como os nevoeiros, as primeiras hortênsias e touradas, um olhinho de sol, as festas do Espírito Santo, o arzinho da sua graça. Desde a primeira folha, o leitor é obrigado a saber que tudo se passa numa ilha - pequena como qualquer ilha que se preze - que não é única, pois não convém dar aos seus habitantes a fatalidade extrema de se ser, por desgraça desatinada, os mais insulares do mundo. A proximidade de outras ilhas é, para além da componente cenográfica, o mal menor da insularidade. O romance não só numa paisagem aglutinante e envolvente, como dum suporte de personagens (heróis reconhecidos pelo Poeta Porreirinho nas margens de sua insularidade) que encontravam nos desencontros que o destino ferozmente provoca. (p. 23)

Além do clima, também temos um apanhado geográfico de Jericó, uma ilha pertencente a um arquipélago, onde a semelhança com os Açores nos indica não só o costumeiro laço com a realidade, como também uma possível analogia com a Cidade. Além disso, o narrador indica a marginalidade das personagens escolhidas

pelo Poeta, que evidenciam uma das características pós-modernas, visto que o enredo se desenrola através deles. Dessa maneira, a voz marginal ganha destaque, se encaixando assim no que Hutcheon chama de “ex-cêntrico”.

Por ser tratar de uma ilha, certamente, os “itinerários” serão circulares, assim como os costumeiros enredos açorianos, que caminhavam sempre para o apontamento da açorianidade. Na ficção, a fronteira entre o ficcional e o real é de maneira corriqueira ao meio, parte-se do vínculo empírico dos Açores, Ilha Terceira e Angra do Heroísmo, para que assim a ficcional Cidade ganhe vida. Com o acréscimo da metaficção, Jericó compartilha também de uma relação fronteiriça com os Açores, visto que logo no início há evidente importância do espaço e da geografia. Porém, o narrador nos traz um trecho do romance do Poeta, que visa romper com a inicial relação fronteiriça de Jericó com Angra do Heroísmo, pois ela:

Não consta nos mapas ilhas quadradas e aquela era a mais redonda de todas, não fosse aquele abcesso, tipo apêndice, bem mergulhado no mar ao lado da Cidade e poder-se-ia falar em eira em vez de ilha. A comparação é mal comparada, mas resta a verdade sublime de que todos os caminhos vão dar ao Pátio d’Alfândega. (p. 23-24)

Por conseguinte, este trecho exclui a possibilidade da relação fronteiriça de Jericó, primeiramente se dá pelos Açores. Mostra que ela é um segmento, já que é na ficção que é o referente da “realidade” da metaficção, logo, Jericó se relaciona inicialmente com a Cidade, que por sua vez, se relaciona com Angra do Heroísmo. Ambas possuem o Pátio d’Alfândega, no entanto ele tem sua importância ampliada somente na metaficção, como o local da marginalidade plena.

Ainda sobre o espaço de Jericó, o narrador relata que:

O Patachão não encontra dificuldades na identificação das ruas daquela Jericó desenhada no romance. “Conheço-a de ginjeira<sup>16</sup>” e nela se reflecte mandando às favas os preciosismos da topomínia. Respeitaria, portanto, o fulgor da imaginação do Poeta.” (p. 25)

Devido ao reconhecimento das ruas pelo Patachão, existente através do preciosismo local do Poeta, que explicita a inicial presença do realismo, na metaficção, por meio da descrição do espaço desta. O Patachão não vê dificuldade em perceber e

---

<sup>16</sup>Esta frase revela que é originária da zona rural. Usa-se normalmente com sentido negativo.

identificar a semelhança entre Jericó e a Cidade, aliás esse será o empecilho, não para a “montagem”, mas sim para o entendimento da obra.

Enquanto Patachão sofre com a realidade e a falta de linearidade do romance do Poeta, o narrador começa a fornecer aos leitores empíricos informações e opiniões exclusivas dele. Ele diz que:

Jericó - a pequena cidade da ilha do Poeta doma para fazer evoluir a trama do romance - não é um espaço localizado na avenida do imaginário. Ela pertence a um país que desde sempre se embriagou com a mania dos espaços, que fez do mar as estradas dos seus sonhos grandiloquentes e delinquentes, onde cada acostagem e pé-em-terra eram ferrete posse e de domínio. (p.25)

Duas observações se destacam nessa fala do narrador. Primeiro a agora possível referência de Jericó com os Açores, o Pátio d'Alfândega nos leva à Angra do Heroísmo, e pertence a um pequeno país, Portugal. Segundo, o leve tom crítico ao país com a mania, negativa, de grandiosidade em “conquistar” terras a cada saída, porém os portugueses sempre se mostraram ótimos desbravadores e não bons colonizadores. Tal fato se demonstra na linha histórica dos Açores, que sofreram por um longo período pelo descaso e falta de serventia para seu país.

A aproximação, sempre destacada pelo narrador da ficção, de Jericó com Angra de Heroísmo, estreita também a relação dessa com a Cidade. Portanto, para o leitor empírico a clareza da conexão entre elas é evidente, embora nesse ponto da leitura ainda não se tem a percepção exata da cidade metaficcional, a não ser pela escolha da alcunha, que traz consigo todo um simbolismo negativo. A eleição do nome não é apenas uma referência ou um intertexto histórico, e sim o primeiro indício que a obra do Poeta é uma Metaficção Historiográfica (M.H.), onde Jericó é a primeira apropriação de uma personagem histórica, que se apresenta não exatamente como a referente.

Segundo Hutcheon, a existência da M.H., obrigatoriamente, passa pelo intertexto histórico, porém não pode acabar apenas nesse, que se completa com o seu uso para fins paródicos. A escolha da cidade bíblica destaca a grande influência cristã presente na formação da cultura em discussão, principalmente por Jericó ser a cidade dominada pelo pecado. Entretanto, não se pode pensar na representação exata do referente, pois a alusão existe para se repensar algo no presente, através do

passado. Jericó não representará apenas a sua definição bíblica, é partindo dessa que se buscará um novo significado, principalmente por ela estar em outro contexto.

A fim de estreitar a relação de Jericó com a Cidade e com Angra o narrador nos diz que:

Jericó de ilha e cidade de ilhas, nela recaem as leis do seu país distante, com seus pontas-de-lança sediados e muito obedientes e rabugentos numa autonomia mal vestida e subalimentada. Sabendo o Patachão tanto com isso, mandou à outra banda os ditames da literatura com a sua universalidade cingida à comichão sadia duma luxuriante camada de chatos. “Não da outro trabalho que não seja o de coçar... e este, sim, é um gesto universal.” (p. 25)

Percebe-se a crítica aos representantes do país distante, acreditamos se tratar de Portugal, pela história e similaridade entre o trecho e com o que ocorreu ao longo do tempo nos Açores. No entanto, o fragmento demonstra o abandono, por parte do Patachão, de sentido na obra do Poeta, enquanto ficção portadora de valores universais, para ele, apenas o ato físico de coçar é algo realmente universal. Simbolicamente, podemos ler esse acontecimento onde o leitor açoriano, preso em narrativas realistas e mecânicas, ignoram a possibilidade de universalidade de um texto ficcional, inclusive uma M.H., com seus intertextos e personagens históricos. Para corroborar tal apontamento, o narrador diz que, para o CL, “Jericó – a – falsa era apenas Jericó mesmo que, para tanto, se tivesse de engolir um cesto de sapos vivos e de toda a sabedoria dos geógrafos” (p. 25), ou seja, fica evidente a não percepção de uma nova significação a essa personagem histórico, seja por sua aparição bíblica ou geográfica.

O narrador é essencial para que fuçamos desse olhar realista dos leitores ficcionais. À medida que os trechos do romance do Poeta são revelados, o narrador começa a ter uma função instrucional, através das interpretações, ainda irônicas e debochadas, porém indicativas para uma leitura mais atenta e aberta.

Nos trechos iniciais da metaficção fica claro que Jericó não é a bíblica, o narrador metaficcional diz que:

Já lá vão abril e maio e Jericó não dorme ainda na sua cama de acácia. Acordada sobre a noite, descrê das bruxas, dos duendes e da solidão, dos seus bêbados e vadios. À meia-noite apaga, enfim, a sua luz de morrinha, deixando tudo e todos no devido lugar. Dirão as aves marinhas que a Cidade não é uma Ilha e pela madrugada escreverão em voo rasante palavras de alguma sutileza. Como a desgraça de uma ilha é a sua beleza. E depois: a

beleza da ilha é a tristeza dos homens e das árvores. Estão certas as aves. Homens e aves pousam os olhos sobre o mar e, nessa atitude expectante, subtrai-se-lhes a solidão. A pose, por sua vez, é bela. (p. 25-26)

Durante a leitura do trecho, podemos perceber que o narrador parece estar falando do mesmo espaço, inicialmente chamado de Jericó e em seguida de Cidade. Esse fato indica o referente da falsa Jericó, porque ela não é a histórica, mas sim uma paródia da Cidade. Ainda, há a indicação do olhar dos ilhéus para o além mar, o sonho que ele representa, o eterno companheiro, o que é uma característica da literatura açoriana, indicando também a possibilidade de eu pertencimento ao sistema citado.

Por fim, o narrador da ficção tece um comentário que reafirma o que fora insinuado pelo narrador da metaficção. Logo após o último trecho citado, sobre o formato da ilha (Jericó):

nada mais e escreveu sobre a forma da ilha. A única figuração que se lhe conhece era a cópia de desenho anónimo e sem data que fazia parte de um livro de memórias. E não condiz com a forma redonda e seu abcesso. No desenho, é um pássaro perdido no meio do mar sem identidade possível. Não era águia nem pomba, açor ou melro preto. Se havia comparação razoável era com a passarola do padre Bartolomeu de Gusmão<sup>17</sup>. (p. 26)

Além de ser um desenho, sem autor, e de não condizer com a realidade, que deveria ser de uma ilha redonda, com um pequeno abscesso abaixo, o seu formato era de um desenho de pássaro, embora ele frise que não é um açor, a referência serve para corroborar as semelhanças. Por diversos momentos teremos características, que agem como *links*, que nos ratificam a linha tênue que há entre Jericó, Cidade e Angra do Heroísmo, que indiciam assim, o processo paródico em questão.

Junto a tal processo, também se percebe uma complementação crítica da metaficção para a ficção. Além dos narradores serem muito parecidos, o da ficção se diferencia pelo trabalho de encaminhamento do leitor empírico à leitura diferenciada, para que a obra do Poeta não seja lida como os leitores da Cidade. Já o da metaficção,

---

<sup>17</sup>Nasceu em Santos, S. Paulo, no Brasil, e fez estudos no Seminário jesuíta de Belém, na freguesia de Cachoeira, Capitania da Baía, onde se ordenou. Desde muito cedo se interessou pelo estudo da Física, tendo concebido uma máquina de elevação de água a 100 metros de altura, no Seminário de Belém. Em 1701 veio para Portugal, tendo regressado ao Brasil pouco depois, para voltar a Portugal em 1708 a fim de fazer o curso de Cânones da Universidade de Coimbra. Aqui desenvolveu os seus estudos de Física e Matemática. Em 1709 dirigiu uma petição a D. João V anunciando que tinha descoberto "um instrumento para se andar pelo ar da mesma sorte que pela terra e pelo mar". O rei concedeu-lhe privilégio para o seu instrumento por alvará de 19 de Abril de 1709. Fez várias experiências com balões de ar aquecido, algumas delas na presença de D. João V e da corte.

além de compartilhar as críticas debochadas, desenvolve alguns julgamentos apontados, mas os aprofunda. Podemos perceber isso quando nos deparamos com o segundo fato histórico, o sismo de 80, também presente na linha temporal de Jericó, reforçando assim a indicação de que obra é uma M.H

Na página 13 da ficção, o narrador comenta sobre a “febre do cimento” vivida pela Cidade, pós sismo de 80, e depois do ocorrido, tudo era visto com banalidades. O sismo de 80 é mais um dos fatos históricos trazidos para a ficção e para a metaficção, não para apenas manter a linha tênue entre o real e a ficção, mas sim para parodiá-lo, em busca da subversão que possa ir além do discurso histórico e literário. No entanto, acreditamos que tal intertexto, na ficção, se restringe apenas para apontar a relação fronteira tão comum ao meio literário açoriano. Nesse sentido, a metaficção vai além dessa relação, como fora feita na Cidade, visto que o Poeta destinara um capítulo só para a guerra do cimento, que se instalou na ilha após o terremoto. Não podemos aqui afirmar, apenas especular, que a guerra metaficcional, assim como vários outros criticados pela metaficção, se refere a uma possível guerra empírica instalada em Angra do Heroísmo pós tal fato trágico.

O episódio do terremoto é revelador para percebermos que, mesmo que se passem em espaços diferentes, os olhares dos narradores e as críticas se complementam. É possível perceber que o desafio aos valores culturais, sobre tal acontecimento, ampliam a discussão e também consolidam a relação tênue entre a realidade e a ficção. Esse diálogo textual, com seus intertextos distintos, ao serem vistos de maneira complementares, corroboram a proposição de Hutcheon sobre a equiparação entre os intertextos históricos e literários, pois o sismo da Cidade tem como seu referente histórico o sismo de Angra de Heroísmo, enquanto o sismo de Jericó tem o da Cidade como referente, porém agora é literário.

Nesse contexto, a intenção de se reviver o sismo de 80, a fim de buscar outros olhares sobre esse terrível acontecimento histórico, percebe-se que não importa se o referente será histórico ou literário. Para confirmar tal apontamento, o assunto do terremoto volta a ser comentado, na ficção, na página 84, quando o narrador aponta que:

Houve quem enriquecesse com o sismo, que uma desgraça nunca vem só. “não se fazem omeletas sem ovos e crimes sem motivo”, remenda o Patachão

mais um dito do Poeta. E houve uma consequência, a mais estranha de todas as fomes: a fome de cimento. Uma ilha inteira com fome de cimento. De todas as ilhas, de outras ilhas e continentes chegaram mestres de construção, aprendizes disso, carpinteiros e burladores, pintores crescidos na véspera e ainda prostitutas, pederastas, roubadores profissionais – todos quantos pressentiram que a ilha estava a saque, rasgada e tonta, apta a espolar como taluda da desgraça. (p. 84)

A proposta do narrador é olhar para a reconstrução da Cidade, as críticas às desgraças além da desgraça e aos aproveitadores. A Cidade não era mais a mesma, não só pela presença de muitos forasteiros, que “mudaram a face das ruas, o timbre do ruído, a espessura do ar. Tudo estava diferente” (p. 84-85), ou seja, a reconstrução fora mais devastadora para ela do que o próprio terremoto, porque perdera sua identidade além das casas, das ruas e de seus moradores.

Já na metaficção, ao se tratar do sismo, o narrador não se atém às mudanças físicas de Jericó, mas sim às consequências da “guerra do cimento”. Consegue-se perceber a importância do assunto porque é, até o momento, o maior trecho do qual temos acesso. O único comentário do narrador da ficção chama a atenção para o começo: ““Dá-me vinte escudos pra meia bola./ Vai pró caralho!” Forma estranha de começar um capítulo do romance que alveja a guerra do cimento, numa escrita naval do tipo cordel” (p. 86). Com a tipificação determinada pelo narrador, ao determinar a escrita do tipo cordel, além da oralidade presente na escrita, também podemos esperar outras características desse tipo textual, como a crítica social, a ironia e a parcialidade do autor, mesmo que se apresente através do narrador.

No princípio temos um panorama geral do espaço e da situação a serem abordados:

Meia bola de vinho fez ruir o castelo de cartas. Muitas foram as aflições que ficaram sepultadas sob os escombros. // Guerra. A esquadra da cidade move-se cautelosa e esperta. O general está contente com seus oficiais, seus sargentos, cabos e praças, todos instruídos na melhor escola de disciplina, o respeito absoluto pela hierarquia, a mente são no corpo são do sigilo necessário. (p. 86)

Como não poderia ser diferente, uma guerra em uma ilha, teria que ter uma frota naval. Porém, esta não é uma qualquer, embora seja aparentemente igual a outra qualquer, com suas patentes hierárquicas, pronta para atacar sorratamente, movidos a algum tipo de disciplina militar, todos estavam salvos, desde que haja sigilo dos ocorridos. Todos “sob ordens do Chefe que as recebe do Grande Chefe – um homem sem rosto que habita no seu inacessível castelo de cristal, blindado por dentro e por fora (p. 86).

No entanto, “à margem o Puto. Não pertence a essa tropa, não lhe conhece a cor nem as regras. É apenas o vidente privilegiado que assiste às batalhas no meio delas, imune, preservado de qualquer bala perdida (p. 86). Mesmo na metaficção a presença das personagens “ex-cêntricos” são constantes, sempre com papéis de destaque. Mesmo o Puto não sendo o protagonista do romance do Poeta, certamente ele é a personagem principal do capítulo destinado à guerra. Logo, partindo do pressuposto que o sismo é um acontecimento do passado histórico, parodiado para se buscar uma nova maneira de vê-lo, assim podemos afirmar a continuidade do processo necessário para determinarmos que o romance do Poeta é uma metaficção historiográfica.

Nesse contexto, para corroborar que o foco não é o intertexto histórico mas para estabelecer uma conversa com o discurso da arte. O capítulo sobre a guerra do cimento, não apenas salienta a relação capitalista de demanda e valor, ela indicará as consequências dessa guerra. O sismo histórico, segundo o jornal Diário de Notícias, de Angra do Heroísmo, em uma reportagem sobre o fato, diz que o arquipélago recebeu mais de 12 milhões de ajuda internacional, e o cimento já vinha comprado com esses fundos. Logo, podemos concluir que existe a possibilidade da existência de um esquema de desvio da “iguaria”, como fora relatado no romance do Poeta. Portanto, se aplicaria a ideia de Hutcheon sobre a relação dos discursos, histórico e artístico, e de sua existência somente através da M.H.

O narrador comenta que é raridades nesses tempos, que as barcaças andam cheias de cimento, o Puto utiliza a sua para pesca, “vela o perigo de gostar de pescar em mar revolto” (p. 87). Enquanto os outros pescadores se concentram em carregar o cimento contrabandeado, com o consentimento do Chefe, o Puto aposta somente em sua alternativa de vida. Estando à margem de todo esse processo, ele cometera um erro fatal, “falara mesmo em quantidades que correspondiam ao desvio. Era urgente calá-lo” (p. 87). Não respeitara a única regra para o funcionamento da nova atividade em Jericó, não só rompeu o sigilo, como indicara com exatidão, fruto da observação, enquanto mantinha a tradição de pescador que pesca, ao invés de freteiro. O narrador diz que o Chefe precisava dar um jeito, pois “todos os dias se sujeitavam ao desgaste contínuo daquela voz de tom inocente que pedia cinquenta escudos para mais meia bola de vinho” (p. 88). Neste momento ficamos sabendo de

quem era a fala do início do capítulo, o Puto não queria participar, porém cobrava religiosamente o seu silêncio. O Chefe já tinha o plano, o narrador comenta que ele “era simples e eficaz como devem ser todos os planos de qualidade. Em vez de meia bola é oferecida ao Puto uma garrafa inteira de vinho. Foi o seu caminho para a morte” (p. 88). O Puto, mesmo sabendo que caíra numa armadilha, aceitou todos os murros e pontapés que lhe foram de encontro a si, talvez por achar que merecia.

Após o espancamento, ele fica por horas desacordado e logo tenta se arrastar para casa, entre quedas:

Luta contra a debilidade que o tolhe e consegue arrancar-lhe a lucidez dos primeiros passos. Toda a viagem lhe parece uma réstea de mentiras agoniadas, um pesadelo informe que se desfaz no despertar, um quisto amuado sem evolução visível. Sabe que não vem do cabo do mundo, mas nunca se sentiria tão longe de casa. Está irremediavelmente perdido. Quer gritar sem voz, andar sem pernas, morrer sem chamar a morte. (p. 89)

Não morrerá na hora, apenas dias depois, “numa noite de outubro de estúpida lua cheia” (p. 89). A morte dele parece simbolizar a morte de todos os moradores que pensavam que ainda viviam na Jericó pré-sismo, visto que ele era o único pescador que usava seu barco para pescar, e também a todos que, de alguma maneira, se atravessavam aos interesses da nova ordem promovida pelo Chefe. A guerra do cimento atingiu todas as camadas da sociedade de Jericó,

aquela era a guerra santa, prenhe de indulgências, benesses, títulos, a quantos conseguissem aumentar o tesouro do Grande Chefe, do Chefe, dos Chefezinhos, em distribuição graduada como mandam as regras das organizações honestas. (p. 90)

Todos que tentavam romper essa linha tinham o mesmo destino que o Puto. Esses não eram as únicas vítimas, “as gentes de Jericó sofriam as consequências desta guerra sem que dela se apercebessem. Todos os dias uma quantia mais alta tabelava o preço do saco de cimento. Pagavam-no a preço de ouro” (p. 88), os moradores sofriam as consequências sem nem ao menos saber o porquê. O narrador parece se compadecer ao ocorrido, porque após a morte do Puto, ele comenta que:

Se chorei pelo Puto, fi-lo por mim. É que ele conseguira, através da morte, a libertação que se canta quando a vida nos desencanta. [...] Todas as guerras têm os heróis que merecem, mas o Puto não merecia entrar nesta nem por brincadeira barata. Prefiro escrever que ele foi a vítima que esta guerra exigiu para sua consolação. (p. 88)

O sentimento do narrador parece carregar um pouco de inveja da libertação, que só a morte é capaz de oferecer, do Puto. Como se ele não apenas narrasse os fatos, mas

também os vivenciara, ao ponto de achar que houve injustiça no ocorrido. Tal dúvida se esclarece quando ele diz que: “O ofício do contrabando segregou-me Linschooten.” (p. 90). Sobre este, falaremos mais a frente, no entanto, não restam dúvidas da participação do narrador como personagem da história, ele comenta que o Puto “parecia não querer ser um morto cómodo, desses que se enterram e pronto” (p. 90), o caso não passara sem marcas. Outra possível leitura seria que o Puto já não aguentava mais fazer parte de um local que o excluía, e que ele provocara tudo, desde o pedido para o silêncio, o que justificaria o não escape da armadilha e nem a tentativa de se defender dos golpes. Não os fez por achar justo, mas sim porque queria se libertar, e se sacrificar para denunciar, e assim ocorreu, morto, porém vivo.

Ao final do capítulo da guerra do cimento, dispomos de algumas informações, que julgamos derradeiras para entender todo o processo que envolve as problemáticas geradas pela metaficção. O narrador comenta que “o Puto afinal, não morrerá. As lágrimas do Patachão e as minhas foram excrecências do álcool. Ninguém sabe ou lembra quando foi a guerra do cimento” (p. 91).

Além de revelar que tudo não passa de uma mentira, embora denote que os fatos relatados, no capítulo em questão, são ficção, abarcaria assim a ideia de Hutcheon, onde os textos históricos e artísticos se unem. Dessa maneira, fica clara a presença da paródia do sismo de 80, o que acaba com a possibilidade de lê-lo como um romance histórico. Ainda, também fica evidente outra característica da M.H, porquanto ambos os fatos, histórico e literário, são pretéritos ao presente da narrativa, provocando assim a equiparação, salientada por Hutcheon, entre os dois fatos, que gozam do *status* de serem intertextos históricos: um documentado e o outro artístico. Além disso, é revelado a mais importante informação, acerca da metaficção, a presença do Patachão como uma personagem, o que nos leva a crer que o narrador da mesma é o Poeta Porreirinho, explicando assim o porquê o narrador da ficção especificou o texto do capítulo como cordel.

Entende-se agora, a problemática sofrida pelo Patachão no seu trabalho de coautoria. O realismo da obra do Poeta vai além da incompreensão de que Jericó é uma paródia da Cidade, porque as personagens da metaficção são, para ele, pessoas da sua realidade, inclusive ele mesmo. Logo o seu “feroz realismo” ia além das ruas e das personagens de mesmo nome. O Puto de Jericó morrerá por não participar do

meio e por ser uma ameaça ao esquema do cimento, enquanto o Puto da Cidade morreria por ser homossexual, ambos por espancamento, ambos marginalizados perante as suas sociedades. As semelhanças não podiam passar sem que ele percebesse, mas as críticas feitas ao esquema sim.

A morte do Puto da Cidade é um fato que não pode passar despercebido pelo Patachão, uma vez que ele fora chamado para depor no inquérito, algo que o incomodara muito, “sabia que o Puto era homossexual?” (p. 93), lhe repetia o Juiz, inconformado. O Patachão não entendera por que fora chamado, ele comenta que o Puto morre por ter sido espancado e não por ser homossexual. Além da crítica contida nesse acontecimento, que tenta indicar a culpa da morte sobre o próprio morto, a assinatura do depoimento chama atenção. O Patachão “escreveu, caligrafia grada e pesada José Martins Costa. Abaixo, como quem não prescinde de seus títulos de honra, em maiúsculas graves e erro ortográfico saliente, acrescentou, PATAXÃO” (p. 93). Duas coisas se admitem, a ignorância do Patachão vai além do conhecimento literário e o seu verdadeiro nome é José, confirmando que a relação putativa também ocorre na alcunha batismal, reforçando a relação já mencionada.

Conforme a narrativa avança, os dois romances começam a se entrelaçar, o que reforça a nossa tese de que o romance do Poeta é uma paródia da ficção. O narrador comenta que a Cidade, depois do sismo, respirava e exalava medo, pois “não haveria coragem para recomeçar” (p. 85). No entanto, durante a noite,

[...] alguns passos antigos: os do Poeta Porreirinho, do Patachão, da Rosa, do Graciosa e pouco mais, que Linschooten, por enquanto, de pouco ou nada serve. Tinham-se refugiado na noite para mitigar a saudade dos tempos idos, daquele em que andavam pelas ruas, em deslize suave, a saborear o sossego, a quietude da vida, o palpitar da ternura. Foram-se esses tempos num ápice de vinte segundos. (p. 85)

A Cidade de antes existe somente à noite, por intermédio dos marginalizados, unidos por motivos distintos, que juntos revivem e vivem escondidos na nostálgica noite. Além das personagens conhecidas, o narrador comenta que o Graciosa<sup>18</sup>, um sujeito que só surge em um dos rituais do Patachão, ele dança, em uma espécie de

---

<sup>18</sup>Acreditamos que esta personagem tenha alguma relação com a Graciosa, uma ilha dos Açores. Porém, não conseguimos entender a analogia.

transe aos guinchos do violino. Todavia, a presença do Linschooten, se destaca, porque é a segunda vez que ele é mencionado, sempre em fatos pretéritos.

A primeira aparição desta personagem é na página 82 da ficção, onde o Poeta em meio ao um regresso no passado da ilha, pergunta: “Imaginas como seriam as ilhas antes do povoamento? Há quem fale de fetos, cedros e faias, alguns coelhos, [...] E musgo. Montanhas de musgo” (p. 81). Além de fazer mais uma referência ao espaço, esse regresso ao passado gera um comentário do narrador, onde “a presença de Linschooten parece ser inevitável. Mas não. Por enquanto ainda não é tempo de Linschooten” (p. 82). Seu retorno, inicialmente, gera um estranhamento, porque na página 90, em meio a um trecho do romance do Poeta, o narrador Poeta fala da morte do Puto de Jericó, lamenta-se, “uma surra de morte.// O ofício do contrabando, segredou-me Linschooten”(p.90). Portanto, esta personagem conversa com o narrador da metaficção, mas também é referenciado pelo narrador da ficção.

Como fora feito com a guerra do cimento, o Poeta destina um capítulo do romance para essa personagem. Se inicia assim:

Está sentado no banco verde, com o ar parado da eternidade, o corpo em forma coloquial, as mãos muito brancas pousadas no seu colo de homem, o cabelo loiro semicomprido e alguma ondulação, a barba igual, vestido com fato de modelo estranho em veludo escuro, nos pés umas borás cabedal bicudas e com uma larga dobra acima dos artelhos. Na cabeça, um chapéu de veludo igual ao fato dá nas vistas e no gorro pelo enorme penacho semelhante aos que vira na montra de uma loja de Jericó. (p.94)

Logo, se percebia “que não era ilhéu. Nem por sombras (p.94)”, não só por sua aparência física, suas vestimentas o datava de um passado distante. Esse sujeito é outro intertexto histórico, trata-se de Jan Huygen van Linschoten no entanto, a grafia da personagem literária ganha um “o” a mais, certamente para diferenciá-lo do histórico. Porém, como podemos observar (Figura 1), a descrição física feita pelo narrador, bate com a imagem de seu referente histórico.

Figura 1: Jan Huygen van Linschoten<sup>19</sup>



Fonte: [https://www.raremaps.com/gallery/detail/36343/Linschoten\\_Portrait\\_Hugonis\\_A\\_Linschoten\\_Haerlemensis\\_1595/Van%20Linschoten.html](https://www.raremaps.com/gallery/detail/36343/Linschoten_Portrait_Hugonis_A_Linschoten_Haerlemensis_1595/Van%20Linschoten.html)

A personagem da metaficção Poeta Porreirinho narra que aquele homem o fazia “duvidar da minha própria sanidade mental” (p. 96), ele ignora tudo a sua volta e fica com o olhar vidrado no vulto sentado no banco verde, com um rolo às mãos. Impulsionado pela curiosidade, diz:

Vou me. E ele, Não se preocupe, que mais ninguém me pode ver. Foi esse o privilégio que lhe concedi. Sente-se aqui, se não quer que o julguem paranoico. Evite falar-me para não se rirem de si, pois vão pensar que está a falar sozinho. / O senhor está vivo? // Riu-se como um diabo vicentino. Claro, homem! Já é grande para que lhe apareçam fantasmas tão arrumadinhos como eu. (p. 97)

Esse fato corrobora que a personagem é, quase que literalmente, um intertexto histórico diferentemente de Jericó, que possui a alcunha, mas se trata de outra cidade, enquanto o Linschooten não possui a exatidão gráfica, mas parece ter todas as outras características. Ademais, vale salientar que o trecho não aponta apenas um intertexto histórico, ele também assinala um intertexto literário, onde temos o Poeta Porreirinho como narrador personagem. Podemos alegar tal afirmativa baseados na premissa de que Jericó é uma paródia da Cidade, logo, o Poeta da Cidade é o referente literário

---

<sup>19</sup> Jan Huygen van Linschoten, por vezes grafado Jan Huijgen van Linschoten (Haarlem, 1563 – Enkhuizen, 8 de Fevereiro de 1611), foi um mercador e explorador neerlandês que viajou extensamente pelas zonas de influência portuguesa na Ásia. Tem sua importância histórica para Angra do Heroísmo por, em 1595, retratar a cidade. Trata-se da mais antiga ilustração.

em questão. Em suma, o entrelaçar dos romances auxilia a equiparação dos referentes parodiados, como dito por Hutcheon.

Voltando ao forasteiro, o narrador Poeta parece se convencer com a existência do vulto, no entanto, o rolo às mãos desvia a atenção da possível fantasia que ocorre. Ao perguntar do rolo, Linschooten diz que:

Veja aí!, e apontou-me o rolo de papel que eu continuava a segurar nas duas mãos. Abro-o com a minha maior solenidade e os olhos pasmam de maravilha e de surpresa. O coração inquieta-se-me numa comoção impresentível. É uma carta de Jericó, feita sob traço de desenhador exímio, um belo desenho em que a cidade sobressai com suas ruas e suas casas, suas igrejas, ribeiras, moinhos e conventos, quintais e sua câmara. E o monte Brasil, em baixo, com suas tetas de cabra e o mar com todas as suas ondas e navios e, ao fundo, cerrados cultivados [...]. Leio: *Jerico Urbis (...) vocant maxi: & copioso glasti, proventu ditifs.<sup>a</sup>. accurata cum arce / delineatio Hanc ob Episcopi praefecti ET regii senatus auc:toritales aliae tanque supremam respiciunt. Auctor Ioannes Hugonius A. Linschoten a<sup>o</sup> 1595 ...* (p. 98)

O tal rolo expõe o desenho que Linschooten fizera de Jericó em 1595. Da mesma maneira que a descrição física apontava a semelhança, podemos perceber que ela ocorre também nos desenhos, como pode ser visto na figura abaixo.

Figura 2: A Cidade De Angra. Na Ilha De Iesu Xpoda Tercera



Fonte: <https://www.raremaps.com/maps/medium/42681.jpg>. Acesso: 06/01/2017.

Percebe-se que a personagem se emociona ao tomar conhecimento do que estava em suas mãos. E depois de apreciar o desenho<sup>20</sup>, ele diz para Linschooten que:

Já ouvi falar de si, sem que tenha ficado a saber. / os vossos historiadores dão toques vaginais aos documentos e julgam que lhe espremeram toda a verdade. Sobre mim, só dizem barbaridades. Não sou herói nem santo, o que não quer dizer que seja um facínora ou pirata. Poderei ter sido controverso. Mas nunca fui desonesto. Nenhuma consideração pelas gentes das ilhas me fez voltar. Por isso, não quero que me vejam. As minhas relações com essa gente se não foram negras, foram funestas. (p. 99)

Mesmo o Poeta reconhecendo como um sujeito histórico, não lhe vem a ideia do acontecimento ser fantástico<sup>21</sup>. A crítica lançada pela personagem fantasmagórica, parece ser um ponto de partida para evidenciar a subversão paródica indicada pela sua presença. Linschooten diz ao Poeta que voltara porque soube do sismo, e da reconstrução de Jericó e veio “saber o que escapou à época do meu desenho” (p. 99). Após relatar seu objetivo, o holandês comenta ao Poeta que não pode se sujeitar “à luz solar. Até logo à noite. Nesse banco” (p. 100), e assim desaparece.

Com tal desaparecimento, que acaba o capítulo destinado ao Linschooten. O narrador da ficção comenta que quando o Patachão lera essa parte do romance do Poeta, ele

relembra a euforia quase dramática do Poeta Porreirinho. “Falei com um senhor estrangeiro de uns quatrocentos anos!” O Patachão riu-lhe na cara. Falou dos malefícios do álcool [...] A Rosa Cambadinha fez coro e aproveitou para choramingar sinceramente pedido adulto, os braços à volta do pescoço, “Não bebas tanto, meu amor, que te afogas de morte.” O Poeta apelou para a honestidade que prezava acima de um copo de aguardente. (p. 100)

---

<sup>20</sup> Segundo reportagem do Jornal Açoriano Ocidental, 14 de março de 2009, o investigador Humberto Oliveira, engenheiro e mestre em cartografia, adiantou à Lusa que Jan Huygen Linschoten terá sido o coordenador e editor, mas o cartógrafo foi um português anónimo, o desenho terá sido feito por portugueses e a gravação por um holandês, Baptista Doetchum. No âmbito do seu mestrado em cartografia realizado na Universidade do Porto, Humberto Oliveira, que é natural de Angra do Heroísmo, sustenta que, naquela data, os cartógrafos portugueses eram “os únicos que tinham capacidade para tal”. Avança com os nomes de Luís Teixeira, Fernão Vaz Dourado e Bartolomeu Lasso.

<sup>21</sup> Inicialmente Linschooten parecia ser apenas um intertexto histórico. No entanto, desde o primeiro contato com o Poeta, que hesitou em acreditar no que estava vendo, por achar se tratar de um vulto. Após estabelecer contato, a personagem pôde comprovar na fala Linschooten, que ele é um fantasma, que voltara para poder comparar o desenho que fizera com a disposição atual de Jericó. A presença da fantasia na narrativa poderia gerar uma análise mais apurada, levando em consideração os estudos de Tzevetan Todorov acerca do fantástico. Todavia, achamos melhor apenas mencionar o fato, visto que a presença de tal personagem causará mais hesitações e estranhamentos em outras ocasiões. Trabalhamos com a ideia de fantástico maravilhoso, pois temos como objetivo apenas evidenciar a personagem como um intertexto histórico, para assim, apontar a narrativa com uma metaficção historiográfica.

Mesmo em seguida de ter jurado, com a negativa dos amigos, resolveu que levá-los para o encontro noturno que havia marcado. Rosa vestiu o traje que o Poeta mais gostava, enquanto o Patachão só iria pela sua estima pela amizade, os três no Pátio d'Alfandega, sentados ao banco verde, ainda incrédulos, os dois. A cena ocorre na ficção, Linschooten diz:

// “O amigo não quis vir sozinho...” O Poeta assusta-se e vê, sentado no espaço que lhe fora reservado, o senhor Linschooten. “Já chegou!” e não se percebeu se havia rogozijo na sua voz ou se era informação aos incrédulos. “Quer que os seus amigos partilhem da minha companhia?...” O Poeta não chegou a responder. Linschooten sabia tudo que ele pensava. Qualquer resposta seria circular e redundante. Inevitável foi o gritinho da Rosa e só não desmaiou pela intervenção pronta e superior de Linschooten, que a recompôs, primeiro com o seu olhar hipnótico, depois com palavras de circunstância mas muito bem enfeitadas com lacinhos de sorrisos. Enquanto isso, o Patachão ajoelhara, excomungara-se em mil perdões, abraçou o Poeta e dirigiu-se a Linschooten de mãos postas. Passou do razoável o tempo que demorou com a boca em ó de pasmo. Foi uma comédia. (p. 101)

A presença de Linschooten na ficção é o principal acontecimento que demonstra o entrelaçar das narrativas. O narrador não indica nenhuma estranheza por tal fato, no entanto, para o leitor empírico, não há como passar sem ter o estranhamento, podendo até pensar que se trata de um trecho da metaficção. A certeza do entrelaçamento ocorre quando o Poeta declara a todos os que estão sentados no banco verde “que estava a escrever um romance e que nele iria fazer figurar Linschooten, o Patachão, a Rosa e o próprio” (p. 102). Cremos ser de grande valia detalhar o relacionamento entre os quatro, porque fora a partir desse e dos seus desdobramentos, que o Poeta tem a ideia de escrever o seu romance.

Duas conclusões foram tiradas de tal encontro: “o senhor Linschooten era muito divertido e todos formavam um quadrado perfeito” (p. 102). No entanto, a relação perfeita durara muito pouco, o Patachão encheu-se do forasteiro quando ele curvou-se e beijou respeitosamente a mão de Rosa, que, além de ter ficado avermelhada, “deixou ficar o seu olhar de fornicação melancólica” (p. 103). O narrador comenta que o Linschooten, agora, era uma ameaça, na visão do Patachão, o que de longe não era compartilhada pelo Poeta, aliás, a influência era tanta, que Linschooten manipulava visivelmente as vontades do Poeta como um “cãozinho amestrado”. O Patachão não gostava nada, pois “o prestígio do Poeta que se esfarinhava. Isso era imperdoável. E o quadrado virou triângulo” (p. 103). A grande estima do Patachão pelo amigo sempre fora a sua grande prova de amizade, fato que fica evidente aqui e por

todos os esforços para a “arrumação” do romance do Poeta. Não demorou muito para que o triângulo virasse uma dupla, a Rosa começara a cultivar ciúmes do Poeta, ele “deixara de cumprir com as suas obrigações de macho. Rosa contou tudo para o Patachão num choro de desconsolo absoluto. Aquilo era inadmissível” (p. 103).

O narrador explica que a Rosa Cambadinha não aguentou tamanha desfeita, seu amor era absoluto, ela largara o Poeta, como último ato comunicativo, um bilhete. Ele relata a cena onde:

A sua emboscada tinha duas saídas distintas: uma para o Poeta Porreirinho (e ele aproveitou-a bem) e outra para ela que também seria aproveitada. Levantou-se. Apagou a luz. Saiu do quarto. Encheu a banheira de água quente e lavou-se em profundidade. Vestiu-se. Com todo o seu orgulho de fêmea, escreveu um bilhete que deixou ostensivamente sobre a mesa da cozinha, “Fui-me embora. Já podes trazer cá pra casa o maricas do Linxote e dormir com ele na nossa cama.” (p.104).

Já passado algum tempo da morte da Rosa, o heroísmo dela, para o Patachão fora o “ritual do seu casamento com o Poeta Porreirinho”. Também gosta de imaginar se ela está saltando de nuvem em nuvem na busca de seu amado. “quem sabe Deus pegou no Poeta Porreirinho e com a devida cunha do senhor Linschooten, os colocou a morar no mesmo apartamento, onde bebem aguardente e desenham interminavelmente a Jericó do romance?”(p. 104). Embora se trate de uma fala do Patachão, mesmo envolto das ignorâncias já mencionadas, ele destaca que o Linschooten que está com o Poeta é o grafado com os dois “oos”, ou seja, o literário e não o histórico, possuidor apenas de um “o” na grafia.

O intercalar das ficções, as prendem cada vez mais, não há como se ler uma separada da outra, como antes. A confusão do Patachão começa a fazer sentido para o leitor empírico. Também evidencia-se que as dificuldades do Patachão não eram as mesmas do CL e do Intelectual da Cidade, já que estes buscavam estética literária. Os discursos e os intertextos começam a se misturar ao ponto de, inevitavelmente, perceber que o romance do Poeta é uma paródia da ficção, tanto que ambos possuem o mesmo título. O leitor empírico pode perceber isso porque as narrativas ficam dispostas, de maneira entremeada, através das escolhas do narrador da ficção, nos levando ao pensamento de que as narrativas são uma só, não fisicamente, mas no seu sentido.

Na metaficção, após o desmanche do “quadrado perfeito”, o foco é dado as andanças do Poeta e do Linschooten, para que possam fazer as devidas mudanças, a fim de atualizar o desenho de Jericó. Durante esses, Linschooten relata ao Poeta como era Jericó no passado, suas belezas e suas injustiças, pouquíssimas são nostálgicas, a maioria servem para criticar, até porque já sabemos que se trata de uma obra pós-moderna. Sendo assim, acreditamos que não seria de grande valia analisá-los, por já termos referenciado o intuito de subversão contida na obra do Poeta.

Optamos por dar ênfase ao entrelaçamento das narrativas, uma vez que além de destacar essa, também há o processo de montagem final realizado pelo Patachão. Mesmo com as dificuldades mencionadas ele não desistira. Em meio aos intertextos e personagens históricos, o narrador revela a promessa do Patachão, para si mesmo, que ainda há de tentar mais uma vez, porque “surgira uma editora privada que, em conferência de imprensa anunciou ir apostar em todos aqueles que escreviam para a gaveta porque não são se lhes dava oportunidade de edição” (p. 119). O medo da não aceitação voltava a tomar conta do Patachão, “para ele, o Poeta Porreirinho passara depressa de mais as fronteiras da lógica” (p. 119). Depois dessa conclusão, que demonstra uma centelha literária, ele deixa o romance e vai para casa. No outro dia, “sem que seja tempo disso, chove sobre a Cidade. Chuva estranha de julho” (p. 120).

No caminho para a casa do Poeta, o narrador relata toda a cena da última “arrumação do romance. Na cabeça do Patachão “estão por ordenar a morte do Puto e o sismo de janeiro”, essa última tentativa estava perturbando o Patachão, “aquele romance é uma alegoria angustiante”. Quanto mais ele lia as críticas e o asco do Poeta narrador a Jericó, mais o Patachão compartilhava do mesmo sentimento para com a Cidade. O processo de coautoria era visto pelo Patachão pelas transformações físicas e aquisição de alguns hábitos do Poeta. Mas fora o cansaço mental, juntamente com os julgamentos concebidos, as sete páginas que tratavam do sismo e da morte do Puto consumia-o. Ele grita: “rasga, rasga, rasga!”, tomou para si a tarefa de retirar aquelas páginas na versão que vai para a editora da Cidade. Esta é a primeira e única vez que o Patachão usufrui de seu posto de coautor da obra, pois ele lembra que “o romance há-de ficar legível para que a promessa se cumpra” (p.130).

Após a conclusão da última versão o Patachão define o romance do Poeta, o narrador diz que:

Para ele, estava ali o melhor romance do mundo, talvez não do mundo, que os exageros são pecados da cegueira, mas do país, nem mesmo do país seria que Lisboa não deixa, das ilhas que a elas pouca moça faz. Todavia, se não era o melhor romance das ilhas, da ilha era-o com certeza não era tão concludente como se precisava, era o melhor romance da Cidade. Claro que a Cidade só reconheceria tal romance como o melhor, se o Intelectual o declarasse solenemente, em transmissão directa pelos canais competentes de difusão e em horário nobre. O pior é que já se conhece qual a opinião do Intelectual sobre o romance e, assim, nem da Cidade, o melhor será. Se os quantitativos importam tanto com parecem, o romance não será o melhor do mundo, do país, das ilhas, da ilha, da Cidade. É, de forma indubitável, o melhor romance do Café Atlântico. Deste melhor ninguém ousaria aproximar-se. O Patachão está em paz consigo. (p. 131-132)

Partindo da mais alta estima rumo a mais baixa, porém real. Nesse trecho é feita a análise do caminho a ser percorrido por uma obra, na busca de reconhecimento, onde há necessidade de se passar pela chancela intelectual. O romance do Poeta falhou em ser reconhecido pelo Intelectual da Cidade, logo, nem precisou rumar ao continente para a próxima etapa. A presença de Lisboa não só reforça o laço real, de que a Cidade é Angra do Heroísmo, como também indica o domínio lisboeta e o seu desprezo pela literatura local. Contudo, o Patachão consegue determinar que a obra do Poeta é, sem dúvida, a melhor do café Atlântico, até porque ninguém prezaria por tal marca. Esta definição simboliza a marginalidade extrema da metaficção, de autor marginal, com personagens marginais, num espaço marginal e dando voz aos que vivem à margem.

Depois de ter uma noite de bebedeira no Café Atlântico, senta-se no banco verde do Pátio d'Alfândega e adormece, fora uma espécie de comemoração porque no outro dia entregaria o romance a editora da Cidade. Tal fato o faz delirar, onde “o Director da editora da Cidade iria embasbacar perante aquela obra-prima que lhe surgia de mão beijada, [...] projectando o nome da empresa para o Cume das preferências dos leitores” (p.134). O narrador comenta que o romance do Poeta seria lido e interpretado como algo original e genial, uma tiragem de imediatas duas edições, “hábito editorial português”, e assim o Patachão, finalmente, entraria para o ramo editorial, porque fora reconhecido como editor. Embora não fique claro se é um sonho, um delírio da bebedeira, ou um fato inventado pelo narrador, apenas para criticar o mercado editorial. Um ou outro, não mudaria o fato de não ter acontecido, não passa

de uma ficção de um futuro muito próximo, uma vontade, um final feliz, digno de um romance romanesco.

O Patachão dava a tarefa como terminada, não haveria outra versão. Assim, aliviado, não partirá dele mais nenhuma outra valoração do romance. Porém, o narrador diz que o Patachão “medita” que ele é o único vivo que está presente no romance do Poeta, com duas ressalvas, o Intelectual, que já se proclamou imortal, e Linschooten por não ter um *status* definido, não era morto nem vivo. Os demais todos mortos, o narrador finaliza o pensamento do Patachão dizendo que:

a própria Jericó era uma cidade morta, fixada por Linschooten no papel como um enorme sudário. E tudo quanto no romance se moveu e vinha fatalmente semelhante à realidade, havendo que salvar o azar das coincidências. Afinal “Pátio d’Alfândega - Meia-Noite” era o retrato da morte sem mais adjectivos nem metáforas. (p. 142).

A presença da morte não é exclusividade do romance do Poeta, ela também está na ficção. Mas ao determinar que o romance do Poeta é o retrato da morte é, embora o narrador diga que não há desdobramentos da indicação, uma amostra de como uma obra que desafia a tradição é vista: morta.

Para confirmar tal indicação do narrador, ele relata o veredito da editora da Cidade: Sem explicação plausível, dizia:

“Programa saturado, comprometido por dois anos, temos muita pena, se quiser esperar, experimente outra editora, o senhor compreende, o mercado livreiro está mau, blá-blá-blá.” Apesar da expectativa gorada, já não se surpreendeu. Colocou a capa debaixo do braço e, sem pedir desculpa pelo incômodo, veio-se embora. O sonho de dez edições mais os devaneios de glória já nem deram um pesadelo. (p. 142)

Mais uma vez a negativa, não fica claro que tenha sido referida após a leitura, mas é possível vê-la assim. Os devaneios vieram a cargo da proposta da editora, que parecia indicar a publicação certa de qualquer obra, sem determinar valor, iria ignorar tal passo, como fora dito em conferência televisiva. Todavia, após quinze dias do anúncio, o narrador expõe que:

a editora tinha recebido 107 originais, de 96 escritores, sendo 102 de poesia, um conto, uma comédia, um artigo sobre ecologia e dois ensaios sobre o folclore particularmente enformados por transcrições de Luís Ribeiro<sup>22</sup>, Leite

---

<sup>22</sup>Etnógrafo.: Delegado-Procurador da Coroa na Relação dos Açores, lugar obtido por concurso, mas recomendado pelo Partido Regenerador local; Administrador do Conselho e Comissário da Polícia de Angra (4 de Julho a 2 de Setembro de 1910); Juiz Administrativo (alvará de 19 de Dezembro de 1910),

de Vasconcelos<sup>23</sup> e João Ilhéu<sup>24</sup>. Havia (e confirmava-se) naquelas ilhas não só leite e carne, não só os ventos, o anticiclone, os vulcões e os sismos, não só aquele desejo de partir mandando as ilhas às malvas, como também havia, quase de repente, 96 escritores de geração espontânea, quase tantos como as filarmónicas e quase todos a chorar para a mesma banda: o mar azul, a lua cheia, a ilha verde e o pôr-do-sol, o barco no horizonte, adeus amigo, adeus, ó mãe!, meu amor, eu amo-te, tudo em rimas de ar e vento a que nem alguidar escapava. Era literatura a mais, muito própria e muito insular. Claro que havia também o romance do Poeta Porreirinho. No estado que se sabe. Mas havia. (p. 119)

Em tão pouco tempo surgira quase uma centena de novos autores, que devido a todos os processos, criticado pelo narrador, são marginais, ignorados e repulsados, como o Poeta, ou apenas escritores que não possuem interesses editoriais. O interessante é a “confirmação” de que há muitas coisas a se falar, porém a maioria fala do mesmo, quase todos são expressões notoriamente insulares, talvez por isso não possuem um lugar em um maior mercado editorial, pois falam sempre do mesmo. Não sabemos se o romance do Poeta fora o único rechaçado, mas abre uma possível indicação disso, porque fora dito que quase todos expressavam do mesmo, restando assim a plausível indicativa que apenas o romance do Poeta não falara, e por isso fora negada a publicação, o fazendo assim, uma obra marginal perante as marginais.

Após da negativa, o Patachão se encaminha ao Pátio d’Alfândega, o narrador descreve a cena:

Foi sentar-se no banco verde para ficar. De caminho foi pensando na inutilidade do seu martírio intelectual. Afinal, havia o Camões que era o mestre da Língua, o Vicente dos autos e farsas, o Eça da imortalidade romanesca, o Pessoa da arca mais milagrosa que a do ilusionista, o Nemésio da açorianidade. “Para que diabo os parvinhos dos poetas porreirinhos continuam a escrever quando tudo está escrito da forma mais que perfeita?” Aquele romance é apenas uma manta de retalhos mal cosidos e mal rimados. Coisa pobre de se ler. O Patachão tem, enfim, o seu momento de mundividência. E goza-o como pode. (p. 142)

Como num passe de mágica o Patachão parece ter adquirido todo o conhecimento literário para elencar tal questão, talvez seja o banco verde. O questionamento é oportuno, ainda mais depois de tudo que vivenciara com o espólio do amigo, de tal

---

Chefe da Secretaria da Câmara Municipal de Angra (2 de Abril de 1925 a 4 de Dezembro de 1952). Foi ainda, num curto espaço de tempo, professor do Curso Complementar de Letras e de Canto Coral, no Liceu de Angra.

<sup>23</sup>Poeta, linguista, filósofo, arqueólogo e etnógrafo português.

<sup>24</sup>De seu nome completo Frederico Augusto Lopes da Silva Jr. usou o pseudónimo de João Ilhéu com o qual publicou a maior parte da sua obra, principalmente a literária, mas também usou Frederico Lopes e mais raramente Frederico Lopes da Silva.

forma inútil, concluiu que o romance do Poeta era apenas o melhor romance do café Atlântico, poderia ter o feito sem quase nenhum processo intelectual. O que faltara ao raciocínio do Patachão é a necessidade de se expressar, até como uma maneira de aliviar a vida insular, como se já fizesse parte do imaginário cultural. Não podemos afirmar que esses anônimos não querem os louros de serem reconhecidos, talvez tenha sido uma pretensão do narrador chamá-los de escritores, embora os possam ser, pois é isso que fazem, escrevem. Sendo assim, achamos válido pensar se o Poeta teria deixado quaisquer escritos de sua obra, na editora da Cidade, para fins de publicação. Provável que não, levando-se em consideração que nunca procurou legitimar os seus textos, como fora feito pelo Patachão.

Ainda sentando no banco verde, Patachão recebe a visita de Linschooten, “tão em carne e osso como há quatrocentos anos no passado”. Estava lá para passar um recado do Poeta. Daí se procede uma conversa digna de pertencer a metaficção, inclusive pela disposição das falas das personagens, assim como de conteúdo fantástico, porém alegórico e crítico. Linschooten diz que o Poeta:

“Está lá em cima, para além daquelas nuvens, na companhia da Rosa” / “Eles estão bem?” / “Sim. São felizes.” / “ Ainda se lembra de mim?” / “Claro! Mandam-te um abraço. Têm saudades tuas...” / “Bem podiam ter vindo...” / “Não quiseram descer. Esperam por tu na sua nuvem.” E acrescentou meia dúzia de banalidades sobre a vida que levavam bem lá no alto, rematando com “O Puto também está com eles.” Tinham deixado de beber. A Rosa aprendera a fiar nuvens e montara um tear estulo artesanato insular. O Poeta Porreirinho virara ourives, valendo-se do oiro das estrelas que o Puto pescava com a mesma arte com que apanhava, no mar, o peixe do seu sustento. [...] Estavam a enriquecer. Lá por cima, por falta de serpentes e maçãs, eram mais estéticos o vestir e o despir e possuir um broche ou pulseira de oiro não conferia qualquer estatuto social.[...] O recado era óbvio: “Obrigado pela persistência no ordenar as folhas do romance e pelas diligências feitas para publicação. Mas a ordem continua incorreta. Se atirar as folhas ao ar, as deixar cair e as levantar pela ordem com que pousaram no chão, é esse o romance perfeito. O melhor, porém, é limpar o cu com as folhas”/ “Bolas!” Era a segunda vez que o Poeta lhe ditava tal sentença. Morto e mal agradecido. E Linschooten desapareceu. (p. 144-145)

A visão do paraíso expressa é a de não haver presença da religiosidade, tão importante para o meio e cultura dos Açores. A presença da Rosa também indica esse fato porque o suicida não tem direito à cerimônia fúnebre, e, muito menos, um lugar no paraíso cristão. Além disso, o recado do Poeta revela ao Patachão a forma correta de se ordenar ao romance, ele deveria deixar a sorte e a gravidade determinarem, ou seja, *Pátio d’Alfândega/ Meia – Noite*, não tem ordenamento único e correto, sua perfeição se dará assim, porque trata-se de uma obra pós-moderna, na qual necessita

do leitor para sua significação, que também não há de ser única e fechada. Não havendo o entendimento, como não houve, o Poeta indica, pela segunda vez, o uso como papel higiênico.

Após o desaparecimento de Linschooten, o Patachão volta a se perguntar se ele está vivo ou morto. O romance do Poeta estava só e perdido, assim como o arquipélago que teima em se procurar em si, para si. No entanto, “faltou ao Poeta Porreirinho a captação do essencial, isso que traduz no inefável, no apuro da verdade” (p.145). Logo o narrador explicita que:

A Cidade, tal como Jericó, nunca existiu. Não existe. Não podia existir. A cidade do Patachão é outra, menos trágica e menos difusa, mais coerente e arrumada, com passado listrose e presente programado para enfrentar o futuro. É o que todos dizem. E até mesmo a ilha e as ilhas flutuam sob os auspícios do seu descobrimento. [...] nenhuma ilha pode ser descoberta até ao fim, como nenhum romance pode ser escrito e lido em plenitude. Há sempre um verbo, um olhar, um gesto, um movimento, uma pausa para descobrir. “Na verdade, envolvemos tudo em azul porque o que nos atrai é a fantasia. Só no desconhecido vale a pena navegar”, recorda o Patachão. (p. 145-146)

As negativas expostas pelo narrador demonstram a ficcionalidade das cidades citadas. Porém, a cidade do Patachão existe e ela é bem mesmo problemática, logo ele não mora na Cidade, é como se ele morasse em outro lugar, quiçá em Angra do Heroísmo. Apesar dessa possibilidade, a falta de plenitude apontada pelo narrador é o mais interessante, pois ela se mostra variável, não portadora de exatidão imutável. Ele utiliza a ilha para apontar que até esse ambiente limitado pelo mar, não é pleno porque em meio a qualquer tipo de aprisionamento, ocorre a fantasia. A opinião do narrador não parece ser para o Poeta, mas sim para os escritores insulares, que ainda teimam em falar do mesmo, ou pensam estar saturados.

O narrador aclara que o Patachão fita pela última vez o início do romance, “Já lá vão abril e maio...” e o que sobra é a mesma sonolenta apatia. “vou publicar este romance no fogo!” (p. 146), e assim o fez, “já que não lhe apetece utilizar tanto papel no traseiro do seu saber” (p. 146). Mesmo que não tenha seguido os ditos do anjo Poeta, o fogo parece ser o melhor destino ao romance, como na Bíblia, sobre a queda de Jericó, em Josué 6.24 diz: “Porém a cidade e tudo quanto havia nela queimaram a fogo”, logo, o Patachão dera, consciente ou não, o mesmo fim a Jericó do Poeta.

Posteriormente a tal publicação, ele “ficou sem tristeza, sem elegância nem poesia, num alívio de parto. Desapareceram-lhe todas as águas e dores. Está sentado no banco verde para enfrentar a eternidade” (p. 146). No dia seguinte, “(Segunda-feira. Em um jornal local: Por causa de papéis velhos, ardeu um prédio na rua Salinas. Não há vítimas a lamentar. Os bombeiros suspeitam de fogo posto). “Ah, ah, ah” – registro gráfico da gargalhada do Patachão (p. 147).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, ao fazer uma retomada de tudo passado durante a construção do presente trabalho, temos a convicção de termos atingido as expectativas, inicialmente, baseadas na curiosidade e na curta análise de Assis Brasil, indicando *Pátio d'Alfândega – meia-noite*, de Álamo Oliveira, como, aparentemente, a única expressão de pós-modernidade literária dos Açores. Se é a única, realmente, não sabemos, visto que a obra fora lançada em 1992, acreditamos que seja pertinente uma investigação sobre tal afirmativa do teórico gaúcho. No entanto, havia a necessidade de se comprovar, primeiro, a presença da pós-modernidade e suas implicações no romance, como também ao sistema literário local. O fenômeno pós-moderno não é apenas uma expressão literária, mas sim um fenômeno artístico e cultural, que, além de ser contraditório, visa desconstruir e subverter por meio do discurso paródico e de intertextos históricos e literários.

No princípio, após a leitura da obra, cremos que o trabalho se basearia na análise da ficção e da metaficção, onde seriam apontadas as particularidades do romance açoriano, como vimos no primeiro capítulo, logo a indicação da açorianidade em ambas, via características. Além disso, ponderaríamos o discurso, narradores, de ambas, pelo viés pós-moderno, porquanto há a relação paródica entre a Cidade, Angra do Heroísmo e Jericó. Durante as leituras para os capítulos teóricos, entendemos que havia mais a acrescentar, como a Metaficção Historiográfica e as personagens “Ex-cêntricos”. Do mesmo modo, intuímos que a discussão deveria pender mais para as características pós-modernas do que para a açorianidade, pois essas que são as inovações preteridas pelo romance. Sendo assim, apontamos as constantes presenças da relação fronteira da realidade e da ficção, tão comum ao sistema literário analisado.

Além de apontarmos as características açorianas, analisamos o discurso paródico, com o intuito de estabelecer o romance escolhido como pós-moderno. Optamos por comprovar e tentar ir além da definição de Assis Brasil, onde ele indica, principalmente, o teor crítico da obra, a presença da metaficção e o entrelaçamento das vozes narrativas, como características pós-modernas. Também ponderamos o discurso paródico e os narradores de ambas narrativas pelo viés pós-moderno, por

haver uma relação paródica entre a Cidade, Angra do Heroísmo e Jericó. Para tais, expomos o estudo do teórico russo Mikhail Bakhtin, que fez uma análise da paródia desde a antiguidade clássica até os tempos modernos e as teorias da paródia e da *poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon. Esta, vai além do discurso paródico e da presença da metaficção, como características da poética pós-modernista. Desta autora, aproveitamos também as definições de Metaficção Historiográfica e de “Ex-cêntrico”.

Ambas as definições da autora canadense acabam se complementando. A Metaficção historiográfica é um romance que se apropria de personagens e acontecimentos passados, históricos ou literários, com o intuito de renová-los. As duas narrativas do romance possuem praticamente todas os mesmos intertextos, os mais importantes são: o sismo de 80, o café Atlântico Jericó, o Pátio d’Alfândega, o banco verde, o incêndio da Sé e o Linschooten, que além de ser uma figura histórica, expressa um caráter fantástico à narrativa, uma vez que a personagem se encontra morta. O que nos faz indicar apenas o romance do Poeta como uma Metaficção Historiográfica é o fato de acreditarmos que as presenças dos intertextos mencionados, na ficção, são para dotá-la de características, que geram a relação fronteira entre o real e o ficcional, apenas para indicá-la como um romance açoriano. Já na metaficção, tais intertextos recebem um outro significado, principalmente os desdobramentos pós-sismo de 80, Linschooten e Jericó. Dessa maneira, afirmamos que é através da indicação de que o romance do Poeta Porreirinho é uma Metaficção Historiográfica, que nos possibilita indicar que tal romance é uma paródia do romance açoriano.

Em relação a definição de “ex-cêntrico”, Hutcheon aponta para a característica contracultural que a arte pós-moderna possui. Os “ex-cêntricos” são os marginalizados, que se utilizam das características do centro, onde, ironicamente, as subvertem. Na dissertação apontamos que as personagens: Poeta Porreirinho, Patachão, Rosa Cambadinha e dona Margarida são marginais perante aos valores da Cidade, logo, são “ex-cêntricos”. Vale ressaltar que o *link* que os une é o Poeta Porreirinho, todos possuem uma relação de sangue ou de afetividade com ele. Os que já nasceram na marginalidade são: A Rosa, que era sua companheira, o Patachão seu fiel amigo e, provavelmente, seu único fã. A personagem mais subversiva é a

dona Margarida, a mãe do Poeta, porque ela era de uma família burguesa e fora educada para ser o que a cultura local deseja, ou seja, uma boa esposa e uma boa cristã. Negar o seu casamento arranjado fora o primeiro rompimento, mas seu grande pecado procedera em perder a virgindade com o major, ao que ele representa, com seu bigode governamental, fornicou, engravidou, não casou, mentiram ser parentes e, pensando em si, deixou o Poeta menino partir com o pai. Algo que em nenhum dos tempos seria perdoado, ainda mais num lugar tão conservador. Dessa maneira, lhe restou viver à marginalidade às claras e a gosto, emanava seu *status* aos quatro ventos, a todos que a viram em seus tempos ativos, gorda, suja e satisfeita, aguardando a liberdade que só a morte lhe proporcionaria.

As duas definições se complementam pela necessidade da Metaficção Historiográfica possuir, além dos intertextos mencionados, também personagens marginalizados, que têm através desse tipo de romance um protagonismo, portanto suas vozes ouvidas. Esta é a importância de destacarmos a relação nuclear que o Poeta possui com as personagens da ficção, uma vez que *Pátio d'Alfândega/ Meia-Noite*, de Poeta Porreirinho é uma obra pós-moderna, que apresenta intertextos históricos e literários, ou seja, uma Metaficção Historiográfica. Ademais, as personagens “ex-cêntricas” possuem protagonismo para exporem os olhares e as vozes à margem, através da paródia bíblica da Cidade e do pós-sismo de 80.

À medida que a análise ia avançando, a açorianidade ia ficando cada vez mais de lado, embora haja o espaço, o sismo e os sentimentos dos ilhéus, não há um exame ou até mesmo algum sentimentalismo que se refira à açorianidade de Nemésio. O problema se concentrava na presença do passado, não nostálgico, que ali estava para estabelecer um discurso irônico e crítico, sendo assim as características pós-modernas sempre se destacavam. Outro ponto que contribuía, é o fato do romance de Álamo Oliveira divergir do típico romance insular, ao que tange a emigração e aos planos de sair do espaço primeiro, rumo à liberdade além mar, nenhuma das personagens principais o vê como uma possibilidade real ou imaginativa para uma vida melhor.

Com a açorianidade “suspensa”, o trabalho se concentrou em separar, para fins de análise, a ficção da metaficção, mesmo sabendo que as duas cidades ficcionais estão interligadas por si e com Angra do Heroísmo. Essa conexão é feita,

principalmente, pelo espaço e o sismo de 80 onde ainda se destacam o fato de serem ilhas, o Pátio d'Alfândega, o café Atlântico, a Sé e o banco verde. Dessa maneira, o leitor tem elementos para perceber que a Cidade parodia Angra do Heroísmo e que Jericó é uma paródia da Cidade.

A paródia é a melhor forma para se estabelecer um diálogo com o passado, na busca da desconstrução e subversão, no entanto, os espaços em comum citados, sozinhos, não os promovem. A cargo da desconstrução dos espaços ficcionais está o devastador sismo de 80, que historicamente aconteceu em Angra do Heroísmo, e ficcionalmente também ocorrera em Jericó e na Cidade. Desse modo, as reconstruções das cidades não geram apenas mudanças físicas, bem como, comportamentais. A presença do terremoto é uma marca divisória entre o antes e depois, que constantemente são comparados, não para apontar uma definição única, mas para demonstrar que ambas se tornam diferentes. Neste contexto subversivo de mudança, fora onde percebemos que, possivelmente, ele se aplicaria também no sentimento de açorianidade, visto que havia mais a ser vivido e discutido além da solidão e da vida dura. Por isso, o romance de Álamo é inovador ao ponto que desafia o realismo linear presente na construção da identidade literária açoriana, como também relativiza a açorianidade, sentimento ímpar, ao subvertê-lo, a fim de rediscuti-lo através da metaficção historiográfica.

Além de reanalisar o espaço e o sentimento açoriano, ele busca desconstruir o gênero literário. Para tal desestruturação, fora usado algo que se assemelha ao sismo, uma vez que o Patachão toma para si a publicação do romance do Poeta Porreirinho, ele o encontra desconfigurado e com apenas 109 páginas com indicações, das totais 236 que o compõem. Ao propor essa modificação estrutural, obrigatoriamente, o papel do leitor também será examinado, assim como a linearidade. A personagem Patachão explicita o conflito da leitura com o processo de coautoria, porque ele não pode apenas montar o romance.

Podemos afirmar que, assim como o Poeta produziu um romance não entendido pelo Patachão e pelos legitimadores, Álamo Oliveira, através da metaficção, simula como seria a própria aceitação de seu romance no sistema literário açoriano. Com isso, ao desconstruir formato, através do romance desorganizado do Poeta,

também houve a desconstrução da fronteira do real e do ficcional, históricos ou literários, que aparecem para fins paródicos e subversivos e acabam se equivalendo.

O não entendimento das paródias presentes demonstra que o sistema açoriano acabou se fechando em suas próprias tradições, e, por isso, ao se deparar com o romance do Poeta, o rechaça e, assim, se assemelha ao olhar de Portugal à literatura “regionalista” dos Açores. De tal forma que fica claro que o romance do Poeta é marginal perante à tradição açoriana, e também todas as evidências que a metaficção é uma paródia da ficção, inclusive na não legitimação como algo de valor à árvore da literatura portuguesa.

Embora o romance do Poeta possua mais características da prosa pós-moderna, visto o discurso paródico, a metaficção historiográfica e as personagens “ex-cêntricos”, também é imprescindível entender que a ficção possui duas características que também o fazem pós-moderno: primeiro, o protagonismo das personagens “ex-cêntricos”, principalmente nas figuras marginalizadas do Patachão e do Poeta Porreirinho. Segundo, o narrador da ficção, por ser portador da maior parte do discurso paródico e também, ao final, ele é o único que entende o *Pátio d'Alfândega - Meia-Noite*, de Poeta Porreirinho. O que explica o seu papel de pedagogo para o leitor empírico. Embora o Patachão tenha publicado o romance no fogo, o processo apreendido atinge o seu objetivo de existência, quando o leitor empírico o percebe e o compreende. Logo, a obra de Álamo Oliveira atinge sua finalidade, levando em consideração que a literatura açoriana é fechada, produzindo para ela e apenas ela a lendo. Para corroborar tal fato, além de se buscar a certeza dessa obra ser pioneira, como destacada por Assis Brasil, fica em aberto a possibilidade de uma pesquisa futura se ela realmente influenciou as produções subsequentes.

Por fim, *Pátio d'Alfândega – meia noite* é um representante da prosa pós-moderna açoriana, como comprovamos, as desconstruções e subversões ficaram evidentes no formato e em quase todos os conteúdos discutidos. No entanto, a açorianidade de Nemésio perde força ao longo da trama, da mesma maneira que já perdera desde a sua concepção, os fatores geográficos e históricos são predominantes para a formação do sentimento ímpar ao sujeito açoriano. Porém, durante o percurso histórico, a açorianidade apresenta-se junto ao contexto político e artístico, implicando assim em escritos permeados de valores estéticos e éticos.

Nesse contexto, ela transpassa às diferentes ideologias partidárias e centralizadoras, tanto sob o olhar meramente político, como também a defesa da autonomia literária dos escritos e dos pensamentos individuais ou coletivos. Em outras palavras, sem ter deixado de lado a sua definição inicial, a açorianidade parte de Nemésio, passando por governos ditatórios, a guerra colonial e a emigração, denotando assim, o caráter aberto e transmutável desse sentimento.

Dessa maneira, evidenciou-se que as características que formam tal sentimento açoriano também sofrem com os paradigmas pós-modernos. Como, ao final do romance, não foram apontados os caminhos corretos para que a prosa açoriana siga, acreditamos que isso também se aplica à açorianidade. ÁlamO Oliveira visou analisar o presente dos Açores ao promover os regressos aos passados históricos e literários, parodiá-los a fim de subvertê-los e, assim, apontar um possível esgotamento do sistema literário, ou até mesmo da açorianidade presente nele. Esta é, possivelmente, a maior desconstrução do romance, pois não há nada mais no âmago da literatura açoriana do que a açorianidade. Sendo assim, para se pensar no futuro, é preciso reexaminar o passado, e, para tal, *Pátio d'Alfândega – meia noite* é apenas o princípio, indicou a possibilidade de um outro caminho, e como dissera o Patachão “quem não entender, que compre um burro”.

## REFERÊNCIAS

AÇORIANA, Enciclopédia. *Luis Ribeiro*. Disponível em: <<http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/pesquisa/Default.aspx?id=10611>>.

Acesso em: 08 jan. 2017.

ASSIS BRASIL, L.A . *A narrativa açoriana pós-revolução dos cravos: uma breve notícia*. Revista via Atlântica. São Paulo, n 3, p 203-223, dez. 1999.

\_\_\_\_\_. e TUTIKIAN, J. *Mar horizontes: literaturas insulares lusófonas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 2002.

BETTENCOURT, Urbano. *Literatura açoriana – Da solidão atlântica à perdição no mundo*. IN. *Mar horizontes: literaturas insulares lusófonas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

BÍBLIA. *Levítico*. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. *Exodus.*. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

CAMÕES, Instituto. *Bartolomeu de Gusmão*. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia/p2.html>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

CÂNCIO, Fernanda. *O terramoto que destruiu Angra do Heroísmo*. Disponível em: <<http://150anos.dn.pt/2014/09/23/o-terramoto-que-destruiu-angra-do-heroismo/>>.

Acesso em: 10 dez. 2016.

ESCRITAS. *Nicolau Tolentino*. Disponível em: <<http://www.escritas.org/pt/bio/nicolau-tolentino>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

GARCIA, José Martins. *Para uma literatura açoriana*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1987.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_, *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético – vol.2* / Wolfgang Iser; Trad.Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético – vol.1* / Wolfgang Iser; Trad.Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, H.J. *A História da Literatura como provocação à teoria literária*. Trad. SérgioTellooli. São Paulo: Ática, 1994.

LALANDA GONÇALVES, Rolando. *Contextos de enraizamento e processos de identificação colectiva*. IN Arquipélago, Revista da Universidade dos Açores, Série Ciência Humana, v. VIII, n. 1, 1986.

\_\_\_\_\_: *Actas do IV Congresso Português de Sociologia*. Coimbra, 2000. CD-ROM.

LUSA. *Carta de Angra de 1595 terá sido desenhada por portugueses*. Disponível em: <<http://www.acorianooriental.pt/noticias/ver/181438>>. Acesso em: 02 mar. 2017.

MAPS, Barry Lawrence Ruderman Antique. *Angra do Heroísmo*. Disponível em: <<https://www.raremaps.com/maps/medium/42681.jpg>>. Acesso em: 06 jan. 2017

\_\_\_\_\_. *Jan Huygen Van Linschoten*. Disponível em: <[https://www.raremaps.com/gallery/detail/36343/Linschoten\\_Portrait\\_Hugonis\\_A\\_Linschoten\\_Haerlemensis\\_1595/Van\\_Linschoten.html](https://www.raremaps.com/gallery/detail/36343/Linschoten_Portrait_Hugonis_A_Linschoten_Haerlemensis_1595/Van_Linschoten.html)>. Acesso em: 06 jan. 2017.

MELO, João de. *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano. Séculos XIX e XX*. Lisboa, Editorial Vega, organização, prefácio e notas de João de Melo, 1978.

MONJARDINO, Álvaro. *Sobre a Emigração*. Angra do Heroísmo: Boletim do Instituto da Ilha Terceira, 1989.

OLIVEIRA, Álamo. *O Pátio D'Alfândega- Meia-Noite*. Lisboa: Veja, 1992.

PONTE, Lusa Maria de Melo. *Le supplément Glacial A União das letras e das artes (1967-1974) et l'affirmation du champ littéraire açorien*. 2010. 537 f. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses, Brasileiros e da África lusófono) École Doctorale IV – Civilizações, cultura, literaturas e sociedade. Université Paris-Sorbonne, Paris. 2010.

Disponível em: [http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/De-Melo-Ponte\\_Lusa-Maria\\_2010\\_these.pdf](http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/De-Melo-Ponte_Lusa-Maria_2010_these.pdf) . Acesso em: 28 dez 2013.

REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Coimbra, 1987.

TEREZINHA, Santuário Santa. *A História da Santa Terezinha do Menino Jesus*. Disponível em: <http://www.santuariosantaterezinha.com.br/santuario/index.php/historia-padroeira>. Acesso em: 03 fev. 2017.

ZILBERMAN, R. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.