



Do Mito Sacrificial ao Mito Renovador

From the sacrificial myth to the myth of renewal

Raquel de Sousa Ribeiro¹

Resumo: Este trabalho propõe-se examinar o tratamento ficcional dado, por Lídia Jorge, ao mito sacrificial e ao mito de renovação, em sua obra *Cais das merendas*, bem como à função que eles exercem na economia da obra.

Palavras-chave: mito sacrificial; mito de renovação; Lídia Jorge; literatura portuguesa

Abstract: This paper proposes to examine the fictional treatment given by Lidia Jorge to the sacrificial myth and the myth of renewal, in her work *Cais das Merendas*, as well to the role they play in the economy of the work.

Keywords: sacrificial myth, the myth of renewal; Lidia Jorge; Portuguese literature

A obra de Lídia Jorge, em princípio, coloca o leitor diante de dois universos que mantêm entre si uma relação dialógica, ora caracterizada pela duplicação como semelhança ora como diferença. Um destes campos semânticos remete a um mundo de privação, de isolamento, desligado dos avanços que ocorrem nos grandes centros, preso às formas primárias de subsistência, de vida, rural, numa alusão a Portugal no período salazarista, representado pela Redonda. O outro campo semântico à abundância, ao progresso, ao sucesso, à indústria cultural e turística, representados pelo Alguergue, grande hotel recentemente construído na Praia das Devícias. Esta forma de vida, predominante nas grandes metrópoles, remete, ainda, ao país, mas agora após a Revolução dos Cravos (25 de abril de 1974), inserido no Mercado Comum Europeu, aberto ao capital estrangeiro. Não obstante remeta à inserção de Portugal no Mercado Comum Europeu, transcende esse momento na medida em que, na revolta frustrada dos funcionários, na crise criada pela morte de Rosária, já se anuncia a crise enfrentada por esse mercado na atualidade. A obra surge, assim, com uma significação de caráter mais amplo. Nesta condição, suscita também a imagem do homem contemporâneo seduzido pelo progresso em detrimento da preservação da natureza bem como a dificuldade de conciliação

¹ Professora de literatura portuguesa no Departamento de Letras clássicas e vernáculas da FFLCH, da Universidade de São Paulo. Mestre e doutora pela USP.

Todos os moradores da Redonda, orientados por Sebastião Guerreiro, almejam ingressar, como trabalhadores, no Alguergue, mas só alguns conseguem. Este fato deflagrará inúmeros conflitos entre os que ficam e os que se empregam no hotel, entre estes e os turistas, e os patrões, e tudo aquilo, enfim, que é novo em suas vidas e com que têm de aprender a conviver.

Rosária, filha de Sebastião Guerreiro e de Santanita, incapaz de superar as dificuldades decorrentes das perdas e da nova ordem que se instala, suicida-se. A morte da adolescente surge como um dos fatores cruciais na construção da trama da narrativa. Um, dentre os vários motivos, é o fato de se apresentar como uma espécie de mito sacrificial, de mito fundador, de origem ou de renovação do mundo da Redonda, para os seus habitantes, na medida em que o Alguergue mantém um diálogo com ele.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, "O sacrifício está ligado a uma idéia de troca {...} da energia criadora ou da energia espiritual. Quanto mais precioso o objeto material oferecido, mais a energia espiritual recebida em troca será poderosa, quaisquer que sejam os seus fins purificadores ou propiciatórios." É "recompensa", "compensação" (CHEVALIER E GHEERBRANTE, 2003, p. 794).

O sacrifício de Rosária surge, assim, como uma espécie de tributo pago, entre outros, pelos habitantes da Redonda aos "deuses" do progresso, da abundância, do sucesso, cujo paradigma é a vida dos turistas e a cultura de massas que vem junto, em troca do emprego e de uma vida melhor, como fazem vários povos: "Os negros da Costa do Ouro têm o hábito de sacrificar ao pé de certas árvores altas e acham que, se uma delas for derrubada, todos os frutos da terra perecerão.", diz Frazer (1982, p. 61). Enquanto pagamento feito em troca de uma ordem mais favorável à prosperidade, a uma sobrevivência mais digna, o sacrifício da filha de Sebastião Guerreiro surge também como uma espécie de mito renovador. Ocorre aqui algo como, segundo Mircea Eliade, acontece "nos sistemas mítico-rituais das tribos norte-americanas (...) citadas e os dos melanésios", ou seja: "Tanto numas como noutras, o Cosmo deve ser periodicamente recriado, e o enredo cosmogônico por meio do qual se opera a renovação está em relação com a nova colheita e com a consagração dos alimentos." (ELIADE, 1972, p. 48).

Depois de certo tempo de convívio no Alguergue, o pintor Augusto Folhas convence Rosária a posar, a aceitar que faça o seu retrato. Uma grande expectativa se cria no espírito da adolescente. Para ser retratada veste seu vestido branco, dado por miss Laura, compondo uma imagem de pureza e inocência. O "esteta", segundo a designação do filho de Belisanda Maria, por sua vez, tenta imbuí-la do espírito da personagem que vê nela ou quer que represente:

Deixaste de ser uma padeira de brueghel para seres uma figura da renascença quando o vento te ondeia as franjas. Levanta os braços como se tivesses um regaço de flores a cair. Rosária também ria pela idéia. Prende a franja, ajeita o tronco, alonga as costas, estende os braços, rica herdeira.(...) Grande rainha, dona dos mares, das ilhas, das correntes, das coisas, das costas e enseadas e também das nuvens. Eu? Sim, tu. Ainda ninguém mandou pôr nada em teu nome, mas já é tudo como se fosse teu. Dispõe. Herdeira de um grande continente formado por toda a terra emersa. Vais ser herdeira universal e como tal tens de te assumir, desde ao vestir ao andar, vem e vai.(...) (JORGE, sd, p. 204.)

Procura, desta maneira, inculir-lhe uma vibração e uma pose que atualiza, para o leitor, as imagens das antigas deusas das estações, das flores e dos frutos, Flora, Pomona, Deméter ou Ceres, Perséfone, Primavera, propiciadoras de boas colheitas, e, por conseguinte, de sobrevivência, de uma vida melhor, que é o que o grande hotel representa para os habitantes da Redonda, acostumados à carência. Segundo Commelin “Pomona” era a “ninfa” que melhor “conhecia (...) a arte de cultivar os jardins e sobretudo as árvores frutíferas.” De acordo com o mesmo especialista no assunto, Zéfiro apaixonou-se por Flora e “fez dela sua esposa, conservando-a no esplendor da mocidade, dando-lhe o império das flores. O seu himeneu se celebrou em maio, e os poetas, descrevendo as estações, dão um lugar a esses dois esposos no cortejo da Primavera.” (COMMELIN, 1967, p. 172).

Frazer, por sua vez, nos informa que “nas procissões da primavera, esse tipo de espírito da vegetação é, com freqüência, representado ao mesmo tempo pela árvore de maio e por um homem vestido de folhas verdes ou de flores ou por uma moça adornada do mesmo modo.” Essa figura, “Esse mascarado não era considerado como uma imagem, mas sim como um representante real do espírito da vegetação” (Frazer, 1982, p. 62, 63). “Muitas vezes”, continua o estudioso, “a pessoa vestida de folhas que representa o espírito da vegetação é conhecida como o rei ou a rainha;”. Em razão disso, “ele ou ela é chamado ou chamada de rei de maio, rei de Pentecostes, rainha de maio, e assim por diante.” Mais: “Esses títulos significam que o espírito incorporado na vegetação é um governante, cujo poder criador é amplo e profundo. O espírito da vegetação é ainda representado, em alguns casos, por um noivo e uma noiva.” (FRAZER, 1982, p.63).

O espírito das árvores está associado a boas colheitas, a alimentação e, conseqüentemente, sobrevivência, garantidas, na medida em que, como diz o autor de *O ramo de ouro*, “acredita-se que as árvores, ou os seus espíritos, proporcionem a chuva e o sol. (...). Da mesma forma, os espíritos das árvores fazem com que as plantações cresçam.” (FRAZER, 1982, p.63).

Folhas, o pintor, dirige-se a Rosária, incita-a a viver, como os mascarados das festas de maio, a rainha da primavera, das flores, dos frutos, da colheita abundante, uma rainha que reina, que governa, sobre toda a terra, uma “figura da renascença” como a “Primavera” da tela de Sandro Botticelli.

Por outro lado, o sobrenome do “esteta”, abarcando todo o seu ser “Folhas”, remete o leitor à imagem do mascarado coberto de folhas, equivalente à rainha, compondo ambos uma espécie de casal, de noivo e de noiva. O sobrenome remete, simultaneamente, a uma imagem individual e universal da personagem, à “pessoa” e à vegetação. Outro significado, que também intensifica os já apontados, diz respeito ao fato de que, profissionalmente, como pintor, utiliza-se do seu bloco de desenhos, da folha de papel, feita de celulose, uma espécie de sangue da árvore. Por tudo isso, o espírito da árvore, a garantia da sobrevivência, física e espiritual, está representada na figura do artista: como o poeta, na perspectiva tradicional, também o pintor é o bardo, o “vidente”, uma sensibilidade privilegiada que capta o ser mais profundo, ignorado pelas pessoas comuns. Essa possibilidade, por outro lado, está como que adormecida no seu modelo, Rosária, devido à sua pouca idade, inocência, procedência rural e inconsciência. É o despertar, a exteriorização desse ser interior, da natureza, que Augusto estimula. Estas imagens preparam ou são premonitórias do sacrifício de Rosária aos “deuses” do progresso, representados pelo Alguergue, seus freqüentadores e seus proprietários ou dirigentes, no sentido de obter, para sua família e para os habitantes da Redonda, uma sobrevivência mais digna.

A referência à Renascença, “para seres uma figura da renascença”, suscita a imagem da “Primavera”, pintura do florentino, do Quatrocentos, Sandro Botticelli, também inspirado no mito antigo. Segundo Pierre Francastel, na tela podemos ver o “cortejo do maio florentino, domínio mitológico de Vênus, paraíso da Nova Flora, a obra genial de Botticelli é portanto também uma representação do Bom Governo” (FRANCASTEL, 1967, p. 298). Bom governo que Frazer também vê no mito conforme citação acima. Esta “Nova Flora”, de Botticelli, adequa-se, segundo o crítico, ao espírito de sua época, o “Quatrocentos florentino”, como o hotel/templo/ árvore dos tempos atuais:

“Assim, o mito complexo e preciso a um tempo, se enriquece de uma multidão de significados, não contraditórios mas variados e a obra do pintor exprime-lhe toda a riqueza nuançada. E temos finalmente, ao mesmo tempo, sob os olhos uma imagem do paraíso, que é transposição do gosto de toda uma sociedade pelo campo e uma imagem alegórica do próprio coração do artista. É (...) o coração de todos os homens, o seu, o nosso, que Botticelli projeta sobre a tela. Para cada um de nós a deusa que faz reflorescer, pelo menos em sonho, a primavera, nossa primavera, é outra, mas seus poderes são idênticos. E para o florentino do Quatrocentos, essa visão se liga espontaneamente a usos materiais: ritos das festas de maio que dão às suas figuras inventadas pelo artista um valor de sugestão extremo.”

“Vê-se assim perfeitamente como nessa sociedade dos Médicis, a pintura preenche, paralelamente a poesia, uma função positiva: o mito plástico desse tempo comporta para os contemporâneos um valor de ‘alegoria real’ tão concretamente como, por exemplo, nos tempos modernos, o *Atelier* de Courbet ou o *Bar aux Folies Bergères*, de Manet. Ela materializa em figuras convencionais suas tão legíveis aos homens da época quanto um desenho animado contemporâneo, os valores mais preciosos. (...) a figura central de Vênus nos lembra, (...) que a cultura do Quatrocentos não foi apenas cerebral; a figura da primavera, da Nova Flora é a de uma amante bem viva, de uma Fornarina” (FRANCASTEL, 1967, p. 294).

Empolgada com a expressão do artista, a filha de Santanita procura seguir as orientações, incorporar o espírito da árvore, da Flora, da Primavera: **ser** a Flora dos tempos atuais, pós Revolução dos Cravos, como a *Primavera de Botticelli* foi a Nova Flora da sociedade florentina dos Quatrocentos, como o mascarado, segundo Frazer é mais do que uma imagem. A julgar pela forma como se apresenta, pelo entusiasmo demonstrado, parece ter correspondido às expectativas do pintor :

Rosária “Sentou-se como as artistas, separando as alças e rindo para os pincéis. Acabou esse almoço, foi ao serviço, mas no dia seguinte, findo o trabalho, aí vai ela. Ria, punha a cabeça, senhores,

afastava as alças. E ele, zus zus com o pincelinho a dar a dar. Até que passados sete dias daquela sesta singular, o Folhas deu por quase terminado e pediu a Rosária que se reconhecesse.” (JORGE, sd, p. 205, 206).

Por outro lado, o sucesso do empreendimento do Folhas também aparece na reação da adolescente quando o trabalho lhe é mostrado. Para Rosária, o resultado é de completo estranhamento: não se reconhece na tela que lhe é apresentada como seu retrato, por esperar, provavelmente, uma imagem figurativa e por receber outra, de sentido simbólico, ou, como sugere não só a imagem como a explicação que o pintor deu antes ao amigo: “Isto que te parece apenas uma mancha pois não é uma mancha. É a impressão de um movimento de músculo retido pelo punho do artista.” (JORGE, sd, p. 205, 50). Como o nome do Folhas remete ao pintor impressionista Auguste Renoir, esta explicação sugere a técnica utilizada por este grupo. O leigo, segundo Gombrich, vê, nas pinturas impressionistas, “manchas intrigantes”, “confusão de pinceladas casuais” (GOMBRICH, 1972, p. 412, 413). Rosária reage como o público da primeira exposição dos impressionistas, porque, como eles, desconhece os sentidos simbólicos ou a forma correta da contemplação estética destas obras: segundo o mesmo crítico, “levou algum tempo até o público aprender que para apreciar um quadro impressionista tem que recuar alguns metros e desfrutar o milagre de ver essas manchas intrigantes organizarem-se de súbito e ganharem vida ante os nossos olhos.” (GOMBRICH, 1972, p. 413). A arte, por conseguinte, não é necessariamente o que parece, ou não é só, pode ser outra coisa, ter outro ou outros significados, exigir outra forma de ser vista.

Diante do que lhe é apresentado como seu retrato, Rosária mergulha numa crise maior do que as que vivera até ali:

Até que passados sete dias daquela sesta singular, o Folhas deu por quase terminado e pediu a Rosária que se reconhecesse. Mas ela não se reconheceu num único traço da pintura feita com a clarabóia toda descoberta e estando ela em vestido branco. O Folhas pô-la de riscas e o rosto, ou no seu lugar, era uma só nódoa de vermelho encarnado vivo. Ela disse. Olha uma árvore em vez de mim. Aqui o pé, ali a copa, alem as folhas. Augusto Folhas achou que era isso mesmo verdade, mas Rosária, a partir daí não voltou a sair de madrugada. Acordava sem despertador, mexia-se, remexia-

se, e estava tão ressentida que nem queria ouvir falar da anfra. Aquela mancha no lugar da cara tinha –lhe dado volta à vida (JORGE, sd, p.206).

Depois de a situar no mundo dos feios, de Bruegel, padeira, e no mundo do belo, figura renascentista, rainha, o pintor representa-a como um elemento da natureza, uma árvore. É assim que ela vê o que ele lhe apresenta como seu retrato e ele concorda. Sem os conhecimentos dele e sem entender que precisa se distanciar da imagem, como o público dos quadros impressionistas, ou decodificar o sentido figurado, o significado conotado do que ele lhe dizia, acostumada ao sentido denotativo, ela espera uma representação figurativa, do seu exterior, e o Folhas lhe apresenta uma representação da percepção do seu interior, de sua inocência associada à sua idade cronológica, entre a infância e a adolescência e às suas origens aldeãs, rurais, campestres, vê nela, enfim, a personificação do mito, da rainha, do espírito da árvore, da Flora, de Pomona, de Deméter ou de sua filha Perséfone, da Primavera dos tempos da indústria do turismo e da cultura de massas. Para ela, nada é reconhecível.

Segundo alguns, o retrato levou-a ao suicídio e, por isso, a culpa é do Folhas (JORGE, sd, p. 53). Por outro lado, a representação do rosto como uma mancha vermelha, atua como uma espécie de “vidência”, de antecipação ou de premonição do que acontecerá com o rosto da filha de Santanita ao jogar-se do andar superior do hotel em que trabalha: seu rosto bate na pedra, alguergue, antigo fundamento e agora atração comercial, jogada de marketing (JORGE, sd, p. 49)., explorando o prestígio das origens, cultivado por seres cada vez mais afastados delas e que o retrato parece atualizar.

Ao bater na pedra, seu rosto fica esfacelado, sua cabeça como uma romã madura aberta, o sangue escorre pela cabeça, pela pedra, penetra na terra, irrigando-a e fertilizando-a. Tanto o seu rosto como o lugar em que cai viram uma grande mancha de sangue.

Segundo Gheerbrant e Chevalier, em “vários mitos, o sangue dá origem às plantas e até mesmo aos metais. No antigo Camboja, o derramamento de sangue nos dias de torneio ou de sacrifícios proporcionava a fertilidade, a abundância e a felicidade – era o presságio de chuva.” Mais: “O sangue é universalmente considerado o veículo da vida. Sangue é vida, se diz biblicamente. Às vezes, é até visto como princípio da geração.”. Mais ainda: “O sangue corresponde ainda ao calor, vital e corporal, em oposição à luz, que corresponde ao sopro e ao espírito.” (CHEVALIER E GHEERBRANTE, 2003, p. 800). E para alguns povos “o sangue é considerado (...) o veículo da alma, o que explicaria,

segundo Frazer, os ritos dos sacrifícios, durante os quais todo o cuidado era tomado para que o sangue da vítima não se derramasse no chão.” (CHEVALIER E GHEERBRANTE, 2003, p. 801). Em muitos aspectos, portanto, o sentido atribuído ao sangue se assemelha ao do “espírito da árvore”. Por outro lado, mais tarde, depois de removido o Alguergue, o padrão indicador de uma fundação antiga, perdida, com a tragédia, sua reminiscência de origem e ganhando o significado da trágica morte, floresce no local uma roseira, remetendo não só à imagem da árvore, da rosa como do nome da personagem.

Muitos outros aspectos ainda poderiam ser examinados, tendo em vista o tema desta comunicação: as imagens da romã, da rosa, do nome, do templo, o simbolismo da verticalidade, a concretização etc.

Do exposto, porém, se conclui que não apenas o Alguergue retoma a Redonda, adequando a natureza desta à realidade daquele, o mundo da natureza rústica à sofisticação da indústria cultural e do turismo, como a obra, e o sacrifício que nela ocorre, retomam, além do mito sacrificial e do mito de renovação, o “espírito da árvore” e os diferentes mitos relacionados a ele; explora, enfim, as possibilidades contidas no protótipo, como diz Bakhtine a respeito de Dostoiévski. Podemos dizer ainda, como Francastel ao se referir à Primavera de Botticelli, que se ajusta à realidade representada na obra, no caso, a contemporaneidade, Portugal após a Revolução dos Cravos, à época de seu ingresso no Mercado Comum Europeu, aberto ao capital estrangeiro. Neste sentido, o mito sacrificial e o mito de renovação, tal como vem construído n’*O cais das merendas*, aponta também para as perdas e ganhos do povo e do país, na tentativa de se equiparar aos grandes centros, bem como do homem seduzido por todas as conquistas, esquecido de que faz parte da natureza e que, ao eliminá-la, corre o risco da própria extinção. Um conflito ancestral parece representado pela natureza e o homem, seu duplo, pelo esforço deste de reinar sobre aquela e subjugá-la, até a extinção, pelo profano e pelo sagrado ou a sacralização, em diferentes situações, sugere a base de uma construção que se estende ao infinito e que a obra em questão reproduz.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhaïl. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1997
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. José Olympio Editora, 2003.
- COMMELIN, P. **Nova mitologia grega e romana**. Tradução Thomaz Lopes. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo – Edusp, 1973. Edições de Ouro, 1967.

FRAZER, James George. **O Ramo de Ouro**. Tradução : Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S.A., 1982.

GOMBRICH, E. H. **História da Arte**. Tradução: Álvaro Cabral. Círculo do Livro, 1972.

JORGE, Lúcia. **O cais das merendas**. 4ª ed. [Lisboa]: Europa-América [s.d].