



O romance de Lídia
Jorge: História, mito
e paródia



Eduíno José de Macedo
Orione



RESUMO

Este artigo identifica no romance **O cais das merendas**, da escritora portuguesa Lídia Jorge, algumas marcas da ficção contemporânea, tais como a subversão da história oficial e a paródia dos mitos portugueses.



ABSTRACT

This paper identifies in the novel **O cais das merendas**, written by the Portuguese writer Lídia Jorge, some marks of the contemporary fiction, as well as the subversion of the official story and the parodies of the portuguese myths.



PALAVRAS-CHAVE

romance contemporâneo –
romance português – paródia



KEY WORDS

contemporary novel –
portuguese novel - parody

Publicado no começo dos anos 80, o romance **O cais das merendas**, de Lídia Jorge, é uma das obras mais importantes da ficção contemporânea portuguesa. Com este livro, a autora radicaliza o processo de revisão crítica da História de Portugal, já presente em **O dia dos prodígios**, sua obra de estréia. Esses dois romances (que quase formam um díptico) singularizam o lugar dessa escritora face àquilo que se convencionou chamar de marcas típicas da escrita feminina: o subjetivismo e o registro poético da interioridade. A narrativa de **O cais das merendas** é densa e complexa, vazada num registro cruel das ações humanas, e tudo isso centrado num texto de forte cunho social, visível desde logo pelo fato de estarmos diante de um romance que tem como protagonista não uma personagem em particular, mas uma coletividade, o que o aproxima de obras como **O cortiço** e **Cem anos de solidão**.

O caráter fragmentário e aparentemente desconexo do relato (o livro, de leitura difícil, não se oferece de imediato) deixa entrever que o enredo é ocupado pelas modificações que um grupo de pessoas muito pobres passa a experimentar depois que abandona a vida sofrida que levava no interior português (na localidade da Redonda) para trabalhar num luxuoso hotel recém construído no

litoral (na Praia das Devícias). Liderando esse grupo, destaca-se um homem chamado Sebastião Guerreiro, comicamente apelidado de Sebastião Cagaça. Ele é quem lidera esses moradores da Redonda e os conduz ao Hotel Alguergue para trabalharem nos serviços subalternos. Sebastião é o eixo da narrativa; é ao redor dele que se dá a grande alteração vivida por essa coletividade. Isso não deixa de ser significativo, pois esta personagem é uma representação paródica do Rei Dom Sebastião, que acabou por se tornar um dos maiores mitos portugueses, a partir do século XVI, quando, após a derrota de Alcácer-Quibir (perda da autonomia política de Portugal), transformou-se no Desejado, no Rei Encoberto que voltará para instaurar o Quinto Império. Em função disso, podemos perceber que Lídia Jorge promove, em **O cais das merendas**, uma revisitação do *mythos* e do *epos* português, com o objetivo claro de esvaziá-los; bem como o momento recente da História portuguesa (pós guerras coloniais e Revolução dos Cravos) é representado pela vida que os ex-habitantes da Redonda levam como empregados do Hotel Alguergue. Nesse sentido, o trânsito que as personagens fazem do interior pobre até a Praia das Devícias assume o tom de uma odisséia às avessas, pois, ao contrário do herói épico, que conduz seu povo a um grande destino, Sebastião, ainda que pretenda tirar esse grupo da miséria, acaba por levá-lo a uma enorme degradação. No decorrer da narrativa assistimos a uma situação de alienação e de crise de identidade que parece marcar a vida dos portugueses nos dias atuais. Vejamos como isso se dá com um pouco mais de detalhe, lembrando que a feição mais reconhecível da vida dessas personagens é a inação e a entrega a uma espera constante pelos turistas sempre por chegar, e durante a qual tentam se convencer da própria sorte, aguardando algo que lhes melhore a vida. Não é difícil perceber que a espera a que todos se entregam resulta do apego ao mito sebastianista, que, em poucas palavras, significa aguardar a chegada miraculosa de alguém que virá para resolver todos os problemas.

O romance não tem propriamente um começo, um meio e um fim. Não há linearidade nas ações do relato, o qual reproduz uma sucessão de “merendas”, encontros festivos que a todos distraem e que os descansam dos trabalhos servis no Hotel. Durante esses

eventos, aparecem referências ao passado do grupo, especialmente ao traslado da Redonda ao Hotel Alguergue, mudança que é vista por todos como positiva, dado que abandonaram a precariedade e a rusticidade do meio rural e assumiram tarefas mais civilizadas num ambiente mais requintado. Em certa altura, uma das personagens pensa: “Parece mentira terem vivido num tempo em que era impossível fazer parties, evenings, barbecues”¹. Essa alteração de espaço e de modo de vida, contudo, equivale a uma ruptura radical com um passado e com uma identidade cultural de origem, os quais as personagens procuram esquecer e superar. Porque buscam um presente melhor, mais rico e mais civilizado, adotam os hábitos, costumes e linguagem dos estrangeiros que se hospedam no Hotel. Sinal concreto e irônico dessa alteração cultural é o registro textual de palavras em inglês e em francês, que estão presentes no discurso fragmentado do romance, fragmentariedade essa decorrente do foco narrativo múltiplo. As merendas, por exemplo, passam insistentemente a ser chamadas de “parties”, “evenings”, “barbecues”.

Entre as personagens, destaca-se, como dissemos, a figura de Sebastião, o líder do grupo. Ao redor dele encontram-se algumas mulheres: a mãe (Belisanda Maria), a esposa (Santanita Trigal), a amante inglesa (Miss Laura) e a filha (Rosária). A mãe de Sebastião sempre o viu como um predestinado: “A largura dos costados de Sabastianito foi pensada por deus para um fim que está por descobrir” (p.47). Tal predestinação se confirma quando o menino cria um rádio, que passa a ser visto como algo prodigioso. Nasce aí a importância do personagem como guia que leva alguns moradores da Redonda até o Hotel Alguergue, onde ele é o primeiro a ser empregado. Santanita Trigal, a esposa, acabará por ser abandonada pelo marido, depois que ele se apaixona por Miss Laura. Aliás, Sebastião categoricamente rompe com o passado e com as mulheres da família quando conhece Miss Laura: “Desejava desprender-se por exemplo e já, das feições de Belisanda Maria feita corcunda

1 Jorge, Lídia. **O cais das merendas**. 4ed. Lisboa: Europa-América, s.d. p. 170. Todas as citações foram extraídas dessa edição, por isso mencionarei apenas as páginas.

pela idade, da existência dessa Santanita Trigal cheirando a bafio de farelo e porqueira, suor de cabeça por lavar” (p.199-200). Ele também rejeita a filha: “Desembaraçar-se mesmo de Rosária que vinha sentar-se na areia com uma mercadoria dentro de um cesto, e tão embasbacada que parecia feita de parvoíce” (p.200). Em suma, para colocar-se no mundo de Miss Laura é preciso eliminar aquilo que o une à família, à origem e ao passado: “Era preciso sacudir ali mesmo as que tinha gerado, aquelas com quem gerara, e as geradas de si” (p.200). Esse corte familiar é a radicalização exemplar de uma ruptura exigida de todos aqueles que querem ingressar na nova vida do Hotel, o que simbolicamente equivale a esquecer o Portugal antigo e abrir-se à modernidade estrangeira (nos “parties”, tudo deve seguir o exemplo dado pelo cinema americano e pelas revistas estrangeiras).

Convém reforçar que um dos traços mais significativos de **O cais das merendas** é aquele que se verifica na estrutura do discurso narrativo: a multiplicidade de vozes por meio das quais o relato é feito, falas essas que refletem um foco narrativo plural. O texto é construído por meio de fragmentos de falas, autênticos fiapos de linguagem, os quais dão-lhe uma feição de colcha de retalhos composta por registros lingüísticos os mais diversos, desde o português mais interiorano (notório na fala de Santanita Trigal), até as expressões inglesas e francesas artificialmente adotadas pelos novos trabalhadores do Hotel (especialmente por Zulmira Santos, quem faz tudo para tornar a “merenda” um “party”). A substituição de uma língua (o português rústico do interior) por outra (o inglês e o francês de uso artificial) é o sinal mais palpável da aculturação das personagens. Fora isso, outra marca distintiva desse livro é, como também já apontamos, a ausência de ação, visto que na narrativa não ocorre praticamente nada, além das repetidas merendas, que servem para passar o tempo e apagar a má consciência que a lembrança de Rosária provoca em todos – tempo pontuado pela espera dos turistas, sempre por chegar. As ações mais importantes estão quase que restritas ao traslado da Redonda até o Hotel.

O tormento de consciência e a culpa que Rosária causa nas personagens são explicados pelo núcleo dramático do romance, que é

o suicídio da filha de Sebastião, que a todos traumatiza: “a lembrança de Rosária, um pensamento íntimo que todos tínhamos, muito mudo e muito coletivo, com todas as coisas a passarem nesta vida” (p.17). Tal episódio é o ponto nevrálgico da obra, pois configura-se como um sacrifício ritual que inaugura o processo de transformação comunitária. O suicídio da menina (autêntico nervo exposto da narrativa) é retratado com imagens canibalescas, e configura-se como um ato de expiação, cujo sentido é a purgação da mancha comunitária – e isso faz de **O cais das merendas** uma paródia da ancestral encenação ritual e purificatória do bode expiatório, uma das matrizes da tragédia grega. Aliás, a presença de imagens trágicas de canibalismo, tortura, mutilação e despedaçamento do corpo são comuns, em registro irônico, na ficção moderna, como apontou Northrop Frye. A finalidade sacrificial do bode expiatório nas comunidades primitivas era a de purgar um erro contraído pela coletividade por meio da imolação de um de seus membros, por isso a expiação a que o grupo submetia um homem em particular não era vingança contra ele, mas purgação para si mesmo. Ora, é isso que aparece parodiado no romance de Lídia Jorge, pois o despedaçamento do corpo de Rosária, que se atira do alto de um penhasco e cai sobre a pedra alguergue, que deu nome ao Hotel, é um rito imolatório às avessas, pois não tira a mancha coletiva (as personagens de descaracterizam de uma vez por todas) e tampouco extirpa-lhes a culpa. O sacrifício da filha de Sebastião não alivia ninguém, só os atormenta ainda mais: “a lembrança de Rosária continuava a ser a larvazinha na mansidão” (p.130). Vale repetir que essa passagem é emblemática do processo de ruptura que as personagens têm que assumir quando decidem abandonar a sua antiga vida no interior e adotar os novos hábitos culturais – processo aculturador que acarreta um desmemoramento brutal. Por isso, **O cais das merendas** é o relato contundente de uma crise de identidade histórica sofrida pelo povo português. Ao longo da obra, essa alteração se verifica pela divisão das personagens entre aquelas que optam por não deixar a Redonda (como Pai Patroços e Santanita Trigal, a mãe de Rosária), e aquelas que decidem romper com esse espaço e com esse passado (Sebastião e os que o seguem). Rosária, porém, é a única que não se decide. Dividida entre, por um lado, perma-

necer ao lado da mãe, e, por outro, ficar com o pai, a menina não sabe que caminho e que destino tomar; daí a imensa angústia que terminará por levá-la ao suicídio.

Para aumentar essa crise de identidade que irá destruir Rosária, pois ela é uma adolescente que não encontra um lugar no mundo, tem lugar a importante passagem em que o pintor Folhas, autoridade intelectual do Hotel, decide pintar-lhe um retrato. Nesse sentido, há um trecho significativo que demonstra a diferença entre Sebastião e Folhas acerca da menina, pois cada um deles a vê de uma forma. Para o pintor, “Rosária parecia outra realidade. Era uma figura de brueghel, o velho, transportada da antiga Antuérpia para a Praia das Devícias” (p.131). Para aqueles que não sabem a quem Folhas está se referindo, ele explica: “brueghel, senhores, gostava de pintar os feios e desditosos, afeiando-os ainda mais por suas mãos” (p.131). Essa visão opõe-se comicamente àquela que Sebastião tem da filha: “Bem, eu, senhor Folhas, acho que talvez se pareça a minha filha com nathalie wood, a que fez o esplendor na relva, coitadinha” (p.131). Entre a imagem paterna, que faz de Rosária uma estrela de cinema, e aquela percebida pelo artista, que a vê como uma das figuras deformadas de Brueghel, a identidade da jovem se perde – processo traumático que culmina na seqüência em que o pintor a retrata em uma tela, fazendo de Rosária uma nova Vênus. Durante sete dias, Folhas a pinta saindo das águas, e garante-lhe: “Deixaste de ser uma padeira de brueghel para seres uma figura da renascença, quando o vento te ondeia as franjas” (p.204). Entretanto, quando ela vê o próprio retrato, entra em choque, pois nele não se reconhece: “ela não se reconheceu num único traço da pintura (...) o rosto, ou no seu lugar, era uma só nódoa de vermelho encarnado”; por isso sofre um violento abalo emocional: “Aquela mancha no lugar da cara tinha-lhe dado volta à vida” (p.206). Atormentada pela crise de identidade fruto da indecisão entre a Redonda e o Alguergue, o passado e o presente, a sua origem e o novo modo de vida, a mãe e o pai; e, sobretudo, decorrente da imagem monstruosa que a pintura/espelho lhe apresenta – Rosária acaba se matando. Atira-se no precipício onde foi encontrada uma antiga pedra, que deu nome ao Hotel Alguergue, a qual é um antigo padrão português,

agora com inscrição ilegível. Eis aqui outro sinal do esvaziamento paródico do *epos* português, pois o Padrão, marco das conquistas ultramarinas (lembrado por Fernando Pessoa num belo poema da **Mensagem**), torna-se a mesa do sacrifício em que Rosária é imolada. Fora isso, o processo narrativo paródico aproxima Rosária da arquetípica vítima trágica que é Ifigênia, a jovem filha do comandante grego Agamênon, que a sacrificou para conseguir levar a frota até Tróia. Mas enquanto essa imolação permitiu a Agamênon a vitória grega, a morte de Rosária não torna o povo liderado por Sebastião vitorioso em relação a nada; ao contrário, perde-o completamente. A paródia – repetição com diferença crítica – atua em dois níveis: 1) o sacrifício do bode expiatório não tira a mancha da comunidade (corrompida pela aculturação) nem apaga a culpa (cada vez mais crescente em todos, que não se esquecem de Rosária); 2) ao contrário do herói épico, que leva seu povo à glória e à vitória (como Agamênon o fez, ao custo da vida de Ifigênia), Sebastião é um anti-herói, pois aniquila seu povo, o que se confirma pelo desmemoriamiento acentuado pelo fim da narrativa: “estávamos todos desmemoriados, sem saber, por exemplo, se as segas se faziam na primavera se no outono” (p.244). Sebastião continua corrompendo a todos cada vez mais: “Don’t be afraid. Basta que se saiba o que significa the summer, merry christmas e easter” (p.245). Em suma: o sacrifício de Rosária foi em vão. A força física de Sebastião, que o torna carregador do Hotel e objeto erótico das estrangeiras, também faz dele um galã de novela degradado, e isso consoma sua caracterização como anti-herói épico.

Não é exagero dizer que as páginas cruéis que descrevem o suicídio de Rosária estão, pelo seu denso simbolismo, entre as mais belas da ficção portuguesa. Estamos diante da representação de um autêntico ritual antropofágico, visto que a descrição do cadáver de Rosária, feita por Rui Seladinha, compõe-se de imagens de comidas e de bebidas. Morta, Rosária se desfigura completamente, como mostram as fortes imagens nas páginas 182 e 183: “A verdade seja dita que a princípio não se lhe via a cara”. Inicia-se a descrição canibalesca do corpo despedaçado: “Não se lhe via a cara, mas saía-lhe por aquela pedra afora, feita

almofada, um vinho tinto como *pooort wine*". Essa referência à bebida se completa nessa imagem: "A escorrer dos ouvidos pelas risquinhas da pedra abaixo. Ou melhor. Da cor da ferrugem feita licor". Depois das bebidas (vinho e licor), aparece a menção às comidas: "E das fraturas da cabeça, aberta como romã escarchada de madura, uns *spaghettis* brancos e cinzentos como prurido do pensamento, pá". E, continua Rui Seladinha, "os nacionais que vinham ver como a moça se fizera salada de uma fruta só, pá". Também são associadas ao cadáver de Rosária as metáforas de "molho de roupas" e "osso buco à italiana". E a descrição se completa grotescamente nos seguintes termos: "tive o pressentimento de ir ver uma pizza ensopada de molho e de recheio primavera de flores. Tomate talvez. Um ketchup de fresco, amigos, feito com a carne e o sangue vermelho de Rosária, pá. O cheiro que se desprende era doce, de carne passada, pá, pedindo alho e cominho para ser temperada e servida". O retrato antropofágico desse suicídio se completa quando outras personagens descrevem o cadáver, acrescentado-lhe novas configurações. A Catrinita Mendes, por exemplo, pareceu-lhe que o corpo de Rosária não cheirava a carne, mas sim "cheirou à buchada do espadarte". E acrescenta-se outra referência à bebida: "Ou fosse da urina que também corria como um chá de hipericão arraiado, oito dias de bule". Nesse debate macabro com Catrinita, Rui Seladinha afirma o contrário: "Era mas era um verdadeiro bife tártaro cru, amassado com todos mas sem gema". Não por acaso, toda essa descrição é feita durante um "barbecue", quando as personagens, livres da vigilância de Zulmira Santos, podem extravasar o que pensam e sentem, e terminam por, simbolicamente, vomitarem tudo o que comeram. O suicídio de Rosária é um fantasma que todos precisam pôr para fora, e narrar essa morte é uma forma de tentar exteriorizar e resolver esse trauma. Entretanto, a culpa que eles sentem, e que é equivalente à mancha grupal limpa pela expiação de um dos membros (o bode expiatório), não é eliminada. Eis a configuração paródica de um ritual imolatório, sacrificial e canibalesco, no qual Rosária é entregue como vítima por meio da qual se busca expiar a culpa coletiva, que não é extirpada, mas sim agravada, e tornada signo indelével de um profundo abastardamento humano, social e cultural.

Só por estas imagens é possível ter noção da densidade dramática que marca essa narrativa. Se lembrarmos ainda dos dramas mais particulares de personagens como: Valentina Palas, perseguida por fantasmagóricas imagens de comidas; Simão Rosendo, que sofre a perda de seu anel de rubi (engolido por Valentina); Aldegundes Beira, que perde a memória de tudo; Edmundo Breba, que amava Rosária e sofre a saudade dela; Sebastião, moralmente abastardado e abandonado por Miss Laura; os pobres irmãos Joãos, um menino e uma menina cujo pai teve destino terrível; Pinaira, armando intrigas contra Sebastião e Miss Laura; e assim por diante... – perceberemos que, para essas figuras – vítimas da tristeza e da solidão, ou do enclausuramento em obsessões marcadas pela artificialidade, vulgaridade, pobreza e ignorância – parece não haver saída possível. Sinal disso é a simbólica escuridão em que ocorre a última merenda, que encerra o livro, bem como a proposta aviltante, que nela é sugerida, de transformar o local do suicídio de Rosária em novo ponto turístico. A pedra alguergue, autêntica mesa de sacrifício, deve tornar-se um novo atrativo da Praia das Devícias (nome que, por sinal, tem um duplo sentido: praia das "delícias", para os turistas, e praia das "sevícias", para os ex-moradores da Redonda). Vale ainda lembrar que esse esvaziamento que Lídia Jorge empreende do *epos* e do *mythos* português se completa na caracterização anti-épica do mar, sempre mencionado com termos negativos, tais como: "o mar era uma coisa tão velha e tão igual, que já chateava de tanto bater" (p.118). Em suma: rever criticamente o passado, para não mergulhar numa espera alienante; e ver as mazelas do presente para tentar transformá-las – são as atitudes mais reconhecíveis do projeto literário que a autora levou a cabo nesse romance de difícil leitura e que não faz nenhuma concessão, tanto pelo experimento radical com a linguagem narrativa, como pelo alto teor dramático do relato. Uma obra-prima.



REFERÊNCIAS

- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, s.d.
- GAZOLLA, Rachel. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**. São Paulo: Loyola, 2001.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

O autor é Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Professor Titular das Faculdades Integradas Teresa D'Ávila.