

**Revista de Literatura,
História e Memória**



Seção: Pesquisa em Letras no contexto
Latino-americano e Literatura, Ensino e
Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 14 - Nº 24 - 2018

UNIOESTE/CASCAVEL - P. 115-131

DOURO: PARAÍSO BÁQUICO¹

Douro, dionysian paradise

Cinthia Elizabet Otto Rolla Marques²

RESUMO: O presente artigo pretende resgatar o mito de Baco e o seu relacionamento com a população Lusa, no que lhe foi herdado simbolicamente pelo vinho, um dos elementos mais importantes e iconográficos do país, profundamente ligado à identidade portuguesa. A preciosa bebida estimulou o homem a modificar todo um espaço e diante de tal cenário, reconhecido no romance *Vindima*, desponta-se a investigação supondo as possíveis conexões entre a região vinhateira do Douro e as referências dionisíacas na poética de Miguel Torga (1907-1995). Discute-se a função do mito para a humanidade, o percurso do mito clássico para o mito moderno e como esse tema ressurge na obra do escritor transmontano enquanto

processo de “torgalização do mito” (ANIDO, 1978). Além disso, discursa-se as referências míticas de Baco/Dioniso sob o valor simbólico expresso nas marcas culturais e no drama permanente do homem, e como o escritor português Miguel Torga utiliza a figura de Baco para comungar com as forças telúricas.

PALAVRAS-CHAVE: Miguel Torga; *Vindima*; Cultura do vinho; Mito de Baco; Memória cultural portuguesa.

ABSTRACT: This article aims to rescue the myth of Bacchus and his relationship with the luso people, that have been symbolically inherited through the wine, one of the most important and iconographic elements of the country, profoundly related to the Portuguese identity. This precious drink has encouraged men to transform their entire space. Before such scenario, seen in the novel *Vindima*, emerges here an investigation assuming possible connections between the Douro's viticulture region and the Dionysian references in Miguel Torga's (1907 – 1995) poetics. It is discussed the role of myth to the humanity, the course from the classic myth to the modern and how this subject reappears in this literary work as a process of “*Torgalization* of the myth” (ANIDO, 1978). Moreover, the mythical references to Bacchus / Dionysus are articulated under their symbolic values expressed on cultural impressions, in the individual's underlying drama and further, how the Portuguese writer uses Bacchus' figure to commune with telluric forces.

KEY-WORDS: Miguel Torga; wine grape harvest; Wine culture; Myth of Bacchus; portuguese cultural memory.

A VARIEDADE DA VIDA

O grande uso dos mitos gregos na literatura moderna mostra a capacidade de exprimir, até hoje, os problemas permanentes do homem ao desvelar verdades essenciais. Esse valor

¹ Este artigo é um recorte do trabalho de conclusão de curso em Letras – Português/Italiano e suas Respectivas Literaturas, apresentado à Universidade Estadual do Oeste do Paraná, no ano de 2014, intitulado *Olhares sobre o Douro: a poética de Miguel Torga em uma Leitura de Vindima*, orientado pelo Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz.

² Doutoranda em Patrimônios Alimentares: Culturas e Identidades (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra).

simbólico ressurgem em Miguel Torga³ para dispor evidências sobre a grandeza e as limitações da condição humana.

O mito aparece quando o homem não consegue dar a devida explicação para fatos da vida:

Assim um acontecimento qualquer, positivo ou negativo, construtivo, paliativo ou destrutivo, pelo fato de sobrevir inesperadamente, de atingir dimensões e/ou intensidade insuspeitáveis e de restabelecer o equilíbrio perdido, sem aparentemente intervenção nenhuma, exige uma explicação a mais coerente possível. É justamente essa explicação que nós chamamos de mito (ANIDO, 1978, p. 80).

Desse modo, surge o mito para preencher uma ausência e ao ser aceite, ele se adapta em função das coordenadas culturais de cada época para que a comunidade se identifique com ele. Portanto, os mitos e as suas narrações se renovam e se modificam de acordo com o seu autor e de uma época para outra⁴.

O eixo central do texto torquiano, conforme Anido (1978), é baseado no itinerário mítico, definido por um deus tirânico, onipotente e prepotente. Essa força divina é que divide, hierarquicamente, o universo, numa perspectiva vertical, com a estrutura superior preenchida ora pela imagem de deus ou a do homem, e a inferior, ora pela do homem ou a de deus.

Leitor de Homero, o escritor transmontano sente profundamente o valor simbólico e utiliza em suas obras esse recurso mitológico “expressando as desproporções entre o esforço e a ambição do homem e as limitações que o destroem servem também ao poeta para simbolizar a sua angústia ou o seu desespero” (PEREIRA, 1978, p. 22). A poética torquiana é incomum, também, por se apropriar de velhos mitos e lhes dar nova vida:

Torga recupera pois velhos mitos, quer populares, quer sagrados, esquecidos voluntária ou involuntariamente pelo povo português, resgatando-os assim do esquecimento irreversível da memória coletiva (ANIDO, 1978, p. 82).

Ele trata o mito, dando-lhe um novo fôlego de vida, e o (re) entrega ao povo que o criou. Essa revitalização é decorrida, conforme Anido (1978), pelo processo de “torgalização do mito”, o qual é dado através da recriação de situação mítica (contextual), da recriação das

³ Alterônimo de Adolfo Correia Rocha, nasceu em Trás-os-Montes, na vila de São Martinho da Anta, em 12 de agosto de 1907, e morreu em Coimbra, em 17 de janeiro de 1995. Miguel, em homenagem aos escritores da cultura ibérica Miguel de Cervantes e Miguel de Unamuno; Torga, “como a urze resistente da sua terra transmontana” (PONCE DE LEÃO, 2007, p. 6).

⁴ Com a afirmação do Cristianismo, os temas mitológicos são abandonados pelos artistas e substituídos pelos temas cristãos. Os deuses e os heróis greco-romanos são banidos da escultura, dos afrescos, das pinturas. Só serão redescobertos, estudados e traduzidos no século XV (MAGALHÃES, 2007, p. 16).

personagens, da recriação do próprio mito e da recriação da linguagem mítica (recriação textual). Com a modificação em níveis diversos, o mito acaba por se adaptar por completo à nossa época, logo a sua admissão é sucedida.

O poeta utiliza-se dos mitos para refletir sobre os temas e preocupações fundamentais: o amor à terra e à natureza, a morte, a inquietação, a ânsia da superação, a recusa do divino:

[...] os elementos tradicionais servem-lhe de ponto de partida, são dados aproveitados, remodelados ou reinventados⁵, com a capacidade mitopoiética que lhe é própria. Estão longe de ser um mero convencionalismo literário, ou simples fruição estética. O poeta recria-os como modo de exprimir ideias que lhe são caras, revestindo-as da dimensão universal do símbolo (PEREIRA, 1978, p. 32).

De tal modo, Torga oferece uma nova dimensão ao universo mítico fundamentada no seu pessoal, na insatisfação e na verdade que ele deseja revelar. Para tanto, o poeta parte a procura da origem, do primordial, da sua identidade e da “dos seus congêneres ou *identidade nacional*” (ANIDO, 1978, p. 83). A origem de Torga, a sua infância⁶ e a sua terra não se dispõem jamais da sua essência literária e esse é o seu universo mítico. Para o poeta, os mitos encontram-se em qualquer parte, sobretudo na natureza: “os mitos torquianos seriam, portanto, *mitos naturais*, nos quais o aspecto mítico, fabuloso, seria quase que inexistente” (ANIDO, 1978, p. 90). Ao retirar o véu da Natureza e compartilhar a beleza lusitana local preciosamente guardada, o autor revela esses mitos. O literato utiliza o recurso linguístico regional⁷ e contempla a complexidade mitológica natural em cada flor, em cada montanha, em cada caverna, em cada socalco. Os mitos naturais apresentam espontaneamente as leis universais que regem a natureza local. Através de fatos e de seres simples, descobrimos em Torga a complexidade evidente que nos leva a sua universalização, que, aos olhos do homem cotidiano, se transforma em mitos.

ODE A BACO

Em suma, a mitologia clássica possui uma extraordinária riqueza literária, qual nos

⁵A autora cita aqui Clara Crabbé Rocha em *O espaço Autobiográfico em Miguel Torga* (Coimbra, 1977, p. 153), para confirmar que uma característica da arte torquiana consiste na distorção do mito.

⁶Como assevera Gonçalves (1995), de uma família humilde de camponeses, a infância do poeta foi muito dura, passada no ambiente rural.

⁷Em *Vindima*, Torga desvenda uma realidade ancestral vinculada a um dicionário específico da região do Douro e ligado à tradição e à atividade vitivinícola (SANTANA; ALMEIDA e FONSECA, 2005).

fornece “a primeira versão detalhada da criação do mundo” (MAGALHÃES, 2007, p. 26). Dioniso⁸, fruto do amor entre a mortal Sêmele⁹ e o deus Zeus¹⁰, é um deus com dois nascimentos: O primeiro, quando Zeus consegue retirar o menino do corpo da mãe e inseri-lo na própria coxa. O segundo nascimento foi a saída da coxa do pai¹¹. O drama, assim como a tragédia, é inaugurado com a morte da mãe¹² ainda antes do semideus ter nascido prematuramente.

São várias as peripécias narradas sobre Baco¹³. Em suas viagens de fuga, Dioniso semeia as vinhas, tornando-se o deus da viticultura. Em um episódio relatado no *Hino homérico a Dioniso* (n. VII) e retomado por Ovídio nas *Metamorfoses*, podemos averiguar o seu caráter violento e vingativo, e, concomitantemente, também observamos que o deus pode ser compreensivo e agradecido. Magalhães (2007) apresenta Dioniso sendo raptado por piratas tirrenos que pretendiam levá-lo até a Ásia, visto que o desejo do deus era que o seu destino fosse Naxos. O timoneiro reconhece a condição divina e tenta alertar os companheiros, em vão. O deus, contudo, poupa o timoneiro, que interviu a seu favor, e faz dele um homem feliz e afortunado¹⁴.

Talvez por esse episódio da barca, ou por ser amigo das ninfas de Tétis, o mito de

⁸ Consoante a Brunel (1997), a origem de dois dos nomes mais conhecidos do deus é de *Dioskouros*, “o menino Zeus” do grego, e o romano, segundo Eurípides, de *bacchos*, que significa ramo.

⁹ “Uma das filhas de Cadmo, o herói fundador de Tebas, e de Harmonia, filha de Ares e Afrodite” (MAGALHÃES, 2007, p. 464).

¹⁰ Pela voz do autor grego Hesíodo, em sua obra *Teogonia*, é que se ratifica o caos, seguido pelos doze deuses titânicos que foram derrotados pelo deus soberano Zeus (o episódio de Titanomaquia). Em conformidade com Roberto Carvalho de Magalhães (2007), o deus dos deuses mitológicos da Grécia Clássica, Zeus (Júpiter), vence o pai Cronos (Saturno) e constitui o chamado concílio dos deuses ou os deuses do Olimpo. Tem como filhos Ares, Apolo, Ártemis, Atena, Hermes e Dioniso (Baco). Além de poderes sobrenaturais, os deuses expressam também as virtudes e os defeitos humanos. Um exemplo é o ciúme e o sentimento de vingança de Hera (Juno) que, traída constantemente pelo marido Zeus, persegue as amantes e os filhos destas. Zeus, apesar da sua soberana posição, não está imune a caprichos e os dele fundamentalmente são os amorosos.

¹¹ Conforme Magalhães (2007), para proteger o filho da ira da esposa, Zeus entrega o filho à irmã de Sêmele, Ino, casada com Átamas.

¹² Segundo Apolodoro (in *Biblioteca*, III, 4, 5.), Zeus se apaixona por Sêmele e, “enciumada, Hera aconselhou a rival a pedir a Zeus que lhe aparecesse em toda a sua glória, como demonstração de amor. O deus, que prometera a Sêmele satisfazer qualquer desejo dela, não pode negar-se ao pedido: apresentou-se em todo o seu esplendor e força, circundado por relâmpagos e raios e emanando uma luz insuportável para um mortal. Sêmele, grávida de Zeus havia seis meses, morreu carbonizada” (MAGALHÃES, 2007, p. 464).

¹³ “Ora ele é dilacerado, cozido e devorado pelos Titãs, e Demetér o traz de volta à vida; ora Hera, em sua vingança, enlouquece a irmã de Sêmele, Ino, primeira mãe adotiva do deus, e os piratas o raptam para vendê-lo. Homero relata na *Íliada* (VI, 128-140) um episódio fascinante: Licurgo, armado com um machado mortal, persegue Dioniso e as ninfas que o criam; a criança, apavorada, joga-se no mar e Tétis o recolhe” (BRUNEL, 1997, p. 233).

¹⁴ Em *Hinos Homéricos*, VII, “Hino a Dioniso” (35-53): [...] Primeiro, pela negra e veloz nave difundiu-se um borbulhar de vinho/ fragrante, de doce sabor, e dele emanava um perfume suave:/ A essa visão, todos os marinheiros foram tomados de estupor./ Depois, do alto da vela germinou uma videira,/ de ambos os lados, da qual pendiam muitos/ cachos; em torno do mastro envolvia-se uma hera escura,/ densa de flores, e nela cresciam amáveis frutos.../... O deus, com um salto repentino,/ agarrou a cabeça, e ao verem isso os outros juntos/ se lançaram ao mar brilhante, para evitar a morte,/ e tornaram-se golfinhos (MAGALHÃES, 2007, p. 506).

Dioniso é associado ao elemento da água. Desse modo, Baco “apresenta muitas afinidades com o elemento úmido, fator universal de fertilidade, a fim de que seu poder de deus fecundo se limite às plantas” (BRUNEL, 1997, p. 234).

Símbolo do renascimento vegetal, Dioniso sempre renasce em um movimento cíclico, desaparece todo ano e reaparece no ano seguinte. A maior das intimidades com a vegetação é o vigor e o crescimento que o deus oferta a ela. Além dessa ligação com o reino natural, conforme Brunel (1997), Dioniso possui relações com outras divindades vegetais, como a deusa cretense da vegetação, sua amante Ariadne¹⁵, ou com Cibele e Réia, duas abstrações da grande Mãe-Terra, e ainda as ninfas agrestes que o rodeiam.

A sua imagem é atribuída a coroa de folhas de hera e a parreira de videira, rodeado por ninfas, silenos, sátiros e Mênades:

Uma hera salva o filho de Sêmele do raio; hera e videira entrelaçam-se de súbito no mastro do navio, assustando os piratas raptos; uma ninfa perseguida transforma-se em um pé de videira para sufocar Licurgo. No entanto, seu contraste – frieza e esterilidade de um lado, e calor e generosidade do outro – dá uma luz ambígua ao deus (BRUNEL, 1997, p. 234).

Dioniso também tem o poder noturno, o louco deus que “perturba e até mesmo transtorna a ordem das coisas” (BRUNEL, 1997, p. 234). Esse poder revelado é oposto ao poder diurno do deus Apolo. A voluptuosidade e a crueldade são dois termos utilizados para defini-lo. No culto a Baco, a crueldade está no flagelamento às mulheres, pois o deus faz com que os fiéis passem pelo mesmo retalho que sofreu ao ser perseguido. Esse é o tema central de uma das tragédias de Eurípides, *As bacantes*, e foi muito popular na literatura e na arte antigas.

Assim como Dioniso é capaz de fazer jorrar leite, mel e vinho para a prosperidade dos homens pode operar essas mesmas metamorfoses com relação à desgraça: o leite e o vinho escorrendo do teto dos quartos das filhas de Mínia enlouquecem-se nas, castigo merecido por terem se recusado a deixar os maridos para seguir Baco (BRUNEL, 1997, p. 234).

Magalhães (2007) narra que quando Dioniso retorna à Grécia, dirige-se a Tebas, onde as irmãs de Sêmele haviam espalhado o boato de que ele não era filho de Zeus, mas sim da relação adúltera entre sua mãe e outro homem. Nessa época reinava Penteu, seu primo e, como ele, descendente de Cadmo. Dioniso castiga primeiro as mulheres culpadas pela calúnia,

¹⁵ Sua história mistura-se com a de Ariadne, a qual, abandonada por Teseu, é acolhida pelo deus e torna-se sua mulher (BRUNEL, 1997).

fazendo-as delirar e fugir para Citéron, a montanha de Tebas. Convence Penteu a ir observar as mulheres, e elas, presas ao delírio, esquartejam-no. Sua mãe, inebriada, apodera-se da cabeça do filho, julgando ser de um leão, e a exhibe com orgulho. Só depois que se dá por conta de que matou o próprio filho.

Na dicotomia da vida e da morte, Baco é um mito contraditório, já que seu nascimento é marcado pelo encontro dos dois. A própria embriaguez pode ser vista como portadora da alegria ou do furor. Os animais que o acompanham no cortejo são separados pelos fecundos e pelos ferozes. No cortejo há a música estrondosa para que as Mênades dançam convulsivamente e também há o silêncio, o qual as petrificam. Essa contradição impossibilita de situá-lo “num sistema político” (BRUNEL, 1997, p. 235) e explica o papel subversivo de seu culto na sociedade grega.

Baco é um deus estrangeiro e não possui lugar fixo, movendo-se entre os templos. A subversão afasta-o às normas sociais e seus fiéis são identificados por “homens e mulheres, ricos e pobres, metecos e escravos” (BRUNEL, 1997, p. 235). Essa desordem invade o seio familiar, pois até as mulheres abandonam os seus afazeres para seguirem-no até a montanha. Invade também os valores humanos, pois o deus é o único com a mãe mulher, mortal, o que o faz “aproximar-se dos humanos, o que lhes permite, reciprocamente, assemelharem-se a ele” (BRUNEL, 1997, p. 236), rompendo ou conciliando a fronteira entre o divino e o humano.

Dioniso, o “deus do vinho e dos vegetais, é associado às festas, à dança e aos desregramentos, ou seja, a tudo aquilo que deixa o homem fora das regras da vida cotidiana” (MAGALHÃES, 2007, p. 464). A base das celebrações difundidas no mundo clássico em honra ao deus era constituída com base no estado orgiástico¹⁶.

UMA VEZ CRIADOS, PASSAM A SER REALIDADES

No excerto do primeiro romance escrito por Miguel Torga, *Vindima*, publicado em 1945: “a respeito de uvas, parece que estamos governados” (TORGA, 2011, p. 61), despontamos a questão: Governados pelo que? Por quem?

Pela caracterização do espaço e pelas relações entre o vinho, a vinha e a uva, a vindima é a celebração maior dos símbolos dionisíacos, atestados pelo poder sagrado desses elementos:

¹⁶ Convém lembrar, segundo Magalhães (2007), que em grego antigo a palavra ‘orgia’ significa ‘mistério’. Era ligado ao estado frenético e da embriaguez provocados pela dança e pelo vinho, elementos que conduziam o homem a perder o senso da ordem e da rotina, não tinha a acepção de cunho libertino.

“(...) vinho maduro, doce e cor de topázio, que embriague os sentidos e ponha nos olhos a luz doutros céus” (TORGA, 2011, p.12).

Iniciamos a busca de Baco no texto com o trajeto feito pela roga¹⁷, quando saem Penaguão e seguem rumo a Cavadinha, que assemelha-se às bacantes: “Vai-se à festa pagã da colheita dos cachos com a seiva da mocidade a florir ou com a segura da velhice a reverdecer” (TORGA, 2011, p. 12). O pai de Chico faz uma flauta ao menino com um pau de sabugueiro e os ditirambos agrários vão com a música a caminho: “Adeus, adeus, minha terra, Berço da minha alegria, Penaguão vem de pena, Mariana vem de Maria” (TORGA, 2011, p.14).

Sobre o cortejo profano em homenagem à Baco, marcam as performances dos trabalhadores do vinho; “a romaria às terras do vinho embebedava-os e rejuvenescia-os” (TORGA, 2011, p.14). Ao pisar na primeira terra do Doiro, “com um patrono vinhateiro, beberam” (TORGA, 2011, p. 15), o copo ia passando de mão-em-mão:

No rosto ossudo de cada bando lia-se a mesma felicidade nómada de ciganos libertos, com os haveres numa saca. Cantavam, riam, paravam a dançar nas encruzilhadas, comiam, bebiam, sem horas e sem ave-marias (TORGA, 2011, p. 15).

Na vindima, imergidos nos vinhedos, ao longo do dia a roga lidava com a colheita das uvas, e pela noite com as lagaradas regadas a vinho, isso quando não havia as festas, “dançando até o último fandango, esgotado o repertório das cantigas” (TORGA, 2011, p. 19). Durante a dança da roga, no jantar na Cavadinha, o padre recorda:

A mãe vinha arrancar dos arraiais, sem conseguir curá-lo daquele paganismo que o afastava de deus. Nas vindimas, então, perdia todo o juízo. Um furor dionisíaco (só aprendera a palavra depois, folha de parra erudita com que passou a cobrir o instinto) apossava-se inteiramente dele. O Setembro das lagaradas dava-lhe ainda agora a sensação de uma segunda primavera clandestina, que a natureza festejasse cada ano contra as leis do calendário. E curioso é que, enquanto na verdadeira o corpo o deixava em paz, naquela teimava em reverdecer (TORGA, 2011, p. 126).

A época da vindima é comparada com as festas em homenagem ao deus do vinho, sendo o “bacanal em levitação” (TORGA, 2011, p. 128). O afeto entre as personagens Guiomar e Bruno começou nessa noite de festa: “Somente: no tempo das vindimas pairava no ar qualquer coisa de desmedido, de transbordante, de tentador” (TORGA, 2011, p. 181). O contato com a

¹⁷ É o grupo de homens, mulheres e crianças contratados para o trabalho da vindima.

uva e com o vinho fazia exceder os instintos.

Conforme as aparências externas dissonantes aos objetos, símbolos e elementos considerados báquicos, molda-se o espaço interno das duas personagens, amplia-se o significado dos acontecimentos que muitas vezes foram relatados por meio da descrição e que resulta no valor da desmedida dos amantes, considerado pelas leis morais como pecado, tidas como formas de transgressão.

Podemos julgar que Baco também atua na imagem do doutor Bruno, que muitas vezes apresenta-se como “possuído” pelo deus enlouquecedor. Desvalorizado por Catarina, se vê como um fracassado galanteador:

A transcendência nele, não subia, descia. Reduzia-se a um pragmatismo de utilidade pessoal, a sua, apenas mascarado muito ligeiramente, conforme as circunstâncias. Uma força que o arraste sem apelo e o conduzisse, cego, através de mundos onde nada tinha a fazer senão entregar-se, ditoso por já não ser mortal, ou sê-lo purificadamente, acicatava-lhe apenas o instinto de defesa. E fechava-se como um ouriço, hostil [...] (TORGA, 2011, p. 62).

Dona Luisa traz uvas e enquanto o médico recuperava a calma perdida ao tatear a fruta, símbolo dionisíaco, “lá no íntimo, uma voz que não queria ouvir segredava-lhe desde a primeira hora que não conquistaria a rapariga” (TORGA, 2011, p. 54). Essa voz interior ocupa um tom assombroso e por vezes maligno, que tira a tranquilidade até mesmo do leitor. A partir de então é essa voz que vai orientá-lo, regida pelos seus desejos e alimentando a sua incorporação diante do mundo. Nos termos lukácsianos, conforme Oliveira (2008), o romance é a possibilidade de afloramento em símbolo do essencial que há para dizer. Sendo assim, o sentido da vida se dá por uma voz distante, porém interna, que todos escutam quando se volta à memória. Para Bachelard (1978), não nos comunicamos sem termos uma orientação. Conforme o estudioso, a voz no espaço carrega o seu onirismo, exerce um valor frêmito no limite entre real e irreal.

Com o poder que lhe vinha do interior, poderia “comandar com segurança, com uma voz que ninguém ouve a não ser aquele que deve “escutar”. A palavra “escutar” toma aqui o duplo sentido de ouvir e obedecer” (BACHELARD, 1978, p. 305). A voz, frágil e efêmera, consegue ocupar espaços ambientados no domínio da imaginação, na profundidade do ser e testemunhar a realidade pela transcendência que une homem e mundo: “O abaixar das pálpebras não produz apenas alucinações da vista, mas alucinações da audição” (MOREAU apud BACHELARD, 1978, p. 315). Sendo assim, a voz interior parece acompanhá-lo durante a estadia no Douro e ele decide investir em Guiomar: “Outro poeta nos ensina, se assim podemos

dizer, a nos ouvir escutar: “Escuta bem no entanto. Não minhas palavras, mas no tumulto que se eleva em teu corpo quando te escutas” (BACHELARD, 1978, p. 315).

O culto de Baco apresenta grandes relações com o caráter orgiástico, que, no sentido moderno, é associado ao licencioso e descomedido, com a embriaguez e os bacanais. Assume-se por meio da mistura de elementos e dos arranjos dos objetos, o contágio pernicioso com o impudico. Não

verá nisso uma monstrosidade sexual. [...] fenômeno poético de pura libertação, de sublimação absoluta. A imagem não está sob o domínio das coisas, assim como também não está agindo pelo impulso do inconsciente. Ela flutua, voa, imensa na atmosfera de liberdade de um grande poema” (BACHELARD, 1978, p. 241).

Os símbolos da volúpia se revelam e se dispõem ao diálogo com as personagens, promovendo uma liberdade vertiginosa de sentimentos e a exaltação das paixões recalcadas, como se Baco, o deus louco, assume no homem o seu poder de delírio.

Os tipos de amores revelados são movidos pelas ações e pelo ambiente, no desejo incontrolável que leva a aventura e a desventura. A atmosfera lasciva instaura-se e a primeira relação amorosa é concebida. Guiomar pressente que algo ruim estará por vir. Conhecemos já o doutor Bruno, sabemos de seus interesses e de que os dois foram flagrados de maneira humilhante e vergonhosa. Glória e Gustavo, casal também flagrado pelo anseio carnal, encerra um destino diferente. Continuam com a integridade moral, mas terão de casar.

Na vida da personagem Guiomar, o ato revela o senso trágico já que a sua vida agora é marcada pelas consequências da desmedida, resultando a degradação moral. A rapidez da ação de Guiomar mostra o que a moveu, o que acobertou a sua razão:

Além de metaforizar o desejo físico que os atrai, a agitação e a intensidade envolvidas no ato sexual, tal estado pode estar a simbolizar a possível cólera da natureza perante as faltas cometidas pelos amantes e a anunciar a ideia de castigo (OLIVEIRA, 2008, p. 160).

Guiomar se sentia possuída. Era a paixão desmensurada que a condenava para o trágico. O seu desejo íntimo a devorava como uma febre, um fogo pecador, estava “endemoninhada por um amor que talvez nem merecesse nome” (TORGA, 2011, p. 215). Antes da entrega, Guiomar “andava a vaguear pela quinta como um fantasma, a espaiar não sabia que recôndito desejo” (TORGA, 2011, p. 77). O estado psicológico de Guiomar permite-nos relacionar ao estado das figuras dominadas pela loucura dionisíaca das bacantes, como se o deus possuído já a

enfeitiçava: “um trilo de flauta, débil e puro, chegou-lhe então do alto, num prelúdio” (TORGA, 2011, p. 90). A mênade

caminhou hipnotizada ao encontro do som [...] Alta e acariciadora, a voz da flauta chamava (...) Graciosa e tosca, a melodia continuava. Erguia-se da terra, roçava brandamente os bardos, ondulava, e diluía-se como um perfume no ambiente, a enredar as coisas e os seres. (...) Caminhava tão alheada da realidade, que quase estranhou a fila de cestos vindimos a mover-se na encosta como um palco de robertos, com suporte humano enterrado de bardos (TORGA, 2011, p. 90).

Como se estivesse em transe, Guiomar busca pela origem da melodia e comove-se, pois ouve como prenúncio do destino e

seguros, os ouvidos iam-lhe guiando os passos leves e tontos. [...] Irônico, o assobio pareceu rir-se muito perto. E o coração da sonambula estremeceu de medo. Não há dúvida: desejava com todas as veras da alma conhecer o doutor (TORGA, 2011, p. 91).

Inebriada pela música, nem sequer conhecia o médico, mas já estava condenada às suas garras. No instante “[...] espreitou cautelosamente por entre as vides. E descobriu, no meio da folhagem maciça, acororado e seminu, o Chico a tocar pífaro, enquanto aliviava a natureza” (TORGA, 2011, p. 91).

Segundo Piedade (2009), a figura de Pã, remete-se à história¹⁸ dos pastores da Arcádia, que cuidavam do seu rebanho, e com as ninfas cortejadas pelos sátiros. Pã, o deus metade homem e metade bode, se apaixona por uma das ninfas, a Syrinx. Insensível ao seu amor, ela foge e no meio de uma das perseguições, o deus abraça um feixe de caniços julgando ser a sua amada. Enquanto suspirava de dor, o vento fazia soar os caniços, produzindo um som que se assemelhava ao seu lamento. O deus encantou-se com a doce sonoridade, cortou os caniços e criou o instrumento com o nome de sua amada, pois assim os dois se manteriam uníssonos.

Guiomar ao deparar-se com Chico “ficou pálida de emoção. A olhar aquele pequeno fauno inocente, de sexo ainda por abrir, impúbere, parecia-lhe contemplar, em toda a sua onnipotente verdade, o mais sagrado mistério da vida” (TORGA, 2011, p. 91).

Guiomar estava “realmente hipnotizada” (TORGA, 2011, p. 150). Os pais notam o comportamento da menina que “parece aluada! Canta, não para, só está bem onde não está, ri-

¹⁸ Ovídio, *Metamorphosis* (Syrins, I, p. 689-746).

se por tudo e por nada...” (TORGA, 2011, p. 115). Os encontros com o doutor Bruno dão-se em meio as vinhas: “namorar numa vinha como qualquer laparota” (TORGA, 2011, p. 153), e em um deles ela manifesta-se abalada: “Guiomar, enternecida, desfolhava uma vide de uva salsa, e deixou-o pegar-lhe e aperta-lhe a mão sem reagir, a lembrar-se dos vultos que vira abraçados na vinha e a ouvir a flauta do pequeno fauno” (TORGA, 2011, p. 151). Deram o primeiro beijo. Ela “sentia confusamente que devia defender-se, lutar, reagir de qualquer maneira. Mas a imagem dos namorados unidos na vinha e o som envolvente da flauta do fauno continuavam a hipnotiza-la” (TORGA, 2011, p. 202).

O fantasma do mito diz como deve agir, como se estivesse no ombro do amante a lhe dar as orientações: “O hálito quente do médico aproximou-se, como um vento suado que ali surgisse por magia” (TORGA, 2011, p. 202). Ela reluta, clama por juízo, mas ele consegue domar a fera. Torga usa a mitologia “concretizada pelo livre arbítrio das personagens trágicas que desracionalizam os eventos, as ações, deixam-se conduzir por sentimentos, instintos, instaurando-se o dionisíaco” (FIORAVANTI, 2008, p. 87).

A personagem entrega-se aos amores de Dr. Bruno que a seduz, como se ele fosse o próprio deus encarnado, com poderes que ultrapassam outras esferas da razão, “assim como o deus-máscara transformou-se em bode para confundir os titãs e não ser devorado” (FIORAVANTI, 2008, p. 78). Consciente do meio ortodoxo, machista e patriarcal que estava condicionada, Guiomar deixa sua embriaguez momentânea superar a consciência e comete o erro.

O apetite sexual também nasceu e aumentava cada vez mais no casal apaixonado, inocente e puro, Glória e Gustavo. A caracterização espacial da cardenha e de toda a situação opressora, carrega “em excesso de atributos negativos - escassez, empobrecimento, decadência, sujeira, mau cheiro” (OLIVEIRA, 2008, p. 170). A vivência longe de casa e da família permite com que o corpo do outro se torne um paraíso, notoriamente visto como um relacionamento saudável, tanto que é aceito pela tia Angélica. Assim, os dois, já sem paz, são cúmplices de “uma premente necessidade de aliança no amor e na desgraça” (TORGA, 2011, p. 69).

Glória “contagiada pela opressão que cobria tudo, pela inquietação que afligia a vida, embora as suas razões fossem de uma natureza mais íntima do que as dos outros, a rapariga parecia o pano da paixão” (TORGA, 2011, p. 75), e o namorado era como “a única esperança do mundo” (TORGA, 2011, p. 76). Para o casal de Penaguão, o respeito era algo transcendente, porém, “ali, deitados sobre o chão esbraseado do Doiro, depois de um dia passado a cortar uvas maduras, um apetite de vindima daquele sonho não os deixava adormecer” (TORGA, 2011, p.

48). O desejo pelo outro parecia um tormento, estavam regidos pela mesma lei obscura, “o fardo do desejo tornara-se chumbo” (TORGA, 2011, p. 49): A excitação “lhes abria horizontes aos sentidos” (TORGA, 2011, p. 49).

Gustavo e Glória eram de fato apaixonados, compartilhavam o segredo, a paz e a alegria do amor, como se “o vinho inebriante entrara nas veias, percorreria o corpo, dera frescura à alma, e deixara na lembrança a saudade do gosto” (TORGA, 2011, p. 117). Ele clama para “uma segunda hora de felicidade [...] A rapariga vindimava uma videira nova de donzelinho, e o cacho maduro e sumarento tremia-lhe na mão agitada” (TORGA, 2011, p. 117). Novamente a manipulação de um símbolo báquico, na mesma situação vivida por Guiomar.

Considerando o símbolo como elemento de síntese, sustentamos dessa forma que uma ideia se abre no símbolo em um momento, inteiramente, atingindo todas as forças de nossa alma. É como um raio que, do fundo obscuro do ser e do pensar, incide diretamente em nosso olho, atravessando toda nossa natureza. [...] Existe uma totalidade momentânea (CREUZER, apud SILVA, 2006, p. 8).

Na linha de pensamento de Lukács (2000), podemos assumir o símbolo relacionado ao mito com uma significação esvaziada, sendo que a compreensão é dada pelo processo intuitivo, introspectivo, buscando uma fusão entre sujeito e objeto. Portanto, esse espaço vazio do símbolo carece de uma relação natural e espontânea com o observador, só assim se pode remeter a algo que é associado à instância mítica. Para Kant, o símbolo é a “próprio à maneira intuitiva e sensitiva da apreensão das coisas” (apud SILVA, 2006, p. 7). Assim, Silva (2006) considera o símbolo como representação de um objeto ou elemento com uma carga particular que opera com significados universais.

A referenciação ao mito dionisíaco consta na admiração do trabalho da pisa ou sova das uvas no lagar, que tem como descrição um ato sexual entre o homem e a natureza através do fabrico do vinho. Neste interim, a linguagem torguiana é carregada de sinestesia e aforismo:

Arregaçados, os homens iam esmagando os cachos, num movimento onde havia qualquer coisa de coito, de quente e sensual violação. Doirados, negros, roxos, amarelos, azuis, os bagos eram acenos de olhos lascivos numa cama de amor. E como falos gigantes, as pernas dos pisadores rasgavam máscula e carinhosamente a virgindade tímida e feminina das uvas. [...] A primeira violação tirava apenas cada cacho a flor de uma integridade fechada. Era o corte. Depois, os êmbolos iam mais fundo, rasgavam mais, esmagavam com redobrada sensualidade, e o mosto ensanguentava-se e cobria-se de uma espuma leve de volúpia. À tona, a roçá-lo como talismãs, passeavam então os

volumosos e verdadeiros sexos dos pisadores, repousados mas vivos dentro das ceroulas de tormento (TORGA, 2011, p. 119).

O homem relaciona-se de maneira íntima com a fruta da videira, no contato com o corpo não apenas no lagar, revelando a relação do humano com o vinho desde a poda, o que exige suor e muitas vezes sangue para que se atinja o resultado pretendido. Além disso, percebemos aqui que o ambiente exerce uma função proléptica na narrativa, e que esta significação é corroborada no momento em que os eventos vão sucedendo no romance. Portanto, a construção dos lugares dos amantes, bem como o nascimento do desejo e excitação pela justaposição de elementos díspares, os aspectos de feio e decadente ou de beleza e devaneio tem uma importante função: a de qualificar o amor, nos dois casos, como belo e do bem ou trágico e do mal.

Nesse momento, Glória também observa o namorado,

via-lhe a curva dos rins bem desenhada, as nádegas escorridas e rijas, a cabeça negra de toiro, e aquela perna musculada e tingida, pontuada de grainhas agarradas aos pelos. Apetecia-lhe entrar de saia arregaçada pelo lagar dentro, erguer o homem do disfarce humilhante, e deixar-se esmagar debaixo dele como um cacho maduro (TORGA, 2011, p. 120).

Não tarda muito e Gustavo e Glória perdem-se pela segunda vez em meio a vinha “cegos de desejo e juventude” (TORGA, 2011, p. 139). São descobertos e é gerado o alvoroço que não tinha controle, “as dúvidas começavam a chegar à noite do baile. Aí as memórias enevoavam-se novamente dos vapores do vinho fino e da tontura das danças” (TORGA, 2011, p. 177). Na cardenha:

a meia divisória deixava passar palavrões sensuais, que esparramavam cio e desejo de cada sílaba, numa violência quente, de mosto a ferver nos tonéis [...] Um gozo íntimo, demoníaco, fazia-os sorrir dissimuladamente, e abafavam nas mantas os soluços mais vivos (TORGA, 2011, p. 177).

Além de deflagrar a decadência, o uso das palavras revela aspectos sórdidos, considerados demoníaco. O casal procura desviar-se, esquecer, mas o desolamento lúgubre parecia vir do inferno.

O escândalo gerado pela violação da integridade, apesar da “inocência” dos amantes e da negligência do médico que marca tragicamente a vida de Guiomar, permite com que o leitor possa prever a gravidade e as complicações geradas perante a família e para a condenação da sociedade, devido às questões morais e tradicionais.

O feitor Seara, despeitado, feroz e vingativo, segue os ruídos julgando ser Gustavo e Glória e depara-se com um forte odor, que o confundiu: “o fedor que já sentia era de mosto ou de sexo?” (TORGA, 2011, p. 222). O vinho e o sexo novamente estão bem associados, agora com os sentidos. O cheiro assinala valores de intimidade numa atmosfera de entorpecimento. As sensações do odor podem desvelar a realidade, que para

os sentidos como o paladar, o olfato, o problema seria talvez mais interessante mesmo que para a visão. A vista encurta seus dramas. Mas, [...] um cheiro íntimo pode determinar um verdadeiro clima no mundo imaginário (BACHELARD, 1978, p. 310).

O flagra foi dado em Bruno e Guiomar. Para o feitor (e para a mãe da rapariga), “o pecado da carne, fora dos lençóis caseiros, parecia-lhe a heresia das heresias” (TORGA, 2011, p. 222). Por meio dessas construções e as situações geradas, cria-se a atmosfera grotesca, pecaminosa, melancólica, que pelos efeitos de construção espacial no romance desencadeiam atitudes, sensações e condutas no leitor, que sente o conforto de um espaço, a sujidade, por exemplo, ou sentir o cheiro do mosto, exigindo uma maior atividade dos sentidos, da imaginação e da valorização do homem. Nessa movimentação de desvendar mistérios, também criamos elos de afeição aos espaços, aos personagens e reaprendemos a observar e nos posicionarmos diante do romance e no mundo real.

Pelo espaço, a narrativa desvaloriza o comportamento de Guiomar e pressagia o desfecho mal-aventurado dos amantes. O romance de Bruno e Guiomar recebe aspectos considerados plangentes com a combinação de clima e lugares que conforme adentramos na história, apresenta uma aparência mais espectral e misteriosa. O comportamento, o flagelo e os devaneios de Guiomar assim como de Gloria, possuídas pelo desejo pelo outro, configuram no espaço uma realidade fantástica, com um tom sobrenatural.

Quanto a figura mitológica em si, temos a sensação de que a qualquer momento o Dioniso do Douro será de fato revelado quanto uma personagem. Leva-nos a pensar inclusive se o narrador não seja o próprio Baco ou se o médico é quem o carrega pela máscara. Quanto ao universo mítico-erótico, ao referir-se a Guiomar e Bruno,

passa a reger a relação amorosa ali representada e sugere uma paixão dionisíaca, incontida, desmesurada. Por sua natureza selvagem, contrária às leis humanas, o caso [...] está muito próximo do relacionamento animal (OLIVEIRA, 2008, p. 175).

Assim podemos averiguar que o homem dionisíaco é plenamente integrado em Baco pelo êxtase e entusiasmo em que a cegueira dionisíaca marca o trágico, pelas escolhas deliberadas possíveis pelo livre arbítrio e, ao sair da medida, comete um erro e tenha de viver com ele. Rosane Feitosa (1984) pontua que

o sexo praticado pelas personagens torguianas é encarado com maior naturalidade possível, enquadrando-se como instinto ou como algo inerente à natureza humana e animal. Entretanto, o sexo praticado antes do casamento é proibido por ferir a ética da aldeia e sofrer a censura das lentes do código moral-cristão (FEITOSA, 1984, p. 42-43).

No fim da vindima tradicional, a despedida

é uma apoteose ao vinho, mulheres e homens embriagados, tontos de vida e alegria. O fim da colheita é festejado assim, num sacrifício colectivo e total a Baco, o deus risonho e transfigurador. Abrem-se de par em par as portas dos armazéns, e todos bebem à discrição. Honrados pais de família abstinentes, velhas que vivem o ano inteiro a chá de cidreira, crianças que mal conhecem o cheiro do vinho tratado, sorvem avidamente os pichéis repletos, dançam até cair, e rolam no chão, depois, como peões sem corda (TORGA, 2011, p. 335).

Assim, a festa do vinho é caracterizada da mesma maneira que as festas em homenagem ao seu deus. Entre as demais presenças do mito nos episódios do romance, destacam-se os elementos relacionados à sua figura, como a música, o canto, a dança, a embriaguez, a desgraça e os conflitos do homem. Em uma das conversas que o médico Bruno tem com a poetisa Catarina, ele julga: “Esses artistas são fantásticos... Criam os mitos, e depois negam-nos!”, e ela retruca: “Talvez porque os mitos, uma vez criados, passam a ser realidades...” (TORGA, 2011, p. 110).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um movimento de resgate do mito, Torga apresenta o movimento cíclico do nascer e morrer, do sagrado e do profano, da tragédia e da esperança, do sonho e da realidade, do homem e do deus, da terra e da água, já que tudo na vida não pertence ao âmbito estático, nem mesmo a natureza e os seus elementos mutáveis.

A terra é a maior referência ao sagrado pois é na sua fertilidade que o homem garante a sua existência. O movimento circular é detido em Baco, símbolo do renascimento. O cíclico é referido com as marcas temporais divididas anualmente, como a vindima. A festa do Douro, <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

Cinthia Elizabet Otto Rolla Marques

tema central do romance exposto, é o momento marcado por uma época determinada do ano para a colheita da uva, apresentando a intimidade do homem com a vegetação e a necessidade desse elo, visto que é por meio do vinho que se garante a subsistência do ser.

A marca do mito evidencia uma possível pista para que a hipótese levantada acerca de Baco seja confirmada, que sua existência esteja escamoteada em meio ao cenário do romance. Baco é resgatado pelas mãos do poeta, se adapta e atua esteticamente na natureza, regendo os elementos que atuam de modo não arquétipo, gerando um ar de mistério, de estranhamento e pressentimos que algo está por ser revelado. Permanece cada vez mais a evidencia de que a figura localiza-se de maneira severa ativa, na representação espacial da narrativa voltada, contudo, no cenário da vindima e ao mundo dos seus símbolos.

Assim, concluímos que *Vindima*, de Miguel Torga, expressa uma vasta e inesgotável riqueza literária que extrapola a própria vida, e que por meio da análise ora apresentada, crisma-se que o Douro, de fato, é o paraíso báquico, por apresentar o deus transfigurado em meio à paisagem que ele mesmo sucumbiu em reger para, dessa forma, estar mais próximo dos homens, visto que o deus Baco é filho de uma mortal, rompendo, assim, a fronteira entre o divino e o humano.

REFERÊNCIAS

ANIDO, Naiade. A conceição mítico-telúrica do poeta, segundo Miguel Torga. **Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**, 6, 1978, p. 79-81, Assis. São Paulo: Canton, 1980.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BRUNEL, Pierre. **Dioniso: a evolução do mito literário. Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1997 (p. 233-238).

FEITOSA, Rosane Gazolla Alves. **Os contos da montanha de Miguel Torga: um painel transmontano**. Dissertação de Mestrado em Literatura, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1984.

FIORAVANTI, Solange Araújo. **Percursos do trágico nos contos de Miguel Torga**. Dissertação de Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural – Universidade Estadual Feira de Santana, Feira da Santana, 2008.

Disponível em: http://tede.uefs.br/tesesimplificado/tde_arquivos/1/TDE-2008-06-20T170512Z-54/Restrito/Solange.pdf. Acesso em: 6 ago. 2014.

GONÇALVES, Fernão de Magalhães. **Ser e ler Miguel Torga**. Águeda: Veya e Herdeiros do Autor, 1995.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução: José M. M. Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. **O grande livro da mitologia**: a mitologia clássica nas artes visuais. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. **A configuração do espaço**: Uma abordagem de romances queirosianos. Tese de Doutorado em Letras – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2008.

Disponível em:
<https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/3954/RAQUELTRENTINOLIVEIRA.pdf>
Acesso em: 10 nov. 2014.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Os mitos clássicos em Miguel Torga. In: **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 43, p. 20-32, 1978.

Disponível em:
<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=43&p=20&o=r>. Acesso em: 26 jun. 2014.

PIEIDADE, Acácio. A longa tarde de um fauno. In: **Ilha Revista de Antropologia**. Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, v. 11, nº 1,2, p. 145-158, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2009v11n1-2p145/17792>. Acesso em: 18 set. 2014.

PONCE DE LEÃO, Isabel Vaz. **O essencial sobre Miguel Torga**. Coleção Essencial. Lisboa: Imprensa Casa da Moeda, 2007. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/estudosliterarioscriticaliteraria/colecao-essencial-incm/2223-2223/file.html>. Acesso em: 11 jun. 2014.

SANTANA, Maria Olinda Rodrigues; ALMEIDA, Graça Maria; FONSECA, Rute. O vocabulário da vindima em duas obras de Miguel Torga. In: **Vila Real: Estudos & Documentos**, n. 19, p. 295-313, 2005.

Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9727.pdf> Acesso em: 25 fev. 2014.

SILVA, Arlenice Almeida. O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem György Lukács. In: **Ação**, v. 29, n. 1. Marília, 2006.

Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732006000100006&script=sci_arttext Acesso em: 22 out. 2014.

TORGA, Miguel. **Vindima**. Alfragide: Dom Quixote, 2011.