



Montedemo: o corpo em erupção

Anabela Martins Coutinho
Mestre em Literatura/UA

PALAVRAS-CHAVE: MULHER, MONTE, EROTISMO, HÉLIA CORREIA, *MONTEDEMO*.

KEYWORDS: WOMAN, MOUNT, EROTICISM, HÉLIA CORREIA, *MONTEDEMO*

INTRODUÇÃO

Nos anos oitenta surge Hélia Correia¹, uma escritora que vive em constante (des) harmonia com as suas personagens. Em muitos dos seus contos, valeu-se dos traços neofantásticos para transportar o seu leitor para um plano metafísico e maravilhoso, criando

¹ Nascida em 1949, em Lisboa, licenciou-se em Filologia Românica, tendo feito, também, um curso de Pós-graduação em Teatro Clássico. Hélia Correia exerceu funções de professora do ensino secundário, dedicando-se presentemente, sobretudo, à escrita. É poetisa e dramaturga, mas é enquanto ficcionista que se destaca nos anos oitenta, aquando da publicação da obra *O Número dos Vivos*.

No que respeita à ficção narrativa, notória pelo número de obras editadas, passamos a destacar: *O Separar das Águas* (1981), *O Número dos Vivos* (1982), *Montedemo* (1983), *Villa Celeste* (1985), *Soma* (1987), *A Fenda Erótica* (1988), *A Casa Eterna* (1991), *Insânia* (1996), *Lillias Fraser* (2001), *Fascinação* (2004), *Bastardia* (2005), *Contos* (2008). As obras que se circunscrevem à década de oitenta refletem a tendência deste período para uma proficiente produção narrativa fantástica e, no que diz respeito aos motivos e processos retórico-linguísticos, verificamos que Hélia Correia realiza um percurso que vai do fantástico ao neofantástico. Não de forma tão explorada, a escritora deleita-nos, no entanto, também com poesia: *A Pequena Morte. Esse Eterno Canto* (1986), resultante da parceria com o seu companheiro Jaime Rocha, e *Apodera-te de Mim* (2002). Também escreve literatura infantil – *A Luz de Newton - 7 Histórias de Cores* – e teatro: *Perdição. Exercício sobre Antígona*, seguido de *Florbelá* (1991) e *O Rancor. Exercício sobre Helena* (2000) – onde a presença dos mitos clássicos é evidente –, e *O segredo de Chantel* (2005).

gentes metamorfoseadas, estranhas, loucas e paranormais. Porém, o sobrenatural não é o único âmagô das narrativas de Hélia Correia, pois ela também se serve do quotidiano para maravilhar, encantar e para fazer sobressair o esplendor das suas personagens.

Hélia Correia é uma escritora com marcas muito peculiares – sempre alheia ao convencional, realça-se pela originalidade dos pensamentos e pelas fontes literárias da sua meninice –, querendo dar um cariz feminino a uma obra recheada de sombras masculinas. Contudo, contesta a ideia de haver, nas suas obras, uma divisão entre o feminino e o masculino (Owen, 1996).

De todas as obras escritas pela escritora, escolhemos debruçar-nos sobre *Montedemo*, pelo facto de se tratar de uma narrativa breve onde a mulher, Hélia, se deixa desvendar. Miguel de Unamuno diz-nos que “toda a novela, toda a obra de ficção, todo o poema, quando é vivo é autobiográfico. Todo o ser de ficção, toda a personagem poética, criada por um autor faz parte do próprio autor. E se este criou no seu poema um homem de carne e osso que acaso conheceu, é depois de o ter feito seu, parte de si mesmo” (Unamuno, 1998: 58). De igual forma, em *Montedemo*, a escritora invade as personagens de papel, cria-se a partir da sua própria criação, isto é representa-se a si própria, frente a si própria.

1. PRAZER, FERTILIDADE E AMOR NO MONTE DE DEMO

Constituída por cinquenta e duas páginas repletas de magia, a obra *Montedemo*, publicada em novembro de 1983, é “uma narrativa fantástica em torno de superstições populares, fundo mágico e algo satânico que subsiste no inconsciente e estabelece uma ruptura carnavalesca com a vaga de esterilidade de uma povoação infeliz” (Guedes, 1985: 96). Tratando-se de uma novela cuja história se desenrola num meio rural, conjeturar-se-ia, pois, que um determinado tipo de problemática protocolar, de personagens predominantemente simbólicas e de espaços simples e campestres iriam invadir a diegese. Ora, nesta narrativa breve de Hélia Correia, a natureza assume, desde logo, uma indeterminação sobrenatural, transformando-se assim o ruralismo e a gente a ela ligados.

A escritora, no texto “Transmigrações”, que escrevera para o catálogo da peça *Montedemo* representado pelo Teatro “O Bando”, diz o seguinte:

Há algures, de onde emanam os poderes criadores, uma ficha trocada, um cabo mal metido. E essa gente, essas terras, essas cóleras, esses vulgares transtornos amorosos – em vez de acontecerem

A intertextualidade é, pois, evidente, em algumas das suas obras, especialmente no que diz respeito à literatura clássica grega.

no tempo e na matéria com a sua existência benigna e humanal, vêm nascer parasitariamente dentro da minha ideia, desarranjando de tal modo as ordens, os fios naturais do pensamento, vivendo com tal folga, à minha custa que o único remédio é atirar com elas para cima do papel, pô-las a circular e deixar que mereçam ternura, os despiques, o desprezo das várias sociedades que frequentam. Eu, quanto a mim, suspiro de alívio e penso nelas como em maçadores que no entanto alguma vez amámos: desejando que possam ser felizes e que não mais nos saltem ao caminho [...] tendo do bolo de Alice o modo imperativo: “conta-nos”. E eu, tão rapidamente quanto posso, lá as conto e as empuro para longe de mim. (Correia, 1987: 9-10)

Hélia Correia vai, efetivamente, contar uma história, mas a epígrafe colocada em abertura do conto, tirada de *Hamlet* de Shakespeare, antecipa o carácter inesperado da história: “Há mais coisas no céu e na terra Horácio, do que a tua filosofia pode conceber” (Correia, 1984: 5). A curiosidade do leitor é, pois, aguçada e o seu anseio de desvendar os mistérios aumenta.

Logo nas primeiras frases, o leitor mergulha num mundo sobrenatural: “Mais tarde alguns lembraram que tudo começou naquele domingo seco em que a terra tremeu” (ibid.: 7), e o “tremor ligeirinho” da terra (ibid.), o tocar “dos sinos” (ibid.), a fuga dos “gatos” (ibid.: 8), as “grandes ondas roxas” (ibid.), são sinais enviados aos homens para os prevenir de uma desgraça futura; funcionam como presságio de má sorte. Só a personagem Irene parece saber interpretar os avisos enviados pela natureza:

Ao quarto dia madrugou o mar com seus tons de cinzento e espumas altas, franjadas pelo vento como crinas. Estava a população cansada de prodígios e ninguém deu ouvidos a Irene que, de joelhos sobre o areal, invocou sem parar deuses e astros, pressentindo maiores assombrações. Já vinha perto a festa de São Jorge. (ibid.: 9)

Em *Montedemo*, paira uma envolvência de magia e de mistério que transforma o real. As personagens de Hélia Correia são guiadas por sensações que lhes despertam os sentidos e os intentos mais recônditos, levando-as a cederem ao desejo e a entregarem-se a fantasias sexuais:

Urzes e madressilvas, medronheiros, carvalhinha, eucalipto, rosas bravas, laranjeiras e silvas, figueiras do diabo e outras tantas misturas de flora da montanha e flora do deserto entrançadas, em luta contra a pedra, devorando aquele húmus e em húmus se tornando. Num frenesim de seiva e de sentidos, fome tal que em cada primavera se percebia o monte a inchar e encolher, como ofegante, como homem desvairado de desejo. E se ouviam gemidos, um ranger e um muito sofrado soluçar, dir-se-ia que às plantas lhes custava receber tanta vida em tão esguias entranhas. (ibid.: 11-12)

O quotidiano mais vulgar e o mais banal senso comum parecem esbater-se para deixar lugar ao extraordinário. “De resto, [diz-nos Rosa Maria Martelo], se, do ponto de vista diegético, as narrativas de Hélia Correia sempre comportam uma dimensão de mistério, é porque aceitam a existência de outra ordem de mistérios: esses que, não tendo nome, encontram melhor imagem na fina camada de névoa que envolve as suas paisagens” (Martelo, 2001: 248-250).

Os dois sexos deixam-se subjugar pela energia do monte, abandonando-se e entregando-se aos prazeres carnis. Uma força parece emanar do centro de Montedemo para fecundar as mulheres. Apesar do mal que lhe é associado, os casais infringem costumes e crenças religiosas para se abandonarem nos braços do demo.

O monte é-nos apresentado com uma forte carga maléfica e satânica: “Era à boca dos vales pomareiros que se alteava o monte. Um bico enorme, arquitectura de rochedos e cavernas², com vertentes perigosas como pântanos, assim tão recobertas daquela pasta negra e borbulhante, feita de folhas, bichos, fungos mortos: o caldo azedo e fértil da decomposição” (Correia, 1984: 11). É com uma linguagem visivelmente disfórica que Hélia Correia estabelece o *locus horrendus* que inicia a novela. Paradoxalmente, o mal encontra-se associado à fertilização, pois “Ali pegava toda a espécie vegetal, semente que viesse pelo ar, ou no pêlo da raposa, ou no dorso da cobra, tronquinho disparado por criança, tudo deitava ao chão raiz para se manter e ao céu frutos e flores, sua forma de amar.” (ibid.: 11). De forma ainda mais paradoxal, o ato de fecundação entre o monte e o resto da natureza parece resultar de um ato de amor.

Tornando-se o monte no monte do demo, no local do desassossego moral, da perdição das almas, o frade da aldeia decide batizá-lo com outro nome, São Jorge, na tentativa de afastar as superstições que a ele se encontram ligadas e, simultaneamente, acabar com o despertar de sensações desestabilizadoras e eróticas³ nos habitantes da aldeia. O facto é que a tentativa de converter o mal em bem nunca resultou, nunca tendo sido possível erguer nenhuma capela no local, “enguiçadas as obras por isto ou por aquilo, mordidela de víbora, pedregulho rolando como um trovão do céu, telhas, laje, argamassa roubadas do seu sítio de um dia para o outro” (ibid.: 13).

² Segundo Jean Chevalier e Alain Gheebraut (1982: 177), na sua obra *Dicionário dos Símbolos*, a caverna é o arquétipo do útero materno e figura nos mitos de origem de muitos povos.

³ António Manuel Ferreira fala-nos do erotismo da seguinte forma: “não se resume à sexualidade, nem se restringe aos laços do afecto. Sendo um meio de socialização do instinto sexual, o erotismo também desagra as linhas normalizadoras da sociedade, indisciplina os jogos afectivos e contribui para a interminável reconstrução do ser humano” (Ferreira, 2003: 7).

Este monte, onde os casais iam para se entregar a rituais pagãos, de forma a garantir o prazer no casamento e a assegurar a sua fertilidade, vence a igreja:

[...] os pares de noivos prestes a casar. Contra as leis da igreja, contra os ditames da prudência iam. E encostavam à terra a boca e a barriga, pedindo para os corpos prazer e harmonia e para o sangue filhos sãos e machos. (ibid.: 12)

No Montedemo brota, pois, a vida, mas o espírito maléfico que o habita prefigura a infelicidade. Na perspectiva de Moisés Espírito Santo, na sua obra *A Religião Popular Portuguesa*, a montanha é um espaço perturbador, um monstro adormecido e devorador que é necessário domesticar (Espírito Santo, 1990); ela representa a união entre a terra e o céu e, por isso, os santuários são construídos nos seus cumes, de forma a estarem mais perto do céu. No entanto, no monte de *Montedemo*, as vontades carnis dos habitantes sobrepõem-se aos rituais católicos. Por um lado, temos a natureza a não se deixar conquistar e, por outro, os habitantes a entregarem-se aos prazeres do corpo, a envolverem-se sensualmente com ela: “Correm como se o monte os atraísse, como se houvesse entre ele e a carne humana o mesmo obstinado e velho amor com que os ímanes apelam aos metais (Correia, 1984: 13).

Numa das festas de S. Jorge algo aconteceu, mas ficou silenciado por quem lá esteve; menos Irene, a personagem feminina que, por ser louca, já vive num mundo fantasioso e tem alguma vidência:

Durante muito tempo, ninguém ousou falar na festa de S. Jorge. Uns trancados por dentro de uma grande vergonha, outros guardando com volúpia e avareza a incomunicável memória do prazer. Só Irene lançava a sua gargalhada, de costas para o mar, estendendo os braços na direcção do monte que não se via mas se adivinhava para lá das colinas: verde-negro, enrolado num sono de bicho lamentoso, de urso preso a correntes, com o sangue animado tão-só pela saudade, pelo seu muito antigo instinto de pulsar. (ibid.: 23)

No dia da celebração católica, no segundo domingo de fevereiro, liberdades efusivas eram permitidas e havia tolerância relativamente às fantasias sexuais, que até então ficavam reprimidas. Cláudia Pazos Alonso explica que “A época desta celebração é por si própria reveladora da tentativa, por parte da Cristandade, de repor a sua hegemonia, pois o Carnaval preserva algo dos bacanais da Roma Antiga, tendo sido mais tarde integrado no calendário da Igreja como uma época de permissividade, onde a compostura quotidiana pode ser quebrada sem punição” (Pazos Alonso, 1999: 112).

Tudo aconteceu no terceiro dia: o 3 é um número que se encontra associado ao maravilhoso e à magia e significa, na religião católica, a união do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Cláudia Pazos Alonso esclarece, ainda, que “a hora do dia, três horas da tarde em ponto, remete-nos para a hora da morte de Cristo na Cruz” (ibid.).

É neste ambiente de erotismo e sensualidade que se aborda o nome de Milena, a protagonista da novela. Dona Ercília Silveira – a representante da razão, da moral e dos bons costumes –, a porta-voz das gentes da aldeia, é tia de Milena. Está preocupada com a honra da sobrinha, pois esta ainda não voltou para casa depois de ter ido à festa de S. Jorge, ou, melhor dizendo, de Montedemo, pois o narrador onisciente vai-nos fazendo descobrir os pecados desta velha senhora:

Milena por chegar e ela sem conseguir esquecer aquela tarde em que dançara nas areias de S. Jorge com o Tó cauteleiro, maltrapilho, aleijado das mãos e ainda por cima livre-pensador. Não, nem sequer em sonhos poderia lembrar de novo esse momento, em que não fora Ercília, velha e virgem, mas uma bem-amada rapariga, cabelos de oiro, saias de organdi sopradas pelo vento contra as pernas gulosas, leves e finas pernas de gazela prontas a dar abrigo ao amor macho, a esse corpo de homem, tão quente e tão salgado, saudosos, ele e ela, das épocas lendárias em que eram um só ser, ansiosos, ela e ele, por se fundirem, com a bênção da terra esmagando a flor das urzes. (Correia, 1984: 20)

Afinal, a jovem Ercília também fora uma pecadora, também provara os prazeres da carne e sentira o poder de atração de Montedemo. Aos sessenta anos, refugia-se nas rezas para afastar os maus pensamentos e para afugentar sensações vindas do diabo.

Depois deste episódio – e depois de Milena nos ter sido apresentada, segundo a perspectiva da tia Ercília, como uma “Rapariga decente: nem modas, nem namoros, nem pinturas na cara. Talvez um tudo-nada decente em demasia” (ibid.: 19-20) –, surge-nos uma Milena que liberta o seu ser, o seu eu erótico e que se transforma numa outra mulher, que “atravessava as ruas com o peito atrevido num garbo de égua brava. Os olhos fulgurantes, espantosamente belos, negros e luminosos como águas feiticeiras” (ibid.: 24). Em contrapartida, a tia torna-se ainda mais devota e a população da aldeia fecha-se num silêncio conspiratório, fingindo que a festa, que alterou a sua postura perante as normas e os bons costumes, não aconteceu. Até que D. Ercília descobre a gravidez de Milena: “o seu ventre redondo, tenso e resplandecente como uma madrepérola [...]. Era um ventre de grávida” (ibid.: 28).

Milena decide sair de casa de sua tia – local de bons (falsos) costumes – quando a gravidez se torna evidente, e vai para a cabana da tonta – local iniciático, de preparação

para uma nova etapa. A sua gravidez avança ao ritmo da natureza: concebeu em fevereiro, mês que marca o início do ano agrícola, e dá à luz em novembro, o nono mês no calendário agrícola. Associada à gravidez, encontra-se a desgraça, e a natureza vai, ao longo dos nove meses, enviar sinais de infortúnio: em fevereiro, “o mar [apareceu] três manhãs de Fevereiro com grandes ondas roxas que pareciam imóveis e mal faziam espuma ao tocar as areias, tendo as águas o brilho gorduroso da túnica de Cristo na procissão dos Passos” (ibid.: 8); no verão de junho, “fartos de ventos, saturados de pó e aridez” (ibid.: 27); em Setembro, “o sol enrolava-se num círculo cinzento e sem calor. Vinha de sobre as águas um ar gélido, picado de luzeiros sem matéria que absorviam cor e claridade” (ibid.: 33). Os novos meses que cobrem a fecundação e a gestação de Milena são marcados pelos presságios. O nascimento do filho de Milena também se fez anunciar: “Foi por essas alturas que os incêndios se declaravam apesar das chuvas e se extinguíam antes que os bombeiros tivessem sequer tempo de intervir. Lembravam fogos-fátuos escorrendo dos telhados como ouro liquefeito ou penugens solares. [...] Sete noites duraram estas aparições [...]” (ibid.: 39). A água e o fogo simbolizam o Apocalipse, a Revelação, e o número 7 a união do Bem e do Mal: o mistério sobre a concepção do filho de Milena está prestes a acontecer. Nasce “um menino tão de cor como se houvesse sido concebido sobre um chão de senzala, por pais pretos” (ibid.: 43). Como nunca ninguém tinha chegado a ver o progenitor desta criança, a população acreditava, até então, que, a mesma fosse obra e graça do Espírito Santo. No entanto, quando Milena dá à luz uma criança negra, esta passa a ser “obra do diabo” (ibid.: 46), filho do Demo. Surge o inesperado: Milena procriara da própria montanha.

Esta criança vai, pois, ser galvanizadora do ódio e do medo existente na aldeia e, por tal facto:

Aquela exibição de um corpo feminino com a sua nudez implacável; essa criança escura, parida sem ter nome, raça ou paternidade, foram um desafio que a vila, enfurecida, não pôde ignorar. (ibid.: 47)

A revolta está iminente. O povo avança em direção à cabana, “empurrad[o] por dentro, pelos dedos do sangue, exigindo outro sangue com a avidez e cio. Corcovados os ombros nas tarefas tão milenárias da destruição [...] transportando ao mesmo tempo a morte e o pavor dela” (ibid.: 48). A imagem da “serpente”, o símbolo do mal, representa a maleficência de uma sociedade que pretende destruir o inesperado, o inusual, ou seja, neste caso, aquela que não vive segundo os preceitos da religião católica e dos bons costumes.

A superioridade sobrenatural de Milena faz parar momentaneamente a serpente que avança sobre ela, e, tal como a Virgem Mãe, aparece “com o filho nos braços rodeada por uma zona de serenidade. E tão nítida estava, tão diurna que podiam distinguir-lhe a cor

dos lábios e as pálpebras descidas do menino. Mais que o temor, foi essa esplêndida beleza que deteve um instante a multidão” (ibid.: 49). Ela sorri perante tanto ódio, a pureza e a inocência parecendo protegê-la contra o medo.

Nesta altura, a terra tremeu e de “Montedemo irrompeu um clarão alucinante, como um incêndio verde, um ardor de águas cuspidas para o céu, cobrindo tudo” (ibid.: 49). A cabana é consumida pelas chamas e as suas moradoras desaparecem.

Tenório e Dulcinha rondam o Montedemo; Irene regressa à aldeia na primavera; na cabana, “um espaço de brilho negro e de ervas sempre em flor devorando umas cinzas infundáveis” (ibid.: 52): a imortalidade de Milena está, pois, bem patente. Tal como a Virgem Mãe, a sua imagem é vislumbrada na vigorosa natureza dos flancos do Montedemo: “Há quem tenha avistado uma mulher belíssima levando ao colo um rapazinho escuro por entre o fervilhar do matagal. Esta notícia comoveu a multidão” (ibid.: 52). O sobrenatural parece ser aceite pelo povo e com ele o amor. Pois a novela acaba com um conselho de Milena “Amem-se” (ibid.), ao que Dulcinha acrescenta “Nunca se sabe o fim” (ibid.).

A tomada de consciência de Milena sobre o próprio corpo e as relações com a natureza e o prazer impulsionam-na a libertar-se e a assumir o seu erotismo. Ao transgredir a proibição, ela investe na construção da sua identidade, uma vez que o autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e ao rompimento com o modelo da superioridade masculina. Em Montedemo, Milena vive a sua sexualidade enquanto experiência erótica e de amor, buscando o prazer e não só a reprodução. Georges Bataille diz-nos, a esse respeito:

A experiência [erótica] interior do homem é dada no momento em que, rasgando a crisálida, o homem tem a consciência de se rasgar a si próprio, e não a resistência oposta de fora. Uma imensa revolução se produz quando se é capaz de ultrapassar a consciência objectiva que as paredes da crisálida limitavam. (Bataille, 1988: 34)

Segundo o pensamento de Bataille, Milena tem uma experiência de transgressão a uma proibição e, ao transgredir, ela liberta-se da razão repressiva, inverte a moralidade que lhe é imposta social, cultural e religiosamente.

2. O FEITIÇO DO PRAZER

As personagens, na obra de Hélia Correia, como nos diz Rosa Maria Martelo, “são seres que se encontram em cumplicidades que as palavras não chegam a criar, ou que se criam no intervalo entre as palavras, e nunca são exactamente o que os outros vêem neles, pois é sempre além de palavras e olhares que residem as íntimas razões das suas vidas” (Martelo,

2001: 248). Estes seres, envoltos numa aura de moral e bons costumes, tecida pelas vozes da sociedade, veem despertar os seus desejos da carne, há muito adormecidos, sendo a personagem feminina a que mais se destaca. Constatase que, como disse Lígia Amâncio, na sua obra *Masculino e Feminino. A Construção social da diferença*, a dissemelhança entre o homem e a mulher é vivida pelo “conflito psicológico que se estabelece entre o desenvolvimento da sexualidade e a repressão exercida pela sociedade” (Amâncio, 1998: 20). Com a descoberta do prazer e do amor, as personagens Milena, Tenório e Dulcinha evoluem, transformam-se e modificam o rumo das suas vidas.

Como já tivemos oportunidade de ver, em *Montedemo*, a personagem principal, Milena, é o símbolo do mal, do desvio às normas comportamentais definidas para o estereótipo feminino⁴. Contudo, inicialmente, ela é-nos descrita segundo o ponto de vista da sua tia devota e, por tal facto, é caracterizada em toda a sua inocência e a sua simplicidade: é uma rapariga sem vaidades e sem desejos carnis; que talvez tenha nascido para ser freira (Correia, 1984: 20).

Depois da festa de S. Jorge, levada a cabo no Montedemo/S. Jorge, Milena chega a casa e “dirig[e]-se para o quarto sem lhe dar atenção. Disse apenas que estava quase a dormir em pé. Cambaleava um pouco, com as mãos na cabeça. A tia percebeu que ela evitava a sala porque tinha o vestido rasgado na cintura. E deixou-a seguir, ouviu-lhe os passos arrastando os tacões enlameados” (ibid.:21). Cometera algo proibido e a tia sentira-o. A sujidade que trazia nos saltos dos sapatos e o vestido rasgado deixam, pois, antever o acontecido: Milena entregara-se aos prazeres do corpo, descobrira o amor e atingira a sublimação do seu ser. Nunca nada mais seria como antes.

Milena sabe, agora, que o corpo é fonte de prazer e toma consciência das forças que o controlam e subordinam. A temática erótica de Hélia Correia deve ser concebida em seu sentido estético e socio-existencial, sendo a narrativa/erotismo um princípio de autoconhecimento, de conhecimento do Outro, do mundo e da natureza.

Toda esta descoberta leva Milena a metamorfosear-se: passa, então, a desempenhar um outro papel – o de *femme fatale* e independente. Com trinta e poucos anos, começa a andar sozinha na rua “perto do entardecer”, “com um passo levíssimo” (ibid.: 24). Liberado o seu ser, o seu eu erótico, ela transforma-se numa outra mulher que “atravessava as ruas com o peito atrevido num garbo de égua brava. Os olhos fulgurantes, espantosamente belos, negros e luminosos como águas feiticeiras” (ibid.: 24).

⁴ Segundo Jean Chevalier e Alain Gheebraut (1982: 318), o “feminino é a atracção que guia o desejo do homem em direcção à transcendência. O feminino representa, então, o desejo sublimado”.

Descobertos os prazeres carnais, esta mulher transforma-se, e a sua beleza ofusca e causa inveja nas outras mulheres e ânsias nos homens:

– Tem os seus tinta e tais – murmuravam os homens em grupos nas esquinas. - Trinta e tais, e agora é que dá que pensar...

– Trinta e muitos. E muitos! Um pãozinho sem sal – dizia o farmacêutico – e olhem que mulherão, da noite para o dia! (ibid.:25)

A representação do processo de construção da identidade de Milena passou pela libertação do desejo da mulher, sendo este último uma forma de romper com a ordem social estabelecida segundo os preceitos patriarcais. Ela é mais do que uma mulher cujo corpo desperta desejo, ela dissolve as formas sociais constituídas, pois diz: “Não é uma doença [...] Posso jurar que nunca se sentiram tão bem. Para que falam de remédios? Amem-se” (ibid. 41).

Mais do que o seu corpo ou o seu erotismo, é a força do seu ser que enfeitiça aquele que dela se aproxima. A tomada de consciência do seu corpo fê-la valorizar a sua própria singularidade e lutar contra os preconceitos, contra a castração à qual estava sujeita. Só outras personagens singulares podem, pois, aproximar-se dela, compreendê-la e sair valorizadas com a sua riqueza. Uma delas é a personagem masculina, Tenório, que tenta encontrar uma explicação racional para o novo estado de Milena: aligeira a sua súbita e misteriosa transformação, justificando-a com os seus conhecimentos: “Ali, o que anda é muita vitamina” (ibid.:25). Tenório, pela sua conceção da vida e do mundo, afasta-se do resto da sociedade que aprisiona Milena. Espírito mais aberto, mais racional, aceita a entrega e o estado desta mulher. Quando a procura para a ajudar, o erotismo surge implicitamente numa sucessão de imagens: Milena estava “imersa numa seiva alaranjada e trémula. Pareceu por instantes coberta de resina, de uma condensação de âmbares levíssimos” e na cabana “ tudo era redondo e latejante qual uma massa lêveda, um seio erotizado” (ibid.: 33). Apesar de a razão o chamar para a realidade, deixa-se subjugar pelo feitiço da sensualidade de Milena: “Pôde então ver-lhe o rosto macerado e a sua beleza indecifrável. No entanto era apenas uma mulher sozinha com um ventre tão cheio que parecia animado de vida independente” (ibid.). Tenório começa a abraçar o sobrenatural, a aceitar o que não consegue explicar pela razão: “o fio dos seus próprios pensamentos criava nexos que ele desconhecia” (ibid.: 34).

Homem de fortes convicções, “jogava contra” (ibid.: 35), sendo o seu lema “Não há chuva que não molhe nem poder que não oprima” (ibid.). O feitiço de Milena, ou

do seu erotismo, vai recair sobre Tenório, e este vai ver a “secura” (ibid.) da sua vida mudar. Até então, a mulher era, para ele, um ente alienígena, uma criatura repulsiva que rezava e, por tal facto, não despertava nele fantasias eróticas. Homem de ciência, reprimia também afetos e emoções. Mas o processo de transformação estava em curso e Tenório estava a mudar. Nesta modalidade de subjetivação, o Eu assume uma posição diferente, ocupando o lugar estratégico na economia psíquica da ternura e do afeto: “Dedicou-se a Milena com tal vivacidade que tinha de *esforçar-se por apagar dos olhos uma cintilação reveladora* [...] o peito a minguar de frio e de ternura” (ibid. 36). Pela primeira vez, a sua imaginação vagueia, o desejo desperta-lhe os sentidos: “ficava embaçado por vertigens, maravilhado com as harmonias que há no pulsar do sangue, com os cheiros fantásticos da pele” (ibid.).

Dulcinha Ferrão, a outra personagem singular, vai passar pelo mesmo processo de transformação. Tal como Tenório, é diferente do povo da aldeia. Cansada, pretende libertar-se porque, tal como nos diz Friedrich Nietzsche:

La foi chrétienne est essentiellement un sacrifice, sacrifice de toute liberté, de toute fierté, de toute confiance de l'esprit en soi-même ; elle est en même temps asservissement et dépréciation de soi-même, mutilation de soi-même. Il entre de la cruauté et du phénicisme religieux dans cette foi qui se propose à une conscience fatiguée, complexe et blasée. (Nietzsche, 1971 : 66-67)

Esta personagem vai percorrer um outro caminho, que não o religioso imposto pela sociedade. Junta-se a Tenório na ajuda a Milena e descobre o amor. Os dois tinham “nos sentidos uns restos do fascínio de Milena” (Correia, 1984: 38) e, por isso, a fealdade e a proximidade da velhice sofrem uma regeneração, a sensualidade e o erotismo tomando conta dos seus corpos e dos seus sentidos:

Nunca um mistério foi tão fácil de aclarar, pois Dulcinha e Tenório andavam como noutra densidade, respirando ares de lua, meio cegos a tudo o que não fosse os seus amores e o parto de Milena. (ibid.: 40)

Tenório e Dulcinha abriram a mente para o desconhecido, o inexplicável, aceitaram o mistério e o sobrenatural. Compreenderam que não é com a razão que se decifram os “enigmas”, pois “não há limites para o que é humano” (ibid.: 52).

O humano encontra-se assim associado ao enigmático e o equilíbrio social só pode ser alcançado se se redimensionarem as ligações entre o homem e a mulher, entre o prazer da carne e o amor, entre o erotismo e a natureza.

Darlene Joy Sadlier diz-nos que a novela de Hélia Correia se foca “na reacção de uma aldeia inteira em relação a uma sexualidade proibida” (Sadlier, 1989: 79). A pequena aldeia da costa portuguesa dos dias de hoje vive em profunda tensão pelo facto de os seus habitantes sentirem que têm a obrigação moral de reprimir a sexualidade, especialmente a feminina, e de não a conseguirem eliminar das suas vidas. Hélia Correia diseca o mundo rural português, põe a nu os preceitos católicos vigentes no meio, mas combina-os com uma dimensão maravilhosa. Com efeito, o sobrenatural é aceite enquanto parte integrante da mulher e da natureza. Como diz Teresa Santa Clara Gomes, em *Montedemo*, “entre a terra e o homem não há fronteiras. Como as não há entre o real e o irreal, entre o acontecido e o imaginado” (Gomes, 1983).

3. A NATUREZA E O HUMANO EM (DES)HARMONIA

Hélia Correia criou a sua obra *Montedemo* em torno de ideias binárias antitéticas: por um lado, a natureza fértil e viva e, por outro, a sociedade estéril e fria. Do domínio do terrestre e do subterrâneo, o *Montedemo* retrata, no entanto, também a dialéctica da ascensão ao elevar-se em direcção ao céu.

O mundo existente debaixo do monte exprime o movimento, o fluxo e refluxo, os ciclos da vida e, por isso surge expresso por “Um tremor”, “líquidos maternos”, “uma sacudidela”, um “abanãozinho” (Correia, 1984: 7) e “um escorrer de metais cantante e luminoso por dentro das encostas” (ibid.: 12). O despertar do vulcão combina com o renascimento de Milena e o progresso do resto da sociedade. O abalo simboliza o início de um percurso iniciático em direcção à descoberta da identidade.

No final da novela, o abalo transforma-se em algo de mais potente: “[uma] espécie de lamento ou de acordar de fera, subterrâneo” e faz-se acompanhar por “um clarão alucinante, como um incêndio verde, um ardor de águas cuspidas para o céu” (ibid.: 49). Gaston Bachelard diz-nos que “Le feu commande les qualités morales comme les qualités physiques” (Bachelard, 1949: 90) e esta explosão de lava marca a rebelião contra a falsidade moral do povo da aldeia. Por outro lado, este é o fogo íntimo do macho que explode para revelar toda a sua força e o seu poder. Sendo esta imagem fálica o princípio do domínio do sexo masculino sobre o sexo feminino, o fogo é sexualizado (ibid.: 99).

Por sua vez, o mundo de cima simboliza a imobilidade e a eternidade e encontra-se ligado ao monte, uma vez que este avança em direcção ao céu. No entanto, nada ligado à igreja consegue ser implementado ou permanecer no seu cume. Sobre ele só crescem “sob o céu marés de nuvens, espessas, roladas, como feitas de óleo” (Correia, 1984: 17). A imagem do mar faz com que céu e mar se confundam, como se o elemento água preva-

lecesse sobre o elemento ar. Podemos, ainda, interrogar-nos sobre o seguinte: “Où est le réel: au ciel, ou au fond des eaux? L’infini, en nos songes, est aussi profond au firmament que sous les ondes” (Bachelard, 1991: 67).

Ora, numa expressiva significação do psíquico e do social, o mundo intermédio é o que mais interessa nesta novela. Ou seja, o plano terrestre, enquanto espaço onde o homem habita e enfrenta as suas provas e desafios, toma várias formas e várias dimensões.

Primeiro temos o vulcão que, como já vimos, simboliza o prazer e a fertilidade. A sua terra fértil, que faz proliferar “num frenesim” todo o tipo de plantas e de ervas é também lama, “matière visqueuse [...] [de] réserve d’esprits vitaux” (ibid.: 123). A “pasta negra e borbulhante” (Correia, 1984: 11) atrai plantas e seres humanos, que se abandonam aos prazeres da fecundação: “em cada primavera, se percebia o monte inchar e encolher, como ofegante, como homem desvairado de desejo” (ibid.: 12). A erotização do monte, a sua masculinização promove uma comunhão cósmica que elimina os limites entre a natureza e o ser humano: “os pares de noivos [...] encostavam à terra a boca e a barriga, pedindo para os corpos prazer e harmonia” (ibid.: 12). Havia, entre o monte “e a carne humana o mesmo obstinado e velho amor com que os ímanes apelam aos metais” (ibid. 13).

Por sua vez, o mar pode assumir uma imobilidade perturbadora, arrogando-se as cores de Cristo: as “ondas roxas” “pareciam imóveis” “e mal faziam espuma” e tinham o “brilho gorduroso da túnica de Cristo na procissão dos passos” (ibid.: 8). Mas também pode encher-se do barulho de uma banda “aos borbotões, entre os ais do golfinho e os risos da medusa” (ibid.: 17). Os elementos das profundezas do mar também parecem querer responder ao chamamento erótico do monte. As águas ficam revoltas, voltando à sua natureza líquida. O estatismo, a fixidez do mar, nos momentos de tensão com os homens, opõe-se ao enlevo das ondas quando recebem o chamamento erótico do monte.

No fim da novela, mar e fogo misturam-se, simbolizando, assim, a purificação e o renascimento de Milena: “Estavam as ondas fixas e azeitadas. Depois avermelharam como um espelho de cobre. Talvez devido à queda da candeia, as tábuas da cabana haviam-se envolvido num fogo irrecusável, esfomeado e veloz” (ibid.: 49).

O progresso do Homem depende desse contínuo movimento de transformação da natureza. O monte, pela sua natureza fértil e viva, opõe-se a uma sociedade retrógrada e intransigente. A noite, que esconde os corpos que se juntam em manifesto prazer carnal, contraria o dia que ilumina as alterações do corpo de Milena enquanto o seu filho se desenvolve no seu ventre. Nesta novela evidenciam-se, pois, marcas de

um sentimento e de um prazer telúricos, a erotização do monte passando pela fertilização da mulher.

CONCLUSÃO

A figura feminina de *Montedemo*, Milena, pertence a um novo grupo de mulheres, àquelas que têm vontade sexual própria, que usam a sua sensualidade de uma forma natural e que ascendem ao transcendental por via da erotização do seu próprio corpo. Hélia Correia diz-nos, a esse respeito, que “para [ela], a única possibilidade de criação é a afirmação da diferença. As duas possibilidades de afirmação da diferença são a marginalidade ou a loucura. São os grandes temas dos meus livros” (*apud* Pereira, 2006: 63). A mulher começa por apresentar características da *femme fragile* e séria, progredindo, depois, para *femme fatale*. Inicialmente, é uma personagem do domínio do real e não tem complexidade: é comedida, séria e cautelosa. Porém, os prazeres da carne vão mudá-la e Milena adquire uma beleza sobrenatural.

Com *Montedemo*, a escritora presenteia-nos com a magnitude e o esplendor da sua prosa, abre-nos as portas do sobrenatural, faz-nos entrar no mundo mágico da sensualidade e do erotismo e instala-nos no mundo feminino heliano.

BIBLIOGRAFIA

- AMÂNCIO, Lúgia (1998). *Masculino e feminino. A Construção social da diferença*. Porto: Edições Afrontamento.
- BACHELARD, Gaston (1947). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Librairie José Corti.
- (1949). *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard.
- (1991). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti.
- BATAILLE, Georges (1988). *O Erotismo*. Lisboa: Antígona.
- CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- CORREIA, Hélia (1984). *Montedemo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- (1987). *Montedemo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- FERREIRA, António Manuel (2003). “Percurso de Eros”. In FERREIRA, António Manuel (coord.). *Percurso de Eros: Representações do erotismo*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 7.
- GOMES, Teresa Santa Clara (1983). “Hélia Correia: entre o real e o imaginário”. *Jornal de Letras*, 27 de Dezembro.
- GUEDES, Maria Estela (1985). “Recensão crítica a *Montedemo* de Hélia Correia”. *Colóquio/Letras*, 85-96.
- MARTELO, Rosa Maria (2001). “Hélia Correia”. In LIMA, Isabel Pires de (coord.). *Vozes e Olhares no feminino*. Porto: Edições Afrontamento, 248-250.
- NIETZSCHE, Friedrich (1971). *Par-delà bien et mal*. Paris: Gallimard.
- OWEN, Hilary (1997). “Adultério textual/Adulterando o Texto”. In CORREIA, Hélia. *O Número dos Vivos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

- PAZOS ALONSO, Cláudia (1999). "Repensar o feminino: *O Montedemo*, de Hélia Correia". *Via Atlântica* 2, 109-119.
- SADLER, Darlene Joy (1989). *The Question Of How: In Women Writers and New Portuguese Literature*. New York-Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
- ESPÍRITO SANTO, Moisés (1990). *A Religião Popular Portuguesa*. 2ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim.
- UNAMUNO, Miguel de (1998). *Como se faz uma novela*. Lisboa: Grifo.

RESUMO

A escritora Hélia Correia, com a sua obra *Montedemo*, presenteia-nos com uma mulher que sofre uma metamorfose, passando de *femme fragile* a *femme fatale*. Esta transformação tem a ver com a força que emana do centro de Montedemo, pois uma indeterminação sobrenatural torna-o no local do desassossego moral, da perdição das almas – o monte do demo. E é nessa natureza que Milena, a protagonista, se abandona aos prazeres da carne, se deixa fertilizar e se metamorfoseia numa mulher sensual e erótica.

ABSTRACT

The writer Hélia Correia, through her work *Montedemo*, shows us a woman who suffers a metamorphosis and changes from *femme fragile* to *femme fatale*. This transformation is due to the strength which emanates from the centre of Montedemo, because a supernatural indetermination makes it the place of moral unquietness, the souls' misfortune - the mount of the devil. And it's in this nature that Milena, the main character, gives herself to the pleasures of the flesh, is fertilized and transforms into a sensual and erotic woman.