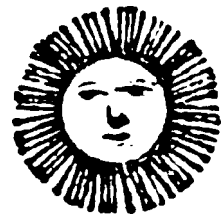


Repensar o feminino: *O Montedemo*, de Hélia Correia

Cláudia Pazos Alonso*



* Universidade de Oxford, Inglaterra.

Em vão me sepultaram entre escombros
De catedrais duma escultura vã

Florbela Espanca

Como antropólogos e teólogos feministas têm vindo a demonstrar, muitas sociedades da Antiguidade não adoravam um Deus masculino, mas sim uma Deusa feminina.¹ A imagem de uma Deusa fértil era venerada através do mundo inteiro, pois eram as mulheres que eram dotadas com o misterioso poder de dar a vida. Com o advento das religiões mais recentes, quando os homens se aperceberam de que tinham um papel a desempenhar na procriação, a Deusa Mãe foi sendo gradualmente substituída por um Deus masculino. É esse o padrão com a disseminação do Cristianismo. Contudo, o culto antigo de divindades femininas estava tão enraizado que, sobretudo a partir da Idade Média, a Virgem Maria ascendeu a um lugar proeminente, como ícone feminino, para contrabalançar a figura masculina, autoritária, de um Deus Pai Todo Poderoso. Todavia, para servir os interesses da nova ordem, Ela foi arquitectada pelo patriarcado como um ser submisso, passivo e, acima de tudo, como uma simples intermediária, Mãe do Filho de Deus.

Assim, com a transição dos cultos antigos para o Judaísmo e o Catolicismo, as mulheres ficaram aprisionadas em torno da sua função reprodutora e relegadas para um papel secundário. Na realidade tal como a crítica francesa Hélène Cixous

¹ Para uma excelente abordagem, consulte-se a secção "Religion" de Marie Tulip, em *Feminist Knowledge Critique and Construct* editado por Sneja Gnew, Londres, Routledge, 1990. Para uma análise detalhada do mito da Virgem Maria, consultar Marina Warner, *Alone of All Her Sex*, London, 1976.

sustenta em *La Jeune Née*, a cultura Ocidental tem vindo insidiosamente a desvalorizar tudo aquilo que se associa ao “feminino”. Conceitos antagónicos tais como natureza/cultura, noite/dia, lua/sol, passividade/actividade, sensibilidade/inteligência, sentimento/lógica cristalizam-se em categorias hierárquicas de tal modo que os elementos associados ao feminino são, por definição, encarados sempre como os menos desejáveis.²

Porém, embora durante mais de dois mil anos, a ordem vigente tenha tentado reprimir ou desacreditar os elementos relacionados com a mulher ou o “feminino”, as antigas religiões que adoravam divindades femininas deixaram o seu cunho no inconsciente colectivo e, mesmo nos nossos dias, perduram ainda na cultura e religião populares. Isto é particularmente visível no caso de Portugal, onde, apesar de tantos séculos sob o jugo da Igreja, a presença das religiões antigas permanece forte nos rituais seculares, tal como Moisés Espírito Santo realça de forma magistral na sua obra *A Religião Popular Portuguesa*.³ De facto, à margem do Catolicismo, sobrevivem na tradição rural fortes vestígios da adoração de deusas, preservados na memória colectiva através da linguagem oral.

Estes vestígios povoam o mundo de *Montedemo*, uma novela de cerca de cinquenta páginas, publicada por Hélia Correia em 1983,⁴ que se serve do folclore e das tradições orais para revelar os mecanismos de controlo existentes no seio da sociedade patriarcal. *Montedemo* explora as fricções no seio de uma pequena aldeia dos dias de hoje, situada na costa portuguesa, que combina uma observação rigorosa dos preceitos do Catolicismo com uma aceitação instintiva do sobrenatural e das manifestações incontroláveis do mundo da natureza. Nesta história, as tensões insolúveis entre a necessidade de reprimir a sexualidade (especialmente a sexualidade feminina fora do casamento) e a impossibilidade de a suprimir totalmente são tipificadas nas reacções conflituosas da comunidade à gravidez inesperada de uma mulher solteira, Milena, e no facto surpreendente de ela dar à luz uma criança negra. Até certo ponto, *Montedemo* tem como pano de fundo paralelos religiosos, na medida em que a gravidez de Milena está envolta em sugestões quase milagrosas. Mas o nascimento de uma criança negra em breve destrói o já de si precário estado de encantamento com que essa gravidez fora aceite, pondo a nu as ambiguidades do código moral da comunidade piscatória. Actuando, como é o caso, como a personificação assustadora dos excessos colectivos da aldeia praticados nove meses atrás, na época do Carnaval, o acontecimento irá desencadear uma crise.

² Hélène Cixous e Catherine Clément, *La Jeune Née*, Paris, 1975.

³ Moisés Espírito Santo, *A Religião Popular Portuguesa*, (1984), 2ª edição, Lisboa, Assírio e Alvim, 1990.

⁴ Hélia Correia, *Montedemo*, Lisboa, Ulmeiro, 1983.

I. Os poderes sobrenaturais do monte Montedemo

Como acontece frequentemente nos contos de fadas e fábulas, as primeiras linhas desta novela mergulham de imediato o leitor num mundo sobrenatural, onde a natureza tem o poder de enviar sinais premonitórios. Os sinais que enquadram a história são o tremor de terra, o dobrar dos sinos, a fuga dos gatos da aldeia e, por último, o facto de, durante três dias seguidos, o mar apresentar ondas imóveis, cor de púrpura. Retrospectivamente, a maioria dos aldeões irá interpretá-los como sinais de desgraça iminente. Todavia, inicialmente, as figuras masculinas, símbolo de autoridade, como o farmacêutico Tenório e o empregado Esteves, dão explicações científicas para estes acontecimentos, recusando deste modo admitir a intrusão de forças misteriosas na vida quotidiana. Pelo contrário, uma figura feminina, a louca Irene (que, como excluída da sociedade, surge como símbolo das forças obscuras do inconsciente) não hesita em interpretar os acontecimentos como um prelúdio de mais e maiores “assombrações”. A narrativa associa de forma explícita estas “assombrações” ao dia de São Jorge, colocando lado a lado, de modo inequívoco, a premonição de Irene com uma pequena informação que, de modo sucinto, termina o preâmbulo: “Já vinha perto a festa de São Jorge” (p.9).

A importância do significado do dia de São Jorge em breve se torna perfeitamente evidente, quando vem a saber-se que o monte da aldeia, o epónimo Montedemo, também é chamado de São Jorge e é, além disso, o local de uma celebração que tem lugar no dia de São Jorge. Este último nome foi dado ao monte por um frade, numa vã tentativa de canalizar as superstições com as quais ele estava associado para uma forma cristã. Em tempos passados, e apesar das proibições da Igreja, os casais iam até ao Montedemo entregar-se a rituais de fertilidade, esfregando os corpos no chão, para assegurar fertilidade e prazer no seu casamento. Desde tempos imemoriais, o monte era o local onde se desencadeavam as paixões. Só posteriormente eram estas paixões abençoadas pela Igreja através do sagrado matrimónio, numa tentativa de controlar a actividade sexual dentro de limites socialmente aceitáveis visto que “pouco interessam virgindade e sacramento perto de Montedemo” (p.14). Mas embora a Igreja tenha feito todos os esforços para neutralizar o poder pagão de Montedemo, um poder sugestivamente codificado no seu nome popular de Montedemo (Monte do Demo), este último foi completamente irreduzível, de tal forma que ninguém nunca conseguiu que ali fosse construída uma capela.⁵ Deste modo, Montedemo conserva ainda o seu po-

⁵ Moisés Espírito Santo documenta a tentativa da Igreja de integrar rituais pagãos semelhantes no Norte de Portugal. (Ver especialmente p.68.)

tencial destabilizador, como a sua descrição inicial como um monstro sexual, numa exibição despudorada de vegetação exuberante, revela: “um bico enorme”, “em cada primavera se percebia o monte inchar e encolher, como ofegante, como homem desvairado de desejo” (pp.11-12).

Em tempos mais recentes, todos os anos, por altura do Carnaval, no segundo domingo de Fevereiro, os aldeões celebram o dia de São Jorge na montanha. 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.

No ano dos presságios, contudo, a ruptura com a convenção ultrapassa todos os limites concebíveis. Às três horas em ponto, sob um céu carregado de nuvens, as percepções normais de tempo e de espaço dão lugar a um momento de alucinação colectiva sem precedentes: “pareceu que de repente a música soava dentro de água, entre os ais do golfinho e os risos da medusa, e ali estava o abismo” (p.17). A hora do dia, três horas da tarde em ponto, remete-nos para a hora da morte de Cristo na cruz. Mas tendo presente que esta tinha por função redimir o pecado original e culminou com a ressurreição, esta hora solene marca também, de forma subliminar, a passagem para outra dimensão, em que os aldeões são transportados para uma época anterior à Queda. Nexto contexto, a sensação de estar dentro de água traduz o seu regresso à uma unidade primitiva e paradisíaca, pois tal como Moisés Espírito Santo frisa: “a água é o líquido amniótico e tudo o que vive provém do oceano” (p.77).

Paralelamente, uma inesperada mudança do registo narrativo, até aí conduzido na terceira pessoa, e do tempo da narração, que passa momentaneamente para a forma verbal do presente, permite-nos, a nós, leitores, participar nesta experiência de suspensão do tempo, em que todas as distâncias são abolidas: “Estamos nós balançando, livres de todo o peso, diria até: nascidos sem pecado. Como se fosse a vida leite e espuma, e pelo cheiro eu procurasse o ser amado, e ora te encontro e nunca mais te perco, tomemos nós o mundo por lençol” (p.17). Assim sendo, fundimo-nos por instantes com as personagens e vestimos a sua pele, enquanto que elas experimentam a inexplicável libertação dos seus seres, como se flutuassem fora do tempo e para além do pecado. Este “delírio” momentâneo, reflectido na quebra da sintaxe e no estilo narrativo adoptado até então é, no entanto, fugaz. Os parágrafos seguintes retomam de imediato a narração na terceira pessoa, indicativo do facto de os habitantes da aldeia se sentirem envergonhados, perplexos e profundamente amedrontados, à medida que vão recuperando a consciência.

II. A assombrosa transformação de Milena

A reacção da aldeia, no rescaldo deste festim orgiástico, é personificada pela tia sexagenária de Milena, D. Ercília. Durante a festa, liberta de todas as inibições normais, ela dançara com o cauteleiro Tó. Isto fizera-a sentir-se viva, como uma mulher jovem e plena de paixão. Mas, ao reviver essas cenas, ela não consegue reconciliar-se com a sua sexualidade, o que a leva a atribuir os seus devaneios com Tó a uma “desbocada inspiração do diabo”.⁶ Perante isto, incapaz de encarar a possibilidade de se encontrar com ele à plena luz do dia, decide enclausurar-se para sempre em casa, até que ele morra. Neste momento, o/a narrador/a onisciente intervém, de modo discreto, com uma divertida piscadela de olho ao leitor, para fechar a cena: “o que até hoje não aconteceu”, realçando a futilidade da penitência que a velha senhora impôs a si própria.

Reflectindo a reclusão física de D. Ercília, a população da aldeia queda-se num silêncio conspiratório, fingindo que as celebrações nunca tiveram lugar. As duas excepções são Milena, que vai dormir “muito tranquilamente”, e Irene, a louca. Os acontecimentos do dia de São Jorge marcam desta forma um ponto de viragem para D. Ercília e para Milena, embora de maneiras diametralmente opostas. A tia torna-se ainda mais devota, numa tentativa desesperada de negar a sua sexualidade, enquanto que Milena desabrocha. Ela levava uma vida casta e monótona até bastante depois dos trinta anos, mas a sua experiência no Montedemo transforma-a, libertando o seu potencial erótico natural. Ao contrário da tia, a partir de então ela não se restringe à sua casa; em vez disso faz longos passeios nocturnos à beira-mar, o que simboliza a sua fuga. Como explica Moisés Espírito Santo, “o momento de passagem do dia para a noite é um momento perigoso, uma hora aberta, os demónios podem soltar-se” (p.62). A própria beira-mar é uma fronteira entre terra firme e água líquida, cultura e natureza, e de facto Milena mal parece pisar o chão. A florescente sensualidade que dela dimana está na fronteira entre a ordem vigente e outra (des)ordem: “o peito atrevido num garbo de água brava. Os olhos fulgurantes, espantosamente belos, negros e luminosos como águas feiticeiras” (p.28, itálicos meus).

A súbita explosão de beleza de Milena e os seus passeios nocturnos tornam-se motivo de conversa. Tenório tenta desdramatizar a sua misteriosa transformação explicando-a de forma cómica a um nível pseudo-científico: “Ali, o que anda é

⁶ A repressão dos seus desejos inconscientes está bem patente no simbolismo das folhas de chá no fundo da chávena, que se transformam em serpentes aquáticas debaixo dos seus próprios olhos. A posterior ironia da sua rejeição do cauteleiro está codificada nos seus sonhos, onde ela se permite abandonar todas as “cautelos”, sendo derrubada “sobre um amontoado de cautelas” (p.27).

muita vitamina” (p.25). Incrédula, D. Ercília começa a espiá-la durante sete noites, “enquanto a lua enchia”, até que, numa noite de calor, Milena se despe completamente e a tia descobre com horror que ela está grávida: “o seu ventre redondo, tenso e resplandecente como uma madrepérola, varou os olhos espiões de D. Ercília” (p.28). Significativamente, da forma em que isto é expresso, o ventre de Milena torna-se o sujeito da frase, realçando de forma clara o poder incomensurável do corpo da mulher grávida. O simbolismo das “sete noites enquanto a lua enchia” evidencia a atmosfera de conto de fadas que envolve toda a narrativa. Sete é um número mágico (Deus levou sete dias a criar o mundo), enquanto que a lua aparece associada, desde tempos imemoriais, com os ritmos femininos e a lua-cheia, em especial, com a procriação e o colocar da semente (Moisés Espírito Santo, p.60).

Relevante é também o facto de Milena, quando a sua gravidez se torna evidente, deixar a casa da tia para ir viver com Irene. A sua sedutora mas potencialmente perigosa transformação num ser sexual culmina assim na sua exclusão da sociedade, ao tornar-se conhecido que ela é uma futura mãe solteira. Todavia, Milena exclui-se de livre vontade, pois sai de casa antes que a sua tia tenha possibilidade de a expulsar, adoptando um estilo de vida alternativo, à margem da comunidade.

Após ter sido fecundada por acção do Montedemo, a beleza crescente de Milena torna-a cada vez mais semelhante a uma deusa da fertilidade.⁷ A sua gravidez, aliás, torna-se indissociável dos ritmos da natureza: concebeu em Fevereiro, que tradicionalmente marca o início do ano agrícola; desabrocha no Verão, tal como as flores; e, embora tal não seja explicitamente mencionado, dá à luz em Novembro, o nono mês no calendário agrícola, como está implícito na etimologia da palavra. A sua aura brilhante dá nova vida a tudo aquilo com que se cruza: “E dimanava dela, do seu rasto, do seu voar de cabra um tal ardor que os pares de ocasião se consumiam em apetites nunca antes experimentados” (p.32). Em consequência disso, quando o farmacêutico Tenório começa a acompanhar Milena de um ponto de vista médico, até ele começa lentamente a modificar-se por acção do seu encantamento. A transformação dele atinge o auge quando, entre ele e Dulcinha Ferrão, outrora uma amiga devota de D. Ercília, que agora também decide velar por Milena, uma mágica alquimia se desenvolve e se tornam amantes.

Há, no entanto, alguns presságios precoces de desgraça, na forma de “pássaros que vieram morrer junto aos rochedos” (p.32). De um modo mais evidente,

⁷ Darlene Sadlier, em *The Question of How* (Wesport, Greenwood Press, 1989) chama a nossa atenção para o facto de o ventre inchado de Milena ser descrito como uma “colina”, associando-se desta maneira as suas formas de grávida ao Montedemo. O seu esplendor sensual está implícito na descrição da sua cabana como um “seio erotizado”, que confere um equivalente em forma feminina à sexualidade masculina da montanha (p.87).

novas e ameaçadoras ocorrências surgem no final do Outono, pouco antes do bebé nascer, sob a forma de misteriosos fogos nocturnos, que se manifestam durante sete noites. O número sete está de novo embuído de significado, particularmente à luz da sua associação com o fogo, dada a crença que o Apocalipse terá lugar quando um fogo avassalador vier a destruir tudo (Moisés Espírito Santo, p. 61). Os incêndios deformam todos os objectos de plástico, especialmente figuras de santos, incluindo a da Virgem Maria, uma manifestação do despertar de forças aparentemente obscuras. Mas, por esta altura, já Tenório, até ali a voz da razão e da ciência, foi alvo de uma mudança tão profunda que deixa a população inquieta, “havendo recusado dar as suas razões para tais sucessos” (p.40).

A inquietação dos aldeões culmina durante uma noite em que espiam Tenório e Dulcinha. Irene surpreende os intrusos, uivando como um lobo. Estes, por não entenderem os seus gritos primitivos, vêem Irene como possuidora de poderes ocultos e ameaçadores, e fogem rapidamente do local. Tenório expressa a sua preocupação pelo facto da reputação de Dulcinha estar ameaçada, mas Milena, muito serena, aconselha-os a não se preocuparem com meras convenções sociais: “[o amor] Não é doença. (...) Para que falam de remédios? Amem-se” (p.41). Quer Milena quer Irene ficam assim dotadas de uma força instintiva que ultrapassa o reino da ordem vigente patriarcal. Mas em consonância com as suas características femininas que mutuamente se complementam, enquanto Milena revela uma presença reconfortante, maternal e luminosa, a Irene são atribuídas características sinistras de feitiçaria nocturna.

III. A queda do estado de enlevo: o exorcismo da escuridão

A dimensão negativa da aura de Milena vem no entanto ao de cima quando a criança nasce, porque, para surpresa geral, a criança nasce negra. Para a comunidade piscatória, isto parece ser a última gota, especialmente por Tenório não estar minimamente interessado em atribuir qualquer interpretação obscura ao acontecimento. Mas ao contrário de Tenório e Dulcinha, que aceitam a criança tal como é, a população da aldeia entra em pânico. O empregado Esteves tenta explicar o facto de o bebé ser negro sugerindo que “Milena se deixara seduzir por algum retornado das antigas colónias” (p.46). Ironicamente, apesar da sua explicação racional, a frase-feita “só por obra do diabo” surge no seu discurso, abrindo espaço à crença em possíveis associações diabólicas de Milena. De facto, a população da aldeia, projectando o seu medo do desconhecido na criança, começa cada vez mais a encará-la como o filho do diabo ou o Anti-Cristo.

A criança negra vem polarizar os medos da população da aldeia. Como Hilary Owen sustenta de forma convincente, Milena, durante a sua gravidez, fora inconscientemente associada com o lado positivo do arquétipo jungiano da Grande Mãe, um símbolo de fertilidade.⁸ Mas quando o seu bebé nasce negro, passam a identificá-la com a faceta negativa do arquétipo, sugerindo “anything that is secret, hidden, dark, anything that is terrifying and inescapable like fate”. Assim, quando a vêem a amamentar, ou por outras palavras, quando ela, sem modéstia, exhibe o seu corpo e o seu poder ilimitado, o exaspero da população atinge o seu apogeu, despoletando uma reacção de histeria colectiva.

Nessa noite, dirigem-se para a cabana, “exigindo outro sangue com avidez de cio” (p.48). São descritos como uma enorme serpente, o que constitui uma metáfora duplamente significativa. De facto, por ser um instrumento na Queda do Paraíso, a serpente é um símbolo do mal e de desejos incontidos, tal como está sugerido, por exemplo, na iconografia cristã, na batalha entre São Jorge e o dragão, ou nas representações da Virgem Maria toda poderosa, esmagando a serpente a seus pés. Contudo, é também, simultaneamente, um símbolo fálico. A população é assim equiparada a um patriarcado maléfico e obscuro, lutando para aniquilar tudo aquilo que vive fora da sua ordem. A serpente é por instantes forçada a parar, quando Milena surge rodeada por uma luminosa aura, que evoca a Assunção da Virgem Maria: “apareceu Milena com o filho nos braços, rodeada por uma zona de serenidade” (p.48).⁹ Pelo contrário, Irene, “engasgada em maldições” (p.49), fá-los lembrar o lado mais negro das forças femininas, que devem ser refreadas.

Porém, antes que eles possam atacar, as forças cósmicas da natureza são dramaticamente libertadas. Montedemo entra em erupção, a terra estremece por três vezes e, no mar, aparecem ondas imóveis de cor púrpura. Em segundos, a cabana é consumida pelas chamas: “talvez devido à queda da candeia”, uma observação que deixa em aberto a possibilidade de uma explicação racional. Fenómenos naturais, como tremores de terra, surgem na Bíblia coincidindo com a morte de Jesus e também nas profecias do fim do mundo. De qualquer forma, embora a cabana seja completamente destruída pelas chamas, isto não deve ser interpretado como destruição pura e simples, mas antes como parte de um ciclo de purificação, em consonância com a dualidade simbólica do próprio fogo.

⁸ Hilary Owen, em “Fairies and Witches in Hélia Correia”, em *Women, Literature and Culture in the Portuguese-Speaking World*, editado por Cláudia Pazos Alonso (Lampeter, Edwin Mellen Press, 1996), pp. 85-103. Ver também a tese de doutoramento de Hilary Owen, *(W)rites of Passages*, University of Nottingham, 1992, que dedica um capítulo a *Montedemo*.

⁹ Milena sorri e olha para a multidão cara a cara, uma violação das leis da modéstia, que implica punição. De facto, as representações artísticas tradicionais de Maria tendem a retratá-la com um ligeiro toque de tristeza, olhando para baixo, para o seu filho, ao invés de olhar de frente para o mundo.

IV. O adiamento do final

À primeira vista, Milena foi por conseguinte aparentemente exorcizada; a sua cabana fica riscada do mapa. No entanto, porque ela desapareceu sem deixar rasto, nada pode ser dado como certo. Na sequência final, que traz a história até ao momento presente, Dulcinha e Tenório não aparentam estar demasiado preocupados e são vistos a fazer uma romagem ao Montedemo.

Irene não regressa senão na Primavera seguinte e, desde então, parte todos os anos na mesma altura do que as aves migratórias. Isto identifica-a com Deméter, no mito de Parsifone. Milena é, tal como Parsifone, uma vítima do patriarcado e da violação figurada (aqui simbolizada pelo ataque da serpente), forçada a desaparecer no submundo. Irene, na sua actuação, imita Deméter, que desaparece de vista durante parte do ano para se reunir com a sua filha. Segundo Rachel Pollack, que produziu recentemente uma análise detalhada do mito, “the refusal of Demeter to accept the loss of Her Daughter symbolises the refusal of the matrifocal culture to disappear, or to give up its wisdom” (p.212).¹⁰

De acordo com esta interpretação, o regresso daquilo que fora reprimido é marcado pelo facto de, no local onde a cabana se erguera, em breve começar a crescer “ervas sempre em flor devorando umas cinzas infindáveis”, conferindo a Milena uma forma de imortalidade. Na ausência do seu corpo morto, ela adquire ainda o poder de assombrar os vivos, uma vez que se crê que o seu espírito habita Montedemo e alguns julgam terem até entrevisto a figura de uma bela mulher com uma criança negra nos braços. Começam a ser atribuídos à montanha poderes misteriosos, para grande preocupação do padre da aldeia, um representante da ordem patriarcal. Ao mesmo tempo, enquanto uma nova lenda se vai construindo, a montanha adquire formas mais suaves e redondas, reflectidas na “*tumidez ruidosa dos seus flancos, os seus emaranhados cabelos vegetais*” (p.52, *itálicos meus*), como se o princípio masculino que a regia incorporasse agora uma presença feminina também.¹¹

Sob a influência do poder transformador de Milena, Tenório e Dulcinha abraçaram serenamente o sobrenatural. Tenório já não procura explicar tudo, admi-

¹⁰ Rachel Pollack, em *The Body of the Goddess, Sacred Wisdom in Myth, Landscape and Culture* (Shaftsbury, Element, 1997). Os recursos interiores de Deméter (e de Irene), que lhe permitem triunfar sobre o patriarcado encontram eco na lenda portuguesa de Santa Iria ou Santa Irene. Nas suas duas formas, a popular e a erudita, narradas por Almeida Garrett nos capítulos 29-30 das suas *Viagens na Minha Terra*, a santa mártir consegue preservar a sua independência para além da morte.

¹¹ Moisés Espírito Santo explica que a montanha é “um espaço perturbador, monstro adormecido e devorador, é preciso domesticar o espírito maléfico da montanha” mas também assinala o seu “simbolismo maternal”.

tindo abertamente que o modo como os homens lidam com acontecimentos inesperados, tentando dar-lhes respostas racionais, “não é maneira de decifrar enigmas”. As últimas palavras da história pertencem a Dulcinha (ou seja, significativamente a uma personagem feminina), que retoma as anteriores palavras sábias de Milena: “Amem-se. Nunca se sabe o fim” (p.52). Ao contrário dos seus contemporâneos, que não se amam uns aos outros e talvez nem a si próprios se amem (uma vez que em português, o verbo “amem-se” pode ser interpretado das duas formas), eles aprenderam a viver com os enigmas da vida. Por outras palavras, eles adquiriram a sabedoria necessária para encarar os fenómenos naturais como parte intrínseca da existência, evitando a tendência de projectar os medos mais recônditos do ser humano sobre bodes expiatórios inocentes e pregando tolerância. Assim, a mensagem final “nunca se sabe o fim” constitui um reconhecimento profundo de que nós temos apenas uma compreensão limitada do mundo que nos rodeia e, portanto, um resolutivo adiamento do final. Convém aliás lembrar que, logo de início, através da própria escolha da epígrafe, Hélia Correia nos avisara dos perigos e limitações do pensamento racional: “há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que a tua filosofia pode conceber”. Com esta sabedoria em mente, quiça fiquemos mais habilitados a reflectir na “mensagem” da sua fábula surpreendente, em jeito de conclusão.

V. Conclusão

Hélia Correia e Hélène Cixous parecem trilhar caminhos comuns, ao procurarem abalar as hierarquias implícitas em opostos binários que incluem pares consagrados pela tradição tais como natureza/cultura, noite/dia, lua/sol, passividade/actividade e sensível/inteligível. Mas nenhuma das escritoras está interessada numa mera inversão das hierarquias existentes. Ambas aspiram, em vez disso, a desalojar o logocentrismo dominante. Hélène Cixous incita-nos a lutar por meios de expressão mais fluídos, com finais em aberto, a que ela chama *écriture féminine*. Em *Montedemo*, Hélia Correia dá-nos, com êxito, uma impressão artística do que poderá aproximar-se a uma “linguagem feminina”, quer em termos de estilo, quer na própria construção da narrativa, ao combinar tradições orais, populares e escritas.¹²

Em termos temáticos, *Montedemo* começa também a expor, de uma forma clara, uma visão utópica de configurações não-hierárquicas. Milena, o arquétipo

¹² Uma discussão sobre o estilo e a forma sai já fora do âmbito deste trabalho, mas a discussão da própria Hélia Correia sobre a possível existência de um estilo e forma femininos na escrita é esclarecedora. Ver Hélia Correia “O Surpreendente Pequeno Mundo – A Escrita Feminina”, em *Gender, Ethnicity and Class in Modern Portuguese-Speaking Culture*, editada por Hilary Owen (Lampeter, Edwin Mellen Press, 1996), pp.49-62.

da Grande Deusa, tem o condão de libertar dos grilhões do convencional todos aqueles que se deixam transformar por ela. Ela é uma força poderosa mas pacífica, ou seja despojada de impulsos dominadores. Forças cósmicas actuam ao seu lado, porém a tónica não está na destruição, mas antes na reconciliação de opostos e na complementaridade. Assim sendo, o fulcro já não se situa num mundo dividido pela crença de que as coisas ou são uma coisa ou outra, mas sim na possibilidade de elas se moverem no intuito de serem ambas as coisas e mais outra ainda; por exemplo, o feminino torna-se passível de englobar a escuridão e a luz, tal como é observado na complementaridade entre Milena e Irene; o masculino e o feminino deixam de estar diametralmente opostos, como testemunhado na integração de elementos simultaneamente masculinos e femininos no seio do monte. Sob este prisma, o culminar desta síntese de diferenças anteriormente irreconciliáveis encontra-se na própria Milena, cujo nome funde os dois aspectos do feminino que o patriarcado há muito separara em duas imagens incompatíveis: o anjo e a tentadora. Pois Milena é, muito provavelmente, um diminutivo de Maria Helena: Maria, a Virgem e Helena, a sedutora de Tróia.

Numa sociedade como a portuguesa, tantas vezes marcada por um “machismo” declarado, onde os homens e a Igreja controlaram durante tanto tempo a sexualidade feminina, é porventura inevitável que a história termine com o desaparecimento total de Milena. O seu desaparecimento simboliza claramente a sua expulsão pelo patriarcado, por ter ousado encarnar o impensável; contudo, ao mesmo tempo, significa também a fuga. Deste modo, ao regressar às velhas raízes da religião popular e aos mitos que, tal como a própria Milena no final da história, permanecem latentes e no entanto susceptíveis de irromper novamente a qualquer momento, Hélia Correia consegue construir uma fábula magnífica, que se alimenta duma força profundamente telúrica e atinge um alcance muito para além do caso português. Assim sendo, no limiar do novo milénio deixa-nos uma mensagem de tolerância, que passa pela revalorização de vivências muitas vezes marginalizadas, num percurso que constitui também afinal uma oportunidade de repensar o feminino.