



**Dissertação de Mestrado**

O ESPAÇO SOBRENATURAL REPRESENTADO EM **MONTEDEMO** DE  
HÉLIA CORREIA.

---

**Anamaria Pereira Moreira**

**PPGL**

**Santa Maria, RS, Brasil**

O ESPAÇO SOBRENATURAL REPRESENTADO EM **MONTEDEMO** DE  
HÉLIA CORREIA.

Por

**Anamaria Pereira Moreira**

Texto dissertativo para a defesa de Mestrado apresentado ao curso do Programa de Pós Graduação em Letras. Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS),  
Com requisito para obtenção do Grau de **Mestre em Letras**.

**Orientador: Prof. Lawrence Flores Pereira**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2010**

---

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a  
Dissertação de Mestrado

**O ESPAÇO SOBRENATURAL REPRESENTADO EM MONTEDEMO DE  
HÉLIA CORREIA**

Elaborada por

**ANAMARIA PEREIRA MOREIRA**

Como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Letras

---

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

---

**Lawrence Flores Pereira, Dr.  
(Presidente/Orientador)**

---

**Vera Elizabeth Prola Farias, Dr.**

---

**Pedro Brum Santos, Dr.**

Santa Maria, Julho de 2010.

## **Dedicatória**

Esta dissertação é muito mais que uma simples análise literária, foi muito mais que um desejo.

Ela representa um tempo e uma vida...Cheia de sonhos, desejos, perdas e principalmente Amor...(é ele quem nos move).

Dedico esse trabalho a todos que fizeram parte dessa construção intelectual; sendo protagonistas ou meros espectadores, àqueles que tiveram fé que minha conquista chegaria... Acreditem, ela valeu por ter todos vocês nela.

Essa dissertação é uma mistura de realidade e sonho, pois acredito que para realmente crescermos, precisamos que as duas coisas andem juntas...

## AGRADECIMENTOS

Imensa é a minha lista de agradecimentos...

Primeiramente, obrigada a minha especialíssima família, que é a base do meu equilíbrio mental. Pai (obrigada pelo amor aos livros); Irmãos (Ariane e Álvaro) aprendi com vocês a arte de sobreviver na selva!

Meu agradecimento especial a eterna Mestra Sílvia Paraense, que é parte do que sou hoje. Obrigada por ter me apresentado a Literatura Portuguesa, sem a senhora não teria feito meu mestrado em Hélia Correia.

Prof. Orientador Lawrence Flores Pereira, agradeço por ter me aceitado tão prontamente como orientanda. Agradeço também, pela confiança, amizade e o olhar generoso para o meu empenho. Espero poder retribuir a sua fé em mim.

Prof.<sup>a</sup> Dr. Inara Rodrigues, obrigada por ter estado presente em momentos tão significativos da minha construção intelectual. Que a minha busca pelo conhecimento nos coloque sempre juntas nessa vida.

Ao Pós-Graduação em Letras, pela viabilização de minha vida acadêmica na instituição.

Recebi ajudas preciosas de diversos amigos. Celma Pietczak, com seu belíssimo português, reviu esse texto e participou das últimas etapas da confecção do trabalho.

Priscila Finger, nós semeamos e colhemos esse sonho juntas. Se Rimbaud, Baudelaire e Mallarmé, que são poetas tão diferentes conseguem permanecer juntos nos estudos de Lírica Moderna, conosco não será diferente.

À Geice Peres, que me presenteou com seus “mantras secretos”, para que eu não desistisse desse trabalho.

Gustavo Machado, obrigada pelas provocações e pelas sugestões de textos para a realização dessa dissertação.

À Adriana Monfardini, que é prova viva de que, ser bom pesquisador, não é embrutecer-se.

À Luiza V. Escarrone, pela paz reestabelecida, o companheirismo e o carinho.

Aos amigos, pela torcida e carinho.

## **RESUMO**

**Dissertação de Mestrado**

**Programa de Pós-Graduação em Letras**

**Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil**

**O ESPAÇO SOBRENATURAL REPRESENTADO EM MONTEDEMO DE**

**HÉLIA CORREIA**

**AUTOR (A): Anamaria Pereira Moreira**

**ORIENTADOR (A): Lawrence Flores Pereira**

**LOCAL E DATA: Santa Maria, Março de 2010**

A presente dissertação tem o propósito de analisar o **Montedemo** da escritora Hélia Correia e, dentro desse estudo, levantar um aspecto marcante na composição dessa obra, a representação do sobrenatural. Para abordar o tópico da representação do sobrenatural no romance, fez-se uma revisão teórica das categorias atreladas ao estranho ou sobrenatural (Fantástico, Maravilhoso, Realismo Maravilhoso) para verificarmos que alusão dessa narrativa como Fantástica não responde às especificidades do texto, tendo-se optado, então, por teorias relacionadas ao realismo mágico. A criação de uma obra ficcional seguindo esse modelo é vista pela crítica sobre a autora como uma forma dos escritores da época de criar uma narrativa em que o irreal ou o insólito são tentativas de escapar a uma realidade insuficiente e banal. Em uma época na qual a nação estava se recuperando de um período de repressão política, torna-se uma forma de evasão da história portuguesa imediata, realizada a partir de sua reestruturação simbólica. Com vistas a isso, este trabalho, intitulado “O sobrenatural representado em obras de Hélia Correia”, propõe-se a abordar a obra ficcional da autora, no período da década de 80, tentando compreendê-la a partir dos preceitos que passam a reger a prosa portuguesa após a revolução de 25 de abril. A leitura sugerida, realizada a partir de categorias que regem a narrativa contemporânea, permite definir feições de fantástico-maravilhoso em tal obra, apresentado ainda

através da utilização de um imaginário ancorado no componente mítico da visão do mundo português.

## **RESUMO**

**Dissertação de Mestrado**

**Programa de Pós-Graduação em Letras**

**Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil**

**O ESPAÇO SOBRENATURAL REPRESENTADO EM MONTEDEMO DE  
HÉLIA CORREIA**

**AUTOR (A): Anamaria Pereira Moreira**

**ORIENTADOR (A): Lawrence Flores Pereira**

**LOCAL E DATA: Santa Maria, Março de 2010**

This study aims to analyze the supernatural represented in **Montedemo** of writer Hélia Correia. The aim of this monographic study is to elucidate the categories linked to strange or supernatural (Fantastic, Wonderful, Wonderful Realism) and show that the classification of that work just as fantastic and arbitrary, according to new theories related to magical realism. The creation of a fictional work using this model is seen by the author's criticism as a form of writers of the time to create a narrative in which are unusual or unrealistic attempts to escape a real poor and banal. Thinking of a time that is recovering from a period of political repression, it is a form of immediate elaboration of Portuguese history, a symbolic restructuring, and that does not mean identity. In order to do this, this work entitled "The supernatural represented in works of Hélia Correia," proposes to address the fictional works of the author, during the 80s, trying to understand it from the requirements that are subject to English prose after April 25. The suggested reading, held from categories that govern the contemporary narrative, allows defining features of history in such works, still presented using a strong imaginary component anchored in the mystical vision of the world ports.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1 HELIA CORREIRA E A FICÇÃO PORTUGUESA DA DÉCADA DE 80</b>	<b>15</b>
1.1. O Romance Português Pós 25 de Abril: Crítica e Novas Formas de Criação.....	
1.2. Fortuna Crítica.....	21
<b>2 O SOBRENATURAL.....</b>	<b>29</b>
2.1.1 Fantástico.....	
2.2. Maravilhoso.....	
2.3. Realismo Mágico.....	
<b>3. A NARRATIVA A PARTIR DO ESTUDO DE MONTEDEMO</b>	<b>41</b>
3.1. Narrador e Foco Narrativo.....	
3.2. Tempo.....	
3.3. Espaço.....	
3.4. Personagens.....	
<b>4.0. MONTEDEMO.....</b>	<b>71</b>

<b>4.1. O Espaço Sobrenatural Representado em <i>Montedemo</i>.....</b>	<b>71</b>
<b>4.2. Crenças Primitivas e Catolicismo.....</b>	<b>85</b>
<b>5. SENTIDO DA OBRA.....</b>	<b>91</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>96</b>
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>99</b>

*VISIBILIDADE*

*Não me engana o visível  
Mas eu me engano com o que vejo.  
Grave fantasma à vista  
Era uma nuvem sorradeira.*

*O visível acarreta disfarce.  
Repto de distância e de agouro  
Nunca se mostra tal qual.  
Aparecerá diferente  
Em estágio vindouro  
Quando de fato se desvende.  
-Henriqueta Lisboa -*

## INTRODUÇÃO

Após um breve olhar pelo panorama da literatura portuguesa das últimas décadas, dando ênfase a geração de 70 e 80, percebe-se que, a partir da revolução de 1974 e da derrubada do regime salazarista, as letras portuguesas conhecem um período de efervescência, em particular no domínio da prosa. Vivendo um novo momento político, a literatura rompe com as amarras em que se encerrava. É nesse novo contexto histórico e político, por volta do início da década de 80, que surge, em Portugal, como uma das revelações da novelística portuguesa contemporânea, a escritora Hélia Correia.

A autora possui uma vasta produção literária ficcional, das quais cito: **O Separar das águas** (1981); **O número dos vivos** (1982); **Montedemo** 1983; **Vila celeste** (1985); **Soma** (1987); **A fenda erótica** (1988); **A luz de Newton** (1988) **A casa eterna** (1991), **O Rancor – Exercícios sobre Helena** (2000), **Lillias Fraser** (2001); **Sonhos de uma noite de verão** (Shakespeare) – versão infantil (2003); **Mopsos, o Pequeno Grego – o Ouro de Delfos** (2004); **Fascinação de A Dama Pé-de-Cabra** (Alexandre Herculano) (2004) e **Bastardia** (2005).

É importante salientar que esta nova geração de escritores não esteve atrelada a nenhum grupo específico. Isso que lhe permitiu um amplo espectro de influências a partir de inúmeras tendências literárias contemporâneas, como o Neo-Realismo, que se impôs como estética dominante da década de 40, num período de forte oposição dos intelectuais ao Salazarismo, cujos preceitos estavam intrinsecamente relacionados com o desejo de intervir nos processos políticos e históricos em busca de uma sociedade mais justa. Associado a essa corrente podemos citar nomes como o de Alves Redol em **Barranco de cegos**; Ferreira de Castro com **A selva**; Fernando Namora em **Domingo à tarde (1961)**. Em resposta ao Neo-Realismo surge o Surrealismo, que faz sua aparição em Portugal em 1947 (coincidindo com o ressurgimento do surrealismo de Breton em Paris), através do destaque dessa vanguarda no campo das artes e da crítica, que acabou por ser promovida por um grupo

filiado a essa estética uma exposição Surrealista dois anos depois em Portugal. Na acepção surrealista, a realidade é posta em questão. O real perde seu valor objetivo e incontestável, pregado pelos prosadores realistas, para ser algo a ser criado, reinventado, perdendo o caráter pragmático de representação ou interpretação da realidade. Nesse reinado da palavra-invenção gerada pelo influxo surrealista surgem, nos anos 50, as seguintes obras: **Caranguejo** (1954) de Ruben A.; **A Muralha** (1957) de Augustina Bessa Luís; **ângulo Raso** (1957) de Fernanda Botelho; **A cidade das Flores** (1959) de Augusto Abelaira; **Gaivotas em Terra** (1959) de David Mourão-Ferreira, obras que se afirmaram dentro dessa corrente surrealista e que se afirmaram daí em diante. A geração do pós revolução de 74 não foi apenas ancorada pelo Neo-Realismo e o Surrealismo, mas também influenciada pelo surgimento do *Nouveau Roman* atuante a partir da década de 60 veiculado ao estruturalismo lingüístico e antropológico.

A obra de Hélia Correia possui diversos traços característicos, entre os quais podemos destacar:

A dimensão social; a dimensão religiosa (que ela vai buscar, muitas vezes na própria realidade rural portuguesa, rica em credences e superstições), em que é notória a intertextualidade com o discurso bíblico; a dimensão supra-real ou a alusão a certo fantástico (que não abdica do real), cuja funcionalidade principal será o questionamento de um quotidiano burguês, convencional. É nesse sentido que o onírico, a loucura, a apologia ao dionisíaco, são constantes em sua escrita<sup>1</sup>.

Nossa proposta de leitura da obra **Montedemo** parte dessa alusão a um de seus traçados mais notáveis, o fantástico. Nosso objetivo, nessa dissertação, é partir da análise dessa obra e, tendo como base o estudo das categorias atreladas ao estranho ou sobrenatural (fantástico, maravilhoso, realismo maravilhoso), propor um enriquecimento da leitura desse texto ficcional.

A criação de uma obra ficcional valendo-se dessas categorias é vista pela crítica como uma forma dos escritores inovarem em termos de

---

<sup>1</sup> SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos. Hélia Correia. MACHADO, Álvaro Manuel (org.) **Dicionário de Literatura Portuguesa**. Lisboa: Presença, 1996. p. 140-141.

representação literária. Mantém-se o caráter de verossimilhança ficcional, a partir de uma reestruturação simbólica do efeito de realidade.

Com vistas a isso, esse trabalho, intitulado “O espaço sobrenatural representado em **Montedemo** de Hélia Correia”, propõe abordar essa narrativa, no período da década de 80, tentando compreendê-la a partir dos preceitos que passam a reger a prosa portuguesa após a revolução de 25 de abril.

A proposta relaciona-se à Linha de Pesquisa Literatura Comparativismo e Crítica Social, visto que a leitura sugerida, realizada a partir das categorias que regem a narrativa contemporânea, permite uma nova visão de tal texto, gerando enriquecimento para os estudos literários.

A análise de **Montedemo** (1983) procura levantar a representação do espaço na descrição do narrador acerca do ambiente natural (equivalente à paisagem, natureza livre), do ambiente social (a natureza modificada pelo homem) e da atmosfera e do espaço sobrenatural (de caráter abstrato e do desconhecido, que envolve as personagens) vigentes nessa obra.

O trabalho divide-se em quatro etapas. A primeira realiza uma panorâmica histórica da literatura portuguesa da década de 80, ano em que foi produzida **Montedemo**. Após, apresenta-se a autora e sua produção, para então efetuar-se a revisão da fortuna crítica da obra. Na panorâmica histórica, privilegiam-se autores como Antônio José Saraiva e Oscar Lopes, Massaud Moisés, Fernando Mendonça, Eduardo Lourenço, cujas obras propõem realizar uma panorâmica da poesia e da narrativa portuguesa da década determinada. Importam também para esse momento os principais estudos sobre a obra da autora em questão, elaborados por Cristina Cordeiro Oliveira (1989), Albano Nogueira (1988), C. Kong-Dumas (1983), Maria Estela Guedes (1985), Ernesto Rodrigues (1997) em seu artigo intitulado **Marginalidade e Loucura em obras de Hélia Correia**, Maria Nazaré Gomes dos Santos (1996) em **Dicionário de Literatura Portuguesa**, Cláudia Pazos Alonso (1999) com o texto **Repensar o Feminino: o Montedemo de Hélia Correia**, Massaud de Moisés (1997) em sua **Literatura Portuguesa**, Márcia Valéria Zamboni com o artigo **Montedemo: a fábula e o futuro**. Entre os quais serão analisados os autores que trazem junto a seus nomes, suas obras citadas.

A segunda etapa se dedica a trabalhar a representação do sobrenatural, através de uma revisão teórica das categorias do Fantástico, Maravilhoso e Realismo Maravilhoso. Quanto a essa etapa, figuram principalmente estudiosos como Tzvetan Todorov (1975), com sua **Introdução à Literatura Fantástica**, Irleamar Chiampi (1980), com seu estudo acerca de **O Realismo Maravilhoso**, Alejo Carpentier (1966) com o prólogo em **El Reino de Este Mundo**, Felipe Furtado (1980), com **A Construção do Fantástico na Narrativa**, Jacques Le Goff (1990) com a obra **O maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval**, que privilegiam o estudo dessas categorias.

A terceira etapa compreende a análise dos romances e ao o estudo dos componentes que regem a narrativa. Em relação a esta, são contemplados os trabalhos de Tzevetan Todorov (2006) com o estudo da obra **Poética da prosa**, René Wellek e Warren (1962), com sua **Teoria da Literatura**, Gastón Bachelard (1996) num estudo da **A Poética do Espaço**, Osman Lins (1976), em seu estudo **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**, Antônio Dimas (1985), teorizando acerca do **Espaço e Romance**, que procuram definir a lógica e os preceitos das categorias macro-estruturais da narrativa.

Na quarta etapa, se dará ênfase à análise do romance **Montedemo** onde tentaremos, através das teorias do romance, fundamentar a tese defendida nessa dissertação.

## I – HELIA CORREIRA E A FICÇÃO PORTUGUESA DA DÉCADA DE 80

### 1.1. O romance português pós 25 de abril: crítica e novas formas de criação

*“Liberdade – essa palavra  
que o sonho humano alimenta:  
não há ninguém que explique,  
e ninguém que não entenda.”*

Cecília Meireles

Um dos mais insistentes temas da literatura portuguesa contemporânea é o período revolucionário português, que aborda a revolução de abril de 1974, que dá fim ao regime ditatorial do governo de Salazar. Embora não seja nosso objetivo aqui retomar esse período da história de Portugal, esse momento não pode ser omitido aqui, em função de sua relação com as questões que envolvem a identidade política portuguesa atual. Neste capítulo, estudaremos o momento em que os escritores portugueses, com seu engenho de criação, realizaram a mais profunda reflexão acerca do processo revolucionário vivido. Estudaremos a produção ficcional das décadas de 70 e 80 com a finalidade de demonstrar o processo transformador ocorrido na produção artístico-literária desse período.

Segundo Antônio José Saraiva e Oscar Lopes<sup>2</sup>, esse período é marcado pelas seguintes transformações:

---

<sup>2</sup> SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto, 1996. p. 1096-1097.



As liberdades de expressão e as mudanças sociais obtidas através do movimento de 25 de abril de 1974 apenas cerca de 1980 se fizeram sentir numa nova promoção de escritores, depois da edição de obras anteriormente censuradas e de uma genérica evolução dos já consagrados. Estes, durante os primeiros anos de maior estabilidade, encontravam-se absorvidos por tarefas de carácter jornalístico, pedagógico, administrativo ou partidário, enquanto que o público se precipitava, de preferência, sobre textos informativos ou doutrinários. Por isso, os efeitos mais importantes no terreno literário manifestavam-se, de início, sob a forma de novas reflexões. (...) autores a propósito de duas tendências que vem a acentuar-se desde os anos 50 e 60, uma social e outra mais especificamente literária, embora, como veremos, estritamente ligadas: a tendência de emancipação feminina, que ainda em geral se implanta na experiência das camadas médias; e a tendência para transformação mais ou menos radicais da própria ficção narrativa, em correspondência com uma profunda crise de concepção de vida que questiona as tradicionais categorias da novelística (enredo, caracteres, efeito do real, coerência de concepção de vida ou de estrutura).

Massaud de Moisés<sup>3</sup>, explica que após cinquenta anos de um governo “discricionário” a revolução de 25 de abril de 1974 significou uma imensa comoção para o povo português. Embora a mudança tenha sido esperada e preparada muito antes, sua eclosão trouxe comoção, cujas repercussões são sensíveis ainda hoje. No âmbito literário, o abalo manifestou-se por uma imobilização na qual a sensação de bem estar se aliava aos questionamentos frente ao desconhecido descerrado pelas franquias sociais repentinamente colocadas em circulação. Reconstituídos do trauma, ou prontos para enfrentar novamente a vida, e estimulados pela atmosfera de liberdade, os escritores iniciavam um período de grandes produções artísticas.

Contrariamente à poesia desse período, mas prolongando as tendências existentes desde a década de 40, a prosa ficcional atinge na Geração do Abril níveis de repercussão singulares, repercutindo até mesmo fora do seu contexto nacional. Ao mesmo tempo que escritores renomados “produziram obras pelo menos à altura das mais bem realizadas nos decênios anteriores”, apontaram outros representantes, ora leais às doutrinas em curso, ora impelidos por propostas pessoais, aduzindo em ambos os casos, soluções inovadoras para o quadro vigente.

---

<sup>3</sup>MOISES, Massaud. **A Literatura Portuguesa Através dos Textos**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

Livre das injunções circunstanciais, dos alinhamentos automáticos, a nova fornada de prosadores reconquista o direito à individualidade. Ideologicamente desembaraçados, inclusive para defender suas convicções sem o recurso à máscara, mas guiados por outro senso de realidade, desembaraçaram-se também no plano da construção romanesca e da linguagem: a estrutura ficcional, rompendo os compromissos de verossimilhança fotográfica suscitada pela conjuntura vigente até 1974, articula-se ao sabor do enredo e da matéria plasmada. Um sopro de naturalidade, de aventura e de espontaneidade varre o espaço antes dominado pela ordem, a contensão paralisante, a autocensura. E a escrita, fazendo-lhe coro e tornando-se o lugar privilegiado dessa liberação, abre-se a língua falada pelo povo, oraliza-se, desfazendo-se de certo retoricismo até então presente, em parte fruto do *status quo*, em parte de uma longeva tradição, que se confunde com a própria história da narrativa em vernáculo.<sup>4</sup>

Depois de certa paralisia, a literatura lusófona retoma o rumo da ascensão e moderniza-se, sincroniza-se com as principais tendências literárias do momento, redescobre a associação do idioma, recebe o chamamento do realismo fantástico, rompendo com as barreiras que impediam os portugueses de serem reconhecidos, também, no âmbito literário da prosa.

A identidade do português é exposta com crueza, como uma obsessão herdada que impregnava o pensamento com anseios de restauração de um suposto passado glorioso, no gênero da longa tradição Sebastiana, que desde o século XVII, produzia contínuos surtos histórico-regressivos. Restauração que foi feita “no erguer de um convento em Mafra, no interstício entre realidade e o sobrenatural, no dia de prodígios (que é a um só tempo o da cobra voadora e o da revolução)” tudo isso na tentativa de vencer o clima de paranóia da sublevação, de trazer à tona os resquícios do imaginário desse povo, e de buscar, dessa forma, uma identidade que fora obnubilada.

Muitos foram os que se lançaram nessa guerra, num experimentalismo da forma para problematizar a história, o homem e seu estar no mundo, a possível/impossível liberdade de ser. Citamos agora nomes como José Saramago (1922) cuja obra é marcada por uma ideologia ora ostensiva e ora infusa, no serviço de captação de aspectos “exemplares” da realidade

---

<sup>4</sup> MOISES, Massaud. **A Literatura Portuguesa Através dos Textos**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p.303.

portuguesa da década de 80; Lobo Antunes (1942), que traz um realismo sem condescendência e tendo como pano de fundo o panorama da revolução e suas implicações; Mário Cláudio (1941) em sua escrita assinalada pela sua hermética, tonalidade surreal e uma densa cultura. Muitos outros nomes poderiam ser citados aqui, mas esses nos bastam enquanto exemplificação.

Dentre as ficcionistas salientamos Lídia Jorge (1946), que alia realismo (guerras em África) ao fantástico e ao poético numa tentativa de observar e analisar camadas ainda não exploradas do ser humano. Outro nome importante desse período é o de Teolinda Gersão (1940), que se aprofunda nas questões de África, trazendo um realismo pós-colonial atrelado ao místico e mítico da cultura africana.

Nelly Novaes Coelho<sup>5</sup> afirma que foi a partir das décadas de 70 e 80 que se fortaleceu, na literatura, a reinvenção do real pela escrita e um retorno do corpo, tão abominado pela civilização cristã. O erotismo torna-se um motivo insistente na literatura, abrindo espaços de reflexão capazes de reavaliar o lugar do corpo e entender o seu papel revolucionário e ético. Deixa o desafio do interdito e passa para uma dimensão existencial (sexualidade atrelada ao prazer). Essa sexualidade, ou erotismo, já havia sido abordada na estética Surrealista e traz seus ecos a essas décadas. A autora cita outros nomes, outras vozes femininas desse contexto da época:

Maria Velho da Costa (**casas pardas**, 1977, **Da rosa fixa**, 1978, **Missa in Albis**,1988); Maria Isabel Barreno (**A morte da mãe**, 1972, **Inventário de Ana** , 1982); Maria Teresa Horta (**Ana**, 1975, **Ema**, 1984); Olga Gonçalves (**A floresta em Bremerhaven**, 1975, **Mandei-lhe uma boca**, 1977) Lídia Jorge ( **O diabo dos prodígios**, 1980, **O cais das merendas**, 1982, **A costa dos Murmúrios**,1988); Filomena Cabral (**Tarde demais Mariana**, 1985), Teolinda Gersão (**O silêncio**, 1981, **Paisagem de mulher e mar ao fundo**,1982 e Maria Gabriela Llansol (**trilogia dos Rebeldes: o livro das comunidades**, 1972, **A restante vida**, 1983, **Na casa de julho a agosto**, 1984).

Aqui tomamos a liberdade de acrescentar um nome desse período que foi deixado de lado: o de Hélia Correia (1949, Lisboa).

---

<sup>5</sup> COELHO, Nelly Novaes. **O discurso-em-crise na literatura Feminina portuguesa**. Revista Nº 2 Universidade de São Paulo,1999.p.127.

Também é preciso salientar nesse período, que a Literatura de autoria feminina ganha força. Em um momento de experimentalismo literário nas décadas de 40 e 50, já temos as primeiras vozes femininas eclodindo no cenário português e podemos pensar segundo Nelly Novaes Coelho, em uma concretização de ruptura com os valores ultrapassados pelo 25 de abril. Segundo a autora, a obra dessa nova geração feminina se caracteriza pela inventividade que combina técnicas e recursos narrativos antigos e atuais como auto-referencialidade da escrita, a multiplicidade do foco narrativo, a quebra de linearidade do tempo no romance que, anulada pela escrita, permite que personagens históricas de uma dada época viagem no tempo participando de diferentes enredos em épocas distintas. “Esse experimentalismo formal, na literatura portuguesa, se conjuga com uma profunda consciência social (ou com a memória histórico-social do país), indissociada da problemática feminina”.<sup>6</sup>

A denúncia da repressão social sofrida pela mulher ganhou força e voz em quase todas as escritoras do período e, defendendo suas posições de maneira apaixonada, conseguiram quebrar com a imagem convencional da mulher.

Essa referência ao quadro da literatura de autorias femininas é um registro de como, no período, ganhou força a voz feminina.

No artigo **Dez anos de Literatura Portuguesa** de Eduardo Lourenço<sup>7</sup> que privilegia o estudo da literatura portuguesa de 1974-1984, o autor afirma que durou no máximo um ano o momento revolucionário e que a revolução foi uma ilusão, que se reflete na escrita irreal, de sonho.

Lourenço também faz referência à paralisia da ficção portuguesa observada por Massaud de Moisés (1997). Numa visão pouco otimista, ou mais pragmática, afirma que o que parecia confirmar os “bons espíritos” da revolução, pelo fundo nostálgico de uma antiga ordem, explicitou uma insatisfação e uma esterilidade criadora diante de uma revolução chegada muito tarde. Isso porque a geração que havia sonhado com essa revolução

---

<sup>6</sup> Idem. p. 127.

<sup>7</sup> LOURENÇO, Eduardo. Dez anos de Literatura Portuguesa: 1974-1984. . **Colóquio-Letras**. Lisboa, n.78, p. 7-16, Março de 1984.

(principalmente a geração de 40 aos anos 60) já havia construído sua obra num horizonte da “revolução mítica. Por essa razão, a revolução, quando ocorreu, nasceu, por assim dizer, exausta”.<sup>8</sup> Tornou-se então necessário buscar numa supra-realidade ou em uma hiper-realidade, o ato de criação. É o que acredita Lourenço (1984) para quem a libertação das energias havia se traduzido em textos que não se referiam ao mundo da opressão ou do silêncio ditatorial, mas que traziam o domínio do imaginário.

Percebe-se que Lourenço constitui uma visão de exceção dentro desses estudos, pois seu artigo não se estrutura como exame do romance, mas antes o utiliza como ponto inicial para compreensão de uma questão maior: a posição da produção literária portuguesa na contemporaneidade.

Outra influência que essa geração recebe por herança são traços do movimento surrealista, que teve uma grande repercussão em Portugal após a década de 50, promovendo um enriquecimento do homem, que já vinha bastante castigado das opressões sofridas pela Europa.

A crítica Maria Lucia Lepecki<sup>9</sup> nos mostra que o modo de pensar imaginativo dos surrealistas teve conseqüências que determinaram a prosa portuguesa posterior ao florescimento desse movimento. Foi no decorrer da década de 50 que houve uma ruptura “nos modos imaginários”. Com essa ruptura houve um encontro com os preâmbulos do sobrenatural, para que houvesse uma nova forma de dizer ou fugir do que oprimia através de uma nova escrita do texto literário.

Os traços que Lepecki assinala para esse movimento são o cinetismo, que une mundo real e imaginário, trazendo a quebra de alguns paradigmas arcaicos, substituídos agora pela falta de comparência de valores absolutos (à margem de qualquer preocupação estética ou moral), pela noção de contradição, pela vontade de deglutir o maravilhoso, o fantástico, os temas do insólito e o mítico.

A realidade é posta em questão e, de maneira lúdica, os autores redefinem sua escrita com novos traços, modificações que irrompem na prosa contemporânea portuguesa. Entre autores que se sobressaem com esses

---

<sup>8</sup> Idem. p.8.

<sup>9</sup> LEPECKI, Maria Lucia. **O surrealismo em Portugal: uma ruptura no imaginário**. In: Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. 7. Anais...UFMG, Belo Horizonte, 1979.

novos traços estão: Ruben A.(com **A Torre da Barbela**, 1964); Maria Velho da Costa (com **Maina Mendes**, 1969), Vergílio Ferreira (com **Aparição**, 1959) entre outros.

É contagiada pelas tendências anteriores, como o Surrealismo, ou o Neo-Realismo, mas não fixada ortodoxamente a nenhum grupo, ou linha de vanguarda, contudo fortemente ancorada no clima da revolução de 1974, que surge Hélia Correia. Passaremos então, ao estudo crítico de obra.

## **1.2. Hélia Correia: uma breve incursão ao universo de suas obras e de sua fortuna crítica.**

A leitura e a reflexão acerca da ficção de Hélia Correia (levando em consideração aqui as obras escritas na década de 80, como **O Separar das Águas** (1981), **O Número dos Vivos** (1982) e **Montedemo** (1983), nos leva à verificação que estamos diante de um discurso literário de várias facetas, permitindo diversas abordagens.

A primeira se dá dentro das categorias do texto literário, na organização de um tempo, um espaço e na criação de personagens que interferem em categorias vivenciais do ser. Ergue-se, então, o mundo da ficção e da supra-realidade e que vai ligar-se a outras direções do discurso. Uma segunda abordagem situa sua obra no campo do discurso de tom religioso, na mescla de elementos de um catolicismo tradicional e arraigado (observados nas vilas e lugarejos portugueses, e que é facilmente detectável) com aspectos de uma realidade de credices e superstições, tudo caracterizando o ambiente em que vivem as personagens, em sua maioria, rústicos e brancos, perdidas nas escondidas e vastas solidões portuguesas.

Opera-se em meio a tudo isso, em íntima associação, a presença do discurso social e ideológico, centrado no interesse e na ambição de algumas personagens de busca de ascensão social, na escalada de uma classe para outra. Nessa dimensão, uma tônica fundamental da ficção de Hélia Correia se faz incontestável, a da ideologia que em **O Separar das Águas** e **O número dos vivos** que vemos intimamente associada aos escritos políticos de sua ficção.

Como podemos ver, estamos diante de um rico e sólido discurso que, partindo do literário, atinge esferas como a religiosa, a mítica, a social, a moral e a ideológica. E todas devem ser consideradas se quisermos entender as reais dimensões de **Montedemo** que por ora nos preocupa.

Antes de elencar as particularidades dessas narrativas, queremos chamar atenção para uma não distinção ou não rotulação de sua ficção (de romance, novela ou conto), pois esse não é nosso objetivo, mas sim, de levantar aspectos mais significativos de sua obra, em especial é claro, de **Montedemo**. Cumpre a nós, analistas e críticos, verificarmos de que tipo de narrativa se trata e nesse sentido, vejamos o discurso literário, na medida em que, se opera, por essa via, a criação de um mundo fictício, onde se inserem personagens, vivendo num tempo e num espaço, interferido-se e erguendo um mundo de conflitos.

Considerando-se os protagonistas encontrados em **O Separar das Águas, Montedemo** e o **Número dos Vivos**, é necessário lembrar, inicialmente, que o narrador prefere buscá-los nas classes desfavorecidas das vilas portuguesas (Montedemo, Vilerma e Sangréus parecem sem nomes e lugares inventados embora tenham características peculiares às aldeias portuguesas). É o caso, no referente às personagens de **O Separar das Águas, O Número dos Vivos** e **Montedemo**, respectivamente, com figuras como José Sebastião, Maria Emília, e Milena. Personagens retiradas de escosos lugares portugueses, a elas se impõem um destino, marionetes que são de outras personagens ou das situações no qual se metem. Para saírem da miséria (financeira e pessoal), têm de buscar, a todo transe, outras condições de vida e assim se torna imperativa outra dimensão do discurso de Hélia Correia: a social, na medida em que Maria Emília, de **O Número dos Vivos** e José Sebastião, de **O Separar das Águas**, respectivamente uma pobre camponesa e um rústico guardador de porcos, passam a condição de burguesa rica e de tenente e de presidente de Vilerma. No caso de Milena de **Montedemo**, parece acontecer o processo inverso, de uma vida beata e confortável ao lado da tia Ercília, passa a viver uma vida simples na cabana de Irene (a tonta). Milena sofre também uma transformação física e pessoal passando a ser vista por todos deixando de ser uma sombra sem vida da tia.

O caráter ideológico em **O Separar das Águas**, centra-se no poder político que José Sebastião exerce na vila de Vilerma, como tenente e presidente, impulsionado por Mateus. Em **O Número dos Vivos**, esse mesmo caráter se estabelece no domínio que inicialmente o médico, Ramiro Sastes e sua família exercem sobre a jovem camponesa, Maria Emília que, aos poucos, vai ascender no meio em que vive através do apoio da personagem Romana. A história nos dá a conhecer que Marília Emília, por sugestão da madrinha, instala-se na casa dos Sastes e lá, chegando pobre analfabeta, vai galgando os degraus, aprendendo a ler e a escrever, vindo a conhecer os autores mais lidos da época:

Maria Emília entrou pela leitura com fervor e sem método, percorreu Salgari e Vitor Hugo, Camilo e a condessa de Segur. Renunciava apenas às obras filosóficas e aos romances antigos, com grafias difíceis. Dormia muito pouco, querendo chegar ao fim de cada livro, numa voracidade de nervos viciados. (*O número dos vivos*, p.22).

Esse mesmo caráter Ideológico pode ser observado em **Montedemo**, que se dá em função de difundir valores primordiais e éticos esquecidos pelos moradores da vila. Milena, a personagem central, ao deixar a vila para viver numa mísera cabana frente ao mar, retorna a uma vida mais simples e menos hipócrita frente aos valores espirituais. Além de Milena, temos a personagem Tenório, que deixa uma vida de conhecimentos aparentes para compreensão ou aceitação de mistérios mais profundos e inaudíveis.

Outra temática apresentada nos três romances de Hélia Correia é a religiosa, nela misturando aspectos de um catolicismo tradicional e arraigado com outros de pura credence e superstição. Num certo sentido, no caso do primeiro, retoma-se o tema da dualidade religiosa que vem da influência, mais especialmente da ficção e da poesia de José Régio:

Teve medo, e benzeu-se, pensando que as batalhas de Deus e do Diabo se travavam tão perto dos Humanos que às vezes apareciam a vista desarmadas. (*Montedemo*, p. 29).

Às vezes, a dimensão religiosa se associa intimamente com o social:

“A Revolução Russa e o milagre de Fátima vieram a um tempo, entrelaçados, como forma visível do tremendo combate de Deus e do Diabo, que arrastavam consigo a perdição do mundo. (*O Separar das águas*, p.9).



Em **Montedemo**, o estranho fato de Milena ter gerado um filho negro, sem razão aparente, pois ela é branca e não parece ter tido contato com homens afro-descendentes, abre um amplo aspecto em torno de credices, superstições e preconceitos na pequena vila:

O nascimento do menino negro veio levantar de novo ódios, pavores. O grande enervamento provocado por quase um ano inteiro de estranhezas rebentou as comportas da consciência e transformou os homens em feras assustadas. (**Montedemo**, p. 45).

Outro aspecto relevante na ficção de Hélia Correia é a presença, nas personagens principais, dos fortes impulsos centrados na explosão dos instintos, daí o forte erotismo ligado à sobrevivência afetiva e social. O modo maior de dar forma às personagens parece residir no fato de serem rústicas e ignorantes: ora, é um soldado boçal, ex-guardador de porcos, José Sebastião, de **O Separar das Águas**, ora a personagem Palmira, transpirando forte erotismo ou Milena, de **Montedemo**:

Viam-na sobre os altos das areias ou, mais longe, rompendo a flor da espuma. De ágeis pernas doiradas, orgulhosas, como colunas sustentando o mundo. Saltitava e sorria, detinha-se por vezes, de cabeça inclinada sobre o peito. E dimanava dela, do seu rasto, do seu voar de cabra um tal ardo de pares de ocasião se consumiam em apetites nunca experimentados. O que fez com que a s dunas, como antes certas pedras ou nós de algumas águas, passassem desde então por bênçãos de Afrodite. Dando aos corpos mais viço que gemas de ovo em mel ou cebolada. (**Montedemo**, p.32).

Nessa última linha de forte sensualidade, inserem-se Maria Emília e Romana, de **O Número dos Vivos**. Personagens que vem descortinando assim a presença de formas irracionais e irreprimíveis do ser, levado por instintos, em especial o sexual e o de sobrevivência. Nessa dimensão, as personagens parecem viver destinos que as superam e que não sabem superar.

Por outro viés, associando-se a seres que animam, a ficção de Hélia Correia comparece com uma atmosfera sombria, plena de presságios, pressentimentos e sobressaltos a dominam especialmente a existência de criaturas como Maria Emília, de **O número dos vivos**, Milena e Irene de **Montedemo**: as condições climáticas, com ventos violentos e fortes impregnam a narrativa de **Montedemo**, desde suas páginas iniciais:

Não há grande coragem que não comece logo a oscilar quando os beijos do monte sopram esse ar pesado que todos sabem negro embora pouca gente lhe tenha visto a cor, uma língua de morte que chamosca as laranjas e empalidece as fulvas flores dos cactos. E é esse um fraco aviso do coração do monte: para que fique seu o que é seu e ninguém tente abrir-lhe as veias e os segredos. (Montedemo, p.12).

São romances que se fixam na dinâmica exterior, mais do que na análise psicológica das personagens.

Aí estão, em linhas gerais, alguns aspectos da obra de Hélia Correia elencados por nós, para traçar sob forma comparativa, as recorrências da escritura literária dessa autora.

## **Fortuna crítica**

**O Dicionário de Literatura Portuguesa** traz, por Maria Nazaré Gomes dos Santos (1996), um pequeno compêndio das obras da autora, trazendo impressões sobre sua personalidade, informações acerca de suas atividades literárias e extraliterárias (atualmente a escritora vem se dedicando ao teatro português, com obras de representação da antiguidade grega).

Algumas abordagens desse dicionário são bastante pertinentes, principalmente no que se refere às principais temáticas utilizadas pela escritora Hélia Correia: a dimensão social, dimensão religiosa e a dimensão supra-real. Todavia, nesse texto, temos um ralo caráter crítico, devendo ser considerado mais como informativo, como um guia norteador e propedêutico da produção da autora.

Massaud de Moisés, em edição atualizada de sua **Literatura Portuguesa**, já traz o nome de Hélia Correia situado na prosa do pós 25 de Abril e no romance contemporâneo da década de 70. A crítica desse autor observa nas obras de Hélia Correia uma linguagem “que flui livremente, a espalhar situações atravessadas por ventos apocalípticos de Insânia, entropia e ausência de paradigmas, que fazem adivinhar uma requintada sensibilidade poética puxada ao fantástico, não raro de tendência surrealista”. (p.538). Quanto à estrutura da narrativa, Moisés (1997) salienta uma economia na matéria ficcional, que se reduz ao essencial, para que o leitor ao vincular com

os “mistérios”, “imprevistos”, “forças ocultas”, “novidades” e “surpresas” registre-os. O narrador assume a percepção dos acontecimentos:

Estremece a terra de Montedemo, cuja população “cansada de prodígios”, tem a memória “por demais carregada de naufrágios, emigrações e loucos sem abrigo”, assolada pelo “caldo azedo e fértil da decomposição”. (Moisés, p.538).

Esse estudo traz ainda uma breve introdução à obra **Lillias Fraser** (2001), que concerne traços recorrentes da obra de Hélia Correia, como introdução de dons malignos em personagens femininas, mulheres com poderes de vislumbrar o futuro e que são a chave de abertura para o insólito das narrativas da escritora.

O Periódico **Colóquio Letras**, em sua edição de setembro de 1985, ou seja, cerca de dois anos após a publicação de **Montedemo**, traz um olhar sobre essa obra. Sem profundidade de análise, temos um resumo dessa narrativa. Há, entretanto, inserção da prosa de Hélia Correia no que diz respeito à narrativa Fantástica:

Trata-se de 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 esterilidade de uma povoação infeliz. A influência do inexplicável pela via racional exerce-se na realidade, o imaginário cria compensações para a pobreza. Mas o alarme alastra entre as mentes mais positivas, a criação “por obra do diabo” levanta-se contra os desvios à norma do conhecido.<sup>10</sup>

Inserção sem critérios avaliativos para a classificação de Montedemo enquanto tal.

Outras publicações da revista **Colóquio Letras** trazem pequenos textos evidenciando diferentes obras da autora como **O número dos vivos**, estudo de C. Kong-Dumas em edição de novembro de 1983; bem como **Soma**, por Albano Nogueira, em revista de junho de 1988, assim como abordagem da narrativa **A fenda Erótica** realizada por Cristina Cordeiro Oliveira em junho de 1989. Todos esses periódicos trazem pequenos resumos desses livros, uma espécie de introdução à leitura dessas obras.

---

<sup>10</sup> GUEDES, Maria Estela. Hélia Correia: **Montedemo**. **Colóquio-Letras**. Lisboa, n.87, p.96, set. 1985. (recensão crítica).

Ainda em periódico da fundação Calouste Gulbenkian (1997), temos um estudo de Ernesto Rodrigues abordando marginalidade e loucura em obras de Hélia Correia. Esse texto, objetiva traçar uma investigação da recorrência desses aspectos temáticos presentes nas obras da referida autora, que vão de 1981 (**O separar das águas**) a 1991 (com **A casa eterna**). Trata-se de um texto informativo configurando-se como panorama geral da produção literária da escritora.

Além desses citados anteriormente, temos o texto **Repensar o feminino: o Montedemo de Hélia Correia**, da crítica Cláudia Pazos Alonso (1999), que desenvolve um estudo de abordagem literária e antropológica de **Montedemo**. A autora propõe um estudo da transição dos cultos antigos para o Judaísmo e o Catolicismo, período que marca os cultos pagãos que cultuavam a deusa-mãe em oposição ao Deus masculino cristão, rito que se faz presente na narrativa em estudo. O artigo privilegia a análise das personagens femininas em relação direta com os vestígios míticos da antiguidade.

Quanto à outras obras de Hélia Correia, como **Bastardia** (que é considerado pela crítica como o duplo masculino de **Montedemo**) temos um único olhar lançado sobre ela, que está em estudo realizado por Pedro Mexia, abalizando essa novela em site do **Diário de Notícias** de Lisboa. Intitulada *O eixo que liga o céu à terra*, essa pequena crítica analisa a obra sob uma ótica de regresso ao campo na ficção, pensando nela, ora como um diálogo com a memória ancestral e mítica, ora como um diálogo com a literatura de outras épocas.

Outra autora que trabalha com **Montedemo** é Márcia Valéria Zamboni<sup>11</sup> que traz, diferentemente dos críticos já citados, não apenas um olhar sob a perspectiva fantástica, mas introduz um olhar sob a perspectiva do elemento maravilhoso presente nessa narrativa:

**Montedemo**<sup>12</sup> faz-se como uma retomada, uma revisão de fatos. Somente depois da ocorrência do “acontecimento fabuloso” é que a vila, na busca de reatar o fio da história, se lembra de certas “estranhezas” que, sem dúvida, foram o pré (a) nuncio do que viria a acontecer. (...). Pois bem, o anuncio faz-se por certas alterações,

---

<sup>11</sup> ZAMBONI, Márcia Valéria. **Montedemo: a Fábula e o futuro**. In Mimesis: Revista da Área de Ciência Humanas da Universidade do Sagrado Coração. Bauru-SP, 1988.

<sup>12</sup> Idem. P. 3-7.

certos fenômenos “naturalmente explicáveis” para uns poucos “de instrução” da vila, mas que, aparecendo não como fatos isolados, mas como uma sequência de “estranhezas” coloca a população de sobreaviso e Irene, a louca pressente “maiores assombrações”. (...) A atuação dessas forças, desses poderes (que é o nome que se dá normalmente às forças maiores – aquelas que não logramos racionalizar) confere à história contada uma dimensão mágica, no plano literário, remetem-na para a zona do maravilhoso, que aquela em nós todos, personagens, habitamos, as mais das vezes sem disso nos apercebermos.

A crítica de Zamboni (1988) nos lança não só para uma nova perspectiva de classificação, mas também como uma alavanca propulsora para o entendimento ou sentido profundo dessa narrativa.

Se levarmos em consideração a perspectiva histórica, como fizeram esses críticos para a classificação da narrativa como fantástica, isto é, como esta sendo uma tentativa de fuga de um ambiente hostil e de crítica de uma dada sociedade, seria bastante pertinente dizer que **Montedemo** pertenceria a tal modalidade discursiva. A perspectiva histórica nos leva a considerar elementos para-textuais, como o período em que foi escrita a obra e as convenções para escritura das narrativas de uma dada época.

**Montedemo** é escrita em 1983 em um período de reconstrução identitária portuguesa que fora desconstruída, anteriormente, pela ditadura salazarista. Este período é marcado por uma libertação que se reflete dentro da literatura produzida nessa época. A literatura não perde a função de ser arte, mas não tem como fugir da contaminação proveniente das modificações ocorridas no país. Mesmo quando ela tenta fugir dessa temática, se aproxima pelo seu calar-se.

A perspectiva histórica é importante, mas esse é apenas um dos elementos a ser levado em consideração para classificação de uma obra como narrativa fantástica. É preciso rigor no uso dessas classificações, então desdobraremos esse estudo para explicar e dar um novo olhar para esse texto romanesco.

## 2. O SOBRENATURAL

*"Se houvésssemos de acreditar apenas no que nossos olhos enxergam, a bem pouco se reduziriam as nossas convicções"*

Allan Kardec

Entre as modalidades discursivas que regem o sobrenatural (modos narrativos) estão o Fantástico (introduzido e classificado pelos estudos de Tzvetan Todorov), o Maravilhoso (elucidada por Jacques Le Goff) e o Realismo Maravilhoso (teoria criada e desenvolvida por Irleamar Chiampi).

Os críticos de literatura costumam diferenciar o Maravilhoso e Fantástico por duas perspectivas: uma formal e outra histórica. Da perspectiva histórica, o maravilhoso estaria relacionado com as narrativas épicas, que trazem da antiguidade a introdução de seres sobrenaturais que interferem nessas diegeses. Concepção que cai em defasagem (pós-neoclassicismo) e é substituída posteriormente, pelo Fantástico. Em contrapartida a essa perspectiva, temos a perspectiva formal, que além de ratificar a abordagem histórica, leva em consideração elementos que estão dentro do texto, para distinguir essas categorias.

### 2.1 Fantástico

Pensando o Fantástico em sua raiz etimológica, sabemos que o vocábulo “fantástico” deriva do adjetivo grego *phantastikós*, que significa “representação imaginária”. Mas para podermos vislumbrar melhores definições para essa palavra, fomos buscá-las no **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa** (José Pedro Machado, 1952:1014) que nos traz as seguintes enunciações de qualidades características: “relativo à imaginação”, “faculdade de imaginar coisas vãs, de criar ilusões”. Além dessas definições mais populares, está atrelado ao termo fantástico um imenso campo semântico, demonstrando estreito vínculo com o substantivo fantasma (*phantasma* do grego ou de *phantazo*, “faço aparecer”), “ato de mostrar,

“aparição”; “aparição de coisas extraordinárias, que causam ilusão”, “visão”, “espetáculo”, “golpe de vista”, “espectro”, ilusionismo e etc.

No período denominado Idade Média, utiliza-se o adjetivo “fantástico” com o equivalente de “insensato” ou “possesso”. O antigo conceito do termo (“imaginário”, “irreal”), representado por conteúdos referentes neutros, dá lugar a uma noção visivelmente ligada ao imaginário negro, à temática do terror diabólico, uma espécie de artimanha do demônio. Já no século XVII, o fantástico é utilizado com a mesma significação de “bizarro”, “inverossímil”, “fora da realidade”, “extravagante”, com conotações torpes.

Após uma progressão de sentidos atribuídos ao termo fantástico, chegamos ao século XIX, no período Romântico, momento em que esse vocábulo, como substantivo, passa a integrar a linguagem crítica literária para denominar um Gênero Literário que abrange um tipo de ficção ligado ao sobrenatural e ao estarrecedor, abrindo, dessa forma, controvérsias que ecoam nos estudos contemporâneos.

Com efeito, Furtado<sup>13</sup> atribui à breve vida do Fantástico (do séc. XVIII até o séc. XIX) o fato de representar um gênero substancialmente circunscrito em um contexto histórico particular. O gênero surge como uma resposta à apologia de um racionalismo iluminista que refuta com tenacidade o ideário católico e das culturas consideradas por ele primitivas e inferiores. Aos olhos do homem moderno do século XIX, a superstição, a magia, o ocultismo e a própria mitologia destes povos, constituíam um sinal de sua inferioridade cultural comparada ao estágio sócio cultural supostamente avançado que havia levado o conhecimento científico da sociedade burguesa.

As faculdades da razão haviam se tornado o fundamento inviolável sobre o qual se desenvolvia o conhecimento científico da sociedade moderna. O positivismo de Comte, do século XIX, consagrava o racionalismo iluminista e a noção de superioridade cultural da civilização moderna burguesa ao ter construído um modelo teórico evolucionista (aplicaram o modelo de Darwin, da evolução das espécies animais, para o contexto humano da sociedade) no qual esta última ocupava o grau máximo de evolução até então observado entre as sociedades existentes. Todo esse arcabouço teórico servia de

---

<sup>13</sup> FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

justificativa ideológica para a dominação burguesa sobre o os demais povos. A dessacralização da vida cotidiana e do universo social político e econômico de alguns povos pelo homem moderno esteve de acordo à consolidação do poder burguês e do modo de vida capitalista.

O Fantástico se caracteriza da seguinte maneira (segundo Todorov<sup>14</sup>, 1975): quando um acontecimento ou uma serie de acontecimentos se desdobram na narrativa, sem a possibilidade de uma explicação pelas leis do mundo racional. A existência de tais acontecimentos deve ser negada por quem adquire conhecimento deles, para que as leis do mundo permaneçam intactas. Assim, a categoria Fantástico é regida pela hesitação de um ser que só conhece, ou só aceita as leis naturais, negando qualquer existência do sobrenatural.

Trata-se, preferencialmente, de uma narrativa homodiegética, porque a hesitação em relação aos fenômenos sobrenaturais se presentifica na voz da personagem que narra e faz parte do romance. Mas isso pode ou não ocorrer, desde que haja uma hesitação de uma das personagens. O autor ainda coloca como condição do Gênero que esta hesitação latente alcance o leitor e lhe provoque uma identificação incontestável com o narrador-personagem hesitante.

Felipe Furtado (1980, p.95) discorda da posição de Todorov neste ponto, afirmando que tal hesitação do narratário é consequência antes de uma ambigüidade construída pelo discurso do texto que de uma condição para que tal ambigüidade se verifique. O leitor hipotético, conduzido pelo discurso ambíguo de um narrador em primeira pessoa, que também desempenha o papel de testemunha dos acontecimentos insólitos, tende a participar desta hesitação ao identificar-se com ele. Mas segundo Furtado, essa identificação ou hesitação do leitor, se não cumpridas, não comprometem, não obstante, a ambigüidade entre natural e o sobrenatural comunicada pelo fantástico. O jogo do discurso verossímil construído e desconstruído sucessivamente, neste tipo de texto, é assinalada por Furtado como o grande fator responsável pela eficácia desta ambigüidade que influencia, quase invariavelmente, a percepção hesitante do leitor. Para Furtado, um texto não deixará de ser

---

<sup>14</sup> TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 81.



fantástico se o leitor não “concordar” com o caráter indefinido do fenômeno que está sendo encenado.

Há três condições, segundo Todorov, para que se possam preencher as condições ou definir uma narrativa como Fantástica:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem.<sup>15</sup>

Outro aspecto que deve ser levado para caracterização da narrativa fantástica é a imposição ao leitor de uma postura em relação ao texto, a de recusar a leitura poética e alegórica<sup>16</sup> do texto.

Para uma melhor conceituação, Todorov (1975) ainda propõe um desmembramento dessa categoria em: fantástico-maravilhoso e fantástico-estranho. No primeiro, temos o englobamento de todas as narrativas que aceitam o sobrenatural e ao seu final não há uma explicação racional. Essa estaria mais próxima do fantástico puro. Enquanto, no fantástico-estranho, os acontecimentos aparentemente são sobrenaturais, mas recebem explicações racionais no fim.

### **2.1.1 O Fantástico- maravilhoso**

Há existência de um desdobramento da narrativa Fantástica, como vimos anteriormente. O princípio motivador dessa narrativa é a hesitação e é ela quem irá definir o desdobramento em categorias distintas. Para definirmos uma narrativa como fantástico-maravilhosa é preciso levar em consideração a aceitação ou não do sobrenatural. Em uma narrativa como essa, há uma aceitação do insólito, pois a narrativa termina sem uma explicação racional

---

<sup>15</sup> Idem, p.39

<sup>16</sup> Alegoria no sentido de oposição entre sentido alegórico e literal proposto por Todorov. Esse teórico exemplifica o alegórico pelas narrativas fabulares, cuja moral imposta ao final apaga o sentido literal das palavras. p.38.

para os acontecimentos. Esta é a categoria que está mais próxima do Fantástico puro, mas é a presença de certos detalhes que a definirá como tal.

No Fantástico puro, a ambiguidade entre explicação racional e acontecimentos insólitos permanece do início ao fim da narrativa. Enquanto na narrativa Fantástico-maravilhosa, a única forma de explicar o insólito está na criação de uma nova lei para natureza. Lei esta que não existe, e é, então, impossível de ser explicada.

### 2.1.2 O Fantástico- estranho

Concebe-se esse segundo desdobramento do fantástico quando, em uma narrativa, temos acontecimentos que, em um primeiro momento nos parecem sobrenaturais, mas que ao final da mesma, são passíveis de explicação pelas leis naturais. Algumas explicações, segundo Todorov (1975) para a redução desse sobrenatural:

Há inicialmente o acaso, as coincidências – pois no mundo sobrenatural não há acaso, reina ao contrário o que se pode chamar de “pandeterminismo” (o acaso será a explicação que reduzirá o sobrenatural em “*Inês de las Sierras*”); vem em seguida o sonho (solução proposta em “*Le Diable amoureux*”), a influência de Drogas (os sonhos de Alphonse durante a primeira noite), as fraudes, os jogos falseados (solução essencial no “*Manuscrit trouvé à Saragosse*”), a ilusão dos sentidos (exemplo com “*La morte amoureuse*” de Gautier e “*La chambre ardente*” de J. D. Carr), enfim a loucura, como em “*A Princesa Brambilla*”. (p.51 e 52).

Para essa categoria, se propõe dois grupos de “pretextos” uma denominada real-imaginário e a outra, criando oposição em relação a primeira, denominada real-ilusório. No real-imaginário, nada de sobrenatural vem a acontecer verdadeiramente, pois o que se acreditava ver era “fruto de uma imaginação desregrada” (onirismo, alienação mental, substâncias entorpecentes). Já, no real-ilusório, houve acontecimentos reais, mas que se explicam no campo racional (acazos, embuste, engano dos sentidos).

## 2.2 Maravilhoso

Seguiremos, agora, para a distinção Fantástico versus Maravilhoso a explanação exposta por Le Goff<sup>17</sup> acerca do Maravilhoso. Etimologicamente, maravilhoso provem do latim vulgar *mirabilia*, deriva do latim *miror*, *mirari*, que, no sentido negativo, significa espantar-se, ficar assombrado ou, no seu sentido positivo, significa mirar, admirar, contemplar, ter grande apreço. Segundo esse teórico, a origem do Maravilhoso é pré-cristã. Já na antiguidade Greco-latina, indicava-se a ação direta de seres sobrenaturais em poemas épicos. Configura uma herança de diferentes povos, que foi assimilada pelo cristianismo juntamente com outras manifestações culturais. O Maravilhoso foi perseguido dos séculos V ao XI pela igreja católica, por ser considerado, juntamente com outros elementos pagãos, como perigoso. Entretanto, nos séculos XII e XIII, há uma invasão súbita desse fenômeno na cultura erudita, acompanhada de sua estetização nos dois séculos posteriores a esses. Uma das razões para essa irrupção pode ser explicada pela ascensão das novelas de cavalaria, cuja cultura cortês era contrária à cultura pertencente à igreja. A ligação com o maravilhoso se daria pela busca de uma identidade individual e coletiva do cavaleiro idealizado. Uma segunda razão para essa eclosão seria a perda do medo da Igreja diante do maravilhoso, por já exercer dominância em detrimento às antigas crenças pagãs.

Admitindo essa segunda suposição, somos impelidos a outro ponto enfocado por Le Goff: a função do maravilhoso dentro de uma religião de adoração de um único Deus. Apropriando-se dos estudos de Todorov acerca do maravilhoso e o sobrenatural, o historiador afirma que o último se tripartia nos séculos XII e XIII em: *miraculosus*, *mirabilia* e *magicus*. O *miraculosus* compreenderia o maravilhoso cristão admitindo relações ao milagre (*miraculum*), integrando uma parcela do maravilhoso, pois, contradiz este, por ser originado por abundantes seres ou forças sobrenaturais, aquele oriundo de uma única causa, o Deus cristão. A imprevisibilidade característica dessa

---

<sup>17</sup> Le GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1990. p.17-35.

forma narrativa também acaba por se perder com a intermediação de santos para configuração do milagre. A *mirabilia* seria o maravilhoso de raízes pagãs, enquanto que o *magicus* seria o sobrenatural malévolo.

Uma das funções do maravilhoso, para Le Goff é tirar do lugar comum, dar contrapeso ao tédio cotidiano. Uma das tendências assinaladas pelas *mirabilias* é inverter as leis do universo, tematizando a nudez, o ócio, liberdade sexual entre outras.

O Maravilhoso diferencia-se do Fantástico, segundo Todorov (1975), na questão da reação de personagens e do leitor implícito, pois o sobrenatural nessa forma discursiva, não provoca nenhum estranhamento nos mesmos. “Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos”. (p.60).

Uma relação que se faz ao gênero maravilhoso é atrelá-lo aos contos de fadas, mas essa é só uma variedade dessa forma narrativa, pois caracterizam-se pelo não estranhamento dos acontecimentos sobrenaturais. Nas narrativas de Perrault, não há surpresas no sono de cem anos da *Bela adormecida*, do lobo falar em *Chapeuzinho Vermelho*, nem mesmo os dons mágicos atribuídos as fadas. “O que distingue o conto de fadas é certa escritura, não o sobrenatural”. (p.60).

Todorov, para distinguir o maravilhoso puro de outros subgêneros narrativos que aceitam justificativas para o sobrenatural, faz a seguinte distinção:

Poder-se-á falar inicialmente de um **maravilhoso hiperbólico**. Os Fenômenos não são aqui sobrenaturais a não ser por suas dimensões, superiores às que não são familiares. Assim *As mil e uma noites*, Sindbad o marujo afirma ter visto “peixes de cem e duzentos côvados de comprimento” ou “serpentes tão grossas e compridas que não havia uma que não engolisse um elefante” (p.214). Ma talvez se trate de uma simples maneira de falar. (...) Seja como for, esse sobrenatural não violenta excessivamente a razão. Bastante próximo deste primeiro tipo de maravilhoso está o **maravilhoso exótico**. Narram-se aqui acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais; supõe-se que o receptor implícito desses contos não conheça as regiões onde se desenrolam os acontecimentos, por conseguinte, não tem motivos para colocá-los em dúvida. (...). Um terceiro tipo de maravilhoso poderia ser chamado de **maravilhoso instrumental**. Aparecem aqui pequenos Gadgets (do inglês, “artigo engenhoso”), aperfeiçoamentos técnicos irrealizáveis na época descrita, mas no final das contas perfeitamente possíveis. Na “História do Príncipe Ahmed” das *Mil e uma noites*, por exemplo, esses instrumentos maravilhosos são, no início: um tapete voador, uma maçã que cura

e etc. (..) O maravilhoso instrumental nos conduziu para bem perto daquilo que se chamava na França, no século XIX, o **maravilhoso científico**, e que se chama hoje *science-fiction*. Aqui, o sobrenatural é explicado de uma maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não conhece. (p.60-63).

Além dessas distinções de categorias do Maravilhoso, o estudioso búlgaro nos diz que, ao pensar na categoria tempo na narrativa, o maravilhoso se configura sempre no futuro, pois se trata de um fenômeno sempre desconhecido, que está por acontecer.

### 2.3 O Realismo Maravilhoso

Para abordar o Realismo Maravilhoso, tomaremos os estudos de Carpentier (1980), que, diferentemente dos teóricos que privilegiaram o fantástico e definiram o maravilhoso a partir de sua relação com o primeiro, centra sua teoria num maravilhoso encontrado na realidade das Américas. Sendo assim, o autor desconsidera a tradição do maravilhoso no ocidente e o fantástico europeu. Ele apresenta, pela primeira vez, sua teoria do real maravilhoso americano em 1949, no prólogo da primeira ficção, da qual ele se vale para representar esse maravilhoso: *El reino de este mundo*<sup>18</sup>.

Nesse prefácio, o autor introduz o real maravilhoso americano na literatura hispânica como um projeto de leitura do real controlado pela razão e, ao mesmo tempo, pela fé. Na visão desse autor, é preciso credulidade no maravilhoso para que ele exista, estando a leitura presa nas sensações (uma espécie de epifania) sentidas pelo narrador ao contemplar o maravilhoso em sua realidade.

*Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las*

---

<sup>18</sup> Prólogo que é publicado, mais tarde, no capítulo "De lo real maravilloso americano", em *Alejo Carpentier: tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto, 1976. p 83-99. Referências retiradas dessa edição.

*escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una Fe.*<sup>19</sup>

Com sua base no real maravilhoso americano, mas não restringindo sua teoria à literatura das Américas, como o fizera Alejo Carpentier, a pesquisadora brasileira Chiampi<sup>20</sup> propõe, a partir dessa propedêutica, uma nova conceituação do Realismo Maravilhoso. Na proposta dessa autora, o realismo maravilhoso não impugna o natural, pois o pacto de verossimilhança da representação do maravilhoso depende da representação do real. Só assim, o maravilhoso é naturalizado no decorrer da narrativa, produzindo um sentido, proveniente da ação conjunta de forças naturais e sobrenaturais.

Irleamar Chiampi refere-se ao Real Maravilhoso como uma modalidade discursiva que pode ser vista com mais de um sentido, pois seu predecessor Carpentier sugere que o modo de percepção do autor possibilita o acesso ao universo do maravilhoso, ao mesmo tempo em que suas proposições avançam à fixação de uma essência mágica dos objetos e fenômenos. Na visão da autora, a proposta do escritor é paradoxal, visto que revela "a dupla postura de aceitação dos postulados surrealistas (os aspectos mágicos e irracionais do real) e de recusa dos mecanismos de busca da sobre-realidade na literatura, propugnados pelos poetas franceses dos anos vinte"<sup>21</sup>.

Contraria à Carpentier, Chiampi pensa a evolução da crítica sobre o maravilhoso no ocidente, além da teoria do real maravilhoso americano. Além disso, sua teoria acerca do Realismo Maravilhoso vai mais longe do que os estudos de Carpentier, não a restringindo ao continente americano, pois considera que o Realismo Maravilhoso "não é uma modalidade discursiva exclusiva da literatura hispano-americana e nem todos os relatos desta literatura tomam a América como referente [...]"<sup>22</sup>.

O Realismo Maravilhoso não visa causar inquietações no leitor, como no fantástico, mas sim, causar encantamento diante do insólito. Todavia, chama

---

<sup>19</sup> CARPENTIER, Alejo. *Op. Cit.* p 96.

<sup>20</sup> CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

<sup>21</sup> *Idem.* p 39.

<sup>22</sup> *Ibidem.* p 95

atenção Chiampi, de que esse encantamento pode levar-nos a convencionar erroneamente a narrativa como sendo maravilhoso puro. Nos contos maravilhosos, feéricos ou não, o impossível não existe, sendo considerado natural e, por isso, não provoca sentimentos de medo ou perplexidade no leitor, assim como no Realismo Maravilhoso. Para pacificação dessa questão, Chiampi fundamenta-se no ponto de vista da causalidade interna para distinguir diferentes gêneros. A autora pondera que, enquanto na narrativa maravilhosa não há causalidade, podendo tudo acontecer sem ser justificado, na narrativa fantástica, a causalidade é controvertida e, na realista maravilhosa, faz-se reconhecer de forma clara, estabelecendo relações de continuidade entre causa e efeito.

Diferentemente do maravilhoso e do fantástico, compara a autora, no Realismo Maravilhoso há uma causalidade que não incita conflitos. Sendo assim, ao contrário do realismo, ela não é evidente, mas obscura, devido à existência de uma descontinuidade entre causa e efeito no espaço, no tempo ou na ordem da grandeza, resultante da causalidade mágica.

Pensando dessa maneira, no realismo maravilhoso, a “*mirabilia*” não substitui o real: "O efeito de encantamento do leitor é provocado pela percepção da contigüidade entre as esferas do real e do irreal - pela revelação de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja"<sup>23</sup>. Com vistas nisso, as personagens do Realismo Maravilhoso não se desconcertam diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito através de falsificações de hipóteses explicativas, prática comum das personagens e narradores da narrativa Fantástica.

Pela concepção de Chiampi, o realismo maravilhoso resulta da combinação harmônica da narração tética (representação do real, regida por leis empíricas) com a não-tética (representação do maravilhoso, regida por leis meta-empíricas), sem antagonizar as duas lógicas. Nesse sentido, o verossímil da representação do maravilhoso depende da representação do real. Essa não antinomia dos planos real e maravilhoso produz o encantamento do leitor e visa neutralizar a censura que é imposta pelos

---

<sup>23</sup> *Ibidem.* p 61

modelos culturais institucionalizados e que impossibilitam a defesa de certas (a) ideologias (a) na narrativa.

Para uma melhor distinção da categoria discursiva Realismo Maravilhoso, Chiampi, observa as relações que este mantém com os discursos concebidos anteriormente: o Realista o Maravilhoso e o Fantástico. A autora considera que os elementos básicos da narrativa, acontecimentos e esferas de ação, são construídos sobre isotopias<sup>24</sup> e são elas que garantem a coesão textual. Ela Delega à combinação ou à exclusividade dessas isotopias a definição das modalidades discursivas atreladas ao sobrenatural.

Nesta acepção, o discurso Realista instaura e mantém a isotopia natural (que permite a leitura uniforme da narrativa); o Maravilhoso, a sobrenatural; o Fantástico combina a natural e a sobrenatural; e o discurso estranho é considerado um anti-relato que produz e destrói as isotopias natural/sobrenatural. No discurso Realismo maravilhoso estabelecido por Chiampi, há uma combinação não-antitética dos componentes da narrativa, no qual as isotopias natural e sobrenatural sustentam uma relação conjuntiva. Isso resulta numa oposição com os discursos disjuntivos, o realismo e o maravilhoso, e numa diferenciação com os conjuntivos, o fantástico e o estranho<sup>25</sup>.

Além disso, o realismo maravilhoso possui duas modalidades não disjuntivas, indicando a submissão a uma mesma estrutura de não contradição dos opostos: uma que, ao mesmo tempo, afirma e nega o código realista (natural e não natural) e outra que afirma e nega o código maravilhoso (sobrenatural e não sobrenatural). Essa junção harmônica de códigos contraditórios indica a ocorrência de duas modalidades no realismo maravilhoso: a desnaturalização do real e a naturalização do sobrenatural. Com isso, o realismo maravilhoso visa desconstruir as oposições asseguradas pela tradição narrativa do Realismo e do Fantástico.

Nesse sentido, para atender aos objetivos deste trabalho, não utilizamos a concepção de realismo maravilhoso para a análise de **Montedemo**, tendo

---

<sup>24</sup> Chiampi vale-se da concepção de Greimas para isotopias. Este define isotopias como efeitos de sentido ou, mais especificamente, categorias semânticas que possibilitam a leitura uniforme da narrativa (GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1976).

<sup>25</sup> Para Greimas, o disjuntivo é marcado pela distinção entre dois termos-objetos diferentes; o conjuntivo, pela semelhança e pela identidade, pois capta de modo conjuntivo dois termos-objetos que tenham algo em comum (GREIMAS; A.J. *Op. Cit.* p 30).



em vista que o maravilhoso, nessa obra, caracteriza-se pela união e pela oposição entre sobrenatural e natural característica do fantástico-maravilhoso. Assim, tomamos as categorias personagem, espaço, narrador e foco narrativo para a análise do fantástico-maravilhoso, considerando os procedimentos apresentados por Todorov e Le Goff.

### 3.0 A NARRATIVA A PARTIR DO ESTUDO DE MONTEDEMO

*“Temos, todos que vivemos,  
uma vida que é vivida e outra  
vida que é pensada e a única vida  
que temos é essa que é vivida.  
Entre a verdadeira e a errada”.*

Fernando Pessoa

Para que exista uma narrativa é imprescindível que haja uma história a ser contada. Essa história necessita de apresentação de ações com um encadeamento entre si. Toda narrativa apresenta um situação inicial e final (mesmo quando o seu fim fica em aberto, a cargo da imaginação do leitor), pois é preciso que haja uma relação de transformação entre esses dois estágios. Outro elemento essencial é a existência de uma intriga, que é construída por um acontecimento (ou vários acontecimentos), que perturba o equilíbrio inicial, o chamado nó, pela busca do restabelecimento da situação inicial – ou equilíbrio – e desenlace.

No caso de já entrarmos no desequilíbrio natural (instauração do insólito), passamos, ao longo da leitura, buscando o restabelecimento de uma ordem que pressupomos ter existido no espaço da narrativa.

Segundo o francês Paul Ricoeur (1994):

Uma história deve ser mais que uma enumeração de eventos numa ordem serial, deve organizá-los numa totalidade inteligível, de tal sorte que se possa sempre indagar qual é o tema da história. Em resumo, a tessitura da intriga é a operação que extrai de uma simples sucessão uma configuração.

Em outras palavras, a elaboração da intriga ou enredo de uma narrativa é aquilo que permite ao leitor acompanhar e compreender, num conjunto organizado, ações que se desenvolvem de maneira sucessiva. Passaremos a observação do enredo da obra de Hélia Correia:

**Montedemo** (1983), uma novela escrita em terceira pessoa, tem como cenário uma pequena cidade fictícia ao litoral de Portugal (a configuração litorânea está marcada pela forte presença do mar). O narrador, que parece

observar os fatos ocorridos com certo distanciamento (distanciamento marcado pela falta de julgamento ou comentários), por uma única vez se modifica e, a narrativa, que é descrita no pretérito, passa para o presente, permitindo ao leitor participar dos fatos. Esse modo de narrar permite-nos adentrar pouco a pouco na cidade, na vida dos moradores dessa aldeia e na história do Montedemo.

A diegese que é subdividida em 14 capítulos não nomeados, possui um forte apelo sensorial, que nos leva a mergulhar em uma atmosfera de mistério, medo e fascinação. Já em suas primeiras páginas, temos a imersão num mundo sobrenatural ou estranho em que forças da natureza atuam como fonte imagética para a configuração do insólito. Essa natureza é descrita em seu estado nascente totalmente alterado: *“tudo começou naquele domingo seco em que a terra tremeu (...) / mar ter aparecido 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”*. (p.7 e 8). As mudanças repentinas da natureza, mais a reação desesperada de Irene (uma espécie de Cassandra dos tempos modernos), sinalizam para algo maior que irá ocorrer ao longo da obra.

Nos três capítulos subsequentes, temos a apresentação do Montedemo e sua relação com a festa de São Jorge (celebração tradicional dessa região), que desencadeia as forças antagônicas em relação aos princípios cristãos e morais que regem essa cidadela. Nestes capítulos faremos o estudo do espaço e de seus elementos simbólicos.

Dando sequência à narrativa, temos as consequências geradas pós celebração festiva (nessa comemoração os moradores em estado de transe, se entregam a ritos orgiásticos) e introdução da personagem Milena que concerne a chave mestra (que abre as portas do plano sobrenatural ao real) e traz o elemento permanente (gera e concebe um filho negro) dos atos que os moradores dessa cidade pretendem apagar da história.

Antes de ser execrada e julgada pela população (que vive sob forte repressão sexual e moral), Milena decide morar com Irene em uma cabana perto do mar, onde lá nasce o seu filho com ajuda do farmacêutico Tenório e “beata” Dulcinha.

A narrativa deixa seu final em aberto, com o desaparecimento da personagem Milena e de sua cria, o que corrobora para a criação do imaginário simbólico e mítico (clivado de crenças e superstições) do povo português.

Ao observarmos o enredo de **Montedemo**, constatamos que há uma ligação entre todas as ações da trama, mesmo quando há a existência do insólito, que pode vir a quebrar com verossimilhança externa, nada atrapalha na constituição da verossimilhança interna, que mantém uma lógica de tessitura do texto. Isso quer dizer, que verossimilhança interna de um texto é atestada pela seqüência de fatos da narrativa que dão o seguimento do texto, ou são inseridas para dar sustentação ao discurso.

Toda narrativa tem uma relação com o desenvolvimento de uma forma verbal, então é necessário, para sua análise, que haja um estabelecimento de relações com as categorias de tempo, espaço e personagens do romance, que dão subsídios para “expansão do verbo”.

### 3.1 O tempo: linearidade e suspensão temporal

Do ponto de vista temporal, se diferenciam quatro formas de narração: *ulterior, anterior, simultânea e intercalada*. A primeira apresenta o tempo já decorrido (passado), característico da narrativa clássica; a segunda, da narrativa predita, o futuro; a terceira é do mesmo tempo da ação (simultaneidade); já a quarta se dá entre os momentos da narração, sendo característica da narrativa epistolar.

Ao se pensar no tempo narrativo, podemos dizer que essa novela obedece uma linearidade cronológica, com poucos recuos na história. Os recuos ou suspensão temporal da linearidade só ocorrem para que o narrador faça apresentações espaciais (como o capítulo destinado à descrição do Montedemo, p.11) ou para análise psicológica de determinadas personagens (como o farmacêutico Tenório na p. 35). Há uma justificativa para o modo de ser dessa personagem, pela recordação do seu passado, que é anterior ao tempo narrativo.

O narrador extradiegético-heterodiegético é quem apresenta as personagens, filtrando e dando o seu foco de visão para as mesmas. A

narração é ulterior, o tempo verbal construído no pretérito, embora se observe uma quebra nessa ação temporal no passado. Há um deslizamento da ação para tempo presente, quando o narrador parece transportar-se para esse tempo, presentificando, dessa forma, os episódios ocorridos.

(...) **Estamos nós balançando**, livres de todo peso, diria até: **nascidos sem pecado**. Pareceu-me que de repente a música da banda soava dentro de água (...) **“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, temos nós o mundo por lençol”**. (Montedemo, p.17)

Nesse fragmento se configura a suspensão temporal da narrativa, pois há uma mudança brusca no tempo narrativo e, esta, que até então se configurava em um tempo passado (ulterior), passa a uma ação simultânea, estabelecendo uma relação afetiva com os acontecimentos. Essa relação afetiva se dá porque, ao recordar um evento passado, o que vem à memória não são os próprios acontecimentos, que já deixaram de existir, mas termos concebidos de acordo com as imagens das coisas, as quais atravessando os sentidos gravaram no espírito suas marcas. A existência afetiva somente o presente tem, então a narrativa se desloca para esse tempo, para dar verossimilhança ao acontecimento descrito.

Não há uma inserção pontual do tempo em que ocorre essa narração (uma data específica de quando ela se passa), o que temos são marcas de passagem de tempo (dias, noites, estações do ano, meses e etc.). Sabemos que a diegese compreende, pelo menos, um ano, porque temos o ciclo de gestação para o nascimento do filho da personagem Milena (nove meses), e forte marcação desses meses, pelas mudanças das estações. A narrativa inicia no verão, e a última referência que nos é apresentada se dá em um salto na história, onde se recorda outros tempos:

- Então **não era janeiro**... Não haviam de estar os bichos assanhados! (...) Até para o facto de o mar ter aparecido três manhãs **de fevereiro** com grandes ondas roxas... (p.8). Naquele sereno **entardecer de junho**, preparando-se em vão para reações de lágrimas e cenas de romance, a velha atravessou o corredor. (p.28). (...) Pelos **fins de setembro**, Tenório o farmacêutico sentiu que Irene lhe pedia auxílio. (p.32). (...) Caíam as primeiras chuvadas do **outono** quando Tenório recebeu recado de Dulcinha Ferrão, marcando encontro. (p.37). (...) Afiança que a velha se

esqueceu da sobrinha e que não tem a mais pequena idéia **daqueles desagradáveis sucessos outonais**. Irene apareceu, **meses mais tarde**, muito calma e dotada de um sorriso que lhe desenrugava a pele do rosto. (p.51) E nos **meses macios de primavera** vão grupos silenciosos a passeio, pela beira da estrada, recobertos de paz. (Montedemo, p.52).

É possível confrontar a ordem temporal de disposição dos acontecimentos entre narrativa e história. Há, como podemos observar nessa bricolagem de fragmentos, elementos que confirmam uma cronologia equivalente nas duas instâncias. A passagem “E nos meses macios de primavera vão grupos silenciosos a passeio, pela beira da estrada, recobertos de paz”. (p.52) traz o foco do narrador, pelo uso de prolepse, que explicita um tempo antigo, mas posterior à história.

### 3.2 Narrador

Quanto ao nível narrativo, Genette define o extradiegético e o intradiegético. O extradiegético é o nível em que se situa o ato narrativo produtor de uma narrativa primeira. O intradiegético corresponde aos acontecimentos contados nessa narrativa primeira. No tocante “pessoa”, o crítico distingue, na narrativa em primeira voz, dois tipos: heterodiegético e hodiegético. O primeiro é o narrador ausente da história que conta. O segundo, o narrador presente como personagem na história que conta. Dentro do último tipo, o autor diferencia duas variedades: o *autodiegético*, em que o narrador é herói; e o *homodiegético* propriamente dito, em que o narrador é testemunha.

Da relação entre nível e pessoa, Genette postula quatro tipos de estatuto do narrador: 1) extradiegético-heterodiegético, 2) extradiegético-homodiegético, 3) intradiegético-heterodiegético, 4) intradiegético-homodiegético. Respectivamente: 1) narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; 3) narrador de segundo grau que conta histórias de que está ausente; 4) narrador de segundo grau que conta sua própria história.

Por fim, Genette distribui funções para o narrador segundo os diversos aspectos da narrativa com os quais se relacionam: 1) *função narrativa*, 2) *função de regência*, 3) *função de comunicação*, 4) *função testemunhal ou de atestação*, 5) *função ideológica*. Através destas, o narrador respectivamente: 1) conta a história; 2) refere-se ao texto narrativo por um discurso metalinguístico, isso é, marca a organização interna do discurso. 3) orienta-se para o narratário, preocupando-se em manter com ele um contato ou até um diálogo; 4) mostra relação afetiva, moral ou intelectual com o que se conta, apresentando as informações como forma de testemunho; 5) intervém, direta ou indiretamente, na história, em forma de comentário.

**Montedemo** é escrita em terceira pessoa do discurso, com um narrador que assume ora a função de *narração*, ora a função *testemunhal* ou de *atestação* e ora, até mesmo, a função *ideológica*.

Na função *narração* (aquela que prepondera em **Montedemo**) temos o contar de uma história que se desenvolve em uma cidade ao litoral de Portugal, onde ocorrem inúmeros eventos sobrenaturais, o que compreende o enredo da obra. A função testemunhal ou de atestação, em menor grau, se faz presente na passagem em que há uma mudança brusca no tempo narrativo, que até então obedecia a escritura do tempo passado (ulterior) e passa a uma ação simultânea, estabelecendo uma relação afetiva com os acontecimentos, o que já foi referido anteriormente.

A função ideológica é bem mais velada, com poucas interferências, aparecendo nas adjetivações carregadas de juízos de valores negativos às personagens, bem como nas intervenções sob forma de comentários ou questionamentos:

Isto afirmavam o Tenório farmacêutico, o Esteves escrivão, mais dois ou três. **Exemplos de Soberba**, porque mesmo os mais sábios, gente com instrução, muitas noites de estudo a queimar as pestanas: os médicos em estágio, os jovens professores, todos tinham olhado a vastidão purpúrea com um tremor no corpo arrepiado. (**Montedemo**, p.9).

Oh, como pode a alma segregar tal desgosto, turvar-se numa tal corrente de agonia, quando não houve mais do que uma exaltação, um leve tom de rosas sobra a face? (**Montedemo**, p. 19).

Um toque de ironia se faz presente no discurso desse narrador que observa a conduta da personagem Ercília. As convicções ideológicas desse narrador aparecem com objetivo de crítica a uma sociedade burguesa, que vive de falsos pudores, de valores arcaicos, de repressões sexuais e morais (valores cristãos), uma sociedade que vive das aparências e que veste máscaras sociais com base na hipocrisia. Uma aldeia onde a simplicidade do pensamento do camponês é mais libertária do que a dos ditos grandes conhecedores das ciências e dos que ascenderam socialmente. Essa ideologia será aprofundada no capítulo 4.2 desta dissertação, onde se estabelece um contraponto entre crenças primitivas e catolicismo.

### 3.3 O Espaço

Para que se possa pensar na categoria espaço da narrativa é preciso, em primeiro lugar, trazer à luz algumas denominações para fins de sistematização nas obras que serão abordadas. Usaremos, para tanto, as seguintes divisões propostas por Osman Lins<sup>26</sup>: 1) *ambiente natural*, 2) *ambiente social*, 3) *espaço social*, 4) *atmosfera*. Através destas, o narrador descreve, respectivamente: 1) a natureza livre ou paisagem; 2) relacionado a natureza que é modificada pelo homem: casa, igreja, castelo e etc. 3) ampliação do ambiente social para dar conta da relação do homem com um complexo de fatores históricos, sociais e econômicos; 4) uma manifestação do espaço, de caráter existente só no mundo das idéias e sem base material, pois expressa ou provoca sentimentos de medo, de desespero, de felicidade, de exaltação, o qual resume em um ambiente que envolve ou invade de maneira tênue as personagens.

A importância desse componente narrativo se dá, pois a ele confere algumas funções fundamentais para leitura de um texto romanesco. A primeira

---

<sup>26</sup> LINS, OSMAN. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. p.6.



delas, e que podemos citar é a *função caracterizadora*, que nos diz que “descrever móveis, objetos, é um modo de descrever as personagens, indispensável”. O espaço descrito antecipa o modo de ser das personagens, mesmo antes de qualquer ação das mesmas. Em geral, o espaço *caracterizador* é limitado, revelando, na escolha de determinados objetos, na maneira de arrumá-los e de sua conservação, a maneira de ser de determinada personagem. O bairro ou a situação geográfica, que são elementos exteriores, entretanto, muitas vezes, nos permite ter percepção da introdução social da personagem. Voltando aos estudos de Lins<sup>27</sup>, a projeção da personagem sobre o ambiente pode não se manifestar concretamente, podendo se configurar de forma subjetiva, mediante um processo de enfraquecimento ou de exaltação dos sentidos:

Na atmosfera, o envolvimento da personagem com o espaço é tal que a concretude das coisas perde a nitidez, permanecendo o embaralhamento da visão objetiva. A aparência do lugar resulta da reação psicológica de determinada personagem e, conseqüentemente, suas qualidades físicas aparecem “enfumaçadas, sobressaindo características abstratas.

O espaço reflete, nos casos em que há envolvimento entre personagem/espaço, um estado de espírito. É possível também a existência de um espaço que *fala para a personagem*, influenciando-a. Essa atmosfera que fala para a personagem influenciando-a pode ser observada na seguinte passagem do romance:

Avistou a cabana quando o sol se enrolava num círculo cinzento e sem calor. Vinha de sobre as águas um ar gélido, picado de luzeiros sem matéria que absorviam cor e claridade. Ao afastar o pano da estrada, reconheceu o ar temperado e acre das camas de animais. E ainda antes de enxergar Milena já uma grande paz, como um quebranto, lhe amortecera a vibração dos nervos. (Montedemo, p.33).

A atmosfera que envolve a personagem Tenório o deixa calmo e tranqüilo, mas pode ocorrer o oposto, uma pressão exercida pelo espaço na personagem pode mover ações e transformar em atos essa coação. Isso

---

<sup>27</sup> Idem. p.8.

também ocorre na narrativa em questão, citamos uma das passagens do romance onde podemos observar isso:

E assim seguiram as passadas mulheres e rapazio, pescadores, por um anoitecer de céu pesado quando do mar apenas se sabia o rouco arfar de macho adormecido. O único sinal na escuridão era a candeia com que Irene orientava ao longe os visitantes. Mas farejando o povo que os seguia, uivou a louca com tal fundo de aflição que os curiosos se benzeram e estacaram, forcejando para acender isqueiros, fósforos, contra os redemoinhos que os cercavam. Tendo em seguida recobrado alento para regressar à vila com um encolher de ombros para reduzir a história a proporções caseiras. Nem o papa os faria confessar que Irene os assustara mais do que as tempestades. (**Montedemo**, p.40 e 41).

A noite, o silêncio, os uivos de Irene e os redemoinhos fazem os visitantes desistirem de seus propósitos, bem como promoveram ações para as mesmas: “*se benzeram e estancaram, forcejando para ascender isqueiros, fósforos contra os redemoinhos que os cercavam*”. Coagidos, recobram o “alento” e retornam para as suas casas.

Além de *caracterizar* ou *influenciar* as personagens, o espaço pode não interferir em nada, nesses casos, o espaço só tem a função de situá-las na narrativa. Podemos julgar um ambiente neutro e impessoal.

Após uma alusão sumarizada do componente que compreende o espaço e sua relação com as personagens do romance, é preciso depreender que esse componente narrativo constitui um elemento de suma complexidade de importância fundamental ou secundária dentro de uma narrativa, mas sempre presente. Algumas vezes, não se sabe onde inicia o espaço e onde começa as personagens, pois ambos podem se fundir, enquanto elementos complementares de determinada ação. O espaço pode metaforizar/ simbolizar o destino das personagens protagonistas ou figurantes, o conflito principal da diegese.

Nos primeiros parágrafos da obra **Montedemo**, já possuímos a apresentação do espaço que podemos denominar *atmosfera*.

Há uma atmosfera criada a partir do ambiente natural perturbado, que podemos depreender um “falar” do espaço com as personagens, numa relação de opressão, de tensão e de grande pavor interferindo, dessa forma, sobre estado psicológico das pessoas da narrativa.

O primeiro momento da narrativa traz uma conjectura acerca do momento exato em que ocorreu a instauração do insólito. Muitos são os momentos de perturbação do natural, mas nenhum comprova os fatos em sua exatidão. Daí a importância da análise do espaço, pois é ela que nos permite decifrar os enigmas que se revelam nessa narrativa. A primeira hipótese está no abalo de terra em uma noite de domingo, mas isso não causa grandes abalos aos moradores da aldeia, pois os fenômenos naturais são confundidos com enfermidades e com os vícios dos habitantes. No entanto, já observamos a primeira modificação do espaço, que, se unindo ao elemento noturno, propicia a atmosfera que assegura a possibilidade de intercessão do sobrenatural:

Mais tarde alguns lembraram que tudo começou naquele domingo seco em que a terra tremeu. Coisas sem importância, num instante sentida noutra instante acalmada, nem mesmo Irene a tonta pensou que lhe servisse de mote em pregação. (...) Um tremor ligeirinho no afrouxar da noite, hora de moribundos e de bêbados, todos pensando que se balouçavam em líquidos maternos, quentes e protectores. (**Montedemo**, p. 7).

A sustentação dessa hipótese se dá apenas por “alguns” (p.7), pois há uma negação da perturbação dos acontecimentos desse dia, em função da manhã seguinte, já que a natureza volta ao seu natural. Temos noite/dia, dois tempos em oposição caracterizando o espaço noturno em desequilíbrio (congrega símbolos negativos e amedrontadores.), e o espaço diurno (em harmonia com o cosmos, é confortador e positivo): “Mas a manhã nasceu radiosa e gelada, e o próprio mar parecia tão sem peso, tão dançarino e limpo de pecado, que o assunto passou ao esquecimento.” (p.7 e 8).

Outra oposição que se forma, nesse momento da narrativa, é entre terra (que treme) e mar (água em repouso). O tremor de terra (que normalmente é inerte) acentua o aspecto negativo noturno de terror ou desconforto das personagens, enquanto o mar (água normalmente revolta) está em calma salientando o aspecto positivo diurno de purificação da noite: “sem peso”, “dançarino” e “sem pecado” (p.8).

A noite, como elemento que abre as portas ao inexplicável, não está presente apenas nessa passagem de **Montedemo**, mas em toda a narrativa caracterizando-a. Na descrição do monte, a escuridão referencia-se na sua

função espacial: o monte serve de cenário para o culto antigo de divindades femininas (da deusa-mãe-terra enraizado e cultuado desde pelos povos primitivos). Esse ritual, cheio de mistérios, se passa no período noturno:

O povo lhe chamara Montedemo e ainda hoje se conta que lá iam, **cobertos pela noite** e embuçados, 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 o prazer e a harmonia e para o sangue filhos são e machos. **Cerimonial um tanto enevoado** na memória da vila, por mais carregada de naufrágios, emigrações e loucos sem abrigo. (Montedemo, p.12).

O noturno, nessa passagem, não serve para criar uma atmosfera de terror, mas para segregar, da população cristã, aquilo que é secreto ou não pode ser divulgado, para que não seja extinguido em função da repressão moral da Igreja.

O elemento espacial mais importante da narrativa é o espaço do Montedemo, com o segundo capítulo do livro todo destinado a descrição de sua estrutura e função na aldeia. Além de intitular o romance, nele, podemos observar os ritos pagãos, a natureza intocável e os mistérios do imaginário popular.

Era à boca dos vales pomareiros que se alteava o monte. Um bico enorme, arquitetura de rochedos e cavernas, 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. (Montedemo, p. 11).

É nessa primeira descrição do monte, um espaço vertical, que se insere a imagem vegetal, mas desvitalizada ou esvaziada de vida. A imagem vegetal, nesse fragmento do texto, reproduz a “psicologia da verticalidade” de Bachelard<sup>28</sup>, em que temos a ascensão e queda, o pântano (“*tão recobertas daquela pasta negra e borbulhante, feita de folhas, bichos, fungos mortos: o caldo azedo e fértil da decomposição.*” e a luz, (buscada pelo “*bico enorme*” desse monte) o espírito (ascensão ao céu, o divino) e a carne (terra, onde

---

<sup>28</sup> BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins fontes, 1996.

temos rochedos, cavernas), representando o dualismo cultural das aspirações humanas.

A caverna (ou “*as cavernas*”) é um espaço agregado simbolicamente ao inconsciente<sup>29</sup>, a parte mais sombria e ignorada do eu, onde se originam as forças mais primitivas que atuam sobre o ser, como o desejo pulsante da sexualidade oprimida dessa aldeia, ou o medo, infundido pelo Montedemo. A caverna também está associada à imagem do ventre, que pode refletir ternura e proteção, um refúgio, mas que também é devorador.

Dando seqüência aos aspectos descritivos do monte, temos:

Ali pegava toda a espécie vegetal, semente que viesse pelo ar, ou por pêlo de raposa, ou no dorso de cobra, tronquinho disparado por criança, tudo deitava ao chão raiz para se manter e ao céu frutos e flores, sua forma de amar. (**Montedemo**, p.11).

Nesse fragmento, ainda podemos observar a oposição entre terra e céu (relativo ao ar). A semente que irá germinar vem numa imagem de associação positiva: “*semente que viesse pelo ar*”; “*disparado por criança*”, mais uma vez aquilo que vem do céu, vem do divino. Enquanto as imagens de terra são imagens dos símbolos “*terimórficos*”, onde temos figuras de animais com acentuados traços de agressividade, voracidade e mobilidade inquietante, que caminham para o inevitável da morte, passível de ser observado em: “*ou por pêlo de raposa, ou no dorso de cobra*”. A serpente é um animal que é recorrente em toda narrativa, principalmente ao que diz respeito ao destino da aldeia. A serpente, segundo Pierre Brunel<sup>30</sup> surge como um elemento de purificação.

Outro aspecto que podemos observar nessa passagem é personificação da natureza: “... *tudo deitava ao chão raiz para se manter e ao céu frutos e flores, sua forma de amar*”. (p.11) Imagem que se repete e que se sobrepõe, mas agora com pessoas: “*E encostavam à terra a boca e a barriga, pedindo para os corpos prazer e harmonia e para o sangue filhos são e*

---

<sup>29</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Trad. Vera da Costa e Silva et al. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

<sup>30</sup> BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

*machos*". (p.12). Temos o homem em fusão com essa natureza, ambos buscando a mesma coisa: transcendência. Imagem primordial de união de duas fontes da vida: terra e ventre.

A seqüência de plantas mencionada na descrição espacial do monte também nos conduz não só para o esplendor vegetal (da fertilidade desse lugar), como também para o cenário vegetal da morte, ou de eterno ciclo da vida:

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 pedra, devorando o húmus e em húmus se tornado. (p.12).

Um renovar da vida a partir da sexualidade apresentada no espaço:

Num frenesi de seiva e de sentidos, fome tal que em cada primavera se percebia o monte inchar e encolher, como ofegante, como um homem desvairado de desejo. E se ouviam gemidos, um ranger e um minuto sofreado soluçar, dir-se-ia que às plantas lhe custavam receber tanta vida em tão esguias entranhas. (**Montedemo**, p12).

A sexualidade abarca não só o reino humano, mas os animais e certas espécies do reino vegetal. O "desvairado desejo" desse monte personificado nos remete ao componente biológico do amor ou as sensações corpóreas do prazer, o sexo, que se reiteram na forma sinestésica "frenesi de seiva e de sentidos", bem como no estado de mudança de respiração: "ofegante" que se junta com "gemidos"; "um ranger e um muito sofreado soluçar", todos estes, elementos pertencentes a campo semântico da representação erótico-sexual<sup>31</sup>.

A descrição do monte não se restringe a parte vegetal, mas também ao elemento água:

---

<sup>31</sup> O termo erótico etimologicamente provém de *erótikos* (relativo ao amor) e deriva de Eros, o deus do amor dos gregos – Cupido entre os romanos. Mais tarde a psicanálise transformou-o em símbolo da vida, do desejo, cuja energia é a libido, princípio da ação. Seu oposto é *tanatos*, símbolo da morte, princípio da destruição. Erotismo representa, assim, o resultado da conjugação entre erót (o) + ismo e significa, nos dicionários, paixão, amor lúbrico. (DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1985. p.30).

Fontes, se é que as havia – e pois devia haver, que a cem passos do monte já o ar tinha um cheiro de greda e cal molhada e às vezes se escutava um escorrer de metais constante e luminoso na encosta –fontes ninguém pudera dar com elas. Assim como nas grutas nunca por nunca ser um pé humano entrou. (p.12).

A “fonte” e a “gruta” aparecem como elementos do desconhecido, a água como princípio da vida (os líquidos maternos) e as grutas como ventres que comportam esses líquidos. Um lugar que ninguém conhece e que jamais foi penetrado pelo homem. O aspecto da impossibilidade de se aventurar nos caminhos é um instinto de preservação. A localização espacial do monte o isola do meio urbano, dos campos, das florestas e das colinas. O que ele guarda está separado do resto do mundo, toma um aspecto longínquo, tanto inacessível quanto desejável.

Todas essas imagens naturais, que se engendram em aspectos sexuais desse monte, servem para evidenciar o conflito e oposição à sexualidade reprimida da população existente nessa vila. O significado do monte nesse caso está vinculado à idéia da realização ou da interdição do desejo, ligado ao amor e a reprodução de novas vidas, mas também o espaço do terror e da morte.

O Montedemo representa um grande símbolo fálico, mas que não possui só o masculino, pois é nele que ocorrem os ritos de fertilidade para a Deusa-mãe representada pelo elemento atrelado ao feminino “gruta”, que simboliza o ventre feminino unindo, dessa forma, os opostos complementares. A natureza no monte se “autofecunda” gerando vida e morrendo, mas morrendo para nascer novamente.

Os medos da população com a chegada da noite e, atmosfera dessa mudança do dia para noite, na hora do crepúsculo, também é descrita em sua relação espacial com os festejos destinados a São Jorge.

Desvendaram-se os ares, mostrou-se o sol; vai descaindo para o horizonte, vermelho como um pássaro africano suspenso sobre os galhos desbotados. Já se prepara a noite, sai da toca, silenciosa e astuta na sua negridão, com seu pulo macio de pantera a galgar distância, a tragar Montedemo. E à sua frente, como espavoridos, vão correndo os festeiros para a vila numa pressa sem nome, num pavor. (**Montedemo**, p. 18).

A metáfora de pantera negra, enquanto chegada da noite, evidencia os aspectos soturnos, que povoam a imaginação com medos e com as superstições da população da aldeia.

Já o período diurno, acaba por evidenciar as transformações ou modificações ocorridas no período noturno. Muitas dessas modificações, podem ser observadas nas alterações sofridas pelo mar:

(...) o mar ter aparecido 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 de passos (...). Ao quarto dia madrugou o mar com seus tons de cinzento e espumas altas, franjada pelo vento como crinas. (Montedemo, p. 8 e 9).

O amanhecer é sempre cheio de surpresas, pois traz as conseqüências das “más” horas noturnas. É só durante a tarde que se restabelece o equilíbrio: “*E se volta a comer e a beber e a dançar até que cai a hora em que se pode olhar de frente para o sol, a tarde fica espessa e fria como um tumulto, os braseiros hesitam e adormecem*”. (P.14).

As modificações *espacio-temporais* evidenciadas entre terra/mar e Noite/ dia, já antecipam o que está por vir.

A atmosfera gerada por essas modificações é de tensão e mistério.

A segunda hipótese, agora defendida por “numerosos” (p.8), traz outros elementos do *ambiente natural* em desacordo com o que se espera dessa natureza, bem como traz, em oposição a esse ambiente, o ambiente social:

Mais numerosos são os que dataram o início de tudo naquele dia em que os gatos correram pelos becos como se perseguissem cães raivosos. E com ligeireza, o desespero de quem assenta as patas sobre ferro em Brasa. Com o pêlo descolado do lombo pelo medo ou por ares esquisitamente eléctricos numa tarde sem nuvens nem rumores, sem o abafamento normal da trovoadas. Saltitando e bufando, por telhas e quintais, não se sabendo ao certo se e de que fugiam, se e o que demandavam. Quase todos partiram para longe da vila, atravessaram estradas, meteram-se ao pinhal. Só os mais temerosos ou os mais dependentes dos caixotes de lixo retornaram no dia seguinte os seus lugares: murozitos discretos, soleiras de viúvas. (Montedemo, p. 8).

O ambiente natural, o campo dos aldeões, o mar que normalmente representam paz e tranqüilidade (*o locus amenus*) agora geram o terror:



“gatos correram pelos becos como se perseguissem cães raivosos”, “ares esquisitamente eléctricos numa tarde sem nuvens nem rumores, sem o abafamento normal da trovoadas”. A fuga desses animais para o pinhal, ambiente natural, não restabelece a paz interna. Já, o ambiente social, marcado pelos elementos modificados pelo homem, é representado nessa passagem por: “estradas”; “caixotes de lixo”; “murozitos discretos”; soleiras de viúvas” que configuram o retorno da paz desses animais, o conforto e a segurança que só a cidade proporciona a eles.

A narrativa, nesse primeiro capítulo, é toda configurada entre elementos binários que ora representam a quebra do equilíbrio, ora representam restabelecimento desse equilíbrio. A binaridade espaço-temporal também é geradora de modificações psíquicas e físicas das personagens. Passaremos, agora, para o estudo do meio e sua interação com as personagens.

### 3.4 Personagens

Podemos observar que **Montedemo** é constituído de uma infinidade de personagens, algumas com maiores atribuições ou importância dentro da narrativa. No entanto, mesmo as personagens menos significantes, permitem, através delas, depreender fatores primordiais para defesa de nosso objetivo, bem como a configuração de uma identidade individual e, ao mesmo tempo, coletiva de um Portugal que busca a consolidação de uma imagem de aceitação de si enquanto nação liberta de um regime totalitário. **Montedemo** representa, a partir de suas personagens, um eterno movimento de construção e reconstrução dessa identidade. Processo que não finda ao final do romance, pois o final em aberto da narrativa propicia o movimento cíclico e um debruçar tautológico acerca do que se foi, é, ou ainda será.

#### 3.4.1 Dona Ercília Silveira

A primeira personagem a ser analisada dentro dessa novela é a beata Ercília, que representa os valores ultrapassados de uma falsa moralidade existente em cidades provincianas. O que nos é apresentado acerca dessa personagem é que se trata de uma senhora de sessenta anos, que possui uma vida infeliz, cujas ações atribuídas a ela são de receber outras senhoras (as irmãs Ferrão) para chás e conversas de fundo religioso.

Essa personagem tem uma relação de filiação com a sobrinha Milena, relação não explicada dentro do romance, apenas se sabe que ela cuida da mesma. O momento mais significativo de mudança dessa personagem ocorre na festa de São Jorge, onde, em transe ou nos braços de baco<sup>32</sup>, como toda a população da cidade, tem uma noite de entrega sexual. Sexualidade que a própria personagem vem renegar mais tarde:

Milena por chegar e ela sem conseguir esquecer aquela tarde em que dançara nas areias de S. Jorge com o To Cauteleiro, maltrapilho, aleijado das mãos e ainda por cima livre pensador. Não, nem sequer em sonhos poderia lembrar de novo esses momentos em que não fora Ercília, velha e virgem, mas uma bem amada rapariga, cabelos de ouro, 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 benção da terra, esmagando a flor das urzes. (**Montedemo**, p.20).

No plano das ações, como forma de organizar a função dessa personagem na história, seguindo a sugestão apresentada por Todorov, temos o seguinte esquema para essa personagem:

#### ERCÍLIA SILVEIRA

Ercília aguarda a chegada da sobrinha da festa de São Jorge. Nervosa pelo que fez na festa. “Entrega luxuriosa ao Cauteleiro”.



Ercília percebe que algo aconteceu com Milena (Roupas rasgadas de Milena). (p.21).



---

<sup>32</sup> Deus do vinho. BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p.236.

Ercília toma a decisão clausura para apagar o que fez. (p.22).



Sem atividades e em seu isolamento volta a sua atenção para Milena. (p.24)



Ercília se perde em rezas para se redimir dos sonhos luxuriosos que tem. (p.27).



Ercília volta sua atenção novamente para Milena/ Descobre a gravidez da sobrinha.

Perde a fala. (p.28).



Ercília decide expulsar Milena de casa, mas esta já a abandonara. (p.28 e 29).



Ercília mantém sua clausura esperando a morte do Cauteleiro ou a sua. “Teimosia como forma de paixão”. (p.51).

Essa personagem não tem voz na narrativa e tudo que se sabe sobre ela vem do filtro e da análise psicológica do narrador que expõe seus pensamentos. Sabemos que esta personagem vive sob forte conflito interno, proveniente da repressão sexual, em que os instintos são silenciados em função de regras sociais moralizantes. A Igreja assume o papel sacralizador desses valores coercivos para as mulheres. Uma vez que os cultos pagãos centralizados no culto de uma *persona* feminina passam, gradualmente, para o culto de um Deus masculino cristão, descentraliza-se o poder feminino, que passa a viver sob a égide de um patriarcalismo, em que a mulher precisa provar ou redimir-se eternamente do pecado original, atribuído à mulher pelo cristianismo.

É dentro desses valores que nasce a personagem Ercília Silveira, que se prende a um renegar de sua sexualidade, para viver dentro das regras impostas por uma sociedade conservadora.

Enquanto acarinhava as contas do rosário, desejou que morresse o cauteleiro a quem, por desbocada inspiração do diabo, enlaçara e beijara como mulher perdida. Nunca, por nunca ser, sofreria cruzar-se com ele numa esquina. Benzeu-se e decidiu que só voltava à rua depois que lhe trouxessem notícias do enterro. (**Montedemo**, p. 22).

A promessa da beata não é cumprida, marcada pela ironia do narrador na frase do parágrafo posterior ao fragmento supra citado: “o que até hoje não aconteceu” (p.22). Mas a tentativa aparente de viver nesses moldes cristãos é mantida.

(...) e dona Ercília ainda encasulada no seu primeiro andar grave e mofento. As visitas da casa e a mulher a dias tinham para o mistério explicações comezinhas: reumático, preguiça, inchação dos artelhos. E sobretudo um grande, um fundo enojo pelas conversazinhas de café. Davam-lhe, ao que parecia, crises de violento ardor religioso, embora nem para a missa tolerasse sair. Ia o padre em pessoa dispensar-lhe assistência: confessá-la e lembrar-lhe, entre suspiros, que nos tempos presentes não há paróquias ricas. (Montedemo, p.24).

O mofo do espaço descrito mistura-se ao estado de espírito da personagem ou reflete o estado mofino da mesma. A única função de vida dessa mulher, agora, advém do bisbilhotar os movimentos da sobrinha e, cabe a ela, enquanto representante da moralidade, repressão desta. Mas nem o prazer da defesa moral lhe é permitido enquanto ação no romance, pois, ao descobrir da gravidez da sobrinha, antes mesmo de tomar uma atitude contra Milena, ela já havia lhe abandonado a casa.

O narrador detém um olhar bastante crítico para essa personagem que ainda vive em um tempo psicológico bastante ultrapassado, isso pode ser observado na seguinte passagem do romance: “(...) *E davam assistência a dona Ercília que, **entre apuradas crises de idiotia**, continuava a interessar-se por mezinhas.*” (p.37).

O destino dessa personagem é o seu pequeno espaço da casa, presa a uma promessa de fundamento religioso, mas pouco verdadeira, pois se torna não um fardo, mas uma forma de nutrir uma paixão escondida:

Dona Ercília Silveira continua encerrada no seu primeiro andar até que a morte, do cauteleiro ou sua, lhe venha abrir as portas de saída. Pensa às vezes, de si para consigo, que aquela é uma forma de paixão – e ri-se. (Montedemo, p. 51).

Ercília configura, dentro do romance, a figura da mulher paralisada pela sociedade patriarcal. Presa a valores (que não mais poderão ser mudados dentro dela em vida) que não são seus, não possuindo, assim, uma identidade própria, podemos dizer que Ercília, representa o Portugal antigo, antes da

revolução de 25 de Abril e de antes da revolução feminista, fechado em um regime totalitário, cruel e sem Identidade.

### 3.4.2 Milena

A protagonista da narrativa é apresentada somente no quarto capítulo da obra, descrita sobre o foco da tia Ercília e pelo olhar atento do narrador. Uma mulher de 30 anos, discreta, sem grandes vontades, e sob o julgo de Silveira, com predisposição a vida religiosa, embora a cabeça maldosa da beata já lhe dissesse o contrário.

Não que Milena lhe pedisse alguma vez, oh, não, para ir à festa. Nunca, que se lembrasse, ela pedira nada, mesmo quando dobrara os 30 anos. Rapariga decente: nem modas, nem namoros, nem pinturas na cara. Talvez um tudo-nada decente em demasia – disse uma voz cruzando o cérebro de dona Ercília que se erguei assustada com a má direcção dos próprios pensamentos. E ascendeu a luz do corredor. – Talvez ela tivesse nascido para ser freira. (**Montedemo**, p.20).

Sumida na noite de São Jorge, volta para casa com o vestido rasgado, prenúncio de algo se passara com ela nessa noite. A primeira descrição física que temos de Milena é a seguinte: “*O seu rosto severo, cor de terra, de sobranceiras rudes e boca fatigada, permanecia toda tarde sem expressão, sem mais que um aceno às amigas da tia que se acercavam e ficavam para o chá*”. (p.24). Pela cor do rosto, já sabemos que se trata de uma camponesa, pois a pele é queimada do sol. A convenção para tez de uma mulher da alta sociedade é sempre alva. A falta de expressão é um aspecto de contradição nessa personagem, pois a torna discreta e imperceptível, mas denota, também, alguém pouco confiável (que pode guardar grandes mistérios), já que não revela sentimento algum em seu semblante.

Todavia, algo acontece com essa personagem (sabemos que foi na noite da festa) e as mudanças corporais e de conduta se tornam visíveis a todos, principalmente no campo de visão masculino da aldeia, que passa comentar:

E atravessava as ruas com o peito atrevido num garbo de égua brava. Os olhos fulgurantes, espantosamente belos, negros e luminosos com águas feiticeiras. – Tem os seus trinta 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! Ali o que anda é muita vitamina. (**Montedemo**, p.24 e 25).

A mudança é tamanha, quase mágica, que a personagem sai do anonimato completo para a visibilidade total do povo da cidade: “(...) *os inocentes percursos da sobrinha inquietavam as almas a ponto de nas ruas se sentirem pairar morrinhas de pecado*”. Mas a transformação excede a galhardia de fêmea, uma criança é gerada em seu ventre, descoberta da tia, que a observava, secretamente, em seu quarto: “*Milena se despiu e seu ventre redondo, tenso e resplandecente como uma madrepérola, varou os olhos espíões de Ercília. Era um ventre de grávida*”. (p.19). Quando essa gravidez se torna evidente, a personagem deixa a casa da tia para ir viver com Irene em uma cabana perto do mar. Sua metamorfose não só a torna bela, mas também a torna perigosa perante os olhos de uma sociedade refreadora dos instintos sexuais. Milena, por sua vez, instintivamente ou por conhecer os ditames morais para uma mãe solteira, se exclui de maneira espontânea desse meio e passa a viver numa vida simples ou mais natural, à margem da sociedade.

No plano da ação, seguindo os mesmos moldes propostos para a personagem Ercília, podemos vislumbrar de forma esquemática a personagem Milena da seguinte forma:

**Milena** como rapariga decente: nem modas/nem namoro/nem pintura/talvez um tudo-nada. (gradação). Não volta p/ casa/ Sumiço na festa de São Jorge. (p.19).

↓

Milena chega em casa pela manhã. (vestido rasgado na cintura). (p.21).

↓

Milena (caracterização: apatia). (p. 24.)

↓

Transformação (caracterização: fulgurante). (p.24).  
(Passa ser reparada por todos da cidade, principalmente os homens).



Milena passa a passear todos os dias. (p.27).  
Gera inquietação na população/ “morrinhas de pecado”.



Revelação de sua GRAVIDEZ. (p.28). Descoberta de Ercília.  
Gera espanto na população.



Milena muda para cabana de Irene junto ao mar. (Nunca mais se aproxima das casas).

Despertar de desejos: “carne com francesinha em demanda de ventura” / “voar de cabra” / “pares de ocasião consumiu em apetites”. (p.31 e 32).



Milena recebe a visita de Tenório Farmacêutico. Ventre resplandecente. (p.33).



Milena incentiva o Amor de Tenório e Dulcinha. (p.41).



Milena anuncia o nascimento do filho. (p.41).  
CRIANÇA NEGRA/ ESPANTO NA POPULAÇÃO.  
“Levantou de novo ódios e pavores”. (p.45).



Milena passeia nua com a criança.  
(Gera ENFURECIMENTO da população). (p.47).



Desaparecimento de Milena e do filho. (p.50).

Milena se assume, aqui, como elemento da desordem, quebrando com os paradigmas provincianos que alteram a rotina secular que se cristalizara no convívio e nos valores dos habitantes dessa aldeia.

Associando a festividade de São Jorge (rito cristão) com o culto da Deusa-mãe (rito pagão) que ocorrem no monte, podemos dizer que o filho que é gerado por Milena é fruto desse sincretismo religioso. O fato da criança ter nascido negra nos remete ao lado obscuro das duas crenças que nos é sempre negado.

### **3.4.3 Tenório farmacêutico/ Dulcinha Ferrão**

Duas personagens, que aparentemente, por suas personalidades pouco interessantes, configurariam papéis secundários, acabam por uma virada na parte mítica da narrativa. Antes da introdução do crescimento dessas personagens, observemos as características atribuídas a elas e suas evoluções enquanto “pessoas-narrativas” e na importância que assumem ao longo de **Montedemo**:

### TENÓRIO (O FARMACÊUTICO)

Nega os acontecimentos estranhos  
(explicação científica/ homem das ciências).  
Razão. (p.9). Janeiro. (NILO)



Enxerga as mudanças de Milena pelo viés científico  
(Muita Vitamina). Razão. (p.25)



Percepção de que Irene pede ajuda com relação à Milena. Vai até Milena.  
1ª mudança: pensamentos criam nexos desconhecidos. Transformação. (p.32)  
Coração.



Apresentação dessa personagem/ Capítulo oito todo destinado a ele. (p.35).  
Homem cheio de vazios.  
Reflexo da mudança: “cintilação reveladora nos olhos”. Passa a cuidar de Milena.  
Coração. (p.36).



Encontro com Dulcinha / Início do enamoramento –“Dulcinha preenche vazios.”  
(p.38). Coração.



Tenório já não manifesta explicações racionais para os acontecimentos.  
(Manifestação dos incêndios).p.40. Absorto pelo amor. Coração.



Tenório baba com o nascimento do filho de Milena. (p.43).





Tenório casa com Dulcinha. (p.44). Coração.



Entrega total de Tenório e Dulcinha ao amor/ Não sente falta de Milena e do filho. (p.51).



Tenório acaba por aceitar totalmente o sobrenatural. “Não há limites para o que é humano”. (p.52).

Observando o esquema proposto para as ações dessa personagem, podemos dizer que, no primeiro momento em que Tenório aparece, primeiro capítulo do romance, pós a instauração do insólito, temos a adjetivação caracterizadora de sua profissão, *farmacêutico* (p.9). Juntamente com outras personagens de pouco valor, a exemplo das falas do narrador (“*exemplos de soberba...*”. p. 9) assume a função de negação do sobrenatural ou a hesitação primordial para determinação da obra como fantástica.

Essa personagem só irá aparecer novamente no quinto capítulo do romance, agora em discurso indireto: “*Um pãozinho sem sal – dizia o farmacêutico – e olhem que mulherão, da noite para o dia! Ali o que anda é muita vitamina*”. (p.25) no qual pondera e tece comentário sobre as mudanças físicas de Milena. Tenório é caracterizado como aquele que sempre tem opinião formada acerca de qualquer assunto, uma falso intelectual.

Ele reaparece no sétimo capítulo, porque Irene o procura. Já havia se passado vários meses e sua conclusão a respeito das vitaminas no corpo de Milena mostrou-se errônea, pois ela estava era grávida. Tenório tem a primeira atitude sensata no romance, vai prestar auxílio à Milena:

Tenório preparou uma maleta e ao entardecer meteu-se à praia com um susto infantil no coração. Andou sem pressa até perder de vista os últimos casebres das peixeiras. Sentia-se excitado e com remorso porque impiedosamente se esquecera Milena e de sua gravidez durante os densos meses estivais. (Montedemo, p.32 e 33).

É na sequência desse capítulo, em diálogo com Milena, que iniciam as primeiras mudanças no substrato íntimo dessa personagem. Suas reações ficam diferentes das normalmente seguidas por ele:

-Vim vê-la porque, enfim, - explicou Tenório – será preciso preparar as coisas. A menina tem que ir para o hospital... Calou-se envergonhado e sonolento. (...) Milena riu e olhou-o com bondade: - Foi pena incomodar-se. Ele vai nascer aqui. E pelo tom de voz, pela dilatação da asa do nariz, Tenório percebeu que tudo tava dito. **Em quaisquer outras circunstâncias da sua vida, ele teria insistido, invocado a razão. Ma o fio de seus próprios pensamentos criva nexos que ele desconhecia.** Como se tudo fosse muito simples e a memória o fizesse perder tempo. – Está bem. Eu passo cá todos os dias. (Montedemo, p.33 e 34).

No capítulo oito, temos um aprofundamento do narrador no íntimo dessa personagem:

Sentia-se Tenório remoçar com aquelas surdinas clandestinas. A sua magra vida de solteiro escorrera até então como uma linfa: sem sabor, vagamente repulsiva. Chegara a meia idade atravessando inúmeras securas, floreadas de onde em onde por arrebatamentos tão interiores que só se adivinhavam no anormal volume das artérias. (...) tomava duches frios às cinco da manhã para expulsar terrores que o assombravam. Temia a espera e a solidão e a morte. Pensava nas mulheres como em entes alienígenos, criaturas viscosas r bulhentas que a toda a hora entrevam na farmácia postas em adoração. Não namorara nunca e os seus orgasmos eram sensações puras, absolutas, sem interferência de imaginação. (Montedemo, p.6).

As mudanças dessa personagem ocorrem durante a sua temporada de ajuda a Milena, quando ocorre o encontro com a personagem Dulcinha.

## DULCINHA FERRÃO

Irmãs ferrão que aconselham D. Ercília a levar a sobrinha à festa de São Jorge. (p.21).



Dulcinha entra em contato com Tenório. Descrição de Dulcinha. Vida tão vazia quanto à vida Tenório. (p.37).



Pede que Tenório a leve para ver Milena. Quer ajudar. (p.38).



Iniciam os encontros diários de Dulcinha e Tenório para cuidar de Milena. (enamoramento dos dois). Dulcinha anuncia para irmã que irá se casar. (p.38).



Dulcinha e Tenório não se abalam com os incêndios que ocorrem na aldeia. Ambos vivem em uma outra densidade, só se preocupam com o seu amor e o parto de Milena. (p.40).



Dulcinha conversa com Milena sobre pudores de andar com Tenório sozinho na praia. (p.41). Pensa no amor como doença, mas Milena a acalma.



Dulcinha só se preocupa com o enxoval do casamento e do filho de Milena. Gasta horrores para a tristeza da irmã. (p.44).



Dulcinha casa com Tenório (p.44).



Dulcinha e Tenório não ostentam desgosto ou preocupação após o episódio da serpente e do sumiço de Milena com a criança. “Há, no entanto, quem afirme tê-los visto a coberto da noite, encapuçados, tomarem pela estrada que leva a Montedemo, carregando cestinhos e embrulhos”. (p.51).



Dulcinha encerra a narrativa com a frase: “- Amem-se, diz Dulcinha. – Nunca se sabe o fim.” (p.52).

Dulcinha, como podemos observar, no esquema proposto acima, é pólo complementar feminino de Tenório, sendo outra personagem que nos é apresentada, dentro da narrativa, como um ser bastante infeliz:

Caíam as primeiras chuvas do outono quando Tenório recebeu recado de Dulcinha Ferrão, marcando o encontro. Ao contrário de Isaura, delicada, Dulcinha era pesada e larga de ossos, um sargentão, diziam, gracejando com sua voz grave e o seu buço guerreiro. Por ironia, como irmã mais nova, nunca se libertara daquele diminutivo que lhe ficava tão desalinhado como um laço de seda na cabeça. Vivia com Isaura que ensinava meninos e fazia questão de adquirir confortos, já que perdera esperanças de marido.

Duas personagens até então assexuadas, que passam a cuidar de Milena, envoltos em outra atmosfera, agora libertos das opressões da vila, entregam-se, pela primeira vez, ao amor:

As longas caminhadas pela praia, tacteando, ocultando o rosto ao vento, depressa se tornaram para Dulcinha e Tenório uma alegria e um enamoramento. Tanto mais fervorosos quanto eles próprios sabiam que estavam a escapar-se à boca da velhice, soltando as gargalhadas e simulando os mimos dos vinte anos. Em breve, ao regressarem lentamente, talvez porque trouxessem nos sentidos uns restos do fascínio de Milena, afundavam-se em beijos e gemidos, desprezando o ridículo de serem descobertos. (Montedemo, p.38).

Agora apaixonados, passam em branco aos acontecimentos da vila. Há mais instaurações do insólito, mas ambos não se importam mais com isso. O desfecho para Tenório e dulcinha é a entrega amorosa. Podemos pensar que o enlace dessas duas personagens representa a reconciliação do feminino com o masculino na aldeia. Assim, a harmonia cósmica está alicerçada no princípio de oposição e complementaridade pelos pólos feminino e masculino, que correspondem ao dualismo chinês “yin/yang”, ordenadores do ritmo do universo.

#### **3.4.4. Irene**

Uma das mais importantes personagens para esse trabalho, uma vez que esta se configura como uma profetiza dos eventos sobrenaturais que serão observados dentro da trama, é Irene.

Irene “a tonta”, como é adjectivada na obra é o primeiro nome que aparece no romance. Primeiramente damos de ombro ao nos depararmos com ela, pois aparece na descrição do tremor de terra sofrido pela Aldeia e o narrador diz que nem ela se deu conta que algo estranho estava realmente acontecendo: “Coisa sem importância, num instante sentida noutra instante acalmada, nem mesmo Irene a tonta pensou que lhe servisse de mote em pregação”. (p. 7).

Ao seguirmos a leitura de **Montedemo**, percebemos que a aditiva referente ao desconhecimento dessa personagem diante do primeiro fato faz dessa personagem alguém de suma importância para trama, como se fosse uma obrigação essa personagem saber o que estava por vir e, de fato, ao longo da leitura percebemos que ela funciona como uma espécie de Cassandra<sup>33</sup> dos tempos modernos.

Irene poderia ser dita como “a louca” como foi adjetivada Cassandra na mitologia grega, pois ninguém valorizava seu poder de profetizar o que estava por vir:

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, presentindo maiores assombrações. (**Montedemo**, p.9).

Podemos pensar Irene como aquela que representa a costumeira alienação dos homens diante das forças que os conduzem à ruína. A incapacidade de pensar as conseqüências futuras das circunstâncias presentes se mostra um vício ainda mais trágico quando elevado à esfera coletiva, em que a gratificação imediata e a miopia diante de uma fé contrária as leis cristãs têm precedência sobre os ditames da razão.

Dentro de **Montedemo**, essa personagem assume, além do papel de profetiza, o papel de “mãe” ou “protetora” da personagem Milena ao longo das ações na narrativa.

Observemos o quadro esquemático das ações dessa personagem dentro da narrativa:

### IRENE (A TONTA)

---

<sup>33</sup> Uma das versões para a lenda de Cassandra é de que obteve do próprio Apolo o dom da profecia. O deus, enamorado dela, tinha lhe prometido que lhe ensinaria a adivinhar o futuro, se ela cedesse aos seus desejos. Cassandra aceitou a proposta e recebeu as lições do deus, mas, uma vez ensinada, esquivou-se. Então, Apolo cuspiu-lhe na boca, retirando-lhe, não o dom da profecia, mas sim o da persuasão. GRIMAL, Pierre. Dicionário da mitologia grega e romana, tradução de Victor Jabuille. 5ª ed. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2005. p.76-77.

1º abalo de terra: Irene ainda não percebe o que está por vir. (p.7)



Novos sinais do sobrenatural: Irene surge como uma visionária  
Avisa sobre o terror que está por vir. AVISO PREMONITÓRIO/ TERROR  
IMINENTE. (p.9).



Pós festa de São Jorge – Irene lança gargalhadas de costas para o mar,  
estendendo os braços em direção ao Monte. Única que parece contente com  
os acontecimentos estranhos. (p.23).



Irene passa a seguir Milena em seus passeios diários. (p.27).



Irene abriga Milena (Sustenta Milena com esmolas e roubos). (p.31).



Irene espreita Tenório para ajudar Milena com a gravidez. (p.32).



Irene (muda e negra). Espera Tenório e cuida de Milena. (p.36).



Irene carrega a candeia que orienta os visitantes na praia. Uiva p/ proteger  
Milena.

Gera terror aos visitantes. (não se aproximem!). (p.40).



Irene pressente o nascimento da criança de Milena. (p.41).



Irene avista acerca serpente humana que surge p/ expulsar Milena e a criança.  
GRITA. (p.48).



Irene some junto de Milena e a criança. (p.49).



Reaparecimento de Irene. (tranqüilidade/ população passa aceitá-la por medo)  
Continua a fazer suas rezas, genuflexões virada para o sol.

Percebemos que Irene é a representante do passado, isto é, das forças primitivas que estão arraigadas dentro da cultura portuguesa. Mesmo que estas forças ou a personagem suma por algum tempo, estará sempre pronta para ressurgir. O percurso de Irene nos permite relacionar à crença ao seu destino pessoal:

Irene apareceu, meses mais tarde, muito calma e dotada de um sorriso que lhe desenrugava a pele do rosto. Receavam-na tanto que optaram por amá-la. Ela faz, como sempre, rezar, genuflexões, virada para o sol. Abriga-se nos barcos e ao cair das chuvas, vai-se de novo embora. Tem rigorosamente os mesmos dias de chegar e partir que as aves migratórias. (**Montedemo**, p.51 e 52).

Esse ciclo repetitivo de “chegar” e “partir” nos revela a impossibilidade de fuga ou esquecimento dos acontecimentos passados. Presa a memória coletiva temos a possibilidade de criação ou aceitação do mito que aparece nas entrelinhas dessa narrativa.

## 4.0 MONTEDEMO

*“Do folclore: O mal dos que estudam as superstições é não acreditar nelas. Isso os torna tão suspeitos para tratar do assunto como um biologista que não acreditasse em micróbios”.*

*Mario Quintana*

### 4.1 O sobrenatural e sua representação em *Montedemo*:

**Montedemo** é considerada, por muitos críticos de Hélia Correia, como um romance que se enquadraria dentro dos preceitos que regem os moldes da narrativa categorizada como Fantástica. Como dito anteriormente, essa classificação é arbitrária, segundo os estudos contemporâneos dessas formas narrativas. Por isso, obriga-nos, para uma análise crítica do sobrenatural dentro dessa obra, verificar sua função na mesma.

Após breve olhar sobre a fortuna crítica acerca de **Montedemo**, percebe-se que é unânime o enquadramento dessa obra como fantástica, todavia as explicações para esse enquadramento são insatisfatórias ou inexistentes.

Maria Estela Guedes, uma das críticas da obra de Hélia Correia, quando se refere à obra em questão a define da seguinte maneira:

Numa Clássica narração em terceira pessoa, discretamente distanciada dos fatos de factos sobre os quais não se tecem comentários. (...) /Trata-se de uma narrativa fantástica em torno de superstições populares, fundo mágico e algo satânico que subsiste no inconsciente e estabelece uma ruptura carnavalesca coma a vaga esterilidade de uma povoação infeliz. A influência do inexplicável pela via racional exerce-se na realidade, o imaginário cria compensações para pobreza.

A definição como uma narrativa em terceira pessoa, apresenta o primeiro choque com regras ditadas por Todorov para enquadrá-la como fantástica, porque para esse crítico, a narrativa deve ser, preferencialmente, homodiegética. Outra característica fundamental para análise do romance é a hesitação diante dos fatos sobrenaturais, que não ocorre por parte do



narrador, mas aparece na voz de algumas personagens, fator imprescindível para caracterizar essa obra como fantástica.

A crítica Cláudia Pazos Alonso, no seu artigo – **Repensar o Feminino: O Montedemo, de Hélia Correia** nos descreve essa obra da seguinte maneira:

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 da natureza.

A descrição da autora é bastante pertinente, mas não há classificação dessa obra em qualquer modalidade narrativa.

Após retomar o estudo de Alonso, faz-se necessário proceder à análise do texto romanesco. O intuito é buscar mais do que uma mera classificação em uma das modalidades de representação do sobrenatural, mas justificar seu emprego por meio do estudo das funções desempenhadas na narrativa.

Para que possamos imergir no plano da representação do sobrenatural é preciso conhecer antes a estrutura da obra, como cada capítulo é descrito e nos é apresentado pelo narrador, para que se possa compreender a narrativa e a funcionalidade de cada uma de suas partes constitutivas.

Trata-se de uma novela de 52 páginas, que se subdivide em 14 capítulos não nomeados.

O primeiro capítulo, constituído de três páginas, nos apresenta uma série de fenômenos estranhos que ocorrem em uma pequena Aldeia do litoral português, além de apresentar explicações ou reflexões dos moradores diante das alterações ocorridas na natureza desse lugar. Aqui aparecem duas personagens adjuvantes do livro: Tenório e Irene, ambos com visões opostas para os acontecimentos sobrenaturais. Irene anuncia novas assombrações para o lugar.

O segundo capítulo, o mais longo da narrativa, que contém cinco páginas, nos apresenta o monte que intitula a obra. A descrição desse monte é minuciosa e abre, junto ao capítulo anterior, o clima de mistério e a atmosfera mítica desse espaço personificado. O monte não é só um lugar, um cenário natural da obra, mas algo que possui vida e vontades próprias.

O terceiro capítulo, constituído de duas páginas, apresenta a descrição do que ocorre com os moradores da cidade na festa de São Jorge. Em mais uma instauração do sobrenatural, toda a cidade entra em transe e se entrega a ritos orgiásticos. Nessa passagem de **Montedemo**, que estava sendo narrada em terceira pessoa e no passado, passa para a segunda pessoa e no presente, como se a cena estivesse acontecendo no exato instante em que é exposta.

O quarto capítulo, com quatro páginas, abre o espaço das personagens Milena e Ercília Silveira. Milena, personagem central da trama, é apresentada nesse capítulo pelo olhar da tia. Ambas retornam da festa de São Jorge. Ercília aparece nervosa pelo que fez na festa: entrega luxuriosa ao Cauteleiro. E Milena não chega com a tia, chegando pela manhã com o vestido rasgado na cintura.

O quinto capítulo, constituído de três páginas, fala do silenciamento dos moradores acerca do ocorrido na festa de São Jorge, além de trazer as primeiras mudanças no perfil da personagem Milena. O capítulo também é composto de pequenos diálogos entre os homens da cidade, que discorrem acerca de tais mudanças.

O sexto capítulo, constituído também por três páginas, apresenta a hipocrisia das mulheres da cidade (velhas beatas) diante de mais alterações físicas e psicológicas de Milena. Nesse capítulo, a idéia central desenvolvida é a descoberta da gravidez de Milena pela tia Ercília. Diante da descoberta, Ercília se prepara para expulsar Milena de casa, mas a sobrinha abandona a casa antes.

O sétimo capítulo (ou capítulo central) é constituído de quatro páginas de desenvolvimento, nas quais se revela o novo espaço (refúgio) da personagem Milena. Ela passa a habitar a casa de Irene (a tonta). Aqui temos o transcorrer da gravidez com a ajuda das personagens Tenório e Irene. Há diálogos entre essas personagens.

O oitavo capítulo, constituído de duas páginas, serve para apresentação dos aspectos físicos, psicológicos e ideológicos da personagem Tenório.

O nono capítulo, também constituído de duas páginas, apresenta a personagem Dulcinha que se propõe a ajudar Tenório e Irene com a gravidez de Milena. Inicia, com o convívio, o romance entre Tenório e Dulcinha.

O décimo capítulo, composto de três páginas, narra o terceiro episódio associado ao sobrenatural, o momento dos incêndios que se formam na cidade e se apagam por conta própria. Os incêndios duram o período de sete dias que antecedem o nascimento da criança de Milena. Esse capítulo traz também, o diálogo de Milena com Dulcinha. Milena incentiva o amor de Dulcinha e de Tenório.

O décimo primeiro capítulo, constituído de duas páginas, traz o nascimento da criança de Milena e o tecimento das primeiras considerações e espanto da população diante do fato do bebê ser negro. Também traz o enlace matrimonial entre Dulcinha e Tenório.

O décimo segundo capítulo, constituído de duas páginas, apresenta a ideologia moralista da cidade diante do nascimento do filho negro de Milena. Há um ataque de nervos coletivo na população da cidade, que se desencadeia em chagas, impossibilidade de entendimento entre os moradores, abstinência sexual, ódios e pavores entres os habitantes dessa Aldeia.

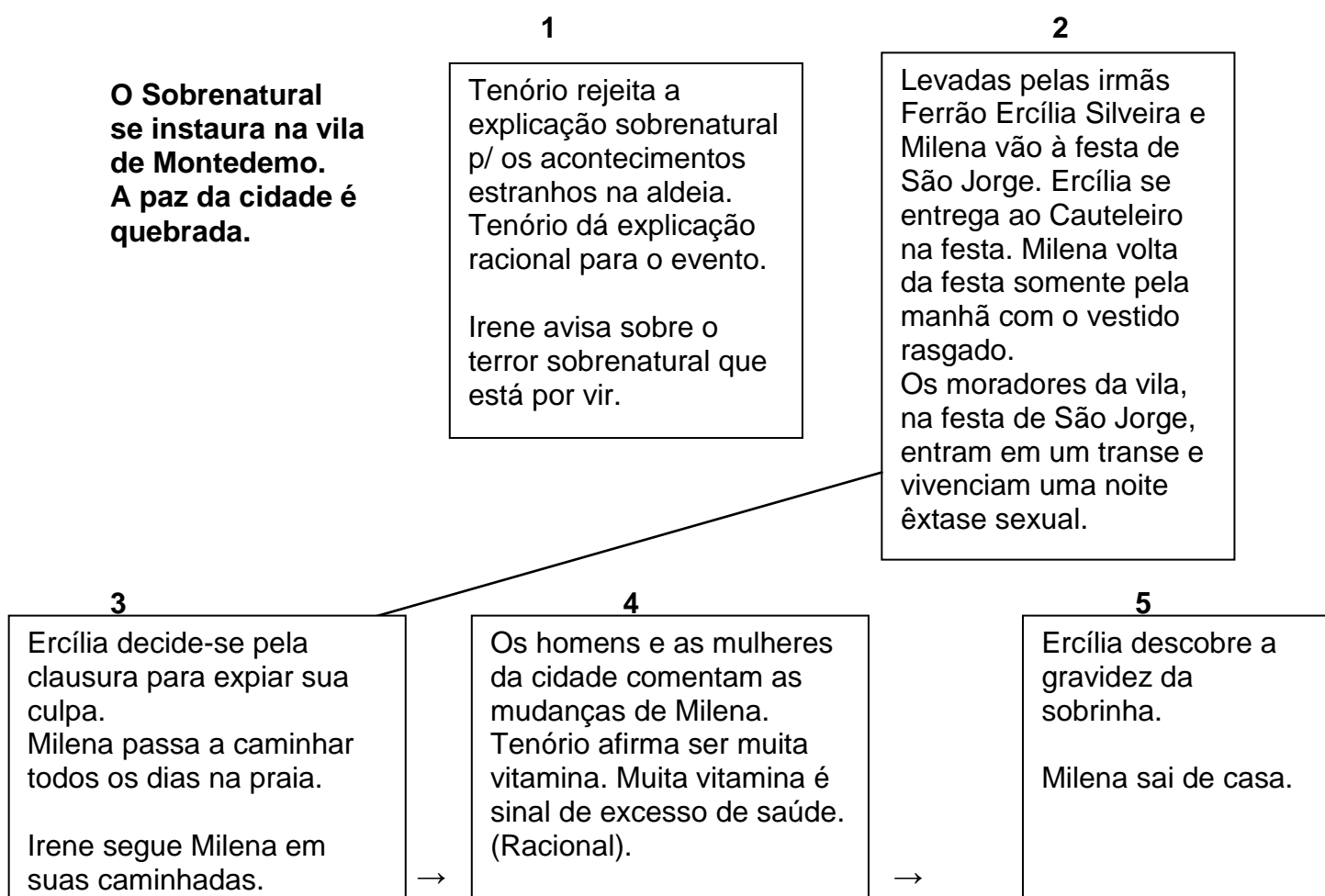
O décimo terceiro capítulo, constituído de quatro páginas, nos apresenta as primeiras aparições de Milena e do bebê após três semanas do nascimento do menino. Como aspecto central, esse capítulo traz a reação da aldeia (agora no plano da ação) que se constitui da junção dos habitantes da vila, sob forma metafórica de uma enorme “serpente que surge para atingir Milena, a louca, e a criança, tudo que lhes andara desconcertando a vida”. Quem anuncia o aparecimento da serpente é Irene.

O décimo quarto capítulo, ou capítulo final, constituído de duas páginas, dá o desfecho para o destino das personagens: Tenório e Dulcinha continuam juntos; Dona Ercília permanece em sua vida de clausura esperando a morte do Cauteleiro ou a sua para expiar a culpa do ocorrido na festa de São Jorge; Irene reaparece na cidade, mantendo os mesmos hábitos de antes, com rezas e genuflexões para o monte; o fim da tradicional festa de São Jorge na cidade; e o fim em aberto para o destino da personagem Milena com o filho. Temos também, para o final da narrativa, algumas recomendações de Tenório e de

Dulcinha para a população. A primeira recomendação, defendida por Tenório, é de se manter em sigilo o ocorrido na cidade, e a segunda, defendida por Dulcinha é para que as pessoas se amem, pois nunca se sabe o fim.

Pensando numa maneira de observarmos os momentos de instauração do insólito dentro do romance, e para uma profícua sistematização e estudo de **Montedemo**, propomos o seguinte esquema:

### Estrutura da história em **Montedemo**



6

Milena se muda para a cabana de Irene.

7

Tenório procura Milena na cabana de Irene.

Tenório passa aceitar os eventos sobrenaturais.

8

Dulcinha passa a ajudar na gravidez de Milena. Dulcinha e Tenório iniciam um romance.

**Sete dias de incêndios na cidade.**

9

Milena incentiva o amor entre Dulcinha e Tenório.

Tenório deixa de dar explicações racionais para os eventos sobrenaturais relacionados ao fogo.

10

A criança nasce (menino e negro).

Tenório e Dulcinha se casam.

11

População rejeita Milena e a criança.

**Irene prevê novas catástrofes.**

**Irene avista a multidão que avança para cima dela, Milena e o bebê.**

12

Uma serpente gigante de pessoas surge para acabar com Milena, Irene e a criança, com tudo aquilo que estava perturbando a paz da cidade. Irene, Milena e a criança são encolidas

13

- A paz é restabelecida na cidade
- Irene reaparece na cidade mantendo o seu ritual de rezas e genuflexões para o sol.
- O destino de Milena e da criança fica em aberto.

O primeiro momento do sobrenatural na narrativa a ser levado em consideração (que podemos observar no esquema acima) é o do nosso primeiro contato ou da imersão na obra, uma vez que ao adentrarmos no universo romanesco já somos tragados por esse insólito:

Mais tarde alguns lembraram que tudo começou naquele domingo seco em que a terra tremeu. (...) / O padre chegou mesmo a confessar que achara muito estranho terem tocados os sinos apenas com aquele abanãozinho. Mais numerosos são os que dataram o início de tudo naquele dia em que os gatos correram pelos becos como se perseguissem cães raivosos. E com ligeireza, o desespero de quem assenta as patas sobre ferro em brasas. Com o pêlo descolado do lombo pelo medo ou por ares esquisitamente elétricos numa tarde sem nuvens ou rumores, sem o abafamento normal das trovoadas. (**Montedemo**, p.7 e 8).

Esses primeiros acontecimentos funcionam dentro da narrativa como uma espécie de efeito premonitório acerca do que irá se desdobrar logo adiante. Como se a natureza tivesse voz na diegese. Dentro das narrativas (isso é bastante recorrente nas narrativas portuguesas) convencionou-se que o tocar de sinos, o pio de uma coruja entre outros símbolos representam algo em desacordo, ou algo que está por vir. Essa idéia de que algo mais está por vir, se funde com as ações da personagem Irene “ninguém deu ouvido a Irene que, de joelhos sobre o areal, invocou sem parar deuses e astros, pressentindo maiores assombrações”. (**Montedemo**, p.9).

A esses acontecimentos são atribuídos pelas personagens explicações racionais, algumas do plano científico:

Há pessoas pacatas, pouco dadas a turbilhões e fantasmagorias, que insistem em explicar essa espantosa perturbação felina com razões muito térreas e materiais: - Então se era janeiro... Não haviam de estar os bichos assanhados!...Mais irrequietos sim, que noutros anos, mas a força do cio pode dar com um homem, ou com um gato, em doido. São hormonas. Até para o fato de o mar ter aparecido três manhãs de fevereiro com grandes ondas roxas (...) / tiveram esses homens razões a despropósito e contrárias à fé. Que eram algas, diziam, miúdas como pó. Que já assim, milhares de anos atrás, tinham tingido o Nilo; fazendo o faraó, com males de consciência e dado a terrores cósmicos, acreditar que o rio se transmutara em sangue por praga de Moisés. (**Montedemo**, p. 8 e 9).

Ao nos depararmos com estes fatos sobrenaturais e hesitação inicial dessas personagens (elementos definidores da narrativa como fantástica) englobamos diretamente essa narrativa nessa categoria, mas se examinarmos com maior cautela as sutilezas do texto se percebe que é equivocada essa classificação.

O primeiro elemento a ser considerado está relacionado com o estudo que leva em consideração não a perspectiva histórica, mas dos elementos intrínsecos ao texto. **Montedemo** tem um narrador em terceira pessoa, não correspondendo à expectativa de ser um narrador homodiegético, proposto por Todorov (para confirmar sua assertiva acerca da classificação do Fantástico). Outro elemento a ser considerado é a não hesitação do narrador em relação aos fatos extraordinários, embora a população hesite (algumas personagens procuram explicações para tais acontecimentos). O narrador tem apenas a pretensão de narrar os fatos de maneira impessoal, mas a linguagem o trai e nos faz perceber que há uma credulidade e afirmação dos fatos insólitos:

(...) Há pessoas pacatas, pouco dadas a turbilhões e fantasmagorias, que insistem em explicar essa espantosa perturbação felina com razões muito térreas, materiais. (**Montedemo**, p.8).

O adjetivo “pacatas” torna-se um tanto pejorativo (no texto pode ser lido como pessoas sem atitudes, de mente fechada para tudo que desconhecem). Esse tom pejorativo está marcado ainda pelo verbo “insistir”, que denota a teimosia, ignorância e apego ao material dessa população. Não há hesitação desse narrador, mas uma espécie de maravilhamento diante do ocorrido, marcado pelo adjetivo “espantosa” perturbação.

Um elemento que corrobora para esta não hesitação do narrador é o prefácio que abre esta narrativa, que nos leva imediatamente a não duvidar da configuração do insólito: “Há mais coisas no céu e na terra, Horacio, do que a tua filosofia pode conceber”. Esse fragmento retirado da obra **Hamlet**, de W. Shakespeare permite que o leitor mantenha a mente aberta para o que vai ler. A hesitação do narrador e do leitor, fator primordial para categorização da obra

como fantástica, por sua vez, não ocorre, ou é amenizada por esses elementos sinalizadores.

A narrativa é escrita, como já dito anteriormente, em 3ª pessoa com um narrador heterodiegético<sup>34</sup> e os fatos são narrados como ocorridos em um tempo passado. Isso é marcado pelos verbos conjugado no pretérito: “começou”, “tremeu”, “nasceu”, “dataram”, “correram” e etc. (p.7 e 8). No entanto, em uma única passagem, na qual há a instauração do insólito, temos uma mudança do discurso narrativo, em que o tempo passado se funde com o presente e narrador heterodiegético passa à condição de participante da diegese, e acaba por inserir, nós, leitores, dentro da obra. Isso pode ser observado nas seguinte passagem

Juraram alguns que foi as três da tarde, às três exactas horas da tarde de S. Jorge, quando iam já os vinhos muito em meio. Cresciam sob o céu marés de nuvens, espessas, roladas, como feitas de óleo. Pareceu que de repente a música da banda soava dentro de água, aos borbotões, entre os ais do golfinho e os risos da medusa, e ali estava o abismo: - Que é isto, Virgem Santa? – Nervura de corais, fulgores de rocha. O verde e o negro, o nácar salvador. São algas ou serpentes, peixes cegos? **Estamos nós balançando, livres de todo peso, diria até: nascidos sem pecado.** (Montedemo, p.17).

No que diz respeito ao tempo na narrativa fantástica, Todorov (1975) a caracteriza como uma narrativa que ocorre no presente, em função da hesitação característica dessa forma narrativa. Nessa passagem que observamos, embora a narrativa até esse momento viesse se desenrolando no passado, há uma suspensão do tempo e, momentaneamente, temos a forma verbal presente, o que nos permite participar das ações e, automaticamente, acreditar ou duvidar dos fatos. Uma vez que duvidamos, temos a hesitação pretendida por essa forma narrativa.

Interessante ainda é salientar, nessa passagem, as interrogações e imprecisões vocabulares nas descrições feitas desse momento, que são intensificadas pelas comparações, numa tentativa de aproximação daquilo que não se conhece ou do que não se compreende:

“Cresciam sob o céu mares de nuvens, espessas, roladas, **como** feitas de óleo.”; “**Pareceu** que de repente a música da banda soava

---

<sup>34</sup> Na concepção de Genette, o narrador heterodiegético corresponde àquele que está ausente da história por ele narrada; o homodiegético, ao que atua como personagem.



dentro de água...”; “**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, temos nós o mundo por lençol”. (**Montedemo**, p.17)

Há uma subjetividade descritiva, que se faz ou é permitida via a utilização dos sentidos (visão, tato, audição, gustação e olfato), numa explosão sinestésica, para que possamos remontar ou apreendermos de maneira ilusória aquilo que nos é descrito. Nesse instante narrativo, as inquietudes do leitor se misturam no discurso indagativo do narrador: “Que é isto, Virgem Santa?”; “São algas ou serpentes, peixes cegos?”; “Que delírio foi esse?” (p.17 e 18). Mas leitores, personagens e narrador, já obtêm a resposta na própria narrativa: “ninguém sabe.” (p.18). O mistério paira sobre nossas cabeças, e, imediatamente, somos seduzidos (aguçados pela curiosidade) a continuar a leitura, numa busca vã de decifrar o incompreensível que em um jogo do discursivo narrativo, parece ter se revelado diante dos nossos próprios olhos.

Há uma plasticidade na descrição que nos leva a mergulhar, sensorialmente, em um quadro surrealista, como num devaneio de sonho e horror. Terror suscitado em nós, leitores, e nas personagens da trama:

Desvendaram-se os ares, mostrou-se o sol; vai descaindo para o horizonte, vermelho como um pássaro africano suspenso sobre os galhos desbotados. Já se prepara a noite, sai da toca, silenciosa e astuta na sua negridão, com o seu pulo macio de pantera a galgar a distância, a tragar Montedemo. E à sua frente, como espavoridos, vão correndo os festeiros para a vila numa pressa sem nome, num pavor. (**Montedemo**, p.18).

Segundo o romancista e teórico H. P. Lovecraft, o fantástico existe na experiência particular do leitor e não na obra, e esta experiência tem que ser a do medo:

A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo da autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma expressão específica (...) eis por que devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e os mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca. (...) Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos. (LOVECRAFT apud TODOROV, 1975. p.40).

Experiência de temor que podemos, enquanto leitores, depreender e vivenciar no fragmento supracitado de **Montedemo**.

Observamos que **Montedemo** carrega intrínseco em si aspectos da narrativa maravilhosa. O caráter maravilhoso (*mirabilia*) do romance se dá no resgate de uma herança cultural pré-cristã, isto é, de raízes pagãs. Essa raiz pagã pode ser observada nos ritos ocultos que ocorrem ao pé do monte:

Pela berma da estrada, matando uma saudade tenaz e inconfessa de chapinhar na lama; ou sobre o lombo de pequenas camionetas; recostados alguns no forro de peluche dos automóveis ganhos a penar no estrangeiro. 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 imanes apela aos metais. Por isso vão, corados do enleio ou da frescura daqueles ares de inverno onde esvoaçam já veludos fecundados, mimosas e giestas de amarelos pagãos. (**Montedemo**, p.13 e 14).

Le Goff assinala como uma das funções para o maravilhoso o contrapeso à banalidade e à regularidade do cotidiano. O historiador cita, por exemplo, a tendência existente nas *mirabilia* para organizarem-se como um universo às avessas, cujos temas principais são a **abundância alimentar**, a nudez, a liberdade sexual, o ócio. Esse também é um elemento que podemos salientar em **Montedemo**, que faz menção ao carnaval<sup>35</sup>. No fragmento abaixo, podemos observar a abundância alimentar associada ao ócio:

Ao segundo domingo de Fevereiro, quando andam pelo ar as grandes liberdades, os vapores e as Zangas, sinais de carnaval. (...) Cada qual insultando os outros com riso e alguns esguichos de água mal-cheirosa, sonhando tudo, ousando alguma coisa por trás da reforçada protecção – máscara e vinho e tempos de indulgência -, ora aí vão com cestas as mulheres, com garrafões os homens, com pressa a juventude. (...) E se instalam, cercando Montedemo. Com fogueiras o cercam, com aromas, com fumos de alecrim, salva, resina. (...) **Todo dia se come e se bebe, e se dança**, que sempre vem a banda sem que ninguém lhe pague, mais um que toca harmônica, e um outro

---

<sup>35</sup> Carnaval, do latim caro, *carnis* (significando corpo em oposição a espírito) e *vale* (do verbo *valere*, significando prevalecer, levar vantagem) é manifestação ritual cujas origens, pode-se dizer, remontam o folclore dos povos primitivos, em que encontravam paralelamente aos cultos sérios e cultos cômicos. Tais festividades, formas primordiais marcantes da civilização humana, sempre tiveram um conteúdo essencial, exprimindo uma concepção do mundo. As festividades carnavalescas, em que a carne, o sexo tem sua primazia, permitiam ao povo o ingresso, embora temporário, em um mundo utópico, em que suas fantasias mais primitivas poderiam ser realizadas. Em que tabus poderiam ser violados e o medo e o castigo, abafados. BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1987. p.70.

acordeão. **E se volta a comer e a beber a dançar** até que cai a hora em que se pode olhar de frente para o sol, a tarde fica espessa e fria como um tumulto, os braseiros hesitam e adormecem. Esteve assim Montedemo rodeado de corpos que festejam nem eles sabem o quê: o respirar. (**Montedemo**, p.13-14)

Também é passível de ser observada a nudez e liberdade sexual dessa festa pagã que ocorre em Montedemo:

Eram estes domingos a data ritual para pedir namoro e um ano depois convidar os padrinhos e outro ano depois baptizar descendência. Nos tempos de hoje, andando soltos os costumes e **vendo-se eles e elas pouco menos que nus, deitados lado a lado** em tudo o que é areia, está bem ver que casam sem namoro e às vezes criam filhos sem casar. Isto dizem as velhas mordiscando pinhões e acompanhando a música com os dedos dos pés. Pois **pouco interessam virgindade e sacramento perto de Montedemo**: tendo os olhos tal carrego de brilho e sofrendo os sentidos tão fino apuramento que cada um se sente luz e fera. (**Montedemo**, p.14).

Esse forte erotismo e sexualidade da obra também faz-se presente nas descrições acerca da personagem Milena e Ercília:

Não nem sequer em sonho 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 lendária em que eram um só ser, ansiosos, ela e ele, por se fundirem, com a benção da terra, esmagando a flor das urzes. (**Montedemo**, p.20).

Surpreende-se a velha (...)/ vivia ensimesmada, em árduas rezas, para tentar redimir-se dos seus sonhos em que homens de ombros nus a derrubavam sobre amontoados de cautelas. (**Montedemo** p. 17).

**Milena** nunca mais se aproximou das casas. Diziam alguns moços que a tinham avistado sobre praias selvagens que ninguém procurava a não ser para salgadas exaltações da carne com francesinha em demanda de ventura. (**Montedemo**, p.31)

O cristianismo de visão do mundo antropocêntrica expandiu-se através de diversos povos, herdou o maravilhoso com outras manifestações culturais. Do século V ao XI da era cristã, o maravilhoso sofreu forte repressão por parte da Igreja, que o considerava perigoso, assim como outros elementos pagãos. No século XII e XIII, porém, há uma irrupção do fenómeno na cultura erudita, seguida de sua estetização nos séculos XIV e XV. Dentre as possíveis justificativas dessa irrupção, estaria ascensão da cavalaria, cuja cultura cortês

se opunha à cultura eclesiástica. O maravilhoso estaria, nesse caso, ligado à procura de identidade individual e coletiva do cavaleiro idealizado. Uma outra justificativa possível é de que o maravilhoso não mais oferecia perigo para Igreja, que então já teria alcançado plena hegemonia sobre as antigas crenças pagãs. O que sabemos ser um ledro engano, uma vez que a obra **Montedemo** nos traz essa representação em detrimento a essa suposta hegemonia cristã:

Era o monte um garrano aceso e índio que não estava na terra para que montassem santos, ainda que cavaleiros. Quanto a consolos, coube à igreja o baptismo e ao povo o de fazer as festas sem pecar. Todos os três, Igreja, povo e monte, com meia guerra ganha e outra meia perdida. (**Montedemo**, p. 13).

O fragmento acima é referente à tentativa de batizar o Montedemo com o nome de São Jorge. Esse maravilhoso cristão desempenhou um papel importante na afirmação dos valores católicos. Para contrapor ao que eles acreditavam ser algo demoníaco, a Igreja valeu-se da tradição cristã retomando aqueles que encarnavam o ideal a ser seguido. Por essa razão, podemos inferir que a escolha do seu santo matador de dragões (São Jorge) serve para exorcizar o monte e afirmar os valores cristãos nesse romance.

A crítica Lygia Rodrigues Vianna Peres<sup>36</sup>, ao pôr em foco o maravilhoso no período pós-renascentista, designa a função de denúncia da inconformidade com uma determinada realidade. Partindo de suas imagens visivas, o maravilhoso avivaria novamente, na confusão do presente, uma herança, fundada em um passado longínquo, como modelo e como ilustração para reviver a ordem que pretende obter ou restaurar.

Em **Montedemo**, o que se deseja restabelecer são os valores primordiais do amor, da liberdade e da pureza humana, sem as convenções culturais ou preceitos cristãos de uma dada sociedade hipócrita. Um exemplo disso pode ser observado no terceiro momento em que se estabelece o insólito na narrativa:

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 nos telhados como ouro liquefeito ou penugens solares. Passavam para dentro

---

<sup>36</sup> Peres, Lygia Rodrigues Vianna. **O Maravilhoso em Calderón de La Barca**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. O maravilhoso no século XVII. P. 17-41.

das cozinhas e derretiam baldes, alguidares, tudo o que fosse de matéria plástica. Sem discriminação, noite, pós noite, punham em sobressalto as casas térreas ou as ricas vivendas das encostas: formando alegres caudas saltitantes, ou flores de labaredas, ou cometas. (**Montedemo**, p.39).

O amor é identificado ao fogo, que é a imagem simbólica da purificação e da regeneração nas duas conotações positivas. Por isso, esclarece Durand, o fogo é utilizado nos rituais de purificação. A raiz “pur” significa, em sânscrito, “fogo”. Por ser símbolo polivalente, nem sempre o fogo tem esse sentido nos contextos em que ocorre. Linguisticamente, o exorcismo se desdobra em **Montedemo** através de uma série de figuras imagéticas positivas atreladas ao fogo: “formando alegres caldas saltitantes”, ou “flores de labaredas”, ou “cometas”.

Desse modo, de acordo com Peres, o maravilhoso serve ao julgamento do presente opondo ao real idealizado como exemplo à verdade que se quer rejeitar. É preciso distinguir, quanto a este aspecto, a impotência do sujeito em transformar a situação presente, pois a ordem ou o bem só são recuperados por meio da intervenção de objetos ou eventos maravilhosos, os quais são produzidos por um ente superior.

O evento maravilhoso (“aparições”) se dá em um tempo de sete dias. É possível perceber, através daquilo que o fogo consome, o que se deseja expurgar o restaurar na vila de **Montedemo**:

Sete noites duraram estas aparições, deixando apenas de memória e prejuízo as formas amibóides, como lavas, como coagulações de caramelo- dos objectos de plástico, fundidos: cores grossas, porosas, repelentes, despenhadas nas mesas e no chão, avançando tentáculos, sustidas numa imobilidade transitória. Havia sido rosas e folhagens, molas de prender roupa, funis, caixas. Até – e isso era de assustar- figurinhas de santas, crucifixos, as senhoras de Fátima com sua fluorescência se tinha deformado como cera, tomando a cor cinzenta das ossadas. (**Montedemo**, p.40).

Uma vez que os símbolos cristãos aparecem queimados, bem como as casas da vila, podemos concluir que é contra os ditames preceituados pela Igreja e pelos ditames da cobiça.

É possível, dessa forma, perceber, além do caráter fantástico já apontado anteriormente, e conjunto a ele, a relação intrínseca com o maravilhoso. Sendo assim, para esse trabalho, fazemos a opção de classificar **Montedemo**, dentro dos preceitos que regem a narrativa, como pertencente ao fantástico-maravilhoso.

## 4.2 Crenças primitivas e catolicismo

*Ó almas presas, mudas e fechadas  
Nas prisões colossais e abandonadas,  
Da dor do calabouço, atroz, funéreo!*

*Nesses silêncios solitários graves,  
Que chaveiro do Céu possui as chaves  
Para abrir-vos as portas do mistério?!  
Cruz e Sousa*

A narrativa **Montedemo** apresenta a construção de dois espaços distintos: ambiente rural e ambiente urbano, ligados a uma mesma figura da narrativa, Milena, o que já antecipa a complicação entre tradição primitiva rural<sup>37</sup> e tradição burguesa urbana, que resolve promover sua festa de culto a São Jorge em 23 de abril. A escolha dessa data também nos remete ao plano histórico de Portugal, isto é, a revolução dos cravos que ocorre no dia vinte e cinco de abril de 1974.

O espaço urbano (no que configura a idéia de cidade) é pouco descrito, mas pode ser construído pelos preceitos burgueses nos hábitos dos moradores, pelo tipo de conduta e pelos valores moralizantes das personagens. Sabe-se que há uma igreja (porque os sinos badalam diante dos acontecimentos sobrenaturais); temos um farmacêutico (que nos leva criar uma imagem mental de farmácia nessa cidade); a descrição da casa da personagem Ercília e de suas amigas: irmãs ferrão, “senhoras da mais digna sociedade” (p.21).

Quanto ao espaço natural, a narrativa é repleta de detalhes; como a descrição minuciosa do Montedemo (agregado a ele, muitas crenças e valores). Além disso, há as transformações ocorridas no mar, atreladas ao sobrenatural, entre outras transformações da natureza.

Segundo a crítica, as obras dessa escritora podem ser caracterizadas da seguinte maneira:

---

<sup>37</sup>Dionisíacas rurais:A primeira festa ou "ruraldionísia" tinha lugar no mês de Posseidón - dezembro-janeiro - e consistia em um bacanal, sobrevivência das festas originárias do teatro. A segunda, ou "Lenaea", se celebrava em honra de Dionísio Lenaeus no mês de Gamelion ou do matrimônio - janeiro - fevereiro -, e sua importância era sempre local. A terceira, ou "anthesteria", tomava seu nome no mês de sua celebração, Anthesterion, ou mês das flores, fevereiro - abril -, época correspondente à primavera. Período relacionado aos ritos de fertilidade.

A dimensão social; a dimensão religiosa (que ela vai buscar, muitas vezes na própria realidade rural portuguesa, rica em credences e superstições), em que é notória a intertextualidade com o discurso bíblico; a dimensão supra-real ou a alusão a um certo fantástico (que não abdica do real), cuja funcionalidade principal será o questionamento de um quotidiano burguês, convencional. É nesse sentido que o onírico, a loucura, a apologia ao dionísico, são constantes em sua escrita<sup>38</sup>.

É nessa dimensão social e religiosa que pretendemos explorar as diferenças entre crenças e valores campestres e do quotidiano burguês convencional.

Quando adentramos a narrativa somos tragados por uma série de acontecimentos sobrenaturais:

Mais tarde alguns lembraram que tudo começou naquele domingo seco em que a terra tremeu. (...) / O padre chegou mesmo a confessar que achara muito estranho terem tocados os sinos apenas com aquele abanãozinho. Mais numerosos são os que dataram o início de tudo naquele dia em que os gatos correram pelos becos como se perseguissem cães raivosos. E com ligeireza, o desespero de quem assenta as patas sobre ferro em brasas. Com o pêlo descolado do lombo pelo medo ou por ares esquisitamente elétricos numa tarde sem nuvens ou rumores, sem o abafamento normal das trovoadas. (**Montedemo**, p.7 e 8).

A esses acontecimentos são atribuídos pelas personagens, da sociedade burguesa, explicações racionais, algumas do plano científico:

Há pessoas pacatas, pouco dadas a turbilhões e fantasmagorias, que insistem em explicar essa espantosa perturbação felina com razões muito térreas e materiais: - Então se era janeiro... Não haviam de estar os bichos assanhados!...Mais irrequietos sim, que noutros anos, mas a força do cio pode dar com um homem, ou com um gato, em doido. São hormonas. Até para o fato de o mar ter aparecido três manhas de fevereiro com grandes ondas roxas (...) / tiveram esses homens razões a despropósito e contrárias à fé. Que eram algas, diziam, miúdas como pó. Que já assim, milhares de anos atrás, tinham tingido o Nilo; fazendo o faraó, com males de consciência e dado a terrores cósmicos, acreditar que o rio se transmutara em sangue por praga de Moisés. (**Montedemo**, p.8 e 9).

---

<sup>38</sup> SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos. Hélia Correia. MACHADO, Álvaro Manuel (org.) **Dicionário de Literatura Portuguesa**. Lisboa: Presença, 1996. p. 140-141.



Enquanto, no plano campesino, os aldeões irão interpretar como sinais de desgraça iminente, porque acreditam em algo fora do plano científico (no mistério da criação) ou são ignorantes as explicações científicas atribuídas a estes acontecimentos.

Outra diferenciação se dá no plano religioso: ritos atrelados ao Montedemo pelos aldeões, ritos provenientes do imaginário popular, crenças pagãs, os ritos preservados pela tradição rural, vestígios de adoração da deusa mãe (terra), que foram preservados na tradição oral.

O povo lhe chamara Montedemo e ainda hoje se conta que lá iam, cobertos pela noite e embuçados, 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 são e machos. Cerimonial um tanto enevoado na memória da vila, por de mais carregada de naufrágios, emigrações e loucos sem abrigo. (**Montedemo**, p.12).

A população burguesa tenta cristianizar o monte, romper com as tradições pagãs, instituindo uma visão de mundo católica. A primeira forma de apagar esse aspecto da cultura religiosa rural é batizar esse monte com o epônimo São Jorge. Essa renomeação do monte é uma tentativa vã de canalizar as superstições, ritos desses aldeões para uma forma cristã de ver o mundo

A personagem Milena pertence ao ambiente urbano, mas ao se “entregar” ao Montedemo, que faz parte do ambiente campesino, rompe com esses dois pólos antagônicos. Mas essa quebra de paradigmas, o deslocamento para esse outro ambiente traz conseqüências desastrosas, pois ao gerar um filho (fruto do pecado para as regras morais da cidade) se vê entregue à sua própria sorte. Os valores tradicionais católicos surgem como elemento de opressão para os moradores da vila, o que é representado pelo deslocamento ou fuga da protagonista para um ambiente menos hostil.

O espaço rural funciona como evasão e é nele que a narrativa encontra a harmonia, equilíbrio e das relações morais mais verdadeiras para a criação de uma identidade portuguesa. Já o espaço Urbano, representa o ambiente da degradação moral humana, onde as personagens vivem uma vida de

aparências e hipocrisia. O símbolo de uma vida de aparências pode observado na personagem Ercília (tia da protagonista Milena):

“Ercília pensou que no dia seguinte não restaria mais do que o alívio que há na evocação de um pesadelo. Enquanto acarinhava as contas do rosário, desejou que morresse o cauteleiro a quem, por desbocada inspiração do diabo, enlaçara e beijara como mulher perdida. Nunca, por nunca ser, sofreria cruzar-se com ele numa esquina. Benzeu-se e decidiu que só voltava à rua depois que lhe trouxessem notícias do enterro. O que até hoje não aconteceu. (Montedemo, 22).

O efeito de “até hoje não aconteceu” nos remete à impossibilidade de cumprimento da promessa e de falsa moralidade dessa personagem diante da sua conduta na festividade da cidade.

O espaço rural mágico, nessa obra, para as personagens da civilização funciona como fonte de medo e desconforto, sendo assim, algo a ser dominado e repudiado por muitos:

(...) nas grutas nunca por nunca ser um pé humano entrou. Mesmo no tempo de ladrões de estrada. Não há grande coragem que não comece logo a oscilar quando os beijos do monte sopram esse ar pesado que todos sabem negro embora pouca gente lhe tenha visto a cor, uma língua de morte que chamusca as laranjas e empalidece as fulvas flores dos cactos. E é esse um fraco aviso do coração do monte: para que fique seu o que seu é e ninguém tente abrir-lhe as veias e segredos. (Montedemo, p.12)

A tentativa de modificação do espaço natural é sempre falha:

Também perdido em tempos já desfeitos fica o nome do frade que baptizou o monte de <S. Jorge>: para que as festas e danças e promessas, rebeldes a qualquer proibição, fossem encaminhadas para Deus através do seu santo mais guerreiro, matador de dragões, castigo dos infernos. Sem que capela alguma pudesse ser-lhe erguida com imagem, altar, velas e azeite, 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 outro. (Montedemo, p.12 e13).

Observa-se no fragmento acima os elementos contrastantes entre natural, “mordidela de víboras”, pedregulho “rolando como um trovão do céu” e elementos de modificação da paisagem pelo homem “Capela”, “altar, vela” (p.12) “telhas”, “laje”, “argamassa” (p.13). Esses elementos são confrontados

para demonstrar a supremacia do espaço natural: “Desistiram os homens; primeiro os que faziam, logo mais os que tinham dito que fizesse.” (p.13).

O que podemos observar, ao longo dessa novela, é a exaltação do ambiente natural e dos valores rurais, pois esse se mostra como uma forma de devolução a uma identidade original para essa população. Enquanto a natureza (Montedemo) não for modificada e os valores que se ligam a essa aldeia não forem corrompidos, ainda será possível imperar os valores primitivos. Torna-se, então, possível compreender o pensamento trazido ao final da narrativa: “-Amem-se – diz Dulcinha. – Nunca se sabe o fim.” A frase pode ser entendida como afirmação dos valores primitivos: embora a moral do catolicismo condene os ritos orgiásticos dessa festa, da perspectiva de uma religiosidade arcaica, eles servem de retorno aos mistérios da criação, bem como pregação do amor incondicional em prol de algo maior. Através desses ritos, os habitantes do local se permitem, por um momento, a negação de um ambiente hostil, nascido da má utilização de valores espirituais atribuídos ao catolicismo, que, muitas vezes, como se pode observar nessa obra, servem de elemento gerador da conduta hipócrita.

## 5.O SENTIDO DA OBRA

Para Todorov (1985), dar sentido ou função para um elemento da narrativa é observar a possibilidade da mesma de se correlacionar com outros elementos deste texto ficcional e com a obra inteira. Todavia para que esta tenha sentido, também se faz necessário integrar-se a um sistema mais elevado, que está mais acima. Esse sistema, para o teórico, é o sistema literário habitado, povoado pelas narrativas já existentes e o qual esta deve se totalizar. Indubitavelmente, o sentido da obra se constrói na inter-relação com as diegeses antecedentes, isto é, no diálogo estabelecido entre a obra particular e a tradição literária na qual está inserida. É a relação de **Montedemo** com o sistema literário no qual se insere que focalizaremos nesta secção.

Ao examinarmos o contexto de produção da obra em estudo, percebemos que esta nasce entre a “querela” do Neo-Realismo e o Surrealismo e, entre os movimentos de libertação feminina, sem esquecer, é claro, o contexto da revolução de 25 de abril, que pôs fim ao regime ditatorial Salazarista em Portugal.

O Neo-Realismo propunha uma literatura engajada, de ação social, buscando uma transformação da sociedade e servia como uma forma de denúncia das iniquidades sociais. Este movimento, não pretendia se restringir ao plano da arte, mas pretendia ser um documentário humano da vida portuguesa. O Neo-Realismo retratou a luta surda de classes. Muito se representou nesse período, mas, principalmente, a situação do mundo rural, há um apontando para a decadência da aristocracia rural vivenciada nesse período.

Percebemos a influência desse movimento na escritura de **Montedemo**, embora o enfoque dado pela autora na obra não seja a luta de classes, temos o espaço rural em oposição à cidade. A cidade no romance assume a função opressora da cultura, das crenças e dos valores dos aldeões. O fim dos ritos dionisíacos (das tradicionais festas rurais), que

podemos observar no romance estudado, nos remete a decadência do meio rural em detrimento ao crescimento e a valorização dos centros urbanos.

Nunca mais houve a festa de São Jorge. Substituem-na agora por assadas numa praia deserta, mais ao norte. De Montedemo, pouco se diz, pouco se sabe. (**Montedemo**, p.52.).

Enquanto os neo-realistas estavam preocupados em traçar os aspectos mais concretos da realidade, com o intuito de denúncia social desenvolvida a partir de situações ou “problemáticas reais”, os Surrealistas defendiam uma concepção de literatura fundada nos conteúdos oníricos e do inconsciente, que seriam expressos livremente, desprovidos de preocupação com a realidade objetiva.

A luta sistemática contra o uso dos meios convencionais de expressão e a conseqüente desintegração da tradição artística oitocentista começam em 1916 com o Surrealismo, um fenômeno do tempo de guerra, um protesto contra a civilização que levara o mundo à guerra e, portanto, uma forma de derrotismo. Uma das finalidades do movimento consiste em resistir à sedução das formas prontas, sem originalidade, e aos convenientes imprestáveis, porque desgastados, clichês lingüísticos, que falsificam o objeto a ser descrito e destroem a espontaneidade de expressão direta, espontânea, ou seja, é um movimento essencialmente romântico.

O surrealismo expressa por um ‘meio automático de escrita’, a crença em um novo conhecimento, uma nova verdade e uma nova arte surgirão do caos, do inconsciente, no pré-razional e no caótico, e recorrem ao método psicanalítico de livre associação, ou seja, ao desenvolvimento automático de idéias e sua reprodução sem qualquer censura racional, moral e estética, pois imaginam ter descoberto aí uma receita para a restauração do velho e bom tipo romântico de inspiração. (Hauser, p. 966).

A experiência básica dos surrealistas consiste na descoberta de uma “segunda realidade”, a qual, embora inseparavelmente fundida com a realidade comum, empírica, é, não obstante, tão diferente desta que, como provas de sua existência, apenas somos capazes de formular enunciados negativos e de apontar hiatos e cavidades em nossas experiências. O que torna os surrealistas conscientes da peculiaridade dos sonhos e os induz a

reconhecer na realidade mista dos sonhos seu próprio ideal estilístico. O sonho passa ser o paradigma da representação total do mundo, na qual a realidade e a irrealidade, lógica e fantasia, a banalidade e sublimação da existência formam uma indissolúvel e inexplicável unidade.

Em **Montedemo** percebemos a forte influência surrealista, uma vez que há a criação de uma segunda realidade definida no texto pela plasticidade da linguagem. Hélia Correia dá asas à sua imaginação e estabelece analogias e aproximações insólitas, como podemos observar no seguinte fragmento de descrição da personagem Milena:

E atravessava as ruas com o peito atrevido e garbo de água brava. Os olhos fulgurantes, espantosamente belos, negros e luminosos como águas feiticeiras. (**Montedemo**, p.24).

Ou na descrição feita no terceiro capítulo onde podemos perceber um automatismo da linguagem, em que se encadeiam idéias, imagens que afiguram o narrador imerso num inconsciente que vem a tona:

Cresciam sob o céu marés de nuvens, espessas, roladas, como feitas de óleo. Pareceu que de repente a música da banda soava dentro de água, aos borbotões, entre os ais do golfinho e os risos da medusa, e ali estava o abismo: - Que é isso, Virgem Santa? – Nervura de corais, fulgores de rochas. O verde e o negro, o nácar salvador. (...) / 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. Aí soam tambores, dança, oh, dança, desenlaça os cabelos, beija e grita. E escuta longamente o coração. (**Montedemo**, p.17).

É passível de se observar a atmosfera de sonho descrita neste fragmento, que dá acesso a um mundo fantástico, que tange a loucura e a alucinação; apresenta sonho como se fosse realidade similar a da vigília, introduzindo assim elementos constantes da arte surrealista.

A liberdade sexual surrealista (desprovida de censura moral ou estética) também transparece em **Montedemo**. No fragmento acima citado da descrição de Milena, temos a aproximação dessa personagem com o modelo da mulher fatal observado na obra de Praz (1996) dedicada ao tema do amor no Romantismo:

Seus olhos são plenos de uma feroz e impassível libido de ouro e sangue. Seus cabelos, densos e crespos, parecem prontos a se separar vibrando e se desatando em serpentes. Seu pescoço, inteiro e fresco, redondo e teso ao olhar, como seu peito e seus braços, é ereto e majestoso e o cabelo pousa rígido sobre ele, sem lhe reclinar ou elevar o queixo. Sua boca é mais cruel que a de um tigre, mais fria que de uma serpente e bela como a de nenhuma outra mulher. (Praz, 1996:220)

Em **Montedemo**, temos a clara transformação de Milena, que passa de uma mulher “sem graça” para uma mulher avassaladora, capaz de provocar os instintos sexuais primordiais de homens e de mulheres dentro do romance.

Nos ritos de fertilidade, em temos a libertação sexual dos aldeões podemos também assinalar o traço imanente da escritura de libertação erótica surrealista.

É preciso assinalar também, que essa liberdade sexual associada ao feminino, coincide com os movimentos revolucionários de libertação feminina entre finais da década de sessenta e oitenta do século XX. Período marcado pelo regate do corpo:

Como sabemos, o Erotismo entra na literatura de homens e mulheres, como a grande força revolucionária que, ultrapassando a dimensão *ética*, do início (o “pecado” do sexo assumindo como o desafio do interdito), assume agora uma dimensão existencial (a sexualidade ligada a realização profunda do ser humano). Palavra e Sexo: duas forças criadoras que dinamizam a literatura destas últimas décadas. (COELHO, Nelly Novaes. **O Discurso-em-Crise na Literatura Feminina Portuguesa**. p.127).

Entre as vozes inovadoras desse período destacamos Hélia Correia, que cria em **Montedemo** um mundo onde personagens vagueiam entre a permanência de forças antitéticas e fenômenos inexplicáveis e um processo civilizacional descaracterizado ameaça sufocar e erradicar o velho mundo (o mundo das crenças primitivas). A protagonista, Milena, enjeitada pela sociedade por engravidar sem contrair matrimônio, torna-se o centro no fator de perturbação de uma comunidade rural portuguesa.

Além desses três momentos destacados como influência para o sentido buscado para obra **Montedemo**, temos a revolução de 25 de abril de 1974, que abriu caminhos para uma escrita sem vínculos específicos com as correntes literárias, mas que, por essa razão, encerra em si traços e influências de diversos estilos de épocas. Todos esses estilos unidos na

busca de criar uma nova identidade em literatura para uma nação liberta do regime ditatorial, que por décadas assolou o povo português.

A escolha por escritura de regresso ao campo na ficção portuguesa (o realismo oitocentista) significa, algumas vezes, uma memória ancestral mítica inapagável e outras vezes um diálogo com a literatura de outras épocas. Hélia Correia junta esses elementos em **Montedemo**, que revisita em sua construção simbólica, todos os períodos aqui referidos.



## CONCLUSÕES:

Ao final desse estudo, podemos chegar a algumas constatações sobre a representação do espaço sobrenatural na narrativa **Montedemo** de Hélia Correia, que serve para pensar a constituição e o funcionamento desse elemento no texto.

As primeiras considerações que podemos tecer a respeito de **Montedemo** é que se trata de uma novela escrita na década de 80, com traços bastante peculiares à época.

No que se refere ao estudo do espaço sobrenatural pode-se verificar traços do fantástico-maravilhoso, que se apresentam em diversos níveis de **Montedemo**.

No nível da história, o Fantástico só existe, porque há instauração do insólito, isto é, a existência do elemento que perturba o equilíbrio inicial da narrativa. Não é possível explicar os acontecimentos sobrenaturais pelas leis naturais, a única forma de explicação seria a de criação de uma nova lei.

A hesitação inicial pretendida para essa forma narrativa, em que leitor e personagens devem hesitar diante dos fatos insólitos, também é atendida no romance. Essa hesitação, pretendida pelo discurso da narrativa fantástica, só encontra ressonância no espírito humano em função da presença, fundamentada social, cultural e historicamente, de um medo inconsciente, atávico, do desconhecido.

**Montedemo** garante o despertar destes sentimentos, porque projeta imagens e uma atmosfera particular ligadas a estados mórbidos da consciência coletiva portuguesa. Este estado de hesitação angustiante é levado até o termo da intriga. Não se propõe uma solução para tal ambigüidade, muito pelo contrário, é preferível esconder os fatos. Nas palavras de Tenório (o farmacêutico):

- Mantenham-se tranqüilos – Recomenda Tenório. – Se os de fora suspeitam, metem-se por aí com cães e gases. O que não é maneira de decifrar enigmas. Não há limites para o que humano. (**Montedemo**, p. 52).

O “esvaziamento da significação”, o terreno do “não sentido”, estabelece-se porque a cisão entre o mundo real e imaginário apresenta um carácter inconciliável no Fantástico.

É interessante salientar que no fantástico português esta ambigüidade. Assentada sobre a irredutibilidade entre o real e o sobrenatural, ou seja, sobre uma concepção de realidade que expulsa qualquer possibilidade de intromissão de fenômenos extranaturais, não está presente. Isso se deve a herança histórica do catolicismo medieval, no qual o natural e o sobrenatural participam de uma cosmovisão em que estas esferas não são excludentes racionalmente. Racionalidade e sobrenatural não correspondem a duas ordens contrárias irredutíveis e inconciliáveis para o imaginário católico medieval. Na cosmovisão católica, o sobrenatural povoa a realidade prosaica do cotidiano, de certa forma, “naturalmente” Espíritos diabólicos, entidades de outro mundo, forças desconhecidas, fantasmas, monstros, assim como anjos, santos, interferem na vida real sem que a razão, ainda que aterrada pelo medo, sinta-se desalojada de suas propriedades constitutivas. Esse tipo de narrativa recebe a classificação de Fantástico-maravilhoso.

Então é possível observar, além dos elementos elencados por Todorov para classificação da obra enquanto fantástica, o carácter maravilhoso de **Montedemo**.

Segundo Le Goff, o Maravilhoso se esconde em meio ao cristianismo e as crenças pagãs. Citamos ao longo da análise o culto de adoração a grande-deusa ou ritos de fertilidade que aconteciam ao pé de Montedemo. Ritos, que por serem de origem pagã, a ideologia católica optou pela condensação ou superposição desses valores. Esses ritos aparecem, em **Montedemo**, transformados em festa de adoração a um santo católico: São Jorge. Foi preciso então a escolha de uma festa para o santo matador de dragões, para que se pudesse deter o “demônio” assinalado pelos católicos em tais festas. Podemos perceber que sociologicamente o cristianismo não ocupou o espaço livre no imaginário das comunidades. Ao contrário passou a disputar o mesmo espaço simbólico da religião. Embora se tente esconder, ou recalcar tais manifestações elas permanecem vivas na memória cultural.

A *mirabilia*, o Maravilhoso de origem pagã surge em **Montedemo** como um descontentamento do passado, ou de uma revelação de um espaço mítico dentro da cultura portuguesa. A representação do forte catolicismo português evidenciado na narrativa está na busca de um apagar da história tudo que aconteceu no pequeno vilarejo. Foi preciso banir do espaço narrativo as personagens que representavam o espaço pagão: Milena e a criança. É preciso mais, limitá-los a memória, ou ao espaço do Monte, que dorme um sono de fera, mas que se personifica pronto a acordar a população da aldeia do seu “transe” católico.

O maravilhoso na arte surrealista surge, mormente, conjugado ao insólito das imagens e ao sonho para criar a propalada “surrealidade”, Isto é, o estágio no qual os contrários deixariam de ser percebidos contraditoriamente. Também tinha por função romper as convenções de formas literárias pautadas pelo prosaico, pois como preconizava Breton: “no domínio literário, só o maravilhoso pode fecundar obras oriundas de um gênero inferior como o romance e, de um modo geral, tudo participa da anedota”.

A figura feminina representada por Milena é valorizada enquanto elemento transformador, não apenas no seu mundo interior, mas na vida de todos os aldeões. Essa personagem surge como fator de desordem que altera a rotina secular que se cristalizara na vida dos moradores dessa Aldeia.

No nível da narrativa, a tessitura amorosa entre o par Dulcinha e Tenório deixa transparecer diversos elementos temáticos caros do Surrealismo (traço remissivo por parte da crítica). O amor surge, invariavelmente, associado à sexualidade, ambos constituindo-se em forças reveladoras de uma nova condição do ser. A sexualidade também está nos ritos pagãos cultuados pelos camponeses.

No nível da história de Portugal, da época em que foi escrita **Montedemo**, temos a busca de uma escritura que quer a criação de uma obra ficcional em que “o irreal ou insólito são tentativas de escapar a um real insuficiente e banal”. Pensando em uma época que se está recuperando de um período de repressão política, torna-se uma forma de evasão da história portuguesa imediata, realizada a partir de sua reestruturação simbólica.

## 5 BIBLIOGRAFIA:

### Obras de Hélia Correia

CORREIA, Hélia. **Montedemo**. 2. ed. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

\_\_\_\_\_. **Bastardia**. Lisboa: Relógio D'Água, junho de 2005.

\_\_\_\_\_. **Soma**. Lisboa: Relógio D'Água, 1987.

\_\_\_\_\_. **O número dos vivos**. Lisboa: Relógio D'Água, 1982.

\_\_\_\_\_. **Insânia**. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

\_\_\_\_\_. **O Separar das Águas**. Lisboa: Relógio D'Água, 1981.

### Fortuna crítica sobre a autora

ALONSO, Cláudia Pazos. **Repensar Feminino: o Montedemo, de Hélia Correia**. Via atlântica nº2, 1999.

BARRENTO, João. **A Nova Desordem Narrativa: Sujeito, Tempo e Discurso Acentrados no Romance de Mulheres em Portugal**. Abril- Revista do núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 2, nº 3, Novembro de 2009.

DÉCIO, João. **Para uma Incursão no discurso Literário de Hélia Correia**. UNILETRAS. (Universidade Estadual de Ponta Grossa, Pr.). nº 8, p.126-128. 1986.

GUEDES, Maria Estela. Hélia Correia: **Montedemo**. **Colóquio-Letras**. Lisboa, n.87, p.96, set. 1985. (recensão crítica).

NOGUEIRA, Albano. Hélia Correia: **Soma**. **Colóquio-Letras**. Lisboa, n. 103, p.91-92. maio/ junho de 1988. (recensão crítica).

OLIVEIRA, Cristina Cordeiro. Hélia Correia: **A Fenda Erótica**. **Colóquio-Letras**. Lisboa, n.109, p.119-120, Mai./ Jun. 1989. (recensão crítica).

PERES, Lygia Rodrigues Vianna. **O Maravilhoso em Calderón de La Barca**. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001. O Maravilhoso no século XVIII. P. 17.41.

RODRIGUES, Ernesto. Hélia Correia: Marginalidade e Loucura. **Colóquio-Letras**. Lisboa, n.143/144, p. 234-236, Jan./ jun. 1997. (recensão crítica).

SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos. Hélia Correia. MACHADO, Álvaro Manuel (org.) **Dicionário de Literatura Portuguesa**. Lisboa: Presença, 1996. p. 140-141.

ZAMBONI, Márcia Valéria. **Montedemo: a Fábula e o futuro**. In Mimesis: Revista da Área de Ciência Humanas da Universidade do Sagrado Coração. Bauru-SP, 1988.

### **Sobre modalidades de representação do sobrenatural**

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Lisboa: Moraes, 1969. p. 36.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In:\_\_\_\_\_. **El Reino de Este Mundo**. 7. ed. Montevideo: Arca, [s.d.].

CHIAMPI, Irleamar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORTAZAR, Julio. "Del Sentimiento de lo fantástico". **La Vuelta al Dia em Ochenta mundos**. 4.ª ed., México, Siglo XXI, 1969.

FURTADO, Felipe. **A Construção do Fantástico na Narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.

FROEHLICH, Márcia. **Traços Surrealistas em A Torre da Barbela de Ruben A.** 134f. Dissertação - Área de Concentração Estudos Literários da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS.), 2005.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LE GOFF, Jacques. **O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1990.

Peres, Lygia Rodrigues Vianna. **O Maravilhoso em Calderón de La Barca**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. O maravilhoso no século XVII. P. 17-41.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

### **Sobre a prosa portuguesa das décadas de 70 e 80**

COELHO, Nelly Novaes. **O discurso-em-crise na literatura Feminina portuguesa**. Revista Nº 2 Universidade de São Paulo, 1999.

LEPECKI, Maria Lucia. **O surrealismo em Portugal: uma ruptura no imaginário**. In: Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. 7. Anais...UFMG, Belo Horizonte, 1979.

LOURENÇO, Eduardo. Dez anos de Literatura Portuguesa: 1974-1984.

**Colóquio-Letras**. Lisboa, n.78, p. 7-16, Março de 1984.

MOISES, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 29. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. **A Literatura Portuguesa Através dos Textos**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto, 1996.

### **Teorias do romance**

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins fontes, 1996.

BUTOR, Michel. O espaço no romance. In:\_\_\_\_\_. **Repertório**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 39-46.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1987. p.70.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Trad. Vera da Costa e Silva et al. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DURAND, Gilbert. **As estruturas Antropológicas do Imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo. Martins fontes, 1997.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1985. (p. 30).

DIMAS, Antônio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1985.

GENETTE, G. **Discurso da Narrativa**. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GRIMAL, Pierre. Dicionário da mitologia grega e romana, tradução de Victor Jabuille. 5ª ed. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2005. p.76-77.

LINS, OSMAN. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. p.6.

MONFARDINI, Adriana. **Construções Identitárias em Maina Mendes de Maria Velho da Costa**. 133f. Dissertação - Área de Concentração Estudos Literários da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS.), 2006.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. **Murmúrios de uma Vivência: Metáfora Literária da Efemeridade Histórica**. 136f. Dissertação - Área de Concentração Estudos Literários da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS.), 2004.

\_\_\_\_\_. **A configuração do Espaço: Uma Abordagem de Romances Querosianos**. 203F. Tese - Área de Concentração Estudos Literários da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS.), 2008.

PRAZ, Mário. Trad. Philadelpho Menezes. **A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica**. São Paulo: UNICAMP, 1996.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narração**. Tomo 1. Campinas: Papyrus, 1994.

SCHOLES, R.; KELLOG, R. **A Natureza da Narrativa**. Trad. G. Meyer. Rio de Janeiro: McGraw-Hill do Brasil 1977.

TODOROV, T. **Poética da Prosa**. Trad. C. Berliner. São Paulo: Martins fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos**. Trad I. Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1989.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da Literatura**. Trad. J. Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1962.