

O corpo estrangeiro das deusas em *Medeia*, de Pasolini, e *Montedemo*, de Hélia Correia

Keli Pacheco¹

Resumo: O ensaio toma duas narrativas, uma fílmica, de Pier Paolo Pasolini, *Medeia*, e outra em prosa, de Hélia Correia, *Montedemo*. A intenção é observar a estrangeiridade das personagens que protagonizam as narrativas: Medeia e Milena, deusas que vivenciam processos de modernização na sociedade em que vivem, a fim de refletir sobre os conflitos que a presença e práticas de ambas provocam na comunidade de entorno, e como a própria narrativa cria estratégias, em linguagem e imagens poéticas, para expor tal experiência das personagens. Para este percurso buscamos um diálogo com Jean-Luc Nancy, e o conceito de corpo; com Maurice Blanchot, em sua reflexão sobre a comunidade; com Maria Zambrano, ao abordar a noção ruína; entre outros.

Palavras-chave: Estrangeiridade; Deusa; ruína; *Montedemo*; Medeia

Abstract: This essay takes two narratives, a film, Pier Paolo Pasolini's *Medea*, and another one, in prose, *Montedemo*, by Hélia Correia. The intention is to observe the foreignness of the characters that are the narratives protagonists: Medea and Milena, goddesses who experience processes of modernization in the societies they live in, in order to think on the conflicts provoked by the presence and practices of both of them in the community around, and how the narrative itself create strategies, in poetic language and images, to expose such experiences of the characters. To this route, we seek a dialogue with Jean-Luc Nancy, and the concept of body; with Maurice Blanchot, in his reflection about the community; with Maria Zambrano, when she approaches the notion of ruin; among others.

Key-words: Foreignness; Goddess; ruin; *Montedemo*, Medea

Um dia, os deuses se retiram. [...] O que resta de sua presença é o que resta de toda presença quando ela se ausentou: resta o que se pode dizer dela. O que se pode dizer dela é o que resta quando ninguém mais pode dirigir-se a ela: nem lhe falar, nem tocá-la, nem lhe dar um presente (NANCY, 2016, p. 29).

O que há para além disso, e há tanta coisa, nunca foi perguntado ou respondido. Porque aquilo que as palavras não cobriram, mesmo que exista, não se reproduz (CORREIA, 1983, p. 15).

¹ Doutora em Literatura. Docente de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa no Departamento de Estudos da Linguagem e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG.

Para este ensaio tomo duas narrativas com personagens femininas, deusas figuradas e prefiguradas, em diferentes suportes. A primeira, a bárbara desejante Medeia, primitiva/moderna, que nos chega através do cinema, refiro-me à recriação que Pier Paolo Pasolini fez em 1969, em *Medea*, no Brasil traduzido como *Medeia, a feiticeira do amor*; a segunda, prefigurada na novela da escritora lusa contemporânea Hélia Correia², em *Montedemo*, de 1983, que tem como protagonista a personagem Milena. Em ambas existe um desejo de revelação de um saber oculto, de fazê-lo reproduzir, que se transpõe em imagens bastante poéticas.

Sabidamente, o filme de Pasolini encena uma versão da tragédia de Eurípedes que retrata uma das lendas mais antigas da mitologia grega.³ No filme temos um gesto de retorno ao passado mítico, arcaico, primitivo, bárbaro, bem como na novela de Hélia Correia há um sugestionamento desse mesmo retorno, mas este se personifica na presença de um monte primitivamente conhecido como Montedemo, que recebeu novo batismo de um frade da região, mais aceitável pela igreja católica e seus fiéis, de monte São Jorge.

Chama a atenção o silêncio da protagonista do filme de Pasolini. Em *Medea* temos a presença ilustre de Maria Callas, que dá corpo e voz à personagem principal, considerada a maior soprano de todos os tempos, ou a maior celebridade da ópera do século XX, contudo, no filme, não há qualquer aparição de seu canto, o silêncio de sua voz certamente significa. De modo análogo, Milena é mais falada, tanto quando presente, quanto quando ausente, do que fala.

A história de Medeia simboliza o limiar da sociedade primitiva das culturas xamãs que tinham como eixo da organização de sua sociedade a mulher, a deusa mãe. Tal cultura

² Ainda pouco conhecida pelo público brasileiro, Hélia Correia foi vencedora do prêmio Camões no ano de 2015. Escritora de gêneros diversos, atuante, ela é reconhecida pelo diálogo que suas obras estabelecem com a tradição clássica, sobretudo a grega. Sua estreia foi em 1981, com a novela *O separar das Águas*. A crítica também costuma aproximar a novela *Montedemo* ao realismo mágico sul-americano, (O Público, Portugal, 17 de junho de 2015). Contudo optamos aqui por não buscar uma classificação estilística e temática comparativa da narrativa da escritora, para fazer uma leitura que tome em conta a singularidade do enredo, uma vez que somos adeptos da ideia de que toda grande obra necessita de sua própria epistemologia, como afirmava Walter Benjamin, segundo Gershom Scholem.

³ A lenda de Medeia é, certamente, mais antiga que a tradição trágica, portanto à peça de Eurípedes. Na mitologia grega tal mito simboliza o limiar da sociedade primitiva das culturas dos xamãs, dos primeiros habitantes da Grécia, que tinham como eixo da organização de sua sociedade a mulher, a deusa-mãe. “Diz-se que foi Eurípedes o primeiro a fazer com que os filhos de Medeia tenham sido mortos pela mãe. Na versão anterior, eram lapidados pelos Coríntios, que os castigavam por terem levado a túnica e as joias a Creusa” (GRIMAL, 1997, p. 294).

baseava-se em uma conexão do ser com a terra, com a natureza, em uma relação sagrada de troca. No filme a cena do sacrifício, da expiação de um jovem em prol da colheita, deixa transparecer o sentido da morte com a finalidade de frutificação, de renascimento da comunidade. Medeia era a deusa sagrada dessa comunidade primitiva, coordenava os rituais de sacrifício e guardava com os seus o Velocino de Ouro, cobiçado por Jasão como meio de tomar a posse do trono de seu tio, o Rei, porém no meio do caminho de Jasão havia Medeia, um desvio, a paixão de ambos.

Milena, por sua vez, habita o mundo moderno, uma região litorânea de Portugal explorada pelo turismo sazonal. Ela é uma mulher com mais de trinta anos e sempre adoentada que vivia com sua tia Ercília Silveira, católica de terço à mão. A jovem é apresentada pela tia como decente, distante de modas, namoros e pinturas na cara, “talvez um tudo-nada decente em demasia” (CORREIA, 1983, p.20). Em uma festa religiosa, acontecida em fevereiro, fica evidenciada a presença de ritos pagãos ainda praticados pela comunidade no Montedemo, atual São Jorge.⁴ No início do ano em que se passa a narrativa há um anúncio, um tremor de terra, sugestivo de um acontecimento especial apenas percebido por Irene, conhecida como a tonta, personagem excluída pela comunidade ribeirinha, “que, de joelhos sobre o areal, invocou sem parar deuses e astros, pressentindo maiores assombrações” (Idem, p. 9).

Podemos ver o Montedemo/São Jorge como um espaço fértil, contudo na própria figuração da natureza manifesta-se a presença de uma opressão/repressão da mulher, da própria natureza, ou de tudo aquilo que as palavras cobrem, iluminam e revelam. Ao descrever o monte, o(a) narrador(a) cria um paisagem que remete a um corpo cheio de vida:

Era à boca dos vales pomareiros que se alteava o monte. Um bico enorme, arquitectura 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.

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

⁴ A época da festa religiosa “é por si própria reveladora da tentativa, por parte da Cristandade, de repor a sua hegemonia, pois o Carnaval preserva algo dos bacanais da Roma Antiga, tendo sido mais tarde integrado no calendário da Igreja como uma época de permissividade, onde a compostura quotidiana pode ser quebrada sem punição” (ALONSO apud COUTINHO, 2011/2012, p. 113).

Tudo nele brota, floresce, devora o húmus e torna-se húmus. “Num frenesim de seiva e de sentidos, fome tal que em cada primavera se via o monte inchar e encolher, como ofegante, como homem desvairado de desejo”. Aí está o masculino presente na cena da descrição da paisagem, presença que oculta e deixa na sombra um segredo, pois havia as fontes: “Fontes, se é que as havia – e pois devia haver [...] – fontes, ninguém pudera dar com elas. Assim como nas grutas nunca por nunca um pé humano entrou. [...] E é esse um fraco coração do monte: para que fique seu o que seu é e ninguém tente abrir-lhe as veias e os segredos” (CORREIA, 1983, p. 12). Nestas passagens são notáveis algumas imagens que mantêm obumbrada a metáfora feminina na descrição da paisagem natural.

É no Montedemo ainda que os pares de noivos “cobertos pela noite e embuçados [...]”. Contra as leis da igreja, contra os ditames da prudência iam. E encostavam à terra a boca e 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 mais carregada de naufrágios, emigrações e loucos sem abrigo” (Idem, *ibidem*). Novamente, a repressão/opressão, ou melhor, ocultação ou apagamento do feminino presente no desejo dos jovens casais por filhos machos.

O rebatismo no monte também é indicativo de repressão, desejo de secretar toda rebeldia das festas, danças e promessas pagãs para o Deus católico através do santo guerreiro, matador de dragões. No segundo domingo de fevereiro o monte atrai homens e mulheres, o vinho faz com o alguns se libertem do peso do pecado, e dancem e festejem sem saber o quê. “Que delírio foi esse? Ninguém sabe.” (Idem, p. 18). E Milena no Montedemo estivera e lá engravidara, e disso resulta seu rompimento com a comunidade conservadora, católica, da qual fazia parte, assim como Medeia rompe com os seus. Mas enquanto Medeia faz um movimento que parte de um universo primitivo para o moderno, o percurso de Milena revela-se inverso, uma vez que deixa sua comunidade moderna, católica, racista e misógina, para um exílio rumo ao universo primitivo transfigurado pela sua opção de viver com Irene em uma cabana “muito a sul, no abrigo das dunas e dos canaviais, construída em madeira de caixotes sobre torrões de mica” (Idem, o. 31), e de manter a gravidez do filho de um retornado, como mais tardiamente será anunciado pela narrativa, de um homem negro emigrado das ex-colônias africanas portuguesas.

Milena de certa forma incorpora o estrangeiro, dá corpo a ele através da concepção da criança, mas diferente dos turistas que eram bem-vindos e bem vistos, os retornados eram totalmente excluídos da comunidade, descritos por uma personagem como “aqueles

negros bêbedos e pobres, carregados de filhos e incapazes de levar uma conversa com mulher que fosse” (Idem, p. 46), fazendo-os não entender como Milena engravidara de um deles.

Jean-Luc Nancy, em *Corpus*, afirma: “O corpo expõe a efracção de sentido que a existência possui” (NANCY, 2000, p. 25). O filósofo procura pensar o corpo em um exercício de retirar dele a noção de essencialidade, para perceber o corpo como puro exterior, como aquilo que está no limite. Para Nancy a existência é a efracção, vem do exterior e cria sentido ao corpo que apenas sofre o sentido da existência. Portanto, ao engravidar, Milena dá corpo ao estrangeiro marginalizado pela comunidade, e com isso se exila desta mesma comunidade, uma vez que incorpora toda a hostilidade direcionada aos retornados, revelando assim não quem ela é, mas os sentidos que aquela comunidade atribui aos corpos, notadamente dos estrangeiros: o corpo capitalizado dos bem-vindos turistas; e o corpo pobre sem direito à vida dos retornados das ex-colônias africanas de Portugal.

De igual modo, Medeia irá vivenciar uma ressignificação do seu corpo quando sofre a efracção de tornar-se estrangeira. O mesmo acontece com o Velocino de Ouro, elemento que traria poder e glória a Jasão, conforme o prometera o Rei, promessa logo não cumprida, que faz Jasão atirar o Velocino ao chão. Com o ato, o valor sacro atribuído pela comunidade de Medeia também decai e, em breve, esse desvalor será consequentemente transferido para Medeia e seus filhos, uma vez que a ambição de Jasão se mantém. Mas enquanto ambos vivem a paixão, apenas o estranhamento da presença de Medeia na nova comunidade é bastante reforçado em cenas da narrativa fílmica⁵, bem como o desentendimento de Jasão da situação especial de Medeia, mulher antiga, como é chamada pelo Centauro.

No filme salienta-se uma cisão de valores de sagrado e profano, personificada pela personagem do Centauro no início da narrativa, quando se comunica com o pequeno Jasão, o qual ao se tornar adulto não consegue vê-lo mais na sua forma mítica, mas apenas consegue vê-lo em formato humano, realista. De um lado, o universo sacro, primitivo e infantil; do outro, o profano, moderno, adulto. Medeia, nesse sentido, seria o elo de união de dois mundos, contudo Jasão, ambicionado pelo trono, rompe com Medeia que – na

⁵ A longa cena da troca de roupa de Medeia ao chegar à nova comunidade é sintomática no exercício do mascaramento da efracção que o coletivo feminino sente com a chegada de um corpo em vestes a elas estranhas, contudo a diferença de Medeia se reafirma o tempo todo.

versão de Pasolini não se evade do palácio no carro de Sol, como na tragédia de Eurípedes, recebendo o estatuto de divindade – morre queimada, respondendo a Jasão: “Agora não há mais tempo para nada”.

A visão de Pasolini é negativa, Medeia mata os seus e se desfaz em chamas. Para o cineasta, nos tempos modernos não reconhecemos nosso passado sacro e nos encerramos em uma vida consumista exclusiva.⁶ A lição do início do filme, - que Jasão adulto recebe do Centauro, feito homem já em sua visão - “só o que é mítico é realista, só o que é realista é mítico”, não fora ouvida, assim como a belíssima voz de Callas é silenciada, vemos apenas seu corpo, o faceta realista, não sua mítica voz.

Em *Montedemo*, após sair da casa da tia em junho, perto do verão, Milena é acolhida pela maior excluída da sociedade litorânea, e sobrevive da solidariedade de Irene que, em meses estivais,

[...] reforçou o peditério de dinheiro e comida aos veraneantes, assaltava os turistas com gestos catastróficos, um puxar de cabelos, uns arrancos que os divertiam e incomodavam, razão dobrada para lhe darem esmola. Ia com velhas latas às traseiras de hotéis esperar que lhe deitassem os restos de comida. E altas horas andava por pomares roubando fruta e emudecendo os cães com meios que ninguém conseguia perceber (CORREIA, 1983, p. 31) .

E no imaginário da sociedade católica, conservadora, lentamente começa a surgir um mito, uma vez que Milena nunca mais se aproximou das casas, porém logo a invasão endinheirada, o movimento dos turistas pelas vielas, — como “novos conquistadores,

⁶ Inicialmente marxista Pasolini ficou abalado ao conhecer as atrocidades do regime stalinista. Em seus primeiros filmes adotou componentes míticos que superam o caráter documental do neo-realismo italiano. E o cinema entra em seu projeto justamente pelo seu caráter pré-gramatical, por sua capacidade de permitir uma comunicação primitiva, bárbara e violenta. No livro sobre cinema de sua autoria “Empirismo herético”, Pasolini dirá que o código de comunicação do cinema seria a própria realidade. Na segunda metade dos anos 60, próximo à produção de *Medéia*, declarou-se assustado e incomodado com a invasão da cultura de massa: “não quis continuar fazendo filmes simples, populares, porque, caso contrário, seriam de certo modo manipulados, mercantilizados e desfrutados pela civilização de massa. E então fiz filmes difíceis, começando com *Gaviões e passarinhos*, *Édipo rei*, *Teorema*, *Pocilga*, *Medéia*, filmes mais aristocráticos e difíceis, que seriam portanto dificilmente desfrutáveis” (PASOLINI apud PEREIRA & ATIK, 2008, p. 210). Nesse sentido entende-se o ritmo do filme, o silêncio e a preferência pelos planos abertos, com belas imagens da Capadócia, Turquia, norte da África, em uma paisagem primitiva, com atores em figurinos totalmente estranhos à própria cultura grega, a solidão cósmica da protagonista estrangeira exilada, depois de romper com sua comunidade original, tudo isso sendo encaminhado ao seu destino trágico – compôs assim uma obra artística refratária a qualquer investida convencional, precavendo-se contra o risco da mercantilização e massificação.

escudados tão-só na própria luz [...]. Imitam, riem fotografam, gastam. Alugam quartos, compram aventais, abrindo seu caminho entre cobiças” (Idem, p. 32), — deixam insone a comunidade que não percebe um sinal de mau agouro da natureza: “gaivotas de um azul nevado e triste que vieram morrer junto aos rochedos” (idem, ibidem).

Apenas Tenório, homem de ciência, um farmacêutico solteiro e virgem, “de muitas leituras e convicções políticas que haviam irritado a ditadura”, passado o verão, em Setembro, preocupou-se com a situação de Milena, e como ela insistira em ganhar o bebê na cabana de Irene, ele decidiu visitá-la todo fim do dia, e ela “recebia-o sorrindo, com seu ventre enorme e o rosto alucinante, doloroso de olhar como o rosto de Deus. Ele trazia-lhe roupa, refeições” (Idem, p. 36). Depois dele apenas Dulcinha que, apesar do diminutivo, era uma mulher larga e pesada, irá preocupar-se com a situação de abandono de Milena, e assim ambos começam a peregrinar em visitar diárias, e aos poucos entre eles começa um enamoramento, “talvez porque trouxessem nos sentidos uns restos do fascínio de Milena” (Idem, p. 38). É inequívoca a presença de uma influência amorosa emanada não só pela gravidez de Milena, mas por tudo o que ela significa: seu exílio, sua vulnerabilidade que, com o nascimento da criança, será radicalizada.

Então chega a notícia: “A perdida sobrinha de Ercília Silveira dera à luz um menino tão de cor como se houvesse sido concebido sobre um chão de senzada, por pais pretos” (CORREIA, 1983, p. 43). A comunidade se enche ódio e pavores e, tal como anjos, “as crianças, sentindo o cheiro do medo, e ouvindo as mães rememorar com as vizinhas tudo o que de intrigante acontecera desde o tremor de terra inicial, deixavam de comer e estremeciam, olhando ansiosamente para trás” (Idem, p. 45). A imagem, nessa passagem da narrativa, pode ser lida como uma alusão à tela *Angelus Novus*, de Paul Klee – quadro que fora de propriedade de Walter Benjamin, e por ele muito amado (ver SCHOLEM, 1994, p. 50) e, sabidamente, mencionado pelo filósofo na parte nove das teses “Sobre o conceito de História”. Na novela, assim como o anjo da história benjaminiano, as crianças olham para trás e percebem a catástrofe que chega a elas como montanhas de ruínas que não conseguem restaurar, e assim são elas lançadas ao futuro, ao porvir arruinado por uma sociedade intolerante, preconceituosa e misógina.

Em paralelo ao nascimento do menino, uma espécie de praga toma conta da pele dos mais sensíveis da vila, “pequenas chagas rubras nos braços e nas coxas, redondas, como abertas por cigarros”, e por isso os doentes passam também a ser estigmatizados e se fecham em roupas inadequadas ao outono, mas as chagas ocultadas dentro das casas

passam despercebidas, “porque até os eventos demoníacos eram fraquezas a guardar portas adentro, longe da intromissão dos forasteiros” (Idem, p. 46). Os forasteiros são o demoníaco às vistas, o nascimento do menino mulato, segundo Esteves escrivão, é obra do diabo. Portanto, o diabo é aquilo que é visibilizado, construído em rejeição, exclusão, pela comunidade do desamor e do desafeto.

Em *A comunidade inconfessável*, publicado no mesmo ano da novela de Hélia Correia, Maurice Blanchot elabora uma definição de mal que desborda o eu a fim de aniquilar o outro.

O mal é sempre excessivo. Ele é o insuportável que não se deixa interrogar. O mal, no excesso, o mal como ‘a doença da morte’, não saberia ser circunscrito a um ‘eu’ consciente ou inconsciente, ele concerne de início o outro, e o outro – outrem – é o inocente, a criança, o doente cujo lamento ressoa como o escândalo ‘inaudito’, porque ultrapassa o entendimento, ao mesmo tempo que me vota a responder a ele sem que eu tenha o poder para isso. (BLANCHOT, 2013, p. 50).

E a imagem inimaginada pela vila se faz visível, Milena começa a sair com o menino nos braços, “no alto de uma duna, se despia e lhe dava de mamar. Aquela exibição de um corpo feminino com a sua nudez implacável; essa criança escura, parida sem ter nome, raça ou paternidade, foram um desafio que a vila, enfurecida, não pode ignorar” (CORREIA, 1983, p. 47). E em metáforas a narrativa nos faz entrever um terrível crime de ódio, a população toma forma de uma grande serpente e avança em direção a Irene e Milena, a natureza então responde com um mar revoltado, depois rijo e vermelho, espelhando a candeia que incendiara a cabana, não deixando vestígio das habitantes⁷.

⁷ Essa passagem da narrativa assemelha-se ao ritual teúrgico de caráter estritamente esotérico de iniciação dentro da água descrito por Gershom Scholem no livro *A cabala e seus simbolismos*. Na narrativa Milena é vista sorrindo pelos seus algozes, em um primeiro momento o céu fica verde, “um ardor de águas cuspidas para o céu, cobrindo tudo”. Depois as ondas “avermelharam como um espelho de cobre”. (CORREIA, 2010, p. 49). Scholem descreve um ritual de iniciação dentro da água presente nos manuscritos de um “Livro do envigamento e do Feitio do Manto da Retidão”, possivelmente praticado por iniciados antes do século XV, em que, após uma série de preceitos desde vestimenta, atos de caridade até práticas alimentares, a cor do céu e água revelam se o ritual dará certo. Nesse rito pagão, não presente em literatura talmúdica ou de outras tradições judaicas, o verde do céu sobre a água simboliza que ainda há algo impuro dentro do adepto, a água em vermelho revela que o adepto está puro e apto a pronunciar o Nome, e assim ser revestido de uma força irresistível (ver SCHOLEM, 2015, p. 164-165). Após esse episódio, Milena se ausenta, torna-se um enigma e a comunidade antes de ódio se enche de paz. Nesse sentido que vemos em Milena um devir deusa, como nomeamos no artigo.

Depois desse episódio, Milena desaparece, não sabemos se morre ou se oculta no Montedemo, o que significa e marca o mesmo gesto de intolerância e desamor da vila. Sua ausência, porém, se faz presente nas ruínas: no sorriso de Irene e sua visionária conexão com o mundo natural; na erva em flor que brota das cinzas do que restou da velha cabana; no alerta dos gatos e das crianças ao se deslumbrarem com algum som que vem do Monte; na paz dos que na primavera passeiam e de longe contemplam o Monte; na visão dos que dizem ter visto uma “mulher belíssima levando ao colo um rapazinho escuro por entre o fervilhar do matagal” (Idem, p. 52); enfim, nos enigmas indecifráveis.

Maria Zambrano, filósofa espanhola que viveu em exílio grande parte de sua vida, parte da metáfora das ruínas, no breve e denso ensaio “Uma metáfora da esperança: As Ruínas”, para propor à filosofia uma saída da impassibilidade e entrada em um saber misterioso da revelação poética, definida como a sabedoria presente na cultura do que não é dito, mas desvendado pela indicação, pela metáfora, que é fundamento da poesia. Helia Correia, em sua prosa poética, faz bastante uso da metáfora natural, que também interessa a Zambrano, como via para alcançar o sentido. As ruínas então se expõem em sua dupla face complementar, “são uma categoria da história e fazem alusão a algo muito íntimo de nossa vida”, pois são o testemunho do fim de uma ação humana, de edificar. O edifício de Milene, construído com Irene e o bebê que carregava no ventre, foi de amor, ela edificou fazendo história e sonho. “E assim, nas ruínas, o que vemos e sentimos é uma esperança aprisionada, que quando esteve intacto o que agora vemos desfeito quiça não era tão presente: não havia alcançado a sua presença o que consegue com a sua ausência” (ZAMBRANO, 2010, p. 3).

Nas duas narrativas, de Correia e Pasolini, ao final, sobra apenas o resto, a própria narrativa, aquilo que pode dar testemunho do amor, mascarado, ocultado, pelo processo de modernização pelo qual passam seus mundos. Medeia, a deusa sagrada em um mundo profano⁸; Milena, e seu devir deusa sagrada em um mundo católico intolerante conjugado

⁸ Jean Luc-Nancy escreve que, diferente do desastre moderno que revela a verdade arruinada, na tragédia a ruína se conjuga com a verdade (Ver NANCY, 2016, p. 245). Nesse sentido a ruína de Medeia é conjugada à verdade de um mundo que hostiliza e rejeita o primitivo que ela é. Essa, nos parece, é a moira da personagem de Pasolini. Nancy ainda lembra, a partir de Bertold Brecht, que a tragédia torna-se ela mesma ao se exilar, ao sair da religião, do culto. Podemos ler Medeia como uma espécie de figuração desse abandono, uma vez que Medeia sai de sua comunidade de origem onde tinha a função de deusa-mãe, função religiosa, elo entre os deuses e os homens, função sacrificial. Para Nancy, a saída do culto faz a tragédia sair da presença: “Os deuses se retiram, ou quem sabe foram os homens que os desampararam, passando da vida agrária à urbana, da encantação a retórica e da palavra à escrita” (Idem, p. 247).

ao capitalismo predatório encarnado pelo turismo. São Deusas, pois são duas ausências, como explica Zambrano:

É que existem duas classes de ausência. A primeira é a mais frequente: ausência de algo que simplesmente não está presente, mas que pode estar ou que esteve alguma vez; é a falta de algo ou de alguém que conhecemos, cuja figura nós podemos contemplar integralmente. A outra ausência, a ausência pura, verdadeira, é aquela que jamais esteve presente. Deus é o grande ausente, disse Ortega. Sim: a ausência pura é a ausência da divindade, essa que expressaram os grandes místicos. “Doença de amor que não se cura a não ser com a presença e a figura”, dizia San Juan de la Cruz. E então, essa ausência das ruínas, cuja presença nunca vimos inteiramente, não faz pensar que se trate de algo divino? Parece comprová-lo o fato de que a ruína perfeita seja a de um templo. E também que toda ruína tenha algo de templo, de lugar sagrado. Lugar de perfeita contemplação. (Idem, p. 4).

E nos parece que, apesar de não haver espaço para o corpo estrangeiro em ambas as narrativas, notadamente daquele que não é (ou não pode ser) modernizado/capitalizado, há uma sobrevivência do mítico que permanece no silêncio,⁹ nos restos, naquilo que testemunha uma antiga presença, ou uma presença como desejo, que jamais esteve presente. Tal aparição toma corpo no próprio nome atribuído ao grupo de imigrantes que surge no final dos anos 70 e na década de 80 em Portugal, advindos de suas ex-colônias, os retornados, são presenças antigas, mas antes jamais presentes. De certa forma, eles sempre estiveram ali, como uma grande ausência que não cessa de ressurgir, de reaparecer, na imagem dos atuais refugiados, pois no mundo não se esgota a exigência por acolhimento. Daí a resposta final da narrativa de Helia Correia: “– Amem-se – diz Dulcinha. – Nunca se sabe o fim” (CORREIA, 1983, p. 52).

Agradecimentos:

⁹ Sobre mito e ausência, Jean-Luc Nancy aponta que é próprio do mito é uma sobrevivência de uma falta, uma vez que “Mythos significa dizer de alguma coisa, pelo qual se faz conhecer a coisa, o caso [affaire]: em latim, sua *narratio*, que é seu saber. Quando os deuses estão retirados, sua história não pode mais ser simplesmente verdadeira, nem sua verdade ser simplesmente contada. Nelas falta a presença que atestaria a existência do que se conta ao mesmo tempo que a veracidade da palavra que conta”. (NANCY, 2016, p. 30).

Agradeço à Loraine Oliveira pelo convite, por acreditar e me levar a escrever/circular em torno desse tema após um período de quase três anos de imersão na luz/sombra da maternagem de uma menina.

Referências Bibliográficas

BLANCHOT, Maurice. (2013). A comunidade dos amantes. In: *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair de Almeida Filho. São Paulo/Brasília: Lumme editor e Editora UnB, p. 43 a 77.

CORREIA, Helia. (1983). *Montedemo*. Lisboa: Ulmeiro.

COUTINHO, Anabela Martins. (2012). Montedemo: o corpo em erupção. In: *Forma Breve*, nº. 9, p. 109 a 123. Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/2336/2195>>. Acesso em: 27 de junho de 2017

GRIMAL, Pierre. (1997). Verbete: Medeia. In: *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. 3ª Ed., Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, p. 292 a 294.

HELIA CORREIA. (2015). é vencedora do Prémio Camões. *O Público*, Lisboa, 17 de Junho 2015 de Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/06/17/culturaipsilon/noticia/helia-correia-e-a-vencedora-do-premio-camoes-1699305>>. Acesso em: 27 de junho de 2017.

MEDÉIA. (1969). Direção e Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: San Marco SpA (Roma), Le Films Number One (Paris) e Janus Film und Fernsehen (Frankfurt). Produtores: Franco Rossellini; Marina Cicogna. Itália, 110 min.

NANCY, Jean-Luc. (2000). *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Veja.

_____. (2016). Um dia, os deuses se retiram... In: *Demanda – Literatura e Filosofia*. Trad. João Camilo Penna, Eclair Antonio de Almeida Filho e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis/Chapecó: Editora UFSC e Argos, p. 29 a 34.

_____. (2016). Após a tragédia. In: *Demanda – Literatura e Filosofia*. Trad. João Camilo Penna, Eclair Antonio de Almeida Filho e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis/Chapecó: Editora UFSC e Argos, p. 29 a 34 e p. 237 a 252.

PEREIRA, Helena. & ATIK, Maria L. (2008) Da dramaturgia ao cinema: Édipo Rei. In: *Revista Eutomia*. Ano I – nº 02, pp. 185-199. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/19340>>. Acesso em: 27 de junho de 2017.

SCHOLEM, Gershom. (2015). *A cabala e seus simbolismos*. Trad. Hans Borger e J. Guinsburg. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva.

_____. (1994). Walter Benjamin. In: *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos: judaica I*. Trad. Ruth Joanna Solon. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 181 a 211.

ZAMBRANO, María. (2010). Uma metáfora da esperança: As ruínas. In: *Sopro*, nº. 37 Desterro: Editora Cultura e Barbárie. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n37.pdf>>. Acesso em: 27 de junho de 2014