

UMA LEITURA DO MODERNO CONTO PORTUGUÊS

MARIA ELIZABETH GRAÇA DE VASCONCELLOS

(Professora adjunta de Literatura Portuguesa da Universidade Santa Ursula, RJ, e professora assistente de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ)

A presentar um breve panorama do conto português moderno, eis a tarefa que nos coube no debate da tarde de hoje. O que tentaremos mostrar deve ser considerado como conclusões de estudos feitos quando ministraramos o curso "O moderno conto português" na Faculdade de Letras da UFRJ, em 1973, e na Faculdade de Letras da Universidade Santa Ursula, em 1975. O exame de diversas obras, que revelou analogias e contrastes entre elas, nos possibilitou a fixação de cinco níveis; assim, certos de que nenhuma leitura é inocente, não pretendemos esgotar nesta exposição todas as possibilidades que nos oferece o vasto repertório do conto do século XX, em Portugal, "Uma leitura do moderno conto português": eis a nossa proposta.

Passemos, pois, ao exame dos cinco níveis.

1. O desajuste social "simplesmente" desvelado.

Consideramos, principalmente, a emergência de uma "problemática do tipo sociológico"¹ e o conto-exemplo é "O 'monte' das rosas" de Urbano Tavares Rodrigues, que faz parte de *Uma pedrada no charco*, obra publicada em 1957.

Se o que caracteriza o romance neo-realista é também a presença da "problemática de tipo sociológico", que terá como cenário preferido as províncias do Ribatejo e do Alentejo — impérios do latifúndio —, poderíamos aqui tentar uma aproximação. Em "O 'monte' das rosas", Urbano Tavares Rodrigues evoca tal espaço, marcando a presença de dois conjuntos: o do grupo explorado e o do indivíduo centralizador. No conjunto 1, os lavradores são apresentados como um grupo quase uniforme: quando algum deles assume

um lugar no proscênio, é caracterizado como "bicho esquivo", "magro como um vime" ou "encolhido, com medo". Nesse espaço, germina a revolta: "O Alentejo era uma imensa seara de ódio, a crescer sob o sol escaldante. Pensando no destino dessa terrível messe de raivas surdas e inflamadas, Teresa tinha medo. Não por si, mas por todos os inocentes."²

No espaço 2, o indivíduo centralizador é desenhado na figura de Relegueiro... que a si próprio se intitulava um 'branco grande', em oposição aos comuns mortais, 'os pretos', gente de espinha murcha e escarcela seca."³ Quanto às reivindicações dos lavradores, assim argumentava: "...uns parvos... que não ganhavam nada com as casmurrices em lhes dando para ali... Liberal, era-o dele, como um senhor antigo, em dia de casamento e de baptizo ou de festa rija no 'monte', quando lhes enchia de vinho o bandulho. Mas que ninguém se lembrasse de lhe fazer frente, de lhe contrariar uma ordem ou de reclamar fosse o que fosse. Que o senhor ali era ele e mais ninguém."⁴

Circulando entre os dois conjuntos está Teresa. Embora pertencente à burguesia, — como dizia Relegueiro, "sempre era uma pequena de boa família"⁵ — alimentava grande simpatia pelos camponeses: "Quem julgam que sou? É convosco que estou. Acho que devem ser pagos como homens e não como servos. Não sei se têm razão neste caso, nem me importa: seja como for, sou por vocês, que são pobres e orgulhosos."⁶

Assim, Teresa é, antes de tudo, um personagem à procura de um espaço: os lavradores não lhe perdoam o "status" e Relegueiro a classifica de "excêntrica" — atribuição que sugere uma segunda leitura: fora do centro, fora da "velha ordem". É ela, então, por tentar conciliar os dois espaços, a vítima do conflito entre o grande proprietário e seus contratados.

O que salientamos como um dos pontos significantes nesta narrativa breve — "O 'monte' das rosas" — é o conflito entre o grupo desfavorecido e o grupo explorador; e, se quiséssemos buscar uma correspondência no campo do romance, lembraríamos de *O trigo e o joio* de Fernando Namora e de *Vindima* de Miguel Torga, em que, na procura de um espaço por parte de alguns personagens, também se desvela o problema social.

2. O fantástico, uma estratégia de crítica?

Quando falamos, inicialmente, em desajuste social "simplesmente" desvelado, fizêmo-lo com a intenção de contrapor uma abordagem transparente do problema em oposição a uma outra que lança mão do artifício do fantástico. De fato, utilizando os conceitos de Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica*, podemos repetir "...o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre."¹ ou ainda "...a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isso mesmo transgredi-la."²

Portanto, o fantástico é utilizado como meio de burlar a censura e se constitui em veículo de crítica aos desconcertos do mundo. Para exemplificar

tais conceitos, lançamos mão de "A estranha deformação física" de Maria Judite de Carvalho, em *Os Idólatras*, e de "O jantar do bispo" de Sophia de Mello Breyner Andresen, em *Contos exemplares*.

No conto de Maria Judite, Ivo, o personagem que, aparentemente, pertence ao espaço da normalidade, passa para o da anormalidade, por causa de uma "estranha deformação física" que lhe surge: nascem-lhe asas. Impossibilitado de conviver no seu meio social, abandona-o e lança-se ao desconhecido. Seguindo os conceitos de Todorov, podemos dizer que esse conto é uma alegoria: **asas** têm um outro sentido para além do literal, **asas**, como símbolos ascensionais³, arquétipos de liberdade. E assim, o sujeito da enunciação, o verdadeiro "sábio", fornece ao leitor elementos para uma segunda interpretação do título: a **estranha deformação "física"** seria do personagem-homem ou da sociedade?

Continuando pelos caminhos do fantástico, chega a vez de "O Jantar do Bispo" de Sophia de Mello Breyner, em que se nota a oposição entre dois conjuntos: o dos Donos do Mundo (do qual faz parte o Dono da Casa e sua família) e o dos oprimidos (ao qual pertencem o Pároco e os mendigos). O padre, porque colocava em perigo o equilíbrio da "velha ordem", do "espaço da normalidade", deveria ser transferido para outra aldeia.

Passemos à verificação de como Sophia utilizará, estrategicamente, elementos sobrenaturais como auxiliares para uma crítica social. A narrativa elementar comporta dois tipos de episódios: os que mostram um estado de equilíbrio ou de desequilíbrio e os que mostram a passagem de um para outro. Com a utilização de um elemento sobrenatural, rompe-se o primeiro equilíbrio em "O jantar do bispo": "Mas o Diabo que espreita a ocasião resolve "intervir."⁴ Com a utilização de uma outra intervenção sobrenatural, rompe-se o desequilíbrio mediano e inicia-se a demanda do segundo equilíbrio: "E Deus no Céu teve dó daquele Bispo porque ele estava só e perdido e não sabia lutar contra os hábeis discursos dos donos do Mundo."⁵

Mais uma vez, o sujeito da enunciação configura-se como o revelador da negatividade do contexto social: o conto — que repete a luta de Deus e do Diabo no mundo corrompido⁶ — constitui uma alegoria ou, se quisermos, uma parábola. E para ratificar a afirmação, vem em nosso auxílio a epígrafe de *Contos exemplares*, que é a mesma de Cervantes no "Prólogo al lector" em *Novelas ejemplares*: "Heles dado el nombre de ejemplares, y si bien lo miras no hay ninguna de quien no se pueda sacar un ejemplo."

Portanto, dessa nossa segunda etapa emerge como ponto fundamental a função do fantástico: crítica, feita de maneira estratégica, ao contexto considerado negativo.

3. O movimento de "des-coberta".

Já que falamos em personagem à procura de um espaço, podemos falar também em personagem à procura de um equilíbrio. Ora, se o Homem procura o equilíbrio em seu meio, verifica que as possibilidades oferecidas pela sociedade estão todas contidas dentro de um espaço previsível, a fim de

que o equilíbrio do grupo não corra perigo. Assim, ou o Homem se adapta ao esquema dos modelos possíveis — mesmo tendo de se anular — ou sai em busca de uma nova possibilidade, de uma "utopia", de um "não-lugar-marcado".

O primeiro caso pode ser exemplificado com "A Noiva inconsolável" de Maria Judite de Carvalho, em *As palavras poupadadas*. A moça de classe média é dada somente uma opção: casamento. É o seu lugar marcado; é isso que pai, mãe, irmão esperam de Joana. E nela, o desejo de pertencer ao espaço da "normalidade" passa a ser tão forte, que, num movimento de acomodação, depois da morte do noivo, assume a máscara de "noiva inconsolável":

Depois, nessa manhã, lera a notícia no jornal. Vinha o retrato dele, um retrato antigo que ela não conhecia. Mas havia tantas coisas que ela não conhecia e tantas pessoas... Pessoas a falar e ela a ouvi-las e a responder, a ter opiniões. Quais? Que teria dito? O seu atual pensamento flutuava levemente numa atmosfera mansa, batia ao de leve as asas, aflorava as coisas. Toda a angústia desapareceu. Já não receava nada, já não ia recordar todas as manhãs a pensar que talvez tudo fosse terminar antes da noite. Sentia essa calma no rosto que não via, nas mãos quietas, na voz que lhe saía direita, quase rígida. A serenidade que ele lhe negara! Apetecia-lhe sorrir mesmo sem estar alegre, sorrir precisamente porque estava triste. Sorrir à mãe quando ela entrasse com os trapos pretos que nunca mais havia de despir, sorrir ao pai, ao irmão, às amigas que tinham acabado de descer a escada, sorrir a toda a gente. Era de súbito outra pessoa. A noiva inconsolável do homem que morrera. ¹

Estabelecem-se, portanto, dois momentos no conto: antes da morte do noivo, quando Joana, indivíduo, caracterizada pela *insegurança*, procura o seu lugar marcado, e depois da morte do noivo, quando, já um tipo, passa a pertencer ao mesmo mundo das amigas, da mãe, do pai, do irmão, caracterizando-se pela *segurança* que o lugar de "noiva inconsolável do homem que morrera" lhe confere. Portanto, se na série individual houve uma degradação — Joana passa a agir segundo as regras do PARECER —, na série social verifica-se um aperfeiçoamento: o grupo, exercendo sua força sobre o indivíduo, fá-lo ocupar o seu lugar no esquema dos modelos possíveis.

Passemos ao segundo caso: inadaptado ao "status-quo", o Homem sai à procura de "outro lugar" ou do "paraíso perdido". No conto "A viagem" de Sophia de Mello Breyner, Homem e Mulher — personagens-signum — buscam o lugar perfeito, no tempo simbólico de um dia. A trajetória, marcada por encontros e desencontros, por descobertas e perdas, conduz finalmente ao abismo:

Então tentou descer pela própria vertente do abismo. Agarrando-se a ervas e raízes deixou-se escorregar ao longo do pre-

clípicio. Mas os seus pés não encontravam nenhum apoio onde pudessem firmar-se. Pois a vertente descia a pique, era uma parede lisa de pedra nua.

— Tenho de voltar para o carreiro — pensou a mulher — e tenho de procurar mais adiante uma passagem.

E, agarrada a ervas e raízes, içou-se para o carreiro.

Mas o carreiro tinha desaparecido. Agora havia apenas um estreito rebordo onde ela não cabia, onde nem os seus pés cabiam. Um rebordo sem saída. Aí ficou, de lado, com os pés um em frente do outro como as figuras dos desenhos do Egito, com o lado direito do seu corpo colado à pedra da arriba e o lado esquerdo já banhado pela respiração fria e rouca do abismo. Sentia que as ervas e as raízes a que se segurava cediam lentamente com o peso do seu corpo. Compreendia que agora era ela que ia cair no abismo. Viu que, quando as raízes se rompessem, não se poderia agarrar a nada, nem mesmo a si própria. Pois era ela própria o que ela agora ia perder.

Compreendeu que lhe restavam somente alguns momentos.

Então virou a cara para o outro lado do abismo. Tentou ver através da escuridão. Mas só se via escuridão. Ela, porém, pensou:

— Do outro lado do abismo está com certeza alguém.

E começou a chamar.²

Em 1963, Heriberto Helder publica *Os passos em volta em que se encontra "Descobrimento"*, dedicado à Sophia de Mello Breyner. Nesse conto, o "homem" é também um personagem-signum, num tempo de viagem, num tempo de procura, num tempo de des-coberta. A rua circular, que percorre muitas vezes e que o leva sempre ao mesmo lugar, instaura o tema do círculo:

E quem pode dizer que, à noite, no estrangeiro, depois de duas cervejas no estômago completamente vazio, a rua circular não era ainda mais circular? Ele começava por aquela praça onde havia um anúncio luminoso dos automóveis "Packard" e acabava na mesma praça, com o rosto ansioso voltado para as mesmas letras que acendiam em vermelho no meio da névoa: P-A-C-K-A-R-D. Pode-se recomeçar cem vezes a mesma frase musical. Comprova-se cem vezes o resultado de uma experiência física ou química. E ainda se verifica que é do abismo que vem a ressurreição. Percorria a sua dúvida (agora já não pensava na inocência e na malícia para chegar sempre à praça) e de novo duvidava. Muitas vezes ainda entrou na cervejaria que ficava próxima. Dizem que Goethe escreveu várias vezes alguns dos seus melhores poemas. Leonardo era mortalmente paciente em

frente das cores. E o que sabemos dos outros, dos mais antigos? Tudo é eternamente recomeçado. Não se sabe o que acharam. Acharam alguma coisa, os antigos, os modernos?

O que esse homem procurava e achou não é exemplo. E embora toda a poesia seja uma proposta ou uma solução moral, nós, os homens desta nação, só podemos imaginar as alegrias e as dores desse homem estrangeiro, ao frio e à névoa, na grande solidão dessa rua circular que talvez não exista em Antuérpia, nem em outra qualquer cidade deste tão grande, tão grande mundo.

Mas quem pode confiar em nós que somos desta terra que, por isso, tão mal a conhecemos? ³

Tanto em "A viagem", quanto em "Descobrimento", o conflito é abandono em suspenso: o Homem alcançará, algum dia, o paraíso perdido? O Homem virá, ainda, a "des-cobrir-se"? do "abismo" e da "rua circular" nascerá a selvação?

4. O tema amor: desestruturação do modelo tradicional.

As múltiplas e incessantes modificações que caracterizam o viver do século XX também se farão sentir no tratamento do tema amor na literatura. Ou será mostrada a impossibilidade de comunicação — como acontece em "Duas pessoas" de Heriberto Helder — ou a constante procura sempre frustrada — "A impossível evasão" de U. Tavares Rodrigues — ou, ainda, de modo irônico, a desestruturação do modelo mítico tradicional.

Considerando que o mito de Tristão e Isolda funciona como modelo da literatura amorosa do ocidente, chegamos a estabelecer determinados conceitos que são repetidos em diferentes épocas: amor oculto, amor impossível, amor associado à morte, amor associado à idéia de Deus, amor fruto do acaso.¹ Ora, há narrativas que atestam a ruptura de tal modelo, como é o caso de "Um homem de barbas" de Manuel de Lima.

Alguns episódios desse conto são paródias de episódios homólogos de narrativas da série tradicional. O triângulo amoroso — repetido nas figuras de Natália, Valeriano e Montalvão — é desestruturado através de estranhamentos introduzidos na caracterização de cada um dos membros que, assim, rompem com a série tradicional a que pertenceriam.

Natália apaixona-se por Valeriano por causa das barbas deste; quando o amante desaparece, convence o marido, Montalvão, a emagrecer e a deixar crescer as barbas. Substitui o amante por um marido "reformado". Ao contrário das heroínas românticas, que rezam para que o amado volte do duelo sôlo e salvo, Natália se lembra de Deus quando suspeita que pode ficar sem marido e sem amante.

Em relação a Valeriano, dois momentos podem ser lembrados como significativos para sua "caracterização às avessas": o duelo, quando, arrepiado, treme a ponto de parecer duas pessoas e tem de ser firmado ao solo por

meio de estacas, e o encontro noturno com Natália, quando, surpreendido por Montalvão, é rodado 366 vezes pelas barbas e desaparece nos ares, e para sempre. Este herói não volta...

Montalvão, o marido posteriormente metamorfoseado a pedido da esposa, assume o lugar do amante e assiste-se a um "final feliz"... temporário.

No nível da narração, a ruptura é feita através da ironia. Na ida para o duelo, por exemplo, quem filosofa é a mula:

A de Montalvão seguia normal: nem cansada nem folgada, indiferente a tudo como o cavaleiro. Submersa em problemas de grande complexidade, vedados ao raciocínio humano, parecia não pressentir Montalvão. Como se fosse sozinha, caminhava por cima de muros fazendo verdadelros prodígios de equilíbrio. Quando perdia o fio dos pensamentos, parava, só continuando a andar depois do guia a convencer, por intermédio do cajado, que a pensar morreu um burro. Então como que apanhando repentinamente a seqüência dos raciocínios, continuava satisfeita a marcha, zurrando discretamente.²

Com isso, o autor denuncia o código dos aforismos que, nas narrativas tradicionais, encerram ensinamentos de acordo com a ideologia dominante.³

Já que falamos no mito do amor, podemos citar o conto "Teorema" de Heriberto Helder, onde se nota o desvelamento de espaços até então esquecidos. O assassinato de Inês, sempre aproveitado para alimentar a ideologia dominante, é agora visto sob uma outra ótica: o assassino conta a sua morte, e perpassa por toda a narrativa um tom de crítica às tradições da "velha ordem".

5. O escritor, um artesão da linguagem?

Aqui, destacamos "Conto contado" de Almeida Faria em que, através de uma linguagem polifônica¹, apresenta-se o choque de dois conjuntos: o da liberdade — que inclui a menina e o louco, e tem como pano de fundo espaços marinhos — e o da mascarada social. Para a sociedade, como já vimos, cada personagem tem o seu lugar marcado e, sendo assim, menina e louco não podem estar juntos, pois tal convivência colocaria em perigo o equilíbrio do grupo. E vem a separação. Tempos depois, a menina, já adulta, consciente da violência de que fora vítima, resolve se vingar através da escritura. A linguagem de Almeida Faria reinventa um mundo: a quebra da sintaxe tradicional, as palavras compostas de maneira inusual, os neologismos, as repetições, as aliterações dão a medida das novas relações que o autor estabelece:

Mas tudo era outro, menina entendia, ele só sonhara um mundo distinto, não o dos adultos que, alienão, tão alienados, viviam-morriam, mas quando cresceu desquiz ser assim, como eles morridos, de modo que foi para muito longe, para muito

perto das margens da vida, onde não havia adultosantigos, só novosmeninos, como ela, menina, tramontava o sol, definal do dia, andavam no campo, ele ia apontando o leontopódio, e o alcauz, o alegracampo, e os peroscasanova e os lambelhos-dedos, a abóboramenina, menininhazinha, a menina olhava do homem a face: alvaface-clarosolhos, luminosobrilho e quente olhar, se os olhos são alma, ou imagem dela, a dele era bela, era alfabreve, porque breve-breve o dia já era, era já partida, tudo lufalufa, tudo rodaviva, na selva selvagem de horários e deveres de gente deslivre, a menina olhava a cara da gente: tudo faceescura, tudo olhosnoite, tudo malascaras, fechadas de medo, tudo sorrisinhos, despedidas frias, beijamão e — pé, essa gente toda, os Teria-sido e mais os Seria, os Foram, Serão, e os Há-de-ser, Havia-de-ser, e o Raicosparta, de triste, a menina tornou-se zangada, jurava vingar-se, e mais quando soube que ele não comera depois desse verão, e ela vingou-se, escreveucontou estórias que os tais detestavam, temiodiavam, e assim era bom e assim estava certo, assim como esta, esta estóriaconto que termino aqui, louvadibendito o conto finito, benditilouvado o **CONTO CANTADO.**²

E poderíamos finalizar com pergunta que em si já encerra uma resposta: "a palavra, uma estratégia de crítica?"

Algumas palavras como conclusão.

Como dissemos no inicio, no breve espaço de tempo que nos coube, tivemos como objetivo apresentar apenas um dos caminhos possíveis para a leitura do moderno conto português. Entretanto, não poderíamos finalizar esse estudo sem referenciar os contos de Miguel Torga. Em *Contos da montanha* e *Novos contos da montanha* prevalece o princípio básico de oposição "código natural x código social": o Homem, com sua verdade biológica, tem o seu espaço privilegiado, ao lado do mundo animal e do vegetal. Aqui não se verifica a procura de um espaço ou de um equilíbrio, mas, sim, a defesa de um espaço já considerado perfeito — "montanha" como "eixo do mundo" — contra qualquer intromissão, quer do código ético — "Mariana" — quer do código religioso — "O senhor" — quer do código social — "Fronteira" — pois "A vida está acima das desgraças e dos códigos".³

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. O desajuste social "simplesmente" desvelado.

1 Empregamos os conceitos formulados por Fernando Mendonça em *O romance português contemporâneo*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.

2 RODRIGUES, Urbano Tavares. "O 'monte' das rosas". In: *Uma pedrada no charco*. 2.ª ed. Bertrand, 1959, p. 184.

3 Id. ibid., p. 203.

4 Id. ibid., p. 210.

- 5 Id. *ibid.*, p. 214.
- 6 Id. *ibid.*, p. 214.
2. O fantástico, uma estratégia de crítica?
- 1 TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 167.
- 2 Id. *ibid.*, p. 168.
- 3 Cf. DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1972, p. 138-162.
- 4 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. "O jantar do bispo". In: *Contos exemplares*. 3.ª ed. Lisboa, Portugália, 1970, p. 30.
- 5 Id. *ibid.*, p. 43.
3. O movimento de "des-coberta".
- 1 CARVALHO, Maria Judite de. "A noiva inconsolável". In: *As palavras poupadadas*. 2.ª ed. Lisboa, Arcádia, s/d., p. 135-136.
- 2 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. "A viagem". In: *Contos exemplares*. 3.ª ed. Lisboa, Portugália, 1970, p. 109-111.
- 3 HELDER, Heriberto. "Descobrimento". In: *Os passos em volta*. 2.ª ed. Lisboa, Portugália, 1964, p. 79.
4. O tema amor: desestruturação do modelo tradicional.
- 1 Cf. VASCONCELLOS, Maria Elizabeth Graça de. *O homem no sentido latente do mito do amor-paixão*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da UFRJ, 1972.
- 2 LIMA, Manuel de. "Um homem de barbas". In: *Antologia de vanguarda*. Lisbon, Afrodite, s/d., p. 204.
- 3 Num trabalho mais extenso, poderíamos, usando os conceitos de Affonso Romano de Sant'Anna, mostrar que "Um homem de barbas" constitui uma narrativa de estrutura complexa.
5. O escritor, um artesão da linguagem?
- 1 Usamos a expressão de Fernando Mendonça, op. cit., p. 142.
- 2 FARIA, Almeida. "Conto contido". *Cadernos brasileiros*. Rio de Janeiro, 54: 68-72, jul./ago., 1969, p. 72.
- 3 TORGA, Miguel. "Fronteira". In: *Novos contos da montanha*. 5.ª ed. Coimbra, p. 28.

B I B L I O G R A F I A

- A. Alguma teoria.
1. ANALISE ESTRUTURAL DA NARRATIVA. Petrópolis, Vozes, 1971.
 2. AREAS, Vilma. Itinerário de seis exemplos: *Contos exemplares*. *Cadernos brasileiros*. Rio de Janeiro, 54: 77-83, jul./ago., 1969.
 3. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro, Eldorado, s/d.
 4. BELLEMIM-NOEL, Jean. *Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)*. Littérature. Paris, 8: 3-23, déc., 1972.
 5. BERARDINELLI, Cleonice. Um conto fantástico. *Colóquio/Letras*. Lisboa, 27: 40-49, set., 1975.
 6. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
 7. MENDILOW, A.A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre, Globo, 1972.
 8. SANT'ANNA, A. Romano de. A narrativa de estrutura simples e de estrutura complexa. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, 4: 21-30, mai., 1972.

9. SILVEIRA, Jorge Fernandes da e AREAS, Vilma. *Análise de Novos Contos da Montanha*. *Cadernos da PUC*. Rio de Janeiro, 9: 51-62, mai., 1972.
 10. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
 11. VASCONCELLOS, Maria Elizabeth Graça de. *O homem no sentido latente do mito do amor-paixão*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da UFRJ, 1972.
 12. VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa, Arcádia, 1972.
- ALGUMAS OBRAS EM QUE SE FUNDAMENTA A PROPOSTA DE LEITURA:**
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Contos exemplares*. 3.ª ed. Lisboa, Portugália, 1970.
- CARVALHO, Maria Judite de. *As palavras poupadas*. 2.ª ed. Lisboa, Arcádia, 1961. *Os idólatras*. Lisboa, Prelo, 1969.
- FARIA, Almeida. *Conto contado*. *Cadernos brasileiros*. Rio de Janeiro, 54: 68-72. jul/ago., 1960.
- HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. 2.ª ed. Lisboa, Portugália, 1964.
- LIMA, Manuel de. *Um homem de barbas*. In: *Antologia de vanguarda*. Lisboa, Afrodite s/d.
- LINHARES, Temístocles (org. de). *Antologia do moderno conto português*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- ANTOLOGIA DO CONTO FANTÁSTICO PORTUGUÊS**. Revisão, notas e introdução de E.M. de Melo e Castro. Lisboa, Afrodite, 1974.
- NEVES, João Alves das (org. de). *Contistas portugueses modernos*. Samambaia, s/d.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. *Uma pedrada no charco*. 2.ª ed. Lisboa, Bertrand, 1959.
- TORGA, Miguel. *Contos da montanha*. Rio de Janeiro, Pongetti, 1955. *Novos contos da montanha*. 5.ª ed. Coimbra, 1967.

TEXTOS

1. O desajuste social "simplesmente" desvelado.
2. O fantástico, uma estratégia de crítica?

"O primeiro foi um negro americano, humilde lavador de automóveis numa bomba da estrada vicinal, algures para o sul, que, naturalmente, lincharam e a história ficou por aí. O segundo, uma espécie de louco visionário que apareceu um dia numa aldeia oriental onde o tempo dir-se-ia ter parado há séculos. Um homem frágil, de longos cabelos lisos, pés descalços e camisola preta, que gritava coisas a que ninguém ouvava dar atenção. A sua vida também não foi longa, era normal. Seguiram-se outros, quantos? Mas sempre em países distantes, em vilas e aldeias de nomes difíceis, muito úspertos, que nenhum mapa se dá ao trabalho de situar. No desconhecido, portanto".

CARVALHO, Maria Judite de. *A estranha deformação física*. In.: *Os idólatras*. Lisboa, Prelo, 1959, p. 125.

"E depois, um dia, essa coisa estranha e inominável aproximou-se sem ninguém dar por ela, nem mesmo o próprio interessado, aconteceu ali mesmo, numa cidade pequena mas conhecida, com passado, com história. Tinha lojas de modas, teatro, museu, dois cinemas, vários restaurantes, alguns hotéis um dos quais luxuoso. Uma cidade que, para mais, ficava à beira não de uma estrada vicinal mas de uma auto-estrada turística que se dirigia para o sul, para o sol, para o mar".

Id., ibid., p. 126.

3. O movimento de "des-coberta"

Depois nessa manhã, lera a notícia no jornal. Vinha o retrato dele, um retrato antigo que ela não conhecia. Mas havia tantas coisas que ela não conhecia e tantas pessoas... Pessoas a falar e ela a ouvi-los e a reconhecer, a ter opiniões. Quais? Que

teria dito? O seu usual pensamento flutuava levemente numa atmosfera mansa, batia ao de leve as asas, aflorava as coisas. Toda a angústia desaparecera. Já não receava nada, já não ia recordar a todas as manhãs a pensar que talvez tudo fosse terminar antes da noite. Sentia essa calma no rosto que não via, nas mãos quietas, na voz que lhe saía direita, quase rígida. A serenidade que ele lhe negara! Apetecia-lhe sorrir mesmo sem estar alegre, sorrir precisamente porque estava triste. (Sorrir à mãe quando ela entrasse com os trapos pretos que nunca mais havia de despir, sorrir ao pai, ao irmão, às amigas que tinham acabado de descer a escada, sorrir a toda a gente). Era de súbito outra pessoa. A nolva inconsolável do homem que morrera.

CARVALHO, Maria Judite de. A noiva inconsolável. In. As palavras, poupadass, p. 135-136.

Então tentou descer pela própria vertente do abismo. Agarrando-se a ervas e raízes deixou-se escorregar ao longo do precipício. Mas os seus pés não encontravam nenhum apoio onde pudessem firmar-se. Pois a vertente descia a pique, era uma parede lisa de pedra nua.

— Tenho de voltar para o carroiro — pensou a mulher — e tenho de procurar mais adiante uma passagem.

E, agarrada a ervas e raízes, içou-se para o carroiro.

Mas o carroiro tinha desaparecido. Agora havia apenas um estreito rebordo onde ela não cabia, onde nem os seus pés cabiam. Um rebordo sem saída. Aí ficou, de lado, com os pés um em frente do outro como as figuras dos desenhos do Egito, com o lado direito do seu corpo colado à pedra da arriba e o lado esquerdo já banhado pela respiração fria e rouca do abismo. Sentia que as ervas e as raízes a que se segurava cediam lentamente com o peso do seu corpo. Compreendia que agora era ela que ia cair no abismo. Viu que, quando as raízes se rompessem, não se poderia agarrar a nada, nem mesmo a si própria. Pois era ela própria o que ela agora ia perder.

Compreendeu que lhe restavam somente alguns momentos.

Então virou a cara para o outro lado do abismo. Tentou ver através da escuridão. Mas só se via escuridão. Ela, porém, pensou:

— Do outro lado do abismo está com certeza alguém.

E começou a chamar.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, A viagem. In.: Contos exemplares. 3.ª ed. Lisbon, Portugália, 1970, p. 109-111.

E quem pode dizer que, à noite, no estrangeiro, depois de duas cervejas no estômago completamente vazio, a rua circular não era ainda mais circular? Ela começava por aquela praça onde havia um anúncio luminoso dos automóveis Packard e acabava na mesma praça, com o rosto ansioso voltado para as mesmas letras que acendiam em vermelho no meio da névoa: P-A-C-K-A-R-D. Podes-te recomendar cem vezes a mesma frase musical. Comprova-se cem vezes o resultado de uma experiência física ou química. E ainda se verifica que é do abismo que vem a ressurreição. Percorria a sua dúvida (agora já não pensava na inocência e na malícia para chegar sempre à praça) e de novo dividida. Muitas vezes ainda entrou na cervejaria que fica na próxima. Dizem que Goethe escreveu várias vezes alguns dos seus melhores poemas. Leonardo era mortalmente paciente em frente das cores. E o que sabemos dos outros, dos mais antigos? Tudo é eternamente recomendado. Não se sabe o que acharam. Acharam alguma coisa, os antigos, os modernos?

O que esse homem procurava o achou não é exemplo. E embora toda a poesia seja uma proposta ou uma solução moral, nós, os homens desta nação, só podemos imaginar as alegrias e as dores desse homem estrangeiro, no frio e à névoa, na grande solidão dessa rua circular que talvez exista em Antuérpia, nem em outra qualquer cidade deste tão grande, tão grande mundo.

Mas quem pode confiar em nós que somos desta terra que, por isso, tão mal a conhecemos?

HELDER, Heriberto. Descobrimento. In.: Os passos em volta. 2.ª ed. Lisboa, Portugália, 1964, p. 79.

1.4. O tema amor: desestruturação do modelo tradicional.

"Montalvão não se sentia muito bem. Morrer num sítio tão sombrio, não era o seu ideal. A morrer, gostaria que fosse num incêndio e depois ir para o inferno continuar a vida no meio do fogo, eternamente.

Valeriano, esse, arrepiado, tremia a ponto de parecer duas pessoas. Se na altura de Montalvão apontar sobre a sua carcaça esguia continuasse em talas tremuras, só por acaso atingiria o alvo. Então os gordos vendo o perigo que ameaçava Montalvão e portanto também as suas vinganças subjetivas, protestaram junto dos magros. Estes, espíritos práticos e decididos, resolveram o caso imediatamente firmando Valeriano no solo por meio de estacas.

E o momento chegou, enfim, solene!"

LIMA, Manuel de. Um homem de barbas. In: Antologia de vanguarda. Lisboa, Afrodite, s.d., p. 207-208.

Devido ao estado de excitação de Valeriano, o duclu não pôde seguir as praxes convencionais. Combinou-se então o seguinte: Montalvão teria de caminhar um certo número de passos ao fim dos quais se devia voltar e desfechar a pistola sobre Valeriano, que com a cabeça torcida para trás aguardaria o sinal que era Montalvão dizer: "já pode".

Assim aconteceu. "Os resultados é que foram inteiramente diferentes do que se esperava.

Dois estampidos quase ao mesmo tempo quebravam o silêncio da madrugada e quatro homens caíam por terra soltando gritos lancinantes.

Eram os magros e os gordos que estrebuchavam no chão, feridos de morte. As balas tinham-se encontrado no percurso e com a violência do embate estilhaçaram-se atingindo os quatro inimigos que ao fim de dois minutos depois de lancarem urros de raiva e dor juntamente com pragas grosseiras, deixavam de existir.

Id., ibid., p. 209

"A de Montalvão seguia normal: nem cansada nem folgada, indiferente a tudo como o cavaleiro. Submersa em problemas de grande complexidade, vedados ao raciocínio humano, parecia não pressentir Montalvão. Como se fosse sozinha, caminhava por cima de muros fazendo verdadeiros prodígios de equilíbrio. Quando perdia o fio dos pensamentos, parava, só continuando a andar depois do guia a convencer, por intermédio do cajado, que a pensar morreu um burro. Então como que apanhando de repentinamente a sequência dos raciocínios, continuava satisfeita a marcha, zurrando discretamente.

Id., ibid., p. 204

1.5. O escritor, um artesão da linguagem?

Mas tudo era outro, menina entendia, ele só sonhara um mundo distinto, não o dos adultos que, aíentão, tão alienados, viviam-morriam, mas quando cresceu desquiz ser assim, como eles morridos, de modo que foi para muito longe, para muito perto das margens da vida, onde não havia adultosantigos, só novosmeninos, como ela, menina, tramontava o sol, definhal do dia, andavam no campo, ele ia apontando o leontopódio, e o alcaçuz, o alegracampo, e os péroscasanova e os lembelhosdedos, a abóboramenina, menininhazinha, a menina olhava do homem a face: alvaface-clarolhos, luminosobrillo e quente olhar, se os olhos são alma, ou imagem dela, a dele era bela, era almabreve, porque breve-breve o dia já era, era já partida, tudo lufalufa, tudo rodaviva, na selva selvagem de horários e deveres de gente deslivre, a menina olhava a cara da gente: tudo faceescura, tudo olhosnoite, tudo malascaras-fechadas de medo, tudo sorrisinhos, despedidas frias, beijamão e — pé, essa gente teda, os Teria-sido e mais os Seria, os Foram, Serão, e os Há-de-ser, Havia-de-ser, e o Raicosparta, de triste, a menina tornou-se zangada, jurava vingar-se, e mais quando soube que ele não comera depois desse verão, e ela vingou-se, escreveu contou estórias que os tais detestavam, temidiavam, e assim era bom e assim estava certo, assim como esta, esta estóriacanto que termino aqui, louvadibendito o conto finito, benditilouvado o CONTO CANTADO.

FARIA, Almeida. Conto cantado. Cadernos brasileiros. Rio de Janeiro, 54: 68-72, jul./ago., 1969, p. 72.