

O CONTO NA LITERATURA PORTUGUESA: O CASO PARADIGMÁTICO DE MARIA JUDITE DE CARVALHO

EL CUENTO EN LA LITERATURA PORTUGUESA: EL CASO PARADIGMÁTICO DE MARIA JUDITE DE CARVALHO

Ana Rita Sousa¹

RESUMO

De perfil discreto, Maria Judite de Carvalho (1921-1998) passou como uma sombra pela literatura portuguesa, deixando, no entanto, uma marca indelével nos géneros literários que mais praticou, o conto e a crónica. Partindo de uma abordagem específica ao género literário oriunda da América Latina (Jorge Luís Borges, Ricardo Piglia, Lauro Zavala, entre outros), este trabalho pretende demonstrar como a poética contista da autora constitui um momento indispensável na consolidação do género em Portugal, através da passagem de um conto clássico a um conto moderno.

Palavras-chave: Maria Judite de Carvalho, conto, história, cânone.

RESUMEN

De figura discreta, Maria Judite de Carvalho (1921-1998) ha cruzado la literatura portuguesa como una sombra, dejando, sin embargo, una huella imborrable en los géneros literarios a que más se dedicó, el cuento y la crónica. A partir de un abordaje específico sobre este género literario proveniente de América Latina (Jorge Luís Borges, Ricardo Piglia, Lauro Zavala, entre otros), este trabajo pretende demostrar como la poética cuentística de la autora es parte fundamental de la consolidación del género en Portugal, operando el pasaje entre un cuento clásico y un cuento moderno.

Palabras-clave: Maria Judite de Carvalho, cuento, história, cânone.

“no es insignificante que en tantas lenguas uno diga contar un cuento y contar hasta mil”

Jorge Luís Borges

Introdução: o que o cânone nos conta

Diz-se, usualmente, que a língua portuguesa é uma língua de poetas. A sombra de Luís de Camões e, sobretudo, a ainda tão recente de Fernando Pessoa têm inculcado a ideia de que o país é essencialmente um país de poesia. Essa imagem *cliché* apenas se viu ligeiramente alterada pela atribuição do Prémio Nobel da Literatura a José Saramago, obrigando uma academia tradicionalmente conservadora a repensar o lugar

¹ Doutora em Materialidades da Literatura pela Universidade de Coimbra (2020), professora de português e Estudos Portugueses na Universidade de Bucarest; arita.sousa15@gmail.com

do romance e da ficção em geral na economia da sua tradição literária. No entanto, ainda assim, basta folhear a produção académica e crítica em Portugal para concluir que o esforço crítico tende mais ao verso que à prosa, as poucas histórias literárias, de forma consciente ou inconsciente, inclinam-se mais sobre os poetas que sobre os narradores. Paralelamente, haveria que acrescentar que é recente o contacto mais estreito e continuado com a produção teórica e crítica que se vai realizando na América, em especial no Brasil e nos Estados Unidos da América. Por esse motivo, somado ao atraso cultural e científico que Portugal ainda procura recuperar, fruto do isolamento a que a ditadura de quase meio século do Estado Novo submeteu o país, só muito recentemente várias abordagens culturais começaram a permear os estudos literários, como podem ser exemplo disso as teorias feministas, *queer*, poscoloniais ou decoloniais.

Por outro lado, há que ter em consideração que neste século XXI, a discussão sobre o cânone, não apenas se adensa teoricamente com contribuições académicas de vários âmbitos, num plano transdisciplinar. Longe de ser uma discussão abstrata, essencialmente teórica, e apenas conduzida pela reduzida elite académica, o cânone e a tradição literária voltam à ordem do dia num debate mais plural que é visível para além dos muros universitários, como por exemplo, no crescimento do Plano Nacional de Leitura² ou, na esfera editorial, nas reedições de obras completas de autores e autoras que antes exigiam o tempo e a paciência dos amantes de alfarrabistas. Em sentido amplo, pode dizer-se que o cânone se constrói a partir de um conjunto de obras e autores que, por diferentes motivos, conservam uma série de valores estéticos que queremos guardar, preservar, deixar aos vindouros. Consideramos, a grosso modo, que essas obras encerram um leque de escolhas que revelam - e nela *nos revelam*, isto é, nos apresentam, representam, interpretam, *significam* a nossa realidade dentro da língua portuguesa. Mas também, de forma inversa, um conjunto de obras que nos mostram como a própria língua nos vai (re)significando ao longo do tempo. Obviamente, e já T.S. Eliot (1920) o dizia no princípio do século passado, que desde uma perspectiva teórica o cânone é sempre dinâmico e vai integrando e eliminando nomes de acordo com as épocas e as ideologias. No entanto, quando Eliot o afirmava há mais de cem anos, o

² O Plano Nacional de Leitura é uma entidade interdisciplinar, assente numa comissão interministerial do governo de Portugal que procura definir e implementar políticas públicas que permitam à população em geral desenvolver mais competências nos hábitos de leituras. Os seus efeitos sentem-se sobretudo no âmbito da escolaridade obrigatória, onde por cada ano, nível e idade, o Plano recomenda um conjunto de obras variado para leitura complementar às obras que são consideradas obrigatórias. Por outro lado, ao ser integrado no PNL, um dado livro tem um incremento considerável na sua publicidade, o que tem repercussões no público em geral e no fomento do próprio meio editorial.

problema era “apenas” teórico, no sentido em que se reduzia a um núcleo duro de críticos, académicos e escritores. Um século depois, e sobretudo depois do aumento da escolarização que implica um acréscimo de obras que achamos que se devem ou não ensinar nas escolas, depois do enorme contributo da sociologia literária, dos estudos pós-coloniais, dos estudos de género, e dos estudos feministas – por referir apenas os contributos mais visíveis – o cânone move-se hoje com maior dinamismo que nas páginas de Eliot e interessa-nos, ou deveria interessar-nos mais, uma vez que a sua aplicação prática afecta cada dia mais um maior número de pessoas. Dito isto, o cânone tende, como instituição informal que é, a ser maioritariamente conservador, perpetuando os valores estéticos que considera fundamentais através das formas e dos autores que neles ou deles triunfam.

Numa das propostas mais recentes da crítica em Portugal, *O Cânone* (2020), com organização de Miguel Tamen, António Feijó e João Figueiredo, é já evidente esse dinamismo que recupera nomes antes considerados *menores* em detrimento de outros, teoricamente mais centrais – o exemplo mais polémico foi sem dúvida o de Sophia de Mello Breyner, que não consta dos 50 autores propostos, revelando justamente uma procura de coincidência vozes menos dominantes e a variedade de sensibilidades menos hegemónicas que hoje se fazem ouvir. Sobre este trabalho deve ainda acrescentar-se que não se limita a nomes mas procura incluir e revalorizar certos momentos históricos que não se resumem a um ou dos autores, como é o caso de *Orpheu* ou das *Novas Cartas Portuguesas*.

Dentro desta proposta, que os próprios autores sublinham como uma perspectiva que incentive à crítica e à reflexão, aparece-nos Maria Judite de Carvalho como um dos nomes a fixar da meia centena de autores propostos. A justificação vem pela mão de Isabel Cristina Rodrigues que a reafirma pela sobriedade estilística e existencial (2020, p. 251–252) das suas personagens maioritariamente femininas que, sem aderir explicitamente a qualquer palavra “rebelde” da agenda feminista ou mesmo de qualquer agenda política - e diríamos, até, com Isabel Cristina Rodrigues, sem aderir de todo à palavra expressa -, consegue assegurar um lugar de resistência. O silêncio, a recusa, o desgaste cada dia maior das palavras no mundo levam as suas personagens a uma abstinência vocabular e comunicativa em tendência oposta não só ao mundo como à própria língua portuguesa, de propensão perifrástica. De facto, é notória uma propensão, simbólica e discursiva, para a permanência mais do que para a ação:

[...] a dinâmica relacional destas mulheres é comumente pautada por uma notória astenia do discurso, facto este que é acentuado, na narrativa da autora, pelo predomínio generalizado da imobilidade sobre o movimento (tanto do corpo como da fala). Partilhando as suas figuras femininas uma domesticidade quase uterina, o seu tempo é o de *estar* (em casa, no sofá ou, como já se viu, contemplando o mundo através da janela), razão pela qual o gesto que empreendem raramente corresponde ao de um movimento passível de estabelecer laços com a fala com a pessoa do outro. (RODRIGUES, 2020, p. 349)

Refere igualmente a mesma académica, embora daí não retire consequências, a preferência pelas “formas breves” relacionando-as, precisamente, com esse silêncio imposto ou impositivo das personagens. É a partir daqui, deste silêncio em torno ao género literário que se alicerça este trabalho. Como já foi ventilado, o cânone tende a ser conservador, e uma das facetas em que mais se revela essa nota reacionária é precisamente o género literário. As histórias literárias, compêndios de literatura, propostas de crítica literária, estão maioritariamente concentradas na poesia ou no romance. A observação empírica é aplicável a todo o cânone ocidental, no qual se inclui o português (com a exceção crescente da literatura latino-americana). São comparativamente poucos os autores que conseguem aspirar ao cânone escrevendo em géneros considerados menores, embora a tendência comece muito lentamente a inverter-se desde meados do século XIX: Edgar Allan Poe, Anton Tchékhov, Jorge Luís Borges ou, mais recentemente, Alice Munro. Pensemos, por exemplo, num caso paradigmático do Brasil: João Guimarães Rosa, apesar dos seus muitos e extraordinários contos, é quase sempre apresentado pela crítica como o autor de *Grande Sertão Veredas*.

É também nesse sentido que faz cada vez mais sentido falar hoje de Maria Judite de Carvalho e no balanço geral da sua obra literária. Autora também premiada pela crónica arguta e sensível ao seu tempo, do qual se recompilaram em vida quatro volumes *A Janela Fingida* (1975), *O Homem no arame* (1979), e *Este tempo* (1991), Maria Judite de Carvalho é sobretudo reconhecida pela sua arte no conto, tendo publicado no total 8 coletâneas de contos: *Tanta gente, Mariana* (1959), *As Palavras Poupadas* (1961), *Paisagem sem barcos* (1963), *Flores ao telefone* (1968), *Os Idólatras* (1969) *Tempo de Mercês* (1973), *Além do quadro* (1983) ou *Seta despedida* (1995). Sublinho que se tratam de coletâneas, ou seja, nenhum dos volumes apresenta ou sugere uma arrumação ou organização interna, seja ela temática ou formal, que vá mais além da agrupação de um número suficiente de páginas que justifique um volume. O título é

geralmente, com exceção de *Os Idólatras*, homónimo ao do primeiro conto, que é também o mais longo de extensão, chegando nalguns casos a tratar-se de uma novela breve, como sucede com “As palavras poupadas”, novela à qual se juntam três contos, e “Além do Quadro”, cuja longa extensão contrasta ferozmente com a dos outros textos do volume, que nunca ocupam mais do que quatro ou cinco páginas cada um.

Contar o conto

Convém sempre lembrar que, ao contrário do romance ou até da novela, o conto tem uma origem maioritariamente ligada à oralidade, e em boa parte, daí deriva o constante tratamento subsidiário³ em relação aos seus irmãos narrativos maiores, de grande fôlego. O romance está, desde o seu aparecimento, intrinsecamente ligado à expansão da cultura escrita – desde a popularização da imprensa à massificação do livro, passando obviamente pelo ato de leitura individual e, tantas vezes, silenciosa. E com “cultura escrita” dizemos também: letrada, urbana, moderna, por outras palavras, associado a um certo grau de institucionalização cultural. Já o conto literário vai “aguentando” como o parente pobre nos estudos narrativos, às vezes como culminação de um rascunho que não “chegou” para ser um romance, como dizia Camilo José Cela, às vezes como esse lugar de experimentação narrativa que prescinde do fôlego ou do compromisso com as duzentas páginas. Qualquer um pode, mesmo sem ser dos estudos narrativos, mencionar pelo menos dez livros importantes do século XX dedicados à arte do romance, mas se quisermos elencar livros especificamente sobre o conto como género – não como género num autor, como género literário a um nível mais teórico – o exercício fica imediatamente mais difícil e ao alcance de poucos, apesar das enormes evoluções que o mesmo tem sofrido nos últimos cento e cinquenta anos.

Das suas origens, o conto literário conserva ainda a sua extensão – que todos aceitamos que é breve, embora não sejam pacíficos os limites de tal brevidade – e a importância que atribuímos ao final epifânico⁴. Diz-se que no conto tudo trabalha para o final, no entanto, poucas vezes se refere que o investimento no final, que comprova ou

³ Segundo Carlos Reis esta diferenciação na origem tem ainda consequências visíveis nos nossos dias: “Estas raízes socioculturais são remotamente responsáveis por uma certa subalternização que pode afectar o conto, em confronto com o romance, género que se reclama de uma cultura regida pela diáde escrita/leitura, com tudo o que ela implica, e já não da oralidade que muitas vezes preside ao conto popular.” (REIS e LOPES, 1998, p.79)

⁴ Sendo a palavra muito utilizada na metodologia crítica em espanhol, desde Ricardo Piglia a Lauro Zavala, mas não dicionarizada em português, optamos conscientemente por introduzi-la, já que o seu sentido – “que produz que uma surpresa, uma epifania” – parece ser facilmente adaptável à língua portuguesa.

desmente a famosa “unidade de impressão” de que falava Edgar Allan Poe, deve ser visto como um mecanismo que substituiu, na escrita, o ruído de um auditório comunitário a que estava destinado o conto popular. Ao ver-se despojado de todos os códigos para-linguísticos que acompanhavam o conto popular de tradição oral, o conto literário foi diluindo na economia da linguagem e no desvendamento da intriga a sua entoação própria, que é muito diferente da do romance ou da novela. Nesta arte, e na introdução do conto designado por moderno em Portugal, Maria Judite de Carvalho é claramente o nome cimeiro, senão mesmo o nome a mencionar. Neste trabalho, argumenta-se, precisamente, que é ela quem opera a passagem entre o conto tradicional e o conto moderno na literatura portuguesa, num contexto que em Portugal vivia isolado não só da Europa mas da rica tradição do conto da literatura brasileira.

De acordo com um dos teóricos recentes mais frutíferos nesta área, o mexicano Lauro Zavala, sem entrar em categorias exaustivas, podemos entender o conto em três divisões distintas, que não se prendem necessariamente com o tempo histórico em que foram escritas: o conto clássico, o conto moderno, e o conto pós-moderno (ZAVALA, 2004 e 2017). O conto clássico, iniciado por Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe, constrói-se em torno de uma “única verdade narrativa”, possuindo para isso um início catafórico, uma disposição lineal do tempo, um narrador onisciente e confiável, uma certa ideologia pedagógica, localizando-se num espaço transparente e resolvendo toda a tensão narrativa através do final epifânico (ZAVALA, 2017, p. 29–30). Nesta linha, poderíamos em Portugal pensar num Júlio Diniz, num Fialho de Almeida, num Mario de Sá Carneiro, num José Régio ou num Miguel Torga. Já o conto moderno, iniciado com Tchékhov, James Joyce ou William Faulkner, inicia-se de forma anafórica, o seu tempo narrativo é alegórico, já o espaço tende a ser metafórico, com narradores “pouco confiáveis”, personagens contraditórios, ironia e intertextualidade muito presentes a marcar a tensão narrativa que, geralmente, prescinde do final epifânico favorecendo um final aberto (ZAVALA, 2017, p. 30).

Além destas características formais mais ou menos observáveis, no conto, pela sua reduzida extensão, é particularmente importante a forma como se trabalha a intriga ou a história principal. Esta proposta aparece pela mão de um dos contistas fundamentais do século XX, Jorge Luís Borges:

Edgar Allan Poe sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea; esta exigencia puede ser

una exageración, pero es la exageración o simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de la fábula. Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin. (BORGES, 1998, p. 257)

É a partir deste comentário que Borges tece no seu prólogo ao livro de contos de María Esther Vázquez, *Los nombres de la muerte* (1964), que Ricardo Piglia desenvolve as suas famosas “Teses sobre o conto”, teorizando o género contístico em torno da forma como se desenvolve o argumento. Dos dois “argumentos” de que fala Borges, Piglia estabelece duas histórias⁵, uma principal e uma “secreta” (PIGLIA, 2000, p. 105), uma história visível, a história que lemos de forma explícita e uma outra, uma história escondida, uma história que aflora à superfície em certos pontos do texto, uma história “secreta” ou “enigmática” que todos intuimos mas que só nos é contada parcialmente. É do entretecer destas duas histórias que a economia textual do conto se torna muito diferente da do romance, uma economia que é da tensão entre ambas, que o leitor intui mas que não chega a definir. E não chega porque é particularmente difícil escrever duas histórias ao mesmo tempo, implica trabalhar com dois sistemas de causalidade diferentes que devem coincidir em certos pontos, sem nunca revelar diretamente a história por oculta. (PIGLIA, 2000, p. 107)

Para Piglia (2000), o conto clássico – aquele do final epifânico, revelador – trabalha as duas histórias separadamente, sugerindo na principal os indícios da segunda história, cujo desenlace emerge no final e provoca o chamado efeito surpresa. O leitor está a ler uma história e o final surpreende-o porque esse desenlace não é o da história que está a ler, mas o da história que intuía debaixo dessa, o que o obriga, muitas vezes a reler todo o conto. Isto é o que acontece com os contos de Poe, embora a nossa surpresa seja cada dia menor, porque, como também lembrava Borges, nós esquecemos com demasiada frequência que somos todos filhos de Edgar Allan Poe (BORGES, 1978) e que a nossa desconfiança e perspicácia como leitores modernos se deve, fundamentalmente, a que Poe nos ensinou a bela arte da suspeita. É exatamente isto que

⁵ Nos vários textos que escreveu sobre este género, Ricardo Piglia refere-se indistintamente a “Argumento”, “ação” e “historia” como sinónimos, pelo que aqui se segue essa linha de pensamento, entendendo que cada um no mesmo sentido de ação narrativa.

acontece nalguns dos contos de Maria Judite de Carvalho, como “A floresta em sua casa”, conto que abre o volume *Os Idólatras* (1969)⁶.

Aí, somos conduzidos a uma realidade distorcida, de tendência futurista, num mundo em que a natureza já só se encontra em pequenas reservas em todo o planeta, ou transferida para a arte, como é o caso do quadro da floresta que preside a sala dessa casa do conto. Num primeiro plano, temos uma história enigmática com nuances de género fantástico, na qual os elementos humanos vão desaparecendo, pretensamente devorados pelos leões que se encontram no quadro da floresta – o que desde logo reitera o desfazamento entre esse mundo e o nosso, sem que sobreviva sequer a ideia de que os leões não habitam as florestas. A inocência e a curiosidade das duas crianças compõem o motor que aciona a manivela do fantástico. Olhando o quadro na sala e perante a notícia de que morreu o último leão no mundo, o corpo de pano do felino vai ganhando vida:

[...] E o mais velho estacou de repente:
«Gilles!», chamou em voz baixa: «Quantas eram as corças?»
«Três», respondeu Gilles sem hesitar.
«Também me parecia», declarou com fingido à-vontade.
«Também me parecia que elas eram três. Mas hoje, *agora* são duas!»
«Não pode ser!»
Podia. O coração de Gilles batia com intensidade.
(CARVALHO 2015, p.150)

Segundo a *Introdução à Literatura Fantástica* de Tzevan Todorov (1970), o fantástico reside sobretudo na construção da dúvida que une os protagonistas e o leitor sobre a natureza desses desaparecimentos. Mas, num segundo plano, há outra história a ser contada: a de uma violência familiar que leva o pai a matar um dos filhos e a mulher. Essa história é-nos sugerida pela densidade dessa atmosfera futurista e distópica que se evidencia, afinal, como a única forma de uma criança decifrar um drama familiar. Quando o protagonista regressa à casa da infância, o final epifânico revela o desenlace desta violência para qual se pouparam todas as palavras mas que se ia sugerindo pelas imagens desse mundo despojado dalgumas das suas coisas mais simples, como as florestas ou os animais, intuído nas sensações mais autênticas “Era estranho, mas Gilles ficou contente por o pai ter sido preso” (CARVALHO, 2015, p. 151). O final confirma o título: a floresta não estava só no quadro da sala, a densidade da floresta e o seu campo

⁶ Este livro destaca na produção de Maria Judite de Carvalho pela temática, já que todos os contos estão permeados por influências tanto da literatura fantástica como da ficção científica, tópicos relativamente escassos na literatura portuguesa em geral, apenas presentes nalguma produção em prosa de Mário de Sá Carneiro, Mário Henrique Leiria e Maria Isabel Barreno.

semântico – o natural, o desabrigado, o impenetrável – eram também, e sobretudo, o encontro de uma criança com a violência que nos arranca as palavras.

O mesmo modelo narrativo encontra-se noutros contos, como em “A vida e o sonho”, de *Tanta gente, Mariana* (1959), no qual assistimos à descrição da vida de Adérito, um típico funcionário vulgar duma cidade comum, que reserva o seu fim de semana para o seu “sonho” com viagens. Cada fim de semana, Adérito dirige-se ao porto vendo partir os navios e imaginando as vidas paralelas que não viveu. A estranheza do final reside em que, contrariando toda a expectativa sugerida pelo argumento da vida de Adérito, quando por fim surge uma oportunidade laboral de cumprir-se esse sonho, o protagonista recusa. O sonho, afinal, mantém-se no paralelismo sugerido pelo título, não se cruzando nunca com a vida, seguindo a sua rota equidistante a esta, deixando por resolver as verdadeiras razões para tal. Quem viaja, afinal, é o prosaico colega de trabalho, o Costa, cuja imaginação se sugere bem mais pragmática que a de Adérito. Reapropriando-se de uma dicotomia clássica entre pensamento e ação, Maria Judite de Carvalho reequaciona o lugar do homem como único ponto coincidente entre esses dois universos, construindo para isso sistemas de causalidade separados e estanques. Neste caso, é a perspetiva frustrada do segundo argumento o que provoca o final epifânico.

O que o conto não conta

Como nota Lauro Zavala (2004, 2017), o conto clássico centra-se num modelo realista, há uma realidade principal que se procura representar e que serve de ponto de confluência às duas histórias que se contam, a violência familiar no primeiro caso de “A floresta em sua casa” ou o mundo interior no conto “A vida e o sonho”. Já o conto moderno, que para Zavala como para Ricardo Piglia, se inicia com Antón Tchécov e Katherine Mainsfield, trabalha o sistema da dupla história como se fosse uma só, ou seja, oculta a engrenagem dessa segunda história e prescinde, muitas vezes, do final epifânico com um desenlace. Na sua grande maioria, o conto moderno alimenta-se da tensão que existe entre as duas histórias sem necessitar de revelar o desfecho de nenhuma delas.

Tal é evidente em contos como “A avó Cândida”, terceiro de *Tanta gente Mariana*, ou, melhor ainda, em “Varanda com flores” de *As palavras poupadas* (1961). No primeiro, Clara e a sua avó Cândida aparecem interligadas desde a primeira página

por algo mais forte que o parentesco: a necessidade de fingir, a impossibilidade, para qualquer mulher, de se ser autêntica. Clara deseja “(...)acordar totalmente velha, velha como a avó Cândida, velha sem remissão. Que boa coisa seria poder finalmente ser ela, natural mesmo por pouco tempo, sem mentira” (CARVALHO, 2013, 65). As duas mulheres, as duas histórias presentes no conto, contam-se como uma só pois o presente de Clara, o futuro de Clara será o agora passado da avó Cândida. A matriarca, apresentada como bastião dos deveres conservadores associados ao papel tradicional da mulher na sociedade, e, muito em particular, da mulher na família, não era afinal tão natural como julgava Clara, nem “inocente” como lhe vinha impresso no nome. A ironia dos dois nomes – uma vez que Clara é bem menos pristina ou transparente do que ela própria gostaria – funde as duas histórias numa só. Quando o leitor, ao lado de Clara, descobre as infidelidades e as mentiras da cândida avó, na verdade descobre, como Clara, a sua capacidade para alimentá-las perante uma sociedade que exige da mulher uma série de comportamentos, dos mal chamados “bons costumes”, que só são bons e tanto melhores quanto melhor disfarçados. A história que se revela, através do passado da avó, é a do futuro de Clara. Não precisa nenhuma delas, nem a avó nem a neta, de um desenlace de intriga, o conto alicerça-se na tensão entre ambas e numa entrevista possibilidade de mudança: quando Clara grita pela avó, grita na verdade por ela própria, no único momento em que pode gritar, pois muito provavelmente, tal como a avó, e tal como ela até agora, a partir de então calará, calará sempre, como lhe pede ou lhe impõe o mundo onde vive.

Um conto é também isso, é encontrar um momento em que se vislumbra, se intui, se sente um grito, um grito na imobilidade ensurdecidora que é o mundo em geral. E, também nisto, o conto literário volta a aproximar-se às suas origens: mesmo sendo suporte das estruturas hegemónicas de certa sociedade – que nunca se alteram durante o conto – o herói ou a heroína tradicionais são sempre a marca duma audácia. Uma audácia que não altere nenhuma rede de valores mas que ganha importância por isso mesmo, pelo valor de gritar uma alternativa na mecânica do mundo, ou como acontece frequentemente em Maria Judite de Carvalho, em localizar as coordenadas donde poderia surgir esse grito, mesmo que em torno dele só se escute o silêncio.

Em Maria Judite Carvalho, a arte do conto evolui fundindo duas histórias de tempos diferentes, ou de idades diferentes, numa só. O género feminino, mais sujeito à imobilidade social numa sociedade patriarcal, vai encontrando pontos de significação no

confronto de gerações, seja por este grito espantado de Clara, seja pelos silêncios acumulados entre uma velha e uma jovem mulher, em “Varanda com flores”. Neste conto, assistimos ao encontro de dois silêncios distintos. A ação principal é um atropelamento de uma criança, apenas presenciado pela velha, desde a sua varanda com flores. A mãe da criança acode no sentido de compreender um pouco melhor o que aconteceu à filha, agora morta. Entre acidente e possível suicídio – o temor da mãe – a morte da criança junta dois silêncios carregados de ruídos, como todos os silêncios numa cidade. A negação da velha em falar, pese aos apelos da mãe, mantém as duas histórias sem desfecho consumado – nós não sabemos, em nenhum momento, nada sobre esse acidente -, e faz-nos pensar, primeiro, na impossibilidade de comunicar certas experiências – as mais risíveis, as mais importantes – e segundo, como o silêncio, o *estar aí*, o partilhar um momento sem palavras, pode ser também uma forma de comunicação, talvez das que mais faltam num mundo cercado de palavras. A varanda, pequeno retângulo de comunicação com o exterior, pela sua associação às flores, vai-se fechando semanticamente em torno doutro retângulo com flores: o caixão da criança atropelada. De potencial ponto de observação privilegiado, o silêncio e a inação da velha transformam esse espaço aberto num tempo fechado, metáfora da condenada solidão a que estamos todos.

É isto que se observa, a cada livro com maior frequência, na produção de Maria Judite de Carvalho. Outro exemplo, desta feita com uma organização até formalmente distinta, é “Carta aberta à família”, de *Flores ao telefone* (1968), na qual se narram duas histórias, graficamente assinaladas como diferentes: uma carta escrita em letra cursiva, e a visita dominical de uma mãe ao filho com o qual não vive desde o divórcio. A distância entre Eugénio e a mãe, a quem trata pelo frio “você” – pronome que, em Portugal, marca também uma diferença de classe social, e a inequívoca indiferença que perpassa toda a carta que não tem um destinatário específico – “meu pai, minha mãe, todos os Cercal que lerem esta carta, incluindo o meu filho quando for homem” (CARVALHO, 2015, p. 77), contrastam com a esfera íntima que envolve a semântica das palavras do título “carta” e “família”. Enquanto decorre o frio encontro com o filho, onde cada gesto é insuficiente para anular a distância emocional e classista que os separa, a narração vai-se intercalando com excertos da carta, onde, por via da expressividade da escrita, se procura, ainda, um último engano. Esse último engano –

palavra sob a qual a narradora vai resumindo os episódios que a foram conduzindo até aqui – é perguntar ao filho se sente a sua falta:

Ali estava uma resposta Cercal. As palavras estavam certas, mas a verdade é que não havia nelas nem um pouco de calor. Tudo frio, igual e bem-educado. Atencioso era o termo exato. «A tia Lena é muito minha amiga mas sinto a sua falta» Dava vontade de rir. (CARVALHO, 2015, 77)⁷

Se a carta cumpre a função de contar a história da mãe até ao presente, o facto de que esteja intercalada com o encontro insinua a separação definitiva da criança – ou antes, a sua consciente consumação – mas não a revela. Desse Eugénio de 12 anos, que se afasta com pressa no táxi, não sabemos mais nem menos do que esse encontro, “repetido”, como é dito, 84 vezes. E *não sabê-lo* é fundamental na dinâmica do conto, uma vez que essa distância que aí já está exposta como ferida aberta, comunica não tanto uma façanha, uma peripécia, uma ação, mas uma experiência. A crítica tem comentado em várias ocasiões a ausência de protagonismo, de extravagância nas personagens da autora, e, pelo contrário, uma reiteração do normal e do vulgar nas suas figuras e histórias. Por ali passeiam um conjunto de elementos que, aparentemente, nada têm de extraordinário que os transporte para o plano do livro, vidas e vozes apagadas para qualquer heroísmo, perdidas no anonimato ruidoso das grandes cidades. Seres que todos sabemos que existem e que estão aí – e, que tantas vezes, somos nós – e que custa a entender como consegue a autora transformá-los em criaturas da ficção. São um conjunto de coisas que damos por “descontadas”, que sabemos que aí estão e não é preciso referi-las - aliás, até custa às vezes lembrar que estão aí -, toda essa anónima vulgaridade é, por essência, a matéria própria do conto, como nota Ángel Zapata: “tudo isso que se dá por descontado é precisamente o que conta num conto, o que essa exploração do possível que é um conto transtorna e modifica” (ZAPATA 2006, p. 63, tradução minha). O conto moderno, e o conto moderno de Maria Judite de Carvalho, é essencial, como veremos, nesta recuperação da partilha de experiência, na criação de vínculos, como função social da narrativa que o romance abandonou.

A famigerada economia vocabular de Maria Judite de Carvalho, geralmente relacionada à solidão das suas personagens, deve também ser entendida como parte estruturante da mecânica do conto: não dizer tudo, rasurar sentidos explícitos, apontar para essa segunda história que não se pode dizer por palavras – e que é a dobra de todas

⁷ Maria Judite de Carvalho utilizou sempre as aspas francesas (« ») nos seus monólogos e diálogos. A edição das suas obras completas mantém essa grafia pelo que as citações aqui presentes respeitam a vontade da autora.

as nossas histórias, as que contamos à família e aos amigos, as que são ou podem ser públicas e extrapoláveis; as outras, aquelas que nem nós somos muitas vezes capazes de contar, que constituem a essência da nossa experiência, é sobre essas que se debruça a arte do conto em geral, e muito em particular, nesta autora.

A brevidade como experiência necessária

O conto, como já tinha notado Walter Benjamin no princípio do século passado, é, dentro da narrativa, o gênero que preserva a partilha de experiência. O narrador do romance não tem a mesma autoridade que um narrador de um conto; naquele, o esforço narrativo – ou até anti-narrativo – está colocado ao serviço de uma ação individual que vai, paulatinamente, afastando as personagens de nós, uma vez que o romance “exprime a profunda perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN, 2012, p. 31) por quem “já não tem autoridade para se apresentar como um exemplo (...), que já não recebe nem sabe dar conselhos.” (idem).

Pelo contrário, o conto é o gênero que preserva uma das funções essenciais da narrativa na sociedade: a partilha de experiência. Contar uma história era, antes de tudo, uma ação que tinha uma função utilitária: contava-se uma história para que, a partir daí, o auditório pudesse dispor de um arsenal emotivo capaz de gerar possíveis soluções a um problema. No mundo atual, com um auditório que é tão anônimo como geograficamente disperso, o conto literário vai desenhando formulações para recuperar esse auditório e restaurar esta partilha em condições em que estamos todos, paradoxalmente, mais próximos e mais distantes. E isto talvez explique, como assinala o contista boliviano Javier Vásconez, o fenómeno a que vamos assistindo nos últimos anos: a da expansão dessa legião de fanáticos e adictos – que são os leitores de contos –, legião cada dia mais numerosa, como se a brevidade fosse uma aliada nos nossos tempos (VÁSCONEZ, 2006, p. 33).

O fenómeno não é novo, mas vai ganhando intensidade, discretamente – que é a velocidade própria da verdadeira partilha – quando vemos, por exemplo, um contista a ser o centro do cânone contemporâneo em língua espanhola – Jorge Luís Borges . Ou uma contista a ser premiada com o Nobel – a canadiana Alice Munro, que tem apenas duas novelas na sua vasta obra. Ou, até, o surgimento de editoras especializadas especificamente neste gênero, como vem a ser a Páginas de Espuma, fundada em 2000, em Madrid.

Quando Allan Poe definiu a brevidade do conto como algo que se lê em menos de uma hora, sendo uma medida ainda assim subjetiva, ela tinha uma justificação que hoje se torna ainda mais importante. Poe definia esse tempo pensando na vida agitada das cidades e na constante interrupção a que está sujeita qualquer leitura no mundo moderno. Algo que se possa ler seguido, de uma só vez, que não sofra os cortes circunstâncias ou sociais da vida moderna, seria assim uma breve amostra de perfeição, no sentido da sua completude. Borges, profundamente avesso aos códigos convencionais da leitura, coincidia aqui com Poe, um poema ou um conto podem ser lidos de uma só vez, resguardando-se e *resguardando-nos* de um tempo que se dispersa lá fora, conservando a tensão narrativa que parece fugir por cada recanto do mundo. Esta mesma ausência de tensão narrativa é apontada pelo filósofo Byung-Chul Han como uma das causas da atomização do mundo, é que faz com que “o tempo atomizado não possa manter a atenção de uma maneira duradoura. O que faz com que a percepção se abasteça constantemente de novidades e radicalismos” (HAN, 2009, p. 37). Neste sentido, reitera o pensador coreano-alemão, num mundo infestado de repetitivas imagens e palavras: “Não é a eterna repetição do mesmo o que dota o tempo de sentido, mas a possibilidade de mudança.” (HAN, 2009, p. 27). Nos contos breves que compõem a maioria do material recolhido em *Além do Quadro*, cada texto procura, numa amálgama do mais prosaico quotidiano, encontrar uma espécie de abertura de sentido a um outro mundo desvelado, uma porta que propicie, ou pelo menos, sugira a tal possibilidade de que fala Byung-Chul Han.

O conto ocupa sim, paradoxalmente, o espaço necessário e contido de um vínculo em vias de extinção entre o que somos e o que lemos. E Maria Judite de Carvalho encarna com a sua obra essa breve iluminação nem sempre perceptível, nem sempre valorizada, nem sempre rastreável, mas que vai trilhando um cânone “menor” mas indispensável, que vem à superfície cada dia, como essa segunda história secreta do conto, como uma segunda história do cânone. Regressando a Piglia:

O conto constrói-se para fazer aparecer artificialmente alguma coisa que estava oculta. Reproduz a procura sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. “A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido não está numa distante terra incógnita, mas no próprio coração do imediato” (Rimbaud). É desta iluminação profana que se afirma o conto. (PIGLIA, 2000, p. 111, tradução minha).

Porque contar é sobretudo pensar que os outros *contam*, é contar com os outros. E Maria Judite Carvalho contava connosco para isso.

Conclusões

Não se propondo aqui uma classificação exaustiva sobre a produção da autora, pretende-se ainda assim chamar a atenção para o facto de Maria Judite de Carvalho ser um degrau indispensável na passagem entre o conto clássico e o conto moderno e pós-moderno⁸ na literatura portuguesa. Sendo o conto ainda pouco valorizado na nossa tradição, por comparação ao que já sucede noutras literaturas, a sua importância tem sido sistematicamente desvalorizada na economia literária. Além dos motivos já ventilados na introdução, a ausência de uma crítica metodológica do conto como género específico tem contribuído para esta subvalorização, uma vez que as categorias teóricas não abarcam as particularidades do conto. Raramente se consegue uma cabal compreensão dos mecanismos internos deste género quando se reduz os elementos da ação romanesca a um limite de páginas, como quem observa miniaturas de edifícios. O conto não é, necessariamente, uma maquete para um edifício maior nem tem obrigações de sê-lo.

Por outro lado, a pouca importância crítica de que sofre este género em Portugal – comprovada pelo mero facto de se produzirem, por exemplo, muito poucas antologias do género⁹, em comparação com outras geografias – tem um efeito retroativo sobre a produção ficcional: em Portugal, parece que conversar-se a ideia de que só o romance oferece verdadeiro passaporte de entrada na República das Letras, sendo até hoje escassa a produção de conto, e menos ainda, de contistas. Como exceções que,

⁸ Cujas classificação e análise requerem um estudo à parte, uma vez que o espaço deste trabalho não permite a densidade teórica necessária à sua compreensão.

⁹ Comparado à vizinha Espanha, em Portugal publicaram-se, após instaurada a democracia, duas antologias que até hoje não tiveram revisão. Tanto a primeira, com edição de Jacinto Prado Coelho, *Antologia da Ficção Portuguesa Contemporânea* (1979) assim como a que lhe segue, *Antologia do Conto Português Contemporâneo* (1984) pela mão de Álvaro Salema, têm uma vocação representativa do panorama literário, e pese à alteração do título no segundo caso, a escolha é feita atendendo à qualidade dos romancistas aí representados pelo conto. Já neste século, João de Melo organiza a *Antologia do Conto Português* (2002), cuja primeira edição se deu em Espanha, onde o escritor trabalhava então como conselheiro cultural. De carácter mais específico sobre o conto, há que ter em consideração os trabalhos iniciados sob a égide da professora Maria Helena Rocheta *Conto português: séculos XIX-XXI: antologia crítica* (2011), em 3 volumes, e ainda *O conto na Lusofonia* (2012), em dois volumes. Nestes dois últimos casos, além de uma seleção mais rigorosa, cada conto é acompanhado de um estudo crítico de autoria diferente. Em qualquer caso, é manifestamente pouco comparado ao trabalho de outros países, e está ainda por fazer um estudo sério sobre o conto na lusofonia, de semelhante envergadura aos que existem com frequente atualização para a literatura Iberoamericana de língua espanhola ou para o conjunto da francofonia.

precisamente, confirmam esta regra, podemos apontar os nomes de Maria Ondina Braga e Mário de Carvalho, ou, em autores mais jovens, de Teresa Veiga, Ana Margarida de Carvalho ou Manuel Alberto Vieira, embora nenhum destes nomes apresente apenas contos na sua produção.

No entanto, como fizemos alusão na última secção, pela sua capacidade de partilhar experiência num mundo cada vez mais individualista, o conto parece estar a construir e a conquistar cada dia mais leitores neste século XXI. A recuperação e internacionalização da obra de Maria Judite de Carvalho parece ser um exemplo disso. Autora cujos livros eram de difícil acesso, obrigando a longas expedições por livrarias de segunda mão, a reedição da sua obra completa em seis volumes pelas Edições Minotauro a partir de ANO, tem demonstrado a atualidade da sua obra e a importância da sua produção, mesmo nesse género considerado “menor”. A reedição deu também visibilidade ao denso mas disperso trabalho crítico que já existia sobre a autora, em particular fora do contexto académico português, e incentivou uma nova vaga de investigação, como foi exemplo a celebração do centenário da autora, realizada pelo Real Gabinete de Leitura em 2021.

Por último, cumpre salientar que a tendência para as “redescobertas” é própria do dinamismo do cânone no século XXI; no entanto, o caso de Maria Judite na literatura portuguesa vem claramente demonstrar uma nova abertura às formas não canónicas, cujas possibilidades de leitura ampliam o seu horizonte com novos leitores neste novo século.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução: Maria Amélia Cruz. Lisboa: Relógio D’Água, 2012. p. 27-50.
- BORGES, Jorge Luis. “El cuento policial”. In: *Miscelánea I*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2011. p. 231-242.
- BORGES, Jorge Luis. “María Esther Vázquez: Los nombres de la muerte”. In: *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. p. 256–259.
- CARVALHO, Maria Judite. *Obras Completas de Maria Judite de Carvalho. Volume I. Tanta gente, Mariana. As palavras poupadas*. Lisboa: Minotauro, 2013.
- CARVALHO, Maria Judite. *Obras Completas de Maria Judite de Carvalho. Volume III. Flores ao telefone. Os Idólatras. Tempo de Mercês*. Lisboa: Minotauro, 2015.

CARVALHO, Maria Judite. *Obras Completas de Maria Judite de Carvalho. Volume V. Este Tempo. Seta Despedida, A Flor que Havia na Água Parada. Havemos de Rir*. Lisboa: Minotauro, 2019.

HAN, Byung-Chul. *O aroma do tempo. Um Ensaio filosófico sobre a arte da Demora*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

PIGLIA, Ricardo. “Tesis sobre el cuento”. In: *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000. p. 104-111.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Diccionario de Narratologia*. 6ª ed. Coimbra: Almedina, 1998.

RODRIGUES, Isabel Cristina. “Maria Judite de Carvalho”. In: TAMEN, Miguel; FEIJÓ, António M.; FIGUEIREDO, João R. (Eds.). *O Cânone*. Lisboa: Tinta-da-China, 2020. p. 347-354.

TODOROV, Tzevan. *Introducción a la literatura fantástica*. Tradução ao espanhol de Silvia Delpy. Cidade do México: Ediciones Coyoacán, 2016 [1970].

VÁSCONEZ, Javier. “Interrogatorio”. In: BECERRA, Eduardo. (Ed.). *El Arquero Inmóvil. Nuevas Poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006. p. 27-38.

ZAVALA, Lauro. *Cartografías del Cuento y de la Minificción*. Valencia: Renacimiento, 2004.

ZAVALA, Lauro. “Breve historia de la teoría del cuento”. *Forma Breve. Revista de Literatura*, n. 14, p. 29–44, 2017. Disponível online <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/169>, consultado a 27/10/2023.

Recebido em: 19/12/2023

Aceito em: 28/02/2024