

**“CAMINHOS DA DOR, CAMINHOS DO HOMEM”
(A PARTIR DO CONTO “O LEPROSO” DE MIGUEL TORGA)
Ensaio**

*Elenor José Schneider**

1. INTRODUÇÃO

Há uma lei que, intencionalmente ou não, subjaz à criação literária. Todo um código é observado na elaboração de um romance, de uma fábula, de um conto. Não é necessário que o autor o tenha sob pleno domínio, mas o caminho do leitor e, especialmente do analista, leva a ele, reconhecendo-o, identificando-o e, na medida do possível ou da necessidade, decodificando-o.

No presente ensaio, buscamos testar um desses caminhos de retorno. Tomando como base a análise estrutural da narrativa proposta por Roland Barthes (1976), examinaremos o conto **O leproso** do português Miguel Torga, sob a perspectiva dos elementos estruturais da narrativa e do discurso, até chegar, instância a instância, ao grau superior da hierarquia, que é o do sentido, fim último de qualquer trabalho de literatura.

Compartilhamos a idéia da dificuldade de um método dar conta de uma análise cabal. Quando se trata de análise estrutural, as contribuições laterais são inevitáveis. Torna-se difícil observar Roland Barthes sem aceitar a participação de T. Todorov, A. J. Greimas ou C. Bremond, só para citar três. Procuraremos seguir Roland Barthes até os limites, mas não estaremos inflexíveis à idéia de um método aberto a contribuições outras que possam vir a responder melhor algumas necessidades do processo.

Iniciaremos estabelecendo as funções do conto, marcamos as seqüências, partiremos para as ações, depois enveredaremos pelo plano do discurso, até chegar ao nível maior do estabelecimento do sentido para o conto em análise.

Num rápido esboço, queremos situar o autor e o conto com o qual iremos trabalhar. Miguel Torga, pseudônimo de Adolfo Correia da Rocha, nasceu em 1907, na região de Trás-os-Montes. Autor de vasta obra, é figura exponencial do Modernismo português. Escrevendo poesia, conto, romance, teatro, ensaio e

* Professor do Departamento de Letras da UNISC.

memorialismo, foi nos dois primeiros que alcançou êxito maior. Entre seus livros de contos podemos destacar "Bichos" (1940), "Contos da montanha" (1941), "Novos contos da montanha" (1944) e "Pedras lavradas" (1951).

O conto que analisaremos é **O leproso**, integrante da obra **Novos contos da montanha**, 5ª edição, de 1967.

A crítica diz de Miguel Torga ser um autor em que avulta a preocupação com o significado da existência humana. "Sua obra é a expressão lírica da luta de uma consciência extremamente lúcida com o mistério da Vida", diz Douglas Tufano (1989:248). Numerosos pequenos contos de que é autor dão, por vezes de uma forma densamente dramática, a dura e simples coragem da vida humana rural e animal, despindo os casos de toda a intenção alheia ao ambiente poético referido, afirmam Antônio José Saraiva e Oscar Lopes (s.d.: 1032). Celso Pedro Luft refere que "o homem rude de Trás-os-Montes, com seus costumes primitivos, violências e delicadezas, sofrimentos e fatalidades, comparece nos **Contos da montanha** (LUFT, 1973:375)

O próprio Torga, no prefácio da segunda edição deste **Novos contos da montanha**, em 1945, escreveu: "Corre por estes montes um vento desolador de miséria que não deixa florir as urzes nem pastar os rebanhos. (...) Crestados e encarquilhados, os rostos dos velhos parecem pergaminhos milenários onde uma pena cruel traçou fundas e trágicas legendas" (TORGA, 1967:7-8).

Miguel Torga é, então, um escritor voltado ao primitivismo do sofrimento humano, comprometido em denunciar às planícies a dor do homem nas montanhas do abandono e da solidão.

O conto **O leproso** revela isso: a dor, o ódio, a luta brutal pela vida. É um pouco da história "destes irmãos serranos que se purificam com sofrimento universal num purgatório de chamas transmontanas" (TORGA, 1967:12).

2. DA PARTE PARA O TODO

Uma narrativa fundamenta-se sobre partículas, sobre unidades, constitui-se de níveis. Das pequenas partes abre-se para o global, em busca do que é o mais importante, o nível superior do sentido. Uma narrativa não é a simples soma de proposições ou justaposição de elementos não relacionados, diz Roland Barthes (1967:25). Ela pode ser reduzida a unidades mínimas, mas estas devem sempre estar voltadas para a instância superior, à qual se tem acesso pela passagem de nível a nível, construindo-se um sentido cada vez mais ampliado e enriquecido.

Partiremos da proposta dos três níveis narrativos que Roland Barthes preconiza: o das funções, das ações e da narração. "Será bom lembrar que esses

três níveis estão ligados entre si segundo um modo de integração progressiva: uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral de uma actante; e a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem seu próprio código", afirma Barthes (1976:27).

2.1. A determinação das funções

As funções são as unidades mínimas da narrativa. Propp as define como "o procedimento de uma personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação" (1984:26). São as unidades mínimas, podem ser isoladas, mas seu objetivo maior é a correlação, a busca do sentido numa linha sintagmática que é possível detectar num texto.

O conto em estudo é acentuadamente funcional. Progressiva e linearmente nos é dada a história de Julião, desde o momento em que é nomeada a sua doença (lepra) até a morte. Passaremos, inicialmente, ao estabelecimento das funções cardinais, recolhidas em grandes seqüências. É cardinal a função quando "a ação à qual se refere abra (mantenha, ou feche) uma alternativa conseqüente para o seguimento da história, enfim, que ela inaugure ou conclua uma incerteza" (BARTHES, 1976:32).

Para **O leproso** (1967), estabelecemos três grandes seqüências, cada uma com as suas unidades menores, conforme o esquema a seguir:

Seq. 1: Revelação (da doença)

F.1	F.2	F.3	F.4	F.5
Revelação da doença	Reação dos companheiros	Repercussão da notícia	Reação da sociedade	Recusa de Loivos a seu filho

Seq. 2: Vingança

F.6	F.7	F.8	F.9
Reação contra Loivos	Esperança de cura	Vingança de Julião	Exclusão de Julião

Seq. 3: A morte

F.10	F.11	F.12
Retorno a Loivos	Perseguição a Julião	Morte

Consideramos marcados aí os núcleo básicos do conto, os quais constituem elementos indispensáveis na articulação da narrativa.

O conto apresenta também funções secundárias, as catálises, na nomenclatura de Roland Barthes. Elas são igualmente importantes para a narrativa, na medida em que preenchem os espaços entre as funções cardinais e vão, de certa forma, assegurando as significações das unidades nucleares.

Entre a primeira e a segunda função, podemos apontar como catálises: a confirmação de uma suspeita, a inicial reação galhofeira dos companheiros; entre a segunda e a terceira: o afastamento dos amigos, a comunicação do fato às famílias; e assim sucessivamente esses episódios secundários vão contribuindo para a construção do texto, enfim, vão contribuindo para a construção do sentido.

A esse primeiro nível de funções - cardinais e catálises - Roland Barthes denomina de distribucionais. A uma segunda grande classe de unidades ele denomina integrativas, aí incluindo os índices e os informantes. No conto em análise, os elementos de nível integrativo não são tantos, até mesmo porque o caráter social predomina sobre o psicológico. Índices são integrativos porque não se esgotam em si, mas remetem a um segundo termo, de forma implícita, exigindo atenta leitura. Poder-se-ia dizer que a função se fecha em si mesma - abre, desenvolve, conclui; e que o índice aponta para, é um dado que exige decifração. Já os informantes são dados concretos e imediatos, têm uma atividade bem menos expressiva do que a dos índices. Os três - catálises, índices e informantes - são tributários das funções nucleares, estas sim sustentáculos fundamentais da narrativa.

No conto de Miguel Torga, há índices da sociedade em que as personagens vivem: “Todo o eito se ria, a moça continuava a distribuir as tigelas, e a fome, a fadiga, a injustiça, e as demais inclemências da natureza e dos homens, ficavam esquecidas por um momento” (p. 65).

Um pouco adiante revela a condição social do espaço de vida que ocupavam: “Escravos de uma terra hostil e de uma sociedade hostil, simples e toscos instrumentos de produção nas mãos injustas da vida, como poderiam eles descer à grande fundura dos sentimentos limados e gratuitos?” (p. 67).

Há também informantes no texto. Sabe-se que Julião não era velho, embora os estragos proporcionados pela doença: “Do mocetão que fora há pouco tempo ainda, restava agora um trombolho, engelhado aqui, balofo adiante, comido de mal da raiz à ponta” (p. 73). Outro exemplo: “Cada vez mais repugnante, o leproso continuava a esmolar pelas redondezas” (p. 77). Outro: “Foi num Agosto quente, seco, que sentiu a sombra de sua derradeira hora” (p. 78). Outro ainda: “E abruptamente, da noite para o dia, Julião sentiu-se só, danado, excomungado,...” (p. 68).

2.2. Unindo as funções

Determinadas as partes, a que podemos chamar de elementos paradigmáticos, cumpre agora pensar em como elas se agrupam em busca de um sentido.

O conto é praticamente todo linear. Estaria enquadrado no que Propp deseja e julga ideal: o tempo é o real e o conto nele está enraizado (BARTHES, 1976:36). No entanto, a tendência hoje é substituir essa pureza temporal pela lógica narrativa. Quer dizer: o conto se montaria pela lógica das ações, não do tempo, que ficaria submetido à primeira. Essa é a contribuição que dá Barthes na sua proposta de análise estrutural.

Pelo estudo que estamos realizando, somos, neste conto, pela visão de Propp. O conto tem uma estrutura narrativa linear que, desde o momento da revelação da doença a Julião, observa basicamente uma ordem cronológica dos fatos.

As funções, em consequência, se apresentam dentro de uma estrutura seqüencial e lógica. O comportamento humano parece lógico diante dos fatos. Por exemplo, quando a Julião é desvendada sua doença, os amigos poderiam permanecer próximos ou se afastar. Pela gravidade, acabaram se afastando. A notícia alcançou a sociedade. Resultado: rejeição também a Julião. E assim os fatos se sucedem.

Já no segmento anterior deste ensaio apontamos as seqüências (agrupamento de funções) estabelecidas para este conto. Julgamos serem três, as quais marcam a estrutura deste conto com início, meio e fim.

2.3. As ações

Diretamente às ações estão relacionadas as personagens. R. Barthes (1976:42) lembra as dificuldades e até repulsa com que o estruturalismo lidou com a personagem como essência (visão presente especialmente no romance burguês).

O estruturalismo acaba reconhecendo que é muito difícil a narrativa sem personagens. São elas que tornam inteligíveis as ações. Mas o mesmo problema com que os estruturalistas se deparam ao partir para a análise das narrativas (são inumeráveis), reaparece quando se trata de personagens. Passam a vê-las, então, não como pessoas, como seres, mas como “participantes”. Para eles, personagem é agente de ações que lhe são próprias (C. Bremond), é o herói de sua própria seqüência. Todorov, por sua vez, abandona a idéia de personagem-pessoa e se fundamenta em três relações nas quais se podem enquadrar os predicados de base e suas duas regras relacionadas: da derivação e da ação.

A. J. Greimas parece ter alcançado o melhor modelo para a análise

estrutural. Ele parte da própria análise sintática que, num período, identifica sujeito, predicado e objeto (SCHÜLER, 1989:40) e cria um quadro de seis actantes:

Destinador	Objeto	Destinatário
Adjuvante	Sujeito	Oponente

Greimas não fala em personagem, fala em ator. Roland Barthes, fazendo uma crítica aos modelos citados, destaca a necessidade de se admitir a existência do sujeito (herói) na narrativa, reconhecendo, dessa forma, “uma classe privilegiada de atores (o sujeito da procura, do desejo, da ação)” (1976:46).

Vejam, em todo caso, como o modelo de Greimas pode ser aplicado ao conto de Miguel Torga.

O herói do conto é Julião, ator pelo qual passam todas as forças da ação, seja contra, seja a favor. Ora, esse estar contra ou a favor determina duas perspectivas de análise, uma tomando Julião como sujeito, outra tomando como sujeito a sociedade.

No primeiro caso, Julião, estando revelada a doença, progressiva mas rapidamente se vê diante da repulsa da sociedade de Loivos, que se torna a grande oponente. E ela se vale de algumas personagens para externar isso: primeiro a galhoifeira Margarida (desencadeadora do drama), depois os companheiros de trabalho, suas famílias, o feirante Travassos. A oposição alcança maior intensidade quando do episódio do azeite e vai ao extremo ódio no final, quando o leproso retorna para morrer em sua terra. O objeto, nessa perspectiva, é a busca de saúde por parte de Julião. Recuperada a saúde, estaria reabilitado também socialmente. Alguns adjuvantes se põem a seu dispor. É o caso de Januário e da velhota que recomendou o banho de azeite. O destinador da ação é o próprio Julião e o destinatário é a sociedade, com a qual ele espera se comunicar. Mas a sociedade o recusa: “Cegamente e instintivamente, atiraram-lhe as piores pedradas que podiam, somente a espumar e a ranger os dentes” (TORGA, 1967:76). O médico, representante da sociedade, também se vê impotente e remete o doente a um caminho sem volta: “O doutor ficava com o nome miraculoso e com a sabedoria inútil; o gafado ia mostrar ao mundo, de mão estendida, a sua repugnante desgraça” (p. 70-71)

No segundo caso, sujeito é a sociedade e seu grande oponente passa a ser Julião. O objeto procurado é a exclusão ou eliminação do leproso (o que pode ser lido também como a busca da vida), para o que conta com um grande número de adjuvantes, como Margarida, Travassos, Zulmira, Carvalhosa, Lúcio, Ambrósio. Pouca oposição encontra a sociedade em sua luta. Ela é forte e muitos, o leproso

é só e seus auxiliares são recolhidamente tímidos. O destinador da ação é a sociedade de Loivos e o destinatário é Julião.

Portanto, o Julião moço, trabalhador, passa a ser visto como o leproso, é o rejeitado social. Julião não existe mais, existe um ser asqueroso, em putrefação, a ser execrado. De qualquer forma, nas duas perspectivas, o sujeito sai degradado da história: Julião não recupera a saúde; Loivos, ao matar, não recupera a dignidade. O conto mostra o embate entre a Vida e a Morte, com obscura vitória da primeira.

Tomando função por função, na soma, veremos que a sociedade se impõe ao leproso. É ela que acaba fechando o caminho às possibilidades do herói. Julião não é, por sua vez, uma pessoa, mas o portador de uma doença grave diante da qual a sociedade precisa se acautelar. Poderia ser Julião, como qualquer outro habitante de Loivos, ou do Mundo.

2.4. No plano do discurso

Depois de anotarmos alguns elementos no nível das funções e das ações, partimos para um terceiro nível, o da narração. Procurando ater-nos ao modelo de Roland Barthes, recorreremos a informações de outros teóricos que parece oferecerem alguns aspectos iluminados para o estudo neste nível, como é o caso de T. Todorov e Gérard Genette.

O conto de Miguel Torga é narrado em terceira pessoa, por um narrador heterodiegético, típico, aliás, das narrativas neo-realistas, em que ele pode ser enquadrado. O narrador é onisciente e sua visão dos fatos é maior do que a das personagens. Ele paira acima dos fatos, domina a própria intimidade das personagens: “Uma estranha mudança se operava entretanto na alma de Julião” (p. 71).

Predomina no conto a narração, mas os breves diálogos revelam também a presença do discurso direto. Há passagens esteticamente bem construídas com o uso do diálogo:

-Você já experimentou azeite? -perguntou-lhe um dia em S. Cibrão uma velhota. - Dizem que é como quem dá um talhadoiro.

A economia de pedinte que Julião organizara metodicamente permitira-lhe já ensaiar mil mezinhas, um ror de drogas, e consultar até a santa de Nogueiredo. Melhoras nenhuma, infelizmente. Mas quanto mais a via fugir, mais amava a vida. Caía-lhe ainda há pouco o polegar direito, a cara, inchada, nodulosa e deformada, dava-lhe um estranho e hor-

rível ar de bicho, não sentia pedaços inteiros do corpo. Amava, contudo, o mundo e queria continuar seu filho. Do fundo do poço onde dia a dia iam ficando enterrados, os seus olhos gostavam cada vez mais de ver a clara nitidez do sol.

-E que azeite é? - perguntou, com a sofreguidão que punha sempre em cada esperança nova. (p. 72)

Entre a fala da velhota e o questionamento de Julião, uma pausa para a inserção dos pensamentos do doente, reveladores de seu profundo desejo de vida. O exemplo configura um caso de distorção ou distaxia, uma vez que o discurso é fraccionado para a inclusão de outro segmento e depois é completado.

Há exemplo de discurso indireto livre em diversas passagens. O discurso indireto livre confere um grande grau de síntese à linguagem:

Houve um largo riso de galhofa, mas houve também um estalo na consciência de Julião. LEPROSO! (p. 66)

O espaço do conto está dado pelo autor. Primeiro, no princípio, a cava, no Doiro, onde os trabalhadores se encontravam no eito. Depois as casas dos trabalhadores, o povoado de Loivos, até a região toda. A notícia da lepra era um rastilho de pólvora que se estendia por aqueles povoados predominantemente pobres. A questão do espaço assume importância especial quando Loivos nega a sobrevivência de Julião, cabendo às demais vilas atender aos pedidos do leproso. Loivos não admitia em seus limites mal tão grande, era preciso acabar com Julião, porque em Loivos era seu pouso, sua casa. Enquanto que nas outras localidades ele era sempre um esmoleiro, portanto transitório.

Propriamente em Loivos davam-lhe pouco. O fato de ser da terra, um testemunho, portanto, de que nela cresciam tão negros males, e um sentimento estranho de defesa irracional impediam-nos de qualquer ato generoso para com ele. Mas os povos em volta, precisamente por razões opostas, recebiam-no caridosamente, solidários com uma dor que não lhes envergonhava o berço e os comovia apenas durante os segundos de um padre-nosso. (p. 71)

A narrativa, que começa em *in media res*, é praticamente linear e o tempo é cronológico. O tempo da história não está nomeado no conto. O tempo da narrativa dura da revelação da doença a Julião até sua morte. Há uma analepse logo no início:

Havia muito que qualquer coisa em si medrava como o fungo nas espigas verdes. Cresciam-lhe na cara gomos de carne dura, insensível e vermelha. Desconhecia, porém, a gravidade do mal, e ninguém, até ali, tivera a crueldade de lho nomear. Amofinado de angústia, estudava ao espelho, com minúcias de investigador, as subtis modificações da expressão, a transfiguração progressiva do rosto, mas o chamado de sua desgraça era um mistério. E o que o coração temia sem saber, o que era a razão não descobrira claramente, estava ali irreparável e cruel: leproso! (p. 66)

Revelado o fato, a narrativa mostra o processo sucessivo de recusa a que Loivos submete seu filho: nega trabalho, nega pão, nega acolhida. Depois, já apodrecendo, Julião trama a vingança. Sentindo a morte próxima, achega-se à terra que o rejeitara. O narrador informa que foi “num agosto quente, seco” (p. 78), única referência concreta a tempo, o que estende a este conto um caráter universal, acidentalmente situado em povoados pequenos e pobres de Portugal.

A história é, portanto, muito mais extensa do que a narrativa, que condensa fatos, suspende passagens com a liberdade que lhe dá a literatura. E, por outro lado, ela é maior do que a história à medida que se estende a todas as sociedades, desde as que viveram antes da escritura do conto, até muito depois, quando a lepra já tomou outras configurações e continua provocando as mesmas reações.

A sucessão ininterrupta das funções e das seqüências confirmam também a linearidade do conto que não privilegia o tempo como elemento exponencial.

3. O SENTIDO DA LEITURA

Chega-se, após a dissecação das partes, à instância maior do texto, a que lida com o sentido da leitura. Como diz Roland Barthes, “a complexidade de uma narrativa pode-se comparar à de um organograma, capaz de integrar os movimentos parta trás e os saltos para diante; ou mais exatamente, é a integração, sob formas

variadas, que permite compensar a complexidade aparentemente indomável das unidades de um nível; é ela (a integração) que permite orientar a compreensão de elementos descontínuos, contíguos e heterogêneos..." (1976:58)

Se até aqui o conto foi trabalhado em direção propriamente horizontal, agora abre-se a possibilidade para um corte vertical. É o processo da integração, o momento superior da colheita de uma semente realizada nos diversos níveis. E essa leitura final é feita a partir do próprio conto, está no próprio conto que "é linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada", no dizer de Barthes (1976:60).

O momento da integração é dado à participação do leitor. A literatura, sempre plural, permite que dentre o painel da plurissignificação o leitor possa, a partir de uma coerência interpretativa, reconhecer as suas isotopias. Ele se acerca do texto, é certo, com sua carga pessoal da compreensão do mundo. Isso não significa, no entanto, que vá apenas ao encontro do conhecido. Não, cada texto é novo, e não é a realidade.

Uma grande força temática no conto é a busca da vida, ou, com outras palavras, o medo da morte. A opção do autor pela doença da lepra cria um adensamento de sentido. Desde os tempos mais remotos, o leproso era o mais rejeitado dos homens. Ter lepra era ser agente da morte, da impureza. As sociedades baniam o leproso com asco, com ódio, com rancor. Na Bíblia, os exemplos estão abundantes.

Julião era um trabalhador comum entre os demais. Mesmo tendo na cara "gomos de carne dura, insensível e vermelha" (p. 66), todos eram seus amigos, "daquela amizade possível entre gente rude e sacrificada" (p. 67). Bastou, no entanto, sua desfiguração receber nome, e todas as portas se lhe fecharam. A palavra de Margarida foi sentença de morte. Primeiro foi Julião que, enfim, identificou o que medrava em seu rosto; depois, os companheiros, suas famílias, a povoação de Loivos, todos os povoados próximos.

Resignado, Julião aceitou-se leproso. Januário reacendeu-lhe as esperanças da vida e ele partiu em busca de um médico. Mesmo não tendo êxito nessa tentativa, Julião apegou-se agora à vida e acendeu em seu coração um ódio mortal a Loivos, injusta, porque ele "não tinha culpa de semelhante miséria" (p. 71). Mais tarde, derramando azeite no caldo verde de seus conterrâneos, externou sua vingança extrema, e mais acentuou sua morte sentenciada. Todos atiravam pedras, mas "ninguém se lembrava de fazer um exame de consciência a ver se alguma razão poderia atenuar as culpas do desgraçado" (p. 76). Percebe-se a presença do Evangelho indiciada pelo narrador. "Atire a primeira pedra quem não tiver pecado", palavras de Jesus Cristo citadas por São João evangelista. Mas no seu ódio crescente, no seu profundo medo, Loivos acaba por queimar Julião, numa

guerra desigual. Guerra que acabou matando o corpo, mas que não eliminou Julião das consciências. O fogo purificou de vez a Julião, mas não purificou os corações de Loivos.

Encontrou-se, então, a vida? Certamente não, pois ela não dependia exclusivamente da eliminação de Julião. Antes, ela se prendia a aceitar o irmão sofrido, a estender-lhe o amor necessário à vida. Parece ficar denotada a visão cristã do autor, na proposta do amor e não do ódio, da recusa e da vingança como modelo de vida. Portanto, o texto remete à sociedade ocidental, com as fortes marcas do cristianismo.

Outro tema legível no conto é o das condições dos trabalhadores. O narrador deixa entrever que eles trabalham sob "fome, fadiga, injustiça e as demais inclemências da natureza e dos homens" (p. 65), "escravos de uma terra hostil e de uma sociedade hostil, simples e toscos instrumentos de produção nas mãos injustas da vida" (p. 67). Está anunciada uma sociedade de classes, de extremos, de exploração. Exploração do trabalho, exploração do lucro nem que fosse às custas da vida dos outros. Nunes, o vendeiro, pouco se importou com a procedência do azeite. Repassou-o inescrupulosamente. E a sociedade, em vez de expressar sua revolta contra ele, intensificou-a contra Julião. Aliás, Julião que acabou desviando a atenção de todos os problemas, inclusive fazendo os companheiros do eito esquecerem sua situação para se ocuparem com a recusa a ele. Era mais grave a lepra do indivíduo do que a lepra social da exploração, esta oculta sob todos os mantos da dominação. Livre de Julião, por muito tempo mais Loivos poderia ficar como estava antes.

4. CONCLUSÕES

Ao propor-nos a análise, ficamos exatamente diante do que Roland Barthes desenvolveu em **O grau zero da escritura**: Por onde começar? E o próprio autor aponta, nesse texto, para um princípio e um fim, um *a* e um *z*, entre os quais os fatos, identificáveis, se processam. Passo a passo, percorremos as partes para chegar a uma compreensão global.

No princípio do conto, encontramos a ruptura de uma paz tênue quando Margarida pronunciou a palavra fatal: leproso! A sociedade se perturba intensamente e só repousa na paz outra vez quando o leproso é banido. É certo que não há glorificação de herói nenhum. O conto fecha-se antes da degradação revelando a incapacidade humana de amenizar a dor das chagas pessoais e sociais. Na verdade, revelação da verdadeira condição humana.

Ao desenvolver o ensaio, percebemos a dificuldade de ficar restrito a um

modelo canônico. "Não existe método canônico em análise estrutural", afirma Roland Barthes (1974:77). A tendência forte do analista é invadir os modelos dos outros teóricos, com os quais torna-se possível uma investigação muito mais abrangente. O fato de nos achegarmos a outros teóricos, como T. Todorov, Gérard Genette, V. Propp e A. J. Greimas, buscou mostrar a interdependência que existe entre as investigações dos teóricos citados.

Agora, por mais que se detectem unidades mínimas, por mais que se procure fracionar o texto, ele não resiste a desembocar na semântica, que acaba, enfim, estabelecendo o sentido.

E o conto de Miguel Torga expõe o sentido maior do homem, a sua luta por dignidade, por saúde, por vida. E a todo homem ele se entende, porque não há quem não possa compreender o sofrimento de Julião. "A missa campal, aberta a todos os horizontes", diz poeticamente o autor no prefácio à quinta edição. E nós nos acercamos do seu altar, para aprender um pouco mais sobre os caminhos da dor, os caminhos do homem.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- _____. *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido. Ensaio semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- LUFT, Celso Pedro. *Dicionário de literatura portuguesa e brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 5. ed. Porto: Porto Editora, s.d.
- SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. Porto Alegre: Ática, 1989.
- TORGA, Miguel. *Novos contos da montanha*. 5. ed. Coimbra: s. ed., 1967.
- TUFANO, Douglas. *Estudos de literatura portuguesa*. São Paulo: Moderna, 1989.