https://doi.org/10.31892/rbpab2525-426X.2024.v9.n24.e1197

EÇA DE QUEIRÓS E O CANTO DAS FONTES ORAIS: UMA LEITURA DE "A AIA" E "O TESOURO"

CARLOS ANTÓNIO ALVES DOS REIS
https://orcid.org/0000-0001-6492-3486
Universidade de Coimbra

ALANA DE OLIVEIRA FREITAS EL FAHL
https://orcid.org/0000-0002-2383-7546
Universidade Estadual de Feira de Santana

RESUMO

O presente artigo analisa dois contos do escritor português Eça de Queirós, *A aia* e *O tesouro*, a partir de sua relação com a tradição oral da literatura. A obra eciana consagrou-se por seu viés realista e documental, voltado para as questões sociais do seu tempo. Entretanto, o autor também dedicou parte de sua obra para expandir sua matéria-prima, voltando-se para outras possibilidades narrativas, como os textos que aqui apresentamos construídos sobre os pilares populares que o antecedem. As narrativas em estudo, embora escritas e reescritas sobre estruturas orais e moralizantes do passado, não se afastam do projeto crítico do autor que visava pintar as cenas portuguesas. Trata-se de uma pesquisa de base bibliográfica cujas principais chaves são: Berardinelli (1995), Reynaud (2003) e Piwnik (1997; 2009).

Palavras-chave: Eça de Queirós. Contos. Tradição oral.

ABSTRACT

EÇA DE QUEIRÓS AND THE CORNER OF ORAL SOURCES: A READING OF "A AIA" AND "O TESOURO"

This article analyzes two short stories by the Portuguese author Eça de Queirós, "The handmaid" and "The treasure", based on their relationship with the oral tradition of literature. Eça's work was renowned for its realistic and documentary bias, focused on the social issues of his time. However, the author also dedicated part of his work to expanding his raw material, turning to other narrative possibilities, such as the texts we present here, built on the popular pillars that precede them. The narratives under study, although written and rewritten based on oral and moralizing structures from the past, do not deviate from the author's critical project that aimed to paint Portu-

guese scenes. This is bibliographical research whose main theoretical keys are: Berardinelli (1997), Reynaud (2003) and Piwnik (1997; 2009).
Keywords: Eça de Queirós. Tales. Oral tradition.

RESUMEN

EÇA DE QUEIRÓS Y EL RINCÓN DE LAS FUENTES ORALES: UNA LECTURA DE “A AIA” Y “O TESOURO”

Este artículo analiza dos cuentos del escritor portugues Eça de Queirós, “La criada” y “El tesoro”, a partir de su relación con la tradición oral de la literatura. La obra de este escritor se destacó por su rasgos realista y documental, centrado en las problemáticas sociales de su época. Sin embargo, el autor también dedicó parte de su obra a ampliar sus motivaciones, recurriendo a otras posibilidades narrativas, como los textos que aquí presentamos inspirados en referencias populares antecedieron. Las narrativas estudiadas, aunque escritas y reescritas, a partir de estructuras orales y moralizantes del pasado, no se desvían del proyecto crítico del autor que pretendía representar diferentes escenarios portugueses. Se trata de una investigación bibliográfica cuyas principales claves teóricas son: Berardinelli (1997), Reynaud (2003) y Piwnik (1997; 2009).
Palabras clave: Eça de Queirós. Cuentos. Tradición oral.

Primeiras palavras: Eça de Queirós, um realista heterodoxo

José Maria Eça de Queirós (1845-1900) consagrou-se na História da Literatura Portuguesa como o principal expoente da ficção realista. O valor da sua obra, mais de um século depois, ainda se constitui como um ponto pacífico entre os críticos e, mais importante ainda, segue conquistando leitores mundo afora e tem lugar seguro nos estudos acadêmicos do universo lusófono.

A sua tríade da ficção realista, suas obras mais conhecidas, centrada nos romances *O Primo Basílio* (1878), *O Crime do Padre Amaro* (1880) e *Os Maias* (1888) se mostra como representação ficcional da burguesia lusitana, vista também como metonímia da humanidade; são narrativas nas quais o escritor tece críticas ácidas à sociedade através das fragilidades de suas instituições basilares como a igreja, o casamento e a família, sem perder de vista a construção de personagens que encenam nossos dramas humanos.

Em seus primeiros livros o autor focalizava centralmente o Portugal contemporâneo, num constante propósito da modelação literária realista defendida nas Conferências do Casino; já nas obras seguintes, há um alargamento desse olhar. Em determinado momento da sua obra, Eça lança suas lentes para outras possibilidades narrativas através de histórias que, na superfície, se vestem da roupagem da fantasia, fugindo do aspecto documental e da representação do real, mas que em suas camadas e franjas continuam apontando para uma análise mais profunda do seu tempo, sempre atento ao diagnóstico crítico das dinâmicas sociais, retrato da sua famosa frase que é epí-

grafe d'*A Relíquia*: "Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia" .

É justamente dentro desse período de alargamento temático que surge a maioria dos contos, outro componente importante da obra queirosiana. O livro *Contos*, publicação póstuma de 1902, organizado por Luiz de Magalhães e editado no Porto pela Livraria Chardron, de Lello & Irmão, cumpriu o papel de dar corpo a esse conjunto disperso. Coube ao organizador escolher e reunir dentre as narrativas curtas do autor, todas publicadas anteriormente em periódicos entre os anos de 1874 e 1898, os doze títulos que compõem o volume, a saber: *Singularidades de Uma Rapariga Loura* (1874), *Um Poeta Lírico* (1880), *No Moinho* (1880), *Civilização* (1892), *A aia* (1893), *O Tesouro* (1894), *Frei Genebro* (1894), *O Defunto* (1894), *Adão e Eva no Paraíso* (1896), *A Perfeição* (1897), *José Matias* (1897) e *O Suave Milagre* (1898).

Vale ressaltar que, como os contos surgiram em periódicos da época e só depois reunidos nessa publicação de 1902, não se pode dizer com segurança que tal publicação obedece a um critério de organização, inclusão, exclusão ou ordenação por parte de Eça. Assim como destacar que, em coletâneas posteriores, muitos outros contos somaram-se aos 12, tais como *O réu Tadeu, O Milhafre* e *O Senhor Diabo*. Os temas presentes nos contos são múltiplos e variados assim como as estratégias narrativas adotadas pelo autor e as datas de escrita e de publicação de cada um deles, mostrando uma produção mais irregular a princípio e mais frequente nos anos finais.

Para Maria João Reynaud, professora da Universidade do Porto, no artigo *Eça e o Prazer do Conto, Razão, Imaginação e Escrita* (2003), os contos ecianos estão ligados ao prazer da escrita sendo ao mesmo tempo vistos como uma forma híbrida, na qual se mesclam poesia e prosa, realidade e fantasia. A estudiosa faz a seguinte proposta de classificação:

> Podemos ver que há um certo número de contos de Eça que se inscrevem declaradamente na tradição romântica: 1) uns, pelo gosto do revivalismo pré-rafaelita da segunda metade do século, patente na evocação de episódios do Novo Testamento em «A morte de Jesus» (*A Revolução de Se*tembro, 1870), ou na exploração do legendário medieval em «Frei Genebro» (*Gazeta de Notícias*, 1894); 2) outros, pelo culto do grotesco e do fantástico, como acontece em «O defunto» (*Gazeta de Notícias*, 1895); **3) outros ainda, pela recuperação da mais pura tradição oral, de que «A aia» (Gazeta de Notícias, 1893) ou O tesouro (Gazeta de Notícias, 1894) são talvez os melhores exemplos**. Contudo, é bem evidente que contos como «Civilização» (*Gazeta de Notícias*, 1892) ou «Adão e Eva no Paraiso» (*Almanaque Enciclopédico para 1897*) se desviam dessa tradição, já são contos modernos de diferente e inovador recorte, onde o princípio alegórico se combina com a ironia numa trama verbal extremamente elaborada. (2003, p. 137, grifos nossos).

Sabemos que qualquer tentativa de classificação dessa produção do autor se revela falha, dada a ampla variedade dos textos; todavia, para nosso presente artigo, adotaremos o item 3, em destaque na citação apresentada acima, pois concordamos com a sua proposta acertada de situar o conto *O tesouro*, juntamente com *A aia*, como frutos da tradição oral e é sobre eles que nos deteremos.

Para Marie-Hélène Piwnik, na sua *Introdução aos contos de Eça de Queiroz*, presente no volume II das obras completas do autor, organizada por Beatriz Berrini, "qualquer intento de classificação estreita embate contra a autêntica porosidade que se dá entre as várias formas de conto propugnadas por Eça" (1997, p.1368). Todavia, acreditamos que há alguns eixos que norteiam essa produção da contística do autor, sobretudo quando voltamos essa classificação para certos textos em especial, que foram produzidos em um tempo específico, a última década do século XIX, caso dos contos em análise.

Novamente é Piwnik, 12 anos depois, na introdução a *Contos – I,* da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós (Lisboa: 2009), que nos fala dessa gama de mesclas possíveis e leituras latentes ou mais implícitas suscitadas pelos contos:

> Por outro lado, as preocupações estéticas são manifestas nos contos “realistas”, que não desdenham a estrutura dos contos de fadas; as preocupações ideológicas estão latentes nas “Histórias”, embora apreçam de puro entretenimento; as intenções realistas não desertam dos contos fantasistas, impondo imagens fortes e cruas que embatem contra as convenções de género (PIWNIK, 2009, p. 20-21).

A aia e O Tesouro têm como elemento condutor o fato de exibirem explicitamente um diálogo com formas narrativas tradicionais, nascidas das fontes orais. Longe de anular o teor crítico defendido nas Conferências do Casino, essa aproximação às fontes longínquas da oralidade trabalha a serviço de uma pena ácida conduzida por uma ironia ainda mais arguta e refinada.

As duas narrativas exigem do leitor o abandono de toda ingenuidade e suprema atenção para com as artimanhas textuais. Em *A aia* e *O tesouro*, percebe-se claramente que o autor utiliza o teor moralizante próprio das fábulas para construir uma espécie de contraexemplo e tecer severas críticas a um ideário que inclui submissão e corrosão.

Era uma vez uma Aia

A matéria narrativa do conto *A aia*, publicado pelo jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 03 de abril de 1893, se inicia com o parágrafo abaixo:

> Era uma vez um rei, moço e valente, senhor de um reino abundante em cidades e searas, que partira a batalhar por terras distantes, deixando solitária e triste a sua rainha e um filhinho, que ainda vivia no seu berço, dentro das suas faixas. A lua cheia que o vira marchar, levado no seu sonho de conquista e de fama, começava a minguar, quando um dos seus cavaleiros apareceu, com as armas rotas, negro do sangue seco e do pó dos caminhos, trazendo a amarga nova de uma batalha perdida e da morte do rei, trespassado por sete lanças entre a flor da sua nobreza, à beira de um grande rio. (QUEIRÓS, 2009, p. 252).

O texto trazia como título original *Tema para versos,* recebendo esse nome, *A aia*, de Luís de Magalhães, na ocasião da publicação do volume *Contos* de Eça de Queirós, por ele organizado em 1902. As primeiras linhas da matéria narrativa não deixam dúvidas acerca de sobre quais estruturas o autor gostaria de construir sua história e o título escolhido pelo organizador aponta para quem é a protagonista.

Vale destacar que o título pensado por Eça, *Tema para versos*, omitido em praticamente todas as edições mais correntes, dá um norte à leitura do conto. Além disso, no sentido de situar o deslocamento entre a forma literária e a matéria nela tratada, o autor introduziu a narrativa com um ensaio substancial de cerca de 11 parágrafos que, de igual maneira, nos direcionam a refletir sobre a estratégia narrativa adotada dentre outras questões de cunho crítico presentes em seu texto.

Esse ensaio está presente integralmente em forma de anexo, logo após o conto, no volume da Edição Crítica, dedicado aos Contos (2009); adotamos no presente artigo essa fonte. Desse prólogo, digamos que esquecido por muito tempo, só se faz presente para a grande maioria dos leitores uma parte, de aproximadamente três parágrafos, que foi incorporada ao conto e antecede a matéria narrativa:

> A História que eu, há dias, desejava contar para que algum poeta, amigo dos temas fecundos e estimuladores do pensamento, a compusesse em versos ricos (e que não contei por me ter demorado a construir diante dela um pórtico de considerações gerais) sucedeu na Índia. A Índia,

> terra das pedrarias, das galas e dos céus sumptuosos, sugere logo a um artista largos desenvolvimentos decorativos. Mas a minha história necessita ser apresentada com toda a simplicidade na sua nudez moral, sem paisagens, arquiteturas ou trajes que a materializem.
>
> O poeta, que, por ela se passar na Índia, a orne de palmeiras, elefantes, e baiadeiras, corre a um desastre certo. Sem épocas, sem nomes, sem localizações que possam verificar num mapa, abstracta e como acontecida no país das almas, esta história de uma alma, que se dirige só a alma, deve vir envolta em tão pouca literatura, como aquelas que o Povo em sua singeleza genial, torna profundamente vivas e imoventes, afirmando apenas, com magnífica indiferença pelas épocas, pelas nações e pelos costumes- *que era uma vez um Rei*. (QUEIRÓS, 2009, p. 251-252)

Essa introdução de caráter metalinguístico ou metaficcional, espécie de paratexto, antecede o conto propriamente dito, ou seja, a matéria narrativa que vem a funcionar como uma espécie de exercício prático daquilo que Eça demonstra teoricamente no prólogo. Por isso seu início como "Era uma vez".

Em outra parte desse ensaio maior, entre outras questões, ele critica esse apego à temática amorosa da qual os poetas não conseguem se desvencilhar e sugere tantas outras possibilidades:

> Fora dessa sombra mole não lhe faltam os belos temas- e aí tem a História, a lenda e as religiões, e os costumes, e a vida ambiente, que lhes fornecem corrente de inspiração onde ela pode beber mais profundamente que em nenhuma das castálias passadas....Que o poeta se despegue, pois, corajosamente da alcova, e mesmo da porta da sua bem-amada, e, com lira à cinta, como os rapsodos de outrora, percorra o mundo escutando histórias, para as contar depois em ritmos de ouro. (QUEIRÓS, 2009, p.263)

Na citação fica claro que Eça indica o caminho das fontes cujas águas os autores devem beber, suas castálias da tradição. Louvando os rapsodos de outra época que recolhiam do rumor da oralidade suas obras, Eça cria ou recria essa sua personagem exemplar em forma de lenda. Essa introdução evidencia a preocupação do autor realista em filiar o seu conto ao universo das narrativas tradicionais, ao mundo literário das fábulas e lendas, herança com a qual *A aia* dialoga.

Resumidamente, trata-se da história de um rei que, morrendo em batalha, deixa desprotegidos o seu reino, a sua rainha e o filho recém-nascido. O elemento antagonista concentra-se na imagem do tio bastardo que, ambicionando poder, planeja a morte do legítimo herdeiro. No momento em que se torna iminente o sequestro desse último, a aia, crendo firmemente na vida eterna e na perfeição dos céus, tira o príncipe do seu berço, nele deitando o seu próprio filho, acostumado a dormir perto do infante real.

As forças do reino conseguem matar o invasor, mas trazem a notícia de que o príncipe fora estrangulado. Desfazendo o equívoco, a aia mostra à inconsolável rainha o príncipe vivo, anunciando que, por lealdade, entregara seu próprio filho à morte. Levada ao tesouro real, onde deveria escolher uma recompensa, ela escolhe um punhal de esmeraldas e suicida-se, pensando em cuidar do filho morto, numa dimensão tão serena quanto eterna.

Recusando os vínculos com a história, todos eles marcantes nas estruturas realistas, Eça alude a um país das almas, não deixando, assim, de indicar que o seu espaço ficcional se configura como um país. Sua enfática negação da aliança entre o quadro ficcional e uma época, com nomes e costumes, soa como denegação, de modo que o deslocamento entre forma e matéria, que o título já introduzira, parece confirmado nesse prólogo.

No conto toda a ação é condensada em um ritmo rápido para o desenrolar da trama, recurso usado pelo autor como uma espécie de

adesão às formas da tradição sobre as quais ergue seu texto. Nos quatro primeiros parágrafos já temos todos os elementos necessários para a apresentação da trama e o conflito já está estabelecido: a morte do rei, o sofrimento da rainha, a vulnerabilidade do pequeno príncipe e a presença dos inimigos, sendo o mais ameaçador deles o tio, irmão bastardo do rei que desejava tomar à força o trono do príncipe infante.

É no quinto parágrafo que surge a protagonista do conto, a aia, que de maneira sutil e detalhada o autor começa a nos apresentar:

> Ao lado dele outro menino dormia noutro berço. Mas este era um escravozinho, filho da bela e robusta escrava que amamentava o príncipe. Ambos tinham nascido na mesma noite de Verão. O mesmo seio os criava. Quando a rainha, antes de adormecer, vinha beijar o principezinho, que tinha o cabelo louro e fino, beijava também, por amor dele o escravozinho, que tinha o cabelo negro e crespo. Os olhos de ambos reluziam como pedras preciosas. Somente o berço de um era magnífico e de marfim entre brocados - e o berço do outro pobre e de verga. A leal escrava, porém, a ambos cercava de carinho igual porque, se um era o seu filho - o outro seria o seu rei. (QUEIRÓS, 2009, p. 252-253)

A introdução da aia no conto é construída lentamente, a princípio através de seu filho, e só depois ela começa a surgir e a ganhar contornos próprios. É interessante perceber que o autor utiliza antíteses na descrição das crianças, um, o príncipe, o outro, o escravozinho. Com destinos cruzados pela data do nascimento e por isso alimentados pelo mesmo seio servil, são distintos e até mesmo opostos os respetivos papéis sociais. Pesa sobre o príncipe um fatal destino; o escravo, paradoxalmente, é livre em sua humildade.

É interessante perceber que o próprio vocábulo “aia” nos remete à ideia do destino cruzado, já que seu nome se constitui como um palíndromo, ou seja, uma palavra que pode ser lida tanto da esquerda para a direita, quanto da direita para a esquerda, sem alteração de significado. Lembrando que, ao não nomear suas personagens, Eça utiliza-se de personagens-tipo que representam todo um grupo. Portanto, o próprio nome, nesse caso um tipo social, já é portador de uma fatalidade que cerca o nomeado, dando-lhe destino ligado à própria subserviência.

Trazendo a aparência de uma fábula, o conto permite múltiplas leituras. Fixas na superfície discursiva, em que há louvação à fidelidade, Henriqueta Maria A. Gonçalves e Maria Assunção M. Monteiro concluíram que:

> Tema para versos faz a condenação da ambição desmesurada e exalta a fidelidade, através da utilização de um tempo passado, longínquo, mas conferidor de uma certa autenticidade. A fórmula inicial da II Parte “Era, pois, uma vez” introduz simultaneamente, o leitor num universo fantástico, mas ao qual confere reconhecimento enquanto verossímil; o leitor apega-se ao texto de imediato e aceita a sua ação como se ela se tivesse passado. (2001, p.20)

As narrativas tradicionais, como as fábulas e as lendas, são originárias de um mundo pré-moderno, marcado pelo valor da experiência. Para Ian Watt (1996), elas são portadoras de uma verdade que ratifica valores coletivos. Ao retomar essa tradição narrativa de base oral, Eça, através da figura da aia, põe diante do leitor valores como a lealdade, a fidelidade e a fé, tripé moral que, em seu tempo, converte-se em ideologia, entendida como falsa verdade. Disseminados pelo poder e, uma vez assimilados pelos dominados, esses valores perpetuam a dominação. Tal autenticidade seria inerente à forma da fábula. Todavia, considerada a eleição da forma tradicional como parte da estratégia irônica, a reverência à lealdade revela-se numa crítica feroz à servidão.

Eça parece conferir a essa narrativa um caráter de absurdo. A recorrência à tradição soa

aqui como irônica, sutilizando a denúncia feroz. Sobre a ironia, afirma Lélia Parreira Duarte (2006, p.19):

> Em qualquer de suas formas, a ironia será uma estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida.

Dessa forma, o recurso irônico da literatura, quando não se apresenta de forma explícita, como é o caso do conto em análise, exige do leitor atenção quanto às artimanhas expressivas. Esse tipo de literatura busca a atenção do leitor para as armadilhas e os jogos de inversão.

No conto, as ameaças surgem através da figura do tio, descrito como a própria personificação do mal, pois é notório que, seguindo o molde das narrativas tradicionais, Eça lança mão de um quadro maniqueísta, no qual os protagonistas e antagonistas são delineados a partir da sua conduta moral pautada pela opção entre o bem ou o mal. Vejamos a descrição do antagonista, traçada por elementos que delineiam um campo semântico negativo:

> No entanto, um grande temor enchia o palácio, onde agora reinava uma mulher entre mulheres. O bastardo, o homem de rapina, que errava no cimo das serras, descera à planície com a sua horda, e já através de casais e aldeias felizes ia deixando um sulco de matança e ruínas. As portas da cidade tinham sido seguras com cadeias mais fortes. Nas atalaias ardiam lumes mais altos. Mas à defesa faltava disciplina viril. Uma roca não governa como uma espada. Toda a nobreza fiel perecera na grande batalha. E a rainha desventurosa apenas sabia correr a cada instante ao berço do seu filhinho e chorar sobre ele a sua fraqueza de viúva. Só a ama leal parecia segura - como se os braços em que estreitava o seu príncipe fossem muralhas de uma cidadela que nenhuma audácia pode transpor. (QUEIRÓS, 2009, p.254)

O bastardo é o homem de rapina, animalizado, seguido por uma horda que espalha dor e destruição por onde passa. Ele é o vilão por excelência, a figuração do mal. Nos moldes tradicionais, o antagonista traz consigo o obstáculo, encarna a perda, as destruições e a morte. Nesse sentido, o conto de Eça se aproxima de uma das narrativas mais primitivas da tradição oral, o conto de fadas e por isso recorre à fórmula: "Era uma vez um rei". Sobre essa modalidade narrativa, afirma Nelly Novaes Coelho (1987, p.13):

> Seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida etc.) e tem como eixo gerador uma problemática existencial.... A efabulação básica do conto de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua autorrealização existencial.

O tio perverso é o mal a ser vencido, o conflito a ser resolvido para que a paz volte a reinar, para que o principezinho volte a dormir em paz em seu berço majestoso. Certamente, a ironia praticada em *A aia* atinge uma moral que preconiza submissão, subserviência.

Eça tem em mira o pensamento dogmático e conservador que estipula a soberania do rei sobre o súdito, do nobre sobre o plebeu, do rico sobre o pobre; em síntese, do senhor sobre o servo que, ao reconhecer essa suposta soberania, é impelido aos extremos do sacrifício.

A aia beira uma caricatura da servidão absoluta, servidão essa que se estenderia até mesmo após a morte. Ela, como vivera toda a sua vida a servir, sofria junto com a sua ama

todas as suas dores. Sofreu pela morte do seu rei e temia pela vida do seu príncipe. *A aia* se constitui como um símbolo da servidão perfeita, desejada por toda classe que domina uma outra, subserviência sem limites.

Eça, ao trazer para sua obra essa presença dos modelos tradicionais de narrativas, não abandona seu propósito de pintar as cenas portuguesas; ele continua a dar contorno ao seu projeto crítico, só que através de cores mais difusas e implícitas, usando o manto do "Era uma vez" para expor que o rei ainda está nu.

O Tesouro da Tradição

> Os três irmãos de Medranhos, Rui, Guanes e Rostabal, eram então em todo o Reino das Astúrias os fidalgos mais famintos e os mais remendados.
>
> Nos Paços de Medranhos, a que o vento da serra levava vidraça e telha, passavam eles as tardes desse Inverno engelhados nos seus pelotes de camelão, batendo as solas rotas sobre as lajes da cozinha, diante da vasta lareira negra, onde desde muito não estalava lume nem fervia a panela de ferro. Ao escurecer devoravam uma côdea de pão negro, esfregada com alho.
>
> Depois, sem candeia, através do pátio, fendendo a neve, iam dormir á estrebaria, para aproveitar o calor das três éguas lazarentas que, esfaimadas como eles, roíam as traves da manjedoura. E a miséria tornara estes senhores mais bravios que lobos. (QUEIRÓS, 2009, p. 265).

O fragmento acima transcrito inicia o conto *O Tesouro*, publicado em 23 de janeiro de 1894, no jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. Eça de Queirós, mais uma vez, volta-se para as narrativas de caráter tradicional como arcabouço para o seu texto. Eça chamou esse conto e um outro, *Frei Genebro* (1894), de *As Histórias*. Essa classificação aponta justamente para a ideia de aproveitamento de narrativas preexistentes.

Na história do Frei, Eça recria seu conto inspirando-se na "Crônica dos Frades Menores" que fazem parte da *Vida de São Francisco de Assis e seus discípulos*, sendo o tema escolhido na passagem referente a Frei Junípero. Voltemos a *O Tesouro*.

O conto, dividido em três partes, narra a história de três irmãos de Medranhos, fidalgos decaídos, às voltas com a descoberta de um tesouro. A divisão igualitária da fortuna misteriosa se tornará motivo da ruína moral e morte de todos três de forma endógena, ou seja, os crimes, todos à traição, ocorrem por autoria do próprio clã arruinado.

O conto tem sua origem constantemente filiada ao *The Pardoner's Tale*, o *Conto do Perdoador*, uma das narrativas presentes na obra *Canterbury Tales*, Contos da Cantuária, do poeta inglês do século XIV Geoffrey Chaucer, como podemos verificar no verbete referente ao conto presente no *Dicionário de Eça de Queirós*.

Contudo, no artigo *Um Tesouro de segunda mão* apresentado no III Encontro Internacional de Queirosianos, em 1995, a professora Cleonice Berardinelli vai além da fonte inglesa e refaz a genealogia desse conto mostrando sua presença em uma obra canônica da literatura portuguesa, o *Horto do Esposo*, que entremeara entre as reflexões do narrador uma das *Histórias de proveito e exemplo*.

Tal obra, um livro medieval alcobacense, sem autoria, atribuída a um monge anônimo, apresenta os *exempla* para a edificação moral. Esses consistem em uma série de histórias que buscam a moralização dos seus ouvintes/leitores através das mensagens presentes nos textos. Fazendo uso de narrativas que condenam as más ações humanas, os *exempla* constituem-se justamente como histórias de proveito e exemplo.

No *Pequeno Dicionário da Literatura Portuguesa*, organizado por Massaud Moisés, Carlos Alberto Iannone assim conceitua o *Horto do Esposo* (1981, p. 178):

> Obra mística com intuitos ascéticos e morais, parece ter siso escrita, na primeira metade do século XV, por um monge, em atendimento a uma irmã freira que lhe pedira "um livro dos feitos antigos e das façanhas dos nobres barões e das cousas maravilhosas do mundo e das propriedades das alimárias.". De conteúdo bem complexo, nela se mesclam numerosas histórias para distrair. O A. inspirou-se nos temas da Antiguidade greco-latina e da Idade Média, servindo-se ainda da Sagrada Escritura, Sêneca, Plínio, Flos Sanctorum, São Bernardo, Petrarca, Bestiários e Anedotários históricos. Repleta de reflexões e divagações morais, a obra revela um autor contemplativo e voltado pra Deus em detrimento dos valores terrestres. Através de "exemplos", o A. expõe toda uma doutrina baseada na invocação de Jesus, na meditação sobre as Escrituras e a efemeridade das coisas humanas.

Ao localizar o texto de Eça como filiado a essa genealogia, Berardinelli aproxima o conto de uma outra obra não menos canônica da Literatura Portuguesa: *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575), de Gonçalo Fernandes Trancoso. Tal obra consiste numa espécie de compilação de diversas histórias que, invariavelmente, conduzem à moralização.

Vale ressaltar a forte influência de Trancoso no conto literário em Portugal e no Brasil. O seu nome gerou a expressão "Histórias de Trancoso" que funciona como uma espécie de arca que reúne sob essa etiqueta inúmeras narrativas orais com viés moralizante, como é o caso desse nosso conto. Para Oliveira e Machado no artigo *Trancoso e o lugar da virtude na obra portuguesa do século XVI: Contos e Histórias de proveito e exemplo* (2019, p. 42):

> *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* é uma obra com temáticas que podem ser divididas em cinco categorias: virtudes da mulher, religião, justiça, normas de vida e relações familiares. Contudo, isso não significa que não ocorreram hibridismos de categorias diferentes nos diversos contos que compõe sua obra. Tanto é que esse método de separação faz parte do paradigma cientifico cartesiano do qual Trancoso não se encaixa. Com o sucesso de seu livro, o que seria considerado hoje um "best-seller, o tornou uma figura folclórica que foi além de suas próprias obras, seu nome se tomou símbolo de uma nova forma de narrativa as histórias ou contos de Trancoso. Disseminada em Portugal e principalmente no Brasil com a colonização portuguesa. Se tornou sinónimo de contos mentirosos, porém seus ensinamentos tenderam a resistir, chegando até mesmo a serem utilizados na catequização indígena por parte das Jesuítas.

Observamos, portanto, que o poder de alcance, circulação, adaptações, acréscimos e reescrituras dessas histórias é incalculável e Eça também resolveu entrar nessa ciranda infinita, assim como outros autores do século XIX, a exemplo de Alexandre Herculano em suas *Lendas e Narrativas*.

Voltando a Berardinelli, o título do seu artigo toma a expressão "de segunda mão" como indício do caráter tradicional desse conto eciano, já que essa expressão nos conduz à natureza da literatura de tradição oral que se constrói e se propaga a partir da sua constante reelaboração e reescritura de diversas mãos e bocas. Cleonice Berardinelli ainda comenta uma leitura anterior de Antonio Sérgio que, em 1937, analisa a reescrita eciana de um texto já existente em séculos anteriores ao seu, buscando os aspectos que foram mantidos e as renovações num exercício de bricolagem.

O próprio Antonio Sérgio, em seu estudo, faz uma afirmação importante a respeito das fontes e da originalidade, falando do "esqueleto, o que artisticamente nada vale". A isto acrescenta: "E sabe-se lá de onde Chaucer o teria ido tomar?", ratificando a impossibilidade de rastrear a autoria dos textos tradicionais.

Seguindo essa sugestão, Berardinelli busca as diferenças estruturais entre *O Tesouro* e as suas versões anteriores conhecidas nos séculos atrás. Ainda vale notar que nos *Contos Tra-*

dicionais do Povo Português, compilados por Teófilo Braga em 1883, a narrativa se faz presente com o título de os quatro ladrões, conforme a versão medieval.

No conto de Chaucer, os protagonistas são três rufiões, já na versão das *Histórias de proveito e exemplo*, citada no *Horto do Esposo*, são quatro ladrões. A questão central para a estudiosa se concentra em duas perguntas: "Que aproveitou Eça desses textos anteriores? Apenas o esqueleto da estória de *Proveito e Exemplo*?".

É sobre essa anterior colaboração, para a qual nos remete Berardinelli, que construiremos a nossa análise, partindo, sobretudo, da estrutura subjacente às *Histórias de Proveito e Exemplo*. Como anuncia o título, essas narrativas buscam transmitir ensinamentos. Com caráter fabular e teor alegórico, trazem um exemplo, mas, evocadas no tempo de Eça, tais estruturas ganham novos contornos.

Um olhar atento para a obra ficcional de Eça de Queirós nos conduz a uma certa intencionalidade de moralização, por vezes sutilmente disfarçada pelas marcas da crítica ácida de seus primeiros romances presos aos códigos realistas. Porém, essa criticidade, que é transversal a toda a sua narrativa, aponta para uma tentativa de correção moral da sociedade portuguesa, baseada na denúncia da falência de suas instituições basilares: a igreja, o casamento e a família, como é perceptível nos romances *O Crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888), respectivamente.

À denúncia, acrescenta-se geralmente a crítica no plano moral. Lançando suas farpas sobre a realidade, Eça faz pensar no que deveria ser e não é. Ao mostrar a ausência de valores morais, ele reclama a presença desses. É interessante notar a escolha de Eça pelo vínculo fraterno, já que, nas narrativas que toma por base, os protagonistas são rufiões ou ladrões, tipos sociais marginalizados, sendo a traição praticada de forma igualmente cruel pelos três irmãos, numa indicação de dissolução dos vínculos familiares. A narrativa bíblica do fratricídio de Abel pelo seu irmão Caim, feita no capítulo IV do *Gênesis*, mostra o que representaria a primeira morte praticada pela humanidade, gerada a partir da inveja que um irmão sentia pelo outro.

Eça não se furtou à tradição bíblica, porém, em seu texto não há redenção para nenhum dos irmãos; os três são simultaneamente vítimas e algozes, todos eles são igualmente culpados. Dois aspectos da reescrita de Eça merecem comentário: o primeiro diz respeito ao lugar social atingido pelo vício, o segundo concerne à qualificação do tesouro.

Assim, reescrevendo um enredo de teor moralizante, Eça opera um radical deslocamento. Localizada entre ladrões, ou entre rufiões, a cupidez causadora dos crimes atinge, no âmbito das estruturas que antecederam Eça, não o centro, mas a periferia social, uma "marginália" já contaminada pelo vício.

Eça, ao contrário, desloca o vício para a célula básica da sociedade, a família, fazendo com que ela se exponha a partir de uma camada prestigiada, "os fidalgos". A voz moralizante da fábula soa como um sinal de alerta dado ao corpo social para que ele mantenha excluídos os grupos atingidos pelo erro. Estigmatizados, esses grupos são potencialmente destrutivos e mesmo autodestrutivos ou autofágicos.

No conto de Eça, essa potencial autodestruição surge como um dado universal, tendo apenas um fator desencadeante: a miséria. Conforme o narrador, "a miséria tornava esses senhores mais bravios que lobos". A constatação conduz à ideia de que, se não justifica os fatos narrados, a miséria ao menos os explica.

Insere-se nessa perspectiva um Eça que, sem cancelar a denúncia da crise moral fartamente representada em suas cenas realistas, comenta agora o radical agravamento dessa

crise e a apresenta com outros recursos expressivos. Se, em *Os Maias* (1888), o incesto torna-se, em nível simbólico, no indício de que um grupo social fechado em torno de si próprio se esteriliza e caminha para a dissolução, em *O Tesouro*, o fratricídio faz-se emblema de uma sociedade que, assaltada por carências econômicas e morais, passa a desconhecer quaisquer laços, inclusive os laços fraternos; de igual maneira, essa sociedade se degenera e se destrói.

O Tesouro nos sugere uma aproximação direta com outra obra eciana, *O Mandarim*, publicado em 1880, portanto, mais de uma década antes do conto. Seja pela temática ou pelas tintas fantasiosas, ambos apontam para um tipo de crítica à ambição desmesurada. *O Mandarim* também pode ser considerado um diálogo intertextual, já que é inspirado na parábola do mandarim de Chateaubriand, lenda que circulou amplamente em obras do século XIX.

As semelhanças entre os textos são várias. A desculpa, por exemplo, para que os dois irmãos matem o primeiro, é a sua morte iminente por tuberculose, o que de alguma forma aliviaria o peso do crime, o mesmo álibi de Teodoro, pois, a distância, a idade e o desconhecimento do mandarim também amenizavam sua culpa.

Ao buscar, como moldes, narrativas que se constituem através da fantasia de um universo longínquo, Eça constrói uma crítica à sociedade do seu tempo. Teodoro sofrerá do mesmo mal dos irmãos fratricidas: todos serão punidos pela ambição. Na novela, Teodoro será corroído pelo remorso e pela falsidade das relações que o cercam, trocando o tesouro do mandarim pela volta à sua vida mediana.

O tesouro, segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p.881), "geralmente se encontra no fundo de cavernas ou enterrado em subterrâneos [...] simboliza as dificuldades inerentes à sua procura, mas, sobretudo, a necessidade de um esforço humano. O tesouro não é um dom gratuito dos céus".

No conto, o tesouro não oferece nenhuma dificuldade para ser encontrado, ao contrário, está no meio da floresta e traz as três chaves. Simbolicamente, os irmãos não possuíam condições necessárias para usufruir daquelas riquezas, já que não houve o esforço da busca:

> Os irmãos de Medranhos encontraram, por trás de uma moita de espinheiros, numa cova de rocha, um velho cofre de ferro. Como se o resguardasse uma torre segura, conservava as suas três chaves nas suas três fechaduras. Sobre a tampa, mal decifrável através da ferrugem, corria um dístico em letras árabes. E dentro, até as bordas, estava cheio de dobrões de ouro!

Nessa passagem, quase que de maneira imperceptível, o autor nos apresenta o único segredo do conto, a única informação que não é revelada ao leitor: o que significava aquele dístico em letras árabes, que mensagem cifrada aqueles dois versos revelavam sobre a tampa enferrujada do cofre. Para Berardinelli (1995, p.173), "a inscrição representa um índice da ação inevitável dos senhores e da justiça que lhes havia de ser feita".

Voltando às relações entre *O Tesouro* e *O Mandarim*, talvez o que estivesse escrito naquele velho cofre fosse semelhante às palavras finais de Teodoro no seu testamento: "Só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!", ou ainda a frase final do relato, com seus ecos baudelairianos: "Nenhum mandarim ficaria vivo se tu, tão facilmente como eu, o pudesse suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão!". Ambas as frases caberiam na inscrição oculta da tampa do tesouro, pois refletem a condição humana, centro vivo dos textos de Eça, sejam eles pautados no mundo objetivo e verossímil do Portugal finissecular ou reescritos sobre as linhas e curvas já percorridas da tradição oral.

Considerações finais

O percurso aqui seguido demostrou que a escrita queirosiana vai muito além do “espelhamento” do real perseguido na maioria dos seus romances. Em *A aia* e *O tesouro,* o autor lança mão de outros recursos textuais ao construir essas narrativas sobre os andaimes firmes da tradição oral.

Eça ouviu e entendeu o canto das fontes e lá foi buscar inspiração para modelar essas outras *Histórias de Proveito e Exemplo,* a partir desse barro antigo que ainda diz tanto para o nosso tempo e continuará dizendo.

Ainda que, ao fim, ao desvelar todos os véus da fantasia, a nudez da verdade se apresente, Eça buscou nas histórias pretéritas renovar seu projeto crítico, olhando com seu acurado monóculo para as arcas do passado, para o murmúrio das castálias perenes que continuam a correr nos rios da literatura.

Referências

A aia. In: MATOS, Alfredo Campos**. Dicionário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Editorial Caminho, 1988, p. 48.

BERARDINELLI, Cleonice. Um tesouro de segunda mão. In: MINÉ, Elza e CANIATO, Benilde Justo (Org). **150 Anos com Eça de Queiros**. São Paulo: USP, 1997, p.166-174.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, revolução e literatura. **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, Belo Horizonte, v. 11, n. 22-24, p. 92-113, 1989. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/10164. Acesso em: 20 mar. 2024.

FAHL, Alana de Oliveira Freitas El. **Singularidades narrativas:** uma leitura dos contos de Eça de Queirós. UEFS Editora: Feira de Santana, 2012.

GONÇALVES, Henriqueta Maria; MONTEIRO, Maria Assunção M. **Introducão à leitura de contos de Eça de Queiros.** São Paulo: Almedina, 2001.

IANNONE, Carlos Alberto. Horto do Esposo. In: MOISÉS, Massaud. (Org.). **Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1981, p. 178.

OLIVEIRA, Emanuel Santos; MACHADO, Lais Santos. Trancoso e o lugar da virtude na obra portuguesa do século XVI: “Contos e Histórias de Proveito e Exemplo”. **Entre Mares**, Garanhuns, n. 1, p. 39-46, jun./2019. Disponível em: https://anaisentremares.files.wordpress.com/2019/05/039046.pdf. Acesso em: 20 mar. 2024.

PIWNIK, Marie-Hélène. Introdução. In: REIS, Carlos (Coord.). **Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós.** v. II Contos. Ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda: Lisboa, 2009. p. 15-32.

PIWNIK, Marie-Hélène. Introdução aos contos de Eça de Queiroz. In: BERRINI, Beatriz (Org.). **Obras completas de Eça de Queirós.** v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 1367-1377.

QUEIRÓS, EÇA. **Contos I**. Edição crítica das obras de Eça de Queirós. Org. Carlos Reis. Ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda: Lisboa, 2009.

QUEIROZ, Eça de. **Obras completas de Eça de Queiroz**. v. II. Org. Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

REIS, Carlos. **O essencial sobre Eça de Queirós**. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional, 2000.

REYNAUD, Maria João. Eça e o prazer do conto: razão, imaginação e escrita. **Línguas e Literaturas,** Porto, v. 20, n.1, p. 141-53, 2003. Disponível em: https://ojs.letras.up.pt/index.php/rll/article/view/8064. Acesso em 20 mar. 2024.

SÉRGIO, António. **Obras completas**. Tomo VI. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1980.

Tesouro. In: CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007, p.881.

WATT, Ian. **A ascensão do Romance**. Trad. Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1996.

Recebido em: 14/04/2024
Revisado em: 05/12/2024
Aprovado em: 14/12/2024
Publicado em: 20/12/2024

Alana de Oliveira Freitas El Fahl é Doutora em Literatura e Diversidade Cultural, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora Plena de Literatura da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).
E-mail: alana_freitas@yahoo.com.br

Carlos António Alves dos Reis é doutor em Literatura Portuguesa, pela Universidade de Coimbra. Professora Catedrático da Universidade de Coimbra. *E-mail*: c.a.reis@mail.telepac.pt