

O TESOURO: da anatomia de um conto à anatomia do carácter

ANA ALEXANDRA SEABRA DA SILVA*

Em 1871, afirmava Eça, a dado passo, numa célebre conferência efectuada no Casino Lisbonense:

"O realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos -, para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houber de mau na nossa sociedade." ⁽¹⁾

O processo implicado por esta filosofia deveria basear-se na observação e análise científica, objectiva do real. Porém, a experiência ensina bastante e, gradualmente, as certezas iniciais vão-se esbatendo perante a constatação de que uma teoria da arte que tentasse nivelar o artista pelo cientista, "obrigando" o primeiro a reproduzir rigorosa e objectivamente o real (a sociedade), eliminando, dessa forma, a perspectiva de uma subjectividade, não era possível. Com efeito, não podemos esquecer que falamos sempre de um ponto, e que o real, o objecto, só existe porque há um sujeito que o vê, mas vê-o de dentro de si, isto é, constrói-o (trans-

formando-o) ao mesmo tempo que se transforma por ele. Diz Proust:

"(...) Elstir ne pouvant regarder une fleur qu'en la transplantant d'abord dans ce jardin intérieur où nous sommes forcés de rester toujours. Il avait montré dans cette aquarelle l'apparition des roses qu'il avait vues et que sans lui on n'eut connues jamais; de sorte qu'on peut dire que c'était une variété nouvelle dont ce peintre, comme un ingénieux horticulteur, avait enrichi la famille des Roses." ⁽²⁾

Qualquer processo de conhecimento experimenta esta circularidade sujeito-objecto (*auto-poiesis*). Daqui podemos tirar consequências para a leitura do texto literário. Verificamos que, também neste domínio, a crença na existência de um objecto auto-suficiente, pronto a ser "dissecado", apagando-se totalmente os dois pólos do processo comunicativo (porque de comunicação se trata) - autor e leitor - se mostra insatisfatória para o conhecimento do texto. Todo o enunciado é orientado, dirigido à

* Docente na ESE de Beja

capacidade interpretativa do leitor e, para interpretar, precisamos de situar esse enunciado em contextos sucessivamente mais vastos (do texto às condições de significação da época em que foi produzido). Claro que o receptor está igualmente situado, conhece outros textos e, possivelmente, tomou contacto com várias teorias literárias. Vemos, assim, como não nos podemos restringir à relação significante/significado. Aliás, é curioso notar que num dos seus últimos trabalhos⁽³⁾ Todorov venha defender (contrariamente às suas anteriores posições estruturalistas) uma crítica dialógica, o "diálogo" autor/crítico.

Resumindo: A leitura como processo de conhecimento pressupõe um ponto de vista; não descrevemos apenas, interpretamos também. Ou melhor, começamos por aí. Como declara Eduardo Prado Coelho, o sentido é um ponto de partida e não de chegada - e mais, não partimos *dele*, partimos *com ele*.

Talvez seja este o momento de o fazermos relativamente ao conto que nos ocupa.⁽⁴⁾

1. O motivo central

Narrativa curta, muito trabalhada, o conto trata de uma forma muito concisa (e até tensa) o(s) tema(s) que se propõe - no caso de *O Tesouro*, a condenação das paixões negativas do homem, movidas pela ganância.

O próprio título é um exemplo dessa concisão. Designando o motivo central do

conto, não nomeia apenas *aquela* tesouro, móbil dos crimes a que assistimos, mas simboliza o *objecto de valor* (aqui no pleno sentido da palavra *valor*) que faz correr a Humanidade, causa das acções mais vis e que, no entanto, permanece (ironicamente) inalterado(vel), "puro", impassível ao destino dos que tão ardentemente o desejam. Ele é transformado num dos factores que mais contribuem para os males que encontramos na sociedade: ganância, hipocrisia, vício, avareza, maldade, inveja, crime (adequada caracterização para os três irmãos de Medranhos, como adiante veremos).

Observemos, então, um pouco mais de perto o desenvolvimento narrativo do que acabamos de assinalar.

2. A "espinha-dorsal" do conto

Seguindo uma estruturação linear (exceptuando a analepse no final), o conto divide-se em três partes distintas: os três irmãos de Medranhos e o Tesouro; o plano de Rui - morte de Guanés e Rostabal; morte de Rui - restabelecimento da Ordem.

2.1. Os três irmãos de Medranhos e o Tesouro

Nesta parte introdutória, assistimos, na sequência inicial, à *situação geral* da acção: as personagens são apresentadas inseridas no tempo (Idade Média), no espaço ("Reino das Astúrias"), socialmente (fidalguia) e economicamente ("os mais famintos

e os mais remendados", pág. 97). Em seguida, particulariza-se: é Inverno e os Paços de Medranhos encontram-se completamente arruinados. A miséria é descrita através do emprego do *iterativo* (conta-se *uma* vez o que se *passava habitualmente* na vida miserável dos fidalgos, nessas tardes de Inverno). Depois, conclui-se lapidarmente, fechando a sequência: "e a miséria tornara estes senhores mais bravios que lobos" (pág.97) - trata-se, simultaneamente, de um indício e da explicação do que irá seguir-se.

Após uma elipse, a acção encaminha-se para um momento de *modificação* (segunda sequência narrativa). Em primeiro lugar, define-se a situação: os três irmãos à caça, numa manhã primaveril, na mata de Roquelanes; depois, indica-se o achado em volta do qual irão girar todos os eventos seguintes: os três irmãos encontram, "por detrás de uma moita de espinheiros, numa cova de rocha [natureza bravia, hostil], um velho cofre de ferro [árabe, cheio de ouro, com *três* fechaduras munidas das respectivas chaves]" (pág.97). Imediatamente se gera entre os irmãos uma desconfiança hostil: "*bruscamente* se encararam, com os olhos a *flamejar*, numa desconfiança tão desabrida que Guanes e Rostabal apalpavam nos cintos os cabos das *grandes facas*" (pág. 98, sublinhados nossos; esboça-se aqui uma caracterização das personagens e um indício dos crimes que se seguirão).

No entanto, decidem estabelecer um acordo no que diz respeito à partilha do tesouro (terceira sequência narrativa). O narrador desenvolve um pouco mais a caracterização das personagens: Rui, gordo e ruivo, era o mais avisado; Guanes era leve e desconfiado; Rostabal, alto, com longas barbas e cabelos, olhos raiados de sangue. Rui

expõe o seu plano de divisão do achado pelos três. Manda Guanes comprar "três alforges de couro, três maquinas de cevada, três empadões de carne e três botelhas de vinho" (pág. 98; note-se a ênfase do número *três*). Porém, a desconfiança reacende-se e Guanes, para partir, exige a sua chave, no que é imitado pelos outros, cerrando cada um a sua fechadura e guardando a chave. Guanes parte, cantando (a cantiga representa um prenúncio de morte e sinal da sua proximidade).

2.2. O plano de Rui - morte de Guanes e Rostabal

A segunda parte do conto encena a *execução do plano de Rui* que começa por ser contextualizada num espaço caracterizado pelo contraste bem marcante entre a natureza bucólica e a natureza humana. A clareira, descrita como serena, harmoniosa e pacífica, é perturbada (por oposição) pela hostilidade e ganância das personagens: "ali vieram sentar-se Rui e Rostabal com os seus tremendos espadões entre os joelhos" (pág. 99). No entanto, as forças naturais mantêm-se impassíveis: "boa erva pintalgada de papoulas e botões-de-ouro", "um melro a assoviar" (pág. 99), odor de violetas e luminosidade do ar.

É neste *locus amoenus* (primeira sequência narrativa desta parte) que se desenvolve a segunda sequência: o *plano* de Rui para convencer Rostabal a assassinar o irmão Guanes. Começa a apresentar os seus argumentos numa "fala avisada e mansa" (pág.99), dizendo que Guanes não tinha que-

rindo ir caçar, que gastaria mal o dinheiro, era sôfrego, estava doente. Por fim, alimenta a vaidade e avidez de Rostabal, acariciando-o com a ideia de se tornar o senhor de Medranhos e usufruir de todas as pompas. Como primeiro resultado, consegue que o irmão se decida a matar Guanes, instigando-o: "és o mais forte e o mais destro" (pág.100), convencendo-o de que fará justiça, uma vez que Guanes o injuriava publicamente. Armam a emboscada. A cantiga de Guanes dá o sinal da sua aproximação. O fratricídio é consumado (*três* golpes:ilharga, peito e garganta) e, uma vez mais, se realça o contraste homem/natureza - a égua de Guanes recusa-se a abandonar o amo.

A sequência seguinte (*segundo crime*) inicia-se com a tentativa de purificação por parte de Rostabal, que se lava do sangue do irmão assassinado. Subtilmente prenuncia-se um terceiro crime: a égua de Guanes trazia como carga apenas *duas* garrafas de vinho (enigma que será solucionado no final do conto). O projecto de Rui prossegue: a traição, munido de uma navalha, perpreta o segundo fratricídio (agora a vítima é Rostabal), fechando, aparentemente coroado de êxito, a sequência que respeita à execução do seu plano de morte dos dois irmãos, de modo a apoderar-se das *três* chaves, ou seja, da totalidade do tesouro.

2.3. Morte de Rui (restabelecimento da Ordem)

A sequência inicial desta terceira parte do conto coloca em cena a *morte de Rui*. Abre-se com a apresentação dos projectos

do mais avisado dos três irmãos, ou seja, a *decisão* do que irá fazer com o seu ouro: escondê-lo na adega e esperar até que os corpos não possam ser reconhecidos para se tornar "o magnífico senhor de Medranhos" (pág.102) e mandar rezar "missas ricas" pelos irmãos mortos "a pelejar contra o Turco" (pág.102), num misto de ironia hipócrita e macabra. Satisfeito com a sua resolução, senta-se a comer e a beber (o mistério das duas garrafas adensa-se) num perfeito deleite. Porém, a refeição restauradora e comemorativa acaba por mostrar-se como a arma mortífera responsável pelo *terceiro crime* do conto. Assistimos, então, à agonia de um criminoso, apresentada num crescendo de aflição e de tensão, através da ansiedade, um *lume* dentro de si, o desespero (que o leva a gritar pelos irmãos assassinados para o socorrerem), até que, no auge do seu sofrimento, *compreende*: "e de repente, esbugalhando pavorosamente os olhos, berrou, como se compreendesse enfim a traição, todo o horror: - É veneno!" (pág.104)

A sequência seguinte (a *explicação* do enigma das duas garrafas) abre-se com a intervenção subreptícia do narrador: "oh! D. Rui, o avisado [ironia] era veneno!". comentário este que é desenvolvido com uma explicação (analepse) do que havia ocorrido com Guanes - "correrá cantando" (pág.104) a comprar veneno para matar os irmãos e ficar na posse total do tesouro. A sua cantiga revela-se, agora, como prenúncio ambíguo de morte: ela foi-lhe fatal, mas pressupunha já a morte de Rui e Rostabal. Descobre-se, assim, o *projecto de Guanes de atraiçoar os irmãos* devido à sua sofreguidão (que fora já referida por Rostabal) e ganância (como Rui previra, ele não repartiria o ouro).

A última sequência narrativa do conto *restabelece a Ordem*, a harmonia. Em primeiro lugar, assiste-se à confirmação da impassibilidade da Natureza face às atrocidades cometidas pelas personagens: "anoiteceu", isto é, o ciclo natural (dia) completou-se e a Vida continua. Descreve-se em seguida o reequilíbrio natural: "dois corvos, de entre o bando que grasnava além nos silvados, já tinham pousado sobre o corpo de Guanes. A fonte, cantando, lavava o outro morto. Meio enterrada na erva negra, toda a face de Rui se tornara negra. Uma estrelinha tremeluzia no céu" (pág.104). A morte também é o encerramento de um ciclo natural - a vida. Porém, neste caso, ela é sobretudo restabelecimento da Ordem e harmonia universal. A "estrelinha" (assim como os corvos, a água, a relva) assinala que na Natureza viva nada mudou, apesar dos eventos horrendos de que foi, simultaneamente, palco e testemunha. O fechamento desta sequência (a última do conto) realça, por contraste com a efemeridade da vida e paixões humanas, a perenidade do Tesouro: " ele lá está, na mata de Roquelanes" (pág.104). A narrativa é, de certo modo, deixada em aberto - estes "actores" morreram, o fascínio exercido pelo Tesouro, não. Tudo pode recomeçar, embora o final possa, a partir daqui, ser previsível.

3 - O Trio

Do que acima ficou dito, resulta a *insistência no número três*: a divisão em três partes explicitamente enunciadas no texto, subdividindo-se em três sequências, cada qual comportando três sub-sequências. Por outro lado, são três as personagens (com as

suas três éguas); o cofre que (os três) encontram exhibe provocatoriamente três fechaduras com as respectivas três chaves. Rui incumbe Guanes de comprar "três alforques de couro, três maquinas de cevada, três empadões de carne e três botelhas de vinho" (pág.98). Rostabal assassina Guanes com três golpes (ilharga, peito e garganta). Até o vinho "não teria custado menos de três mavedis" (pág.103).

Neste universo de trilogias (em que o vocábulo *três* ocorre vinte vezes), a insistência neste número reflecte o desejo de harmonia, ordem e unidade (também ao nível da construção textual). Mas, por outro lado, cria uma certa "habituação". Ora, é precisamente devido a esta que nos "sobressaltamos" com a primeira ocorrência (serão *três*) de um facto insólito: "*dois* gargalos de garrafas" (pág.102). Tal informação é lançada, displicentemente, "assim como quem não quer nada", pois o mais importante nesse momento é acompanharmos os movimentos de Rui, prestes a assassinar Rostabal. A segunda referência às duas garrafas (pág.103) já não é tão "inocente": por não ser a primeira e porque, agora, o leitor está concentrado em Rui, na sua lauta refeição depois de tanta miséria (e da execução dos crimes sórdidos que planejava). O enigma dirige-se, pois, ao leitor. Mas, um pouco adiante, podemos pensar que a personagem se interroga finalmente - ou será o narrador que coloca a questão? É que o discurso indirecto livre goza desse estatuto ambíguo. - "Mas porque trouxera ele, para três convivas, só duas garrafas?" (pág. 103). Se ficáramos, de certo modo, intrigados com o facto de só haverem ocorrido duas mortes, podendo Rui concretizar o seu plano e apoderar-se do tesouro, começamos a perceber que algo de errado se passa. Adivinhamos até o que mais à frente

acontecerá. Que concluir? Naturalmente, que a instabilidade provocada pela indicação de "dois gargalos de garrafa" é, no entanto, o meio de retomarmos o *três*: a terceira morte (a de Rui).

Assim, é restabelecida a harmonia. Se um "vencedor" houve, ele foi o Tesouro: embora aparentemente vulnerável (pois o cofre "oferecia" as chaves), encontra-se, de facto, protegido ("como se o resguardasse uma torre segura" - diz-nos, no início, o narrador), quer pela Natureza que o não cobiça, quer pelas próprias paixões negativas que desencadeia.

4 - O Narrador

Trataremos, agora, um aspecto levantado na introdução, que se prende com o estatuto do narrador.

Constatamos que a posição realista de uma apresentação *objectiva* dos factos, desprovida de um ponto de vista subjectivo, é mera estratégia. Com efeito, a voz do narrador transporta-o consigo, não de um modo explícito (como em Camilo, por exemplo), mas de uma forma muito subtil e dissimulada. Refugiando-se sob uma capa impessoal e omnisciente, deixa, no entanto, aflorar frequentemente uma visão subjectiva em relação àquilo que narra ou descreve. A ironia implica, justamente, um distanciamento. Mas poder-se-á considerá-lo a- crítico, "objectivo"? Sem dúvida que não, trata-se de um distanciamento crítico (logo, implicando uma subjectividade). Então, quais as marcas textuais que operam esse "afloramento"? Por um lado, temos a adjectivação (e a ad-

verbiação), por outro, a utilização do discurso indirecto livre. Há, ainda, o final (moralizador?) do conto.

Começemos por este. Quando Rui, finalmente, compreende a traição de Guanes e o envenenamento ("É veneno!"), o narrador - numa ambiguidade tal que não percebemos se e a sua voz, ou se se trata, em discurso indirecto livre, da de Rui - comenta ironicamente: "oh! D. Rui, o avisado, era veneno! Porque..." (pág.104). Embora caracterizado desde o início como "avisado" (de que já tinha dado provas: o seu plano - o único que incluía um alibi -, o facto de não ter bebido a outra garrafa de vinho - embora, ironicamente, isso não lhe teria feito pior) - não se acautelou com Guanes, nem desconfiou do motivo que o teria levado a comprar apenas duas garrafas. Tendo esperado até ao momento final para revelar a acção de Guanes, o narrador explica-a, agora, analepticamente.

A asserção que remata o conto ("o tesouro lá está, na mata de Roquelanes" - pág. 104) não nos parece meramente constativa. Demasiado concisa, lapidar mesmo, liberta mais energia do que aparenta expressar. Em primeiro lugar, o emprego do presente do Indicativo acentua a perenidade do tesouro, que (juntamente com a impassibilidade da natureza cumprindo os seus ciclos vitais) contrasta ironicamente com as três mortes. Por outro lado, tal contraste parece gritar duas máximas intemporais: "Quem tudo quer, tudo perde" (incluindo a própria vida) e "o crime não compensa". Como vemos, subtilmente, nesta última sequência, aparentemente "objectiva", insinua-se um juízo. Não se descreve pura e simplesmente: nas entrelinhas desenha-se uma voz orientando o leitor (mas que é ao mesmo tempo

orientada pela ideologia burguesa sua contemporânea).

O mesmo se passa relativamente à adjectivação e adverbiação (o que constitui um dos maiores atractivos da escrita queiroziana). Pressupõe uma análise muitíssimo perspicaz e exprime, habitualmente, mais uma preocupação interpretativa que descritiva, permitindo o afloramento discreto, mas irónico, do ponto de vista do narrador. Assim, logo no primeiro parágrafo em que nos são apresentadas as três personagens, diz-se: "eram, em todo o Reino das Astúrias, os fidalgos mais famintos e os mais remendados." Mais adiante, "*mais bravios que lobos*" e, noutro passo, há a referência aos seus "*tremendos espadões*". Exemplos como estes são constantes ao longo de todo o conto, reflectindo as tendências atrozes dos irmãos de Medranhos. Aliás, é nítido que a sua caracterização se baseia no *exagero*: os adjectivos escolhidos - "famintos", "remendados", "bravios", "tremendos" - são já por si, muito "fortes", mas são ainda reforçados ou pelo superlativo de superioridade, ou pelo comparativo de superioridade, ou ainda pelo aumentativo ("espadões"). O pendor negativo dos seus caracteres é, assim, "maximizado, culminando no fratricídio. Sob este aspecto, os três formam uma unidade simbolizadora dos vícios e atrocidades do homem.

Finalmente, a técnica do discurso indirecto livre - que confere maior concisão e ligeireza ao discurso - instaura a ambiguidade entre objectivo e subjectivo, não nos permitindo traçar com muita nitidez os limites entre a voz da personagem e a perspectiva do narrador. Tomemos como exemplo a exclamação: "oh vinho bendito, que tão prontamente aquecia o sangue!" (pág.103). Lemos o deleite de Rui saboreando o vinho,

mas lemos também um prenúncio irónico - oferecido pelo narrador - do envenenamento consequente da ingestão do líquido.

Todos estes elementos se inter-relacionam numa construção económica, concisa, convergindo para um fim comum: a crítica à sofreguidão do homem, escravo do ouro e capaz de, por ele, cometer os piores crimes.

5 - Efeito "catártico"

A crítica social a que já várias vezes aludimos não se restringe à "história" do conto (Idade Média). Neste aspecto, ele funciona mais a nível simbólico, atemporal, visando a humanidade. Lembremos aqui a preocupação da teoria realista da arte com os vícios da sociedade, que era necessário analisar e apresentar, de modo a levar o leitor, pelo raciocínio, a combatê-los. Como conseguir esse efeito?

Em primeiro lugar, o trabalho muito apurado da construção da verosimilhança. É a função essencial da primeira sequência do conto, que pinta de tal forma a miséria e ruína a que os fidalgos haviam chegado, que conclui: "E a miséria tornara estes senhores mais bravios que lobos." Esboça-se, assim, a caracterização posterior dos três irmãos: a miséria e a decadência são as causas da deformação dos seus caracteres e a hiperbolicização tornará verosímil o fratricídio triplo. Crível, porém condenável.

Por outro lado, elementos como o exagero dos aspectos negativos, os crimes sucessivos projectados por Rui (que mani-

pula Rostabal) para se apoderar de todo o tesouro, o recurso o prenúncios de morte (corvos, cantiga) e, por fim, o enigma das duas garrafas, prolongando até ao clímax a agonia de Rui (o plano de Guanes: envenenar os irmãos), constroem gradativamente a tensão dramática da narrativa, agarrando o leitor e convidando-o a "adivinhar" o desenlace. Quanto a isso, não há surpresa: o crime é punido (com a morte) para que a harmonia, a unidade, a ordem sejam restabelecidas.

O efeito pretendido será a purificação dos sentimentos como na tragédia grega? Talvez, por que não? Embora, curiosamente, a condenação da sociedade seja feita a partir dos valores moralizadores dessa mesma sociedade. E aqui podemos retomar a citação inicial: é uma crítica feita de *dentro*, para melhorar, não para subverter. Porém, a arte realista quer esconder, por baixo da máscara de objectividade, a instância subjectiva responsável pelo juízo que aflora no discurso ("mera apresentação de factos"). Mas o "real" representado não é, obviamente, o real, e sim uma construção, um artefacto: é *arte* (implicando um penoso *trabalho* - va-

lorizado pela ideologia burguesa - da linguagem e dos processos do sistema literário) com um objectivo preciso: "condenar o que houver de mau na nossa sociedade." Contudo, *parecendo* não o fazer. Por isso, Barthes declara: "a arte [realista] avança apontando a dedo a sua máscara." (5)

NOTAS

(1) Citado por João Gaspar Simões, *A Geração de 70*, Lisboa, Ed. Inquérito, s/d., pp. 104-105.

(2) Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, 1985, pág. 387.

(3) T. Todorov, *Critique de la Critique*, Paris, Seuil, 1984.

(4) Eça de Queirós, "O Tesouro" in *Contos*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

(5) Roland Barthes, *Grau Zero da Escrita*, Lisboa, Edições 70, pág. 56.