



Paulo Alexandre Pereira
Universidade de Aveiro

Do *exemplum* ao conto: «O Tesouro»

Palavras-chave: *Exemplum*, *novella*, conto, *Orto do Esposo*, *Pardoner's Tale*, *Eça de Queirós*, tesouro fatal.

Keywords: *Exemplum*, *novella*, short story, *Orto do Esposo*, *Pardoner's Tale*, *Eça de Queirós*, deadly treasure.

Resumo: Tomando como ponto de partida a análise comparativa de três tratamentos literários do motivo do tesouro fatal (um *exemplum* do *Orto do Esposo*; o *Pardoner's Tale* de Chaucer e o conto «O Tesouro» de Eça de Queirós), pretende averiguar-se o modo como sucessivas reconversões genológicas de um análogo argumento narrativo, implicando invariavelmente formas breves, podem subentender distintos modelos de conhecimento e interpretação do mundo.

Abstract: Through the comparative analysis of three literary versions of the motif of the deadly treasure (an *exemplum* taken from the medieval treatise *Orto do Esposo*; Chaucer's *The Pardoner's Tale* and Eça de Queirós' short story «O Tesouro») we have attempted to shed some light on the way in which systematic generic transformations of a similar narrative argument, involving short narrative genres in all cases, may underlie substantially distinct modes of knowing and interpreting the world.

us to use our minds and sensibilities in particular ways. In a word, while they may be representations of social ontology, they are also invitations to a particular style of epistemology. As such, they may have quite as powerful an influence in shaping our modes of thought as they have in creating the realities that their plots depict.¹

É desta suposição, segundo a qual os géneros narrativos fundam modos particulares de conhecimento, que parte este trabalho. Admitindo-a, parece lícito alvitrar que a passagem de um género narrativo a outro, para além de, naturalmente, impor uma variável dinâmica efabulatória, introduz, forçosamente, outras modulações que podem ser pressentidas no próprio

1. No transcurso das estimulantes reflexões que expende em torno da construção narrativa da realidade, Jerome Bruner inventaria, a par de outros traços que crê tipificadores do discurso e da *forma mentis* narrativos, a propriedade que apelida de genericidade (*genericness*), sublinhando que:

While genres, thus, may indeed be loose but conventional ways of representing human plights, they are also ways of telling that predispose

¹ Jerome Bruner, «The Narrative Construction of Reality», *Critical Inquiry* 18, 1991, p. 15.



paradigma de pensamento solicitado pelas diferentes formas literárias em jogo. A ser assim, não se altera apenas a «ontologia social» ficcionalmente recriada quando, por exemplo, transitamos do *exemplum* para a *novella* de formato boccacciano; porque instauram modos substantivamente dissimilares de apreensão e de representação do real, ambos os géneros reactivam, com efeito, diferentes «estilos de epistemologia» e, portanto, postulam visões do mundo, pelo menos, em parte, divergentes. Acresce que, no caso que me ocupa, não é certamente isenta de consequências a circunstância de todas as formas narrativas em análise se encontrarem coligadas pelo imperativo da brevidade. Se este constitui, retomando a que considero ser uma justa formulação de Paul Zumthor, um «modelo formalizante»², é legítimo esperar que, enquanto constrangimento compositivo, mas igualmente indisputável princípio ideológico, ela incida quer sobre as manifestações idiossincráticas das formas, quer sobre o modo de conhecer e representar o mundo que delas se pode deduzir.

Estas reflexões parecem-me revestir particular pertinência para o trabalho de leitura que aqui me proponho desenvolver. Pretende-se acompanhar, por meio do estudo comparativo de versões produzidas em contextos epocais e quadros genológicos substancialmente diversos, momentos de circulação transficcional de um quadro narrativo. Trata-se do motivo do tesouro fatal, um tipo contístico de abundante atestação folclórica, elencado sob o n.º 763 no clássico catálogo de Aarne-Thompson, cuja ubiquidade geográfica e cronológica, aliás, se encontra aí profusamente documentada, através de múltiplas versões propagadas por circuito oral. Não me irei deter nestas variantes reconduzíveis a um imemorial *thesaurus* narrativo da tradição. Mas é, em todo o caso, possível apurar-se, a partir delas, aquela que, descontando omissões periódicas ou acrescentos colaterais, constitui a armadura diegética que subsequentes retomas literárias irão acolher e prolongar.

Na sua germinação primitiva, o conto, no qual um pronunciado maniqueísmo de apólogo não deixa de revelar a que se julga ser a sua ascendência oriental, relata a história de um grupo de ladrões foragidos, em número oscilante nas múltiplas versões remanescentes, que, inadvertidamente, atopam com um tesouro. Acautelando a possibilidade de perseguição ou a avidez alheia, decidem estanciar no local, aguardando a cumplicidade ocultadora do crepúsculo, para então proceder ao traslado furtivo do pecúlio para pousada segura. Um deles é, entretanto, indigitado para se deslocar à cidade vizinha e aí obter alimentos, congeminando, no percurso, envenenar os companheiros com os mantimentos e tornar-se, assim, o único usufrutuário do achado. Os sócios, todavia, tendo entretanto confabulado análoga maquinação, adiantam-se, assassinando-o no seu regresso. Decidem, antes de partilhar solidariamente o quinhão, banquetear-se, naquela que será a sua última ceia, com os mantimentos envenenados. Num mais que previsível epílogo, morrem ambos, deixando o tesouro incólume.

A abundante fortuna folclórica, e, na sua esteira, literária do motivo do tesouro maldito permite, com propriedade, considerá-lo um hiperconto, quer dizer, um irradiante arquétipo narrativo, cujos ramos, apropriando-me do sugestivo símile de José Manuel Pedrosa, «tocan a otras ramas, “y éstas a sua vez a otras”, de todo el bosque frondoso de los relatos del mundo»³. E a metáfora arborescente não é, com efeito, gratuita: a par do grupo oriental que congrega versões budistas, persas, árabes e tibetanas, as formas folclóricas ocidentais, mais ou menos decantadas, do relato depositaram-se, com compreensível regularidade, em exemplários ou colecções de *novelle*⁴. A posteridade literária do conto descreve, assim, um abrangente

² Paul Zumthor, «La brièveté comme forme», in Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano e Pamela D. Stewart (orgs.), *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 3.

³ José Manuel Pedrosa, «¿Existe el hiperconto?: Chaucer, una leyenda andaluza y la historia de *El Tesoro Fatal* (AT 763)», *Revista de poética medieval* 2, 1998, p. 196.

⁴ As versões orientais são substancialmente distintas das ocidentais que antecedem a reescrita chauceriana. Vd. Frederick Tupper, «The Pardoner's Tale», in W. F. Bryan, Germaine Dempster (eds.), *Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales*, London, Routledge & Kegan Paul, 1958, p. 415, n.1.



arco temporal, pontuado por marcos miliários eloquentes: do *Novellino* aos *Canterbury Tales* de Chaucer, de Kipling a Eça de Queirós, de William Faulkner a Max Aub⁵.

Concentro-me em três faces genológicas dessa refacção cíclica, concedendo, intencionalmente, prioridade a um critério de natureza formal, atento, em todo o caso, à historicidade intrínseca das formas contempladas. São elas um *exemplum*, extraído do *Orto do Esposo* (obra redigida por um monge anónimo, datável de finais do século XIV ou princípios do seguinte); o *Pardoner's Tale* de Chaucer (uma das narrativas inseridas nos *Contos da Cantuária*, composta provavelmente na última década do século XIV) e o conto «O Tesouro», de Eça de Queirós, publicado na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 1894, ainda em vida do autor, e integrado, em 1902, no volume póstumo dos *Contos*, organizado por Luís de Magalhães.

Pretende-se, deste modo, sopesar a pressão modeladora, a constrição enformante, que este aglomerado de géneros de narrativa breve pôde exercer sobre análoga matéria-prima narrativa, ou seja, em última instância, esclarecer como a diversidade de formas (breves) pode restituir a imagem da diversidade de modos de ver o mundo.

2. O *exemplum* do tesouro fatal, presumivelmente posto *em linguagem* pelo monge alcobacense anónimo, a partir das versões latinas a que teria tido acesso por meio de uma das inúmeras compilações de *exempla* medievais de ampla circulação no espaço literário medieval, encontra-se transcrito no capítulo XL, do Livro IV, do *Orto do Esposo*⁶. Este tratado, não constituindo, em rigor, uma recolha de *exempla*, mas, mais propriamente, um texto de edificação que faz estribar a vulgarização dogmática no poder da pedagogia demonstrativa do reconto – tornando inequívoco o seu tributo a uma cultura de pregação –, faculta, pois, uma oportunidade ímpar para surpreender a migração do *exemplum* do seu cotexto parnéutico originário para o tratado de espiritualidade, e, nessa deriva, auscultar o processo através do qual esta forma breve se aclimata ao território, gradativamente mais adstrito ao consumo privado, da literatura. Provavelmente em virtude da época relativamente tardia (se pensarmos na diacronia do género), em que ocorre a composição do *Orto*, ou da vocação de *summa* enciclopédica que norteia o programa de escrita do autor-compiler, perscrutam-se, em múltiplos *exempla*, de forma destacada, os sintomas de indecibilidade (escrito/oral; folclórico/erudito; história/ficção) que conformam, desde a sua génese, a fisionomia híbrida deste género-encruzilhada.

Correspondendo ou não a uma vontade deliberada de *dispositio*, é inegável que a intercalação, neste momento particular da obra, do relato dos delinquentes e do tesouro não deixa de responder a solicitações funcionais. Primeiro, porque a narrativa exemplar se molda ductilmente à textura didáctico-teológica e à tonalidade de intransigência, directiva e maniqueísta, do ensinamento. O estoicismo cristão, de inspiração cisterciense, que permeia as reflexões alinhadas pelo monge anónimo, infere-se a partir dos afloramentos assíduos de uma retórica pessimista, de inclinação apocalíptica, que visa fazer alcandorar o fiel, por enquanto viandante

⁵ Para um repertório e uma sinopse comparativa dos tratamentos literários do conto-tipo, vd. José Manuel Pedrosa, «Más reescrituras del cuento de *El Tesoro Fatal* (AT 763): del *Orto do Esposo*, Vicente Ferrer y Hans Sachs a Eça de Queiroz, William Faulkner e Max Aub», *Revista de poética medieval* 5, 2000, p. 27-43.

⁶ Bertil Maler cita como fonte provável do autor alcobacense um *exemplum* latino que figura, sob o n.º98, no repertório organizado por Joseph Klapper, Heidelberg, 1911. Cf. Bertil Maler, *Orto do Esposo. Texto inédito do fim do século XIV ou começo do XV. Edição crítica com introdução, anotações e glossário*, vol. II (Comentário), Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956, p. 136. Num estudo que dedica à «parábola do ouro e da morte», Salvatore Battaglia apresenta, para além desta versão, uma outra, mais elementar, que me parece revelar mais notórias afinidades com o relato do *Orto*. Trata-se do *exemplum* antecedido da rubrica «De duobus sociis qui thesaurum invenerunt». Os dois textos encontram-se integralmente reproduzidos no artigo de Salvatore Battaglia, «La parola dell'oro e della morte», in *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, p. 539-40.



em efêmero e agônico trânsito terreno, ao patamar da redenção, acenando-lhe com o salvo-conduto da promessa escatológica. Exorta-se, em consonância, a uma vivência contricionista de fé e a uma teologia dissuasora do pecado, condizentes com um cristianismo do medo. Uma aguda noção da incoercível senescência e da transitoriedade volátil dos prazeres e das glórias do *segle*, prescreve à comunidade pastoral o repúdio anti-hedonista do acúmulo material, a espoliação ascética ou a demissão ermitica, contrariando, com uma fé obstinada e esperançosa, o rosto sedutor, mas falaz, do mundo. Este sistema moral aparece, de resto, lapidarmente inscrito num *prouerbio comii*, segundo o qual «nõ pode hii home auer dous parayosos, hii este mido e o outro no outro mido»⁷.

Ora, é justamente num apartado consagrado ao encômio exaltado das virtudes da *simpleza* e da *pureza*, que, com a finalidade de prover sustentação narrativa ao que julga ser um dito paulino, o compilador avoca o *exemplum a contrario* do tesouro. Com efeito, obedecendo a um programa narrativo pautado por uma espécie de especularidade invertida, consonante com um didactismo binário – em que a um excuro apologético se faz suceder a inunção admoestadora – ilustra-se a máxima, não de S. Paulo, como crê o clérigo anônimo, mas, na realidade, colhida na literatura apotegmática dos *Provérbios*: «(...) a simpleza dos justos aderenza-llos-há, e o engano e a falsura dos maaos e peruersos destruy-llos-há. Asy como fez a hiiis ladrões, segundo se cont em este falamto»⁸. Também neste caso, portanto, a imbricação posicional de texto bíblico e caução exemplar certifica os ligamentos que unem ilustração diegética e metadiscorso interpretativo, isto é, história e moral.

Uma outra razão, conquanto incidental, não deixa de concorrer para a justeza da colocação sintagmática do relato do tesouro. Com efeito, ele é, no capítulo, imediatamente precedido de um outro que, apocrifamente atribuído a Beda, se encontra repertoriado em múltiplos exemplários medievais. Por ser breve, e iluminar o funcionamento retórico da micronarrativa exemplar, valerá a pena transcrevê-lo:

E nõ tan solamente fica vãã a sabedoria, mas ajnda a leteradura e a sabedoria que maa he, fica sem fruytu aas vezes e a simpleza obra e faz fruyto, asy como aconteceo a hii bispo leterado e muy sutil que enviarõ os bispos de Escorcia a Jngraterra pera cõuerter os egresses aa fe de Jhesu Christo. E este bispo husaua de sotilezas em suas preegações e nõ aproueitou nehia cousa. E entõ enviarõ outro bispo de mais pequena leteradura, que husaua de exemplos e de simplezes falamtos seu[s] sermões. E este cõuereteo a mayor parte d'Yngraterra.⁹

Esta «metaligagem metodológica»¹⁰, que explicita a força pastoral da narrativa, lança, em concomitância, o anátema de ineficácia catequética sobre a *leteradura*. O inegável favor dispensado, neste *exemplum*, a uma «mística prática»¹¹ concita um modelo de espiritualidade propalado, com denodo, pelos prosélitos da *devotio moderna*. Ao replicar internamente a

⁷ Bertil Maler (ed.), *Orto do Esposo. Texto inédito do fim do século XIV ou começo do XV. Edição crítica com introdução, anotações e glossário*, vol. I (Texto crítico), Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956, p. 140. Todas as citações do texto se reportam a esta edição.

⁸ Id., *ibid.*, p. 240.

⁹ Id., *ibid.*, p. 240.

¹⁰ Cristina Sobral, «O Orto do Esposo», in *História da Literatura Portuguesa. Das Origens ao Cancioneiro Geral*, vol. 1, Lisboa, Publicações Alfa, 2001, p. 416.

¹¹ Raúl Cesar Gouveia Fernandes, «A pedagogia da alma no Orto do Esposo», in Lênia Márcia Mongelli (coord.), *A Literatura Doutrinária na Corte de Avis*, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 79.



eficácia performativa da elocução exemplar, torna-se clara a proclividade do *exemplum* para a sua legitimação auto-reflexiva, detectável, de resto, em muitos outros passos da obra. Desta regular enunciação de uma teoria explicativa do género – cuja manifestação mais imediata consiste na expansão do nível interpretativo do *exemplum* – não se encontrará também ausente um propósito de vigilância hermenêutica, disciplinando uma indesejável entropia semântica ou encaminhando a recepção, de modo a subjugar-la a uma verdadeira «monologia finalística»¹².

Finalmente, porque se encontra enxertado no Livro IV da obra, que, sintomaticamente, glosa a vaidade das coisas humanas, a secção que, no entender de Frederick Williams, mais cabalmente demonstra a *mestura* de esteios genológicos e o heteróclito magma literário a que o autor anónimo aludira no prólogo, a parábola do tesouro não deixa de ser contaminada por esse «sabor popular ou secular»¹³. Também nesta imiscuição de um temário profano, que, de modo audaz, torna equipolentes «as cousas cõteudas enas Escripturas Sanctas» e os «fectos antygos e as façanhas dos nobres barões»¹⁴, o *Orto* permite intuir uma considerável saturação epigonal do género. Na verdade, observa Th. Welter que é, sobretudo, a partir do século XIV, e em concomitância com a vulgarização dos repertórios moralizados, que as modalidades do *exemplum* histórico e profano suplantam a fortuna de que até então tinham, quase exclusivamente, usufruído as narrativas de cunho piedoso¹⁵. «Cheos som os tenpos antigos e os tempos dagora de xenplos»¹⁶, afiança o autor, numa formulação que concilia o magistério de cunho ciceroniano com um evidente alcance cristão. É que, na verdade, os exemplos, extraídos da história individual ou colectiva, mimetizando uma lógica disjuntiva que faz alternar poderio e declínio, infelicidade e ventura, pecado e virtude, queda e redenção, narrativizam uma sempre renovada teodiceia.

E é significativamente numa matriz historiográfica, chancelada pela menção às *estorias antigas*, que o relato do tesouro se encontra escorado, demonstrando, deste modo, como, pelo recurso a matéria narrativa de teor secular, se pode alcançar incedível rendibilidade evangelizadora. Como já foi observado, o autor do *Orto* caracteriza, indistintamente, como *contamentos*, *recontamentos* e *falamentos* as narrativas excisadas das fontes que compulsou, parecendo reservar o termo *estoryas* para os relatos em que os procedimentos de reconfiguração ficcional adquirem maior destaque¹⁷.

Será também esse ilusionismo de história que, repetidamente, convoca um diversificado aparato de veridicção: a par da referência abalizadora (rara, no *Orto*) à fonte, situa-se o enredo numa geografia reconhecível (Roma) e convoca-se uma temporalidade sancionada pela história eclesiástica: «E esto aconteceo tempo do papa que auya nome Leom, que daua quanto podia auer esmolla. E em aquelle dia que esto acõteceo, ueerõ...»¹⁸. Por outro lado, o previsível descompasso temporal, que poderia abrir um hiato de incomunicação ou fazer irromper a dúvida, é engenhosamente obviado pelo procedimento metanarrativo que, para designar um

¹² A expressão é utilizada por Ana Maria Machado, «O *Orto do Esposo* e as teorias interpretativas medievais», in *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo II, Alcalá de Henares, Universidade de Alcalá, 1997, p. 934.

¹³ Frederick Williams, «Breve estudo do *Orto do Esposo* com um índice analítico dos exemplos», *Ocidente-Revista Portuguesa*, vol. LXXIV, 1968, p. 206.

¹⁴ Vd. o prólogo do *Orto do Esposo*, ed. cit., p. 2.

¹⁵ J. Th. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 106.

¹⁶ *Orto do Esposo*, ed. cit., p. 251.

¹⁷ Luciano Rossi, *A literatura novelística na Idade Média portuguesa*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1979, p. 18.

¹⁸ *Orto do Esposo*, ed. cit., p. 241.



tique estilístico do romance histórico, U. Eco sugestivamente baptizou de *salgarismo*¹⁹. Trata-se de adendas pontuais, com funcionalidade explicativa, que visam dirimir a alteridade estranhante que divide os tempos da acção representada e da recepção. Antecipando a perplexidade do destinatário, defluente da circunstância de os ladrões inspecionarem, em gananciosa perquirição, o «moymento de marmor muy fremoso», adianta o autor: «Ca outros tenpos acostumauã soterrar os grandes homs cõ doas e cousas de grande preço»²⁰.

A desenvolução do relato – ele próprio de extensão inusitadamente superior à média – coloca em cena um narrador hábil, que não se coíbe de dinamizar processos de concatenação sequencial que, em virtude da penúria das restantes intrigas, tinha exercitado apenas de modo titubeante. Passando ao lado das singularidades da versão (o número de protagonistas que ascende agora a quatro, o esconderijo e as circunstâncias em que descobrem o tesouro, o método adoptado para eleger o companheiro incumbido de se deslocar à cidade), o que, para o caso, mais interessa sublinhar é o absoluto monismo ético que deflui do seu travejamento narrativo. Em obediência ao tema paulino, escolhido para epigrafiar o conto, o libelo acusatório não impende tanto sobre a cupidez des governada, mas é desferido sobretudo contra o *engano* e a *falsura* do comportamento perverso dos parceiros de crime. Por isso mesmo, se insiste na malignidade mercenária do seu carácter empedernido: o que aceita deslocar-se à cidade, por exemplo, reclama, como contrapartida, «a maior e melhor copa»²¹. Deste modo, a estilizada vinheta exemplar, provando rigorosamente aquilo que é chamada a provar, torna ainda mais firme um já de si inabalável teocentrismo estrutural. Mas, se bem que enformado por um omnicircundante didactismo, é difícil não reconhecer na inesperada delonga narrativa deste *exemplum* um sub-reptício deleite do contar. É, na verdade, tentador – sopesando a sua coesa estrutura diegética, o acoplamento de sequências narrativas por meio de um explícito elo causal, a mestria na conjugação de discurso narrativizado e diálogo –, classificá-lo como um microconto, até porque acumula a singularidade de funcionar como móbil de encadeamento narrativo de outro *exemplum*. A coabitação paratáctica de relatos, típica das recolhas exemplares ciosas da multiplicação ilustrativa, parece agora – é certo que apenas num episódico assomo – caminhar para uma embrionária hierarquia subordinativa. Assim se faz entroncar no *exemplum* uma sub-intriga que, recolocando em boas mãos a riqueza ilegítimamente granjeada, acentua sobretudo a caridade esmoler do Papa Leão. O segundo *exemplum*, narrativizando – numa clara rotação de um enfático verismo historiográfico para um regime visionário e miraculístico – um *casus* de virtude, situado nos antípodas do anterior, constitui, portanto, um contrapeso ético, indispensável à bipolaridade argumentativa que equilibra a lógica exemplar.

Esta confinidade do *exemplum* com o terreno movediço da ficção não é inédita. Pelo contrário: porque se socorre da *consolatio* da narrativa para a inculcação da regra, sabe-se que a narrativa exemplar «instaura uma ligação perigosa entre o imanente e o transcendente a ponto de levar muitos teólogos a alertarem, com particular acuidade, para os riscos que essa ligação encerra»²². Essa tentação da literatura disponibilizará, de resto, um dos pontos de fuga do género, permitindo-lhe reciclar-se em função de novos imperativos ético-religiosos. Embora algumas reservas críticas aconselhem a matizar uma suposição de taxativa descen-

¹⁹ Afirma Umberto Eco: «On court alors le risque du 'salgarisme'. Les personnages de Salgari fuient dans la forêt, traqués par des ennemis et trébuchent sur une racine de baobab»: et voilà que le narrateur suspend l'action pour nous faire une leçon de botanique sur les baobabs. C'est devenu maintenant un *topos*, plaisant comme les vices d'une personne que l'on a aimée, mais à éviter». Cf. Umberto Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Éditions Grasset, 1985, p. 46.

²⁰ *Orto do Esposo*, ed. cit., p. 240.

²¹ *Orto do Esposo*, ed. cit., p. 240.

²² Leonor Silvestre Santos, *A mulher, o diabo e a luxúria nos exempla do Orto do Esposo*, Lisboa, Faculdade de Letras, 2001, p. 17.



dência, tem sido genericamente aceite que o *exemplum*, e formas literárias afluentes, desaguam no que G.R. Owst designa como «early forms of lighter fiction in the age of Renaissance»²³. Ora, o *exemplum* dos quatro ladrões, transcrito no *Orto*, converte-se, justamente, no perfeito emblema dessa convivialidade problemática e transicional de narrativa e dogma, e, como tal, mostra, com redobrada eloquência, os riscos em que incorre o hermeneuta vigilante que se transforma em deleitado contador de histórias.

3. A hipótese de ter o monge anónimo tido acesso ao «Pardoner's Tale», um dos *Canterbury Tales* de Chaucer, por via oral ou manuscrita, é, sem dúvida, atraente. Aventa-a Frederick Williams, destacando os passos da obra alcobacense que indiciam um apreciável conhecimento de fontes inglesas, ou relembrando os laços familiares que uniam a casa real portuguesa ao próprio Chaucer, bem como as assíduas relações luso-britânicas que pontuaram o período. Contudo, a despeito de comungarem de um esquema narrativo homólogo, as diferenças entre os relatos são indisfarçáveis e, portanto, como realisticamente conclui o autor, «until further studies reveal otherwise, the version found in the *Orto do Esposo* stands alone, a unique Portuguese variant with no direct sources»²⁴.

A flutuação discernível entre as versões de *exemplum* e *tale* não se circunscreve a desencontros argumentais mais ou menos epidérmicos; ao invés, encontra-se medularmente ditada, retomando uma formulação já familiar, pelo «estilo de epistemologia» que ambos subentendem. A passagem do *Orto* a Chaucer, ainda que cronologicamente desabonada, dado apresentarem ambos os textos datas de composição aproximadas, traduz, não obstante, a mutação da «crisálida-*exemplum*» em «borboleta novelística ou romanescas»²⁵ e, portanto, o trânsito entre um período dominado pela suspeição relativamente ao contar e um outro em que, de modo pleno, se afirma o elogio da narrativa.

Por ser tangencial ao meu propósito, contorno a intrincada questão da dívida real de Chaucer para com o legado boccacciano. Mas é, em todo o caso, indiscutível que, também na sua obra, se perscruta uma inédita visão do mundo, um mundo análogo ao do autor do *Decameron*, já aliviado do jugo escatológico, moralmente laicizado, inquieto e problemático, que, no momento intersticial que divide ocaso medieval e aurora renascentista, a *novella* italiana vem anunciar. Ressalvando a poligénese e polimorfismo dos produtos novelescos, as metamorfoses rastreáveis no plano da ideologia da representação e da estética narrativa tornam-se neles conspícuas. Assim se poderiam repertoriar os aspectos que distanciam os universos narrativos recriados por *exemplum* e *novella*:

(...) à l'univocité se substituent l'ambivalence et l'équivoque, tant en ce qui concerne les acteurs, qui ne sont plus unipolaires mais

²³ G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1933, p. 188.

²⁴ Frederick G. Williams, «Chaucer's "The Pardoner's Tale" and "The Tale of the Four Thieves" From Portugal's *Orto do Esposo* Compared», *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, Tome 44-45, 1983-1985, p. 107. No preâmbulo da sua circunstanciada análise comparativa dos *Canterbury Tales*, de Chaucer, com *El Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, Jesús Serrano Reyes reexamina, aduzindo elementos que reputa como concludentes, os múltiplos sinais da presença peninsular da obra do poeta inglês. Cf. Jesús L. Serrano Reyes, *Didactismo y Moralismo en Geoffrey Chaucer y Don Juan Manuel: Un Estudio Comparativo Textual*, Córdoba, Servicio de Publicaciones-Universidad de Córdoba, 1996. Acentuando a discrepante orientação doutrinária do *exemplum* alcobacense e do *tale* de Chaucer, Júlia Dias Ferreira menciona um conto popular alentejano, divulgado por Leite de Vasconcelos, mais próximo da versão que se encontra no *Il Novellino* e nos *Canterbury Tales*. Cf. Júlia Dias Ferreira, «Another Portuguese Analogue of Chaucer's *Pardoner's Tale*», *Chaucer Review* 11, 1977, p. 258-60.

²⁵ Jacques Berlioz, Marie Anne Polo de Beaulieu (coords.), *Les exempla médiévaux: nouvelles perspectives*, Paris, Champion, 1998, p. 14.



bipolaires, que pour ce qui regarde le sens de l'événement, qui n'est plus préétabli et incontestable mais qui bien souvent reste contesté. Les normes n'ont plus de validité absolue, au contraire, elles entrent en concurrence et se relativisent mutuellement, le *ou* de l'alternative stricte cédant place à la casuistique de *l'aussi bien que*. Au lieu du général, la nouvelle souligne le particulier, le cas type est remplacé par le cas d'espèce caractérisé par des circonstances particulières. La règle, le principe et la loi cèdent la place à l'irrégulier, à l'exception, voire à l'événement inouï. Le destin et la providence sont relayés par le hasard et la fortune. La nécessité est supplantée par la liberté.²⁶

O «Pardoner's Tale» de Chaucer possibilita uma estimativa modelar dos efeitos carreados por esta translação do contar paradigmático para o contar problemático. O apólogo do tesouro fatal aparece agora endossado pela voz de um vendedor de indulgências que, após uma extensa prédica prologal, o relata com função ancilarmente ilustrativa. À primeira vista, o contexto performativo que acompanha o débito do conto em Chaucer parece reminescente da *utilitas* pastoral confiada aos *exempla* do Orto, isto se considerarmos que o *Pardoner* reifica, aos olhos de uma assembleia composta pelos peregrinos e pelo estalajadeiro, a eficácia da demonstração parabolizar na oratória sagrada. Dramatiza-se, portanto, uma *ars narrandi in fieri*. No entanto, um conjunto concertado de dispositivos de contratextualidade enceta, ao invés, uma impiedosa corrosão do modelo canônico da comunicação exemplar. Detenhamo-nos neles.

Por um lado, enquanto relato enquadrado na moldura narrativa da peregrinação (que, no domínio da itinerância real, conduz os romeiros reunidos no *Tabard Inn* a Cantuária), o «Pardoner's Tale» não se encontra ao abrigo da contaminação retórica propiciada pela co-presença das díspares narrativas que compõem a comédia humana chauceriana. É precisamente a natureza compósita destas “que inclui, entre outros, os gêneros da fábula e do *fabliau*, do romance e da *novella*, do *exemplum*, do milagre e da hagiografia” que autoriza a exploração consequente do efeito de dissonância estilística entre as histórias, secundado, de resto, pelos argumentos que, na narrativa de primeiro grau, vão esgrimindo contador indigitado e auditório²⁷. Tem, aliás, sido discernido umnexo causal entre a progressiva complexificação das molduras narrativas dos relatos enquadrados e a desestabilização das estruturas ideológicas a eles adjacentes. Se as coleções de *exempla* se autolegitimavam por via de uma indefectível e omnipresente ordem providencial, que apenas lhes competia iluminar alegoricamente, a novela experimenta já a necessidade de forjar a provisória harmonia de um quadro ficcional, apto a capturar a anarquia do mundo²⁸. O regime enunciativo instaurado, na obra de Chaucer,

²⁶ Hans-Jörg Neuschäfer, «Boccaccio et l'origine de la nouvelle. Le problème de la codification d'un genre médiéval», in Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano e Pamela D. Stewart (orgs.), *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 109.

²⁷ Cf. as seguintes palavras de Joerg O. Fichte, a propósito da função retórica da estrutura macrotectual dos *Canterbury Tales* na recepção das diferentes narrativas enquadradas: «The rhetorical situation is set within a double frame: an inner and an outer one. The outer frame is constituted by the *Canterbury Tales in toto*. (...) This larger context will consequently determine the meaning of the individual stories, since an audience's reception of each single tale will surely be guided by the impression it has formed of the collection as a whole. Thus, the concept of structure, theme, narrator, and genre will play an important role contributing to the reader's formation of a total aesthetic impression which will, in turn, influence his interpretation of the individual tales». Cf. Joerg O. Fichte, «Incident-History-Exemplum-Novella: the Transformation of History in Chaucer's *Physician's Tale*», *Florilegium*, vol. 5, 1983, p. 199.

²⁸ Sobre o assunto, vd. as reflexões apresentadas por Margaret Greer, «Who's Telling This Story Anyway? Framing Tales East and West: Panchatantra to Boccaccio to Zayas», *Laberinto. An Electronic Journal of Early Modern Hispanic Literatures and Culture* 1.1-2, 1997.



pela metáfora da peregrinação cria, deste modo, um espaço de teatralidade mundana e de sociabilidade narrativa que é extensivo ao conto relatado pelo *Pardoner*.

O próprio projecto narrativo do vendedor de indulgências se inicia sob o signo da ambivalência programática: instado, num primeiro momento, pelo Estalajadeiro “que, no rescaldo da história do Físico, ansiava por um entremez de descompressão cómica “a relatar «som myrthe or japes», o *Pardoner* acaba por, exortado pelo auditório de *gentils*, anuir em contar, ao invés, «som moral thing»²⁹. A dilogia que este impasse prefigura repercute-se na própria ética dúbia do contador. Logo no prólogo geral, os traços caricaturais do *Pardoner* delineavam o esquisso grotesco de um exibicionista andrógino e efeminado, isto é, de um «eunuco físico e espiritual»³⁰. Num primeiro nível, Chaucer elege a sinistra personagem como alvo dilecto de um exercício de virulenta sátira anticlerical, por exorbitar abusivamente as funções que, por ofício, lhe estavam consignadas (isto é, administrar com parcimónia o Tesouro da Graça) ludibriando os penitentes crédulos³¹. Abdicando da judicção directa, o autor dá oportunidade à personagem de revelar-se, deixando-a disreitear, com «histrionismo calculado»³², numa espécie de antelóquio burlesco, simuladamente confessional “uma *confessio ficti*” e auto-incriminatório. Ao admitir, com um despudor que não deixou de gerar alguma perplexidade crítica, a sua condição moral de pecador impenitente, o vendedor de indulgências confessa-se culpado de avareza e cupidez, assim paradoxalmente castigando, pelo múnus da pregação, a mesma falta na qual declara reincidir:

But shortly myn entente I wol devise:
I preche of no thing but for coveitise.
Therefore my theme is yet, and evere was,
Radix malorum est Cupiditas.
Thus kan I preche again that same vice
Which that I use, and that is avarice.
But though myself be gilty in that sinne,
Yet kan I maken oother folk to twynne
From avarice, and soore to repente.
But that is nat my principal entente;
I preche nothing but for coveitise.
Of this mateere it oghte ynogh suffise.
Than telle I hem ensamples many oon
Of old stories longe time agoon.
For lewed peple loven tales olde;
Swiche thinges kan they wel reporte and holde.³³

Este paradoxo mina, irremediavelmente, a *auctoritas*, volvida mais que suspeita, de um narrador que para si próprio reclama, sem pejo, o epíteto de «ful vicious man»³⁴, mas que, em virtude da insuperável perícia de que dá provas nas artes de dissimulação, consegue

²⁹ A. C. Spearing (ed.), *The Pardoner's Prologue and Tale*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 54. Todas citações do texto de Chaucer seguem esta edição.

³⁰ S. S. Hussey, *Chaucer. An Introduction*, London & New York, Methuen, 1981, p. 110.

³¹ Para um conspecto das competências e situação jurídica dos vendedores de indulgências na Idade Média, vd. A. C. Spearing (ed.), *The Pardoner's Prologue and Tale*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 5-12.

³² A expressão é de A. C. Spearing, «The *Canterbury Tales* IV: Exemplum and Fable», in *The Cambridge Chaucer Companion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 168.

³³ *The Pardoner's Prologue and Tale*, ed. cit., p. 58.

³⁴ *The Pardoner's Prologue and Tale*, ed. cit., p. 59.



relatar, convincentemente, um conto edificante³⁵. Como nota Alan Fletcher, neste episódio, o dissídio entre o *ethos* e a palavra do pregador, entre a sua real substância e o acidente que constitui o seu sermão, transgredir recomendações eclesiais comuns à época, de acordo com as quais o pregador devia, em razão da sua conduta virtuosa, fazer acordar na assembleia a ânsia de emulação admiradora³⁶. Ora, esta indecidibilidade ontológica “e sexual” do *Pardoner*, mestre do logro e do simulacro, «traficante de palavras»³⁷, é, além disso, prolongada na sua engenhosa manipulação das estratégias concionatórias, típicas da comunicação homilética³⁸. A infracção dos preceitos religiosos por uma muito profana ganância encontra, assim, a sua correspondência no manuseamento indecoroso das artes de pregação com propósitos puramente mundanos.

Na verdade, a narrativa dos três *riotours* é episodicamente cancelada para dar lugar a uma prédica, no contexto da qual, e adoptando a preceituação das *artes praedicandi*, ela surgirá enxertada como *exemplum* probatório. Este sermão, glosando o pecado central da avareza (o tema, «a ganância do dinheiro é a raiz de todos os males», é, lembre-se, extraído da 1.ª epístola de S. Paulo a Timóteo VI: 10), obedece a uma sintaxe estrutural que evoca as regras convencionais da *divisio* parenética: à enunciação do tema (a avareza), segue-se uma digressão amplificadora, à maneira de protema, em torno da gula e da tafalaria (assim como das faltas subsidiárias em que fazem incorrer, como a luxúria e a embriaguez, a blasfémia ou o perjúrio³⁹); a exposição doutrinária é amparada pela convocação de *auctoritates* (bíblicas “do *Génese*, dos *Provérbios*, do *Eclesiástico*” e seculares “*Séneca*, João de Salisbúria) e de *exempla* e tem como remate a convencional *peroratio*. A recontextualização estrutural do relato do tesouro maldito é, pois, tributária da retórica do púlpito e, como convincentemente argumenta Robert Merrix, patenteia iniludíveis afinidades de *dispositio* com os sermões universitários tardo-medievais⁴⁰. Contudo, em simultâneo, é inegável a desvirtuação da autoridade discursiva

³⁵ Como observa Noa Steimatsky, o paradoxo é também a figura estruturante do conto relatado pelo *Pardoner*: «The *Pardoner's tale* contains a series of mirror-paradoxes: the rioters' quest to kill Death turns out to be also Death's quest to kill them, the old man (another liar) who claims he cannot find Death yet has just met it in a very specific spot and, of course, the tale's ending which is simultaneously a full success and a total failure, since Death has been reached». Cf. Noa Steimatsky, «The Name of the Corpse: A Reading of *The Pardoner's Tale*», *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, vol. 15, 1987, p. 37.

³⁶ Afirma Alan Fletcher: «Chaucer has caught into his work this same traditional crisis felt by the orthodox whenever they contemplated the disparity between a preacher's life and his words; the gulf between the *Pardoner's* 'substance' and the 'accident' of his sermon would have precipitated familiar difficulties. Over and again the shadow of hypocrisy touches his words, impinging upon how they are received». Cf. Alan J. Fletcher, «The Preaching of the *Pardoner*», in *Preaching, Politics and Poetry in Late-Medieval England*, Dublin, Four Courts Press, 1998, p. 251.

³⁷ A expressão é de Ann W. Astell, «The *Translatio* of Chaucer's *Pardoner*», *Exemplaria* 4.2, 1992, p. 413.

³⁸ Como refere Noa Steimatsky, «(...) the impotent eunuch is a very competent rhetorician, a master storyteller, whose self-confidence in his rhetorical powers is so great that he dares abuse his audience (...) and to confess his avaricious intentions even as he preaches against avarice». Cf. *art. cit.*, p. 36.

³⁹ Como observa A. C. Spearing «The *Pardoner's* homiletic 'interlude' passes through drunkenness, lechery, gluttony, gambling, blasphemy "sins originating in the tavern and intricately interconnected». Cf. A. C. Spearing, «The *Canterbury Tales* IV: *Exemplum* and fable», p. 167.

⁴⁰ Conclui o autor: «The *Pardoner's Tale* reflects the medieval sermon structure both in its general design, the relation of the parts to the whole, and in the methods of developing those parts. (...) It seems clear at this point that we should reevaluate the sermon in the *Pardoner's Tale*. It is a sermon, carefully unified, and quite similar structurally to the university or 'modern' sermons previously referred to». Cf. Robert P. Merrix, «Sermon Structure in the *Pardoner's Tale*», *The Chaucer Review*, vol. 17.3, 1983, p. 245-47. Siegfried Wenzel modera a tese da dependência retórica ou estrutural do discurso do *Pardoner*, relativamente aos modelos da oratória sacra, advogando que Chaucer se limitou, para todos os contos, a adoptar «technical terms, specific images, and story plots from contemporary sermon literature». E adverte: «(...) creating a handful of characters who sound like preachers because they moralize and quote Scripture is not the same as actually borrowing verbal material from contemporary sermons». Cf. Siegfried Wenzel, «Chaucer and the Language of Contemporary Preaching», *Studies in Philology* 73, 1976, p. 139.



e do dirigismo ideológico da linguagem da prédica, já que, com efeito, «(...) a very moral *exemplum* is put to the most immoral use: extortion; (...) biblical allusions are used to hide or distort biblical truths»⁴¹.

Em consequência, como observa Maureen Thum, «In Chaucer's tale, the Pardoner is portrayed as a consciously multivocal figure whose 'tale' becomes equivocal and multi-voiced in relation to its consciously equivocal teller»⁴². Com efeito, a defracção de sentido que atinge o conto-*exemplum* do *Pardoner* é atribuível à dispersão polifónica de vozes ou máscaras verbais, decalcadas do discurso religioso canónico, permitindo à personagem, durante a sua *performance*, oscilar entre as *personae* do pecador impudico e do pregador arguto. Esta ambivalência interpretativa revela-se antipodal relativamente ao *modus recipiendi* requerido pela narrativa exemplar.

Em Chaucer, a história dos ladrões e do tesouro já não é, portanto, um *exemplum*: muito embora a sua intriga e a sua confessa substância moral evoquem, subliminarmente, aquela que é a sua origem, o autor transformou-a agora numa «alegoria psicológica»⁴³, numa «aventura da fantasia lírica»⁴⁴. O «Pardoner's Tale» institui-se, assim, igualmente como um ensaio em torno dos limites de um género convencional que, nas fissuras que exhibe, deixa perceber que «the old patterns no longer fully integrate the new meanings and problems with which Chaucer burdened them»⁴⁵.

Por um lado, os procedimentos de *amplificatio*, excêntricos à contenção económica da brevidade exemplar, denunciam o deleite do narrador na exploração demorada das possibilidades da história. Por outro, a modulação das vozes apócrifas que se interpoem entre arquétipo narrativo e destinatário, bem como a introdução de motivos folclóricos, inéditos em quase todos os análogos medievais, multiplicam os estratos de sentido. É certo que a história prorroga o anonimato tipificante e a débil individualização de caracteres, mas uma indisciplinada irradiação imaginativa fá-la, sem remédio, romper os diques da sua estreita vocação exemplar⁴⁶.

A intriga é transposta para a Flandres do tempo da peste, acrescentando-se-lhe os motivos, desconhecidos das outras versões, da demanda da morte pelos três ladrões e da enigmática figura de um velho, que parece representar uma variação alegórica do judeu errante⁴⁷. A sua presença, como muito oportunamente observa A. C. Spearing, «(...) leaves us baffled and disturbed as by a dream rather than instructed as by an *exemplum*»⁴⁸. A inquirição do paradeiro da morte (cuja presença insidiosa, sob a forma de *cupiditas*, acabará por destruir os intrépidos demandadores) recria, em segundo plano, uma paisagem de dança macabra que dissolve os liames realistas do conto e o faz deslizar para uma atmosfera inquietantemente misteriosa e

⁴¹ Cf. Lawrence Besserman, «Chaucer and the Bible: Parody and Authority in the *Pardoner's Tale*», in David H. Hirsch, Nehama Aschkenasy (eds.), *Biblical Patterns in Modern Literature*, Chico-California, Scholars Press, 1984, p. 48.

⁴² Maureen Thum, «Frame and Fictive Voice in Chaucer's "The Pardoner's Tale" and Kipling's "The King's Ankus"», *Philological Quarterly* 71, 1992, p. 270.

⁴³ Cf. Lee Patterson, «Chaucerian Confession: Penitential Literature and the Pardoner», *Medievalia et Humanistica* 7, 1976, p. 162.

⁴⁴ A expressão é utilizada por S. Battaglia, *op. cit.*, p. 547.

⁴⁵ Sabine Volk-Birke, *Chaucer and Medieval Preaching. Rhetoric for Listeners in Sermons and Poetry*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1991, p. 261.

⁴⁶ Como nota Valerie Edden, do horizonte de expectativas do auditório fariam, naturalmente, parte componentes de género: «But his [the reader's] expectations are also controlled by simple generic considerations: that he already has experience of sermon *exempla* and of quest stories». Cf. Valerie Edden, «Reading the *Pardoner's Tale*», Malcolm Coulthard (ed.), *Talking About the Text*, Birmingham, English Language Research, 1986, p. 74.

⁴⁷ «The Man has been identified variously as Death, Old Age, The Wandering Jew, a Wisdom Figure, Despair, and the Pauline *vetus homo*». Cf. Ann W. Astell, *art. cit.*, p. 416, n. 14.

⁴⁸ A. C. Spearing, «The *Canterbury Tales* IV: *Exemplum* and fable», p. 166.



visionária, do «telone mobile e cangiante della fantasia»⁴⁹. Inocula-se, portanto, na história um excesso de sentido que não se conforma com a restritiva univocidade da psicomaquia exemplar: como explicar, por exemplo, à luz de um restritivo didactismo, a busca absurda e metafísica da morte?

Por outro lado, o transparente monologismo que permeava o argumento narrativo que o *Pardoner* retoma é, inevitavelmente, prejudicado pela infiltração de uma ironia disruptiva. Como nota Júlia Dias Ferreira, «de extrema contenção e sobriedade de processos, o conto constituirá talvez o exemplo mais acabado da técnica da ironia dramática em Chaucer»⁵⁰. Essa ironia dimana da tensa especularidade que faz refractar as imagens de contador e história contada, já antecipada, aliás, pelas pontuais metalepses narrativas que promovem a intersecção momentânea dos dois níveis narrativos. Com efeito, porque desvela o pecado capital da cupidez do *Pardoner*, o conto dos três companheiros, que mais não são aqui que uma espécie de *alter ego* colectivo do narrador, constitui uma verdadeira autobiografia heterodiegética. Por outro lado, a ironia tonaliza, igualmente, o próprio relato metadieético: a cegueira espiritual dos ladrões converte-os em presas fáceis do próprio inimigo que, candidamente, acreditaram poder aniquilar. Nesse sentido, o epílogo assinala, a um tempo, o sucesso e o fracasso desse projecto. Assim sendo, pode dizer-se que a ironia procede da opacidade equívoca da narrativa: onde as personagens do conto lêem, denotativamente, ouro, lê o ouvinte-leitor morte⁵¹. Esse engano é ainda o do narrador, também ele irremediavelmente cego, e, portanto, incapaz de deslindar a evidente pertinência da moralização para a sua situação pessoal, e de concluir que a história que conta constitui o seu «objectivo correlativo»⁵².

Essencialmente amoral, a voz do autor renuncia a devolver um sentido indisputável à história. Como observa S. Battaglia, conquanto partícipes de contextos culturais e quadros sociabilitários contíguos, o *exemplum* medieval e o conto de Chaucer espelham já duas mentalidades, duas problematizações da vida e do real distintas, se não mesmo opostas. E, por isso, conclui:

La vita che se affida all'antico esempio non è più la stessa che ferve nelle vene di Chaucer. Questa più recente è indisciplinata, avventurosa, contraddittoria; e quell'altra há una sua codificata esattezza, una sua costanza quasi imperturbabile.⁵³

4. E a vida que, cinco séculos depois, se pressente no conto de Eça de Queirós é já outra. O conto «O Tesouro», emparceirando com «Frei Genebro», foi agregado pelo autor sob

⁴⁹ Salvatore Battaglia, *op. cit.*, p. 547.

⁵⁰ Júlia Dias Ferreira, *Uma retórica da tolerância. Os processos da ironia na obra de Chaucer*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1981, p. 274.

⁵¹ Por essa razão, afirma Heiner Gillmeister: «Thus the *exemplum* of the *Pardoner's Tale* could be likened to the third tale of the seventh day in Boccaccio's *Decameron* where a situation is also interpreted differently by the characters involved in the story, which led Tzvetan Todorov to speak of an instance of syllepsis, thus also using a linguistic term in order to describe a literary phenomenon». Cf. Heiner Gillmeister, «Chaucer's *Pardoner's Tale* as a Poetic Sermon», *Poetica: an International Journal of Linguistic-Literary Studies* 29/30, 1989, p. 73. Também Júlia Dias Ferreira sublinha que «as personagens pervertem a verdade espiritual, interpretando-a literalmente; em vez de procurar vencer a condição mortal, assumindo a imagem de Cristo como Homem Novo, eles tentam matar a Morte, o que lhes acarreta a sua própria destruição física e condenação moral. Desse modo, também uma leitura cristã do conto nos dá a sua dimensão irónica». Cf. *Uma retórica da tolerância*, p. 275. A. C. Spearing advoga que o facto de as personagens de Chaucer tomarem, frequentemente, como literalidade aquilo que é da ordem do metafórico «gives the work a primitive, mythological quality». Cf. A. C. Spearing (ed.), *The Pardoner's Prologue and Tale*, p. 38.

⁵² A expressão é de Sabine Volk-Birke. Cf. *op. cit.*, p. 275.

⁵³ Salvatore Battaglia, *op. cit.*, p. 547.



a designação de *As histórias*⁵⁴ e constitui uma das incursões do «último Eça»⁵⁵ em territórios medievalizantes. Poder-se-á, porventura, reconhecer nesta apetência tardia de Eça pelo figurino medievalista mais uma dessas palinódias de fim de vida que, numa espécie de guinada nacionalista, o autor parece ter subscrito. Em 1894, precisamente no ano anterior à publicação de «O Tesouro» na carioca *Gazeta de Notícias*, repelindo a estafada cartilha neogarrettista, lembrava Eça a um jovem Alberto de Oliveira:

Tivemos xácaras, e romanceiras, e lendas, e solaus e mouros, e beguinos, e besteiros, e sujeitos blindados de ferro que gritavam com magnificência: – «Mentes pela gorja, D. Vilão!» – e uma porção imensa de Novelística popular, e paisagens afonsinas com torres solarengas sobre os alcantís, e tudo o mais que o meu amigo reclama como factor essencial de educação... E de que serviu tudo isso para o aperfeiçoamento dos caracteres e das inteligências, ou sequer para a sua renacionalização?⁵⁶

Mas a verdade é que, tal como «Frei Genebro», o «Tesouro» capitaliza a «guloseima estética»⁵⁷ do passado e, enquanto exercício de reescrita de um texto fundador (que chega a aparentar o contador eciano a um narrador-editor de memória romântica), estriba-se nessa estética do *remake* de que fala Luciana Stegagno Picchio. E a conclusão a que a que a estudiosa italiana chega, para o caso de «Frei Genebro», não andarão muito longe daquilo que se passa em «O Tesouro»:

(...) o “sentido” que os *remakes* de Eça sugerem no fim é sempre completamente diferente, muitas vezes oposto, dos que a “história” apresentava na sua, ou nas suas precedentes encarnações: como se a ironia do contista, a sua total desconfiança no bicho homem, conseguissem sempre desbotar sobre o estofo utilizado, conferindo-lhe a sua ineludível cor de pessimismo finissecular queirosiano»⁵⁸

A despeito de uma confessa sedução historicista⁵⁹, não foi, seguramente, um sedição escrupuloso arqueológico o que terá movido Eça a exumar o apólogo do tesouro fatal. Segundo

⁵⁴ Esta arrumação, abandonada por Luís de Magalhães, foi recentemente retomada por Luiz Fagundes Duarte na sua edição dos *Contos*. Cf. Luiz Fagundes Duarte (ed.), *Eça de Queirós. Contos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002. A esta edição se referem todas as citações do conto queirosiano.

⁵⁵ Como, a propósito desta cómoda catalogação, observa Carlos Reis, «Último, porque termo de chegada de uma vasta produção literária começada em 1886; último também, porque determinado pela construção, é certo que algo convencional, de um lapso cronológico que justamente consideramos o segmento final e mesmo conclusivo da sua obra». Vd. Carlos Reis, «Sobre o último Eça ou o realismo como problema», in *Estudos Queirosianos. Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa, Editorial Presença, 1999, p. 157.

⁵⁶ Eça de Queirós, *Correspondência*, leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, 2.º vol., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 327.

⁵⁷ A expressão é de Castelo Branco Chaves, «António Nobre e o nacionalismo literário», in *Estudos Críticos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, p. 142.

⁵⁸ Luciana Stegagno Picchio, «Invenção e *remake* nos contos de Eça de Queirós: “Frei Genebro”», in Elza Miné, Benilde Justo Caniato (eds.), *150 Anos com Eça de Queirós. III Encontro Internacional de Queirosianos*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997, p. 307.

⁵⁹ Refere Mário Martins que Eça «gostava muito da Idade Média, mas à superfície, como quem colhe a flor dum sarçal, à beira do caminho e segue adiante». Cf. Mário Martins, «As origens remotas duma página de Eça de Queirós», in *Estudos de Cultura Medieval*, vol. II, Lisboa, Edições Brotéria, 1980, p. 41.



Castelo Branco Chaves e António Sérgio, ter-se-á Eça inspirado nos *Canterbury Tales* de Chaucer⁶⁰; mais recentemente, avançou Cleonice Berardinelli a muito razoável suposição de ter o autor lido a história na versão que dela consta do *Orto do Esposo*, uma vez que Teófilo Braga, contemporâneo de Eça e seu colega nos bancos da universidade, reproduz, nos seus *Contos Tradicionais do Povo Português*, a narrativa contida no tratado alcobacense⁶¹. Já antes, todavia, observara Mário Martins que o incessante nomadismo dos *exempla* medievais teria multiplicado as hipóteses de Eça se ter familiarizado com o relato do tesouro pela intermediação de uma fonte secundária, distante da versão transmitida pela obra quatrocentista⁶². Mas, certamente mais fecundo que o exercício de averiguar as putativas fontes a que o autor recorreu, será inquirir as suas razões para ressuscitar este ancestral esquema narrativo.

Nos subsídios para uma teoria do conto, que expõe no célebre prefácio a *Azulejos*, do Conde de Arno (1886), Eça, depois de contrastar a ingente e devoradora tarefa do romancista (e aduz o caso de Flaubert, «erguendo heroicamente palavra a palavra o seu monumento, com uma pena rebelde») com o que lhe parece ser o bastante mais ameno labor do contista («(...) o conto é esta leve flor de arte que se cultiva cantando»), avança uma lapidar definição deste último género: «Distracção que encerra uma educação»⁶³. Para Eça, como já notou António José Saraiva, o conto – e, neste particular, contradita o autor a mais recente teorização sobre o género – é «como que um romance adelgado, estilizado, descarnado, reduzido ao traço simples, à cor unida, desembaraçado de acessórios, de incidentes, de acumulação descritiva»⁶⁴. E, portanto, prossegue o crítico, ele é pretexto para «(...) uma tese e uma fantasia; ou melhor uma tese revestida de fantasia – melhor ainda uma fantasia armada sobre uma tese»⁶⁵.

Sob essa óptica dúplice se pode, também, compreender a reconversão genológica que Eça empreende em «O Tesouro». A primeira e mais evidente transformação narrativa consiste na autonomização da história relativamente a um contexto doutrinário ou a uma moldura ficcional – o conto vale agora por si, e abandona a condição ancilar de mero suporte argumentativo. A tese, se existe, terá, naturalmente, que ser reconstruída, em cooperação interpretativa, pelo leitor⁶⁶. E ela parece existir no caso do conto de Eça porque, bem entendido, a substância

⁶⁰ Cf. Castelo Branco Chaves, «Eça de Queirós (Estudos Críticos)», in *Crítica Inactual*, Lisboa, Arcádia, 1981, p. 71 e António Sérgio, «O Conto de Eça de Queirós O Tesouro lido e comentado por António Sérgio», *Ocidente*, vol. LXXIX (1970), p. 8. O verbete do *Dicionário de Eça de Queiroz* relativo ao conto aponta ainda Chaucer como a fonte indiscutível da versão queirosiana. Cf. A. Campos Matos (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, s.v. (O) *Tesouro*, Lisboa, Caminho, 1988, p. 899.

⁶¹ Vd. Cleonice Berardinelli, «Um tesouro de segunda mão», in Elza Miné, Benilde Justo Caniato (eds.), *150 Anos com Eça de Queirós. III Encontro Internacional de Queirosianos*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997, p. 167. A narrativa, que Teófilo Braga reproduz sob o título «Os quatro ladrões», tem, no volume II, o número 143. Cf. Theophilo Braga, *Contos tradicionais do povo português com um estudo sobre a novellística geral e notas comparativas*, vol. II, Porto, Livraria Universal, s.d., p. 50-51.

⁶² Mário Martins, «O “Tesouro” e “Frei Genebro”», in *Estudos de Cultura Medieval*, vol. II, Lisboa, Edições Brotéria, 1980, p. 45.

⁶³ Eça de Queirós, «Prefácio a *Azulejos*, do Conde de Arno», in *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1988, p. 131.

⁶⁴ António José Saraiva, *As ideias de Eça de Queirós*, Amadora, Livraria Bertrand, 1982, p. 54.

⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 53. Em função desta concepção do conto como cristalização essencializada do romance, «a tese d’*O Primo Basílio* encontra-se pelo menos parcialmente no conto *No Moinho*, e toda *A Cidade e as Serras* está no conto *Civilização*». Cf. *op. cit.*, p. 56.

⁶⁶ Como nota João Paulo Braga, «o narrador não assume explicitamente ou directamente o acto de moralização; na estrutura sequencial do conto, não é possível distinguir nenhuma proposição que constitua explicitamente a moralidade». Cf. João Paulo Braga, «“O Tesouro”, de Eça de Queirós: o deleite de uma história de proveito e exemplo», *Revista Portuguesa de Humanidades*, vol. 5, 2001, p. 359. Também Consuelo M. Loureiro observa que «In “O Tesouro” (...) the boundaries between good and evil are not directly defined but the reader unhesitatingly understands the implicit universal values expressed». Cf. Consuelo M. Loureiro, *Eça de Queiroz and the Modern Portuguese Short Story*, New York, the City University of New York, 1974, p. 300-301.



apologal mantém-se intacta; não obstante, porque vigora agora uma moral laicizada, em que ao homem só resta defrontar-se com o seu semelhante, ele constitui o emblema de uma natureza humana, já não débil por se encontrar congenitamente inclinada ao pecado, mas tão-somente perversa. Reencontramos, em suma, a já mencionada «total desconfiança no bicho homem»⁶⁷. Ou, nas palavras de António Sérgio, «o tema trágico da nossa desgraça preparado pelas nossas próprias paixões»⁶⁸.

Fazendo gravitar a intriga sob o signo de uma estética da violência instintual, Eça transforma os rufiões, com notável ganho dramático, nos três irmãos, afidalgados e insolventes, de Medranhos. Correlativamente, declina o registo de alegoria metafísica, em favor de um inalienável realismo, elidindo a enigmática personagem chauceriana da Morte.

Não casualmente, os famélicos irmãos asturianos, para além de abandonarem o anonimato com que os tratamentos anteriores haviam rasurado a sua individualidade personalizante, conseguem agora recobrar alguma espessura psicológica: Rui é o «árbitro» e «o mais avisado»⁶⁹; Rostabal um bronco instintivo e sanguinário; Guanes, o «reptilizante, o sôfrego»⁷⁰. Esta matização dos caracteres não é, obviamente, accidental. Recorrendo ao entrecruzamento vocal, agenciado pelo discurso indirecto livre, o narrador concede, por exemplo, evidente destaque às hábeis manobras psicológicas de Rui ao lograr persuadir, com sucesso, Rostabal a aniquilar o irmão. Como já notou Castelo Branco Chaves, o carácter dos irmãos constitui a verdadeira alavanca diegética do infortúnio e, «por isso o afastamento do envenenador, no conto de Eça, é premeditado pelo que primeiro congemma o crime, enquanto em Chaucer essa ausência resulta do acaso da sorte»⁷¹.

No caso de Rui, a dessintonia entre as expectativas delineadas pela sua caracterização nobilitante (o mais avisado, lembre-se) e o malogro do epílogo ocasiona uma espécie de deflação irónica (motivada pelo facto de o assassínio ser, em rigor, perpetrado por um morto), que uma incontida intrusão narrativa não deixa passar em claro:

Oh, D. Rui, o avisado, era veneno! Porque Guanes, apenas chegara a Retortilho, mesmo antes de comprar os alforques, correrá cantando a uma viela, por detrás da catedral, a comprar ao velho droguista judeu o veneno que misturado ao vinho o tornaria a ele somente, dono de todo o tesouro.⁷²

A ironia, essa «latente (...) ironia sobre os desígnios humanos»⁷³, como estratégia ideológica de veiculação da tese, socorre-se ainda de um sistemático processo de animalização do humano e, inversamente, de humanização do animal. Os fidalgos são «mais bravios que lobos»⁷⁴, Guanes tem «pescoço de grou»⁷⁵, Rostabal ruge e é apodado pelo irmão de cerdo.

⁶⁷ Cf. Luciana Stegagno-Picchio, *art. cit.*, p. 307.

⁶⁸ António Sérgio, *art. cit.*, p. 15.

⁶⁹ Eça de Queirós, «O Tesouro», p. 146. Cf. As seguintes palavras de Consuelo M. Loureiro: «In “O Tesouro” attention is not limited to the three murders. Equally important are the scenes that precede the events. Unlike Chaucer’s “The Pardoner’s Tale”, which it resembles, Eça tries to distinguish among the brothers, characterizing them somewhat through their own words and actions, as well as by the contrast they offer with a tranquil and benign nature. It is not only the dramatic moments that are underscored, but also the character of the people involved». Cf. Consuelo M. Loureiro, *op. cit.*, p. 258.

⁷⁰ Os adjectivos são de António Sérgio, *art. cit.*, p. 14.

⁷¹ Castelo Branco Chaves, «Eça de Queirós (Estudos Críticos)», p. 76.

⁷² Eça de Queirós, «O Tesouro», p. 153.

⁷³ Castelo Branco Chaves, «Eça de Queirós (Estudos Críticos)», p. 77-78.

⁷⁴ Eça de Queirós, «O Tesouro», ed. cit., p. 145.

⁷⁵ Eça de Queirós, «O Tesouro», ed. cit., p. 147.



Curiosamente, em face do amo morto, caberá à égua de Guanes protagonizar o único momento de humaníssima solidariedade no conto:

Rui atrás puxava desesperadamente os freios da égua, que, de patas fincadas no chão pedregoso, arreganhando a longa dentuça amarela, não queria deixar o seu amo assim estirado, abandonado, ao comprido das sebes.

Teve de lhe espicaçar as ancas lazarentas, com a ponta da espada: – e foi correndo sobre ela, de lâmina alta, como se perseguisse um mouro, que desembocou na clareira onde o sol já não dourava as folhas.⁷⁶

Desta história de proveito e exemplo, refere Cleonice Berardinelli, se extraem dois ensinamentos: o primeiro, «de que há uma justiça imanente que faz que o mal seja castigado na medida em que é mais ou menos consciente»; o segundo, «menos patente, de que o homem é tanto melhor quanto menos consciente, mais próximo do animal»⁷⁷. O *explicit* do conto («O tesouro ainda lá está, na mata de Roquelanes»⁷⁸) não deixa, igualmente, de projectar num devir intemporal, a sua tese. A remissão para o presente, claramente discrepante da atmosfera de um *in illo tempore* de lenda, que, na narrativa, activa a sua memória folclórica, pode exprimir a canonicidade da conduta humana e, portanto, asseverar, de modo vicário, a perenidade da lição. E esta mais não é, nas palavras de António Sérgio, a de que «Quando os buscamos como simples instrumentos de satisfação sensível, – todos os tesoiros que ambicionamos ficam na mata de Roquelanes»⁷⁹.

A fantasia de que Eça reveste esta tese, retomando a ditologia formulada por António José Saraiva, é a do estranhamento gótico. São recorrentes, no conto, sinais de um imaginário historicista que, desveladamente, se compraz na reconstituição da cor local medievla: a localização asturiana e a toponímia arcaizante, os pormenores relativos à indumentária e ao ofício bélico, o pano de fundo social de uma aristocracia guerreira do tempo da Reconquista e, sobretudo, a omnipresente retórica da desmesura incivilizada e do excesso bárbaro que dá conta, em magnificação disfémica, de hábitos e comportamentos subsumíveis a um suposto tenebrismo medieval. A ambientação gótica é, além disso, assistida pela presença insistente de convenções elocutórias da literatura de transmissão oral e, especialmente, por um código simbólico pedido de empréstimo ao conto popular: os estilemas típicos da narração oral que intentam recriar a melopeia do contar (*ora, então*); a valência simbólica do número três, que se comunica ao próprio formato ternário do conto; a interferência de motivos do maravilhoso folclórico (v.g. a misteriosa inscrição do cofre, portadora de fatalidade), também evocativos de uma atmosfera de medievalismo mourisco:

(...) 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

⁷⁶ Id., *ibid.*, p. 150.

⁷⁷ Cleonice Berardinelli, «Um tesouro de segunda mão», p. 172.

⁷⁸ Eça de Queirós, «O Tesouro», p. 153.

⁷⁹ António Sérgio, *art. cit.*, p. 15.



ferrugem, corria um dístico em letras árabes. E dentro, até às bordas, estava cheio de dobrões de ouro!⁸⁰

Sendo, pois, indubitável que «o papel de contador de estórias é voluntariamente assumido por Eça de Queirós, que nos apresenta uma narrativa fortemente codificada»⁸¹, a penumbra gótica não é chamada a textualizar apenas essa impressão difusa de despaisamento. Na verdade, porque do conto se encontra ausente um metadiscurso interpretativo, que transmude a sua substância didáctica em lição de sentido único (a condenação da ambição desenfreada), ele comunga da suspensão ética vigente no universo do negro e do horror góticos. As tintas carregadas do medievismo permitem, justamente, a Eça compor o quadro terrífico de uma «indiferença impassível»⁸², intuído tanto na desapaixonada distância focal do narrador, como na fereza pulsional dos três irmãos desnaturados.

Uma última consideração: a consistente dilação, ditada pela reescrita do *exemplum* como conto, a que Eça necessariamente procede, parece afectar, selectivamente, os fragmentos descritivos do entorno natural, sempre imperturbavelmente idílico, testemunha, silente e resignada, das lutas fratricidas. Ocorre, nestes excursos, uma evidente poetização do espaço, confiando-se à presença dessa paisagem-personagem, discreto contrapeso lírico, o papel de metaforizar, como referia António Sérgio a propósito da estrelinha tremeluzente que encerra o conto, o «contraste entre o sideral e o terrestre»⁸³:

Anoiteceu. 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 tremeluziu no céu. O tesouro ainda lá está, na mata de Roquelanes.⁸⁴

O itinerário genológico do *exemplum* ao conto que, em linhas gerais, acabámos de mapear permite esclarecer o funcionamento da regra da genericidade e apreciar a sua incidência em diferentes ensaios de representação narrativa do mundo. Para uma mesma «ontologia social», recuperando a formulação de Jerome Bruner, os distintos modos de dizer que os géneros também são postulam estilos de epistemologia (e, acrescente-se, normas éticas, contextos doxológicos e modelos de sociabilidade) diferenciados. Embora a matéria do mundo vertida no *exemplum*, na *novella* ou no conto seja a mesma, as formas gizadas para a conter deixaram de o ser: com elas, mudou, irrevogavelmente, a predisposição de quem ouve ou lê para usar o entendimento ou a sensibilidade de uma forma particular. Mas, passando incólume a prova do tempo, em Roma ou em Roquelanes, o tesouro, como diria Eça, ainda lá está.

⁸⁰ Eça de Queirós, «O Tesouro», p. 145-46.

⁸¹ Cleonice Berardinelli, «Exercício de análise estrutural: «O Tesouro» de Eça de Queirós», in *Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1985, p. 95-96.

⁸² Cf. Maria do Carmo Castelo Branco Vilaça de Sequeira, *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós*, Braga, Universidade do Minho, 2000, p. 291.

⁸³ António Sérgio, *art. cit.*, p. 15.

⁸⁴ Eça de Queirós, «O Tesouro», p. 153.

