

DO CONTO TRADICIONAL AO CONTO DE AUTOR *O TESOURO DE EÇA DE QUEIRÓS – UMA ABORDAGEM DIDÁCTICA*

Rosa Maria Soares Couto

RESUMO

Este trabalho pretende ser um auxiliar da acção educativa e fornecer uma leitura orientada do conto queirosiano “O Tesouro”.

Procura também demonstrar que, muitas vezes, a génese do conto literário de autor radica no conto popular.

ABSTRACT

This essay should be considered as a helpful educational tool, since it aims at providing readers with an oriented reading of Eça de Queirós’s tale “O Tesouro”. It also discusses how the literary tale’s genesis many times stems from popular tales.

José Maria Eça de Queirós nasceu em 25 de Novembro de 1845, na Póvoa de Varzim, e faleceu em 16 de Agosto de 1900, em Paris. É fruto da união ilegítima de José Maria de Almeida Teixeira de Queirós e de Carolina Augusta Pereira de Eça, que só viriam a legitimar a sua união, pelo matrimónio, em 1849. À nascença, Eça de Queirós é entregue ao cuidado da madrinha e ama, Ana Leal de Barros, em Vila do Conde, e, à morte desta, em 1851, ao dos avós paternos em Verdemilho, perto de Aveiro, onde permanece até 1855, altura em que ingressa no Colégio da Nossa Senhora da Lapa, no Porto.

É da sua estada em terras de Verdemilho, na casa dos avós paternos, que data a sua mais antiga lembrança “de escutar, nos joelhos de um velho escudeiro preto, grande leitor de literatura de cordel, as histórias que ele contava de Carlos Magno e dos Doze Pares”.¹

É precisamente desta altura em que escutava histórias várias do património literário oral que, confessa Eça, lhe advém o gosto pela arte de contar, uma arte distinta de todas as outras:

¹ L. Ducla Soares, *apud* M. Ascensão Teixeira e M. Assunção Bettencourt, *Língua Portuguesa* 9, Lisboa, Texto Editora, 2004, p.30.

Todas as outras ocupações humanas tendem mais ou menos a explorar o homem, só essa de contar histórias se dedica amoravelmente a entretê-lo, o que tantas vezes equivale a consolá-lo.²

Não é de estranhar que o autor destas palavras tão significativas se tenha transformado também num contador de histórias e nos tenha legado um *corpus* vastíssimo de histórias, vertidas ora em formas narrativas mais extensas, como os romances, que o elevaram à condição de um dos melhores escritores portugueses de todos os tempos, ora em formas narrativas mais curtas, como os contos, entre os quais se encontram alguns dos seus trabalhos mais perfeitamente conseguidos: *José Matias*, *Suave Milagre*, *A Perfeição*, *A Aia*, *O Tesouro*, entre outros. É precisamente sobre esta forma narrativa de dimensão mais reduzida que nos vamos deter.

Como já referimos, o primeiro contacto do escritor com a literatura fez-se por meio da oralidade. De facto, lengalengas, adivinhas, poemas, contos, ou mesmo romances, perpetuaram-se ao longo dos séculos, passando de boca em boca, até serem recolhidos em colectâneas. Seguindo o exemplo de Garrett, alguns estudiosos da geração de Eça, como Teófilo Braga, Estácio da Veiga, A. Rodrigues de Azevedo, Sílvio Romero, Leite de Vasconcelos, entre outros, organizaram notáveis colectâneas desses tesouros populares.

O conto entrou na nossa literatura no séc. XVI, com Gonçalo Fernandes Trancoso e os seus *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575), mas foi principalmente na segunda metade do séc. XIX e na primeira metade do séc. XX, com autores como Fialho de Almeida, Eça de Queirós e Trindade Coelho, que se tornou num género muito cultivado. Poder-se-á então dizer que o contador se transformou em contista e o ouvinte em leitor. Mas grande parte dos elementos estruturais do conto tradicional permanecem no conto literário, dito de autor. Isto mesmo preconizou Eça de Queirós ao publicar, na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 1893, um conto, a que mais tarde o seu amigo Luís de Magalhães, ao organizar postumamente a colectânea dos contos do autor, chamou *A Aia*. Eis o que, sobre este conto, disse Eça de Queirós:

² Extracto da carta que Eça de Queirós escreveu em Paris, em 8 de Fevereiro de 1895, dirigida aos condes de Arno e Sabugosa. (*Correspondência*, Lisboa, "Livros do Brasil", s.d., p.208).

A minha história necessita ser apresentada com toda a simplicidade na sua nudez moral, sem paisagens, arquitecturas ou trajes que a materializem.

(...) Sem época, sem nome, sem localizações que se possam verificar num mapa, abstracta e como acontecida no país das almas, esta história de uma alma (...) deve vir envolta em tão pouca literatura como aquelas que o Povo, na sua singeleza genial, torna profundamente vivas e imoventes, afirmando apenas, com magnífica indiferença pelas épocas, pelas relações e pelos costumes – que Era uma vez um rei ...

Este conto de Eça de Queirós apresenta, efectivamente, um conjunto de características estruturais que o aproximam do conto tradicional: a simplicidade da história, a linearidade e o encadeamento das sequências narrativas, a economia descritiva, a indefinição espacial e temporal, um número muito reduzido de personagens e o *incipit* “Era uma vez...”, que nos remete, de forma quase mágica, para uma intemporalidade imemorial.

Poder-se-á então afirmar que a génese do conto literário (de autor) radica no conto popular tradicional (anónimo). Mas as afinidades entre um e outro não se verificam apenas ao nível dos seus elementos estruturais, surgem também nos motivos/temas e na sua função, não só lúdico-recreativa, mas também educadora e moralizante. A nossa literatura para crianças fornece abundantes exemplos da recriação dos motivos, dos conteúdos e dos valores dos contos tradicionais. Podemos citar alguns exemplos, como: *Histórias da Terra e do Mar* de António Sérgio; *Teatrinho de Romão* de Luísa Dacosta; *Ora Ouve* de Ilse Losa; *Contos Amarantinos* de Agustina Bessa Luís; *Histórias do Tempo Vai Tempo Vem* de Maria Alberta Menéres; *Dez Dedos Dez Segredos* de Maria Alberta Menéres e António Torrado; e ainda todos os livros das colecções *Histórias Tradicionais Portuguesas recontadas de novo por António Torrado* e *Histórias Tradicionais Portuguesas* de Alice Vieira.

Saliente-se também que alguns contos tradicionais populares serviram de intertexto a contos literários, refira-se, a título de exemplo, o conto *A Cebola da Velha Aventura* de Sophia de Mello Breyner, ao qual subjaz o conto açoriano *Lenda da Mãe de S. Pedro*, recolhido por Teófilo Braga.

Também o conto que nos propomos analisar – *O Tesouro* de Eça de Queirós³ – teve, como intertexto, o conto medieval *Os Quatro*

³ Para a análise do conto serviu-nos de base a edição da Obra Completa de Eça de Queirós, dos “Livros do Brasil”, s.d., pp. 97-104.

Ladrões, inserto no livro *Horto do Esposo*, de finais do séc. XIV, que se encontra na Livraria do Mosteiro de Alcobaça⁴.

Detenhamo-nos então na leitura deste conto tradicional, para, de seguida, podermos aquilatar das semelhanças entre os dois contos:

Os Quatro Ladrões

Contam as histórias antigas que em Roma eram quatro ladrões. E andando uma noite a furtar, sentiram a justiça e fugiram e esconderam-se numa cova. E quando a luz veio acharam-se numa casa de abóbada mui formosa. E acharam nela um monumento de mármore mui formoso. E disseram entre si:

– Este monumento foi de algum homem nobre e rico. Abramo-lo e vejamos se acharemos aí algum bem; que noutros tempos costumavam soterrar os grandes homens com doas e cousas de grande preço.

Então, abriram o monumento e acharam o monumento cheio de ouro e de prata e de pedras preciosas e de vasos e copas de ouro mui formosas. E entre eles estava uma copa mui formosa e maior que todas as outras. Quando isto acharam, disseram entre si:

– Ora somos nós ricos e de boa ventura, e seremos ricos para sempre nós e nossos filhos; mas será bem que algum de nós vá à vila por vianda.

E cada um se escusava, dizendo que era conhecido na cidade e que o podiam enforcar. Finalmente disse um deles:

– Se vós me derdes aquela maior e melhor copa, eu irei pelo mantimento.

E os outros outorgaram, e ele foi e trouxe de comer. E indo pelo caminho levando a comida, cuidou como meteria nela peçonha, de maneira a que, comendo-a seus companheiros, morreriam e ficaria para ele tudo o que acharam no monumento. E os três ladrões que ficaram enquanto ele foi falaram-se entre si e disseram:

– Aquele era nosso companheiro, não quis ir pelo mantimento a não ser que lhe déssemos a copa melhor. Matemo-lo e ficará para nós todo o haver.

E disse um deles:

– Como o mataremos sem perigo se ele é mais forte que nós?

Respondeu o outro e disse:

– Quando ele vier, dizemos-lhe que entre dentro e tome a copa: e quando se abaixar dentro, tiramos o madeiro que sustém as pedras, e cairão as pedras sobre ele e morrerá.

⁴ Esta intertextualidade foi também apontada por Cristina Mello no artigo “Nótulas para uma Refiguração do Universo dos Valores dos Contos de Eça de Queirós”, in Maria Saraiva de Jesus (coord.), *Rumos da Narrativa Breve*, Aveiro, 2003, p.37.

E quando veio o outro, fizeram-no assim e ficou logo morto. E eles disseram:

– Comamos e bebamos, e depois repartiremos o haver entre nós.

E começaram a comer a vianda que o outro trouxera, e morreram com peçonha que nela estava.

Como se pode constatar, são evidentes as analogias entre os dois contos – o tradicional e o de Eça de Queirós. Em ambos, o motivo é o mesmo: a descoberta de um tesouro. E é este acontecimento que constitui o *leitmotiv* da acção, pois é a partir dele que se vai desencadear todo um conjunto de peripécias que constituem as diferentes sequências narrativas dos contos. Neste caso particular, esse acontecimento nuclear vai propiciar o desenvolvimento de um processo narrativo através do qual um sujeito, colectivo em ambos os casos, (os quatro ladrões, no conto tradicional, e os três irmãos, no conto de Eça) procura alcançar um estado de união total com o objecto – o tesouro – que permitiria o enriquecimento do sujeito e a consequente saída da situação de miséria e penúria, que caracteriza o seu *modus vivendi*.

Em ambos os casos, também, a descoberta do tesouro vai desencadear nas personagens sentimentos de cobiça, de ganância, avareza e desconfiança. Estes sentimentos vão quebrar a aparente harmonia, que ressalta da apresentação colectiva inicial das personagens, e conduzir à congeminação individualista, fria e calculista de um plano, que passa pela traição e pela morte, com vista à obtenção do tesouro na sua plenitude.

Semelhante é, ainda, o desfecho e a intenção moralizante que preside a estas histórias. Com efeito, em ambas, o desfecho é trágico – culmina com a morte, por envenenamento, das personagens. Estamos, pois, perante narrativas fechadas.

A função edificante e moralizante que lhes subjaz é análoga, já que ambas procuram inculcar uma moral que pode ser explicitada através dos seguintes provérbios: “Quem tudo quer, tudo perde” ou “Quem com ferros mata, com ferros morre”.

Deste modo, estas histórias, que podemos apelidar de *exempla* ou *apotegma*, têm por objectivo despertar no leitor ou ouvinte o desejo de perfeição, já que o mal é castigado e punido severamente.

Um outro conto com o mesmo argumento, que poderá também ter estado na base do conto de Eça de Queirós, é o conto *O vendedor de*

indulgências, inserto nos Contos de Cantuária de G. Chaucer⁵. Em *O vendedor de indulgências*, narra-se a história de três jovens que, querendo vingar-se da morte de um seu amigo, partem em busca do seu assassino, acabando por encontrar, debaixo de uma árvore, oito alqueires de ouro. De imediato, a amizade que movia o propósito inicial é esquecida em prol de outros valores que falaram mais alto: a ambição, a cobiça e a ganância. Os três jovens, como não queriam transportar o ouro durante o dia, tiram à sorte, por palhinhas, quem irá à cidade buscar comida e vinho para poderem esperar que a noite caia. A sorte coube ao mais novo. Mal este partiu, os dois que ficaram combinam fazer-lhe, no regresso, uma emboscada para o matarem e não terem que dividir o ouro com ele. Mas a mesma ideia ocorre ao que partiu e, para a pôr em prática, decide comprar veneno que introduz em duas das três garrafas de vinho. De regresso é efectivamente surpreendido pelos companheiros, que o apunham e matam, mas o mesmo trágico fim está reservado para os seus companheiros, ao ingerirem o vinho envenenado.

Esta história, que o vendedor de indulgências contou aos seus companheiros de viagem em peregrinação à Cantuária, pretende ilustrar que a ganância e a cobiça trazem consigo a destruição e a morte.

Detenhamo-nos agora mais detalhadamente na análise do conto de Eça de Queirós, procurando constatar a forma singular e genial como Eça tratou este tema recorrente na literatura tradicional oral.

Ao intitular o seu conto de *O Tesouro*, constatamos que Eça de Queirós pretendeu, desde logo, focalizar o motivo da acção, que o levará a desvendar a maneira de ser das personagens, realçando o seu lado negativo, desmascarando a ambição, a ganância, o egoísmo e o materialismo, e a reflectir sobre a verdadeira essência do ser humano em geral. Apesar de individualizados com um nome próprio, os três irmãos funcionam, de certo modo, como tipos sociais, visto que corporizam vícios e defeitos que o autor reprova, como se pode depreender pelo desfecho trágico e morigerador do conto.

O conto inicia-se com uma descrição que ocupa os dois primeiros parágrafos e que constitui o que, numa estrutura clássica do conto, se pode apelidar de introdução.

⁵ Cf. Cristina Mello, *op. cit.*, p.37.

Nela faz-se a apresentação das personagens: Rui, Guanes e Rostabal, unidos entre si por laços de sanguinidade – são irmãos. Relativamente às personagens, este conto caracteriza-se por ter um número muito reduzido de personagens, já que estes três irmãos são os únicos agentes da acção e têm praticamente a mesma relevância. Não há, portanto, neste conto de enredo simples e acção unitária, lugar para personagens secundárias, nem mesmo figurantes, pois trata-se de uma história, como diz Cleonice Berardinelli, de “proveito e exemplo”⁶, em que o que se pretende realçar são os valores morais.

Para além da apresentação dos agentes da acção ou actantes, temos também, nesta introdução, uma apresentação do espaço físico onde decorre a acção, bem como a descrição do espaço social em que vivem as personagens.

A acção localiza-se no reino das Astúrias. Esta referência permite-nos tirar ilações relativamente ao tempo histórico em que decorre a acção do conto. Com efeito, sabemos que os árabes iniciaram a invasão da Península Ibérica em 711, e que o reino das Astúrias, formado no início do séc. VIII, foi o primeiro reino cristão independente. Contudo, no séc. X, mais concretamente em 924, integrou-se no reino de Leão, que lhe sucedeu. Assim sendo, podemos localizar a acção do conto, sob o ponto de vista do tempo histórico, por volta do séc. IX.

Relativamente ao espaço social, constatamos, logo no início do conto, e de forma quase paradoxal, quiçá irónica, que estes três irmãos eram, de todo o reino das Astúrias, *os fidalgos mais famintos e os mais remendados*. O recurso ao superlativo relativo de superioridade, para intensificar a situação de miséria dos três irmãos, não deixa qualquer dúvida sobre a sua situação social e económica. Situação esta que vai ser explicitada de forma mais detalhada no segundo parágrafo, quando se procede à descrição, pela negativa, dos Paços de Medranhos, onde viviam os três irmãos. Recordemos esse segmento:

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 camelo, batendo as solas rotas sobre as lajes da cozinha, diante da vasta lareira negra, onde desde muito não estalava lume,

⁶ Cf. “Exercícios de análise estrutural: “O Tesouro” de Eça de Queirós” in: Cleonice Berardinelli, *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p.88.

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 à 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.

Constata-se que os Paços de Medranhos são descritos negativamente, essencialmente através do que já não existe, como se pode depreender pelos excertos: *Nos Paços de Medranhos a que o vento da serra levava vidraça e telha (...) diante da vasta lareira negra, onde desde muito não estalava lume, nem fervia a panela de ferro (...) sem candeia, através do pátio, fendendo a neve, iam dormir à estrebaria, para aproveitar o calor das três éguas lazarentas.*

Realce-se que os únicos espaços físicos referidos dos Paços de Medranhos, onde os três irmãos passam os seus dias, são a cozinha e a estrebaria, ou seja, os lugares menos nobres e menos dignos de alguém de ascendência nobre, o que é bem representativo do grau de decadência económica e social que envolve estas personagens.

Foi também para reforçar a penúria em que viviam estes três irmãos que o narrador optou, intencionalmente, por descrever a casa no Inverno: *passavam eles as tardes desse Inverno, engelhados nos seus pelotes de camelão, batendo as solas rotas sobre as lajes da cozinha.* É que sendo o Inverno uma estação mais rigorosa em termos climatéricos, com os dias mais curtos que as noites, é, frequentemente, conotado com as trevas, a tristeza, o sono e a morte. O Inverno constitui, assim, o cenário ideal para a apresentação das reais condições de vida destas personagens.

Esta decadência económica e o isolamento social que afectam as personagens geram também uma degradação moral, como se pode depreender pela comparação que o narrador estabelece no final do segundo parágrafo entre os três irmãos e os lobos: *E a miséria tornara estes senhores mais bravios que lobos.*

Se uma simples comparação dos três irmãos com lobos não abona em nada ao seu carácter – pois o lobo é conotado de forma negativa com um animal brutal, feroz, símbolo de selvajaria –, o recurso ao comparativo de superioridade ainda a torna mais depreciativa, já que os três irmãos são considerados ainda mais bravios que os lobos. Deste modo, o autor intensifica a decadência e degradação moral dos três

irmãos, mostrando que estes não se limitaram a descer ao nível de animais selvagens e irracionais: tornaram-se piores que eles. Podemos ver nesta comparação depreciativa um indício dos acontecimentos trágicos que hão-de vir e da natureza selvagem e cruel dos seus protagonistas.

Para realçar a situação de penúria em que viviam os três irmãos de Medranhos e a sua selvajaria endógena, o autor socorre-se de uma linguagem particularmente expressiva. Veja-se, a título de exemplo, o seguinte segmento: *Ao escurecer devoravam uma côdea de pão negro, esfregada com alho.*

É, decerto, intencional a escolha do termo “devorar”, em vez de “comer”, por exemplo, para realçar a sofreguidão, contrastante com o esperado requinte de um pretense fidalgo. A expressividade do verbo “devorar” aproxima os três irmãos, nas suas atitudes, de animais selvagens, cujo principal instinto é ver saciada a fome. Sugestiva é também a escolha do termo “côdea” em vez de “pedaço”, “cibo”, ou “naco” de pão, pois a “côdea” é, por norma, a parte menos comestível e mais dura, mas, mesmo assim, era devorada avidamente, o que acentua a miséria dos três irmãos.

Saliente-se também a expressividade do adjetivo “negro” na expressão *devoravam uma côdea de pão negro*, como que a sugerir que o pão era tão recesso e tinha tanto bolor, que nada restava da sua cor inicial. Igualmente expressivos são os adjetivos “lazarentas” e “esfaimadas” presentes no passo: *das três éguas lazarentas que, esfaimadas como eles, roíam as traves da manjedoura.* A miséria era tão grande que aos pobres animais, não achando na manjedoura o que comer, só lhes restava, para enganar o estômago, roer as próprias traves.

É neste cenário, de extrema pobreza, que nos são apresentados os três irmãos de Medranhos.

O terceiro parágrafo marca, em termos estruturais, o início da segunda parte do conto – o desenvolvimento.

A partir deste momento, a acção vai desenrolar-se num outro espaço físico e num tempo cronológico diferente: na mata de Roquelanes, na Primavera.

Recorde-se que a parte inicial da acção decorreu no Inverno: *passavam eles as tardes desse Inverno (...)*, mas agora o narrador remete-nos para a Primavera:

Ora, na Primavera, por uma silenciosa manhã de domingo, andando todos três na mata de Roquelanes a espiar pegadas de caça e a apanhar tortulhos entre os robles, enquanto as três éguas pastavam a relva nova de Abril.

Constatamos, assim, que a acção se estende por um período de tempo relativamente longo, equivalente a cerca de três a quatro meses, que o narrador, através do processo da elipse, consegue transmitir num tempo discursivo bastante curto, concentrando o núcleo central da acção num único dia - desde a manhã até ao anoitecer.

É neste parágrafo que se dá a descoberta do tesouro – motivo que gera a situação de conflito em que assenta a acção do conto:

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 às bordas, estava cheio de dobrões de ouro!

Se a escolha do Inverno para fazer a apresentação das personagens no primeiro momento foi intencional, por se coadunar, pela conotação negativa que lhe está associada, à situação social, económica e moral dos três irmãos, também a escolha da Primavera para o desenrolar da acção adquire um valor simbólico. Com efeito, a Primavera, por oposição ao Inverno, traz com ela uma conotação positiva. À Primavera associa-se a luz, a cor, a alegria, o amor, o renascimento da natureza – visível na expressão do texto *a relva nova de Abril* – em suma, a vida. A Primavera afigura-se então, à semelhança do que acontece com a natureza, como o tempo ideal para iniciar uma vida nova. Note-se também que a acção se concentra num só dia: um domingo. A escolha deste dia é também significativa, pois a palavra “domingo”, proveniente do latim *dies dominicus*, significa, etimologicamente, “o dia do Senhor”, é portanto um dia santo e, como tal, favorável ao renascimento espiritual das personagens. Do mesmo modo, a moita de espinheiros e a cova de rocha simbolizam algumas das dificuldades a transpor.

Também o cofre de ferro e o ouro que nele se encontra adquirem um valor simbólico. O cofre preserva o conteúdo, o que é sintomático da preciosidade deste, e, sendo de ferro, afigura-se como um obstáculo

à obtenção do tesouro. Para dificultar mais o acesso ao tesouro, o cofre apresenta três fechaduras com três chaves. Note-se a reiteração do número “três”, que ganha assim um valor simbólico. Com efeito, são três os irmãos de Medranhos, são três as fechaduras e são três as chaves. O “três” é um número fundamental, exprime uma ordem intelectual e espiritual. Para os cristãos simboliza a perfeição da unidade divina: Deus é um em três (Pai, Filho e Espírito Santo). Por esta razão os Reis Magos são três e simbolizam as três funções do Rei do Mundo, atestadas na pessoa de Cristo recém-nascido: Rei, Sacerdote e Profeta. Já na Mitologia Clássica o Universo surge tripartido por três irmãos: o Céu e a Terra pertencem a Zeus, os Oceanos a Posídon, e o Inferno a Hades. Em várias religiões e civilizações o “três” surge como o número da perfeição, da união, e da família (pai, mãe e filho)⁷. Três são, de facto, os irmãos de Medranhos, mas, neste caso, a família surge truncada, imperfeita, pois não há qualquer referência aos progenitores. Talvez esta ausência dos progenitores no enunciado seja sintomática da sua ausência na educação dos filhos. Provavelmente, isto quererá dizer que os três irmãos: Rui, Guanes e Rostabal, sem a presença modeladora dos pais, dificilmente poderiam desenvolver sentimentos fraternos.

Mas voltemos às três fechaduras com as três chaves e ao seu simbolismo. Por um lado, reiteram o valor do objecto que resguardam; por outro, permitem-nos concluir que o acesso ao tesouro só é possível mediante uma acção concertada, já que nenhuma das chaves, por si só, permite a abertura do cofre. Só as três chaves em conjunto permitem aceder ao tesouro, o que sugere então que só pela cooperação e convergência de interesses e esforços é possível alcançar o tesouro. E foi efectivamente porque, por momentos, existiu entre os três irmãos essa cooperação, espírito solidário e união, que lhes foi dada a possibilidade de contemplarem o tesouro, mas, como iremos ver, eles vão ser incapazes de manter essa coesão e, como tal, não lhes vai ser permitido ficar com o tesouro.

Os dobrões de ouro, que constituem o tesouro, têm também um valor simbólico. O ouro, tal como já se referiu, é um metal precioso, resistente aos efeitos nocivos do tempo, simbolizando, portanto, a

⁷ Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema, 1994, s.u. “Três”.

perfeição. Em muitas civilizações, o ouro, pela sua cor, pela sua pureza e inalterabilidade, é símbolo da perfeição absoluta, do conhecimento, do saber e até da imortalidade. Na tradição grega, o ouro evoca o Sol e toda a sua simbologia: fecundidade, riqueza, fonte de luz e conhecimento. Pela sua cor dourada e consequente identificação com a luz solar, o ouro é considerado o reflexo da luz celeste e foi também, num plano religioso, apontado como símbolo de Jesus, por isso se vê, em muitas pinturas, Cristo com cabelos dourados, como os de Apolo, o deus Sol, ou então coroado com uma auréola (círculo luminoso da cor do ouro e do Sol). Ainda a propósito do ouro como símbolo da perfeição absoluta, recorde-se o mito das Quatro Idades, de que nos fala Ovídio nas suas *Metamorfoses*, em que a Idade do Ouro é a primordial, simbolizando uma vida paradisíaca e idílica, ao passo que as idades subsequentes: da prata, do bronze e do ferro correspondem claramente a etapas qualitativamente descendentes da vida do homem, que cada vez se afasta mais do seu progenitor e da pureza e perfeição que o caracteriza⁸.

Ora, nesta perspectiva simbólica, o tesouro que os três irmãos de Medranhos encontraram na mata de Roquelanes afigura-se como uma possibilidade que é dada aos três irmãos de se redimirem e de ascenderem a uma forma de vida superior, mais espiritual e menos animal; recorde-se que vivem com animais (as três éguas lazarentas junto das quais dormem) e como animais (são comparados a lobos).

A posse do tesouro permitiria então aos três irmãos saírem da decadência económica, social e moral em que se encontravam, mas, para isso, era necessário superar alguns obstáculos, tais como a cobiça, a ambição, a avareza e o egoísmo. Vejamos então como, a partir do quarto parágrafo, os três irmãos vão reagir à descoberta do tesouro, e se serão capazes de superar a prova de merecimento e posse do tesouro.

Ao revelar-nos o modo como os três irmãos reagiram à descoberta do tesouro, o narrador fornece-nos, ao longo do quarto parágrafo, indícios que nos permitem ir conhecendo o carácter das personagens e a sua violência endógena, deixando antever o que se irá passar mais tarde, e preparando o leitor para um desfecho trágico. São exemplo do que acabo de referir expressões como: *com os olhos a flamejar, numa*

⁸ Cf. *ibidem*, s. u. "Ouro"

desconfiança tão desabrida (...); apalpavam nos cintos os cabos das grandes facas; ou ainda a expressividade que advém do uso do advérbio de modo nos seguintes segmentos: *mergulhando furiosamente as mãos no ouro (...); bruscamente se encararam.* Como indício trágico pode igualmente ser interpretada a antítese que marca o início do quarto parágrafo: *No terror e esplendor da emoção (...)*, já que “esplendor” nos remete para o fascínio, o deslumbramento que a visão do tesouro provoca; enquanto “terror” surge como uma alusão premonitória às consequências nefastas que irão advir da descoberta do tesouro.

Ainda neste mesmo parágrafo, sugestiva é também a personificação da natureza, presente na oração consecutiva que retrata a forma como ela reagiu à manifestação de alegria dos três irmãos ao descobrirem o ouro: *estalarão a rir, num riso de tão larga rajada que as folhas tenras dos olmos, em roda, tremiam.* Parece que a natureza está a pressentir o carácter cruel destes irmãos e a desgraça iminente.

A descoberta do tesouro vai desencadeando nos três irmãos acções reveladoras do seu carácter. É Rui quem toma a dianteira, expondo a melhor estratégia para a divisão e o transporte do tesouro, estratégia que o narrador nos dá a conhecer através do discurso indirecto livre:

Então Rui, que era gordo e ruivo, e o mais avisado, ergueu os braços, como um árbitro, e começou por decidir que o tesouro, ou viesse de Deus ou do Demónio, pertencia aos três, e entre eles se repartiria, rigidamente, pesando-se o ouro em balanças. Mas como poderiam carregar para Medranhos, para os cimos da serra, aquele cofre tão cheio? Nem convinha que saíssem da mata com o seu bem, antes de cerrar a escuridão. Por isso ele entendia que o mano Guanes, como mais leve, devia trotar para a vila vizinha de Retortilho, levando já ouro na bolsilha, a comprar três alforques de couro, três maquias de cevada, três empadões de carne e três botelhas de vinho. Vinho e carne eram para eles, que não comiam desde a véspera: a cevada era para as éguas. E assim refeitos, senhores e cavalgaduras, ensacariam o ouro nos alforques e subiriam para Medranhos, sob a segurança da noite sem lua.

Facilmente se reconhece o protagonismo de Rui, protagonismo que é aceite pelos irmãos e que o próprio narrador reitera através do epíteto valorativo “o mais avisado”.

Mais uma vez é notória a reincidência do número três: o tesouro seria repartido em três partes iguais; e da vila de Retortilho, Guanes deveria trazer “três alforques de couro, três maquias de cevada, três empadões de carne e três botelhas de vinho”.

Esta insistente repetição do número três sugere uma aparente equidade, harmonia e união entre os três irmãos. É, no entanto, como se pode constatar pelo diálogo que de imediato se trava entre os três irmãos, uma harmonia ilusória, pois a desconfiança impera entre eles. Como que a denunciar esta aparente harmonia, surgem-nos de novo indícios reveladores do carácter agressivo, feroz, quase desumano dos três irmãos. São exemplo disso expressões como: “os olhos raiados de sangue”, “desconfiado”, “brutalmente”, “mil raios!” e “– rugiu logo Rostabal!”. É sugestiva a referência, pela segunda vez, ao elemento físico “olhos”. Com efeito, os olhos são comumente considerados as janelas da alma; assim, as expressões “os olhos a flamejar” e “olhos raiados de sangue” ganham valor, não enquanto característica física, mas enquanto expressões reveladoras do âmago e do turbilhão de sentimentos que caracterizam o espaço psicológico das personagens. Mais uma vez, também o advérbio de modo “brutalmente” surge como recurso para evidenciar o carácter desumano destes irmãos. E para realçar esta desumanidade, o narrador lança de novo mão de uma linguagem expressiva, através da qual confere uma conotação negativa e animalésca aos três irmãos. É disto sintomático, a expressão com que remata a fala de um dos irmãos: - *rugiu logo Rostabal!*.

É assim, num clima de desconfiança, apenas amenizado pelo facto de cada um ser possuidor da sua chave, que Guanes parte para a vila de Retortilho para comprar alimento e alforges para transportarem o ouro até Medranhos. Pelo caminho vai entoando uma cantiga que se reveste de uma forte carga simbólica, afigurando-se também como um indício trágico:

*Olé! Olé!
Sale la cruz de la iglesia,
Vestida de negro luto ...*

A cruz é, com efeito, símbolo de sofrimento e de morte, tal como a expressão pleonástica “negro luto” é um indício claro de morte. Podemos então ver, neste trecho que Guanes cantarolava, o espaço psicológico da personagem: a intenção e congeminação de um plano que passava pela morte dos seus irmãos e o tornaria o único dono do tesouro. É portanto uma canção pressagiadora de um final funesto, mas o que Guanes não consegue adivinhar é que, ironicamente, a canção que vai a cantarolar pressagia também a sua própria morte.

É com esta canção que finaliza a primeira das três sequências narrativas que constituem o conto.

A segunda sequência narrativa abre com uma descrição da clareira que ficava em frente à moita de espinheiros onde os três irmãos descobriram o tesouro.

A beleza desta natureza calma, apaziguadora e renascente, é-nos transmitida pela profusão sinestésica de sensações visuais, auditivas, olfactivas, gustativas e tácteis, de que o segmento:

As duas éguas retouçavam a boa erva pintalgada de papoulas e botões-de-ouro. Pela ramaria andava um melro a assobiar. Um cheiro errante de violetas adoçava o ar luminoso.

é um bom exemplo.

Ainda num plano sensorial, constata-se que a descrição da natureza é cromaticamente marcada por um contraste entre luminosidade e sombra: a luminosidade do fio de água e da erva pintalgada de botões-de-ouro contrasta com a sombra da faia e com o pilar de granito tombado e musgoso. Mas com o lirismo que emana do ambiente descrito, choca o prosaico das atitudes das personagens: *E Rostabal, olhando o sol, bocejava com fome.*⁹

Este cenário idílico de uma natureza serena e delicada contrasta ainda com o espaço psicológico das personagens, que facilmente imaginamos inquietas e perturbadas, pela visão do ouro, e ansiosas por se apoderarem dele.

Também nesta sequência se evidencia o protagonismo de Rui, que vai proferir, “na sua fala avisada e mansa”, como faz questão de realçar o narrador, um discurso persuasivo com vista a convencer Rostabal da necessidade e justeza da morte de Guanes. Começa então por lhe lembrar que, nessa manhã, Guanes nem sequer os quisera acompanhar à mata de Roquelanes, como que a insinuar que só eles os dois são verdadeiramente merecedores daquela descoberta.

No sentido de desqualificar Guanes aos olhos de Rostabal, continua a sua argumentação, ora entrando no domínio das suposições:

⁹ Cf. João Paulo Braga, “O Tesouro, de Eça de Queirós: o deleite de uma história de proveito e exemplo”, *Revista Portuguesa de Humanidades*, V (2001), p.365-366.

Ah! Rostabal, Rostabal! Se Guanes, passando aqui sozinho, tivesse achado este ouro, não dividia connosco, Rostabal!

ora recordando episódios passados que denigrem a imagem de Guanes aos olhos de Rostabal e que despertam a sua fúria por lhe recordarem ofensas antigas:

E é justiça de Deus que sejas tu, que muitas vezes, nas tavernas, sem pudor, Guanes te tratava de “cerdo” e de “torpe”, por não saberes a letra nem os números.

E Rui continua com o seu processo de desconstrução da personagem Guanes com alusões à sua frágil saúde e ao seu carácter de estroina, o que acentua a inutilidade de dividir o tesouro com ele:

E para quê – prosseguia Rui. – Para que lhe serve todo o ouro que nos leva? Tu não o ouves, de noite, como tosse? Ao redor da palha em que dorme, todo o chão está negro do sangue que escarra! Não dura até às outras neves, Rostabal! Mas até lá terá dissipado os bons dobrões que deviam ser nossos, para levantarmos a nossa casa, e para tu teres ginetes, e armas, e trajas nobres, e o teu terço de solarengos, como compete a quem é, como tu, o mais velho de Medranhos ...

Insinua que a morte do irmão não será condenável, nem mesmo moralmente, já que, pelo estado avançado da sua doença, ela vai acontecer num futuro muito próximo. E devido ao seu carácter de rufião e perdulário, a antecipação da sua morte surge como uma necessidade em prol da família. Veja-se, a este propósito, a enumeração polissindética do discurso de Rui, através do qual expõe, de forma explícita, as vantagens que adviriam da divisão a dois do tesouro. Esta tentativa de exclusão de Guanes da partilha do tesouro desmascara a aparente harmonia que advinha do simbolismo atribuído ao número de irmãos – três: a união e perfeição.

Note-se, nesta enumeração polissindética dos benefícios provenientes da morte de Guanes, o predomínio, como já salientou João Paulo Braga¹⁰, do pronome da segunda pessoa do singular “tu”, sobre o da primeira do plural, que só ocorre uma vez, de modo a sugerir que quem sairá mais beneficiado com a morte de Guanes será Rostabal.

¹⁰ *Ibidem*, p.355.

Com esta argumentação, Rui consegue não só convencer Rostabal da necessidade da morte de Guanes, como o induz a praticar ele próprio, em prol da sua honra e do seu amor próprio e como um acto de justiça, o fratricídio de Guanes.

A hipocrisia de Rui, evidente nesta sua argumentação, é o traço psicológico que mais o caracteriza e que melhor o distingue dos outros irmãos.

A antipatia do narrador pelas atitudes destes três irmãos vai perpassando todo o texto, nomeadamente através de expressões que indiciam a sua desumanidade, a sua ferocidade, equiparando-os a animais selvagens: *O outro rosnou surdamente e com furor (...)*.

Convencido Rostabal da necessidade e urgência da morte de Guanes, imediatamente Rui se apronta a mostrar ao irmão o melhor local para a emboscada: *por trás de um silvado que dominava o atalho estreito e pedregoso*. Deste modo, o *locus amoenus* que caracterizava o cenário inicial está prestes a tornar-se em palco de horrores, transformando-se, assim, num *locus horrendus*. Indícios de morte iminente perpassam então o texto: o repique dos sinos, o bando de corvos que sobrevoa os dois irmãos, quando estes, emboscados, esperam Guanes, e até a própria natureza se arrepiam ao pressentir o crime que está para acontecer: *um vento leve arrepiou na encosta as folhas dos álamos*. O corvo é, vulgarmente, pelo negrume das suas penas e por ser uma ave necrófila, associado a um mau agouro, prenúncio de morte, e é nesta acepção que nos surge no texto.

Entretanto regressa Guanes, cantarolando a mesma cantiga, aquela que, como já se referiu, constitui um indício da tragédia que está para acontecer. Ao vê-lo passar, Rostabal lança-se, de rompante, sobre o irmão e enterra-lhe a espada, primeiro na ilharga, e, logo de seguida, no peito e na garganta. Perpetuado o hediondo crime, de imediato a chave do cofre é arrancada ao seio do morto, que é deixado ali, ao abandono.

Significativo é o contraste entre a atitude dos dois irmãos de Guanes e a da sua égua, que o narrador, intencionalmente, nos revela. Recordemos esse passo:

Rui, atrás, puxava desesperadamente os freios da égua, que, de patas fincadas no chão pedregoso, arreganhando a longa denteada 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.*

Com este insólito contraste de atitudes, o narrador intensifica a desumanidade dos irmãos de Guanes, e rebaixa-os, pois, ao compará-los com uma égua, são eles que apresentam um comportamento mais censurável, já que a égua se mostrou mais sensível e fiel nos sentimentos por aquele a quem sempre serviu, sem nada esperar em troca. Não foi então à toa que o narrador, logo no início do conto, comparou os irmãos de Medranhos a lobos, pois o seu comportamento vem, efectivamente, dar voz à máxima Plautina: *lupus est homo homini* (“o homem é lobo do homem”) – e, aqui, a situação ainda é mais repugnante já que se trata de irmãos. Note-se que, mais uma vez, a natureza reage numa atitude reprovativa: *O sol já não dourava as folhas*.

Com a morte de Guanes, são agora só dois os pretendentes ao tesouro, e, curiosamente, dois é também o número de garrafas trazidas por Guanes. Mas, por que razão, sendo três os irmãos, terá Guanes trazido apenas duas garrafas? Não será isto também um indício do desfecho trágico que está iminente? É-o, decerto. Mas, afinal, nem Rui, o mais avisado dos três irmãos, como o narrador insistentemente faz questão de realçar, foi capaz de ter o discernimento necessário para o deduzir.

Apesar de Guanes ter sido já excluído da partilha do tesouro, a ambição de Rui ainda não está saciada, nem o cenário de morte está completo. Aproveitando então o momento em que Rostabal, debruçado sobre o tanque, lavava o sangue com que fora salpicado, no momento da morte de Guanes, Rui enterra-lhe a larga folha da sua navalha até ao coração. A frieza do gesto de Rui é revelada através do advérbio de modo – *serenamente* – e da sugestiva comparação visualista: *como se pregasse uma estaca num canteiro, enterrou a folha toda no largo dorso dobrado, certa sobre o coração*.

Agora eram dele, só dele, as três chaves do cofre!... É assim que começa a terceira e última grande sequência narrativa do conto.

Nesta sequência vamos assistir à glória e à agonia de Rui: glória que advém de, finalmente, ser o único possuidor do tesouro; agonia, por constatar, tarde demais, a traição de Guanes.

A glória e a sua alegria são visíveis nos seguintes passos:

E Rui, alargando os braços, respirou deliciosamente.

(...)

Que puro ouro, de fino quilate! E era o seu ouro!

(...)

Com que delícia se sentou na relva, com as pernas abertas, e entre elas a ave loura, que rescendia, e o vinho cor de âmbar! Ah! Guanes fora bom mordomo – nem esquecera azeitonas.

Também na descrição que é feita da natureza:

A tarde descia, pensativa e doce, com nuvenzinhas cor-de-rosa. Para além, na vereda, um bando de corvos grasnava. As éguas fartas dormitavam, com o focinho pendido. E a fonte cantava, lavando o morto.

se vê a alegria e a satisfação de Rui. Com efeito, resultando esta descrição da natureza de uma focalização segundo o ponto de vista da personagem, é como se ela projectasse no cenário a sua alegria, a sua satisfação e gozo. E gozo e deleite são o que, no dizer de João Paulo Braga¹¹, o texto proporciona pelo lirismo de que está impregnado, resultante de um conjunto de recursos retórico-estilísticos como a aliteração de sibilantes, patente em “A tarde descia, pensativa e doce”; a dupla adjectivação; a personificação em “A tarde (...) pensativa” e o animismo em “E a fonte cantava”. Mas com este lirismo contrasta a atitude prosaica e rude da personagem, visível no segmento: *Rasgou uma asa de capão: devorava a grandes dentadas.*

Registe-se, mais uma vez, neste cenário idílico, a presença de elementos anunciadores da morte: *um bando de corvos grasnava*; e de indícios trágicos: *Mas porque trouxera ele, para três convivas, só duas garrafas?* Mas Rui não tem resposta para esta interrogação, nem se preocupa com ela, preferindo continuar a deliciar-se com o vinho e o capão que Guanes trouxera de Retortilho e a imaginar a vida que levará a partir de agora. Vejamos o segmento que traduz o espaço psicológico da personagem e a onisciência do narrador:

Estendido sobre o cotovelo, descansando, pensava em Medranhos coberto de telha nova, nas altas chamas da lareira por noites de neve, e o seu leito com brocados, onde teria sempre mulheres.

¹¹ *Op. cit.*, p.366.

Mas depressa a alegria de Rui dá lugar à agonia:

De repente, tomado de uma ansiedade, teve pressa de carregar os alforjes. Já entre os troncos a sombra se adensava. Puxou uma das éguas para junto do cofre, ergueu a tampa, tomou um punhado de ouro... Mas oscilou, largando os dobrões, que retilintaram no chão, e levou as duas mãos aflitas ao peito. Que é, D. Rui? Raios de Deus! Era um lume, um lume vivo, que se lhe acendera dentro, lhe subia até às goelas. Já rasgara o gibão, atirava os passos incertos, e, a arquejar, com a língua pendente, limpava as grossas bagas de um suor horrendo que o regelava como neve. Oh Virgem Mãe! Outra vez o lume, mais forte, que alastrava, o roía!

Note-se, neste segmento, a presença do narrador, que interpela directamente, numa atitude irónica e provocatória, a personagem: *Que é D. Rui?* Com efeito é a primeira vez, em todo o enunciado, que o narrador se refere à personagem usando a forma majestática “Dom Rui”, o que só é compreensível à luz da intenção irónica, sarcástica e punitiva do narrador. Mais facilmente se compreende esta intenção, se recordarmos que ele se referia, insistentemente, à personagem Rui, como “o mais avisado”. Mas afinal o seu plano diabólico não lhe serviu de nada, acabando por ter o mesmo destino das outras personagens. Com efeito, foi como se o feitiço se tivesse virado contra o feiticeiro, pois ironicamente ele é morto pelo irmão cuja morte premeditara, sem que, apesar de “avisado”, desconfiasse de alguma coisa. É portanto com prazer que o narrador assiste e nos faz presenciar a agonia da personagem.

Poder-se-á ver então aqui, como já sublinhou António Sérgio, a presença do “moralista” numa coexistência com o “artista”¹². Deste modo se compreende a minúcia com que o narrador nos descreve a morte de Rui, pois além de ser uma forma de punir a personagem e de obter prazer dessa justa punição, é também uma forma, pela extensão dos segmentos descritivos, de retardar o desfecho, criando um clima de suspense.

De facto, o final do conto caracteriza-se por um ritmo narrativo lento, que se compraz com a intenção punitiva e moralizadora do narrador, numa manifesta atitude de condenação moral da personagem¹³.

¹² António Sérgio, “O Conto de Eça de Queirós *O Tesouro*” in *Ocidente*, vol LXXIX (1970), pp.7 e 15. *Apud* João Paulo Braga, *op. cit.*, 2001, p.359.

¹³ Cf. João Paulo Braga, *ibidem*, pp.360-361.

Continuemos a acompanhar a forma minuciosa como o narrador, de forma realista, nos descreve a agonia de Rui:

Os seus braços torcidos batiam o ar desesperadamente. E a chama dentro galgava – sentia os ossos a estalarem como as traves de uma casa em fogo.

Cambaleou até à fonte para apagar aquela labareda, tropeçou sobre Rostabal; e foi com o joelho fincado no morto, arranhando a rocha, que ele, entre uivos, procurava o fio de água, que recebia sobre os olhos, pelos cabelos. Mas a água mais o queimava, como se fosse um metal derretido. Recuou, caiu para cima da relva, que arrancava aos punhados, e que mordia, mordendo os dedos, para lhe sugar a frescura. Ainda se ergueu, com uma baba densa a escorrer-lhe nas barbas: e de repente, esbugalhando pavorosamente os olhos, berrou, como se compreendesse enfim a traição, todo o horror:

– É veneno!

A agonia de Rui é realçada pelo uso reiterado de recursos expressivos, como as metáforas hiperbólicas e comparações sugestivas: “a chama dentro galgava – sentia os ossos a estalarem como as traves de uma casa em fogo”, “aquela labareda”, “a água mais o queimava como se fosse um metal derretido”; os advérbios de modo: “desesperadamente”, “pavorosamente”; o emprego do gerúndio, que traduz o modo e a persistência das acções; as sensações visuais e auditivas, etc.

Finda esta descrição, o narrador dirige-se, mais uma vez de forma irónica, à personagem, reiterando que era veneno o que ele acabara de ingerir, parecendo obter prazer nessa confirmação. Seguidamente, através da analepse, e evidenciando a sua omnisciência, narra o plano congeminado e executado por Guanes, aquando da ida a Retortilho.

Com a morte de Rui termina a acção do conto, que, pelo desfecho trágico das personagens, pode considerar-se uma narrativa fechada.

O fim da acção é marcado, em termos temporais, pelo informante que encabeça o penúltimo parágrafo: *Anoiteceu*. Este parágrafo, apesar de intensamente marcado por uma ambiência de morte, mostra já o poder regenerador e purificador da Natureza:

A fonte, cantando lavava o outro morto. Meio enterrada na erva negra, toda a face de Rui se tornara negra.

Este poder regenerador é visível também no lirismo e na esperança que emana da última frase do parágrafo: *Uma estrelinha tremeluzia no céu*.

O último parágrafo situa a acção no presente, para informar que o tesouro ainda lá está, na mata de Roquelanes. Será que vai voltar a levar à perdição outras mentes perversas como as dos três irmãos de Medranhos?...