

**Noélia de Lurdes Vieira Duarte**

**O Conto Literário:  
A Memória da Tradição**

Dissertação de Doutoramento em  
Teoria da Literatura, apresentada ao  
Departamento de Línguas e Literaturas  
Modernas da Universidade dos Açores,  
sob a orientação da Professora Doutora  
Rosa Maria Baptista Goulart.



**Universidade dos Açores**

**Ponta Delgada**

**2012**



## **Agradecimentos**

«Voz de professor vale muito se for voz de mestre», escreveu João de Araújo Correia. Gostaria, pois, de tornar minhas as palavras do escritor para deixar o meu agradecimento aos mestres que se enquadram em tal ideal pedagógico. Em contexto universitário, a figura que maior interesse em mim despertava nunca era a do docente que efectivamente avançava respostas, mas a do que, para além disso, ainda deixava espaço à interrogação, inspirando a vontade de conhecer.

Começo, consequentemente, por agradecer à Professora Doutora Rosa Maria Baptista Goulart pela sua dupla orientação, quer nas cadeiras de Introdução aos Estudos Literários e Teoria da Literatura, quer ainda no trabalho que agora se apresenta. Reconheço gratamente a sua imediata disponibilidade para orientar a concretização deste, e ainda, durante a sua execução, o seu apoio, incentivo, compreensão e amabilidade constantes, cujo valor é para mim inestimável.

Agradeço ainda à Fundação para a Ciência e Tecnologia a concessão da bolsa de investigação científica que me permitiu levar a cabo o presente projecto.

Finalmente, ao meu marido e ao meu filho por tudo quanto aqui não precisa ficar escrito.



# Índice

<b>Introdução</b> .....	iii
-------------------------	-----

## **Capítulo I – A Formação dos Modelos Pedagógico-Moral e Estético**

1	A herança do mito .....	1
2	O conto oral e a função socializadora ancestral .....	3
2.1	O contador de histórias .....	6
2.2	A intervenção performativa e a assembleia de ouvintes.....	7
2.3	Características formais e função social .....	11
2.4	O (im)poder do conto.....	23
3	<i>O Exempla</i> e a feição moralizadora .....	27
4	Gonçalo Fernandes Trancoso e a subserviência ao proveito .....	35
5	Francisco Rodrigues Lobo: a consciência teórica.....	40
6	A independência estética no século XIX: o folhetim.....	45
7	O problema histórico-literário e a questão teórica .....	54

## **Capítulo II – O Modelo Pedagógico em Rodrigo Paganino**

1	O papel de Alexandre Herculano .....	58
2	Rodrigo Paganino e <i>Os Contos do Tio Joaquim</i> .....	62
2.1	Contexto de transmissão oral: os serões de inverno .....	67
2.2	O narrador: herdeiro da memória do conto .....	74
2.3	O perfil do contador.....	81
2.4	Actuação e afectividade.....	86
2.5	A moral do decálogo e do evangelho .....	98
3	O legado de Rodrigo Paganino: Júlio Dinis.....	116

## **Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho**

1	<i>Vinte Horas de Liteira</i> , a paródia de <i>Os Contos do Tio Joaquim</i> .....	119
2	O conto fantástico no século XIX .....	137

2.1	De Teófilo Braga a Álvaro do Carvalho.....	139
2.2	Álvaro do Carvalho: romantismo, ultra-romantismo, realismo.....	142
2.2.1	Sobre o romance.....	159
2.2.2	O modelo estético do conto.....	161
 <b>Capítulo IV – A Nova Forma e a Tradição Oral: Eça de Queirós</b>		
1	A tendência romântica do conto realista.....	170
2	«Singularidades de uma Rapariga Loira»: o realismo e o naturalismo .....	177
2.1	A construção do implícito: indício, descrição, intertextualidade .....	185
3	Descrédito do naturalismo e mudança de rumo .....	202
3.1	A «nudez moral»: «Tema para Versos I» .....	204
3.2	A leveza: «Tema para Versos II» .....	207
 <b>Capítulo V – O Canto e o Conto em Manuel da Fonseca: Desolação e Consolo</b>		
1	O neo-realismo e Manuel da Fonseca .....	217
2	«Sete-Estrelo» e «A Torre da Má Hora»: a tradição do conto no largo .....	229
3	Factores socioeconómicos e a decadência do contador: «O Largo».....	245
4	«O Último Senhor de Albarrã» e o novo ritual.....	251
5	O canto desolador e o presente de cinzas.....	255
6	À lareira, no café de Retorta .....	263
7	O conto consolador e o passado de fogo.....	268
<b>Conclusão .....</b>		<b>281</b>
<b>Bibliografia.....</b>		<b>287</b>

## Introdução

O objectivo central deste trabalho é o de estudar o conto como género que exhibe traços característicos das formas literárias que estiveram na sua origem. Considerando que ele preserva, em todo o seu percurso, a memória da tradição, partiu-se da observação das particularidades do mito e do conto da literatura de expressão oral, identificado como uma aprendizagem transmitida de geração em geração, demonstrando de que modo e por que razão esta herança ancestral foi mantida ao longo dos tempos, auxiliando na constituição do que aqui será denominado modelo pedagógico do conto literário. Nesta mesma formação participa também a tradição literária do *exemplum*. Esta questão histórico-literária remete para o modo como o moralismo cristão, muito influente em Portugal durante a Idade Média e Renascimento, contribuiu para que a função socializadora da forma oral e o princípio moral se sobrepujassem ao exercício do puro prazer estético, com o qual está também relacionado o desenvolvimento da forma literária do conto.

Como tal, o procedimento seguido consistiu em seleccionar momentos significativos ou grandes linhas evolutivas que testemunhassem a manutenção dessa memória ao longo dos tempos. Neste caso, a abordagem panorâmica foi imposta pelas circunstâncias histórico-literárias observadas, que obrigaram a um recuo temporal significativo. A organização dos capítulos, obedecendo a uma perspectiva diacrónica, também ela relacionada com estes factores, foi ditada pela avaliação da importância que certos autores-charneira, como Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Manuel da Fonseca, e certos autores transicionais, como Rodrigo Paganino e Álvaro do Carvalho, entre outros não identificados de modo destacado, mas cujo papel é considerado, tiveram ora na subsistência da memória da tradição ora no redireccionamento do conto para outra fase evolutiva, que não se compreende sem a sua qualidade de monumento comemorativo do passado.

A partir destes autores, dos quais foram seleccionados contos que ditaram uma leitura conjunta, dadas as afinidades manifestadas entre eles, e cujo valor individual e representativo foi também considerado, pode ver-se como o desenvolvimento histórico-literário do conto não se fez sem o levantamento de grandes questões teóricas decisivas. Esta questão contraria a ideia de que, na literatura portuguesa, é escassa a reflexão teórica sobre o conto. O facto é claramente desmentido pelo próprio romantismo como movimento que inicia uma tendência emblemática da modernidade: a da literatura cuja

construção assenta num acto auto-reflexivo. Assim, no primeiro capítulo, são tratados os momentos e características que contribuíram para a formação do modelo pedagógico, cuja configuração assenta na presença da oralidade. Para além disso, é igualmente sinalizado o momento histórico em que esse modelo, não tendo sido abandonado, foi pelo menos ultrapassado. Houve então um aperfeiçoamento do conto, que já não se apresenta exclusivamente orientado para o cumprimento de uma finalidade extra-estética de cariz moral. A valorização estética que revoluciona a sua forma está directamente relacionada com o desenvolvimento da imprensa.

No segundo capítulo, ao associar-se a tradição ao cumprimento de um desígnio instrutivo, considera-se Alexandre Herculano responsável pela voga atribuída a tal dependência, aliás muito presente nessa primeira geração romântica. O interesse romântico pela tradição é, sem dúvida, responsável pela perpetuação de um ideal pedagógico materializado na forma literária do conto e compartilhado por Rodrigo Paganino, autor de *Os Contos do Tio Joaquim*. Fazendo parte desta doutrina, este autor dá-lhe corpo através da assimilação dos traços das formas literárias que estiveram na origem do conto. O seu legado teve grande durabilidade ao longo do século XIX e só viria a ser questionado pelo novelista paradigma da segunda geração romântica, Camilo Castelo Branco, e por Álvaro do Carvalho, que, através de uma reflexão teórico-crítica, abre caminho para que o conto literário historicamente se liberte do didactismo por ele assumido até à segunda metade do século XIX. Assim sendo, a manutenção do modelo com o qual este autor pretende romper visa estabelecer a diferença entre a velha tradição do conto e a sua nova forma moderna, cujas características são de facto enumeradas por Álvaro do Carvalho, partindo o julgamento crítico do discurso narrativo e não de uma reflexão teórica marginal com ele relacionada.

Porque a modernidade recorre à memória da tradição em busca da sua afirmação como ruptura em face da mesma, impõe-se como gosto e deixa em aberto a possibilidade de renovação futura. Esta reforma, na perspectiva aqui adoptada, é alcançada quando são postas em prática as características genéricas associadas à nova forma do conto, a moderna, impulsionada pelo desenvolvimento exponencial da imprensa, através do realismo e Eça de Queirós. Uma vez mais, a evolução do denominado modelo estético é conseguida pela inclusão do discurso crítico na própria forma, que é permitida igualmente pela manutenção da memória da tradição, através da integração da troca de experiências entre dois interlocutores. Porque a herança ancestral constitui de facto a essência de um género que conserva elementos distintivos de outros



que participaram na sua gestação, o mesmo autor, impulsionado por circunstancialismos histórico-literários, nomeadamente pela pressão exercida por um espírito de fim-de-século saturado da ciência e da civilização, cultiva o modelo de natureza pedagógica inspirado no conto da literatura de expressão oral. Contudo, Eça de Queirós vai aproximar esta tradição da modernidade, sempre associada à inovação.

Todos os autores seleccionados realçam o vínculo entre o conto literário e a sobrevivência das origens. Manuel da Fonseca não constitui excepção, e, na qualidade de autor do século XX, foi seleccionado pela mesma razão: como testemunho de que, mais do que uma afinidade passageira, a memória da tradição é uma característica essencial de género, estando sobretudo relacionada com épocas nas quais o pendor realista da ficção prepondera. Neste caso específico, veremos, no capítulo V, e através deste autor, que essa memória consiste na apresentação do conto como monumento comemorativo do passado extinto, no sentido em que Manuel da Fonseca procura mostrar como a união comunitária, da qual dependia uma das formas originárias, o conto oral, é no tempo presente uma utopia. O facto leva-o a recuperar os elementos essenciais da oralidade para realçar como os factores socioeconómicos devem ser responsabilizados por tal desaparecimento, reflectido na estruturação do conto.

Na origem deste trabalho, está o interesse por uma questão eminentemente teórica que permitiu a indagação do passado do conto com o intuito de melhor apreender o seu presente, e assim compreendê-lo. A partir dessa motivação de ordem pessoal, observou-se que a tematização das características de género empreendida no próprio impulsionou a sua evolução e, ao questionar a tradição conservada na memória, permitiu a enunciação da poética do conto moderno. Hoje, esta área literária, longe de estar pouco explorada, tem vindo a expandir-se significativamente, tanto a nível nacional como estrangeiro, através de um conjunto de trabalhos académicos, entre outros. Subjacente à escolha deste tema, está o desejo de que ele venha a ser mais um contributo no sentido da consolidação do conto como género literário de extrema importância para a própria compreensão do século XIX, no qual ele desempenhou um papel fulcral, permitindo que a ficção literária evoluísse em direcção a um novo rumo também por ele seguido.



## **Capítulo I – A Formação dos Modelos Pedagógico-Moral e Estético**



## 1 A herança do mito

O mito arcaico é uma narrativa que relata um acontecimento ocorrido num tempo primordial, descrevendo a origem do cosmos ou de um seu aspecto particular. Ele refere-se a um acontecimento situado num passado remoto, cuja génese é celebrada, com o intuito de fundamentar a coesão de grupo, tendo assim valor actual e eficácia permanente ou relevância para o futuro, sendo ao mesmo tempo histórico e anti-histórico<sup>1</sup>. De acordo com a sua função de organização social, o mito é narrado ora para justificar ora para codificar práticas e crenças. De facto, ele envolve a reactivação de uma acção considerada prototípica, correspondendo à necessidade que a tribo tem de participar do tempo sagrado e primitivo das origens, desvalorizando o tempo concreto, numa atitude anti-histórica, através de uma experiência de natureza existencial da qual sai regenerada<sup>2</sup>. A sua substância está, pois, na história narrada.

Nas culturas arcaicas, uma vez desapaixonado da sua essência religiosa ou sagrada, o mito transforma-se numa narrativa laica ou profana. Este processo de laicização do mito nos contos de fadas leva a que nestes estejam camuflados motivos e personagens míticas. Mircea Eliade prefere, com efeito, a adopção do termo laicização a dessacralização, considerando que o conto não pode ser aceite como mito dessacralizado<sup>3</sup>. As manifestações do povo constituem uma evolução do pensamento originário, resíduos de mitos religiosos e arcaicos, rituais dos povos arianos, celtas, e germânicos, que foram esquecidos pela cultura latina e assimilados pela cristã, pelo que estes elementos subsistem ainda no conto oral ou popular. A transformação dos mitos

---

<sup>1</sup> Cf. Mircea Eliade, *O Mito do Eterno Retorno – Arquétipos e Repetição*, 8ª edição, tradução de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1993, p. 12 e ss. Sobre a relação entre passado, presente, futuro, e o valor intrínseco do mito, escreve Claude Lévi-Strauss: «Un mythe se rapporte toujours à des événements passés: “avant la création du monde”, ou “pendant les premiers âges”, en tout cas “il y a long temps”. Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur.» (*Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1996, p. 238).

<sup>2</sup> Como refere Mircea Eliade, o homem profano não consegue abolir as marcas de tal experiência, pelo que retém, no seu inconsciente, estas situações imemoriais, isto é, «o comportamento religioso e as estruturas do sagrado – figuras divinas, gestos exemplares, etc. [permanecem] nos níveis profundos da psique, no “inconsciente”, no plano do onírico e do imaginário.» (*Aspectos do Mito*, tradução de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 166). Este autor escreve, igualmente, que, nos «modernos que se proclamam religiosos, a religião e a mitologia estão “ocultas” nas trevas do seu inconsciente – o que quer dizer também que as possibilidades de reintegrar uma experiência religiosa da vida jazem, em tais seres, muito profundamente neles próprios.» (*O Sagrado e o Profano – A Essência das Religiões*, 9ª edição, tradução de Rogério Fernandes, Lisboa, Edições «Livros do Brasil», 1999, p. 219).

<sup>3</sup> Cf. *Aspectos do Mito*, pp. 166-167.

de essência religiosa e sagrada em narrativas laicas implica que alguns contos assumam a forma de mito reduzido ou vulgarizado, mas não a de mito degradado.

O processo de laicização do sagrado acontece com o advento de uma civilização urbana, marcada pelo tempo irreversível da História. Esta assinala a presença de um mundo em transformação contínua, do progresso, enquanto o mito das sociedades arcaicas está relacionado com o carácter cíclico dos ritmos naturais, ou com o tempo reversível e actualizável. A diferença entre conto e mito é, pois, de ordem religiosa, cultural, e social. Ao contrário do conto, o mito é uma história supostamente verdadeira, acontecida num passado longínquo e fabuloso, tendo como personagens deuses, seres sobrenaturais, e heróis, não pertencendo ao mundo comum, estando associado ao cumprimento de determinados ritos, que se manifestam através da dança, do canto, de orações e de sacrifícios.

No conto, as personagens não pertencem a um mundo governado por Deus ou pelos deuses, pois, se conhecem a divindade, ela não olha pelo seu destino, como refere Georges Jean: «L'univers des contes est un univers où les hommes semblent émancipés de la tutelle divine. Et l'un des plus étonnants paradoxes du “merveilleux” est que les “miracles” magiques n'y constituent pas la preuve de pouvoir transcendant.»<sup>4</sup> No dizer deste autor, nas suas versões escritas, o conto representa o mundo concreto, diferindo do mito porque nele certo realismo substitui o sagrado. A questão não contradiz a presença do maravilhoso que lhe é reconhecida, pois ele vive da convergência entre o impossível e o quotidiano<sup>5</sup>. No conto predomina uma visão optimista da vida, que tem precisamente a ver com a presença do maravilhoso, ao contrário do que sucede quer no mito quer na epopeia, e por este motivo ele chegou a ser considerado um mito reduzido, pois nele o carácter trágico de certos mitos transforma-se em tragicómico ou cómico mesmo<sup>6</sup>.

De acordo com essa visão optimista, o herói do conto de fadas triunfa diante das adversidades e não é afectado pelo tempo, parecendo alheio à acção das suas forças naturalmente destrutivas. De facto, a presença do mito no conto é evidenciada através do tempo, que se afasta do real ou histórico, pois geralmente situa-se num passado

---

<sup>4</sup> Georges Jean, *Le Pouvoir des Contes*, 2ª edição, Paris, Casterman, 1981, p. 34.

<sup>5</sup> Cf. Georges Jean, *ibidem*, p. 99.

<sup>6</sup> De acordo com Georges Jean, este processo decorre de uma certa humanização dos elementos arcaicos (*op. cit.*, p. 42).

longínquo e indeterminado<sup>7</sup>. O contador convida o ouvinte a participar de uma mudança no seu universo temporal, situando a narração num tempo indeterminado, próprio do universo do conto. A presença do mito neste marca a personagem, figuras do folclore (como as fadas e os ogres) que, na origem, estão relacionadas com fenómenos naturais como as estações, remetendo, portanto, para tal herança<sup>8</sup>. Alguns traços dos mitos antigos permanecem, assim, ocultos no conto, permitindo a sua reactualização constante, mas é preciso considerar o carácter socializado deste, isto é, o facto de ter nascido primeiramente para ser partilhado por determinada assembleia.

## 2 O conto oral e a função socializadora ancestral

Originariamente, o conto nasce num universo cultural assente na oralidade, ao qual devem ser atribuídas as suas características essenciais de género. Como prática enraizada no seio de uma colectividade, ele satisfaz a necessidade que o homem tem de partilhar experiências e saber, através da conversação, como parte da denominada literatura oral, designação que resulta do próprio modo de transmissão e ausência de fixação escrita. Em conformidade, este género adopta uma matricial orientação prática, primacialmente didáctica e acidentalmente moralizante, própria das formas da mesma tradição.

Aliás, a ausência de manuais que conservassem as técnicas, artes e ofícios, contribuiu para que o saber fazer das actividades profissionais, os valores e as crenças socialmente estruturantes fossem preservados através da transmissão de histórias. A produção informal das mesmas é de facto uma actividade básica da memória social, que justifica por que ocupam o lugar do futuro registo documental e possuem, desde logo e segundo Walter Benjamin, uma dimensão utilitária, fundamento primário da narrativa:

A tendência para assuntos de interesse prático é uma característica de muitos narradores natos. [...] Tudo isto tem a ver com a verdadeira essência da narrativa. Ela contém em si, oculta ou abertamente, uma dimensão utilitária. Esta utilidade pode, por

---

<sup>7</sup> Georges Jean, *op. cit.*, pp. 139-140. Há casos, porém, em que o contador, para criar afinidade com a assembleia de ouvintes, aproximando-a dos elementos narrados, situa o conto num passado mais próximo e localizável. Nestes casos, pretende certificar-se de que o conto permanece na mente dos seus ouvintes.

<sup>8</sup> Georges Jean, *ibidem*, p. 43.

vezes, consistir num ensinamento moral, outras vezes, numa instrução prática, e ainda nalguns casos num ditado ou norma de vida [...].<sup>9</sup>

Como espécie narrativa nascida entre a classe mais desprestigiada da população, este género não integra uma cultura erudita, circulando oralmente de geração em geração, na qualidade de património não sancionado por mecanismos institucionais de ensino e aprendizagem. De acordo com isso, ele remete para um contexto social no qual não existe uma disjunção efectiva entre as actividades quotidianas e a criação artística. O processo de transmissão decorre, por conseguinte, no seio da convivência instituída pelos momentos de pausa e/ou actividade laboral, mobilizando toda a comunidade<sup>10</sup>.

O povo é aqui entendido como entidade responsável pela produção/conservação do conto, e identificado como colectivo harmonizado tanto com a comunidade como com o espaço rurais, não sendo permeável a uma cultura de natureza urbana. Esta identificação, como bem refere Ana Cristina Macário Lopes, origina a bipartição da sociedade em dois espaços distintos e opostos, o espaço rural depositário da tradição e o urbano, relacionado com a modernidade, acarretando ainda a oposição entre uma literatura espontânea, oposta à erudita, considerada mais elaborada e artificial<sup>11</sup>.

Como manifestação cultural da literatura de expressão oral, o conto submete-se à aceitação colectiva, que garante a sua permanência na tradição. Qualquer membro de uma mesma comunidade, desde que legitimado para o efeito, pode assumir a

---

<sup>9</sup> Walter Benjamin, «O Narrador – Reflexões sobre a Obra de Nikolai Leskov», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, p. 31.

<sup>10</sup> Como assinala Ana Cristina Macário Lopes, o conto oral não é uma forma artística especializada, atribuída a uma camada particularmente qualificada da população. Inserindo-se predominantemente em sociedades rurais, responsáveis pela sua conservação e reprodução, ele compartilha dos laços integradores por elas estabelecidos entre o homem e o meio de trabalho comunitário, associado à sua partilha («Literatura Culta e Literatura Tradicional de Transmissão Oral: a Bipartição da Esfera Literária», *Cadernos de Literatura*, nº 15, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983, p. 51). De acordo com o estudo realizado por Lucianna Hartmann, o conto não obedece a regras estritas e faz parte da vida quotidiana, pelo que decorre durante a lida do campo, das refeições, da casa, ao entardecer ou à noite, na sala comum ou no exterior, à volta do fogo, onde todos os presentes têm uma história para contar, desde que estimulados para o efeito (*Gesto, Palavra, Memória – Performances Narrativas de Contadores de Causos*, Florianópolis, UFSC, 2011, p. 29). A noite é geralmente aceite como o momento mais apropriado à narração do conto, devido à sua capacidade de despoletar a imaginação.

<sup>11</sup> Cf. Ana Cristina Macário Lopes, *Analyse Sémiotiques de Contes Traditionels Portugais*, Coimbra, CLP, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pp. 12-13. O facto de o conceito de povo ser variável é relevante para o próprio estudo do conto literário moderno. Ou seja, para Rodrigo Paganino, trata-se de uma classe subalterna que necessita da orientação da elite, mas, para Manuel da Fonseca, influenciado pela doutrina marxista, o povo, não solicitando tal instrução, é sinónimo de classe trabalhadora que não detém nenhum poder sobre os meios de produção ou sobre os mecanismos de dominação política e ideológica, sendo apenas detentor do poder do conto. No primeiro caso, a perspectiva origina a moralização, no segundo, esta está ausente.



responsabilidade pela partilha, tornando-o propriedade comum, mas são sobretudo os seus elementos mais velhos, e os mais velhos dos agregados familiares, os responsáveis por ele, quando assumem, em qualquer altura, o papel de contador de histórias. Efectivamente, tendo lugar num determinado contexto sociocultural, o conto é muitas vezes fruto de circunstâncias tão imediatas como uma solicitação inesperada da assembleia de ouvintes:

Le conte oral pour sa part a lieu quand, dans un contexte donné – et le contexte est pris ici à la fois, dans son sens large de contexte socio-culturel et étroit de circonstance immédiate – quelqu'un se fait conteur pour des auditeurs qui forment cercle autour de lui. Pour des auditeurs? Par ces auditeurs également, car c'est souvent ces derniers qui, lui accordant un statut particulier, le prient de prendre la parole. De plus ils contribuent de leur présence et de leurs réactions au récit qu'on leur fait [...].<sup>12</sup>

Aliás, repare-se que os organizadores das principais colectâneas de contos populares portuguesas corroboram a ideia de que são de facto os membros mais velhos de determinada comunidade e famílias a assumir a função de contadores de histórias. Adolfo Coelho, que passou directamente para o papel alguns contos de narradores populares, identifica-os como lavadeiras e barqueiros analfabetos das localidades<sup>13</sup>. Por sua vez, Teófilo Braga recolhe contos recolhidos de um narrador profissional, mas defende que os três veículos mais genuínos da tradição popular são as crianças, as mulheres, sobretudo as mais velhas, e os homens do povo<sup>14</sup>. Para além destes, Consiglieri Pedroso valoriza as mulheres que conservam intacta a tradição, partilhando-a com os elementos da família mais próxima<sup>15</sup>.

É por causa da participação colectiva que se pode falar, sem dúvida, do povo como criador. Foi também por esta razão que, no seu estudo morfológico, André Jolles denominou o conto de «forma simples», definindo-a como aquela que procede de um trabalho realizado sobre a própria língua, sem a intervenção de um poeta. Ou seja, é uma forma cujos elementos variáveis são deixados ao arbítrio de cada qual, já que permite a intervenção de vários indivíduos, ao contrário da forma erudita,

---

<sup>12</sup> Como pode ler-se em Jean Demers e Lise Gauvin, «Frontières du Conte Écrit – Quelques Loups-garous Québécois», *Littérature*, nº 45, Paris, Librairie Larousse et Département de Littérature Française de L'Université de Paris, VIII, 1982, p. 8.

<sup>13</sup> Adolfo Coelho, ed., *Contos Populares Portugueses*, 6ª edição, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2001, p. 41.

<sup>14</sup> Teófilo Braga, ed., *Contos Tradicionais do Povo Português*, Volume 1, 6ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002, p. 20.

<sup>15</sup> Zófimo Consiglieri Pedroso, ed., *Contos Populares*, Lisboa, Ulmeiro, 2000, p. 9.

exclusivamente dependente de uma actividade artística única e irrepetível<sup>16</sup>. Da incorporação do conto na tradição popular, procede o esquecimento do contador de histórias e o consequente processo de anonimização<sup>17</sup>. Anónimo, neste sentido, é o que não tem autor conhecido, pois a memória do mesmo perdeu-se para o acolhimento conjunto. O contador é, por isso mesmo, aceite como agente anónimo de uma mensagem colectiva e como intérprete da tradição, sendo o seu desempenho parcialmente condicionado pela fidelidade que deve manter a esta.

### 2.1 O contador de histórias

Oriundo de um círculo popular de artífices, de camponeses, agricultores, homens do mar, e na sua qualidade de mestre, o contador reúne-se à lareira com os seus ouvintes, dos quais recebe silêncio e atenção. Poderá, neste caso, integrar-se num dos dois paradigmas ancestrais de contadores identificados por Walter Benjamin: o nómada, viajante que regressa de longe e traz novidades (como o mercador ou o pescador); o sedentário, que, radicado no local onde nasce, do mesmo conhece as suas histórias e as suas tradições (como o agricultor). Enquanto viajante ou conhecedor dos costumes e tradições locais, a figura tradicional acumula a função de mestre com a de sábio. Através da primeira função, transmite um ofício tradicional ou arte manual e através da segunda difunde uma lição de vida<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> André Jolles, *Formes Simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 18. O autor salienta que, na «forma simples», a linguagem é móvel, geral e diferente: «[...] L'idée de raconter "avec ses mots propres" contient une certaine vérité: il ne s'agit pas, de toute façon, des paroles d'un individu qui serait la force ultime d'exécution et donnerait une réalisation unique à la forme en lui conférant par surcroît sa marque personnelle; la force d'exécution, c'est ici le langage, dans lequel la forme reçoit une réalisation chaque fois nouvelle. Forme savante ou Forme simple, on peut également parler des "paroles propres"; mais dans les Formes savantes, il s'agit des *paroles propres au poète*, qui l'exécution unique et définitive de la forme, alors qu'ils s'agit dans la Forme simple des *paroles propres à la forme* qui s'y donne à chaque foi et de la même manière une exécution nouvelle.» (*ibidem*, p. 190).

<sup>17</sup> Ana Cristina Macário Lopes salienta que o provérbio é, em termos sincrónicos, um texto anónimo, mas realça ser mais correcto, do ponto de vista diacrónico, falar num processo gradual de anonimização, já que haverá sempre uma fonte remota individual responsável pela produção do enunciado aceite como propriedade colectiva. Ora, a mesma perspectiva deve ser aplicada ao conto (*Texto Proverbial Português – Elementos para uma Análise Semântica e Pragmática*, Dissertação de Doutoramento Policopiada, Coimbra, 1992, p. 2).

<sup>18</sup> Paulo Meneses considera, aliás, que a verdadeira dimensão histórica do reino dos contos não pode ser pensada sem que se considere a interação verificada entre estes dois tipos arcaicos, nos quais se alia o saber sobre o desconhecido (as terras longínquas) com o saber sobre o conhecido (o passado), conferido ao sedentário, identificado com o narrador típico do conto popular («*O Mistério do Paço do Milhafre*, Uma Poética da Oralidade?», in António Machado Pires et alii, coords., *Vitorino Nemésio – Vinte anos Depois. Actas do Colóquio Internacional (Ponta Delgada, 18-21 de Fevereiro)*, Lisboa, Edições Cosmos e SIEN, 1998, p. 407).

Neste contexto, para que o exercício da sua actividade seja autorizado pela comunidade narrativa, é necessário que o contador possua determinadas qualidades: para além de desempenhar um ofício tradicional, deverá ter uma idade considerável (40 ou 50 anos), notoriedade validada pelo conjunto, e competência narrativa para o efeito. O seu conselho é inspirado pela experiência de vida resultante dessa idade e pelo conhecimento da tradição, fontes da sua sabedoria. Efectivamente, o conteúdo da sua narrativa é determinado pela cumplicidade instalada entre o tradicional e o pessoal, composto por acontecimentos íntimos que comprovam a sua capacidade de vencer os obstáculos da vida, conferindo credibilidade ao narrado. Esta convivência entre os dois domínios permite-lhe narrar a determinada assembleia, relativamente restrita e conhecida, uma história apelativa, insistindo, conseqüentemente, no desempenho de uma função testemunhal, que lhe permite assegurar a existência «real» do acontecimento e respectivos intervenientes.

### 2.2 A intervenção performativa e a assembleia de ouvintes

Sendo o seu objectivo o fortalecimento da coesão comunitária, o conto tem como função primordial transmitir não só conhecimento, mas também certos preceitos comportamentais, que sobrevivem graças ao exercício da memória na qual se inscrevem. De facto, de acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva, a comunidade, na posição de receptor colectivo, desempenha um papel controlador, dela dependendo a censura ou acolhimento do conjunto de normas axiológicas transmitido:

A recepção de cada *performance* do texto literário oral opera-se normalmente no âmbito de grupos sociais mais ou menos numerosos – o receptor insulado e solitário do texto só aparece com o advento da literatura escrita – e a própria produção e a difusão dos textos da literatura oral são primordialmente condicionadas pelas crenças, pelos padrões éticos, pelos usos e costumes desses mesmos grupos sociais, pois a literatura oral [...] não permite a difusão de textos refractários ou hostis às normas axiológico-pragmáticas prevalecentes nessa comunidade.<sup>19</sup>

Esse reconhecimento expresso ou subentendido por parte do grupo está sujeito ao tempo que nele deixa marcas, dependendo da eficácia e capacidade do mesmo género em adaptar-se às transformações sociais, de modo a satisfazer continuamente as necessidades do conjunto, cuja vida integra em virtude da referida justificação prática.

---

<sup>19</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, in *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Almedina, 2000, p. 143.

Normalmente, a tradição oral é adoptada algum tempo depois de ter sido constituída, e, portanto, aceite como mensagem do passado, ainda relevante no tempo da sua actualização, que novamente valida os princípios de ordem social considerados pertinentes.

O conto sobrevive, desta forma, através do ritual instituído pela memória colectiva, depositária dos elementos tradicionais, cuja origem remonta a um tempo indeterminado, legitimador das normas consuetudinárias. A tradição, aprendida pelos mais jovens e transmitida pelos mais velhos, é recordada individualmente por cada um dos membros de dada colectividade, pelo que a designação de memória colectiva difere da evocação momentânea. Ela identifica antes a renegociação verificada, ao nível da actuação, entre aqueles, que, discutindo como os elementos eram anteriormente praticados, estabelecem como devem ser mantidos ou reformulados, de modo a enquadrá-los no momento presente.

Os primeiros folcloristas acreditavam que a tradição era difundida sem sofrer qualquer tipo de alteração ou sem ser corrompida pelos seus transmissores. Posteriormente, porém, concluiu-se que a variação era parte integrante da mesma, que passou a ser aceite como processo e não como produto acabado. Assim sendo, a memória colectiva garante a permanência dos elementos da tradição. Já a actuação, porque depende de elementos individuais, permite a variação mencionada, garantindo a actualização dos componentes conhecidos<sup>20</sup>.

De facto, a criatividade do contador não é equivalente à de um autor, cabendo antes no domínio da actuação ou intervenção performativa. A natureza contextual desta actividade, cujas normas de apresentação variam de cultura para cultura, de género para género, e de situação para situação, contribui, com efeito, para que a tradição seja aceite como processo e não como produto acabado. A actuação pode mesmo ser definida como um modo de comunicação não alheio a considerações estéticas, através do qual a figura tradicional referida assume responsabilidade tanto pelo conteúdo como pela forma como é concretizada a sua transmissão, ao mesmo tempo que incentiva a assembleia de

---

<sup>20</sup> Com efeito, John William Johnson realça a importante articulação entre a memória colectiva, que impede a descaracterização, e a actuação, que identifica a tradição como processo em constante devir («Tradition», in Mary Ellen Brown e Bruce A. Rosenberg, eds., *Encyclopaedia of Folklore and Literature*, Santa Barbara, Denver, Oxford, ABC-CLIO, 1998, p. 658).

ouvintes a participar activamente<sup>21</sup>. Esta circunstância decorre da inserção das manifestações da literatura oral num contexto situacional e não abstracto, isto é, da sua integração no momento de produção linguística, composto também por elementos não-linguísticos, como o estatuto dos seus interlocutores e a situação cultural na qual estão incluídos<sup>22</sup>.

Sem dúvida que a especificidade do conto de transmissão oral advém não apenas do modo de difusão, mas igualmente do circuito de comunicação por ele estabelecido. Na qualidade de prática socialmente instituída, ele beneficia da interacção imediata verificada entre o contador e a assembleia. Baseada no conhecimento empírico e não no saber livresco, tal actividade legitima a palavra viva daquele, e institui neste grupo uma pré-disposição para preservar o que escuta. Neste contexto, ouvinte difere de audiência, que possui, a par do evento ao qual assiste, um sentido mais formal. O primeiro termo tem a ver com a própria espontaneidade da literatura oral e refere-se àquele que participa ou intervém directamente no que é transmitido e não ao que assiste passivamente, como no segundo termo se verifica<sup>23</sup>.

A proximidade instaurada pelo processo comunicativo imediato, no qual a voz e o corpo do intérprete da tradição estão associados, fortalece a cumplicidade entre ele e os que assistem à sua intervenção, participando activamente na construção do conto, durante a sua apresentação oral, através de um conjunto de reacções. Nesta circunstância, a actuação permite o encontro entre o espaço, o tempo, e a cosmovisão do contador e da sua assembleia, convergência que permite este fenómeno instantâneo de resposta por parte desta, facilitando a interacção, o diálogo e a troca de experiências.

---

<sup>21</sup> Cf. Patricia E. Sauwin, «Performance», in Mary Ellen Brown e Bruce A. Rosenberg, *ibidem*, pp. 497-498. Aliás, as variações mais ou menos extensas do texto literário oral estão associadas ao factor humano, isto é, nas palavras de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «o seu emissor não é um computador digital que reproduza estritamente a informação armazenada na sua memória, mas um emissor-actor cuja criatividade se pode exercitar em cada *performance*, em sintonia com as reacções do auditório.» (*op. cit.*, p. 143). Francisco Assis de Sousa Lima chega por isso a falar na afirmação da personalidade do contador, na hora de contar, considerando este inseparável do conto, mas também da sua assembleia de ouvintes e universo no qual está inserido. O repertório escolhido e o modo de o apresentar são condicionados por ambos, muito embora os recursos mímicos, as inflexões, as ênfases, as sugestões e as suspensões, sejam efeitos atribuíveis à técnica e à originalidade do emissor, os mesmos orientam-se em função de uma escuta participante (*Conto Popular e Comunidade Narrativa*, Rio de Janeiro, Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1985, p. 55).

<sup>22</sup> Cf. «Contexto Situacional», in Maria Francisca Xavier e Maria Helena Mateus, orgs., *Dicionário de Termos Linguísticos*, volume I, Lisboa, Cosmos, 1990, p. 101.

<sup>23</sup> Como fez Albert Bates Lord, associou-se aqui o termo ouvintes ao enquadramento característico da tradição oral, que envolve a apresentação de um contador perante a sua assembleia de ouvintes, e o termo audiência a uma situação em que não se verifica este tipo de proximidade, na qual o transmissor encontra-se perante um grupo que carece de coesão e ao qual provavelmente não pertence (*The Singer Resumes the Tale*, Ítaca e Londres, Cornell University Press, 1995, pp. 1-2).

Assim sendo, quando se dirige aos elementos da comunidade, o contador, como seu membro, recebe em troca a atenção devida, porque aqueles partilham dos seus conhecimentos e valores.

Grande parte das características da literatura oral resulta das especificidades do modo de transmissão directo e do transmissor, que faz uso de um conjunto de códigos paralinguísticos auxiliares. Entre estes, está o código cinésico, referente à função dos movimentos corporais, gestos, posturas, expressões faciais, no contexto de interacção social. O mesmo código envolve componentes individuais e culturais, pois a linguagem varia não só de indivíduo para indivíduo, mas também de cultura para cultura, dependendo do contexto (local, momento, situação social) no qual se inserem o emissor e o receptor. É também relevante a intervenção do código proxémico, referente ao uso do espaço na comunicação, atentando na distância instituída entre os interlocutores, ao lugar que ambos ocupam, como signo do estatuto social.

No primeiro caso, o gesto tanto pode ser funcional, instrutivo, comunicativo, como afectivo, enfático, e mesmo estético, de acordo com o que foi mencionado acerca da actuação, tendo como objectivo o destinatário da comunicação, porque faz parte quer do processo de individualização quer do da sociabilização<sup>24</sup>. Numa prática marcada pela ritualização, o acompanhamento da narração pelos movimentos corporais e gestos decorre da dimensão utilitária das origens, da aliança que aí se verificava entre o ensino de um ofício manual e o conto que o acompanhava, servindo tal propósito didáctico. São instrumentos próprios da actuação e relação intersubjectiva com os ouvintes, e visam manter a atenção e o envolvimento emocional destes.

A conjugação entre os signos paralinguísticos e os signos linguísticos é, portanto, pressuposta por este tipo de comunicação, que implica a presença simultânea das instâncias emissora e receptora. Na linguagem oral, por isso, é mais forte a função conativa (que estabelece/interrompe a comunicação e é marcada pelo interesse pelo interlocutor), a fática (através da qual o emissor procura verificar se está a ser compreendido pelo receptor), e a referencial (respeitante ao contexto), de acordo com a

---

<sup>24</sup> Jean-Loup Revière salienta que o gesto supõe sempre uma situação de interlocução, mas refere que ele não pode ser reduzido à comunicação. Com efeito, ele orienta-se, real ou imaginariamente, mediata ou imediatamente, para o outro, mas o facto de ser funcional, comunicativo, ou estético, auxiliando o corpo na socialização, não significa que deixe de ser individual. Estas duas vertentes do gesto, a social e a individual, estão presentes na actuação do contador, que dele se socorre como ferramenta comunicativa auxiliar do discurso («Gesto», tradução de Teresa Coelho, in Fernando Gil, coord., *Enciclopédia Einaudi*, volume 11, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 30).

situação presencial adentro da qual decorre, porque a atenção do emissor vai centrar-se mais exclusivamente no destinatário da mensagem.

Na actuação, o corpo é indissociável da intervenção do contador, pelo que este deve projectar o conteúdo transmitido. Deste modo, e sem que imponha um ponto de vista específico sobre este, a figura tradicional concede à assembleia de ouvintes liberdade suficiente para que desprenda a imaginação, sonhe, interprete, e se identifique com o narrado, a partir das sugestões disseminadas pela matização da voz (a respiração certa é importante, neste caso), pelos demais signos sugestivos, como os gestos expressivos das mãos, ou mesmo dos elementos constituintes do rosto (sobrancelhas, olhos, fronte), que transmitem vários tipos de emoções (precipitação, hesitação, resolução, etc.)<sup>25</sup>.

Dado que a sua acção é orientada para a assembleia de ouvintes, um dos preceitos exigidos ao bom contador de histórias é o de que tenha verdadeira percepção dela. Para conquistar a sua aprovação, ele deve avaliar as suas capacidades e qualidades, isto é, conhecer muito bem o grupo sobre o qual incide a sua acção, e, em vez de exercer uma relação de força, esforçar-se por alcançar a sua adesão intelectual e emocional, determinante para o efeito instrutivo que quer produzir. O intuito persuasivo que exerce implica a adaptação do seu discurso às reacções desse grupo restrito, em função do qual exerce o seu papel.

### **2.3 Características formais e função social**

Sem suporte material de fixação, a existência do conto é assegurada pela oralidade, pelo que o mesmo constitui um conteúdo virtual à espera de ser concretizado, factor que não implica o seu desvanecimento no momento mesmo da sua realização. Para que continuamente seja transmitido, deve fixar-se tanto na memória do emissor como na da própria assembleia. Desta forma, os métodos orais de composição são mecanismos mnemónicos que, funcionando como fio condutor da intervenção performativa, contribuem para o fluir da narração, tendo como objectivo cativar a

---

<sup>25</sup> Georges Jean considera mesmo que o contador condensa em si a dinâmica dos eventos narrados, tal a importância da associação mencionada, escrevendo: «La visage du conteur, les mains du conteur, nous l'avons vu, sont instruments de suggestions; le regard, les lèvres reflètent tel sentiment, telle angoisse, telle atteinte, tel plaisir. Les mains du conteur ébauchent des gestes sans les conduire jusqu'au bout. Son corps, assis ou debout, témoigne d'une immobilité frémissante comme si toute la dynamique des aventures racontées était condensée en lui.» (*op. cit.*, pp. 217-218).

atenção do ouvinte, assegurando a fixação mental. As características formais do conto de tradição oral obedecem a critérios de funcionalidade, cujo objectivo é garantir esta permanência.

A presença da repetição, associada ao tipo de transmissão descrito, justifica a dimensão aditiva e associativa da literatura oral, que é menos elaborada do que a escrita, a qual, devido à ausência de contexto, está mais dependente da estrutura linguística. Patente na sua frequente construção paratáctica, a repetição assenta no recurso à conjunção coordenada copulativa «e», bem como na produção de antíteses, aliteraões, assonâncias, epítetos, e fórmulas linguísticas, como o provérbio, cuja apresentação concisa, em discurso abstracto, é particularmente eficaz no cumprimento da função instrutiva e persuasiva<sup>26</sup>.

Relativamente ao provérbio, trata-se de uma forma breve de sabedoria tradicional, autónoma e estereotipada, de natureza sentenciosa, transmitida oralmente de geração em geração, que adquire o estatuto de texto anónimo. Associado à verdade e à intemporalidade, o provérbio é uma sentença lapidar consagrada pelo uso popular. Diferencia-se, por isso, dos aforismos, apotegmas e máximas (embora seja utilizado como seu sinónimo), que correspondem a ditos memoráveis de personagens ilustres, isto é, possuem um autor reconhecido e não circulam anonimamente ou são veiculados oralmente<sup>27</sup>.

Como acontece com o conto, as características formais do provérbio, que visam captar a atenção do ouvinte, destinam-se a auxiliar a memória, concordando com uma função utilitária, cujo propósito último é o de contribuir para a sua permanência. De facto, torna-se mais fácil fixar um texto que exhibe certas características peculiares, no plano fónico (a rima, a aliteração, a assonância, o paralelismo), no plano sintáctico (a elipse, a inversão da ordem padrão, a construção paralelística), entre outros elementos

---

<sup>26</sup> O predomínio de certos recursos linguísticos que traduzem uma apreciação de natureza axiológica, assente na contraposição bom/mau, como verbos, advérbios, e adjectivos, fazem do registo avaliativo do discurso um instrumento importante para o locutor. O seu julgamento de natureza moral incide tanto sobre a história como sobre os seus intervenientes. Para o exercício dele, é também importante o discurso abstracto, que, devido ao seu carácter generalizante, enuncia uma reflexão geral, isenta de qualquer referência espacial ou temporal, que assume muitas vezes a forma de provérbio ou de uma máxima. Os dois tipos estarão também relacionados com o modelo pedagógico-moral do conto literário, mas cabe ao último tornar mais evidente a sua ligação à memória da tradição, nomeadamente através do provérbio.

<sup>27</sup> Sobre o provérbio, cf. Ana Cristina Macário Lopes, *Texto Proverbial Português – Elementos para uma Análise Semântica e Pragmática*, p. 10. Com efeito, e de acordo com Massaud Moisés, o apotegma consiste na expressão de um pensamento de forma lapidar, concisa, clara, e encerra um saber baseado na experiência de figuras antigas e ilustres, sendo considerado digno de lembrança para imitação (cf. «Apotegma», in *Dicionário de Termos Literários*, 2ª edição, São Paulo, Cultrix, 1978, p. 35).



significantes, que procuram contrariar o carácter efémero do texto oral, garantindo a sua sobrevivência.

Geralmente, é aceite que tal forma popular difunde determinadas condutas sociais e ensinamentos considerados exemplares, mas não é consentânea a ideia de que a ela subjazam determinadas verdades absolutas, abstraídas da realidade empírica. O provérbio assenta num paradoxo, caracterizando-se ao mesmo tempo pela flexibilidade contextual e por um carácter eminentemente inalterável. Assim sendo, trata-se de uma forma híbrida, por ser simultaneamente fechada, permitindo uma interpretação estável adentro da comunidade na qual se insere, e aberta, por autorizar uma multiplicidade de leituras, de acordo com as situações em que é invocada<sup>28</sup>.

De facto, para alguns críticos, o provérbio é uma forma fixa ou fechada. Dentro de uma mesma cultura, escaparia à variação inerente às demais manifestações da literatura oral, permanecendo estável. A haver alterações, as mesmas ocorreriam no tempo e entre culturas diferentes. Todavia, para outros, a sua invariabilidade é relativa, pois basta que nele seja mantida uma estrutura padrão e que esta seja socialmente aceite como capaz de servir o objectivo delineado. A flexibilidade seria mais de ordem contextual, porque alguns dos seus espécimes apenas podem ser aplicados a casos limitados. Todavia, a maioria tem uma vasta aplicação (como «mais vale prevenir do que remediar»), e, mesmo tendo surgido de uma experiência particular, funciona em qualquer tempo<sup>29</sup>.

Deste modo, o provérbio possui alguma variabilidade, no sentido em que alguns exemplares suscitam uma interpretação literal e outros uma interpretação figurada, associada a um conjunto de inferências. Funciona, pois, a dois níveis de significação, um referencial ou denotativo, o outro conotativo. Quando assume uma dimensão metafórica, incentiva o prazer intelectual do ouvinte, e é, neste caso, particularmente eficaz em situações de conflito, nas quais a metáfora é de grande utilidade, pois controla a emergência de alguma tensão latente. A natureza oblíqua ou indirecta condiciona efectivamente uma eventual reacção mais extemporânea daqueles aos quais é dirigido. A mesma natureza, também suportada pela ironia e pelo sarcasmo, permite que o

---

<sup>28</sup> Ana Cristina Macário Lopes, *Texto Proverbial Português – Elementos para uma Análise Semântica e Pragmática*, pp. 1-2.

<sup>29</sup> Cf. Pierre Crépeau, «The Invading Guest: Some Aspects of Oral Tradition», in Wolfgang Mieder e Alan Dundes, eds., *The Wisdom of Many – Essays on the Proverb*, «Garland Folklore Books», volume 1, Nova Iorque e Londres, Garland, 1981, p. 86, e Ruth Finnegan, «Proverbs in África», *ibidem*, p. 14.

enunciador proteja a sua posição diante dos outros, seleccionando um destinatário cuja compreensão alcance a subtileza implícita<sup>30</sup>.

Por conseguinte, a ocorrência destas fórmulas é um elemento substancial do pensamento da cultura oral, na qual a ausência do documento escrito dita a necessidade de padronização, que permite a repetição constante, com vista à memorização. Com relação às repetições, entre as quais deve ser incluído o provérbio, Arnaldo Saraiva conclui, na sua análise de um conto popular do século XVII, que elas, para além de serem um vestígio da oralidade, são elementos orientados para destinatários populares<sup>31</sup>. De facto, elas são menos toleradas pela literatura erudita, o que naturalmente explica por que razão essa característica, que originariamente cumpria a função específica de auxiliar na memorização, tivesse sido suprimida aquando da transcrição dos contos populares para as colectâneas.

Em primeiro lugar, Adolfo Coelho refere não ter introduzido nenhum tipo de amplificação nos contos que recebeu directamente da tradição oral viva, mas confessa ter cortado certas repetições consideradas excessivas<sup>32</sup>. Em segundo lugar, Teófilo Braga, atribuindo certo interesse científico à sua colectânea, declara: «Cortadas as repetições usuais, explicadas pela conhecida locução – *Quem conta um conto acrescenta um ponto* – fixamos uma redacção pura, sem a incongruência do improvisador momentâneo, nem o artifício do literato.»<sup>33</sup> Neste caso, Consiglieri Pedroso parece ser o único a conservar o princípio da fidelidade à tradição oral: «A presente colecção representa, pois, o que nos foi dado colher da boca virgem do povo, e vem ainda impregnada do suave perfume da alma popular, não tendo tido tempo de perder por alterações ou por adulterações eruditas a sua fragrância original.» De facto, Consiglieri Pedroso assegura que, por respeito a essa espontaneidade popular, recusou retocar a linguagem dos narradores ou suprimir as redundâncias características<sup>34</sup>.

Porque o que não é repetido desaparece, nas sociedades orais repete-se incessantemente o que é relevante, razão por que as mesmas são não só ideologicamente

---

<sup>30</sup> Cf. Pierre Crépeau, «The Invading Guest: Some Aspects of Oral Tradition», in Wolfgang Mieder e Alan Dundes, *op. cit.*, p. 87. Sobre o mesmo, escreve Ruth Finnegan: «The speaker wishes to convey something, but in such a way that later on he can deny that he actually stated what was implied, or so that only some among his listeners may understand the point.» («Proverbs in África», *ibidem*, p. 30).

<sup>31</sup> Cf. Arnaldo Saraiva, «Análise de um Conto Popular Português: “João Soldado que Meteu o Diabo no Saco»», *Cadernos de Literatura*, nº 5, Abril de 1980, p. 83.

<sup>32</sup> Adolfo Coelho, *op. cit.*, p. 41.

<sup>33</sup> Teófilo Braga, *op. cit.*, p. 19.

<sup>34</sup> Zófimo Consiglieri Pedroso, *op. cit.*, pp. 9-10.

conservadoras, mas também tradicionalistas ao nível dos conteúdos e do próprio esquematismo das estruturas, mesmo admitindo a inovação. Em virtude, aliás, da quase simultaneidade entre concepção e produção da mensagem, torna-se impossível proceder a correcções. Neste caso, as mesmas características que visam assegurar a atenção do ouvinte e a memorização também se justificam pelas condições físicas de apresentação. Isto é, enquanto na escrita é sempre possível voltar atrás e confirmar algo que tenha ficado esquecido, no discurso oral a verbalização é evanescente, obrigando ao recurso à repetição. Referindo-se à relação entre as condições físicas da apresentação e a repetição, Walter J. Ong salienta que esta é favorecida por aquelas, porque até os problemas de acústica podem influenciar a apresentação oral, sendo por isso vantajoso que o emissor repita a mesma coisa duas ou três vezes. Para além disso, para evitar pausas desencorajadoras do interesse da assembleia ou para não falhar a memória, este tipo de técnica é encorajada pela apresentação oral<sup>35</sup>.

Na actuação, o colectivo subdivide-se em sujeitos singulares que se afirmam como intérpretes circunstanciais da tradição, conservada através dos esquemas narrativos. O intérprete deve dominar os acontecimentos da história, para que, com desenvoltura, possa proceder à improvisação, ou pareça, diante da assembleia de ouvintes, a ela proceder. Porque possui certa liberdade aquando da actualização discursiva da herança de grupo, e porque recorre a palavras próprias e depende da capacidade da sua memória, ele introduz modificações pontuais, mas não substanciais, na forma do conto, ditadas quer pelo contexto social quer pelo situacional, quer ainda pela sua imaginação. A actualização individual implica que haja espaço para a mudança formal, que origina variantes, isto é, mudanças de forma ao nível linguístico, e não a nível semântico e de conteúdo, como é próprio da versão de um mesmo conto de uma única tradição<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres e Nova Iorque, Methuen, 1982, pp. 40-41. Algumas destas características da literatura oral são também analisadas por Stith Thompson, *The Folktale*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1977, p. 466.

<sup>36</sup> Segundo Stith Thompson, entre os factores responsáveis pela criação de variantes de contos, estão o esquecimento, a adição, ou a multiplicação de detalhes pouco significativos ou ausentes do original, sobretudo no início ou fim do conto, a junção de dois contos diferentes; a repetição de um acontecimento que ocorre apenas uma vez no original; a troca na especificação de um pormenor; a introdução de elementos de outros contos; a troca de papéis das personagens, a substituição de personagens animais por humanas (*The Folktale*, p. 436). Os contos colectados demonstram bem esta realidade. Veja-se «As Fiandeiras» e «As Tias», contos colectados, respectivamente por Teófilo Braga e Consiglieri Pedroso, nos quais se verifica a substituição de personagens (mãe e filha transformam-se em neta e avó), a transformação de pormenores da acção (a mãe obriga a filha a fiar uma pedra de linho e a avó inventa que

Todavia, apesar da relativa liberdade da actuação, que permite ao intérprete da tradição interagir variavelmente com os ouvintes, estes últimos exigem que satisfaça as suas expectativas. Isto significa que a censura comunitária protege o conteúdo tradicional, ao limitar a contribuição singular, pois a recepção verifica-se no seio do destinatário colectivo descrito, que inviabiliza a produção e difusão de narrativas não consensuais com as suas normas axiológico-pragmáticas. As variantes originadas são fiéis ao conteúdo tradicional e portanto nunca infringem frontalmente os esquemas narrativos herdados de gerações anteriores, justificando assim a estrutura estereotipada e redundante do conto.

Neste caso, o poder do conto resulta de facto da sua resistência à mudança e, simultaneamente, da sua flexibilidade, através da qual o contador articula a invenção com o efeito pretendido<sup>37</sup>. Assim sendo, apesar da exigência de equilíbrio entre a invenção/composição (ou mudança e criação) e a memória (comemoração ou estabilidade), que será censurada e preservada pela comunidade, é necessário reconhecer a relevância do contributo individual. A mesma, susceptível de alterar determinados aspectos da narrativa transmitida, será antes produto da complexa articulação entre memória e esquecimento, e não fruto de uma intenção artística consciente. Trata-se, apesar disso, de dois princípios que orientam a sobrevivência do conto no tempo<sup>38</sup>.

Assim sendo, e apesar de o contador tradicional ser apenas veículo ou portador da tradição, a verdade é que a formalização em esquemas narrativos não prejudica necessariamente a criatividade, como comprova o facto de a prática do conto originar variantes. Aliás, a variação permitida atesta a intervenção de diversos narradores

---

a neta sabe costurar uma camisa que passa pelo fundo de uma agulha). Estas aptidões, que nenhuma delas sabe concretizar, mas que se destinam a providenciar-lhes um bom casamento, são antes realizadas, no primeiro, por três velhas, e, no segundo, por três mulheres. Quer umas quer outras pedem em troca que, no dia do casamento, sejam chamadas de tias. É o que acontece e os maridos (comerciante e rei, respectivamente), vendo o aspecto desgastado das velhas/mulheres, recusam que as esposas voltem a fiar/costurar para que não lhes aconteça o mesmo. Por conseguinte, as maiores afinidades situam-se ao nível do desfecho, porque a criação de uma variante origina muita alteração de pormenor.

<sup>37</sup> Georges Jean, *op. cit.*, p. 201. Georges Jean salienta que o contador «recita» mesmo a sua história, isto é, narra uma história que sabe de cor. Inicialmente, portanto, ele não improvisa, mas depois pode bem fazê-lo relativamente aos nomes das personagens e espaços, porque, conhecendo bem a sua assembleia de ouvintes, percebe a necessidade de tornar a história ora familiar ora apelativa, podendo recorrer, neste último caso, à variação diastrática do discurso, de modo a comunicar melhor com tal assistência (cf. *ibidem*, p. 187). Assim sendo, conhecendo embora os pormenores da história que actualiza, tem em consideração as reacções da assembleia ao narrado, razão por que não se coíbe de proceder a alterações. Nesta circunstância, o contexto situacional impõe-se.

<sup>38</sup> Cf. Nicole Belmont, in *Poétique du Conte – Essai sur le Conte de Tradition Orale*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, pp. 69-70.

anónimos, ao longo de várias gerações. Neste aspecto, a teorização de Vladimir Propp é criticável pelo seu mecanicismo, isto é, por desconsiderar a variação característica de quase toda a literatura de expressão oral, a qual tende a sobrepor-se à função<sup>39</sup>. Na actuação, como cunho pessoal do contador, é admitida a reelaboração do tema já consabido, mas impõe-se o não comprometimento total da acção, uma marca fundamental do conto e requisito indispensável que assegura o seu reconhecimento, identificando-o ainda como narração eminentemente funcional.

Ora, da necessidade de evidenciar o ensinamento prático e posteriormente a lição moral, resulta o interesse concedido à acção, elemento principal da estrutura narrativa, que, integrado no domínio da história, é caracterizado por uma dimensão regulada pelo tipo de género no qual se integra. Neste sentido, é privilegiada uma linguagem de índole prática, própria até do dinamismo do modo de transmissão, sendo a tradição ensinada por intermédio de tal categoria narrativa, não através de ideias ou princípios:

O formato narrativo atrai a atenção, porque a narrativa é, para a maioria das pessoas, a forma mais agradável que a linguagem, falada ou escrita, adopta. O seu conteúdo não é a ideologia, mas a acção e as situações que a acção cria. A acção, por sua vez, exige agentes que façam algo ou digam algo acerca do que fazem ou do que lhes é dito. Uma linguagem de acção, mais do que uma reflexão, parece ser o pré-requisito para a memorização oral. Tendemos a pensar que o contador de histórias oral, preocupado com o “assunto” (um termo letrado) dominante, para o qual cria uma “estrutura” (novamente um termo letrado) narrativa. O facto mais fundamental desta acção linguística consiste em que todos os sujeitos dos enunciados têm que ser narrativizados, isto é, têm de ser nomes de agentes que fazem alguma coisa, quer sejam pessoas reais, quer outras forças personificadas. Os predicados a que se unem têm de ser predicados de acção, ou de situação presente na acção, nunca de ausência ou de existência.<sup>40</sup>

Consequentemente, a referida funcionalidade obriga à narrativização de todos os elementos, que é proporcional à brevidade do género. Como bem refere Mieke Bal, a

---

<sup>39</sup> A prática oral do conto é orientada por certas limitações, como a da necessidade de respeitar as estruturas narrativas, mas também por determinada liberdade atribuída ao contador, a qual decorre da necessidade de criar empatia com a assembleia. O facto de essa liberdade ser exercida dentro de determinadas regras não ameaça a criatividade do transmissor. Deste ponto de vista, uma análise formalista como a de Propp é de alcance limitado, pois, para além de só contemplar contos maravilhosos (nem todos os contos populares são maravilhosos), desconsidera essa aliança, bem como a influência do contexto social e situacional, associados à criação de variantes. Para Propp, o conto de tradição oral está exclusivamente associado a certo esquematismo, e por isso «a questão de saber *o que* fazem as personagens é a única que importa, *quem* faz qualquer coisa e *como* faz são acessórias.» (Vladimir Propp, *A Morfologia do Conto*, tradução de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira, prefácio de Adriano Duarte Rodrigues, 4ª edição, Lisboa, Vega, 2000, p. 59).

<sup>40</sup> Eric A. Havelock, in *A Musa Aprende a Escrever – Reflexões sobre a Oralidade e a Literacia da Antiguidade ao Presente*, Lisboa, Gradiva, 1996, p. 94.

quantidade de informação incluída depende da duração, pelo que quanto mais narrativizado for o conto mais rápido ele será, e esta rapidez, associada a determinada eficácia, é exigida, no caso da literatura de expressão oral, pela necessidade de manter a atenção e interesse da assembleia em presença:

L'opposition proportionnelle entre mimésis et diégésis renvoie à deux autres catégories. D'une part, la quantité d'information se définit par rapport à la durée: cette quantité détermine la vitesse du récit, le rapport entre la durée de l'histoire et la durée (longueur) du récit. Le récit mimétique sera toujours lent, le récit diégétique, où l'efficacité narrative et maximale, sera rapide.<sup>41</sup>

O pouco tempo de que dispõe o contador e as limitações da sua e da própria memória da assembleia de ouvintes determinam que a história narrada seja efectivamente curta, isto é, adequada às circunstâncias da sua produção. São estas que ditam a brevidade que lhe é característica, acarretando um conjunto de implicações de natureza estrutural suficientemente distintivas, como seja a simplificação da acção, que decorre linearmente, a concentração ao nível do tempo e do espaço, mencionados de forma imprecisa e estereotipada, a limitação da personagem em número e caracterização, pois ela define-se por uma elementaridade essencial.

Por todos estes factores, no género considerado, escasseiam as descrições, tendo antes lugar o apontamento sumário do espaço e mundo dos objectos, ambos dotados de característica funcionalidade e simbolismo. O espaço por si tem reduzido interesse e só ganha importância quando se apresenta como instrumento da acção e importa para o desenvolvimento desta<sup>42</sup>. Raramente, nesta tradição, está presente a descrição detalhada.

---

<sup>41</sup> Mieke Bal, «Narration et Focalisation – Pour une Théorie des Instances du Récit», *Poétique* 29, Fevereiro, 1977, p. 112. Uma das cinco propostas apresentadas por Italo Calvino na cátedra leccionada na universidade norte-americana de Harvard (seriam pelos menos seis as lições/propostas, mas uma delas, sobre a consistência, ficou por apresentar e concluir) é precisamente a rapidez, que o autor associa à eficácia narrativa representada pelo conto de tradição oral e respectiva funcionalidade, relacionando-a com uma específica economia de meios, à qual se deve o facto de apenas ser narrado o essencial (é dada relevância à linearidade, à ausência de pausa, não é dada atenção ao detalhe, mas é permitida a introdução de repetições, quer sejam situações, frases, ou fórmulas). A concisão, que é um aspecto da rapidez, acabaria por se tornar um dos aspectos mais relevantes dos novos tempos (que para o autor situavam-se no novo milénio, pois escreve as suas lições em 1985), mas que, para nós, podem situar-se em finais do século XIX, momento no qual a formulação do conto literário moderno vai ao encontro dessas mesmas características, nomeadamente em Eça de Queirós, através da recuperação da memória da tradição (cf. Italo Calvino, *Seis Propostas para el Próximo Milenio*, Madrid, Siruela, 1989, p. 48).

<sup>42</sup> Cf. Georges Jean, *op. cit.*, pp. 95-96. A ocorrência destas características será demonstrada através de «A Torre da Má Hora», cuja variante, «A Torre da Babilónia», integra igualmente as colectâneas de contos de tradição oral já aqui utilizadas. Sendo comum a todas estas, «A Torre da Má Hora» é representativo da relação que a forma erudita mantém com a popular ou oral, pois surge como referência para um autor como Manuel da Fonseca. Para o caso, será utilizado a variante integrada na colectânea de

Uma vez que o cerne deste tipo de narrativa é mesmo a acção ou o acontecimento, o espaço e o tempo, dotados de indeterminação, são considerados apenas uma exigência da narratividade. Não é, por isso mesmo, importante o onde e o quando se deu a história relatada, mas o que nela efectivamente aconteceu.

De facto, em «A Torre da Babilónia», o espaço não é dotado de nenhuma especificidade, sendo apenas indicado o local referido no título. O facto de a torre ser designada de forma inespecífica, através da simples anteposição do artigo indefinido «uma», sem qualquer tipo de adição adjectiva, remete para a ausência de detalhes mínimos ou alargados ou para a indeterminação espacial. O conto de tradição oral é, aliás, uma narrativa de carácter impessoal, isto é, o seu locutor dissimula a sua presença com o intuito de destacar o acontecimento. Por esta razão, nele predomina a terceira pessoa gramatical (o desencadeamento da narração remete para este predomínio: «Era uma vez um pescador que tinha três filhas.», p. 124). Deste modo, a sua estrutura narrativa elimina a possibilidade de interiorização, pelo que a relação com os tempos alheios à pessoa significa a eliminação da subjectividade na expressão<sup>43</sup>.

É predominante, nesse sentido, o emprego dos tempos verbais nos pretéritos perfeito e imperfeito, pois o evento narrado situa-se num passado não datado – aliás, implícito na fórmula tradicional «era uma vez», característica da passagem da oralidade para a escrita<sup>44</sup> – e indeterminado, no qual, por exemplo, os peixes falam («Um dia, estando ele [o pescador] a tirar a rede do mar, achou que ela vinha muito pesada, mas

---

Adolfo Coelho, que pareceu ser a versão mais completa. As páginas citadas serão indicadas entre parêntesis no texto.

<sup>43</sup> Porque o contador é o transmissor do conto e não o seu inventor, dele está ausente a relação com um «eu» subjectivo e interiorizado, pois as expressões temporais dizem respeito apenas a um conjunto de acções que se sucedem, e dependem umas das outras pela sequencialidade (cf. Georges Jean, *op. cit.*, p. 151). Émile Benveniste salienta que o falante que suprime a sua subjectividade é pródigo no recurso a expressões impessoais, isto é, formas indiferenciadas quanto à pessoa gramatical. É neste sentido que se fala em narrativa impessoal (cf. *O Homem na Linguagem*, tradução de Isabel Lucas Pascoal, 2ª edição, Lisboa, Vega, 1992, p. 18). O autor identifica a primeira pessoa como aquela que fala, a segunda como a aquela à qual nos dirigimos, e a terceira como a que está ausente. Se, nas duas primeiras, há de facto uma pessoa implicada e um discurso sobre ela (o eu é o que fala e se implica no enunciado, o tu é aceite a partir de uma situação colocada a partir de eu), na terceira pessoa, é excluída a relação específica eu/tu, pelo que Benveniste questiona a sua legitimidade como «pessoa». Com efeito, a terceira pessoa «comporta uma indicação de enunciado sobre alguém ou alguma coisa, mas não se refere a uma “pessoa” específica», pois falta-lhe a dimensão variável e pessoal da denominação. Ela será assim uma «não-pessoa» ou uma forma não pessoal de flexão verbal, podendo ser uma infinidade de sujeitos ou mesmo nenhum, nunca sendo actualizada, como «eu» e «tu», pela instância do discurso (*ibidem*, p. 46).

<sup>44</sup> Isto é, de acordo com a variação inerente ao conto, o recurso à expressão «era uma vez», como explica Georges Jean, é uma marca característica dos contos das colectâneas e não uma tradução estrita da expressão dos contadores (*ibidem*, p. 142). Estando relacionada com o afastamento do tempo histórico característico do conto, ela é responsável por uma uniformização que ele não possui.

muito admirado ficou ao ver que ela só trazia um enorme peixe. Mais admirado ainda ficou quando, ao tocar no peixe, este lhe disse: “Vai-me já buscar a tua filha mais velha senão nunca mais tornarás a colher peixe e ficarás desgraçado para toda a tua vida.”», 124).

As personagens do conto são essencialmente anónimas (as filhas, um filho, uma mulher, a mãe, uma velha, etc.) e remetem para papéis cultural e socialmente representativos (o pescador, o rei). A estratificação social é característica do regime feudal, mas, tendo em consideração as origens do conto, é a classe mais desprestigiada da população que nele desempenha um papel de maior relevo. Ele é, aliás, aceite como relato ficcional a-histórico no qual o realismo do retrato social do universo quotidiano, povoado de categorias profissionais associadas à transmissão de um conhecimento oficial, conduz à substituição do sagrado com o qual inicialmente se relacionara, por causa da sua ligação ao mito.

Não é para as condições precárias da vida do povo que ele chama a atenção, mas para o acontecimento que protagoniza, o qual mudará quer o seu destino quer a sua condição<sup>45</sup>. O pescador de «A Torre da Babilónia» vê o seu sustento ameaçado pelo rei dos peixes, que lhe exige a entrega das três filhas. Ao cumprir esta imposição, o homem recebe em troca uma fortuna desmesurada, pelo que nem sequer precisa de voltar a pescar e, mesmo que o faça, todo o peixe do mar será automaticamente seu, dado o pacto celebrado com aquela criatura. Contudo, um filho que lhe nasceu posteriormente remedeia esta troca, consegue o regresso das irmãs, e continua a amealhar riquezas no processo, mas por causa da sua perseverança e coragem.

A personagem é normalmente aceite como agente passivo e veículo privilegiado de um conjunto de acontecimentos desenvolvidos num determinado tempo. Porque depende das características atribuídas ao transmissor (a imparcialidade e o distanciamento), ela define-se quase exclusivamente pelo seu papel concretizador, por ser despojada de interioridade ou profundidade psicológica, tendendo para a alegorização<sup>46</sup>. De facto, no conto tido como exemplo, nada se sabe sobre o pescador e

---

<sup>45</sup> Veja-se Georges Jean, *op. cit.*, pp. 92-93.

<sup>46</sup> Retomando a conhecida classificação de E. M. Forster, pode dizer-se que a personagem do conto de tradição oral é plana, isto é, a sua construção assenta essencialmente numa só ideia e qualidade que a opõe à redonda, normalmente associada à complexidade do romance e ao desenvolvimento de um elemento surpresa, testemunho de maior profundidade psicológica, adequado ao destaque pela mesma assumido no universo diegético (*Aspects of the Novel*, São Diego, Nova Iorque, Londres, «Harvest Book», 1955, p. 67). No seu estatismo, a personagem plana tem um comportamento altamente previsível,



sobre as suas filhas. Apenas acerca do filho mais novo é dada alguma informação. A qualidade das informações produzidas leva a que aqui se partilhe da opinião expressa por Georges Jean. Para este autor, a personagem do conto de tradição oral, não sendo apenas uma função, é de facto um elemento funcional, pois é dotada de determinada sensibilidade, ideias, sendo capaz de alcançar relativa autonomização.

Independentemente do seu papel funcional, a personagem é dotada de constituintes psicológicos elementares. O estereótipo é corolário da funcionalidade, mas o atractivo da personagem não reside apenas no que ela faz. A sua consistência situa-se na capacidade que tem de seduzir o ouvinte, estando associada aos atributos interiores. Como realça Georges Jean, mesmo que ela seja animada a partir do exterior, através de um destino que lhe é imposto e dita que aja apenas para que o conto se concretize, a verdade é que a sua motivação está relacionada com uma vertente psicológica<sup>47</sup>. Em «A Torre da Babilónia», o filho mais novo do pescador decide recuperar as três irmãs desaparecidas, depois de ter tomado conhecimento de que o pai as vendeu a troco de extensas riquezas. A sua acção vai no sentido de remediar o mal que o pai fez, repondo o bem através da união da família. É uma decisão feita de consciencialização moral, pelo que a sua determinação pessoal, imbuída de coragem, concorda com o bem.

As rápidas notações acerca da interioridade da personagem associam-na a determinado tipo de sentimentos, que, situados ao nível elementar da expressão do que é comum, despoletam o desenvolvimento da acção. De facto, nesse conto, a necessidade que a personagem sente de recuperar as irmãs permite o avanço da acção, afinando a sua psicologia, a atitude recta, com a da assembleia de ouvintes, cuja censura se insurgiria contra a cedência do pai. Nenhuma descrição é adicionada para descrever a acção, mas basta a rapidez e linearidade desta para que se entenda a determinação quanto ao objectivo a cumprir. Ele rapidamente anuncia ao pai que conhece o que é feito das irmãs

---

razão por que é grande a sua capacidade para se identificar com o tipo, que estabelece a ligação ao colectivo, quando apresentado como constituinte do espaço social e se relaciona com certo intuito crítico (cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, orgs., *Dicionário de Narratologia*, 6ª edição, Coimbra, Almedina, 1998, pp. 411-413).

<sup>47</sup> Georges Jean duvida que a personagem (como defenderam Max Lüthi, Claude Brémont, Edgar Sienart) seja de facto desprovida de todo e qualquer sentimento e questiona o excesso de abstracção da teorização proppiana, responsável pela perda de atractivo dessa categoria narrativa. O autor realça, por isso, na mesma, a importância dos escassos atributos exteriores, considerando que demonstram não ser total a ausência de sentimentos (*op. cit.*, pp. 127-128), acrescentando: «Même si les moteurs de l'action sont animés de l'extérieur, par une sorte de "fatum" qui fait que tel personnage ne saurait agir autrement qu'il agit pour que le conte se déroule, il arrive très souvent que les "motivations à l'action" des personnages soient indiquées par des traits liés à ce que l'on pourrait nommer leur *comportement psychologique*.» (*ibidem*)

e apenas «disse que estava decidido a ir procurá-las; debalde o pai o retirou do seu intento; ele teimou em ir.» (p. 125) A partir daí, a linearidade da acção é afim da audácia por ele representada<sup>48</sup>. O seu modo de agir corresponde à atitude do herói, tal como descrita por Georges Jean:

On considérera que tout ce côté affectif a fort peut d'importance dans les motivations qui poussent les personnages des contes à l'action. Or, il arrive que les sentiments des héros, le désir de retrouver une bien-aimée perdue (comme il est dit dans l'histoire d'Orphée et d'Eurydice) pousse un personnage à l'action autant que son destin de héros de conte. Et puis, il advient dans les contes populaires qu'un héros agisse pour voir ce dont il est capable, et même par *curiosité*. [...] Bien sûr, l'instinct qui fait agir le héros fait "avancer le conte". Mais il est également "*tenaillé par la curiosité*" et ici la "psychologie" du héros rejoint celle de l'auditeur qui se confond avec lui et que veut savoir la suite.<sup>49</sup>

A interioridade da personagem não implica nenhum tipo de ambiguidade, referindo-se apenas à expressão elementar e moderada de sentimentos comuns. A atribuição destes resulta da necessidade de aproximar o herói da assembleia de ouvintes, estabelecendo com ela afinidades. A humanização desta figura, através da atribuição de motivações internas, sugeridas pelo contador, funciona a favor da moralidade, já que ela encarna valores positivos (a persistência, no exemplo referido), que, contrapostos aos negativos, são colocados ao serviço da mesma. Os traços atribuídos não têm por intuito explicar o comportamento da personagem, mas enquadrá-la numa situação de exemplaridade, uma herança do mito assimilada pelo conto. Por esta razão, ao representar valores morais, ela não é desprovida de toda a psicologia e sentimento, pois a passagem do mito ao conto acarretou a sua humanização moral e psicológica. Por conseguinte, a personagem do conto de tradição oral, para além de estar associada ao cumprimento de certa função, adopta determinada conduta, desencadeada por um sentimento específico (de injustiça, de inquietação, etc.), e com a qual a assembleia de ouvintes se identifica, sentindo alguma afinidade relativamente a ela.

No conto, o recurso ao desenlace, dado muitas vezes através do casamento e da morte, é ainda outro modo de cativar a atenção da assembleia de ouvintes, transmitindo

---

<sup>48</sup> Efectivamente, ele parte, encontra três rapazes, e compra-lhes as botas, a manta e a chave, herança do pai disputada entre eles. Utiliza as primeiras para ir aonde quer, fica invisível com a manta e usa a chave para abrir todas as fechaduras. Recupera as irmãs uma por uma, sem nunca parar, munido destes instrumentos. Ele desafia a profecia que rodeia a torre da Babilónia ou da má hora («Quem lá vai, lá fica e lá mora» ou «Quem lá vai nunca de lá torna.» (Adolfo Coelho, *op. cit.*, p. 126), desencanta a menina que está presa, libertando-a do velho que a encarcera, casa com ela, e vivem todos ricos e felizes para sempre.

<sup>49</sup> Georges Jean, *op. cit.*, pp. 129-130.

valores fundamentais com os quais todo o grupo se identifica. Através dele, será reposta a estabilidade, depois da resolução de tensões, pelo que terá repercussões pragmático-axiológicas, remetendo para o ensinamento, para a moralidade. Por causa do seu predomínio, o conto oral é aceite como uma forma fechada, situação que não impede o surgimento de certas articulações características entre narrativas, que remontam aos contos orientais<sup>50</sup>.

Do que fica escrito, pode concluir-se que todos os elementos mencionados – desde as características específicas do mito às essenciais do conto oral que este originou – compõem a tradição cuja memória permanece no conto literário, dotado de uma especial capacidade artística para reatualizar elementos do passado cuja presença jamais o abandona. Esta capacidade está na origem do seu poder atractivo, mas este, inevitavelmente sujeito à corrosão temporal, acaba por ir cedendo o seu lugar a outras linguagens associadas a novos estádios de desenvolvimento civilizacional. Desta forma, o conto perde o seu poder, mas talvez se possa dizer, e disso são testemunho os autores aqui tratados, que é apenas de modo temporário, pois a sua especial capacidade de sobrevivência assim o assegura.

### 2.4 O (im)poder do conto

As duas principais funções do conto são entreter e/ou educar os seus ouvintes. Na primeira função, ele preenche os serões e os tempos livres em geral, promovendo o convívio entre o grupo e permitindo a imaginação como escape à vida quotidiana; na segunda, estabelece modelos comportamentais, transmitindo valores atinentes à sociedade no seio da qual nasce. Nas culturais orais, a herança de grupo ganha forma através da conversação face a face, mas a perda de influência por parte do contador ocasionou o desaparecimento desta capacidade de trocar experiências, como bem analisou Walter Benjamin. Com o desenvolvimento técnico e o aparecimento de novas

---

<sup>50</sup> Essas articulações são descritas por Georges Jean nos seguintes termos: «[...] On peut observer que la “clôture” de chaque histoire n’exclut pas des procédures complexes d’articulations des contes entre eux. Le conte est un genre “clos” mais “cumulatifs” ; c’est-à-dire que l’on assiste souvent à l’engendrement du conte dans le conte comme par exemple dans la série des *Mille et Une nuits* où chaque conte, qui constitue un système parfaitement clos et autonome, est engendré par le conte initial par lequel *Shéhérazade*, la Conteuse, est contrainte à être la conteuse où à disparaître.» (*op. cit.*, p. 21). Concorde-se com o que é defendido por Italo Calvino: esta presença do conto dentro do conto está associada ao desejo de dilatação do tempo, através da proliferação interna de uma história noutra, característica do conto oriental (*op. cit.*, p. 51). Ela estará relacionada, em autores como Rodrigo Paganino e Manuel da Fonseca, com o desejo de manter vivo um tempo ido no qual se situava o conto tradicional, de forma a torná-lo presente.

formas de perpetuação, como o documento escrito, são introduzidas várias alterações à memória colectiva antes descrita. Se, por um lado, a linguagem constitui o alicerce do desenvolvimento da cultura, a escrita está, por outro, vinculada à «civilização e ao ambiente urbano, bem como ao desenvolvimento de complexas estruturas sociais, pois [...] regista o que constitui a essência de uma sociedade urbanizada»<sup>51</sup>.

A função do documento escrito é fixar e armazenar, facto que transforma o processo de composição numa actividade definitiva, comprometendo a memorização/improvisação características das culturas orais. A transmissão oral, que solicita a presença do destinatário, envolve toda uma actividade corporal desenvolvida pelo emissor, que confere realidade a esse dizer. A relação estabelecida entre estes dois interlocutores, mesmo marcada pela imaginação, é definida pela prevalência dos elementos constituintes da narrativa passada de geração em geração. Ora, a repetição exacta, própria de uma sociedade alfabetizada e não oral, conduz à instauração do carácter técnico da memória e ao desenvolvimento de uma memória artificial.

A fixação escrita é o único meio que pode assegurar a conservação da memória colectiva ou social, outrora guardada por depositários vivos. Sem meio de perpetuação oral, ela dispersa-se por espíritos individuais<sup>52</sup>. O registo escrito, que será mais tarde responsável pelo aparecimento de grupos de intelectuais religiosos e laicos especializados na produção, difusão e conservação de textos, facilita tanto o aparecimento da literatura de expressão escrita, como o da História, da filosofia, e da ciência. A escrita como técnica produz um significativo avanço em todo este processo, isto é, a imprensa vai competir com a actividade dos copistas existente antes dela, embora comece por imitar a qualidade artística dos trabalhos manuscritos, aquando das primeiras impressões. Nos séculos XV, XVI, e XVII, o uso de formas de expressão oral

---

<sup>51</sup> André Leroi-Gourhan, *O Gesto e a Palavra: Memórias e Ritmos*, tradução de Emanuel Godinho, vol. 2, Lisboa, Edições 70, 1987, pp. 60-61. Aliás, Marshall McLuhan considera o homem que se autonomiza da tribo como aquele que viu a dimensão visual exercer a função de agente regulador da sua forma de agir e pensar, tendo perdido a sensibilidade auditiva própria das culturas orais. Neste caso, como também salienta o mesmo autor, a escrita influencia a enunciação e o uso social consignado à palavra: «[...] “Civilização” é termo que deve agora ser usado tecnicamente para significar homem destribalizado, para quem os valores visuais têm prioridade na organização do pensamento e da ação. Não visa isto a dar qualquer novo significado ou valor à civilização, mas somente especificar-lhe o carácter. O facto de ser a maioria dos povos civilizados grosseira e insensível em suas percepções, comparado com a hiperestesia das culturas orais e auditivas, é inteiramente óbvio, pois os olhos não têm nada da delicadeza do ouvido.» Deste modo, a escrita afecta directamente a palavra, quer no que diz respeito à organização sintáctica, à enunciação, ou ainda ao uso social que dela é feito. (*A Galáxia de Gutenberg: A Formação do Homem Tipográfico*, tradução de Leónidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira, 2ª edição, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977, p. 52).

<sup>52</sup> Cf. Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective*, 10ª edição, Paris, PUF, 1968, pp. 68-69.

icónico-visuais não é exclusivo da esfera popular ou iletrada, pois, quer no universo rural quer no urbano, era mínima a percentagem de população alfabetizada. Com efeito, o oral e o icónico predominam sobre o escrito, sobretudo porque o ensino e a aprendizagem de qualquer ofício ou saber, mesmo entre a minoria alfabetizada, se realizavam através da repetição de regras mnemónicas<sup>53</sup>. Assim, na cultura popular as formas de comunicação eleitas são ainda a oral e a icónico-visual.

Na cultura de elite, que valoriza mais a grande tradição clássica e cristã, já não a popular, para além dessas formas, prevalece a escrita como modo comunicativo. O intercâmbio entre as duas tradições verifica-se através do livro, que chega às massas não alfabetizadas por intermédio da leitura em voz alta. Apenas gradualmente, por consequência, a civilização europeia se foi transformando numa civilização escrita, devido à imprensa que reduplicou a generalização do uso do papel como material de suporte. Até ao advento deste meio de comunicação de massas, leitor e consumidor eram ainda produtores. A escrita apoia-se nas formas orais, mas também muito frequentemente na citação, considerada a voz directa do autor. Com a tipografia este sentimento de autoridade perde-se, isto é, torna-se importante conhecer o autor exacto de certo livro, invalidando-se a ideia de bem intelectual comunitário<sup>54</sup>.

Como escreve Marshall McLuhan, através da tipografia, «a mecanização da arte do escriba ou copista foi provavelmente a primeira redução de qualquer trabalho manual a termos mecânicos.»<sup>55</sup> Para além disso, e também através da imprensa, o poder da imaginação será substituído pelo da visualização. A tipografia tem consequências sobre o próprio acto humano da percepção, relegando o sentido auditivo para um segundo plano de importância e reduzindo a experiência ao domínio do visual, promovendo o individualismo e a auto-expressão na sociedade. Com efeito, no século XVI, tendo a imprensa revolucionado a memória, ela permite distinguir definitivamente a transmissão oral da escrita.

---

<sup>53</sup> Por causa desta convivência, Fernando J. Bouza Alvarez considera incorrecto aceitar-se a existência de uma Europa a duas realidades evolutivas, uma racionalmente moderna, pré-capitalista, associada à escrita e à alfabetização, e a outra feudal, católica, mergulhada no obscurantismo próprio da analfabetização (*Del Escribano a la Biblioteca – La Civilización Escrita Europea en la Edad Media (Séculos XV-XVII)*; Madrid, Editorial Síntesis, 1997, p. 24). Assim sendo, não se pode ver a Idade Moderna europeia como o império absoluto do racional, do *homo typographicus*, uma opinião também partilhada por Georges Jean (*L'Écriture – Mémoires des Hommes*, 3ª edição, Paris, Gallimard, 1998, p. 29).

<sup>54</sup> Cf. Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 150 e p. 185.

<sup>55</sup> Marshall McLuhan, *ibidem*, 176.

O aparecimento deste meio de difusão como prática cultural que institui sobretudo uma nova forma de propagação do saber, informando e explicando, alarga o conhecimento não-empírico do homem, comprometendo a troca de experiências na qual se insere a partilha do conto. Aliás, o narrador tradicional deixou de ter uma intervenção relevante porque perdeu precisamente essa capacidade à partida inalienável de trocar experiências, origem da herança passada de boca em boca e raiz da sabedoria que lhe é característica. Deste modo, o conto foi gradualmente perdendo relevância nas sociedades pós-industrializadas. O que escreve Francisco Assis de Sousa Lima vai ao encontro da mesma perspectiva:

Além de modificações culturais específicas, pelas quais respondem a implantação e disseminação [de] novas linguagens, mudanças outras no perfil regional acarretam a defasagem na prática do contar. Se os meios de comunicação de massa contribuem para a introdução de valores, em que a informação e a opinião passam a predominar sobre uma troca mais efetiva de experiências, há que se pensar também no empobrecimento económico e social como fator de prejuízo na sustentação mais conseqüente dos antigos valores.<sup>56</sup>

O desinteresse pelo conto decorre, então, como demonstra o estudo realizado junto de comunidades rurais por Francisco Assis de Sousa Lima, da falta de condições adequadas para o seu exercício. São elas, nomeadamente, a ausência de tempo livre de qualidade que propicie tal partilha, a constituição espontânea de uma assembleia interessada nele, e as referidas mudanças económicas e socioculturais ocorridas no mundo rural. Este, condicionado pelos modernos meios de comunicação, não aplica a sua energia nessa actividade diária, pois outras tarefas do quotidiano, como sejam as reuniões de trabalho que surgiam como plataforma para a ocorrência do conto, foram prejudicadas, interferindo a nova sociedade de consumo no ritmo de vida que marca as tarefas ancestrais.

Em consequência disso, o contador oral e a sua função atravessam um período de declínio social, despoletado desde logo pelo referido conjunto de factores relacionados com o desenvolvimento de uma cultura urbana e sofisticação das sociedades. Sujeita a estas modificações de ordem social, histórica e cultural, a prática tradicional entra em crise, devido à mudança de hábitos e costumes harmonizados com o viver e com o tempo rurais, à desagregação dos ofícios mais antigos e do convívio que a sua aprendizagem proporcionava, comprometendo a funcionalidade que era atribuída

---

<sup>56</sup> Francisco Assis Sousa Lima, *op. cit.*, p. 74. Cf. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 32.

ao contador, sem a qual o mesmo tende a desaparecer. Esta tendência, no que depende do conto literário moderno, nunca poderá ter carácter definitivo, pois a memória assegura a sua permanente actualização.

### 3 O *Exempla* e a feição moralizadora

Porque nasceu na oralidade, o conto demorou a adaptar-se à escrita e tardou em afirmar-se como realidade literária, conhecendo antes disto várias designações. No período compreendido entre a Idade Média, o Renascimento e o Barroco, em virtude da utilização arbitrária das etiquetas genológicas, de acordo com a instabilidade de fronteiras verificada entre as formas narrativas breves oralmente transmitidas, oriundas das tradições mítica e folclórica, o conto será entendido ou como fábula, ou como apólogo ou ainda como *exemplum*, narrações que encerram uma moral, e eram efectivamente publicadas como contos nas recolhas que foram sendo realizadas<sup>57</sup>.

Massaud Moisés salienta que, na Idade Média, apenas podem ser encontradas «formas embrionárias do conto que veio a ser praticado no século XIX.» Durante muito tempo, com efeito, o estatuto artístico do género esteve subjugado a uma missão didáctica, razão por que, no período referido, os autores apenas cultivavam «casos» ou «exemplos», só acidentalmente enquadráveis na esfera do conto, já que não havia consciência estética da forma<sup>58</sup>. Neste caso, é conveniente salientar a importância da conclusão a que chega João Palma-Ferreira, no seu estudo sobre Gonçalo Fernandes Trancoso: «o contismo português nasce [...] sob o signo didáctico do exemplo», que tem por base uma sentença moral<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Sobre esta matéria, veja-se as considerações de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «O Conto como Escrita Dialógica entre o Modo Narrativo e o Modo Lírico», in Margarida Braga Neves e Maria Isabel Rocheta, coord., *O Domínio do Instável – Homenagem a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Edições Caixotim, 2008, pp. 99-100.

<sup>58</sup> Massaud Moisés, «Introdução», in *O Conto Português*, São Paulo, Cultrix, 1975, p. 11. O autor refere-se, nomeadamente, aos prosadores do século XVIII, sobre os quais escreve: «À semelhança do Pe. Manuel Bernardes, Soror Maria do Céu não parecia ter consciência de escrever contos: os seus textos em prosa ostentam estrito carácter místico, como se os tivesse tecido para preencher as intermináveis horas do claustro e servir de matéria à reflexão das religiosas. A um só tempo se elevava misticamente e ofertava às preladas do seu convívio, e quiçá de fora, o manjar do espírito que lhes possibilitasse análoga transcendência. [...] A massa literária permitia-lhe os escritos a título de ilustração, ou exemplo, da doutrina.» (*ibidem*, p. 54).

<sup>59</sup> João Palma-Ferreira, «Prefácio», in Gonçalo Fernandes Trancoso, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1974, p. LI.

Maria Lucília Gonçalves Pires, no volume de crítica acerca do maneirismo e barroco portugueses, considera, da prosa ficcional produzida nesta altura, apenas as novelas mais ou menos curtas, excluindo daí os relatos característicos de *Nova Floresta*, porque estes, como simples *exempla*, que proliferam em obras de natureza doutrinária e moral, dificilmente podem ser designados de contos. Esta exclusão decorre do facto de estes relatos não possuírem autonomia textual, dada a função subalterna que desempenham relativamente às obras que os integram. Como instrumentos doutrinários que visam persuadir os seus destinatários, estes textos identificam-se, na sua natureza e função, com *exempla* retóricos<sup>60</sup>.

Circunstâncias socioculturais e políticas, que têm a ver sobretudo com a acção da Igreja medieval sobre a cultura popular, esclarecem a situação do género nesta altura. O facto de moralistas e doutrinários católicos terem utilizado a ficção como instrumento da sua doutrina relegou a tradição popular para um plano secundário, deixando a erudita gradualmente ocupar o seu espaço. Na Alta Idade Média (desde as invasões bárbaras até ao século XI), entre os séculos VIII e XI, alguns acontecimentos pré-anunciam alterações significativas no mundo das letras. São eles a protecção de Carlos Magno à cultura, o feudalismo, originado a partir da fragmentação do poder régio, e a afirmação de falares distintos do latim, a partir dos *Juramentos de Estrasburgo*, em 842<sup>61</sup>. A acção das ordens religiosas, a formação das universidades, as cruzadas, as novas civilizações, a censura, o crescimento da burguesia, permite a diversificação do domínio das letras na Baixa Idade Média (dos séculos XII a XV).

Na época medieval, o clero já controlava a divulgação de textos que não fossem de índole exemplar e moral. Todavia, a pressão exercida por um controlo deste género intensifica-se depois do Concílio de Trento (1545-1563) e da introdução em Portugal da Santa Inquisição, com plenos poderes em 1547. A fiscalização institucionalizada condicionou certamente o desenvolvimento cultural do país, desde o seu primeiro modelo, a Censura Inquisitorial (o segundo modelo seria constituído pela Real Mesa

---

<sup>60</sup> Maria Lucília Gonçalves Pires, in Carlos Reis, dir., *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Volume III: Maneirismo e Barroco, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 2001, p. 233.

<sup>61</sup> Cf. Aida Fernanda Dias, in Carlos Reis, dir., *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Volume 1 – Idade Média, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1998, pp. 15-16.



Censória, em 1768), em vigor nos séculos XVI e XVII, até à primeira metade do século XVIII<sup>62</sup>.

O poder clerical, secundado pelo secular, dedicou-se à fiscalização de obras e autores encarados como propagadores de doutrinas heréticas, e conseguiu limitar a divulgação daqueles que contrariavam os valores da moral tradicional, permanecendo, portanto, como factor condicionante da produção e circulação de bens culturais. Apenas no Renascimento, com a invenção da imprensa, a sua acção será mais dificultada. Todavia, o escrutínio originado pela criação de índices expurgatórios teve um papel elementar na manutenção do conservadorismo de alguma forma associado à orientação moral da literatura, também com consequências para a prática do conto<sup>63</sup>.

Na questão da fragmentação do poder real, os vassalos acabarão por tornar-se senhores das terras, libertando-se da sua condição subserviente, facto que conduz à formação de condados e ducados independentes, quer política quer culturalmente. Esta mutação social acaba por produzir uma renovação da cultura antiga, com o estudo de Aristóteles e Platão. Os grandes senhores feudais influenciam o desenvolvimento do romance cortês, que encarna um estilo de vida característico do ideal cavaleiresco. A burguesia, tendo consolidado a sua posição social, tem direito à criação de textos adequados à sua sensibilidade ou mentalidade, sem o idealismo do romance cortês. São eles os *fabliaux*, o teatro cómico das *soties*, as farsas e os contos, géneros que proporcionam o riso<sup>64</sup>.

Para o desenvolvimento do conto, interessa sobretudo realçar o papel das ordens religiosas, que se destacam pela promoção da acção cultural, cujo verdadeiro apogeu se situa no século XI. Nos mosteiros, é nesta altura desenvolvida grande actividade no domínio da escrita. Cada abadia e mosteiro possui, nos séculos IX e X, um *scriptorium*, onde eram realizadas as cópias manuscritas dos documentos, nas quais trabalhavam vários copistas<sup>65</sup>, afirmando-se como centros da vida cultural das comunidades e

---

<sup>62</sup> Cf. Graça Almeida Rodrigues, in *Breve História da Censura Literária em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Literatura Portuguesa, 1980, pp. 28 e ss.

<sup>63</sup> A propósito desta matéria, pode ler-se igualmente Ettore Finazzi-Agrò, *A Novelistica Portuguesa do Século XVI*, tradução de Carlos Moura, Lisboa, Instituto de Cultura e Literatura Portuguesa, 1978, p. 90.

<sup>64</sup> Como refere Jacques Le Goff, a partir dos séculos IX e XI o património maravilhoso deixa a sua marca na literatura erudita, que escapa à censura. Nos séculos XII e XIII, a pequena e média burguesia cavaleiresca, que pretendia contrapor à cultura eclesiástica e aristocrática uma outra, mais condizente com a sua índole, leva a que o maravilhoso adquira um papel altamente relevante no romance cortês (*O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*, tradução de José António Pinto Ribeiro, Lisboa, Edições 70, 1985, p. 24).

<sup>65</sup> Georges Jean, *L'Écriture – Mémoires des Hommes*, p. 89.

orientando-se por uma acção eminentemente cristianizadora. Os monges empenham-se na divulgação e comentário de obras de cariz religioso e outro. Durante este período, portanto, o sacerdote seria uma figura sociologicamente relevante, representando o saber<sup>66</sup>, e revelando uma tendência assimiladora do conhecimento. Através da acção do monaquismo ocidental, a cultura da Antiguidade é cristianizada.

Com efeito, nesses locais, as obras de Virgílio, Horácio, Séneca, Esopo, entre outras, serão ensinadas de acordo com os princípios cristãos. No caso, porém, e ao contrário do que acontecerá no humanismo renascentista, não há nenhuma preocupação filológica na aproximação aos textos, entretanto enriquecidos com comentários. São estes os únicos centros de estudo e ensino do momento. Só aquando da fundação das primeiras universidades, o ensino se profissionaliza e ganha autonomia. Nesta época, ele transforma-se numa actividade independente, com uma base intelectual, liberto do monaquismo. O auge da intervenção destas instituições situa-se no século XIII. No final deste século, a laicização da escrita compromete o monopólio da Igreja em matéria de ensino. Surgem, realmente, escribas laicos organizados em *ateliers* e guildas. Até aqui, a edição de livros era dominada pela nobreza e pelo clero, mas agora a burguesia mercantil e a classe estudantil originária de famílias abastadas têm também uma palavra a dizer enquanto consumidores. As suas exigências, por conseguinte, obrigam a uma diversificação de conteúdos.

No século XIII, época da poesia dos cancioneiros, as formas de escrita em prosa são desenvolvidas. Entre elas, estão os tratados de alveitaria e a linhagística. Nesta, incluem-se o *Livro Velho* (século XIII), o *Livro do Deão* e o *Livro de Linhagens* (primeira metade do século XIV). Este e a *Crónica Geral de Espanha*, ambos da autoria do Conde D. Pedro, inauguram a historiografia do século XIV<sup>67</sup>. A presença das formas mais antigas da narrativa em galaico-português, nomeadamente *exempla*, pode ser atestada nessas crónicas e nos nobiliários, como é o caso da célebre *Lenda de Gaia*. Os *Nobiliários* seriam reunidos por Alexandre Herculano em *Portugaliae Monumenta Historica* (1856-1873)<sup>68</sup>. Essas narrativas breves medievais serão disseminadas também por colectâneas de cariz religioso e moralizador.

---

<sup>66</sup> Joaquim de Carvalho, *Estudos Sobre a Cultura Portuguesa do Século XVI*, volume I, Coimbra, *Acta Universitatis Conimbrigensis*, 1947, p. 2.

<sup>67</sup> Aida Fernanda Dias, in Carlos Reis, *op. cit.*, p. 308.

<sup>68</sup> Os *Nobiliários* são uma colecção de monumentos portugueses de natureza variada (crónicas, memórias, relações, anais, documentos notariais públicos ou privados, leis, costumes), de entre os séculos VIII e XV,

O exemplo é um termo da arte retórica, na qual é utilizado como recurso ilustrativo e persuasivo, semelhante a uma indução. Na sua *Retórica*, Aristóteles divide-o em dois tipos: aquele que se refere a factos anteriormente ocorridos e aquele que é fabricado, no qual podem ser incluídas a parábola e as fábulas de Esopo. Nos Estudos Literários, *exemplum* refere-se, pois, às histórias integradas nos sermões medievais, que, nos séculos XI e XII, foram aproveitadas pela Igreja. Esta retoma-as na sua prédica, com o intuito de se aproximar dos fiéis, pelo que a mudança da tradição oral para a escrita foi precisamente acolhida pelo sermão, discurso destinado à instrução e persuasão de natureza religiosa, particularmente relevante para a tradição judaico-cristã<sup>69</sup>. Na Retórica antiga, ele servia intuitos persuasivos, pretendendo convencer e modificar as opiniões do receptor. Como procedimento que tem por base uma inferência ou raciocínio indutivo, assenta em factos ocorridos (*narratio authentica*), ao contrário da fábula e da parábola, que incluíam factos fabricados (*narratio ficta*)<sup>70</sup>, e permitia a exortação ao seguimento de uma acção virtuosa praticada por uma figura idónea, cujo comportamento deveria ser imitado.

O termo fábula designa um género narrativo breve, de acção simples, associado a um desenlace moralizador, devido ao qual ele é por vezes identificado como apólogo (protagonizado por coisas inanimadas) ou como parábola (de sentido simbólico-religioso e na qual actuam seres humanos). A fábula é protagonizada por animais irracionais cujas características próprias são salvaguardadas e identificadas com propriedades de natureza psicológico-moral, que constituem uma alusão satírica e pedagógica ao comportamento humano. Ela terá origem oriental, mas, na tradição literária ocidental foi cultivada, na Antiguidade Clássica, por Esopo (século VI a. C.) e

---

que a Academia das Ciências encarregou Alexandre Herculano de publicar. Em 1856, saem os primeiros volumes da série *Scriptores*, que corresponde à secção A – Monumentos Narrativos. Aqui, para além de alguns textos latinos e crónicas nacionais, são incluídos os três *Livros de Linhagens* (cf. Luís Filipe Lindley Cintra, «Portugaliae Monumenta Historica», in Jacinto do Prado Coelho, dir., *Dicionário de Literatura*, 3ª edição, volume 3, Porto, Figueirinhas, 1994, p. 863).

<sup>69</sup> Sobre o papel desempenhado pelo sermão, cf. William O'Rourke, «Morphological Metaphors in the Short Story: Matters of Production, Reproduction, and Consumption», in Susan Lohafer e Jo Ellyn Clarey, eds., *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge e Londres, Louisiana State University Press, 1989, p. 201.

<sup>70</sup> Claude Bremond e Jean-Claude Schmitt, *L'Exemplum*, «Typologies des Sources du Moyen Âge Occidental», fasc. 40, 2ª edição aumentada, Brepols, Turnhout, Institut d'Etudes Médiévales, fasc. 40, 1996, p. 37.

Fedro (século I d. C.)<sup>71</sup>. A sua presença, na Idade Média, é representada por um texto quatrocentista descoberto por José Leite Vasconcelos em 1900, designado *Fabulário Português*, maioritariamente inspirado em Esopo, e por isso parte dos vários *Isopetes*, imitações ou traduções de Esopo, que circulam no ocidente medieval<sup>72</sup>. Cultivada desde o século XVI português em diante, é no século XVII, e com La Fontaine, que o seu prestígio é reconhecido.

Como salienta Karl-Heinz Stierle, no *exemplum* o preceito moral é explicitado através da história e na fábula ele permanece implícito: «In the first case [no *exemplum*], the general is represented, in the second [a fábula] it is implied. [...] What the *exemplum* implies is this moral precept, and the medium through which it makes itself explicit is the story, or the history.»<sup>73</sup> A força persuasiva do exemplo decorre do facto de ele se apresentar como acontecido, pelo que, quando assume o carácter de fábula ou de apólogo, géneros por natureza ficcionais, perde esta sua capacidade. De facto, a credibilidade do «factual» melhor serve o discurso instrutivo.

Porque o seu uso é vulgarizado entre alguns escritores cristãos, são constituídos, nos séculos XII e XIII, repositórios como *Disciplina Clericalis* (1106), de Pedro Alfonso de Hueca, *Magnum Speculum Exemplorum* de Joannes Maior e *Promptuarium Exemplorum* de Joannes Herolt, que viriam a influenciar toda a literatura ocidental. Os repertórios favorecem a divulgação do exemplo, permitindo que circule fora do contexto da prédica religiosa, sendo aceite como propriedade comum, generalizando-se a sua utilização. Neste momento, o exemplo adquire estrutura narrativa e é marcado pelo maravilhoso e real, vulgarizando-se o seu uso nos autores dos séculos XVI e XVII, sobretudo nos pregadores, que confirmam o tema do sermão através do *exemplum*. Aqui, ele é apresentado como tendo realmente acontecido, qualidade que assegura a manutenção da sua capacidade persuasiva<sup>74</sup>.

Tendo a seu cargo a reprodução e difusão de manuscritos, e considerando nociva a influência do maravilhoso popular, que resiste culturalmente à interferência da

---

<sup>71</sup> Cf. Massaud Moisés, «Fábula», in *Dicionário de Termos Literários*, pp. 226-227; Carlos Reis, «Fábula», in José Augusto Cardoso Bernardes et alii, *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Volume 2, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1997, cols. 461-463.

<sup>72</sup> L. Krus, «Fábula», in Giulia Lanciani et alii, orgs., *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, tradução de José Colaço Barreiros et alii, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 253.

<sup>73</sup> «Story as Exemplum – Exemplum as Story – On the Pragmatics and Poetics of Narrative Texts», in Charles E. May, ed., *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 22-23.

<sup>74</sup> Cf. Maria Helena Rocha Pereira, «Exemplo», in José Cardoso Bernardes et alii, dir., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 2, São Paulo/Lisboa, Editorial Verbo, 1997, cols. 435-438.

ideologia oficial do cristianismo medieval sobre a sociedade e a cultura, a Igreja controla o seu poder sedutor e reprime-o durante os séculos V a XI<sup>75</sup>. No século XII, por conseguinte, esse património é recuperado para o domínio da parenética, cristianizando-se os elementos que mais traços guardavam da mitologia pagã. Neste caso, o maravilhoso é submetido ao intuito moralizador ou ao princípio de natureza doutrinária, factor alheio à sua natureza intrínseca.

Entre as colectâneas de cariz religioso e moralizador que acolhem as narrativas breves medievais, estão as que integram a tradição portuguesa alcobacense, que edita textos submetidos ao propósito da edificação moral. São elas *Boosco Deleitoso*, texto em prosa de entre finais do século XIV ou início do século XV, mas apenas impresso em 1515, e *Horto do Esposo*. Esta última obra, igualmente do século XIV, baseia-se nos repertórios mais difundidos da Idade Média, reunindo textos provenientes da *Legenda Aurea*, *Speculum Historiale* e *Historia Lausiaca*. Na colectânea *Horto do Esposo*, as variantes semânticas «falamento», «recontamento», e «exemplo», são utilizadas para designar os relatos tradicionais procedentes da tradição medieval latina. Para além delas, o termo «estorya» também está presente, mas associa-se, sem dúvida, ao processo construtivo e inventivo, como confirmará Francisco Rodrigues Lobo, em *Corte na Aldeia*, sendo indicativo de uma mudança de foco do didactismo para o entretenimento, que encontrou condições muito favoráveis para o seu desenvolvimento no período de transição da Idade Média para o Renascimento.

O Livro IV de *Horto do Esposo* é aquele no qual está concentrado maior número de contos de proveniência oral, como o que inspirou «O Tesouro» de Eça de Queirós. Em todos eles, a localização temporal e espacial indefinida, o anonimato da personagem, veículo da acção que incorpora uma conduta, os motivos, são elementos que remetem para esse género<sup>76</sup>. Os textos assentam na alegoria, sendo Cristo considerado o esposo e as Sagradas Escrituras o horto. Nesta colectânea, é feito também uso dos chamados bestiários medievais, listas de animais de várias espécies, reais ou imaginários, que estão catalogados de acordo com as suas propriedades naturais e os

---

<sup>75</sup> Jacques Le Goff, *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*, p. 22.

<sup>76</sup> No domínio da etnoliteratura, o folclorista Stith Thompson define o motivo como «the smallest element in a tale having the power to persist in tradition», que tanto pode ser um acontecimento, a partir do qual se podem formar os contos-tipo («tale-types»), uma personagem, um objecto mágico, um costume, uma crença, etc. (*Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, edição revista e aumentada, Volume I (A-C), Bloomington & Indianapolis, 1955, pp. 415-416).

seus valores simbólicos<sup>77</sup>. O orador enumera as qualidades dos animais que favorecem a sua condição de exemplo, sem os fazer intervir na acção, como de facto acontece na fábula. A doutrina religiosa é exposta através do exemplo, quer de raiz profana quer de natureza sagrada.

O exemplo, de facto, conta «comme s'étant réellement passé ou, dans le cas de l'exemplum animalier, comme possédant les qualités de ce qui s'est réellement passé»<sup>78</sup>. Ora, em *Horto do Esposo*, as histórias de animais funcionam como modelo de uma época marcada pela dicotomia entre o sentido literal e o alegórico, aplicada à vida moral e espiritual do homem. No seu prólogo, o autor anónimo confessa-se interessado em fazer obra para «proveito espiritual e deleite de todos os simples fiéis de Jesus Cristo». Refere-se, mais concretamente, à mulher, representada na obra pela sua irmã, à qual dirige a dedicatória inicial<sup>79</sup>.

O autor anónimo de *Horto do Esposo* enaltece o valor das «Escrituras Santas e [...] dizeres e autoridades dos doutores católicos e de outros sabedores e das façanhas e dos exemplos dos santos homens» (p. 2). De facto, recorre ao apotegma, à máxima, ao dito, frases concisas, de fraca narratividade, aptas a cativar a atenção, que estão identificadas com uma sentença moral e estão investidas de autoridade, de sabedoria e de exemplaridade, pois são sustentadas por uma personalidade ilustre. Consideradas dignas de lembrança para imitação, essas frases possuem valor de ensinamento, na qualidade de modelo de um antepassado. De facto, o autor valoriza a autoridade evangélica acima da ciência ou do estudo, pelo que aconselha a que primeiro se leia e estude «coisas mais ligeiras [...], para chegar depois às coisas mais altas» (p. 40).

Com efeito, pregadores como Padre Manuel Bernardes (em *Exercícios Espirituais*) ou Padre António Vieira (no *Sermão da Sexagésima*), nos séculos XVII e XVIII, fazem frequentemente uso de *exempla* nos seus sermões. Como sublinha o primeiro, em *Nova Floresta* (1696), as suas obras são de utilidade pública, pelo que o seu objectivo é muito mais a edificação ou moralização dos fiéis, que se concretiza por intermédio dos apotegmas ou «ditos breves e sentenças de varões ilustres», do que propriamente através da vertente lúdica, que proporcionará a libertação do princípio

---

<sup>77</sup> E. Finazzi-Agrò, «Bestiários», in Guiliana Lanciani et alii, orgs., *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, tradução de José Colaço Barreiros et alii, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 83.

<sup>78</sup> Claude Bremond e Jean-Claude Schmitt, *op. cit.*, p. 37.

<sup>79</sup> Bertil Marler, org., *Orto do Esposo, Texto Inédito do Fim do Século XIV ou Começo do XV*, volume 1, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956, p. 1.

pedagógico-moral<sup>80</sup>. Mesmo dando primazia à dimensão edificativa, Padre Manuel Bernardes manifesta consciência de que a vertente lúdica tem como benefício a sua especial propensão para cativar a atenção dos fiéis: «Levei a mira em meter nos ânimos que não gostam de lição puramente espiritual ditames sãos, verdades sólidas, exemplos doutrinais, envolvendo tudo em outras notícias curiosas, para que em companhia do suave entrasse o útil.» (p. 3)

Por intermédio da acção da Igreja medieval, que se apodera do património maravilhoso popular e o coloca ao serviço de uma moral de inspiração cristã, o conto assimila esse princípio didáctico advindo da tradição retórico-literária greco-latina, tornando-o parte da funcionalidade prática originária, da qual mantém o esquema comunicacional, verdadeiramente eficaz como instrumento persuasivo. Tal propósito doutrinário fará com que o conto, nomeadamente em contexto português, se constitua como narrativa moral, associada ao princípio da verosimilhança.

Em Gonçalo Fernandes Trancoso, é de facto manifesta a vinculação ao espírito catequizante antes descrito, sendo a partir dele que o mesmo passa a ser um traço permanente da evolução desta espécie narrativa no nosso país. A preferência pelo dito grave, no autor de *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, demonstra que a feição exemplar predomina, ou seja, prevalece a vertente séria ou pedagógica-moral da tradição retórica, não a dimensão cômica, no conto português. O facto explica-se pela repercussão que teve o contexto histórico antes descrito e pelo papel influente no mesmo desempenhado pela Igreja como grande instituição cultural da Idade Média.

#### **4 Gonçalo Fernandes Trancoso e a subserviência ao proveito**

Em países como Espanha, França, Inglaterra, e Itália, o conto é já cultivado na Idade Média e com significativa representatividade. Em Portugal, porém, a colectânea de Gonçalo Fernandes Trancoso data de 1575, ano da edição fac-similada, usada como referência para toda a colectânea. Com efeito, as narrativas são anteriores a esse ano de 1575, pois o Conto IX, da Segunda Parte, faz referência directa ao ano de 1569, o que implica que a Primeira Parte terá sido escrita ainda antes disso<sup>81</sup>. No prólogo-

---

<sup>80</sup> Manuel Bernardes, *Nova Floresta ou Silva de Vários Apotegmas e Ditos Sentenciosos, Espirituais e Morais, com Reflexões em que o Útil da Doutrina se Alia com o Vário da Erudição, assim Divina como Humana*, Primeiro Tomo, Porto, Lello & Irmão, 1909, p. 28.

<sup>81</sup> João Palma-Ferreira, «Introdução», in Gonçalo Fernandes Trancoso, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (edição fac-similada da edição de 1575), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982, p. XII. As citações

dedicatória de *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* dedicado a D. Catarina, representante das mulheres às quais se dirige o conselho moral das narrativas, Trancoso parece filiar-se na tradição narrativa boccacciana, ao recorrer ao pormenor histórico da peste de 1569, que lhe terá ceifado mulher e filhos, como motivo pessoal subjacente à publicação dos seus contos.

Lamentando a tristeza dessa sua perda, encontra algum conforto no facto de a sua dor ter dado origem a narrativas que se revelam vantajosas para outros, considerando importante que a lição aprendida a partir da calamidade possa pelo menos vir a ter resultados positivos. Entre estes, estaria a possibilidade de proporcionar «aos ouvintes» o proveito de aprenderem através do exemplo. Colocando este propósito como objectivo central das narrativas, de acordo com os valores morais do momento em que vive, Gonçalo Fernandes Trancoso elege algumas estratégias fulcrais para o efeito. Entre elas, está, em primeiro lugar, a adopção do papel tradicional de contador de histórias, afirmando a sua presença nestas e consequentemente dialogando com o leitor/ouvinte. Nesse papel, ao qual se refere o termo empregue, mais facilmente ele faz valer a lição intencionada, destinada a estabelecer a diferença entre o bem e o mal.

Aliás, em todo o nordeste brasileiro, nomeadamente na região do Cariri cearense, o conto oral ou popular é também designado por conto/história de Trancoso, pois, como refere Francisco Assis de Sousa Lima, a fama dos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* «elevou o vocábulo [...] à categoria de metáfora, o sinónimo de contar, fabular, narrar, deixando o livro de interessar enquanto colectânea de “exemplos” e passando a ser o próprio fundamento de uma memória»<sup>82</sup>. Ora, a designação brasileira nada mais faz do que reconhecer a identificação entre Trancoso e a figura tradicional do contador, como era pretendido pelo próprio. Neste caso, e como é

---

do prólogo são retiradas desta edição. Neste trabalho, foram utilizadas duas edições diferentes de *Contos e História de Proveito e Exemplo*, que conheceu um sucesso editorial verdadeiramente invulgar. Foram pelo menos quinze as edições, desde 1575 a 1764. Foi aqui utilizada a 1ª edição fac-similada e dela constam apenas as duas primeiras das três partes que acabariam por integrá-la em definitivo (a terceira apenas viria a público na edição de 1595). A mesma edição contém o prólogo à rainha D. Catarina, sob cuja protecção se coloca o autor, apesar de ela, na altura, já não ser regente, e ainda o soneto laudatório de Luís Brochado. Na sua Segunda Parte, é incluída a oitava ao «sábio leitor». Também foi utilizada a edição organizada por João Palma-Ferreira, cujo texto integral está conforme a edição de 1624, que deverá corresponder à 6ª edição da obra. Esta integra as três partes mencionadas, a oitava, o soneto, mas não o prólogo do autor à D. Catarina. Tendo as três partes integrantes sido publicadas pela primeira vez em 1595, não constam todas da edição fac-similada, mas sem dúvida integrariam a edição escolhida por João Palma-Ferreira, à qual falta o prólogo que foi aqui considerado de alto relevo. Por estes motivos, foram utilizadas duas edições diferentes.

<sup>82</sup> *Op. cit.*, p. 21.



característico da tradição oral, conto e contador formam uma unidade inseparável aos olhos da assembleia de ouvintes. Muitos dos informantes a que recorreu Francisco Assis de Sousa Lima identificam a «história de Trancoso» como uma ficção (o termo utilizado é «mentira») contada pelo próprio, como se ele fosse um contador, ao canto do lume<sup>83</sup>.

No mesmo prólogo, Gonçalo Fernandes Trancoso reflecte acerca da associação entre as circunstâncias pessoais e negativas da sua vida e a necessidade de transformá-las em utilidade. A funcionalidade assenta na autoridade do «dito» de pessoas idóneas. Uma outra estratégia utilizada por ele consiste em fazer sobressair o ensinamento moral ou proveito recorrendo a ditos sentenciosos, que visam assegurar a memorização do exemplo pelo leitor/ouvinte. Assim sendo, ele confessa que, depois de ter perdido toda a família, «[determinou] prender a imaginação», e, com a ajuda de Deus, «oferecer contos de aventuras, histórias de proveito e exemplo, com alguns ditos de pessoas prudentes e graves», para que «todos gozassem destes gostos, os quais dando gosto aos ouvintes, não carecem de lição.» (p. 1) Neste caso, Gonçalo Fernandes Trancoso não se considera autor, mas um contador, e apenas escreve para mitigar a sua dor pela perda sofrida. Por conseguinte, ao contrário do que acontece com o *Decameron* de Boccaccio, obra na qual predomina a finalidade estética, nos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, é ainda o propósito didáctico ou moralista a orientar o desígnio de contar.

As quarenta e uma narrativas que compõem a colectânea são distribuídas pelas suas três partes, e devem, como indica o seu título, dividir-se em dois grandes grupos essenciais: na primeira parte, estão os contos, nas segundas e terceira partes, estão as novelas. Partindo da afinidade com a tradição oral das origens, Gonçalo Fernandes Trancoso revela ter sido influenciado pela tradição moderna do conto, através da sua linha italiana (Boccaccio, Straparola, Bandello, etc.) e castelhana (Juan de Timoneda e Dom Juan Manuel). Note-se, todavia, que o motivo pessoal não determina a estruturação das narrativas contadas, o que significa que lhes assegura a independência e evita o enquadramento ou moldura que é privilegiada nas colectâneas de autores como Giovanni Boccaccio, Geoffrey Chaucer, e Margarida de Navarra.

---

<sup>83</sup> Francisco Assis de Sousa Lima, *op. cit.*, p. 22 e p. 58. A identificação entre mentira e ficção é explicada pelo uso que Gonçalo Fernandes Trancoso faz do maravilhoso da tradição folclórica, tirando assim partido da especial capacidade que a dimensão imaginativa tem para cativar o ouvinte/leitor de modo a veicular ensinamentos de natureza cristã. Todavia, como salienta Cristina Nobre, Trancoso privilegia uma escrita no modo realista, exemplar, sustentada pelo princípio da verosimilhança da representação, particularmente adequada à intenção didáctica, através da qual procura demonstrar a validade de certos princípios morais, seguindo uma estrutura dualista («*Contos & Histórias de Proveito e Exemplo*» de Gonçalo Fernandes Trancoso. *Um Texto Instrutivo do Século XVI*, Leiria, Magno Edições, 1999, p. 209).

As narrativas de *Contos e Histórias de Proveito & Exemplo* são testemunho de que Gonçalo Fernandes Trancoso considera sobretudo a finalidade moral do exemplo, que influencia o folclórico, já que muitos dos seus contos procedem, como determina o prólogo supracitado, directamente desta última tradição. No seu título, o recurso à conjunção coordenada copulativa sublinha a aliança estabelecida entre entretenimento e função proveitosa ou ensinamento moral, que se afirma, de forma clara, nas declarações do prólogo e no conjunto de narrativas. Na colectânea de Trancoso, por isso mesmo, destaca-se não só o traço folclórico, mas também a influência que sobre a mesma exerceu a tradição erudita do sermão.

A matriz oral dos contos é desde logo realçada, na dedicatória ao leitor: «Diversas histórias e contos preciosos que Gonçalo Fernandes Trancoso ajuntou, de coisas que ouviu, aprendeu e notou, ditos e feitos, prudentes, graciosos.» Textualmente, a narração é alicerçada sobre o provérbio e o dito, anunciados no início do conto, a partir dos quais é desenvolvida a narrativa ilustrativa, que explicita o seu conteúdo, e serve de prova ou demonstração. Trancoso socorre-se do provérbio e do dito, na acepção de sentença grave, dada a orientação moral que privilegia.

No «Diálogo XI» de *Corte na Aldeia*, Francisco Rodrigues Lobo define o dito como afirmação séria ou cómica que transmite sabedoria, relacionando-o com a propensão didáctico-moral: «[...] *Dito*, na significação portuguesa, tomamos por coisa bem dita, ou seja grave, como o são as sentenças, ou aguda e maliciosa [...]: e chama-se *dito* porque se diz em uma palavra, ou em muito poucas, de entendimento, de graça, ou da malícia.»<sup>84</sup> Em Gonçalo Fernandes Trancoso, prevalece a seriedade primeiramente mencionada.

No Conto IV, da Primeira Parte, a epígrafe sublinha que a autoridade moral da narrativa assenta no dito: «Que diz que as zombarias são prejudiciais e que é bom não usar delas. Conclui-se autorizado com um dito grave.» Os qualificativos «prudente» e «grave» são várias vezes utilizados e certificam a idoneidade do narrado. Ou seja, a moralidade do conto é sintetizada nesse dito e é a partir dele que se desencadeia a narrativa, cujo objectivo é tornar claro o sentido exemplar do que é contado, motivando a aprendizagem.

---

<sup>84</sup> Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia* [1619], introdução de Maria Ema Tarracha Ferreira, Lisboa, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1990, p. 220.

A história do conde da corte de D. João III é desenvolvida a partir daí. Trata-se de um homem cuja seriedade se contrapõe à ligeireza do estado de espírito dos demais. A resposta dada pelo mesmo a quem o interroga acerca da sua seriedade torna claro o sentido moral da narrativa, aconselhando maior prudência ao leitor: «- Senhor, não zombo, porque o zombar tem resposta.»<sup>85</sup> Ora, este dito serve para explicar a moral de índole cristã, cabendo tal função ao narrador/contador, que elogia a atitude exemplar da personagem, tomando-a como conselho para os demais:

Foi este dito muito notado e, a meu entendimento, deve ser recomendado à memória para não zombar com ninguém [...]. Portanto, diz bem a regra de viver em paz: Não te rias de quem passa. E os que zombam dos feitos alheios, dão ocasião que lhes descubram os seus, porque é manha de açougue que, quem mal fala, mal ouve. E, às vezes, de pequena zombaria nasce grande briga e é melhor ser os homens moderados, quietos, que zombadores, os quais sempre parece que buscam arruídos e os pacíficos serão chamados filhos de Deus, o qual, por sua piedade, nos leva à sua glória. Amen. (pp. 19-20)

Como foi referido, o dito surge associado à sabedoria e à agudeza. Isso mesmo pode ser compreendido através do Conto V da parte mencionada: «Este dito, em resposta, pareceu então a todos os que iam na barca, tão agudo que houve entre eles grande risada.» O rifão, filiado na mesma origem oral, será outro meio de veicular o ensinamento ou moralização, neste, como noutros contos: «Portanto, bem diz o rifão: Sempre é mau ser zombador.» (p. 22)

Tal moral explicitada através do recurso ao provérbio, dito e rifão, procura enfatizar o valor exemplar da narrativa. Os provérbios e os ditos, na interpretação unilateral que podem eventualmente veicular, defendem as normas morais, políticas, e familiares instituídas, às quais obedecem. A dimensão exemplar de *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* indicia que o fim moral se sobrepõe a qualquer vertente estética, comungando ainda o conto do ambiente medieval que influenciou o seu percurso. Assim, no primeiro conto, da Primeira Parte, a história do ermitão e de um salteador de caminhos integra-se nessa vertente, como reforço da natureza didáctica e moral da narrativa. Aí pode ler-se:

No princípio desta obra, me pareceu bem dizer que, ainda que é muito bom, como o é, rogar aos Santos que roguem por nós e nos sejam advogados diante de nosso Senhor, para nos alcançar o que desejamos, todavia é necessário, nós, de nossa parte, fazer o que podemos para haver o que queremos. Porque, se nós fazemos o contrário do

---

<sup>85</sup> Gonçalo Fernandes Trancoso, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, p. 19.

que rogamos, nunca o haveremos. E quadrou-me um *exemplo* que disse um padre da Companhia [...]. (Sublinhado nosso, p. 3)

A colectânea de Gonçalo Fernandes Trancoso não pode ser equiparada às que os folcloristas do século XIX viriam a realizar, preservando quase na totalidade a integridade da tradição. Ela é, todavia, produto de um contista que desempenhou um papel pioneiro na história do conto da literatura nacional, associando-o para sempre a uma consciência moral, à qual subjazem implicações teóricas. Sobre estas, porém, pronunciar-se-ia Francisco Rodrigues Lobo, que reflecte acerca das diferenças entre as duas formas narrativas identificadas por Gonçalo Fernandes Trancoso no título da sua colectânea: o conto e a história. De facto, *Corte na Aldeia e Noites de Inverno* (1619) é o primeiro texto que distingue a natureza específica do conto, relacionando-o com alguns traços que serão a seguir discutidos, revelando-se precursor das hipóteses modernas da distinção entre conto e novela.

## 5 Francisco Rodrigues Lobo: a consciência teórica

Francisco Rodrigues Lobo pode ser considerado, como bem salienta João Gaspar Simões, «a primeira consciência estética da ficção nacional»<sup>86</sup>, ao estabelecer a diferença entre a tradição oral e a tradição escrita, em *Corte na Aldeia e Noites de Inverno*<sup>87</sup>. Aqui, durante uma noite fria de Novembro, um grupo de fidalgos, que faz corte na aldeia, trava um conjunto de diálogos sobre matérias diversas. Os membros desse grupo são identificados no «Diálogo I», denominado «Argumento de toda a Obra». São eles um Letrado, que aí tinha um casal, e que desempenhara cargos de governo no âmbito da justiça (Leonardo), um Doutor (Lívio); um fidalgo mancebo, caçador e patriota (D. Júlio); um Estudante que também era poeta (Píndaro); um velho razoavelmente rico, que tinha servido a um dos «Grandes da Corte» (Solino).

Ainda nesse diálogo, os romances de cavalaria são classificados como «patranhas», uma designação que identifica as novelas ou histórias, relacionadas com uma vertente mais inventiva, cujo objectivo primacial é ocupar ou entreter, muito mais do que leccionar. Com efeito, o termo é assumido como referência a uma dimensão

---

<sup>86</sup> João Gaspar Simões, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa – Das Origens ao Século XX*, Lisboa, Dom Quixote, 1987, p. 129.

<sup>87</sup> Uma preocupação que se tornou comum às comunidades lusitana e castelhana, por essa altura, como sublinha Vítor Manuel de Aguiar e Silva («O Conto como Escrita Dialógica entre o Modo Narrativo e o Modo Lírico», in Margarida Braga Neves e Maria Isabel Rocheta, *op. cit.*, p. 101).

mais imaginativa e tem normalmente um sentido depreciativo. Tanto ele como o de estórias estão associados à perda ou ausência de proveito moral. A estória relaciona-se com acontecimentos desconhecidos, surpreendentes, marcados por maior desenvolvimento narrativo, como no caso da novela de cavalaria medieval. A matriz etimológica identifica uma sua função primordial, nomeadamente a aceitação da novela como instrumento de diversão ou entretenimento, relacionado com aventuras e feitos heróicos.

Aliás, Leonardo insinua que Píndaro se expressa como um livro de cavalarias, pois o seu discurso é rico em «palavras sonoras, razões concertadas, trocados galantes e períodos que levam todo o fôlego», uma associação nada positiva. Píndaro reconhece, efectivamente, estes seus defeitos, mas refere que «se abrisse as asas para compor livros, não houveram de ser de patranhas», remetendo para a depreciação, igualmente patente no discurso do Doutor: «De que servem livros de cavalaria fingidas? E se há ociosos que os leiam, porque há-de haver algum que os escreva, ou que espere algum fruto de trabalho tão vão?»<sup>88</sup> Os livros de patranhas ou cavalarias não estão nem entre as obras de maior gosto nem entre as de maior utilidade, como fica aqui explícito, através de uma interlocução que demonstra que o discurso teórico dos séculos XVI e XVII repete as normas da poética clássica, como sejam a imitação de modelos consagrados, o *decorum*, o equilíbrio, o ideal de clareza, a função social das letras, cuja defesa está particularmente presente neste diálogo.

Nessa interlocução, sugerindo que cada um expresse a sua opinião acerca dos livros de recreação que mais preferem, o Doutor declara-se imediatamente afeiçoado a livros cuja história é verdadeira, e, portanto, útil, acrescentando: «E, na verdade, nenhuma lição pode haver que mais recreie e aproveite que a que sei que é verdadeira, e, por natural, ao desejo dos homens deleitosa.» (p. 78) Os livros de cavalaria são reprovados por esta personagem porque narram o que nunca poderia ter acontecido, uma reprovação que sugere que a inverosimilhança da acção é menos favorável à lição moral do que a sua eventual verosimilhança. Sobre o resultado da comparação entre conto e patranha, diria o Doutor: «[...] É graça e galanteria comparar histórias verdadeiras com patranhas desproporcionadas, que gastam o tempo mal a quem nelas se

---

<sup>88</sup> Francisco Rodrigues Lobo, *op. cit.*, pp. 76-77. A partir daqui, as páginas serão indicadas entre parêntesis no texto.

ocupa, quando as outras servem de exemplo para imitar, de lembrança para engrandecer e de recreação para divertir.» (p. 79)

Solino, na resposta a tal intervenção do Doutor, esboça uma teoria da ficcionalidade, na qual considera a verosimilhança um princípio artístico que nada tem a ver com o respeito estrito pela verdade dos factos narrados, considerando-a uma prerrogativa do criador literário, como indicia o seu comentário:

Primeiramente, nas histórias a que chamam verdadeiras, cada um mente segundo lhe convém, ou a quem o informou, ou favoreceu para mentir; porque se não forem estas tintas, é tudo tão misturado que não há pano sem nódoa, nem légua sem mau caminho. No livro fingido, contam-se as cousas como era bem que fossem e não como sucederam, e assim são mais aperfeiçoadas. (p. 79)

No debate, o Doutor insiste, por sua vez, que as histórias fingidas não têm mais valor do que as verdadeiras, excepção feita às que têm uma intenção moralizadora, entre as quais se pode incluir a fábula. Neste caso particular, embora não seja narrada uma história verdadeira, dela pode ser extraído um princípio de verdade. Por este motivo, este interlocutor não reprova tanto a fábula como a história descrita como fingida. De qualquer modo, a história verdadeira é sem dúvida a que lhe merece mais lisonja, nomeadamente pela função social que desempenha, pois nela o princípio lúdico está entrelaçado com o moral: «a história verdadeira apascenta os doutos, adelgaça os grosseiros, encaminha os moços, ensina os mancebos, recreia os velhos, anima os baixos, sustenta os bons, castiga os maus, ressuscita os mortos, e a todos dá fruto a sua lição.» (p. 81)

Relacionada com o processo construtivo e inventivo, a patranha ou novela de cavalaria é identificada com a tradição escrita e como produção de um autor, enquanto o conto propriamente dito permanece associado à oralidade e a um contador. A história está definitivamente dependente da tradição escrita e da figura de um autor. A novela sentimental de Boccaccio exemplifica a importância que a temática do amor adquire no género. De facto, as histórias contadas no «Diálogo X» abordam essa temática; a acção é situada em Itália e na Lombardia, e as suas personagens são históricas. Nos contos, porém, são apresentadas personagens tipificadas, denominadas pelo papel que desempenham na acção (o rei, uma rainha), e moralmente contrastivas (o bom herói, ou a personagem forte, o mau ou vilão, e o fraco que precisa de ser protegido); o espaço não é já europeu, mas indeterminado, decorrendo a acção numa terra desconhecida.

O valor das histórias segundo o modelo de Boccaccio é, pois, minimizado em face de histórias morais, como o conto, que procuram ensinar muito mais do que distrair. No «Diálogo X», «Da maneira de contar histórias na conversação», a discussão teórica é desenvolvida por Leonardo e Feliciano. Os contos orais são, aliás, as narrativas que cabem melhor no modelo de «conversação» ou transmissão oral em que assenta *Corte na Aldeia e Noites de Inverno*. A par disso, o mesmo género é especificamente classificado como «história para exemplo», isto é, como narrativa que tem por objectivo o «engrandecimento» moral de quem ouve. Solino, nesse diálogo, narra uma história desta natureza. As críticas que lhe são dirigidas fundamentam teoricamente a distinção:

Maravilhosa é a história para exemplo (disse o Doutor) e também poderá servir desse no como se devem contar outras semelhantes: com boa descrição de pessoas, relação dos acontecimentos, razão dos tempos e lugares e uma prática por parte de alguma das figuras que mova mais a compaixão e piedade [...].

- Somente (acudiu Leonardo) me pareceu comprida, sendo a matéria dela muito breve.

- Essa diferença (lhe tornou Feliciano) me parece que se deve fazer dos contos às histórias; que elas pedem mais palavras que eles, e dão maior lugar ao ornamento e concerto das razões, levando-as de maneira que vão afeiçoando o desejo dos ouvintes; e os contos não querem tanto de retórica porque o principal em que consistem é a graça do que fala, e na que tem de seu a cousa que se conta. (pp. 204-205)

Leonardo, no seu comentário, pretende salientar que, muito embora a acção aparentasse ser reduzida e mesmo linear, a forma como o discurso a colocara a fizera parecer bastante mais extensa. Significa isso que o tempo do discurso se revelara mais longo do que o da história, e daí a extensão notada, originada pelo prolongamento artificial do tempo da história, motivado pela necessidade de dar relevo a determinados eventos, ocorridos de forma veloz, ou então pelo destaque dado à vida psicológica das personagens. A demora no discurso pode ser motivada por várias circunstâncias, mas ela não implica um tempo da história mais longo, estando eventualmente relacionada com a instituição da pausa narrativa.

Como refere Feliciano, igualmente no «Diálogo X», o conto diferencia-se da patranha ou novela porque esta é mais propensa ao «ornamento» e explicações marginais, a maior complexidade retórica, e aquele mais eficaz, um elemento que apresenta a extensão do género como característica intrinsecamente ligada às suas origens socioculturais de relato cuja principal função era partilhar certo tipo de conhecimento e valores de natureza grupal, e explica a sua natural brevidade. Os presentes valorizam assim a sua naturalidade ou oralidade, «porque se conformava no

modo e acção de falar com o que dizia», dando-se a adequação perfeita entre a ideia moral e a simplicidade da acção (pp. 210-211).

É costume referir-se, como modelo de *Corte da Aldeia e Noites de Inverno*, a obra *Il Cortegiano* (1528) de Baltasar Castiglione, pois nela um grupo de homens educados debate vários assuntos, a maioria dos quais respeitantes à formação do cortesão. Todavia, a associação deve ser contestada, por não haver corte em Portugal com características semelhantes às retratadas na obra do autor italiano, composta por uma sociedade de artistas<sup>89</sup>. As mutações sociais ocorridas na passagem da Idade Média para o Renascimento (a cedência de uma sociedade rigidamente hierarquizada ao crescimento da burguesia comercial, que se vai apropriando de meios económicos relevantes, o progresso e o conhecimento que ameaça o poder das universidades directamente dependentes do poder régio e eclesiástico, o aparecimento de um novo público) darão razão a tal defesa. A partir do século XV, e com a emergência do absolutismo régio, as universidades adquirem relevo sociopolítico e a sua função cultural e papel de centro de acolhimento e protector dos artistas é aumentado. As restantes cortes europeias procuram seguir o modelo italiano, do qual é testemunho *Il Cortegiano*, demonstrando a centralidade adquirida pela corte e pelos seus valores (o valor do saber (de línguas antigas e modernas) e da destreza física, da espiritualização dos impulsos amorosos, da virtude, descrição, e prudência, entre outros), mas em Portugal tal não é possível<sup>90</sup>.

Assim sendo, a obra possui certo pendor nacionalista, sendo o objectivo primacial de Francisco Rodrigues Lobo expressar a sua nostalgia da idade de ouro perdida dos portugueses, durante a qual os reis e a sua corte mantiveram o seu prestígio<sup>91</sup>. Ela nascerá, portanto, de certa nostalgia da independência nacional, reduzida agora ao culto do mito sebastianista, à espera. Nesta circunstância, a corte estabelecida é aquela que o país verdadeiramente não tem e o autor visa refazer, através da preparação dos seus futuros cortesãos. Na dedicatória a D. Duarte, Francisco Rodrigues Lobo salienta que, na ausência de uma corte em Portugal, fidalgos e cortesãos «vieram a fazer

---

<sup>89</sup> Concorde-se aqui com a opinião de Afonso Lopes Vieira, «Prefácio», in Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia e Noites de Inverno*, 2ª edição, Lisboa, Sá da Costa, 1959, p. IX.

<sup>90</sup> Sobre tais mutações, pode ler-se José Augusto Cardoso Bernardes, «Capítulo I – Humanismo e Renascimento: Quadro Europeu e Marcas da Especificidade Portuguesa», in Carlos Reis, dir., *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Volume II – Humanismo e Renascimento, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1999, p. 14.

<sup>91</sup> Sobre esta matéria, cf. Jacinto do Prado Coelho, «Corte na Aldeia e Noites de Inverno», in *Dicionário de Literatura*, volume 1, Porto, Figueirinhas, 1994, p. 222.



Corte nas Aldeias, renovando as saudades do passado [sic] com lembranças devidas àquela dourada idade dos Portugueses» (p. 71). Na dedicatória de *Corte na Aldeia*, o autor manifesta-se nostálgico do tempo em que Portugal tinha de facto uma corte própria<sup>92</sup>.

Essa manifestação tem a ver com as características do tempo histórico no qual se inscreve o maneirismo português. Este é marcado pelo sentimento de decadência, decorrente da perda da grandeza política e económica antes alcançada, culminando com os acontecimentos de Alcácer-Quibir e a perda da independência nacional. Tais acontecimentos marcam a cultura portuguesa, nomeadamente através da crença no messianismo, que originaria toda uma literatura nacionalista. É neste contexto que se destaca o mecenato da casa de Bragança, ao qual se refere Francisco Rodrigues Lobo na sua dedicatória. A casa de Bragança, durante o domínio filipino, patrocinara o estudo da literatura produzida em Portugal, desenvolvendo-se em torno dela uma intensa actividade cultural, que se caracteriza pelo surgimento de uma literatura de cunho nacionalista, empenhada na defesa da causa restauracionista, e expressa em textos de carácter historiográfico e memorialista.

De acordo com o exposto, o nacionalismo de Francisco Rodrigues Lobo deve também ser responsabilizado pela valorização do conto como género, através da qual ele expõe uma doutrina estética. Naturalmente relacionada com esse interesse está também a oposição entre a cidade e o campo destacada em *Corte na Aldeia e Noites de Inverno*, a qual decorre da afinidade notada, desde os primórdios do conto oral, entre ele e o espaço rústico, cuja autenticidade é sobremaneira enaltecida. A consciência teórica deste autor, resultante da união destes elementos é inédita. Essa reflexão sobre um género que, até ao século XVIII, permaneceu enraizado na tradição oral, e a delimitação de fronteiras entre ele e a novela de procedência italiana expressamente vinculada à tradição escrita, e nessa altura ainda denominada história, nunca havia sido empreendida e constitui um marco importante na sua história.

## 6 A independência estética no século XIX: o folhetim

---

<sup>92</sup> Maria Lucília Gonçalves Pires, «A *Corte na Aldeia* de Francisco Rodrigues Lobo e a Literatura de Comportamento Social em Portugal no Século XVII», in Carlos Reis (dir.), *História Crítica da Literatura Portuguesa* – Volume III: Maneirismo e Barroco, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 2001, p. 121 e p. 123.

Na Idade Média, no Renascimento, e no Barroco, o conto não existe autonomamente, surgindo integrado em colectâneas ou conjuntos narrativos. Até ao século XIX, é assim que sobrevive. Nesta altura, porém, alcança a independência estética, que, nas demais nações europeias, viria a situar-se no século XIV. Na sequência do desenvolvimento da imprensa, é permitida a sua publicação isolada, e esta, tendo lugar num contexto heterogéneo, potencia uma diversificação decisiva, tornando-o um produto da época, ao aproximá-lo da actualidade, permitindo a respectiva ascensão como forma moderna. A história remota do conto evidencia a fidelização a propósitos primordialmente não estéticos, razão por que dificilmente ele se liberta da raiz tradicional, que, aliás, se inscreve em todo o seu percurso. Contudo, a história recente, iniciada neste contexto, denuncia que o mesmo é responsável por uma significativa renovação formal, subjacente à qual está a valorização da vertente estética<sup>93</sup>.

O romantismo desempenha um papel essencial na revalorização da cultura tradicional, mas caberia também aos folcloristas portugueses dos anos 70 e 80 do século XIX, como Teófilo Braga e Adolfo Coelho, inspirados pelo trabalho de investigação dos irmãos Grimm, a descoberta do valor intrínseco do conto nacional e estrangeiro de extracção popular. Despertando o interesse do público por ele, esses estudiosos desenvolveram em Portugal uma actividade semelhante à dos investigadores alemães, dando continuidade ao trabalho desenvolvido por Almeida Garrett e Alexandre Herculano, divulgando o género compilado nas colectâneas<sup>94</sup>.

Teófilo Braga publica *Contos Populares do Arquipélago Açoriano* em 1869 e *Contos Tradicionais do Povo Português* em 1883, datando a segundo volume desta obra dos anos de 1914/15. Para ele, a tradição do povo é uma «fonte estética da literatura» e um meio de alcançar o progresso literário<sup>95</sup>. Adolfo Coelho publica a sua colectânea de

---

<sup>93</sup> Allan H. Pasco defende que nenhuma diferença existe entre os contos de *As Mil e Uma Noites*, os de Boccaccio, ou os de Margarida de Navarra, ou seja, entre os relatos tradicionais e os modernos. Os recursos mudam, mas nenhum traço distintivo ou qualidade diferencia uns dos outros em termos concretos. Deste modo, há elementos-chave que permanecem no género e são combinados com traços específicos de época, reflectindo uma realidade actual. Numa perspectiva afim da de Norman Friedman, adiante mencionada, acredita que a brevidade seria afectada por condições culturais particulares («On Defining Short Stories», in Charles E. May, *op. cit.*, p. 115 e p. 121).

<sup>94</sup> Maria Teresa Cortez-Mesquita estuda em pormenor a acção desses folcloristas, e considera que o empenhamento colocado na actividade de recolha e publicação dos contos populares foi favorável à receptividade do público leitor português relativamente a essa e outras tradições europeias (*Os Contos de Grimm em Portugal – Estudo da Recepção dos Kinder-und Hausmärchen entre 1837 e 1910*, Dissertação de Doutoramento Policopiada, Universidade de Aveiro, 1998, p. 306).

<sup>95</sup> Cf. Teófilo Braga, *Contos Tradicionais do Povo Português*, volume 1, p. 15. Como estuda Enrique Baltanás, o interesse de Teófilo Braga pelo folclore é também de natureza sociopolítica, já que o mesmo é

contos populares em 1879, saudando o facto de Portugal acompanhar os estudos que já haviam sido encetados na Alemanha pelos autores da colectânea *Kinder-und-Hausmärchen*, e assim confirma que o trabalho dos dois investigadores alemães desencadeou um interesse notório pelo conto de extracção folclórica.

A Geração de 70, por intermédio de Teófilo Braga e Adolfo Coelho, terá um papel pioneiro na valorização do património nacional em prosa, desenvolvendo e actualizando as preocupações sociais e nacionalistas do primeiro romantismo. O interesse por esse património não é exclusivamente de pendor estético-literário, como no primeiro romantismo se verificava relativamente aos romances populares e lendas, mas filológico, etnográfico e pedagógico<sup>96</sup>. A atenção à literatura folclórica não se cinge apenas a este momento da cultura oitocentista. No fim-de-século, ela readquire igualmente significativa projecção, nomeadamente no estilo epocal neo-romântico, que, não sendo datado de uniformidade, se divide em várias tendências. Estas, apesar das suas diferenciações nominais e circunstanciais, emparelham aí com os esteticismos decadentista e simbolista na oposição à modernidade científica oriunda do Iluminismo<sup>97</sup>.

José Carlos Seabra identifica três correntes entre as tendências neo-românticas finiseculares: a vitalista, a saudosista, a lusitanista. Elas convergem nas concepções sobre a criação poética, as funções da literatura, a axiologia crítica, a estrutura genérica da expressão imagística e estilística<sup>98</sup>, e vão defender o tradicionalismo e nacionalismo literários, não subestimando a reverência por modelos anteriores da literatura portuguesa, como sejam os cancioneiros, os nobiliários medievais, autores como Camões, Bernardim, Cristóvão Falcão, Frei Agostinho da Cruz, Garrett e Camilo, João

---

tido como instrumento de regeneração nacional e até de união ibérica («Folklore, Política y Literatura Popular en el Siglo XIX (Cartas Inéditas de A. Machado Alvarez a Teófilo Braga), *Estudos de Literatura Oral*, 7-8, 2001-2, pp. 29-30).

<sup>96</sup> Maria Teresa Cortez-Mesquita, «Teófilo Braga e Adolfo Coelho – Duas Posições Face aos Irmãos Grimm e à Colecção *Kinder-und-Hausmärchen*», *Estudos de Literatura Oral*, 7-8, 2001-2, p. 80.

<sup>97</sup> Como estuda José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-romantismo na Poesia Portuguesa: 1900-1925*, volume 1, Dissertação de Doutoramento Policopiada, Coimbra, 1999, p. 42. José Carlos Seabra Pereira descreve o neo-romantismo como um estilo epocal que surge «a partir da viragem para os anos 90, já em consciente integração numa frente de reacção anti-positivista e anti-naturalista, anti-realista e anti-parnasiana, que sempre em conluio com os esteticismos decadista e simbolista, algumas vezes também em demarcação mais ou menos rigorosa perante eles – apesar de, no quadro geral do devir oitocentista dos sistemas estético-literários, os mesmos Decadentismo e Simbolismo metamorfoseiam cada um a seu modo, importantes legados do Romantismo matricial.» (*ibidem*, p. 38)

<sup>98</sup> José Carlos Seabra Pereira, «Tempo Neo-Romântico (Contributo para o Estudo das Relações entre Literatura e Sociedade no Primeiro Quartel do Século XX)», *Análise Social*, vol. XIX (77-78-79), 1983, p. 849.

de Deus e Antero, Ramalho e Alberto d'Oliveira, António Nobre e Junqueiro. Todas elas, apesar da sua não uniformidade, pretendem «reatar o fio da genuína tradição e para reavivar a personalidade inalterável da Nação, da sua cultura e da sua literatura»<sup>99</sup>.

A única corrente do neo-romantismo que tem antecedentes no século XIX é a lusitanista, tendo precisamente uma gestação paralela ao avanço no domínio da pesquisa filológica, etnográfica e histórica, e ao crescente antagonismo entre a vida moderna e a provincial<sup>100</sup>. O neo-romantismo lusitanista privilegia a exaltação conservadora das virtudes e grandezas patrióticas. Não é totalmente alheio às questões sociais, mas estas são abordadas com resignação, não com revolta, de acordo com o seu moralismo religioso. À intervenção social a corrente lusitanista interpõe o culto da tradição, o historicismo e o ruralismo, dos quais ressalta o seu interesse etnográfico. Nela, o pitoresco insere-se na preocupação com o casticismo, ou com a língua, a história, o folclore, e aceita o povo como «museu natural». Na corrente lusitanista, o etnografismo (lendas, superstições, costumes, festividades, etc.) serve de inspiração temática, mas também surge como valorização do irracional, de certo passadismo e evasão pelo pitoresco, relacionando-se com a doutrina do popularismo estético. Motivados pelo valor do poder criativo da espontaneidade popular, os lusitanistas enaltecem a literatura produzida por tal camada da população, procedendo à sua recolha e aproveitamento<sup>101</sup>.

O interesse etnográfico destas correntes nacionalistas finisseculares apresenta-se como prolongamento daquele que foi manifestado pelos primeiros etnógrafos portugueses, estando a ele subjacente o desejo de superação da crise. Trindade Coelho, neste contexto, teria mesmo planeado uma versão portuguesa dos contos de Grimm, que nunca foi concretizada. O autor menciona esse desejo em carta a J. Monteiro Aillaud, datada de 12 de Dezembro de 1901, na qual salienta a necessidade de, numa eventual

---

<sup>99</sup> José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, volume 2, p. 505.

<sup>100</sup> José Carlos Seabra Pereira, «Tempo Neo-Romântico (Contributo para o Estudo das Relações entre Literatura e Sociedade no Primeiro Quartel do Século XX», *ibidem*, p. 853.

<sup>101</sup> José Carlos Seabra Pereira, «Tempo Neo-Romântico (Contributo para o Estudo das Relações entre Literatura e Sociedade no Primeiro Quartel do Século XX», *op. cit.*, pp. 866-867. Sobre isso, escreve o autor: «Se, enquanto fonte de inspiração temática (lendas e superstições, tradições e costumes, devoções e festejos, trajes e artefactos, utensílios e processos os mesteres e da lavoura, etc), o etnografismo se liga à valorização do irracional, ao ruralismo, ao passadismo e à evasão pelo pitoresco, pelo menos enquanto fonte de inspiração estilístico-formal, essa componente etnográfica do neo-romantismo lusitanista liga-se à doutrina do popularismo estético. Na dependência ou não da defesa explícita do princípio do inigualável poder criativo da espontaneidade popular (ao nível individual ou colectivo), os lusitanistas lançam-se no enaltecimento da poesia e demais literatura popular, procedem à sua recolha, legitimam a sua “afinação” (termo usado por Trindade Coelho).» O popularismo envolve o aproveitamento de elementos e textos da poesia popular cujo estilo é assimilado (*ibidem*, p. 867).

compilação portuguesa de tais contos, lhes restituir a simplicidade característica da sua forma popular, escrevendo ao seu correspondente: «[...] Os Contos de Grimm em francês são muito literários, têm muitas cascas, muito artifício, quase retórica! Mas nós vamos [...] restituí-los, quanto possível, ao que suponho deverá ter sido a sua forma popular e primitiva.»<sup>102</sup>

A par da revitalização do interesse pelo património de origem popular, na década de 70 do século XIX, o conto, que no romantismo pertence às raízes folclóricas, afasta-se mais da matriz oral. A sua maturidade decorre precisamente dessa separação, mas também da distância criada da subordinação ao propósito moral, a partir da qual o mesmo se assume como forma autonomizada de objectivos não estéticos. Esse desenvolvimento revela, portanto, um género paradoxal, porque, sendo o mais antigo, é também o que mais tardiamente conheceu uma configuração literária<sup>103</sup>.

A evolução histórica confirma de facto a origem recuada do género, mas é verdade que, no século XIX, a autonomia artística resulta da sua integração no mundo das publicações periódicas, cuja popularidade contribui para a sua transformação. O desenvolvimento deste novo mercado anuncia um tempo no qual se verifica a preferência pelo conto. Influenciado pelo folhetim e pela crónica jornalística, o conto literário moderno afasta-se (provisoriamente) da sua raiz folclórica. A emergência de um novo género, que está relacionado com o modelo desenvolvido na imprensa, não impede o reconhecimento de que ele sempre esteve mais próximo do folclórico, até porque no romantismo ele era já publicado nos periódicos e está muito dependente do universo tradicional, como, aliás, viria a estar um século mais tarde, nomeadamente através de Manuel da Fonseca<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> Trindade Coelho, in Carolina Michælis, org., *Autobiografia e Cartas*, Lisboa, A Editora, 1910, p. 159.

<sup>103</sup> Como bem salienta Mariano Baquero Goyanes: «Confundido inicialmente con el mito, con las viejas creencias y las seculares tradiciones, el cuento alcanza configuración literaria en el XIX, y se convierte así en el más paradójico e extraño de los géneros: aquel que, a la vez, era el más antiguo del mundo y que más tardó en adquirir forma literaria.» (Mariano, *Qué es el cuento?*, Buenos Aires, Editorial Columbia, 1967, pp. 22-23).

<sup>104</sup> O que João de Melo escreve no prólogo à sua antologia do conto português enquadra-se nesta perspectiva: «Mesmo quando, nos períodos mencionados [Idade Média, Renascimento, Barroco], circulava já sob forma escrita, o conto português não foi além de uma narrativa incipiente, umas vezes sobrecarregada pela moralidade religiosa ou social, outras pelas mitologias do maravilhoso pagão, e portanto sem um modelo formal que o aproximasse da sua verdadeira autonomia literária. Nem mesmo o Renascimento lhe trouxe aquela moldura de modernidade e renovação que tanto impacto causou nas literaturas ocidentais. Confundindo-se com as tradições populares da oralidade, esteve quase sempre mais perto do folclórico que do literário.» (cf. «Prólogo», in *Antologia do Conto Português*, 2ª edição, Lisboa, D. Quixote, 2002, p. 11).

Essa emergência está relacionada com uma das principais transformações a que se assiste a partir dos anos 40 do século XIX: a evolução do mercado literário, por causa da alteração das condições de produção e de distribuição, dos meios de difusão, do estatuto dos produtores, da composição e número de público, cujo alargamento resulta na libertação do mecenato tradicional, pois ele não é agora recrutado do círculo restrito de relações pessoais, mas acompanha o próprio desenvolvimento desse mercado, que teve como consequência imediata e primacial a mudança na relação entre o produtor e o consumidor. Para isso, muito contribuiu a própria imprensa periódica, na qual os intelectuais de oitocentos, independentemente da classe, participavam assiduamente. Foi, portanto, principalmente através da imprensa que muitos deles se foram tornando profissionais das letras, não através do livro<sup>105</sup>.

Nesta primeira metade de oitocentos, surge um grande número de publicações periódicas, que estão relacionadas com um novo género de escrita: o folhetim. Trata-se de uma moda importada de França, onde já existia desde os anos 40, que foi implementada em Portugal por Almeida Garrett por volta de 1846. No jornal, havia dois tipos de folhetim: o folhetim literário ou folhetim crónica e o folhetim série. O primeiro tipo era uma crónica de actualidades, e tinha suporte definitivo naquele espaço de publicação; o segundo tinha no mesmo apenas um suporte de passagem, e estava reservado à publicação em série de romances, que só posteriormente saíam em livro, contribuindo para o desenvolvimento de uma estrutura narrativa digressiva no primeiro e segundo romântismos. O folhetim literário congrega vários registos, desde o informativo ao poético (depoimentos, descrições de eventos, que têm pretensões de análise social, crítica literária, biografia, poema, poema em prosa, conto, crónica), matérias que vieram a desenvolver-se de forma especializada nas secções do jornal moderno<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos explica que, tendo a condição do livro como mercadoria sido estabelecida entre 1820 e 1870 coincidiu com o crescente domínio dos editores franceses (Rolland, Bertrand, Maré, Chardon, Orcel) sobre o mercado livreiro português, o que limitou as obras dos nacionais ao consumo interno, impossibilitando a sua divulgação no estrangeiro. Esta seria razão mais do que suficiente para justificar a importância que a imprensa periódica teria nas suas vidas, como único modo de exercer a sua actividade e proceder à divulgação das suas criações (Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 248). O escritor, em vez de depender do Estado, depende agora das regras do mercado. Porque dificilmente a suficiência económica do profissional das letras estaria garantida, ele recorre às funções de tradutor e folhetinista, de modo a garantir a sua sobrevivência (*ibidem*, p. 149). É por isso que a imprensa se torna tão relevante nesta altura.

<sup>106</sup> Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos, «Folhetim», in Helena Carvalhão Buescu, coord., *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 190 e p. 192.

A publicação em série contribuiu para suscitar o interesse dos leitores pelo romance-folhetim. Trata-se de uma forma narrativa que, tirando partido dos êxitos franceses, divulgados em Portugal através de traduções duvidosas, muito contribuiu para o sucesso da imprensa periódica, aumentando o número dos seus subscritores<sup>107</sup>. Neste contexto, ele surgiria como alternativa aos textos didácticos, constituindo uma forma mais acessível para a maioria do público. O romance-folhetim é um género narrativo com traços próprios, alguns deles derivados da periodicidade com que era publicado<sup>108</sup>.

Da forma de publicação, decorre a sua específica construção apelativa e a respectiva estratégia retórica assente no diálogo constante entre o narrador e o narratário, através do qual aquele guia a leitura. Certa convencionalidade é característica desse romance, nomeadamente em termos de temática. Os temas sociais são nele uma constante: o tema do adultério está quase sempre presente, sendo utilizado para destacar a luta entre a paixão e o dever, bem como a problemática da injustiça entre classes, comprovada com o recurso ao casamento contrariado, os temas da orfandade, da pobreza, da honra e da traição são igualmente uma presença fixa, utilizada para destacar a figura do herói que luta por uma causa justa.

O género seria muito influenciado pelo melodrama, bastante popular no século XIX, e marcado pelo sentimento, pelo exótico, e pela sobrenaturalidade<sup>109</sup>. Ele é ainda caracterizado por uma estrutura digressiva, a qual resulta no destaque dado a peripécias marginais ao acontecimento central (através da introdução do mistério, do enigma, do terror, do sobrenatural, do macabro, e do crime, associados a golpes teatrais de aparições de personagens, e ao ambiente gótico medieval, presente nos espaços em ruínas), inerente às quais está o maniqueísmo da acção, patente no desenlace moralizador. A sua acção é frequentemente interrompida, mesmo em pontos essenciais,

---

<sup>107</sup> Para os livreiros, esse modelo, representado pela produção de Alexandre Dumas, Eugène Sue, Paul Féval, Paul de Kock, Xavier de Montépin e Arlincourt, constituía um investimento de retorno garantido. A própria evolução dos hábitos de leitura da população portuguesa demonstra que a sua preferência vai para este tipo de literatura, associada ao prazer e à diversão, que permitiria escapar à banalidade quotidiana (cf. Maria do Rosário Cunha, *A Inscrição do Livro e da Leitura na Ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, Almedina, 2004, p. 64).

<sup>108</sup> Carlos Reis considera mesmo que o tipo de narrador caracteristicamente nele representado é uma projecção discursiva dos condicionamentos criados pelo tipo de comunicação instituída, a qual origina «um relato que há que controlar, prolongar, encurtar ou interromper de acordo com imposições extra-literárias (problemas financeiros, reacções do público, etc.), [e] exige uma manipulação do tipo “totalitário”» («Romance-folhetim», *Dicionário de Narratologia*, p. 370).

<sup>109</sup> Cf. José Édil de Lima Alves, in *A Paródia em Novelas-Folhetins Camilianas*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990, p. 19 e pp. 24-25.

para introdução da digressão propositadamente destinada a dilatar a narrativa, mantendo as expectativas do leitor, cujo interesse é necessário assegurar.

Todavia, este sub-género está normalmente associado à industrialização da literatura, e nem sempre foi visto de forma positiva. O seu sensacionalismo não agrada aos críticos, mas por vezes estes também cultivam esta forma narrativa. É o caso de Camilo Castelo Branco, que através dela procura alcançar um público mais alargado. Como adiante se verá, fá-lo sempre a partir de uma consciência crítica praticada na forma do conto. Não será esse, porém, o caso de Herculano, que condena veementemente a sua falsa moral. Aliás, essa crítica ao romance-folhetim teve um papel essencial na ascensão do conto como forma moderna que, surgindo ainda como género didáctico, afirma a sua superioridade perante uma prática vista como corruptora dos costumes e desmoralizadora. A par disso, o próprio conto acabou por beneficiar da atenção concedida a este tipo de romance, mesmo sendo ainda entendido como literatura exclusivamente dedicada a um público infantil<sup>110</sup>.

A publicação de textos isolados assegura um espaço próprio para a narrativa breve, aumentando o seu consumo, tornando-a uma forma familiar. Com efeito, a imprensa, que tem sobre o livro a vantagem de alcançar um público mais amplo, não elitista, e socialmente diversificado, impulsiona o consumo. Porque a publicação na imprensa levou a um maior afastamento da raiz folclórica, isto não implica o desaparecimento do didactismo e moralidade no conto, nem tão-pouco do modelo que acolhe esta realização, mas uma secundarização desse propósito, em prol do interesse científico e social, que dita a atenção a novos temas e estilo<sup>111</sup>. É certo que o conto oitocentista, estando mais dependente de uma intenção de representação da realidade, esbate este intuito moral, mas nem tanto o didáctico. Contudo, isso não implica o desaparecimento de uma feição que a matriz determina como inerente ao género.

O conto deve, por conseguinte, à imprensa a atenção de um novo público e a consequente legitimação. O periodismo, ao aproximá-lo da actualidade, permite a diversificação e a revitalização, mas esta autonomia não anula a relação com antigos recursos e artifícios narrativos do tempo em que nasceu e da Idade Média e Renascimento. Juan Paredes Núñez defende, de acordo com isso, que a imprensa

---

<sup>110</sup> Suzanne Ferguson, «The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres», in Susan Lohafer e Jo Ellyn Clarey, *op. cit.*, p. 182.

<sup>111</sup> Massaud Moisés, *O Conto Português*, p. 19.



favoreceu a expansão da forma, mas forçou-a, ao mesmo tempo, a regressar à brevidade característica da oralidade<sup>112</sup>.

João Palma-Ferreira advoga que a fábula moderna não desaparece da narrativa portuguesa a partir de inícios do século XIX, pois, de forma eventualmente intencional, ela continua a estar presente, primeiro em Herculano, depois em Rodrigo Paganino, em Camilo Castelo Branco, Álvaro do Carvalho, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, e Trindade Coelho. Na visão daquele autor, que é também a nossa, o que sucede é que a perspectiva didáctica tradicional, acolhida a partir de Gonçalo Fernandes Trancoso, se altera quando o conto se aproxima da reportagem e eventualmente da lírica<sup>113</sup>. De igual modo, de acordo com tal perspectiva, também se pode acrescentar que a vertente pedagógico-moral do conto foi valorizada no pós-naturalismo, altura em que o autor sente que perde a capacidade de falar ao seu leitor. A ênfase dessa feição paradigmática do género leva a que, em novos contextos, se regresse à velha forma do conto, aliando-se o desígnio instrutivo ao paradigma comunicacional original, que remete uma vez mais para o universo folclórico que o acolheu aquando do seu nascimento.

Poder-se-ia pensar que o afastamento das colectâneas ou conjuntos narrativos característicos da Idade Média, do Renascimento, e do Barroco, implicaria a desvinculação total e definitiva do conto dessa sua raiz tradicional, sobretudo depois das modificações trazidas pela sua integração no mundo jornalístico. Todavia, a memória desse seu percurso histórico remoto acabaria por ser reavivada pela realização de novas colectâneas no século XIX, exemplificativas da revalorização da cultura popular que o viu nascer e da qual fora pioneira a primeira geração romântica. A mesma memória está patente no modo como a sua forma moderna comprova que a feição vinda desse passado é inerente ao género actual. Isto é, a oralidade tradicional e a perspectiva didáctica(moral) que desde sempre lhe está associada, permitindo a inclusão da reflexão teórica no próprio fazer literário, é uma tendência igualmente estabelecida pela primeira geração romântica.

De facto, Almeida Garrett e Alexandre Herculano desempenharam aqui um papel pioneiro. Herculano influencia um autor transicional como Rodrigo Paganino,

---

<sup>112</sup> Juan Paredes Núñez, in *Algunos Aspectos del Cuento Literario (Contribución al estudio de su estructura)*, Granada, Campus Universitario de Cartuja, 1986, p. 21.

<sup>113</sup> João Palma-Ferreira, «Prefácio», in Gonçalo Fernandes Trancoso, *op. cit.*, pp. LII-LIII.

cujo interesse pela sequência de contos reenvia para os conjuntos narrativos característicos das épocas recuadas mencionadas. Todavia, a sua acção inovadora seria também continuada pela segunda geração do movimento romântico, através de Camilo Castelo Branco, que, por sua vez, influenciará Álvaro do Carvalho. A mesma tendência não se cinge, porém, ao romantismo. Eça de Queirós, no contexto do realismo português (também denominado terceiro romantismo), incorpora no conto a auto-reflexão que permitirá a evolução da forma a partir da sua tradição.

A presença da oralidade tradicional e a sua especial capacidade para captar o interesse do «ouvinte» (leitor), influenciando-o, explica por que razão a reflexão teórica sobre o conto estará sempre incluída no seu fazer, indicando não haver a mesma falta de consciência de género nos seus cultores como a que se verificava nas épocas em que fábulas, apólogos, e exemplos eram publicados como contos nas colectâneas. Na verdade, conscientes de praticam um género específico, com características próprias, que não se confunde com essas outras formas breves e nem com o conto oral, cuja herança conserva, os autores entendem que a definição dele está muito dependente da memória da tradição, inscrita também na sua forma moderna. A reflexão teórica surge integrada na própria forma literária, uma feição essencial para a afirmação do conto, fazendo dele, ao longo dos tempos, um género tão tradicional quanto moderno, e por isso responsável pela construção da sua própria história e afirmação, através da auto-reflexão.

## **7 O problema histórico-literário e a questão teórica**

De acordo com o acima exposto, na definição do conto interferem dois problemas centrais: um de natureza histórico-literária, e um outro de natureza teórica. O primeiro tem a ver com as opiniões divergentes acerca da origem do género, que alguns consideram situar-se no conto literário moderno de Edgar Allan Poe e Anton Chekhov, recusando aceitar as suas demais variantes históricas. Todavia, como salienta Norman Friedman, quer o conto literário moderno quer as variantes são categorias históricas, que não devem ser aceites como representativas do género globalmente considerado, mas sim do género histórico.

Torna-se fulcral distinguir as características próprias da forma e as que são acidentais e historicamente condicionadas, e, portanto, extra-genéricas, porque o conto,

em determinado estágio do seu desenvolvimento, as partilha com outros géneros<sup>114</sup>. Neste caso, definir o conto como história breve ou como ficção narrativa em prosa é identificar uma categoria teórica, que o distingue de outras subclasses narrativas, ora de extensão média (a novela), ora de extensão longa (o romance).

Nesta segunda abordagem, entende-se que é impossível retirar conclusões apriorísticas acerca do género, e observa-se não haver uma ruptura brusca entre o conto tradicional e o moderno. Mais do que a brevidade por si só, é o propósito artístico que define o conto como género, razão por que não se podem excluir acções de uma ou de outra dimensão, nem técnicas narrativas, devendo-se antes procurar as causas da brevidade apresentada. Variam, pois, tanto a dimensão da acção, como o modo de a representar, e o efeito pretendido, elementos que explicam a brevidade.

Ora, esta última propriedade, apesar de ser a característica mais proeminente do conto, não é suficientemente distintiva, apresentando-se como termo relativo e não absoluto. De facto, a mera contagem de páginas nada revela da essência do género, razão por que a sua brevidade decorre da utilização de certos elementos composicionais (alguns dos quais já mencionados), que estão de acordo com o efeito pretendido. Mariano Baquero Goyanes reconhece que a diferenciação entre novela, romance, e conto ultrapassa a questão da dimensão, embora o limite físico, numa primeira análise, permita associar o texto a determinada categoria narrativa, correspondendo às expectativas do leitor<sup>115</sup>.

Contudo, numa segunda fase de aproximação, é necessário averiguar as causas da brevidade e a dimensão qualitativa, que remete para a natureza do objecto. A dimensão da acção, que pode ser breve, não deve ser confundida com a do conto, que pode ser curto. Os dois qualificativos têm, respectivamente, um sentido temporal e espacial. Por exemplo, àquele que discursa pede-se que seja breve, mas àquele que escreve, propõe-se que seja curto. Os processos composicionais são condicionados pela redução e concisão, remetendo para o pouco tempo tomado para explicar, expresso no curto espaço aproveitado do material físico do papel<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> Cf. Norman Friedman, «Recent Short Story Theories: Problems in Definition», in Susan Lohafer e Jo Ellyn Clarey, *op. cit.*, p. 19 e pp. 29-30.

<sup>115</sup> Norman Friedman, *op. cit.*, p. 46.

<sup>116</sup> Cf. Gérard Dessons, «De la *Brevitas* au *Minor Poem*, les Avatars de L'écriture Bref», in Cristina Cordeiro e Maria João Simões, coord., *O Texto Breve: Para uma Abordagem Diferencial*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2007, p. 44. O que escreve Erik Van Archer sobre esta matéria vai ao encontro da diferenciação estabelecida por Gérard Dessons: «When the word 'short' is understood

Como explica Gérard Dessons, embora os adjetivos breve e curto não sejam sinónimos, pois breve tem um sentido temporal e curto um sentido espacial, eles continuam a ser utilizados como tal. Assim sendo, os mesmos tendem a especializar-se, referindo-se o primeiro à oralidade (temporalização) e o segundo à escrita (espacialização). Esta assimilação foi favorecida, quer em francês quer também em português, pela própria ambivalência do substantivo brevidade, que engloba os dois adjetivos, breve e curto. Os especialistas da literatura contribuíram para isso, mas, como realça Dessons, esta prática mascara a própria especificidade da noção de brevidade, que não deve ser interpretada como estritamente dimensional:

Cependant, cette synonymie communément pratiquée a masqué la spécificité de la notion de brièveté, lisible dans un usage particulier de l'adjectif *bref*: contrairement à *court*, *bref* appartient spécifiquement au champ notionnel du langage. On peut dire indifféremment d'un texte qu'il est court ou qu'il est bref (avec la distribution, historiquement attestée, de la temporalité de la parole et de la spatialité de l'écriture), on ne dit pas qu'une mini jupe est une jupe brève, mais une jupe courte.

Cette spécialisation donne un autre éclairage à la notion de brièveté: s'agissant du langage, la perspective ne peut plus être celle de l'extériorité dimensionnelle, mais celle d'un rapport interne à la parole. Ce que traduit la relation de synonymie instaurée par les lexicographes entre *brièveté* et *concision*: pour Littré, la concision est "la brièveté même du discours."<sup>117</sup>

O limite exterior da forma remete para algumas tendências, mas constitui um critério perfeitamente variável. Aliás, a simplicidade de natureza externa não exclui a eventual complexidade interna, pois a brevidade assume várias formas, tendo em consideração os meios empregues (ou o estilo), o modo (as técnicas), a estrutura (dimensão da acção), o objecto (fim ou efeito pretendido)<sup>118</sup>. O conto pode, pois, ser breve por incorporar uma acção condensada, ou porque, sendo composto por uma acção mais desenvolvida, a retrata condensadamente e/ou com significativa omissão das partes, consoante a técnica empregue.

---

primarily in a temporal sense, that is, quantitatively, as opposed to a spatially or numerically quantitative sense, that is, in terms of length or number of words, episodes, or scenes, one may clearly see a particular cluster of traits found in all works of short fiction that may be classed as short stories. We must then consider the manner in which we understand a short story to be temporally short.» (Erik Van Archer, *On the Natures of the [Portuguese] Short Story: A Poetics of Intimacy*, Tese de Doutoramento Policopiada, Wetteren, 2010, p. 128).

<sup>117</sup> Gérard Dessons, «De la Brevitas au Minor Poem, les Avatars de L'écriture Bref», *op. cit.*, p. 44 e p. 48.

<sup>118</sup> Norman Friedman, «Recent Short Story Theories: Problems in Definition», *op. cit.*, p. 18.

Neste caso, ou o material em si é de alcance limitado, ou, sendo de maior alcance, será eventualmente reduzido, em prol da maximização do efeito artístico pretendido, recorrendo-se para isso a técnicas concordantes. Ora, o conto é breve porque a sua acção é intrinsecamente condensada, mas pode abranger uma acção extensa e continuar a ser breve, dependendo da intensidade que o autor lhe atribua e da economia de meios por ele empregue para isso. Ao mesmo cabe seleccionar as partes a mostrar e as que pertencerão à inferência<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Norman Friedman, «What Makes a Short Story Short», in *Form and Meaning in Fiction*, Atenas, University of Georgia Press, 1975, pp. 170-171, p. 180.



## **Capítulo II – O Modelo Pedagógico em Rodrigo Paganino**





## 1 O papel de Alexandre Herculano

O espaço cultural português, desde os finais do século XVIII, altura em que é difundida entre nós a novelística estrangeira, até meados do século XIX, será sobretudo dominado pelas várias traduções que dessa produção artística foram sendo realizadas, e pela literatura representativa do moralismo tradicional (como *Nova Floresta* de Padre Manuel Bernardes), cuja influência se mantém devido sobretudo ao prolongamento da sensibilidade barroca entre nós. Aquela novelística é representativa da superação do espírito de equilíbrio e contenção característica do cânone neo-clássico, associado à disciplina formal<sup>120</sup>, anunciando a instituição de uma nova sensibilidade cuja prevalência, no século XIX, será duradoira.

O impacto que essa produção artística teve no romantismo acentuou a sua natural tendência para o desgreamento emocional, evidenciado já em determinados aspectos do pré-romantismo e do ultra-romantismo. Assim sendo, tal excesso, não é apenas uma feição característica daquele subperíodo, pois prevalece ao longo de todo o século. Na primeira e segunda geração românticas, a sua presença é notória, embora possam ser distinguidas duas posições diferentes relativamente a ela. Ambas tiveram grande influência na forma como a ficção narrativa evoluiu a partir da década de 40 do século XIX. É conhecido, aliás, o papel desempenhado por Herculano e Camilo na formação do ultra-romantismo, importante para perceber o que se passa nesta altura.

Por um lado, em Alexandre Herculano, podem ser encontradas temáticas indicativas da emergência daquela sensibilidade, nomeadamente em *A Harpa do Crente* e *Eurico, o Presbítero*. Na história de Carlos e Frei Dinis, em *As Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, está patente uma certa feição melodramática que também participa na constituição do romance-folhetim. Nesses dois autores, a atitude reprovadora em relação às características do género folhetinesco acaba por se sobrepor à adesão. Camilo mantém, propositadamente, uma relação ambivalente relativamente a esta questão. De facto, ele ora produz textos que se integram nesse género de literatura, como acontece com *Os Mistérios de Lisboa*, ora condena o seu sensacionalismo, em *Vinte Horas de Liteira*, com um específica intencionalidade, que será adiante abordada como altamente relevante para a afirmação do conto como forma moderna.

---

<sup>120</sup> Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, dir., *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Volume V – O Romantismo, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1993, p. 30.

Nesta matéria, é importante realçar o papel desempenhado por Alexandre Herculano, através de *Lendas e Narrativas* (1851), e sobretudo de «O Pároco da Aldeia», exemplar de narrativa rústica que seria publicado pela primeira vez em *O Panorama*, no ano de 1844. Por intermédio do seu narrador, Alexandre Herculano critica sobretudo o convencionalismo da narrativa de aventuras, através do comentário metaficcional humorístico. A metaficção demonstra determinada preocupação com certas convenções, ostentando o seu processo construtivo, podendo, muitas vezes, sob a forma da paródia, elaborar um comentário acerca de um texto específico ou sobre um género, como é aqui o caso<sup>121</sup>.

A paródia apresenta-se como fundamento do comentário metaficcional, e ela pode funcionar apenas ao nível do estilo ou da própria estrutura do texto. A metaficção parodia mais frequentemente as convenções estruturais e os motivos ou mais particularmente certos modelos representativos do género<sup>122</sup>, mas aqui trata-se de uma prática que incide sobre o estilo, porque ainda se orienta pelo princípio pedagógico tradicional. Isto é, enquanto Camilo estrutura a sua visão crítica em torno de um método desconstrutivo, procurando mesmo abalar as convicções do leitor acerca do próprio estatuto da verdade e da ficção, Herculano não problematiza directamente esses conceitos e mantém a crítica a um nível elementar.

Por intermédio do narrador de «O Pároco de Aldeia», Herculano critica sobretudo o convencionalismo da narrativa de aventuras, recorrendo ao comentário humorístico. O autor censura sobretudo a postura trágica da sua história cortesão e culta cujo exagero repete, recorrendo ao uso excessivo da exclamação no período. Para além disso, contesta o recurso a expedientes fantásticos como forma de explicar determinados

---

<sup>121</sup> De acordo com Patricia Waugh, a metaficção define-se pela auto-consciência, através da qual é realçado o seu estatuto de artefacto, e a reflexão acerca da relação entre a ficção e a realidade. Esta reflexão é realizada através da observação dos métodos de construção, como explica: «Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.» (*Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres e Nova Iorque, 1984, p. 3). De entre o conjunto de elementos comuns à prática metaficcional identificados por Patricia Waugh (entre os quais está a celebração do poder da imaginação criativa e da incerteza da realidade das suas representações, a auto-consciência acerca da linguagem, das formas literárias, e do próprio acto de escrever, a incerteza acerca da relação entre ficção e realidade), o que está presente em Herculano é o estilo paródico, humorístico, pretensamente ingénuo, que o autor utiliza para empreender uma reflexão acerca do mundo extra-ficcional, aliando à prática ficcional a actividade crítica. No autor, esta opção apresenta-se como resposta à estagnação cultural associada ao domínio do romance-folhetim.

<sup>122</sup> Patricia Waugh, *ibidem*, p. 74.

acontecimentos, de justificar lacunas decorrentes da adição de lances inverosímeis cuja função é dilatar a acção. Quando considera que o relato de certo acontecimento «havia de fazer arrepiar o palco aos leitores mais do que as novelas de Anna Radcliffe» ou que não faz «como Eugénio Sue, que logo desde o princípio das suas novelas arranja um homem humanamente impossível, e até uma entidade moral, para nos casos difíceis se desembrulhar das aperturas da situação», é a tudo isto que se refere<sup>123</sup>. A sua visão fica, porém, resumida na seguinte passagem:

Se isto fosse uma história de polpa, cortesã e culta, viria neste ponto [...] eu tomar a postura trágica da moda, carregando as sobancelhas, e dizendo em tom solene e lento: - 'O que aí se passou entre o venerável ancião e a donzela ninguém o soube! - ! - ! Mistério! [...] Limitada, porém, a minha narrativa a chã e plebeia recordação de um pobre pároco de aldeia, reflectirei em suma, que me não é lícito revelar o segredo do confessional. (p. 236)

É importante realçar ainda a contribuição de Alexandre Herculano para a ficção rústica. Na «Advertência à Primeira Edição» da sua colectânea, o seu autor escreve que nela exercita «as primeiras tentativas de romance histórico que se fizeram na língua portuguesa»<sup>124</sup>, com o intuito de preparar a formação de futuros novelistas. O romance histórico, de que é pioneiro Herculano, e cujas primeiras tentativas são aqui ensaiadas, será responsável pela introdução de um elemento inovador, nomeadamente a descrição dos costumes e do meio, a qual sugere ao leitor um retrato do quotidiano, preparando a transição para o romance social do século XIX.

Ora, a cor local revela-se um elemento essencial deste tipo de ficção e contribuirá para o desenvolvimento do conto rústico, representado por Rodrigo Paganino, promovendo o interesse pela contemporaneidade. O recurso a descrições detalhadas de determinada região, que em regra implicam a atenção cuidada ao pormenor distintivo, originando momentos de pausa, dos seus costumes, do seu meio social, dos elementos do quotidiano, do pitoresco da linguagem (no qual se inclui a variação dialectal característica do discurso popular, bem como os provérbios, as

---

<sup>123</sup> Alexandre Herculano, «O Pároco da Aldeia», in *Lendas e Narrativas*, tomo II, Lisboa, Bertrand, 1859, p. 150. Utiliza-se aqui duas edições de *Lendas e Narrativas*. Esta contém «O Pároco da Aldeia», que não foi incluída em nenhum dos dois volumes organizados por Vitorino Nemésio, que a considera o despertar do romance naturalista português, que tem como embrião *As Pupilas do Senhor Reitor* de Júlio Dinis.

<sup>124</sup> Alexandre Herculano, «Advertência à Primeira Edição», in Vitorino Nemésio, ed., *Lendas e Narrativas*, Tomo 1, 2ª edição, Lisboa, Bertrand, 1981, p. 4.

adivinhas, e certos coloquialismos, etc.), compõem este recurso que, representando a simplicidade rústica, se opõe ao artifício característico da literatura folhetinesca.

Os escritores que adoptam esta modalidade compositiva tendem a dar realce à vida comum do dia-a-dia, às pessoas comuns que levam vidas humildes, descrevendo a paisagem de modo fidedigno, e destacando a importância do meio, pelo que ela teria um papel de relevo no surgimento do realismo e do naturalismo no século XIX. A fidelidade da cor local ao intuito de fornecer um retrato fiel da vida comum e do quotidiano não implica, porém, nenhum tipo de associação obrigatória a uma dimensão positiva, podendo corresponder a uma visão crítica negativa<sup>125</sup>.

O romance de aventuras romântico não tem uma verdadeira ligação ao quotidiano, e às suas preocupações mais imediatas, como a que é proporcionada por esse elemento. Só o romance histórico, mesmo acolhendo determinado idealismo, assinala uma verdadeira diferença, permitindo a introdução de temas actuais, anunciando a narrativa de cunho realista. A evolução para a narrativa de actualidade, que toma forma a partir da década de 40 do século XIX, e desenvolveu-se mais concretamente na década de 50 do mesmo século, é preparada por esta aproximação aos temas históricos. Esse recurso tem uma especial concretização no conto, domínio particularmente favorável à expansão da narrativa de actualidade, que permitirá o afastamento da retórica sentimentalista<sup>126</sup>.

A aproximação à linguagem popular criada pela introdução da cor local contribui para que a importância adquirida pelo romance-folhetim vá cedendo lugar ao conto, no qual ele estará sempre presente, através da reflexão metaficcional. Esta nada tem a ver com uma eventual exaustão a que tenha chegado o último género, pelo contrário, o sentido da metaficcionalidade e da construção paródica é de confirmação da sua vitalidade e vontade de afirmação. Através dela, o conto estabelece e define a sua identidade e validade cultural. A perspectiva crítica de todas as gerações românticas, que também se manifesta em Rodrigo Paganino, abre caminho para a auto-reflexão, permite que o conto ganhe relevância, formulando através dela a sua identidade.

---

<sup>125</sup> Cf. Keneth Pimple, «Local Color», in Mary Ellen Brown e Bruce A. Rosenberg, *op. cit.*, p. 387: «The use of detailed descriptions of features (including geography, customs, dialect, food, clothing, building types, and other material artefacts) peculiar to or characteristic to a region in a world of literature is referred to as local color.»

<sup>126</sup> Helena Buescu, «Narrativa de Actualidade», in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, p. 346.

## 2 Rodrigo Paganino e Os Contos do Tio Joaquim

A colectânea de Rodrigo Paganino anuncia uma época de transição, caracterizada pelo interesse pela realidade social. Este autor não só desbrava caminho para que a narrativa rural de Júlio Dinis se possa desenvolver, mas também influencia futuros contistas rústicos e etnógrafos, que recuperam a memória da tradição. A sua colectânea de contos é publicada quando já o ultra-romantismo dava sinais de esgotamento e se procurava uma escrita centrada numa realidade familiar e não no idealismo amoroso. Os *Contos do Tio Joaquim* pretendem, desta forma, contestar alguns dos aspectos negativos a que a ficção literária se alia neste ano de 1861.

Inseridos no universo campesino, os contos filiam-se na matriz do género, e revitalizam as melhores qualidades retóricas a ela associada<sup>127</sup>. Para tal, o seu narrador – e esta é uma vertente que permite, sem dúvida, singularizá-lo em face da personalidade do contador – apresenta-se como crítico que se opõe à literatura coeva. A sua intervenção cumpre uma função de natureza didáctica, sendo a mesma intermediada pela intrusão, que corresponde à função ideológica identificada por Gérard Genette<sup>128</sup>. A sua ingerência faz dele veículo da opinião do autor empírico, um representante do discurso autoral. A proximidade desenvolvida entre a figura do narrador e a do autor empírico não compromete, neste caso concreto, o estatuto ficcional da narrativa. Se se remeter a mesma situação para o conto fantástico, este não comprometimento é posto em causa, visto que é sua intenção esbater as fronteiras entre o real e o ficcional.

Como instância ficcional produtora do discurso narrativo, o narrador sustenta com o autor empírico uma relação de natureza dialógica, dele diferindo em termos

---

<sup>127</sup> Maria Helena Filipe de Almeida argumenta que os contos «não devem de modo algum ser incluídos [...] no aspecto rústico», porque «difícilmente um cidadão como Rodrigo Paganino se identificaria com os costumes da gente aldeã», ao mesmo tempo defendendo que o seu tema principal é «a simples, agradável e compensadora vida rural» (*Rodrigo Paganino ou A Ética e a Estética de uma Vida*, Dissertação de Mestrado Policopiada, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1994, p. 88). A incoerência do raciocínio deve-se à identificação de rusticismo com regionalismo. A primeira doutrina não implica a adesão aos valores mencionados, como demonstra o exemplo de Fialho de Almeida, mas a segunda, uma herança romântica, caracteriza-se pela exaltação do pitoresco, e pressupõe certa idealização.

<sup>128</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 263. Gerald Prince denomina a intrusão de «authors' intrusion», situando a sua ocorrência naquelas passagens que denunciam a intervenção do autor empírico, não a do narrador. A intrusão manifesta-se sob a forma de um breve comentário ou eventualmente de um excursus mais demorado. Este autor define-a como «a passage felt to engage the responsibility of the author as opposed to that of the narrator, a passage taken to betray the real author's hand.» («Author's Intrusion», in *A Dictionary of Narratology*, Nebraska University Press, 1987, p. 9). A mesma também se evidencia através dos registos do discurso de incidência apreciativa e judicativa, como seja o avaliativo e o abstracto, que inscrevem na narrativa uma posição doutrinária, destinando-se a influenciar as crenças e valores do leitor, na sua qualidade de ferramenta persuasiva («Intrusão do Narrador», in *Dicionário de Narratologia*, p. 209).

ontológicos. Quanto ao autor, ele é dotado de uma identidade própria, extratextualmente verificável, identificando-se com o escritor. A distinção obedece ao seguinte pressuposto enunciado por Roland Barthes: «*qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n'est pas *qui est*.»<sup>129</sup> A identificação de natureza biografista deve ser substituída pela aceitação do narrador como instância autónoma, responsável pela produção intratextual do discurso narrativo, enquanto «criatura fictícia do autor textual», ele próprio uma construção do autor empírico, com o qual mantém uma relação de implicação<sup>130</sup>.

A substituição dessa identificação de natureza biografista significa que o autor encontra outras formas de existência. Uma destas formas é o conceito de autor textual, entendido como estratégia e identificado como marca comum a todas as obras ou textos, que não coincide com a entidade físico-psicológica do autor empírico. Este, como refere Helena Buescu, estabelece-se «como entidade operativa na obra, através da sua figuração pelo autor textual», conceito que não se reduz a uma mera representação psicológica daquele<sup>131</sup>. A identificação entre as duas instâncias, a ficcional (o narrador) e a real (o autor empírico) é, pois, efectivada a partir do autor textual, que, não coincidindo totalmente com o empírico, apresenta-se não só como o que narra, mas também como o que estrutura.

Ora, ao apresentar-se como crítico de literatura, o narrador valoriza a narração do contador e, ao mesmo tempo, a simplicidade da literatura oral e seu gosto popular. Assim se compreende a sua afirmação contundente: «Entre nós, nestes últimos tempos, sobretudo a literatura tem desprezado um tanto o gosto popular.»<sup>132</sup> O elemento popular é responsável pela actualidade da prosa de Rodrigo Paganino, moderando, na mesma, o exacerbamento sentimental romântico. Neste contexto, por conseguinte, o narrador valoriza o interesse alemão e francês por essa literatura, exaltando o potencial que tem

---

<sup>129</sup> Roland Barthes, «Introduction à L'analyse Structurale des Récits», *op. cit.*, p. 20.

<sup>130</sup> Como sublinha Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 206.

<sup>131</sup> Helena Carvalhão Buescu, *Em Busca do Autor Perdido – Histórias, Concepções, Teorias*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, p. 25.

<sup>132</sup> Rodrigo Paganino, *Os Contos do Tio Joaquim*, Lisboa, Planeta Editora, 2003, p. 16. Maria Helena Filipe de Almeida afirma que «[tentou] uma edição crítica dos *Contos do Tio Joaquim*», procedendo à sua actualização ortográfica, e mantendo o vocabulário, a sintaxe, a pontuação, a partir da consulta da 1ª, 2ª, e 3ª edições da Editora Civilização, respectivamente dos anos de 1936, 1964, e 1968 (*op. cit.*, pp. 127-128). Não tendo seguido exactamente os métodos da crítica textual, tendo faltado a consulta do próprio original e a comparação deste com as edições publicadas, a reconstituição e correcção de outros erros, pareceu mais correcto aqui optar pela edição mais recente da obra, que, não sendo crítica, actualiza igualmente a ortografia.

em educar e mesmo evangelizar as classes inferiores, sublinhando que autores como Souvestre e Lamartine se têm aproximado do vulgo ou das classes mais rudes, de modo a fazê-los compreender as suas ideias, para que estas possam ser «admitidas e benquistas na oficina do operário, e na água-furtada do infeliz.» Por conseguinte, saúda a «sacrossanta missão» da imprensa, perante a mesma classe, que precisa ser guiada pela elite, à qual o próprio autor pertence. Desta forma, considera a imprensa «admirável e veneranda, quando evangeliza as turbas, dando consolação ao desgraçado e conforto ao que desanima!» (p. 17) Na abertura ou preâmbulo da colactânea, a sua própria autocaracterização revela a condescendência pelas referidas «turbas», expressão depreciativamente utilizada pelo autor oitocentista na obra em causa.

O nacionalismo romântico, que olha para a idade de ouro do passado com o intuito de descobrir modelos de comportamento para o presente e futuro, vai encontrá-los nas antigas tradições folclóricas que sobrevivem nas populações rurais, próximas da natureza e incorruptíveis pelo estudo e aprendizagem realizada em contexto cosmopolita da vida cidadina<sup>133</sup>. O mesmo está implícito nessas críticas, e presente, de igual modo, naquele que é o objectivo principal de *Os Contos do Tio Joaquim*: destacar a figura do contador e o universo tradicional no qual a mesma se insere. A partir do céptico e da sua história é possível entender a visão negativa acerca da influência da literatura estrangeira sobre os costumes e literatura nacionais, nomeadamente no seguinte excerto de «O Romance de um Céptico de Aldeia», sustentado pela afirmação da perspectiva moral:

No seu tempo [no do pai do céptico], junto com os livros bons, havia misturadas, como o joio com o trigo, essas más obras, vindas de França, e algumas mesmo daqui que pregavam a falta de religião e o desprezo pela divindade.

Pelo menos ele [o pai] assim o acreditava, e esse efeito lhe tinham produzido. Mais tarde vim a saber que valiam muito, mas que era para gente rude, que não as percebia, que só lhe apanhava o mau, mais fácil de colher, deixando de parte o bom, que andava mais escondido.

O mesmo acontece ao podador novato, que deita fora a cava do vinho, deixando em vez dela as outras que devia cortar.

Mas lá diz o rifão: quem não sabe é como quem não vê, e o meu pai andava tanto às escuras, que fugia da luz da graça, como lobo do povoado.

Assim me criei, e assim vivi também até agora, e Deus sabe quantos desgostos me tem custado esta minha triste cegueira! (p. 27)

---

<sup>133</sup> William A. Wilson, «Nationalism», in Mary Ellen Brown e Bruce A. Rosenberg, *op. cit.*, p. 441.

A mesma defesa do que é nacional está presente em «A Propósito da Missa do Dia», no qual são exaltadas as cantigas e os cantadores nacionais, neste caso opostos aos italianos, e já não aos franceses<sup>134</sup>. Filiando-se na tradição de Émile Souvestre, o narrador critica a falta de originalidade dos autores contemporâneos, referindo-se à sua imitação de modelos estrangeiros. Paganino afirma-se herdeiro de *Au Coin du Feu*, em cujo prefácio o seu autor reconhece igualmente que a imprensa instrui as gerações, como ao canto do lume anteriormente fazia a tradição oral que ela substituiu<sup>135</sup>. Apesar disso, reconhece que a leitura em família exige grande prudência e pudor, pois algumas obras foram feitas para serem lidas apenas silenciosamente e privativamente. Para além disso, Émile Souvestre acredita, como Paganino, que o romance aborda temas inadequados à leitura em família, não correspondendo à necessidade de contenção, encarnada no conto. Explica-se assim a remissão do autor de *Os Contos do Tio Joaquim* para esta obra e a identificação não só com as ideias defendidas no prefácio, mas também, e em particular, com o conto «Les Dix Travailleurs de la Mère Vert-d'Eau», que exemplarmente remete para a mesma tradição oral<sup>136</sup>.

A valorização da cultura popular, da natureza e mundo rústico, impede o desregramento sentimental associado à exploração da relação amorosa, que ainda corresponde, em Rodrigo Paganino, ao estereótipo romântico e é por isso caracterizada pelo exagero. A aproximação a tal cultura e à matriz oral proporciona o afastamento da literatura idealizante. Esta herança deve-a o autor de *Os Contos do Tio Joaquim* a Alexandre Herculano, que, contestando o romance folhetinesco ou de aventuras romântico, reclamara, através do interesse pelo rústico, a necessidade de associar à ficção um princípio pedagógico que viesse regenerar os costumes. Preparando o aparecimento da narrativa de actualidade, através da aproximação aos temas históricos, o autor legitima o papel da verosimilhança como serva do princípio moral subjacente à actividade artística.

---

<sup>134</sup> Cf. a seguinte passagem: «E cantigas! Sabia-as ele [José da Avó] cantar, como os que as sabem; entoava uma desgarrada ou sustentava em desafio, mais afinado e a preceito do que muitos desses italianos em segunda mão, que os empresários nos impõem como notabilidade cantantes.» (*Os Contos do Tio Joaquim*, p. 39).

<sup>135</sup> O autor refere-se a Émile Souvestre, in *Au Coin du Feu*, notas de H. Lallemand, Londres, Paris, Boston, Hachette, 1885, p. X.

<sup>136</sup> Este conto popular faz parte da colectânea de Grimm, e dele Émile Souvestre elabora uma versão literária. É incluído por Teófilo Braga no vol. 1 de *Contos Tradicionais do Povo Português*, sob o título «Os Dez Anõezinhos da Tia Verde-Água».



Rodrigo Paganino contesta o idealismo amoroso valorizando através do seu narrador a herança popular e a sua capacidade de evangelizar as classes mais rudes. Nesta perspectiva, identifica-se como parte de uma elite, e manifesta uma atitude condescendente. No romantismo, o conceito de povo é idealizado, pois este é considerado a camada profunda da sociedade, cuja naturalidade ou ingenuidade se opõe à artificialidade civilizacional. Da visão nacionalista da estética, resulta o entendimento desta camada da população como representação superior da nação<sup>137</sup>. O povo é, aliás, muitas vezes aproximado à criança, pois o romantismo acredita que partilham de uma ingenuidade afim. Em Alexandre Herculano, prevalece, com efeito, esta idealização. No «Prólogo» a «O Pároco da Aldeia», o autor condena as consequências nocivas do cepticismo, e enaltece a crença ingénua do povo na religião neo-testamentária. A incultura é, por conseguinte, uma faceta positiva, ao contrário do que se verifica em Rodrigo Paganino, que, muito embora faça uso da mesma para proveito doutrinador, muito mais a censura, impondo a perspectiva do Velho Testamento.

A figura do pároco é igualmente idealizada e, no contexto social no qual é inserida, altamente respeitada por todos, inclusive pelo barbeiro local, situação alterada no autor de *Os Contos do Tio Joaquim*, que retrata já uma sociedade marcada por contrastes divisionários. De igual modo, o confronto entre ricos e pobres é suavizado em Herculano, até pela acção do próprio pároco, que se socorre das economias pessoais, dotando uma rapariga pobre para que case com alguém de classe superior, e assim sana o conflito, numa tendência vulgarizada por Júlio Dinis. Em vez disso, Paganino não acredita nesta visão exortativa e laudatória, e faz parte das classes hegemónicas que vêem o povo com deferência, que justifica a sua crença de que este terá muito mais deveres do que direitos<sup>138</sup>.

Numa outra perspectiva completamente oposta, o conceito de povo assume uma feição claramente social e ideológica. O neo-realismo retrata-o como classe trabalhadora desprestigiada aos olhos da classe dominante (quer em termos intelectuais, quer sociais, quer ainda económicos), pois a perspectiva marxista difere da visão mística

---

<sup>137</sup> Como escreve Bernard Mouralis, «na perspectiva aberta pela *Volkskunde*, a oposição entre o “povo” e a “elite” traduz-se pela existência de uma *camada superficial*, “cultura”, cosmopolita, autêntica, e de uma *camada profunda* que é a única que corresponde à realidade do “povo” e da “nação”...» (in *Contraliteraturas*, tradução de António Filipe, Coimbra, Almedina, 1982, p. 140).

<sup>138</sup> Manuel Viegas Guerreiro considera o desprezo pelo povo uma atitude preponderante por parte das classes dominantes relativamente às inferiores, que está bem patente na literatura (in *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, 2ª edição, Lisboa, Instituto Nacional da Cultura, Biblioteca Breve/Nº 19, 1983, pp. 16-17).

romântica, associando o povo a um contexto sócio-histórico preciso. Devido às preocupações de ordem social, a expressão artística assume-se como veículo de transmissão de problemas atinentes à mesma classe, apresentando-a como contraste às demais, económica e socialmente mais favorecidas. Assim sendo, o neo-realismo acredita que o povo é a força produtiva de qualquer nação, para cujo progresso contribui, embora seja mal recompensado, não encontrando nenhum melhoramento na sua vida. O povo é distinguido dos responsáveis pela exploração dos mais desprotegidos, pelo que a expressão artística assume, por ele, a denúncia da injustiça e exploração dos mais fracos. Nesta circunstância, Manuel da Fonseca não é nem de origem nem de condição burguesas, apresentando-se antes como membro da referida classe social, deliberadamente afastado da elite letrada e exploradora.

No contexto do neo-realismo português, o ângulo adoptado relativamente ao povo, tem consequências evidentes para o conto, que serão mencionadas posteriormente. De igual modo, a própria perspectiva perfilhada por Rodrigo Paganino tem também significativas repercussões. Neste último, o conto é ainda um símbolo do natural e do espontâneo, nascendo no seio da colectividade, sendo o espaço rural aquele que se apresenta intimamente ligado à manutenção da tradição e o espaço urbano aquele que se relaciona com a perda desta relação e com a modernidade. Dada a perspectiva condescendente adoptada pelo autor, a valorização desse primeiro espaço rural não é co-dependente da dos seus habitantes, que são depreendidos de modo depreciativamente crítico.

A questão não implica, todavia, que o conto não assuma aqui a herança do contexto no seio do qual nasceu. A memória da tradição manifesta-se através da convenção de recitação perante uma assembleia de ouvintes, formalmente expressa por intermédio do desdobramento de níveis narrativos, cuja presença representa a passagem tradicional de testemunho, responsável, com efeito, pela sobrevivência do conto nas origens, concretizada através da transmissão de boca em boca. Este tipo de estruturação remete imediatamente para a oralidade, desenvolvida em torno dos velhos serões de inverno, da presença da figura do contador, do realce dado à sua actuação, à assembleia de ouvintes, ao ensinamento moral que fundamenta essa troca de experiências.

### **2.1 Contexto de transmissão oral: os serões de inverno**

Rodrigo Paganino, em *Os Contos do Tio Joaquim*, recupera vários elementos que sobrevivem no conto como características de género. Exemplo disso é o seu contexto tradicional de transmissão. Desta forma, uma viagem que o narrador realiza, por motivos de saúde, a uma quinta, no Inverno, apresenta-se como enquadramento no qual é recebida a herança do conto oral deixada pelo contador. O motivo da viagem não é apenas uma forma de desencadear a narrativa, reposicionando-a num espaço mais propício, mas um modo de assegurar a sua verosimilhança, ao apresentá-la como resultado de uma experiência vivencial autêntica.

Neste contexto, são recuperados os ancestrais serões de Inverno e o momento de partilha comunitária. Esta estratégia, para além de fundamentar a oposição estruturante campo/cidade subjacente à obra, legitima a presença do paradigma oral. Sendo um homem da cidade, o narrador define-se pela solidão que a ela muitas vezes se associa e pela necessidade de se relacionar com o mundo campesino. Deste ponto de vista, o Inverno é propício à união comunitária que facilita o conto. Apesar da sua «fria nudez», a mesma estação permite à instância referida o afastamento da cidade e seus aspectos menos apazíveis.

Por conseguinte, a narração de histórias é um dos elementos positivos do campo. Isto é, o narrador lamenta a solidão da noite rústica, pois, devido ao isolamento da quinta, não recebe notícias, comparando-a mesmo a «um largo sarcófago», sublinhando a importância da narrativa oral tanto na distração como na unificação das pessoas, no momento de encontro ao serão ou alturas similares, que propiciam a comunhão de valores morais sancionados pela comunidade (p. 13).

Dessa valorização, nasce a reposição do contexto tradicional em que decorre a narrativa mencionada: à noite, antes do recolher, após as horas de trabalho dos homens do campo, muitas vezes no canto quente do lume, durante ou após a ceia. A actividade de contar ocorre, aliás, muito raramente durante o dia, porque a noite é muito mais propícia do que o dia ao despoletar da imaginação. Aliás, Paul Connerton descreve como se processa a partilha das histórias que marcam o quotidiano do mundo rural, cujo propósito é também construir um património comum, como foi descrito na primeira parte do presente trabalho:

A maior parte daquilo que acontece numa aldeia durante o dia será contado por alguém antes que o dia acabe, sendo esses relatos baseados na observação directa ou em informações em primeira mão. A bisbilhotice aldeã compõe-se desses relatos diários, combinados com as familiaridades mútuas de toda uma vida. Uma aldeia constrói, por

este meio informal, uma história comunal contínua de si própria; uma história em que todos são retratados e na qual o acto de retratar nunca tem fim. Isto deixa pouco ou nenhum espaço para a representação do eu na vida quotidiana, porque em grande medida os indivíduos recordam em comum.<sup>139</sup>

Algumas fórmulas de encerramento do conto são testemunho do seu carácter. A altura é propícia a que o mesmo seja narrado diante do lume, e a que o contador incite os seus ouvintes a passarem o que resta da noite em redor do mesmo a ouvir o conto. Este representa, com efeito, um intervalo no tempo profano, como ritual ou cerimonial que o interrompe. Marcel Detienne refere-se, aliás, ao «prazer de abandonar a atitude racional quando, ao prestar atenção aos contos e às fábulas, nos recolocamos, para uma breve audição, na atitude ancestral»<sup>140</sup>.

A ceia é, em algumas circunstâncias, interrompida para ouvir o conto, abrindo lugar e espaço para a narração do contador. Estes casos, nos quais se enquadram «O Romance de um Céptico de Aldeia» e «Os Domingos de Fora da Terra», pertencem, por um lado, aos contos do canto da lareira, acima identificados. Todavia, a sociabilização decorre ainda no adro da igreja onde, ao domingo, depois do serviço litúrgico, se reúnem em assembleia os ouvintes, como em «A Propósito da Missa do Dia» e em «Os Domingos Fora da Terra».

Faz parte do cerimonial ritualizado do conto que o seu transmissor se coloque, a par da sua assembleia de ouvintes, diante do lume aceso, com o qual interage, para conceder maior intensidade ao que narra, remexendo, por exemplo, as chamas. Em consonância, a personagem do contador, como a descreve a narrativa final, é «o Tio Joaquim da casa da malta e do canto da lareira» («A História do Narrador», p. 192), dois locais onde efectivamente toma a seu cargo essa função socializadora do conto, cujo valor é destacado, numa passagem em que sobressai a estima relativamente à índole moral do mesmo, e à compensação pedagógica do momento passado à lareira:

---

<sup>139</sup> Paul Connerton, *Como as Sociedades Recordam*, tradução de Maria Manuela Rocha, Oeiras, Celta Editora, 1993, p. 21.

<sup>140</sup> Marcel Detienne, «Mito/Rito», in Fernando Gil, coord. *Enciclopédia Einaudi*, volume 12, (Mythos/Logos, Sagrado/Profano), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 65. Neste caso, o carácter nocturno do conto tem também a ver com a sua oposição à duração regular do quotidiano. Ele constitui, sem dúvida, uma interrupção no tempo profano, pois «l'auditoire d'un conte vit, au cours de l'audition, dans une sorte de parenthèse temporelle.» Terminado o conto, a assembleia de ouvintes abandona esse tempo, que conserva na memória, para regressar ao seu, depois do intervalo no tempo profano, instalado pela actividade de contar (Georges Jean, *op. cit.*, pp. 147-150.).

Mas, ainda assim, havia compensação para nós na chegada da noite. Havia, porque de antemão contávamos passar essas horas, não muitas, que no campo precedem o deitar, numa conversa singela e inocente [...].

À boca da noite recolhiam os trabalhadores, os *malteses* como ali lhe chamam, do trabalho e entravam para uma dessas cozinhas de campo, tão nossas [...].

Esperava-os um bom lume e uma boa ceia, e sobretudo esperava-os, que era o que eles mais queriam, as histórias do Tio Joaquim, e as suas narrações cheias de verdade e de moral. («O Tio Joaquim», p. 14)

O último conto da colectânea de Paganino, «A História do Narrador», funciona como epílogo da obra, tendo definitivamente uma propensão conclusiva, servindo a estratégia de confirmar, mais do que o efeito de verosimilhança, a suposta veracidade da narração, processo utilizado para cativar a atenção do leitor real para a história, cujo objectivo primacial é fortalecer a moral, assegurando a fundamentação empírica do narrado. O epílogo confirma a intimidade partilhada entre o contador e o narrador, que se apresenta como instância organizadora da recolha e como entidade caracterizada por traços que se vão repetindo ao longo da obra. Da estratégia delineada para dar corpo à moralidade faz parte, portanto, a figura do narrador consagrada por estes contos, que, moldada pela autenticidade, também autoriza a verdade da moral. Cumprindo, relativamente à história, uma função testemunhal ou de atestação dos acontecimentos, tal instância concede maior verosimilhança aos acontecimentos narrados, contribuindo para a sua veracidade. O facto de as histórias serem apresentadas como «casos» reais autoriza a equiparação entre verdade e ficção, sendo pedido ao leitor que aceite as narrativas como acontecidas e não meramente verosímeis.

«A História do Narrador» está dividido em dois níveis narrativos. No primeiro, o narrador homodiegético partilha uma conversa e passeio com Tio Joaquim, sobre o qual recai parte da sua atenção, pois aquele também sobre si próprio se debruça, nomeadamente explicitando as razões concretas da sua melancolia romântica, que propicia a eclosão da subjectividade, patente sobretudo em «O Tio Joaquim» e «O Sexto Mandamento». No segundo nível, Tio Joaquim é o narrador autodiegético, porque, de dentro do primeiro nível narrativo, conta ele próprio a história da sua vida, clarificando o título deste conto conclusivo.

Ora, a alma do narrador enegrece com o cair da noite no campo, pelo que a actividade exterior é também reflexo dos sentimentos intrinsecamente vividos. O narrador extradiegético atribui tal sentimento à saudade do bulício citadino, do «viver folgazão e agitado, que nesses momentos costuma oferecer a cidade.» (p. 14), espírito

que apenas Tio Joaquim consegue amenizar com as suas narrações. De facto, a tristeza que se sente no campo emerge tendencialmente ao fim do dia, trazendo consigo o silêncio e a referida melancolia, que acompanha o crepúsculo da tarde. O narrador considera estas horas de adormecimento as mais propícias à meditação, saudade, ou amor, certas aspirações vagas, ou desejos indefinidos e fantasias. As horas de sofrimento e aspiração ao infinito, isto é, do sonho, serão quebradas pelo chamamento à realidade circunstante, no passado concretizada no passeio a cavalo ao lado de Tio Joaquim, evocado no conto.

O narrador principal confirmará que o contador o conhecia já desde a sua infância, e que a afinidade entre ambos decorre da melancolia como sentimento comum, originado, porém, por razões diferentes. Este sentimento gera, em Tio Joaquim, longos silêncios instituídos durante as caminhadas. Será a melancolia ou tristeza, a par de os silêncios a ela associados, a motivar a curiosidade do narrador. De facto, acatando o silêncio de Tio Joaquim, ele caminha silencioso também, manifestando a dor que causava a sua opressão, sempre sem produzir perguntas e observações eventualmente indiscretas e fúteis. Neste caso, esse narrador encontra-se dividido entre o desconhecimento e o respeito por ele imposto e a necessidade contraditória de folheá-lo, como se se tratasse de um livro antigo, uma comparação que se associa à sabedoria tradicional:

O Tio Joaquim lembrava-me um desses livros de bruxedos e encantamentos, que fechado poder-se-ia confundir aos olhos de um observador qualquer com um ripaço de semana santa; aberto, porém, espavoria a imaginação povoando-a com os quadros temerosos de castelos encantados [...].

Levava-me o desejo a folheá-lo; a dúvida afastava-me de lhe tocar. (pp. 189-190)

Repare-se na distinção necessária entre os outros que interrogavam Tio Joaquim acerca da sua vida pessoal e o narrador, que, interrogando-o também, não recebia dele a mesma aspereza. Como menciona nessa primeira parte, Tio Joaquim tem por ele sincera estima, e portanto não emprega na resposta às suas solicitações a mesma rudeza destinada a quem o importunava com perguntas, apenas afastando-o de modo brando. Como deixa entender o advérbio de modo («brandamente»), será ele o eleito natural da história do narrador.

Com efeito, como em «O Tio Joaquim» é igualmente relatado, o contador respondia aos restantes ouvintes da comunidade com o pedido para que o deixassem

estar, se importassem com a sua própria vida, e o aceitassem como é hoje, sem nada querer saber do que foi no passado. Com o narrador, em vez disso, socorre-se da linguagem característica do mundo rústico, no qual fundamenta a sua intervenção no seio da assembleia de ouvintes, e através de comparações com esse mundo, explica que coisas há que melhor ficam quando permanecem em segredo, devido à gravidade inerente:

– Quando no jardim ou no prado colhe uma flor não cuida das profundezas onde as raízes mergulham para as alimentar; quando tira da fonte um pouco de água para abrandar a sede, não indaga por que extensões corre a veia que alimenta a fonte. Não cuide em devassar segredos, que de pouco lhe podem importar; mas que uma vez sabidos lhe hão-de trazer desgosto. A amêndoa de muitos frutos amarga, ao passo que eles são doces, aproveite-se da polpa e não queira saber do caroço. (p. 190)

Pela estima que manifesta relativamente ao narrador, Tio Joaquim acabará por confiar ao narrador a sua história pessoal já que o conhecera desde logo em criança, e pelo convívio prolongado em muitas tardes pela praia recatada, a par de pela comunhão de estado de espírito que os unia. Em «O Tio Joaquim», o narrador considera a solidão do campo melancólica, e que a noite escurece tanto este último espaço como a sua própria alma e coração. De facto, só Tio Joaquim conseguira amenizar o sentimento referido, através da adição dos contos aos serões de inverno.

De igual modo, em «O Guarda do Cemitério», o narrador volta a referir-se à tristeza sentida no campo ao fim do dia, bem como à melancolia que acompanha este momento, obrigando mesmo a que ambos, ele e Tio Joaquim, interrompam as palavras trocadas nesses momentos. Apesar de essa melancolia fazer referência à quietude do campo, no seu entardecer, sendo assim suscitada por horas propícias à meditação, ela permite colocar em destaque certa preocupação pessoal, nomeadamente o desalento e a esperança que o narrador atribui a uma incerteza premente relativamente ao futuro.

Ele [Tio Joaquim] [entristecia] pelo passado, eu pelo futuro; ele pelo que já experimentara e sentira; eu porque receava experimentar e sentir também.

Enquanto o velho passava horas silencioso e triste a rever as páginas da sua vida, a rememorar dores, alegrias, saudades, e amores, eu que ia conhecer o mundo, eu que deixava de ser criança e não começava ainda a ser homem, amava o futuro para que caminhava, e devaneava conjecturas sobre essa vida nova, que ia encetar. Agradava pois a ambos a solidão, e ambos procurávamos de preferência os sítios onde menos nos podiam inquietar os conhecidos. («A História do Narrador» p. 90)

O silêncio aí permite que se preocupe com o seu futuro e, como demonstra o oximoro «surdo marulhar das águas», o narrador de facto consegue abstrair-se do

circundante, quando pensa na incerteza do tempo que há-de vir. A própria praia, também ela marcada pelo mutismo, leva a imaginação a perder-se e convida à meditação. No seu espírito romântico, ele acaba por se congratular com tal sofrimento: «Sei, para em duas palavras me exprimir, que sofria muito, mas que era feliz sofrendo assim.» (pp. 191-192)

Como acusam as suas últimas palavras, para além de ser afectado pelo cepticismo e melancolia românticas, ele é igualmente atingido pelo *taedium vitae* e *mal du siècle* característicos da mesma estética. Como um qualquer herói romântico das novelas sentimentais, e muito embora com muito maior contenção, dado o molde em que expressa os seus sentimentos individuais, ele saboreia a própria dor, ainda que se queixe dela, do tédio e do vazio que a mesma acarreta, e para os quais não há remédio.

Ora, a praia proporciona a Tio Joaquim condições favoráveis à iniciação do ritual do conto, que nesta ocasião em particular resulta da situação pessoal. Também neste caso o narrador explica que tais circunstâncias são favoráveis ao conhecimento da história do contador, tendo sido numa das tardes passadas na praia que ouvira ao velho a sua própria história. O ritual tem assim início amparado pela tristeza já anteriormente sublinhada:

O meu velho companheiro [...] apenas ali chegara, sentava-se numa das pedras, carregava o cachimbo, fazia lume, acendia o tabaco e começava a fumar; depois o pau com que começava a traçar arabescos no chão parava gradualmente, os braços caíam-lhe sobre os joelhos, o cachimbo apagava-se. E os olhos cerravam-se-lhe como se tivesse adormecido.

Quando, passado tempo, parecia tornar a si, tinha os olhos vermelhos, o rosto abatido, o corpo quebrado. [...] Depois fazia como que um grande esforço sobre si, compunha a fisionomia, chamava um sorriso, bastante rebelde nessas ocasiões, e tornava a ser o Tio Joaquim da casa da malta e do canto da lareira. (p. 192)

A frase «E o tio Joaquim deu começo à sua história.» (p. 193) assinala a abertura formal do nível hipodiegético, no qual se insere a narrativa autodiegética do contador. Recuperando-a, Tio Joaquim interrompe por vezes a sua história, emocionado, e instaura um momento de silêncio, pausa na narrativa que diz respeito aos «tormentos indizíveis», associados, na sua vida, ao amor, e manifestados por uma interrupção valorizadora da repercussão profunda que aí tiveram, à qual deve ser atribuída a fundamentação de determinado carácter resistente. O mesmo silêncio tem por objectivo manter a atenção do ouvinte, criando determinada expectativa, por sua vez garante da manutenção do interesse:



Nestas alturas da sua história o Tio Joaquim limpou o suor que lhe corria a fio da testa, curvou-se [...], tomou uma pouca de água nas mãos, bebeu sofregamente; renovou a respiração umas poucas de vezes com força; carregou outra vez o cachimbo, acendeu-o e passado algum tempo prosseguia a sua narração. (p. 196)

A interrupção, que também possibilita a passagem para uma nova fase da sua vida, assinala, pois, momentos diferentes. A primeira pausa diz respeito à formação conventual; a segunda concerne à descoberta do amor. Ao que é narrado nesta última reage o narrador, no momento narratório de Tio Joaquim. Com efeito, estas intervenções por parte deste são escassas, ocorrendo apenas quando a emoção vence a palavra, impedindo o contador de prosseguir com o seu discurso<sup>141</sup>.

O contador opta também pelo silêncio quando não tolera mais recordar os pormenores que rodeiam a morte de Margarida, confessando não ser capaz de reunir forças para continuar por muito tempo a trazer ao presente recordações terríveis de um passado difícil, o qual procura esquecer refugiando-se no mundo do trabalho. Neste momento da sua história, o narratório, impulsionado pela sua curiosidade e reciprocidade na emoção, incentiva o contador a continuar, como faziam nas origens os ouvintes da assembleia comunitária. Nesta circunstância, é mais forte a função conativa característica da linguagem oral, que, como manifestação da curiosidade do ouvinte, interrompe a comunicação e impulsiona à continuidade.

Nessa qualidade de ouvinte, possibilitada pelo seu estatuto homodiegético em «A História do Narrador», o narrador principal coloca-se na posição de herdeiro da memória do conto, guardião da experiência passada de boca em boca, ao mesmo tempo assegurando que o poder pedagógico-moral do mesmo género deriva da circunstância situacional herdada da matriz oral e criada por meios textuais. A assunção deste papel é assegurada pela convivência prolongada com Tio Joaquim, num clima de afectividade que proporciona a perpetuação da herança.

## 2.2 O narrador: herdeiro da memória do conto

---

<sup>141</sup> Como na seguinte passagem: «As lágrimas sufocavam o velho narrador, que teve de descansar por momentos antes de poder prosseguir. // – Descanse, Tio Joaquim – disse-lhe já quase arrependido da minha indiscreta curiosidade –, não continue, custa-lhe tanto... Outra vez me contará o resto. // – Não, para quê? Tem de ser. Não é o contar que custa, é lembrar; e raras vezes me esqueço. Isto já passa, um momento de descanso e continuo.» (*Os Contos do Tio Joaquim*, pp. 206-207).

A consideração atribuída ao contador é destacada imediatamente no título da obra, que o singulariza, mas o mesmo recebe total atenção tanto no conto com o qual se inicia a obra, «O Tio Joaquim», como na narrativa que encerra a colectânea, «A História do Narrador», na qual são narrados aspectos da sua biografia. No primeiro conto, é realçada a importância dessa figura, através da exaltação do seu papel na formação dos contos, que, graças à memória, sobrevivem, mantendo viva a tradição. Nele, o narrador simula respeitar as circunstâncias efectivas em que ele próprio se foi familiarizando com o que desconhecia, dez anos antes, sobre a vida do contador. Por conseguinte, fingirá desconhecer pormenores acerca da sua vida, ocultando informações que apenas o último conto fornece:

Tinha [o Tio Joaquim] aparecido depois de uma das nossas guerras civis, e pedira trabalho a um dos fazendeiros mais ricos do lugar. Donde viera, se alguém lho perguntava podia contar com a seguinte resposta, que não poucas vezes lhe ouvimos: importem-se com a vida e deixem-me, que nada tenho para lhes contar; basta-lhes saber o que sou hoje, e não o que fui; agrada-lhes o meu trabalho; estão contentes comigo, que têm com o resto. Sempre ouvi dizer, que homem que muito se ocupa dos outros é porque se não pode ocupar de si. («O Tio Joaquim», p. 14)

O narrador destaca o desaparecimento de Tio Joaquim, mas, ao mesmo tempo, garante que ele permanece através do seu próprio testemunho pessoal e sobretudo por intermédio da memória do conto, da qual ele será herdeiro. Ao ocultar informação, remetendo-a, na verdade, para «A História do Narrador», que assegura a veracidade da figura tradicional, procura antes cativar a atenção do leitor para a mesma como autoridade moral.

No primeiro texto, é explicada a utilização do pretérito, que está de acordo com a forma canónica do conto mais tradicional, na apresentação da figura, já que esta é já falecida à altura em que são narrados os contos. Essa circunstância decorre também da necessidade de singularizar o narrador, garantindo-lhe, por parte do leitor, o mesmo respeito que o contador tivera em vida perante os seus ouvintes, e da necessidade de assegurar a veracidade do que é contado, como se o que está escrito fosse o verdadeiramente acontecido. Relacionado com este aspecto, está o estado de espírito do narrador, pautado pela já referida melancolia romântica, manifestada relativamente ao passado, diante da negatividade que aparentemente representa um incerto futuro. Afastado de Lisboa, o narrador imagina-se num «largo sarcófago», de tal forma considera igualmente melancólica a sua solidão (p. 13).

Isso mesmo antecipava a caracterização das narrativas de Joaquim como sendo de verdade e moral, anunciando a criação de um conjunto de estratégias de verificação a que é sujeita a obra nas suas várias vertentes. Falecendo Tio Joaquim, a memória do conto de transmissão oral permanece, porque o narrador, à hora da sua morte, é eleito guardião dela, permitindo que a tradição se mantenha: «Pobre Tio Joaquim! [...] Momentos antes de falecer voltou-se para o meu lado, e disse-me afável e bondoso como sempre: *Agora acabaram-se os contos. Lembre-se de mim, quando se lembrar deles, é a herança que lhe deixo.*» (Sublinhado do autor, pp. 15-16)

Conforme assinala o contexto situacional, a origem dos contos de Tio Joaquim, que o desterrado cidadão afirma receber e contar, é oral. Este último apresenta-se, desta forma, como detentor do seu legado, que no título (*do* Tio Joaquim) assume essa procedência, uma vez que identifica a personagem como proprietária das narrativas. Contudo, ele reconhece a transformação envolvida na passagem da oralidade à escrita, confessando que reserva lugar para a invenção, como acontecia nas origens, em que a cada contador era permitido inovar: «Guardei a herança. Bem ou mal administrada ela aí vai em parte, *tal como a memória a conserva; mas não como me foi doada.*» (Sublinhado do autor, p. 16)

A afirmação acima chama a atenção não só para a diferença expressiva que distingue narrador de uma narrativa escrita de contador, e para a valorização da expressão oral do doador, mas também para a possibilidade de serem inseridas nos contos digressões de natureza sentimental ou didáctica, assumidas pelo próprio<sup>142</sup>. Ao referir ser um «mero reprodutor» da «recolha», o narrador transfere todo o mérito desta para Tio Joaquim, considerando que qualquer aspecto negativo nela presente será somente da sua própria responsabilidade.

Rodrigo Paganino tentaria transpor para a sua escrita as qualidades dessas «narrações», recebidas oralmente e transformadas em narrativa escrita. O narrador faz questão de sublinhá-lo, ao mesmo tempo que enfatiza quer o seu esforço de transcritor, que exerce sobre o manancial de contos herdados uma escolha pessoal, quer o seu empenho em manter a fidelidade ao contar tradicional, apesar da impossibilidade de conseguir preservar a originalidade e simplicidade primárias, decorrentes do perfil singular do contador:

---

<sup>142</sup> Cf. Helena Buescu, «Digressão», in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, p. 133.

As histórias que lhe ouvimos [a Tio Joaquim] são em grande número. Não apresentaremos neste livro senão as que mais notáveis nos pareceram e que mais profunda impressão nos deixaram, procurando [...] aproximar-nos daquela engraçada ingenuidade, que tanto nos encantava, quando lhe ouvíamos a palavra fácil e singela.

Não conseguiremos decerto imprimir-lhes aquele cunho de originalidade, que o narrador lhes dava. Oxalá possamos, ao menos, fazer com que os nossos leitores passem algumas horas entretidas nesta leitura: e que, esquecendo-se embora da pessoa que lhas apresenta, não se esqueçam de todo do velho Tio Joaquim. (pp. 17-18)

A dissertação ou divagar extemporâneo que caracteriza o seu modo de narrar, a par da divagação e interrupção prolongada que ele origina, diferencia a expressão do narrador da de Tio Joaquim e denota a existência de um processo de aprendizagem da sua parte, que ainda mais valoriza a arte do conto no autor empírico, com o qual o mesmo se identifica.

A figura tradicional do contador remete para o paradigma comunicacional das origens, uma característica de género que envolve o ouvinte, da mesma forma que, nos primórdios, este último era comprometido no momento de transmissão do conto. A cumplicidade da matriz decorre do fortalecimento da afectividade entre o narrador e o seu narratário, instâncias próprias da comunicação literária.

Os contos são, pois, uma selecção do narrador, e, como o próprio reitera, por mais de uma vez, fruto das suas impressões. Neste caso, e como foi anteriormente referido, em vez de adoptar o modelo comunicativo original, o narrador, na qualidade de herdeiro da memória do conto, comete uma transgressão, introduzindo uma pseudodiegeese. A pseudodiegeese é procedimento através do qual a narrativa secundária é reduzida à primeira pelo narrador principal<sup>143</sup>. Resultando na economia de um nível narrativo, ela implica que não se dê a abertura formal de um nível narrativo, sendo a narrativa totalmente assumida pelo narrador principal, responsável pelo preâmbulo e pela conclusão, e não pelo narrador circunstancial ou intradieético. Esta redução visa diminuir a distância entre o narrador e a figura tradicional do contador, confirmando aquele como herdeiro da memória da tradição e a própria natureza literária do conto, ao testemunhar o desaparecimento dessa figura e do mundo a que ela pertence.

A apropriação diminui a distância a que o mesmo se situa da figura tradicional do contador, pela necessidade de reivindicar a sua condição de herdeiro. A redução pressupõe, por conseguinte, que se está perante uma narrativa literária que herda características essenciais da oralidade. O detentor da memória do conto remete para esse

---

<sup>143</sup> Cf. Gérard Genette, *Figures III*, p. 246.

modelo de comunicação como característica natural, através do recurso ao verbo *ouvir*, que nos contos confirma a presença de um narrador que assume a condição de narratário, de acordo com o desdobramento de níveis neles existente. A eliminação de um destes níveis facilita a introdução de procedimentos económicos, contribuindo a pseudodiegeese para a construção da brevidade:

De tantos contos, que *ouvi ao Tio Joaquim*, foi o seguinte, que maior impressão me produziu. («O Romance de um Céptico de Aldeia», p. 21)

Faz para as vindimas dez anos, que *eu ouvi ao Tio Joaquim* esta história. («Os Retratos de Família», p. 59)

Esta conversação foi o começo das tristes aventuras dos dois amantes, que apresentei aos meus leitores, e cuja história, numa noite bem invernosa, *ouvi ao Tio Joaquim*. («O Fruto Proibido», p. 75)

Dias depois *vim a saber pelo Tio Joaquim* quem era o guarda do cemitério, e qual era a sua história. («O Guarda do Cemitério», p. 108)

No dia seguinte *ouvi da boca do Tio Joaquim* a história do Tomás da Tia Anica. («O Tomás dos Passarinhos»).

Foi numa dessas tardes, e na praia de Cabo Ruivo, que *consegui ouvir ao velho narrador* a sua história. («A História do Narrador», p. 192. Sublinhados acrescentados.)

Noutros casos, os verbos contar ou conhecer substituem *ouvir*, empregue nos excertos acima. Nesses, aplica-se a fórmula supracitada «não como me foi doada», uma vez que o narrador professa uma manifesta incapacidade – que, aliás, ainda mais valoriza a arte do contador e a sua indirectamente – para conseguir colocar no papel os contos tal qual os ouvira ou de tal forma que o seu génio se equipare à elementar capacidade artística de Tio Joaquim. Constituem pseudodiegeses os contos que resultam do convívio íntimo entre o narrador e Tio Joaquim, durante os momentos em que aquele fora de facto seu único ouvinte, razão por que dos mesmos se exclui os elementos característicos da actuação.

A insistência no verbo ouvir confirma, por conseguinte, a sua condição de sucessor e narratário, e contar significa que assume a função de narrador. No primeiro caso, apresenta-se, pois, como fiel depositário das narrações de Joaquim, conforme relata na última história, e faz parte da assembleia comunitária de ouvintes, uma diluição que atribui menos interesse à actuação. Há circunstâncias em que o narrador ora recebe ora assiste e testemunha, cabendo, nestas últimas ocasiões, a liberdade implícita na expressão «pouco mais ou menos» que também será utilizada.

Tio Joaquim acode aos trabalhadores que, em «Os Domingos Fora da Terra», se desentendem por causa do jogo e más influências dos homens da cidade. Neste caso, a introdução da sua intervenção é dada pelo narrador, que de facto não lhe passa a palavra, o que pressupõe a eliminação de um nível narrativo, cuja voz caberia ao contador. Os dois pontos pressupõem a introdução do discurso do contador, mas, na verdade, é o narrador que assume a narração, eliminando o nível do contar oral, dando assim seguimento à máxima inicialmente proclamada de que daria os contos conforme os conservava a memória e não exactamente como lhe foram doados. Por conseguinte, a eliminação da actuação, geradora de interrupções e adiamentos, dá lugar ao seu papel de ouvinte privilegiado dos contos de Tio Joaquim:

*O Tio Joaquim, que não era de hoje nem de ontem [...], contou-lhes pouco mais ou menos o que se segue [...].» («Os Domingos de Fora da Terra», p. 51.)*

*Protestou o Tio Joaquim contra a decisão da assembleia, e para fundamentar o seu protesto pediu a palavra, que lhe foi concedida com o maior prazer. («O Sexto Mandamento», p. 153. Sublinhados acrescentados.)*

Em «O Sexto Mandamento», o narrador heterodiegético do primeiro nível faz a ligação ao conto primeiramente narrado por Tio Joaquim, em situação de actuação, «O Romance de um Céptico de Aldeia», ao salientar, no seu *incipit*: «O prior, *que os nossos leitores conhecem já*, era um modelo de virtude e um exemplo vivo de caridade cristã.» (Sublinhado acrescentado, p. 148). Essa solicitação acontece num lugar textual estratégico que, quer em termos estruturais, quer semântico-pragmáticos, é particularmente propício a captar a atenção do leitor, intermediado pelo narratário<sup>144</sup>. Relativamente ao passado, e na qualidade de narrador homodiegético, confirma a sua presença efectiva na história, pois assistiu aos acontecimentos, e a função testemunhal que exerce:

*Por vezes assisti a estas leituras [do pároco], por vezes ouvi as suas explicações, e se mais tarde as comentava tirando desagradáveis conclusões a respeito da ilustração e inteligência do velho, não deixava sempre de me sentir comovido, quando fazia parte daquela piedosa reunião.*

*Sigam-me também os meus leitores que, conforme sei, e segundo me recordo, vou procurar descrever-lhes, como se apresentava a cena, na última vez em que, pouco antes de regressar a Lisboa, assisti à prédica do ingénuo pároco. (pp. 149-150)*

---

<sup>144</sup> Carlos Reis, «Incipit», in *Dicionário de Narratologia*, pp. 200-201.

Neste caso, com efeito, o verbo ouvir é substituído por assistir, que coloca o narrador homodiegético do passado naquela função de testemunha. É, aliás, essa mesma posição que permite compreender o excursus inicial, no qual se detém sobre tal figura, compondo uma visão pessoal, originada a partir de um conhecimento directo. A apresentação do pároco constituiria o nível hipodiegético, mas o facto é que se trata de uma pseudodiegesis, a partir da qual o narrador narra como narrara o pároco, e este não intervém directamente, assumindo tal posição. No caso de «O Tomás dos Passarinhos», o narrador partilha um momento de privacidade com Tio Joaquim, diante da lareira semi-apagada, por estarem já nas últimas horas da noite, como aqui fica comprovado:

Em todo o santo dia não descontinuara de cair água, e ao cerrar da noite, carregou tanto que parecia vir tudo abaixo. Em casa dormiam todos, e na malta vigiava apenas, junto da candeia quase a apagar-se, o Tio Joaquim, que estava a fumar embevecido em algo que parecia preocupá-lo. (p. 163)

Na passagem acima citada, ele professa ter recebido do velho contador, neste contexto, a narrativa sobre a vida do Tomás da Tia Anica, da qual está ausente a actuação directa do contador e os elementos da sua arte de contar, nomeadamente a interacção imediata com o ouvinte em presença. Nestas circunstâncias, a mesma instância assume a função de testemunha e o estatuto de personagem secundária permite-lhe dar a conhecer as histórias com as quais, nesses momentos, se familiarizou. O início do último conto referido comprova a eliminação de um nível e a redução da narração ao primeiro e único, iniciado com o relato do encontro entre o narrador anónimo e Tio Joaquim, à qual prestará de facto tanta atenção, pois, conhecendo-a desse modo, maior veracidade concede à narrativa, fortalecendo o seu valor moral<sup>145</sup>.

A redução, um procedimento económico, facilita igualmente a introdução de outros processos economicistas, como seja o resumo<sup>146</sup>. De igual modo, o sinal introdutor do discurso directo apenas dá lugar à expressão do contador e não à das personagens. Neste caso, a diferença está em que Tio Joaquim inicia, como narrador

---

<sup>145</sup> Trata-se da seguinte passagem: «Tomás nascera, por aqueles sítios mais rico de preguiça do que de amor ao trabalho; parecia feito para morgado, o demónio do rapaz, não queria saber de lavoura nem de estudo. Fugia da escola, fugia do trabalho, e ia deitar-se debaixo de uma árvore a olhar para o céu, ou acompanhar com a vista as nuvens espalhadas.» (*Os Contos do Tio Joaquim*, p. 166).

<sup>146</sup> Como demonstra o seguinte excerto de «Os Domingos de Fora da Terra», a eliminação de um nível facilita a introdução do resumo, pois Roberto, Pedro e Anastácio, contam a Tio Joaquim o que sucedeu nas suas vidas. Contudo, em vez de lhes passar a palavra, o contador apropria-se da sua narração, ao afirmar: «Fiz-lhes a vontade, e pelo que me contaram vim a saber o que lhes tinha acontecido, e que foi o seguinte: [...]» (*Os Contos do Tio Joaquim*, p. 54).

intradiegético, uma narrativa relativamente à qual assume a posição de narrador heterodiegético, como demonstra a assunção da terceira pessoa narrativa: «Cada um deles tinha seguido o seu modo de vida, conforme se ajeitava melhor.» (p. 54) Na situação anterior, era Tio Joaquim que tomava a palavra, ou o narrador, evocando, com proclamada afinidade, o que antes lhe ouvira.

A conclusão simula o discurso directo do narrador aos seus ouvintes, mas, na verdade, a presença daquele nunca se faz sentir. Repare-se que os contos que foram doados por Tio Joaquim abordam um mesmo assunto, nomeadamente a violação do terceiro mandamento do decálogo cristão: «Guardar domingos e festas de guarda». Neste sentido, eles contos resultam da cumplicidade entre o narrador de nível extradiegético e o narrador de nível intradiegético, que, de dentro da narrativa central e num nível hipodiegético, assume o papel de contador. Deste último nível, fazem, pois, parte os contos de Tio Joaquim. Essa estruturação, como se pode ver, imediatamente remete para a oralidade, desenvolvida em torno de três aspectos: a figura do contador, a sua actuação, em co-presencialidade com os seus ouvintes, e o ensinamento moral que fundamenta esta troca de experiência.

O narrador, que traça o seu próprio perfil intelectual, descreve o contador em termos que conformam o seu retrato ao que foi descrito no primeiro capítulo do presente trabalho. Trata-se de uma figura que, tendo desempenhado um ofício tradicional, e possuindo idade suficiente para, com sagesa, exercer a actividade comunitária de contar, de facto possui memória do passado para convenientemente narrar. A confluência desses três elementos explica por que razão Tio Joaquim assume papel de grande relevo na colectânea de Rodrigo Paganino, a qual conserva a memória da tradição.

### 2.3 O perfil do contador

O contador é normalmente uma figura socialmente relevante, um homem paciente e ponderado, de certa idade, pormenor associado a determinada experiência de vida. Antes de contar, deixa normalmente que os frutos das longas observações apreendidas ao longo dessa vida sejam pacientemente decantados dentro de si próprio, para poder então prosseguir com o conto. Para isso, precisa da experiência dos quarenta ou cinquenta anos de idade. Inserido nas classes mais pobres da população, ele é muitas



vezes um indigente, que conta para receber esmola<sup>147</sup>. Esta condição também o identifica como um homem solitário, situação que favorece a capacidade de narrar. Este não é o caso de Tio Joaquim, mas será com efeito o do contador em Manuel da Fonseca<sup>148</sup>.

Tio Joaquim é um trabalhador rural, versátil e experiente, que guiava como ninguém uma junta de bois ou conduzia um arado, trabalhando na poda e na empoa como nenhum outro, fazendo com a mesma determinação e eficácia um pé de lagar ou uma meda de pão, aconselhando todos relativamente ao exercício de todas estas actividades tradicionais, situação que cria cumplicidade com a comunidade na qual se integra para cumprir a sua função, fundamentada nesse ofício tradicional, na sua sageza e memória. Qualquer dos factores permite o respeito, fundamenta afinidades e auxilia na familiaridade.

Por um lado, o exercício de um ofício tradicional permite que jante e conviva com os malteses, à lareira, por outro lado, justifica o seu conhecimento empírico do mundo natural, pois «ninguém como ele sabia [...] falar do tempo, olhando para as estrelas» (p. 15). Esse conhecimento permite-lhe aprofundar a intimidade com os membros da comunidade. A par disso, a senectude do contador, associada à sageza, fortalece o vínculo entre o passado e o presente, que faz dele guardião da memória. A legitimação do seu papel decorre do seu retrato como alguém cuja experiência de vida, marcada pelo sofrimento, pelo erro, arrependimento e penitência, é autorizado como figura idónea que pode efectivamente moralizar pela narração. Contrariamente ao pároco de «O Sexto Mandamento», Tio Joaquim é, com efeito, descrito pelo narrador principal como contador de histórias exemplar, como um livro, que ultrapassava qualquer membro da comunidade local nessa função, e demonstra grande sabedoria:

O Tio Joaquim lembrava-me um desses livros antigos de bruxedos e encantamentos, que fechado poder-se-ia confundir aos olhos de um observador qualquer

---

<sup>147</sup> Cf. Georges Jean, *op. cit.*, p. 184.

<sup>148</sup> Luciana Hartmann confirma precisamente estes elementos do perfil do contador tradicional de histórias, sobre o qual escreve: «[...] O contador é alguém que viaja. Ele é capaz de concentrar a atenção de seus ouvintes com o relato de suas andanças, ou seja, os conteúdos de suas narrativas são compostos de episódios extraídos de sua própria **história de vida**. A formação do contador [...] está necessariamente ligada à capacidade que ele tem de lidar com os reveses que a vida lhe apresenta, e mais, de transformá-los em narrativas interessantes. O narrador é aquele que superou as dificuldades, venceu obstáculos, sobreviveu para contar a história – mesmo que no plano imaginário.» (*op. cit.*, p. 45). A mesma autora sublinha que são, efectivamente, «as características particulares da experiência de vida desses contadores [os contadores tradicionais], e a sua habilidade em narrá-las, que fazem com que sejam legitimados perante a sua comunidade narrativa.» (*ibidem*, p. 175).

com um ripaço de semana santa; aberto, porém, espavoria a imaginação povoando-a com os quadros temerosos de castelos encantados, florestas mágicas, sortilégios infernais, feiticeiros, tragos, almas penadas e cemitérios.

Levava-me o desejo a folheá-lo; a dúvida afastava-me de lhe tocar. («A História do Narrador», pp. 189-190)

Nessa posição, age em consonância com as normas culturais e de grupo que legitimam a sua actuação, tal como antes fora sugerido. Neste caso, a sua imagem é afim da do contador de histórias orais, confirmando a sua autoridade. A forma de tratamento é o primeiro sinal de que se está perante uma figura de mais idade, respeitada em contexto rural. As personagens Tio André e Tio Joaquim de Matos, respectivamente de «A Galinha da Minha Vizinha...» e «Os Domingos de Fora da Terra», embora não sendo contadores, são figuras de mais idade, igualmente respeitadas, e tratadas do mesmo modo.

Tio Joaquim ora é descrito como «velho» ora como «velho narrador» («O Romance de um Céptico de Aldeia» e «A História do Narrador», p. 21 e 206), homem honrado e pessoa de reputação muito favorável perante a comunidade, que o respeita como um dos seus elementos mais velhos. Nessa sua posição de mais velho, o contador está bem familiarizado com a comunidade e conhece de forma mais ou menos aprofundada os seus membros. No conto «O Tomás dos Passarinhos», o protagonista vem bater à porta ao serão e é reconhecido por Tio Joaquim que, na sua amabilidade aldeã, de tudo faz para resguardar o pobre cheio de frio, mesmo sem conhecer ainda a sua identidade:

- Entre, patrão – bradou-lhe o Tio Joaquim –, não está tempo para cerimónias, se isto continua lá se vão todas as sementes com a cheia. [...] Largue o capote e o chapéu que traz numa sopa, embrulhe-se aí numa manta, e chegue-se para o lume [...].

- Deus lhe pague tanto incómodo, Tio Joaquim – exclamou o desconhecido, seguindo à risca as indicações do hospedeiro.

Este, admirado por ouvir o seu nome, atentou no recém-chegado, e como procurando avivar recordações:

- Espera, eu já ouvi esta voz, mas não me lembro aonde; olha bem para mim: eu conheço-te, já vi a tua cara, isso vi.

- Tão mudado estou que já se não lembra de mim, do Tomás...

- Do Tomás da Tia Anica, se lembro! (p. 165)

O trabalho, em que é tão exímio o contador, é resultado das circunstâncias da sua vida passada, como conta o próprio na narrativa final. Tio Joaquim regressa aí aos primeiros tempos de uma juventude passada num convento. O destino religioso não fora decisão sua, mas do pai que escolhera Filipe, o filho varão, para assumir o seu lugar de

lavrador, deixando Joaquim, como mais novo, sob a protecção de Frei João da Soledade. A inclinação, mais do que a vocação, para uma vida de recolhimento num claustro, foi facilitada pela ausência de uma razão exterior, como um amor, que justificasse a sua oposição ao pai.

A sua solenidade é fruto dos acontecimentos do passado, que explicam a figura pensativa dos contos, cujo sentido prático da vida se deveu precisamente ao contacto que foi obrigado a ter com o mundo do trabalho, quando enfrentou a pobreza. Esse mundo, como o próprio reconhece, mitiga o idealismo e imaginação fantasiosa adquirida durante a experiência conventual. Seria, por conseguinte, o encontro fatal com a noiva do irmão, depois de professar, a alterar-lhe a vida e o espírito, aos vinte e dois anos de idade, quatro anos depois desse recolhimento<sup>149</sup>.

Os acontecimentos da vida passada obrigam Tio Joaquim a trabalhar arduamente. Para além de o ajudar a vencer a pobreza e a apaziguar a sua dor, o trabalho modifica-lhe o espírito romântico e sonhador, obrigando a um confronto directo com a realidade. Os mesmos acontecimentos decidem as circunstâncias futuras da sua vida e sobretudo determinam a presença, na sua mente, de que o castigo é a recompensa dos pecadores. Reconhecendo-se culpado da morte do irmão (embora não tivesse sido ele a empunhar a arma e a mesma morte tivesse acontecido durante as lutas entre liberais e absolutistas), o velho contador arrepende-se, adoptando uma atitude moral.

Sem dúvida que as circunstâncias da vida destinam-se a confirmar a sua verticalidade moral, legitimando a capacidade de repreender e moralizar a assembleia à qual se dirige. A sua melancolia confirma uma estatura moral superior, criando expectativa em redor, e encaminhando para a narrativa final, na qual é destacada esta tristeza. Aí, Tio Joaquim volta a revivê-la, como demonstra o seu rosto desalentado, o sorriso indisciplinado, que traem o seu esforço para continuar a ser o velho Tio Joaquim da casa da malta e do canto da lareira. O mesmo estado de espírito une a história pessoal à que narra, na medida em que esta se situa no mesmo passado que aquela, significando que contar é recordar. Aliás, Georges Jean explica que a implicação do contador na

---

<sup>149</sup> Este acontecimento terá sido inspirado na vida real do escritor, que não teria sido capaz de resistir ao desgosto de ver a sua noiva casar com um primo que enriquecera repentinamente, circunstância que ainda mais contribui para a cumplicidade verificada entre autor/narrador nestes contos (Andrée Crabbé Rocha, «Rodrigo Paganino», in Jacinto do Prado Coelho, dir., *Dicionário da Literatura Portuguesa*, volume 4, 4ª edição, Porto, Figueirinhas, 1994, p. 781).

história narrada tem por objectivo assegurar a eternização do conto na mente do seu ouvinte<sup>150</sup>.

Desta forma, a sua discordância das atitudes das personagens, motivando o conto, vem desse conhecimento baseado na experiência, responsável pelo desencadear da narrativa. O contador oral narra «casos», exercendo uma função testemunhal, porque terá presenciado algumas das histórias que conta, confirmando a existência «real» das personagens do segundo nível narrativo. Também neste caso em concreto, a sugestão de que as personagens existem ainda, visa responsabilizar o ouvinte pela manutenção da memória do conto. O valor moral é fortalecido pelo facto de se assegurar tratar-se de um caso verdadeiramente acontecido, uma herança da influência da veia exemplar sobre o conto.

A introdução de personagens conhecidas dos ouvintes decorre da necessidade de transformar a experiência relatada em experiência vivida pelos ouvintes e do facto de o narrado resultar da vida vivida do contador. O «caso», visto como mais instrutivo comparativamente às histórias ficcionais, assenta assim na memória do acontecido e convém à moral, circunstância que está relacionada com a classificação interna da narrativa. Tio Joaquim qualifica os contos de «casos» e associa-os à memória, da qual efectivamente resulta o conto, que o próprio assegura ser verdadeiro, dada a sua qualidade de testemunha:

- A morte do Manuel Simões *fez-me lembrar* um *caso*, a que assisti, há tempos, quem sabe se o Manuel padeceria tanto como o outro, que eu vi morrer.

Há-de haver dez anos a esta parte, que sucedeu o *caso* que lhes vou contar. («O Romance de um Céptico de Aldeia», p. 21)

André Pimenta [é] um dos trabalhadores mais falados dos sítios onde este *caso* aconteceu [...]. («A Galinha da Minha Vizinha...», p. 93)

[Luís Tibúrcio] há vinte anos não tinha onde cair morto, nem esperanças de mudar de sorte. Um *caso* bem parecido com o que hoje ouviram ao senhor prior foi o começo da sua fortuna. («O Sexto Mandamento», p. 153. Sublinhados acrescentados.)

A familiaridade com o espaço estabelece entre o contador e os seus ouvintes uma cumplicidade que assenta no facto de pertencerem à mesma comunidade. A loja de João da Tenda, o cemitério onde jazem aqueles sobre os quais se ouviu contar, são

---

<sup>150</sup> *Op. cit.*, p. 146.

conhecidos da comunidade, a par dos espaços da sociabilidade e da vida privada do caso narrado, cuja existência pode ser verificada, sendo as personagens conhecidas do grupo:

[...] Morava eu lá então *ao pé da freguesia*, ouvi tocar a Nosso-Pai fora, levantei-me e fui acompanhar o sacramento [...]. («O Guarda do Cemitério», p. 26)

Este António faz-me lembrar o João da Tenda, que vivia *lá em baixo ao pé* das casas do mestre Raimundo e que por dez réis de mel coado fazia juras e protestos às carradas. Em mal lhe deu o vício, coitado. («A Propósito da Missa do Dia», p. 41.)

- Todos, quantos aqui estão, conhecem ou têm ouvido nomear o Luís Tibúrcio, que tem arrendado ao Morgado dos Cachorros o olival grande do Brejo, *no alto da estrada da Carejosa*. («O Sexto Mandamento», p. 153. Sublinhados acrescentados.)

A convivência sublinhada é suportada através da inclusão de elementos da vida do contador na narrativa. Em várias circunstâncias, Tio Joaquim assegura a sua co-presencialidade no mundo que a sua memória actualiza, reafirmando a sua vizinhança dos acontecimentos, quando não a própria intervenção directa nos mesmos. O facto de participar na história potencia a eficácia moral desta.

O que se verifica também, em todo o caso, é que a história dos outros naturalmente encaminha para a própria história de Tio Joaquim, que se vai esboçando de forma sugestiva através da expressividade própria da transmissão oral. Porque o contador exerce uma função testemunhal, pois conhece as personagens cuja história se presta a contar, faz uso da memória dos «factos» acontecidos. O valor moral é consolidado através dessa «verdade», ou circunstância de o contado assentar numa «realidade» confirmada, e a partir da estatura moral do próprio contador, que em primeira mão conhece as figuras centrais dos contos, tal como o narrador principal, em alguns casos, as conhece, herdando a legitimidade do contador.

### 2.4 Actuação e afectividade

A figura edificante do contador põe em prática a actuação, relacionando-se de diferentes maneiras com a sua assembleia, recorrendo para isso a um conjunto de «instrumentos de sugestão»: os gestos, a mímica, a movimentação subtil ou enfatizada do rosto, olhos; as pausas, hesitações, precipitações. Com liberdade e desenvoltura, ele matiza a sua voz e o corpo, modelando os mesmos, como se em si condensasse a dinâmica que caracteriza a aventura narrativa, através da gama de emoções que

transmite (angústia, prazer, atenção, etc.)<sup>151</sup>. Assim, a expressividade corporal apresenta-se como complemento da faceta discursiva. Na situação de co-presença própria da narrativa oral, as primeiras têm tanta importância quanto as segundas, porque fortalecem de igual modo os laços de afectividade entre o contador e a assembleia de ouvintes. A ênfase que aquele concede ao conteúdo narrado é reveladora do posicionamento que adopta, tal como os seus gestos e estado de espírito constituem igualmente elementos que permitem julgar a eficácia dessa transmissão.

O processo de exteriorização compõe-se a partir de indicadores que denunciam o envolvimento pessoal justificado pela função testemunhal, tendo tanto consequências sobre o texto como sobre a assembleia. O contador recita, e, ao fazê-lo, actualiza o conto, adequando-o a ela, que conhece, de acordo com tal função, melhor do que ninguém, razão por que se socorre dos diferentes níveis da língua. Por conseguinte, não está apenas familiarizado com os acontecimentos, mas também tem uma ideia do tipo de reacção a esperar dos seus ouvintes, como salienta Georges Jean: «[...] Le conteur [...] doit être conscient des réactions diversifiées de son auditoire. Il convient donc de garder cette disponibilité, cet conscience de l'auditoire, dans toute la mesure du possible.»<sup>152</sup>

Dos receptores referidos, aos quais se dirige a intervenção, sabe-se as reacções perante o contador, o grau de envolvimento na história e o bom ou mau sucesso do que lhes é contado. Também as respectivas atitudes são manifestadas verbal e corporalmente e a sua solicitação influi sobre o contador. Ao perceber as características desse outro elemento pressuposto pela transmissão oral, que remete para o narratário, o leitor familiariza-se com a ideia de que ele próprio é membro da assembleia tradicional de ouvintes. A introdução do narratário permite que o autor, através dessa figura, finja que fala e não que escreve, convidando o leitor a experimentar a situação de diálogo.

No nível hipodieético, importa a história moral e as personagens que são o seu veículo. Apesar de esta mesma história fazer parte do segundo nível, a sua moral, condensada, frequentemente, em fórmulas próprias da expressão oral, como sejam os provérbios, que, como escreve Walter Benjamin, são «ruínas que ficam no lugar de velhas histórias»<sup>153</sup>, os ditados ou rifões, de facto remete quer para um quer para outro

---

<sup>151</sup> Georges Jean, *op. cit.*, pp. 187-189, p. 192.

<sup>152</sup> Georges Jean, *ibidem.*, p. 218.

<sup>153</sup> Sobre a questão, cf. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 57. Aliás, como refere André Leroi-Gourhan, os provérbios são dispositivos que permitem conservar, na memória colectiva, os preceitos de grupo, transmitidos através de uma narrativa: «[...] A linguagem intervém como suporte dos actos a executar, e

nível, justificando a articulação acima referida entre os dois tempos e a própria função do contador na sua coesão. Justifica também assim o propósito de que esta moral não seja aceite como mera intenção artística, mas aja sobre o leitor, ultrapassando os limites da ficção, para instruir e levá-lo à acção.

O retrato do contador legitima, neste contexto, a sua participação, situando-se na interdependência do seu desempenho artístico, como atributo formal que prepara o acolhimento ao conto. Este modo de comunicação decorre perante a atitude vigilante da comunidade, conjunto de ouvintes que permite que tal desempenho de ordem funcional se verifique, sobre ele exercendo um poder regulador, através de reacções que manifestem acolhimento ou repúdio. É perante esse grupo, aliás, que o «emissor-actor»<sup>154</sup> justifica a forma como actua e o que pretende difundir. O mesmo conjunto solicitará um modo próprio para que ocorra tal transmissão, que é despoletada de diversas formas, negociadas no momento exacto da sua ocorrência.

«O Sexto Mandamento» decorre nesta atmosfera tradicional, e nele, por duas vezes, é aberto espaço para que possa ter lugar a partilha comunitária. De realçar que aqui se refere o encontro da tradição oral do conto com a tradição escrita do sermão, pelo que a sua ineficácia, neste contexto, é contraposta ao sucesso da narrativa que nasce da experiência de vida do contador e que, por isso, está mais próximo da audiência ou assembleia de ouvintes. Importa perceber que o próprio contexto, embora efectivamente relacionado com a transmissão oral, envolve um diferente tipo de contador e uma assembleia tradicional de ouvintes que não partilha de um conhecimento equivalente ao seu. O exemplo do pároco serve de comparação com o de Tio Joaquim, pois pretende apenas diferenciar o modo como uma má actuação pode resultar numa má recepção.

A predisposição da assembleia para escutar é perturbada pela actuação do velho pároco, cujo posicionamento indicia uma relação de cumplicidade diferente da que Tio Joaquim cria com os seus ouvintes. O pároco senta-se num banco de pedra rude, os evangelhos depositos sobre o mesmo, de cabeça tombada pelos anos e o corpo extenuado pelo trabalho realizado durante uma vida. Por conseguinte, o entusiasmo do

---

as sociedades sem escrita possuem uma gama de meios de fixação sob a forma de provérbios, de preceitos, de receitas, cuja conservação, frequentemente apenas se baseia na memória de alguns indivíduos.» (*op. cit.*, p. 29) É um instrumento perfeitamente adequado às sociedades pré-alfabetizadas, e conservado pela narrativa literária.

<sup>154</sup> A expressão é de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 143.

contador relativamente à função de contar é vencido pelo cansaço, razão por que Tio Joaquim esporadicamente levanta a cabeça, para seguir o fio do discurso, logo caindo nas suas meditações habituais. À sua volta, em círculo, está a assembleia de ouvintes, crianças, mulheres, jovens e mais velhas, e homens. Tio Joaquim faz parte do grupo, mas não do círculo.

A crítica disseminada pelo texto confirma estas ilações acerca da contraposição entre o desempenho do pároco e o de Tio Joaquim. Antes da descrição da leitura do sermão, e do narrador secundário assumir o discurso, o narrador principal sublinha a virtude e boa índole do padre que pretende vencer a ignorância e a rudeza dos paroquianos, mas também enfatiza a pobre educação do clero em Portugal, responsável pelos «disparatados conceitos» que o religioso defendia<sup>155</sup>. De facto, o homem, por simplicidade e costume antigo, restringe a sua instrução à leitura da Bíblia e do jornal a *Nação*, onde recolhia a «doutrina tradicional e monárquico-absoluta em que fora criado», não se servindo do conhecimento empírico necessário ao conto (p. 148).

O narrador descreve o pároco como figura piedosa empenhada em libertar o povo dos seus defeitos, mas refere que o mesmo não se compara a António Vieira e Macedo Polígrafo, sacerdotes com mais formação. Neste caso, a evocação, uma vez que o padre é já falecido (como implica a frase «Deus perdoe a sua alma»), dá a conhecer um sacerdote sem instrução, que usava das mesmas armas dos seus paroquianos para combater a sua ignorância destes. Os erros do pároco, porém, não tinham maldade na origem e pretendem encaminhar para o bem, embora o narrador considere que o caminho seguido não seja talvez o melhor.

Contudo, o próprio acreditava convictamente no que pregava, e mesmo que contrariasse a ciência, era suficiente para persuadir os fiéis. Todavia, era um leitor distraído que se deixava adormecer a meio de artigos inflamados, já velho e despreocupado com os assuntos do rei e do mundo, de modo que, «ao cabo de meia hora o padre acordava admirado por ter adormecido, apanhava o jornal e recomeçava o mesmo artigo.» (pp. 148-149) Assim, à semelhança dos paroquianos, uma vez que era limitada a instrução que colhera em fontes pouco variadas, antes alcançava com o coração e com o sentimento o que não conseguia com a inteligência.

---

<sup>155</sup> O desfecho de «O Guarda do Cemitério» confirma as opiniões aqui expressas: «É verdade que Manuel dizia o que sabia [sobre o seu arrependimento], por experiência própria: e a maior parte dos nossos padres, não sabem o que dizem.» (*Os Contos do Tio Joaquim*, p. 122).



A ignorância do sacerdote é atribuída a causas de natureza institucional e não a factos de ordem individual. O narrador atribui culpas à revolução social que, não tendo sabido unir a velha à nova geração, assim reduzira aquela a símbolo do tempo passado, sendo estacionária e conservadora dos mesmos abusos e erros do seu tempo; mas também da poesia, da fé sincera, que por vezes cede à desesperança, do culto das suas tradições, do respeito pelas suas crenças. O retrato físico do pároco estabelece um vínculo entre a sua decrepitude e o desvanecimento de um tempo antigo que o mesmo simbolicamente representa.

Só através das suas «lições de moral», o padre combate a falta de instrução do povo, reunindo-o ao pé da igreja, para leitura e interpretação dos textos sagrados. Ora, o narrador assistira a tais actuações, por mais do que uma vez e, tendo em consideração o retrato acima traçado, não é estranho que, numa dessas ocasiões, se revele a falta de instrução do pároco e dos ouvintes. O mesmo narrador assume a intenção de descrever como se encontrava a cena, na última vez que, antes de regressar a Lisboa, assistiu à última prédica do pároco. É sem dúvida maior a eficácia da transmissão oral, nascida da memória, e baseada na experiência.

Ora, o padre, como antes dele Tio Joaquim, «de acordo com a inteligência dos ouvintes explica-lhes o texto procurando comparações no campo, na lavoura, nos trabalhos que melhor conhecem, nos instrumentos com que mais de perto lidam», mas não obtém a mesma receptividade (p. 151). Tal distanciamento compromete a eficácia que fortalece a união de grupo, o qual se encontra presente. O mesmo verifica-se entre o pároco e a assembleia, mas o facto é que o narrador de primeiro nível procura, por sua parte, fazer com que o leitor participe da própria da actuação que descreve, uma vez que a ela assistiu, como comprova a sua descrição da igreja local.

Refere-se ao «aspecto sumptuoso de grande templo» e «majestade activa de uma catedral do século XIII» do referido edifício, de construção recente, e sem grande ornamentação e enfeites. O adro é abrigado, porém, por um plátano secular, no qual se inscrevem as marcas da guerra civil, recentemente vivida, à qual alude o narrador e no seio da qual se desenrola a juventude de Tio Joaquim: «Um velho plátano à esquerda braceja largos ramos envolvendo na sua sombra uma cruz musgosa, que se levanta defronte da portada da igreja e que deixa perceber em profundas cicatrizes, rudes combates com o tempo ou a impiedade dos homens.» A quietude descrita tem a ver com

a chegada do momento reservado à partilha do conto, ao fim de mais um dia de trabalho, em que todos se reúnem no adro de tal edifício:

De um dos lados sobre a encosta de um pequeno outeiro atapetado de vinhas e oliveiras, coroadas de moinhos que desprendem as velas a favor da viração da tarde; do outro a vista divaga por meio dos pomares e terras de vinha, no meio das quais alvejam as casinhas do lugar, e se recortam no puro azul dos céus as oliveiras verde-negras.

Os rumores do campo começam a esmorecer com o largar do trabalho indicando a proximidade da noite. (p. 150)

A atenção dos ouvintes, que «o escutam em religioso silêncio», deve-se mais ao respeito que têm pelo velho pároco, porque «a palavra sagrada recebe maior unção na boca do venerando velho». A aliteração em «v» melhor enfatiza a vassalagem prestada ao mesmo pelos seus ouvintes, atribuindo-a também à sua avançada idade. Com efeito, ao tocar das ave-marias, a gente do campo vai ajoelhar-se aos pés do pároco, em oração, numa encenação que evoca os tempos primitivos das tribos bíblicas: «despedindo-se do pároco, retiram pouco a pouco os aldeões guiados, como os israelitas no deserto» (p. 151).

A solenidade emprestada ao momento leva a que todos se ajoelhem diante do homem da Igreja, na atitude reverencial de quem se prepara sobretudo para receber a bênção e não para ouvir o conto. Porém, esta despedida tem um sentido mais profundo, pois o narrador relembra a última vez que o sacerdote em causa interveio junto dos fiéis ouvintes, antes da sua morte, circunstância que justifica a nostalgia inicial, exposta na antítese entre o antigo (o referido sacerdote) e o novo (tempo no qual esta figura está ausente):

Mas o rio murmura, o vento ainda suspira na rama das árvores, e o padre sozinho, com os olhos fitos na pálida lua, que começa a assomar no céu, não limpa uma lágrima de saudade e lhe escorrega pela face cavada na rama das árvores, envelhecida pelas mágoas. Saudades da terra e dos homens, que vai deixar, na vida eterna, que entrevê tranquilo, crente na misericórdia do Senhor, confiado na sua infinita bondade. (p. 152)

A recordação da morte do pároco motiva a crítica ao tempo presente, no qual o mundo rústico antigo em que aquele se inseria foi substituído pela industrialização, representada através do comboio. A acção, aliás, desenvolve-se de modo oscilatório, entre o presente de reflexão e o passado do sermão, de há dez anos, como comprova o advérbio de tempo «hoje», com o qual é interrompida a descrição do comportamento dos ouvintes durante o sermão:

Hoje a boa gente do campo volta ao adro a procurar o padre, o plátano e a cruz. Tudo tem desaparecido [...]. Sobre o cadáver do velho caiu a pedra do cruzeiro, um arrebento de plátano das sombras à sepultura [...].

A poesia do passado tem-se perdido. Mas o homem, que ficou meditando sobre aquela lápide, despertadas as suas meditações ao gesto da locomotiva do caminho-de-ferro, ao retinir da campainha do telégrafo eléctrico, ao resfolegar das caldeiras da fábrica próxima, ao estrondo majestoso das novas eras, que nas asas do pensamento correm a cumprir a sua missão. (p. 152)

Se, na história bíblica de José e da mulher de Putifar<sup>156</sup>, lida nesse dia, o pároco não sublinha suficientemente a capacidade que aquele teve em resistir à sedução, é porque a atitude «não lhe parecia grande façanha», uma vez que para o bom velho seria natural essa resistência ao pecado. Com isso, não exalta suficientemente a acção do homem, comprometendo o acolhimento positivo da mensagem, ao despertar o que o narrador qualifica de «inteligência sensual» dos ouvintes, que os leva, ao invés de louvar a atitude do homem, a considerá-la um disparate (pp. 152-153).

Esse insucesso leva o narrador a comentar que «falara tão de leve, no sacrifício, prestado à honestidade, como [...] a raposa discorrera a propósito das uvas que não eram para o seu dente.» (p. 152) Ou seja, a alusão fabulística insinua que o pároco não enfatizara suficientemente o valor do homem que resiste à sedução, fazendo com que a natureza moral da narrativa fosse mal percebida e alguns condenassem a atitude do homem em vez de a aprovar:

Muitas virtudes encontrava ele [o pároco] no casto José, mas a de resistir com tanto denodo à mulher de Putifar não foi das que mais enalteceu. [...] Para o bom do velho nada havia mais natural.

Não era assim para grande parte de seus ouvintes. Aquele rasgo foi o que maior impressão deixou na inteligência sensual de muitos. No serão dessa noite não faltaram comentários e choveram ditos, alguns dos quais [...] bastante grosseiros [...].

Terminada por fim a discussão foi votado por maioria, que tal caso era impossível; ou pelo menos, se o não era, fora um grande disparate do patriarca hebreu. (pp. 152-153)

---

<sup>156</sup> Esse episódio bíblico é importante porque Tio Joaquim conta um caso inspirado nele. Na Bíblia, o hebreu José, estando no Egito, é convidado a exercer funções administrativas em casa de Putifar, chefe da guarda do faraó e ministro. O egípcio confia incondicionalmente no hebreu, que, segundo aí se descreve, era um jovem atraente. Por isso, a mulher de Putifar oferece-se a José, que a recusa, facto que a leva a acusá-lo de tentativa de violação. O marido acredita na mulher e José é preso. Na Bíblia, Deus protege o homem que sabe inocente, mas, no conto de Tio Joaquim, o próprio marido de Genoveva reconhece a inocência de Luís Tibúrcio, que também recusa ceder à sedução, como o patriarca hebreu fizera («Génese» 39, 1-23).

Perante esta reacção, Tio Joaquim protesta e pede a palavra para, através do conto, ilustrar o que queria o pároco demonstrar com o seu sermão, originando o seu pedido, bem acolhido pelos demais, a abertura de um verdadeiro nível hipodiegético, no qual Tio Joaquim é narrador intra-heterodiegético, pois não faz parte da história, embora conheça, como acontece com a assembleia de ouvintes, as personagens que nela participam. Como se notou acima, o posicionamento do orador é oposto ao de Tio Joaquim, que se conserva afastado do grupo:

Um pouco mais afastado do grupo, sentado num dos poiais do adro, e cismado, ao que parece, está o Tio Joaquim, comentador e companheiro das homilias da tarde. De quando em quando, em pontos mais subidos da exposição do pastor, levanta a cabeça, fita o narrador com gesto expressivo, e com olhos iluminados por aqueles doces clarões da simpatia e da atenção, segue o fio do discurso para descair breve nas habituais meditações. (p. 151)

O padre, esporadicamente erguendo a cabeça para ele, fita-o expressivamente, com olhos simpáticos e atenção, conservando-se no silêncio. A cumplicidade desenvolvida entre o velho sacerdote e o contador terá a ver com o entendimento que aquele tem da capacidade do último para fazer passar de forma mais simples e eficaz a lição. A convivência referida salienta que o contexto tradicional de transmissão do conto está dependente do entendimento estabelecido entre o contador e a assembleia. Para despertar a atenção dos seus ouvintes, com efeito, Tio Joaquim recorda-lhes Luís Tibúrcio, um lavrador abastado, de todos conhecido, cujo «caso [é] bem parecido» com o que foi antes relatado, e justifica a riqueza do presente, adquirida há vinte anos<sup>157</sup>.

A descrição de Luís explica a recompensa que acabou por ter, isto é, prova a justeza da mesma: «perfeito no corpo, e mais perfeito talvez na alma»; agradecido de «coração de pomba» (p. 155). Contrariamente, Genoveva, a mulher do pai adoptivo, possui um temperamento sanguíneo que concorda com a susceptibilidade manifestada relativamente ao romance<sup>158</sup>. Na noite em que pretende seduzir Luís, Genoveva lê em

---

<sup>157</sup> A personagem referida, como relata Tio Joaquim, era um órfão que perdera os pais na guerra, quando tinha apenas quinze anos de idade. José Mateus era não só um lavrador abastado, mas também um «homem rasgado e de bom coração», que «havia provado o pão que o demónio amassou, e antes de chegar a ser independente fora um pobre de Cristo», compadece-se do «órfão tão moço e sozinho no mundo», porque se identifica com a sua situação, mas também porque é recém-casado e sem filhos (*Os Contos do Tio Joaquim*, p. 154).

<sup>158</sup> Genoveva manifesta pelo enteadado um desejo sexual incontável, e, percebendo que era desprezada, acaba por cair «por terra espumando como uma danada, e bracejando como uma possesora.» Este seu ataque de raiva acaba por levá-la à morte (*Os Contos do Tio Joaquim*, p. 159). Para o narrador, ela casara pela mesma razão «por que casa a maior parte das mulheres, para mudar de estado; e não conhecera nunca coisa que fosse amor.» O seu interesse por Luís não era materno: «Por mais de uma vez lhe havia

voz alta um romance-folhetim, ou «uma história de arrepiar defuntos, e que por isso mesmo tinha tido tanta voga que chegara até Vale de Figueiras.» (p. 156)

A crítica tem como alvo a temática romântica do amor paixão, que transgride a convencionalidade do matrimónio e entra em conflito com a sociedade responsável pela sua institucionalização. O individualismo romântico é, aliás, muitas vezes expresso através da exposição despudorada do mesmo tipo de sentimento, caracterizado pela excessiva idealização, que atinge igualmente as personagens<sup>159</sup>. Fica, sem dúvida, sugerida a influência de romance-folhetim, principalmente sobre a mulher, e sua má acção sobre os costumes, atribuindo-se à mesma a reacção extrema de Genoveva, no momento em que se vê rejeitada:

De repente, Genoveva, que seguia a leitura com verdadeiro interesse, e que por mais de uma vez sentira calafrios ao ouvir aquela enfiada de horrores, interrompeu o leitor, quando entusiasmado lia o passo do encontro dos dois num casal deserto no meio das serras entre alcateias de lobos, ao fuzilar dos relâmpagos ao estalar dos trovões. (p. 156)

Ela mesma propõe a Luís que fique com ela, como Paulo, personagem do romance em questão, também fica com a amante. Ao afirmar que Genoveva acompanha o olhar de Luís «como o galgo que segue a lebre por meio de campos», já Tio Joaquim antecipa o julgamento sobre a mulher que agora refere, com base no facto de ela tratar Luís por «criança», acariciando-o de modo suspeito, e para isso adverte os seus ouvintes:

Porque é preciso que saibam, rapazes: nós os homens muitas vezes chamamos criança a uma mulher, sem ser por mal, nem com ideia alguma; mas em mulher chamando *criança* a um homem, e de certo feitio, é o mesmo que se lhe dissesse: tu ainda não percebeste, que eu gosto muito de ti, e tu és muito estúpido, porque não entendes que eu te estou dando bem a conhecer. (pp. 156-157)

---

deitado uns olhos que queriam dizer muito, mas que no rapaz eram tempo perdido. Não por inocência, mas porque não queria acreditar, que fossem o que lhe pareciam.» (*ibidem*, p. 155)

<sup>159</sup> Paul Van Tighem: «[...] L'idéalisme [...] énnoblissait l'amour, y voyait une forme de culte rendu soit à Dieu, soit à la Nature, en faisait une religion. Par ce caractère de sainteté, comme au temps de l'amour courtois ou du platonisme de la Renaissance, ce sentiment avait droit à une place de premier plans dans la haute littérature.» (*Le Romantisme dans la Littérature Européenne*, 2ª edição, Paris, Éditions Albin Michel, 1969, p. 239). A esta atitude auto-afirmativa que conduz à exibição dos sentimentos, através do confessionalismo amoroso, na qual o indivíduo se considera o centro do universo, Paul Van Tieghem denomina de «ideal passivo». O «ideal activo» diria respeito ao empenhamento do herói na luta pela pátria, a partir do seu envolvimento em questões de interesse colectivo (*ibidem*, pp. 55-56).

O contador, ao contrário do pároco, e percebendo como o conteúdo poderia parecer, de forma errada, atractivo aos ouvintes, procura assegurar-se de que estes entendem o julgamento moral subjacente à sua mensagem: «Não se riam, rapazes, arrojar-se como uma leoa, feroz, enraivecida, terrível até, compreenderiam bem quanta foi a virtude do Luisito!» Neste caso, releva o que ficou por valorizar pelo pároco na atitude de José relativamente à mulher de Putifar: o pudor do homem perante a tentação da mulher pecadora (p. 157). A atitude de Luís, ao abandonar a casa, mais fortalece a ligação entre este e a personagem bíblica.

Apesar das flagrantes evidências de como o comportamento de Genoveva era incorrecto, João Carriço, na assembleia de ouvintes, perturba o bom acolhimento do conto, menosprezando o desfecho moralizador, que castiga os maus e recompensa os bons, isto é, Genoveva com a morte pela histeria, e Luís com a herança merecida, recuperando o comportamento que Tio Joaquim visava condenar com o conto:

– Acabou, Tio Joaquim – atalhou dali o João Carriço, que dera provas de impaciência durante a narração –, não tem mais que dizer?

– Eu não, e tu? – perguntou o narrador.

– Eu, perdoará a sua palavra honrada, parece-me que a história não vem ao caso do que a gente dizia; pois se o rapaz não fosse tão arisco, ficava com tudo do mesmo feitio; porque eram dois a deixar-lhe... E daí não morria, nem a mulher, nem o homem.

– E parecia-te bonito pagar desse feitio os benefícios, que tivesse recebido de José Mateus?

– Olhe, Tio Joaquim, lá o lê, lá o entende, mas daquele mal não morreu ninguém; o José Mateus não havia de passar pior por isso.

– Eu te contarei uma história um dia, e verás se se morre ou não. Sabes que mais, João Carriço, tens ainda a cabeça muito levantada, hás-de assentar.

– Então sim, Tio Joaquim, quando for lá para a idade, o que não puder ler, di-lo-ei por amor de Deus.

E como todos soltassem uma gargalhada, o velho suspendeu a sessão, porque percebeu que por aquele lado não fazia farinha. (p. 160)

Este conto em particular difere de «O Romance de um Céptico de Aldeia», pois neste todos absorvem atentamente o conselho do velho contador, aceitando a sua voz como autoridade moral legitimada por toda a comunidade, uma vez que «O Sexto Mandamento» retrata um mundo rústico já afectado pela industrialização. O que isto significa é que os seus participantes se encontram já num tempo moralmente modificado por tal evolução, da qual decorre a leviandade das afirmações de João Carriço, o descaso que os ouvintes em geral fazem da narração do pároco, e sobretudo

as reflexões antes expostas pelo próprio narrador, consciência primeira da destituição de um mundo idealizado que gravitava em torno da sua palavra de memória e sageza.

A intervenção do contador, depois de certificada a sua notoriedade, e explicada a sua solenidade pela experiência de vida descrita, assume diversas formas, acontecendo a partir do momento em que se dá a mudança de comportamento que denuncia o enquadramento ou predisposição necessários à narração. A comunicação realiza-se pela interposição do gesto, que reforça o conteúdo expresso pela linguagem, pela manifestação do estado de espírito, e, finalmente, pelos traços específicos da discursividade, indicativos de como Tio Joaquim vai maturando a sua narração, a partir de uma atitude reservada, enraizada na melancolia, que mantém o interesse dos ouvintes, harmonizando-se com o conteúdo moralizador.

A interação social, verificada a partir da interposição do código cinésico, envolve, nesta circunstância em particular, meneios sucessivos de cabeça, variação na posição dos ombros e movimentos de braços e mãos. Cada um destes movimentos tem uma intensidade, amplitude e rapidez própria. A intensidade denuncia o modo como decorre a interação e indica que a personagem sente algum nível de tensão relativamente aos ouvintes, com os quais partilha um momento de intimidade. A amplitude ou extensão do menear de cabeça denuncia algumas características pessoais do contador, indiciando uma certa reserva da sua parte, que se expressa através da limitação desse movimento, raramente descontraído e nunca desinibido, concordando com a avaliação moral. O mesmo gesto não é rápido. A sua realização demonstra, por parte do contador, um elevado nível de autocontrolo, que advém da sua sapiência, havendo nele uma certa agilidade que denota a segurança e domínio próprios da idade.

O seu posicionamento desperta o interesse e cria um espaço próprio para o conto. Para despertar a atenção dos ouvintes, o contador recorre ao silêncio e à interrogação. No caso, a interiorização das palavras cria o silêncio necessário ao estabelecimento do momento de respiração comum mencionado por Georges Jean<sup>160</sup>. Em algumas circunstâncias, o contador desenha «feitos» com o pau no chão de terra do pátio, ou com o mesmo pau «[traça] arabescos no chão», parando gradativamente,

---

<sup>160</sup> Sobre a referida interiorização, Georges Jean escreve: «Comme pour la récitation poétique, l'exteriorisation, lorsqu'on raconte une histoire, passe *par l'intérieur*. Il s'agit presque de lire en soi la trame du conte pour mieux pouvoir le "sortir" *vers* les auditeurs.» Ao contrário do que acontece na recitação poética, na do conto o desenvolvimento narrativo não é sacrificado à musicalidade verbal (*op. cit.*, p. 218).

deixando cair os braços inertes sobre os joelhos, ao mesmo tempo que permite que o seu o cachimbo se apague, e os olhos se cerrem como se acabasse por adormecer («Os Retratos de Família», p. 60, «A História do Narrador», p. 190).

Nos dois casos mencionados, Tio Joaquim prepara-se para contar. Para além disso, resmunga entre dentes, uma «exceção nos hábitos do velho», que vai de facto aguçar a curiosidade do narrador principal («Os Retratos de Família», p. 60). A confirmação desta análise fica a cargo das atitudes deste último e das personagens, que comprovam a estima de todos pela personalidade do contador, cuja tristeza não só assinala o despoletar da memória, como também suscita a curiosidade e interesse da assembleia de ouvintes:

O tio Joaquim, desde que se falara no finado, fora gradualmente entristecendo, e pela primeira vez na sua vida caiu-lhe a colher da mão, quando ia começar a comer.

Os malteses, que estimavam deveras o velho narrador, começaram a preocupar-se com semelhante tristeza, e, antes de acabar a ceia, já estavam todos em roda dele, a perguntar-lhe o que tinha. («O Romance de um Céptico de Aldeia», p. 21)

Havia na tristeza, em que o velho caía tantas vezes, quando parecia mais alegre, razão de sobejo para me aguçar a curiosidade. Tentara interrogá-lo; mas sempre em vão. («A História do Narrador», p. 189)

De facto, o próprio grupo solicita a narração, cria o silêncio a ela favorável, e demonstra assim respeito quer pelo espaço do contador quer pelo do conto, que se confundem no processo:

- Conta-nos isso, Tio Joaquim?

- Contarei, apesar de não me sentir muito para contos. Entretanto servir-lhes-á de lição para deixarem em paz quem já deu contas de si.

Calaram-se todos e o narrador começou por estas palavras [...]. («O Romance de um Céptico de Aldeia», p. 21)<sup>161</sup>

São manifestos, pois, a curiosidade radicada na expectativa criada pelo contador à volta do «caso» desconhecido, e relevante para o presente, pela sua capacidade instrutiva, e o desejo de ouvir falar a experiência do mais velho da comunidade, que preenche os serões, mas também a vida, através da palavra segura da senectude e experiência vivencial. Numa passagem paradigmática da forma como a actuação

---

<sup>161</sup> A mesma solicitação mantém-se noutras circunstâncias, a propósito de comentários lacónicos do contador acerca de uma figura que conhecera, castigada no passado pela sua acção. O seu laconismo, uma vez mais, desencadeia a curiosidade: «- O que lhe aconteceu, Tio Joaquim? // - O que foi, o que foi? // - Conte, conte, há tanto tempo que lhe não ouvimos uma história!» («A Propósito da Missa do Dia», in *Os Contos do Tio Joaquim*, p. 41).



habitualmente decorre, e que remete para a natureza moral do conto, inerente a seriedade do transmissor, esta perspectiva é clarificada:

Havia tantas coisas naquelas reticências do Tio Joaquim, que não pude resistir, e instei com ele para que me contasse a história do sr. António Tavares.

Tanto fiz, tanto fiz, que sentou-se ao meu lado num poial de tijolo, carregou um cachimbo de madeira, enfeitado com anéis de latão, como os que usam os campinos do Ribatejo, calcou o tabaco, acendeu-o e começou. («Os Retratos de Família», p. 60)

Em certas ocorrências, a sua intervenção é mais incisiva, e expressa de modo paradoxal pelo narrador, através da articulação de verbo e substantivo que se auto-excluem (saltar/placidez): «O velho narrador dessa vez saltou-lhe em cima, dizendo com aquela placidez de espírito, que tão habitual lhe era [...]» (p. 41) As reacções do contador, que motivam a intervenção dos ouvintes, resultam da sua discordância relativamente a atitudes e comentários e deve ser expressa narrativamente. Porém, como homem sábio, Tio Joaquim avalia primeiro qual a altura mais adequada para intervir.

O facto de ser caracterizado como alguém que não é muito falador parece comprometer a função que exerce, mas, na verdade, condizendo com o seu estado de espírito, o que ela indica é a sua capacidade para não ajuizar apressadamente. A experiência permite que faça primeiramente uma avaliação serena, porque acredita no perdão inerente à moral cristã. Não bastam o tempo ou o espaço para o conto, é essencial a receptividade e a disposição adequadas, para que a moral sirva de facto de lição:

Fazer-lhes pregações naquelas alturas era o mesmo que chover no molhado. O Tio Joaquim, que não era de hoje nem de ontem, percebia logo que perdia o seu tempo; deixou-os [aos malteses] naquela noite, e no dia seguinte às horas do costume contou-lhes pouco mais ou menos o que se segue. («Os Domingos de Fora da Terra», pp. 50-51)

### 2.5 A moral do decálogo e do evangelho

A exaltação dos valores positivos do campo tem a ver com o desejo de marcar a diferença relativamente à literatura imaginativa, abandonando certo idealismo para regressar à realidade concreta. Esse processo tem lugar através da aproximação às actividades, costumes e vida quotidiana, do mundo rural. No retrato desse conjunto, embora sobressaia uma perspetivação positiva, anunciada na máxima «o campo é sempre belo», proferida pelo narrador no texto introdutório, também se evidencia,

porque se trata de uma narrativa moral, os aspectos negativos do campo, submetidos à censura do próprio contador (p. 13).

De facto, a exaltação da vida rural que domina toda a obra é pontualmente marcada pelos comentários condescendentes do narrador, muito mais do que pelos do contador, figura que se situa num plano de igualdade relativamente aos membros da comunidade. A crítica engloba um número reduzido de aspectos negativos no comportamento do homem rústico, a saber: a maledicência, socialmente instituída entre os malteses, associada à mentira e à hipocrisia; a ociosidade, a superstição, o analfabetismo, bem presentes no mundo campesino da obra de Rodrigo Paganino, como elementos francamente repudiados pelas duas instâncias acima mencionadas.

Para além destes aspectos, a condescendência manifesta-se relativamente ao aspecto físico da personagem feminina rural, que a distancia da citadina, para a qual vai a preferência do narrador, porque a associa à civilização. De acordo com isso, opõe a beleza cuidada da última à rudeza física da primeira, corroborando a dimensão elitista do seu discurso. Em «O Tomás dos Passarinhos», insiste nesta perspectiva, através da sua caracterização de Águeda, personagem que considera «feia e grosseira de feições como grande parte das raparigas do campo», pormenorizando a sua fealdade na descrição da sua pele «queimada» e «eivada de bexigas, os beiços grossos, o nariz achatado e largo», das «orelhas grandes» e do «cabelo encarapinhado» (p. 170).

Curiosamente, no discurso de Tio Joaquim esta visão é mitigada. Ou seja, o contador, em «A Propósito da Missa do Dia», apenas lamenta que a filha de João, que «meteria sem dúvida a um canto essas arrebicadas [...] que para aí vêm passar os verões e que parece que se estão mesmo a desfazer», não tenha «as cores da saúde, nem aquele acerejado do sol, ou formas robustas e quase vivas da rapariga do campo», por ser não só esbelta, como pálida, e não ter tido ninguém que lhe «[desbastasse] as grossuras dos campos com a plaina das fidalguias». Realça ainda, por isso, a beleza da mulher rústica sobre a da mulher citadina (p. 38 e p. 43).

Por essa razão, numa perspectiva afim da visão patriarcal e tradicionalista que orienta a obra de Rodrigo Paganino, são enaltecidas no homem e na mulher a honestidade e a fortaleza física como virtudes morais, já que o conhecimento intelectual lhes é vedado. A subversão destas características gera a inveja e o despeito como sentimentos negativos. A intencionalidade moral, motivada por esta inversão, é desde logo declarada pelo narrador, quando afirma, na apresentação do contador tradicional,

em «O Tio Joaquim», que as narrações do mesmo «[servirão] de lição» aos ouvintes, pois caracterizam-se pela sua «verdade e moral» (p. 14)<sup>162</sup>.

Na realidade, a própria actuação daquele que foi eleito veículo da tradição ressentia-se do vínculo criado com os princípios agora mencionados, porque a sua desaprovação ou censura do que os contraria manifesta-se fisicamente, numa atitude sintomaticamente condenatória, como foi salientado a propósito da sua actuação. O uso que Tio Joaquim faz de elementos concretos, a «ingenuidade [das suas] narrações», a par da «fluência da dicção» e «propriedade de termos», remete para a dimensão funcional das origens, sendo colocado ao serviço da visão moral supramencionada.

Em primeira instância, o conto pretendia ensinar um ofício, transmitir um conhecimento prático, mas a sua evolução histórica comprova que tira partido do modo de transmissão artesanal associado a essa função para, a partir dele, leccionar uma moral. O contador, que aqui desempenha igualmente um ofício tradicional, usa uma linguagem própria desse universo, captando a atenção dos seus ouvintes, e, mesmo que prescindia daquele princípio funcional e primário, mantém viva a sua eficaz capacidade persuasiva. Tal como as atitudes não verbais, os traços discursivos orientam-se para a assembleia de ouvintes, e obedecem à dimensão utilitária.

Nesta circunstância, se o referido contador, respeitando a inteligência dos seus ouvintes<sup>163</sup>, vai «buscar aos campos, às flores, à agricultura, [...] os *símiles* de que se [serve]», alcançando «o sublime na simplicidade», fá-lo para conseguir o objectivo mencionado, como reconhece o narrador, cujas palavras aqui se segue: «Mas nem só o estilo tornava recomendáveis os seus contos [...]. A ideia moral, que deles se depreendia facilmente, a simplicidade dos episódios, e as curtas dimensões que ele lhes dava faziam com que fossem por mais de um motivo dignos [...]» (p. 16)

---

<sup>162</sup> Apesar disso, o narrador sublinharia, em «A História do Narrador», mais o seu valor lúdico do que propriamente o moral. Aqui possivelmente para fazer sobressair a maior importância de conhecer a vida de Joaquim, já que é quando o impele a isso que decorre o seguinte diálogo: «- Seria a maior prova de amizade que me poderia dar. Há tanto tempo que desejo saber a sua vida! // - Como deseja ouvir as histórias aos serões, não é assim? // - Não. Essas servem para passar o tempo, esta outra para o conhecer bem, e para o poder consolar.» (*Os Contos do Tio Joaquim*, p. 193)

<sup>163</sup> O narrador compara os contos de Tio Joaquim aos de *Au Coin du Feu* de Émile Souvestre, mas salienta que a personagem não os imita nem copia, pois «nunca soube ler e por isso nem de longe pôde cair em tão feio pecado.» A afirmação, que pretende criticar a imitação da novelística estrangeira, condiz, com efeito, com o perfil do contador, mas é contraditada no último conto. De facto, em «A História do Narrador», o próprio Tio Joaquim confessa ao narrador que, no convento, «estudava, aprendia e meditava.» O facto é que a primeira situação melhor condiz com a compatibilidade entre a sua e a inteligência dos ouvintes, e, apesar da contradição notada, que pode ser explicada pela publicação dos contos em folhetim, nos mesmos não transparece a formação erudita («O Tio Joaquim», *Os Contos do Tio Joaquim*, p. 17 e p. 195).

Inicialmente, o narrador adjectivava o conto à lareira de «conversa singela e inocente», valorizando desta forma a simplicidade da narração oral (p. 14). A descrição procurava, essencialmente, demonstrar as afinidades entre o contador e o seu ouvinte a partir da compatibilização intelectual, que acima foi parcialmente notada. Ele aprofunda essa ideia ao remeter os traços verbais do discurso do contador para a mesma. Os mesmos traços são estruturados no registo avaliativo do discurso, no qual a inscrição do sujeito da enunciação no enunciado se processa por intermédio de expressões linguísticas que reflectem uma apreciação de natureza axiológica, assente na contraposição bom/mau, nomeadamente na utilização conotativa do adjectivo, no diminutivo afectivo ou depreciativo, e comparação com elementos do mundo rústico, veículos dos juízos de valor do narrador<sup>164</sup>.

Este tipo de apreciação está relacionada com a subjectividade do narrador, que «dialoga» indirectamente com a personagem, como sujeito do discurso que sobre a mesma emite juízos de valor. As suas opções, no caso concreto, denotam dois tipos de atitude: por um lado, a vontade de aproximação ou solidariedade relativamente à entidade ficcional cujo comportamento concorda com a sua visão moral; por outro, a reserva e afastamento daquela que o não faz, e, conseqüentemente, dista das que são as suas convicções.

O registo avaliativo do discurso pode relacionar-se com o universo ficcional, mas o abstracto, presente através do provérbio, ditado ou rifão, formas propiciadas pela oralidade, que actuam como cristalização da moralidade na narrativa, pretendem influenciar o mundo extraficcional. No primeiro, o narrador pronuncia um julgamento intelectual ou moral acerca da história narrada e seus intervenientes, mas, em relação ao segundo, o que se verifica é um carácter generalizante, através do qual é apresentada uma reflexão, despojada de referência espacial ou temporal, sob a forma condensada de uma máxima<sup>165</sup>. Um e outro permitem a constituição do discurso moral, mas se, no caso do avaliativo, se pode dizer que atinge indirectamente o leitor, no do abstracto pode afirmar-se que se destina a agir decisivamente sobre este.

O narrador principal sublinha, em «A Galinha da Minha Vizinha...», que André é «mais esperto que o pardal» e emprega a «gíria saloia, que participa da sagacidade dos

---

<sup>164</sup> Cf. Carlos Reis, «Registos do Discurso», in *Dicionário de Narratologia*, p. 348 e p. 350. Sobre o funcionamento dessas categorias gramaticais, cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *De la Subjectivité dans le Langage*, Paris, Armand Colin, 1980, pp. 90-91.

<sup>165</sup> Jaap Lintvelt, *op. cit.*, pp. 64-65.

selvagens», realçando, de forma indirecta, que o conhecimento intuitivo é, com efeito, o único a que o trabalhador e as personagens rurais em geral têm acesso, não estando a intelectualização ao seu alcance (p. 94 e p. 97)<sup>166</sup>. O confronto entre o patrão e o trabalhador rural é superado pela aceitação da existência de uma hierarquia ancestral, que consiste em aceitar uma espécie de lei inata em que uns nascem pobres e outros ricos, resultando daí o equilíbrio natural do mundo.

A dimensão proverbial está implícita na repetição parcial do provérbio «a galinha da minha vizinha é melhor do que a minha», afim do décimo mandamento do decálogo cristão – «não cobiçar as coisas alheias» –, que corrobora a perspectiva classista mencionada e a associada à moral, dependente do ensinamento religioso<sup>167</sup>. O mandamento obedece a uma estratégia de manipulação, e por isso nele a instância da enunciação dissimula-se através do recurso ao imperativo verbal, de modo a que a ordem possa ser inquestionavelmente aceite por todos como universal.

Na visão do narrador heterodiegético, estão vedadas ao trabalhador rural quer a ambição quer a inveja das classes superiores, como exemplifica através de André Pimenta, sublinhando o seu contentamento com a humildade na pobreza:

Parecerá estranho a quem não conhecer a vida apática e rotineira da gente do campo, André não pensara nunca nas diferenças deste mundo, nem nas gradações de posição. Parecia-lhe tão natural o sr. Manuel Fernandes ser rico e ele trabalhar para o sr. Manuel Fernandes e ser pobre, como deitar-se à noitinha e erguer-se de madrugada. Nunca considerara nessas diferenças, e ia trabalhando todos os dias com a enxada ou com a podadeira, como já seu pai trabalhara, e o pai da sua mulher, e como esperava que os seus filhos trabalhassem, quando tivessem idade para isso. (p. 95)

---

<sup>166</sup> A perspectiva é corroborada em «Como se Ganha uma Demanda». Quando Isabel, perante um tio que não conhece e nunca viu, assegura ao irmão tratar-se de uma «boa pessoa», o narrador refere que ela, como criança de seis anos, mas sobretudo como rústica, apenas por uma percepção instintiva, poderia sabê-lo: «O pequeno não podia perceber que tal fosse a fisionomia de Joaquim; esta amabilidade era pois um argumento *ad benevolentiam*, aprendido quase intuitivamente, na retórica saloia.» De acordo com isso, no diálogo entre Josezito, o irmão de Isabel, e o tio, diria sobre o primeiro o mesmo: «– Mas o senhor decerto não se importa com a vida da gente – respondeu o Josezito [...], com aquela gíria que parece acompanhar os saloios desde o berço [...].» Saloio é, pois, depreciativo, associando-se a determinada ingenuidade negativa (*Os Contos do Tio Joaquim*, pp. 133-134).

<sup>167</sup> Em «O Sexto Mandamento», trata-se de demonstrar a necessidade de «guardar castidade nas palavras e nas obras», seguindo o decálogo cristão. Como nos primórdios do conto, a moral de cariz evangélico pode também ser enunciada no final da narrativa, confirmando a intenção pedagógica: «– Bondades suas e do Tio Joaquim, que é amigo velho, não há razão para o que diz. Fui rapaz, fiz o que todos fazem, emendei-me a tempo, se é que não foi tarde; se alguma virtude tive, e essa mesma bem má têm pago aqueles – disse-me olhando para a Maria e para os pequenos –, foi não me esquecer no meio de todas as minhas doidices, que me tinham ensinado a *Honrar pai e mãe*.» («Os Retratos de Família», *Os Contos do Tio Joaquim*, p. 66).

Em primeiro lugar, ele é descrito como um «homem delicado», que «andava sempre mais contente do que a cigarra», e cuja esperteza, como referido, é comparável à do pardal. Como «bom trabalhador e honrado chefe de família», terminada a labuta diária, dedica-se aos filhos e mulher. Em segundo lugar, uma conversa entre dois citadinos acerca da vida escravizada dos malteses vem despoletar na sua mente simples a questão dos antagonismos sociais, que até então ressonância nenhuma nela tivera. É precisamente o tom arrogante da mesma troca de palavras que motiva a auto-consciencialização, nos moldes estabelecidos pelo narrador<sup>168</sup>.

Consequentemente, André depara-se com um novo mundo, marcado pelo recém-descoberto sentimento de injustiça relativamente à ausência de direitos dos trabalhadores. Não se achando inferior, reclama o direito a ter os mesmos bens que tem o patrão, para assegurar o futuro da sua própria família, em caso de morte. Ora, tal desejo de igualdade de direitos por parte do pobre é interpretado como simples inveja relativamente ao rico, razão por que, através de Madalena, sua mulher, o narrador procura assegurar que o pobre deve efectivamente acomodar-se à posição subserviente. A resposta da mulher, no seguinte diálogo, está em conformidade com a ideia de que a simplicidade da gente rústica a deve levar a aceitar, de forma conformada, a situação inferior dentro da qual nasce, cerceando qualquer tipo de ambição:

- Pois tu não sabes, que há mais homens que não precisam de andar agarrados a uma enxada todo o dia para ganhar o pão dos seus filhos?
- Sei, homem, que se lhe há-de fazer; são coisas do mundo!
- E nunca mo disseste?
- Para quê, André; valha-me a Senhora da Madre de Deus, nunca pensei que te dessem cuidado essas coisas!
- Que me não dessem cuidado! [...] Pois [...] eu, se amanhã me desse um estupor, ia para o hospital; por lá morria ao deus-dará, e vocês ficavam por aí a pedir esmola!
- Mas, que se lhe há-de fazer, se nascemos pobres? (pp. 96-97)

O patrão testemunha esta conversa entre os cônjuges e o seu poder é tornado claro pela própria reacção que ambos manifestam quando se apercebem da sua presença: se Madalena começa a tremer, André encabula. A ideia, que parte daquele primeiro, de colocar o trabalhador encarregue da sua propriedade, para comprovar se é

---

<sup>168</sup> Trata-se do seguinte diálogo, travado entre dois anónimos que visitam a propriedade de Manuel Fernandes, para o qual trabalha André Pimenta: «– Pobre gente – dizia um –, tanto trabalho e por tão pouco dinheiro! // – Então – respondia-lhe o companheiro –, se eles não trabalhassem como havíamos de comer, bem vês, que nem todos podíamos ser iguais. // – É verdade, mas eu morria se cavasse duas horas! – Não admira, cada um é para o que nasceu.» (*Os Contos do Tio Joaquim*, p. 95).

«tão pronto de braço como de língua», é uma forma de provar que cada um é para o que nasce. Ainda mais, o trabalhador, para não perder o posto, vê-se obrigado a aceitar a proposta do fazendeiro que igualmente considera inveja a sua dúvida sobre as facilidades dos ricos e dificuldades dos pobres, mesmo tendo ele próprio feito parte do último grupo no passado:

Se a inveja é feio pecado, não é culpa menor julgar as coisas pelas aparências. Comecei, como tu, pobre, enriqueci por felicidade, mas sempre honradamente, ainda assim, não poucas vezes me têm lembrado, com saudade, as noites em que, ralado com o trabalho, mas sem cuidados, atirava com o corpo para cima da enxerga, sem deitar contas à vida porque a fêria no fim da semana gastava tudo. (p. 100)

Neste caso, argumenta que, depois de enriquecer, foram mais os seus dias de amargura, e louva a felicidade na pobreza, mensagem evocativa do Evangelho. De acordo com esta ideia, André encontra uma nova vida cheia de «espinhos», e o poder torna-o «irascível e desconfiado de todos.» (pp. 100-101) A partir daí, transforma-se numa figura «com cara de poucos amigos», apresentando-se ora mudo ora indisposto, e «[atirando] com a enxada e o cesto para o meio da casa, como quem atirava com o diabo à rua». O «mau pensamento [que] viera turvar a serenidade [da sua] alma» fora a inveja. Inclusive, os filhos temem-no e não compreendem «aqueles termos diferentes das festas dos costumes» (p. 94 e p. 96).

A experiência denota certa atitude condescendente relativamente às capacidades do trabalhador, confirmada no desfecho, em que este prefere regressar à enxada, confessando ter aprendido a sua lição. Finalmente, regressa ao «sossego antigo» de modesto. O remate proverbial testemunha a aprendizagem da lição, que envolve o o seu regresso ao estatuto social de origem: «Mas tinha-lhe aproveitado a lição, e quando lhe falavam nos haveres de outros dizia sempre: // - Eu bem sei o que isso é; ninguém está contente com o que Deus lhe deu. Por isso diz o provérbio: a galinha da minha vizinha...» (p. 102)

A inveja ou a cobiça é efectivamente responsável pela alteração drástica de comportamento de André Pimenta, substituindo a alegria e afabilidade natural pelo medo e a desconfiança de todos. Tio Joaquim procura demonstrar que a inveja é antinatural no homem do campo, que habitualmente não se questiona acerca das injustiças ou suas razões e vive desse contentamento natural próprio da não intelectualização. Nesta circunstância, o provérbio, que comprova a moral da história,

quando enunciado pela própria personagem que a protagoniza e sofreu o processo de transformação bom/mau, ganha um valor acrescido, porque demonstra o bom sucesso da sua aprendizagem. O arrependimento credibiliza, sem dúvida, o propósito moral.

O recurso a adjetivos axiológicos, a par da expressão proverbial, denuncia um posicionamento moral e configura, portanto, um julgamento de valor, positivo ou negativo, inscrevendo na narrativa a contraposição bom/mau, que confirma a sua finalidade edificativa, à qual são secundarizados os elementos da ordem do observável, pois a caracterização física evidencia traços morais fazendo a descrição caber no domínio do retrato, e a prosopografia a funcionar como etopeia<sup>169</sup>. As referidas categorias gramaticais denunciam uma reacção emocional por parte do contador, que toma uma posição, aderindo à personagem de boa moral e condenando a que se lhe opõe, procurando suscitar o mesmo tipo de atitude na assembleia de ouvintes.

A descrição dos atributos da personagem, através da caracterização directa da qual é incumbido o narrador resulta numa análise de natureza apreciativa de conotações morais, que denuncia o seu posicionamento ideológico-afectivo. Deste modo, a descrição será conduzida de molde a destacar elementos de natureza contrastiva, denotando incompatibilidades de carácter, com inevitáveis implicações em termos de acção, como mencionara Georges Jean. Neste caso, apresenta-se condicionada pelo facto de o narrador ter tido conhecimento pessoal das figuras evocadas. A sua área de incidência é tanto física como psicológica.

Por um lado, Tio Joaquim aprova a actuação de personagens como o velho prior, que define como «o padre mais santo que [havia] conhecido», ou como o «bom padre» ou «bom prior». O prior é ainda «o único que não fazia a sua perna à má-língua», condicionando a acção dos que a faziam. Referindo-se ao ofício tradicional, o narrador secundário descreve esta personagem como opositor da maledicência, e a sua tentativa infrutífera de censura como «trabalho de malhar em ferro frio», confirmando a vertente idiossincrática dessa faceta do carácter rústico («O Romance de um Céptico de Aldeia», p. 22 e p. 24)<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Por um lado, a etopeia foca os atributos morais da personagem, as suas paixões e os seus vícios, remetendo para o seu carácter, e tratando assim de um aspecto abstracto. Por outro lado, a prosopografia interessa-se pelos seus aspectos fisionómicos ou exteriores, que podem ser reais, como no caso mencionado, ou imaginários, abordando aspectos concretos. Ora, as duas vertentes estão reunidas no retrato (Pierre Fontanier, in *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 425, pp. 427-428).

<sup>170</sup> A exemplo de Tio Joaquim, o narrador extradiegético vai buscar ao universo rústico recursos que tornam facilmente compreensível a sua mensagem, como fora adiantado no preâmbulo «O Tio Joaquim».



De facto, o mesmo repreende o mestre, demonstrando oposição às suas atitudes: «não desmanche crédito dos outros, pois que não pode ver entrar o mal por sua casa; que a fama de má-língua ninguém lha dá nem lha tira, e quanto à obra, ninguém lha desfaz, porque não a tem feito» (p. 23). O pároco é, aliás, conhecedor dos «podrezitos» de todos, razão por que melhor pode moralizar e ser entendido nisso, sobretudo quando evoca as palavras de Cristo, reiterando que aquele que não for pecador deve atirar a primeira pedra: «— Calem-se lá, leva de má-língua, parece-me que já é demais; estarão vocês limpos de consciência, para assim poderem entrar pela terra alheia, como se fosse roupa de franceses?» (p. 24)

Contrariamente ao prior, o barbeiro é associado à maledicência, bem como à mentira e à hipocrisia: «De todos os que ali iam, um freguês havia a quem o mestre não gostava muito de ver na loja. Ninguém o diria, porém, ao ver as barretadas do velho Inácio e as mesurinhas com que o tratava.» O contraste é, sem dúvida, de natureza moral, e sublinhado a partir da cultura vitivinícola, que descreve o carácter deste último: «O mestre barbeiro, que temia o bom padre, ficava sem saber da sua freguesia, e este então, que não era de reserva, nem homem que gostasse de pôr as uvas em pisa a outro por muito tempo, tornava-lhe logo mudando de falar.»

A metaforização da barbearia em «covil da maledicência» constitui uma referência à institucionalização da má-língua. Neste caso, Tio Joaquim tira partido do próprio ofício de barbeiro para caracterizar o papel de mestre Inácio na matéria, afirmando que o mesmo «sabia do seu ofício como poucos, e cortava nas vidas alheias, como nos cabelos e barbas dos fregueses.» (pp. 22-23)<sup>171</sup> Mais um exemplo da adequação do discurso à inteligência, através do recurso aos símiles do mundo rústico, está patente na descrição que o contador dá da agonia em que se contorce a personagem do céptico, comparada a uma cepa de vinha cortada por mão inexperiente e pouco conhecedora:

---

Por exemplo, para descrever a luta entre José da Avó e Miguel, em «A Propósito da Missa do Dia», refere: «como palavra puxa palavra, tinham passado dos ditos a vias de facto e malhavam um no outro como se fosse um monte de milho.» (*op. cit.*, p. 40).

<sup>171</sup> O próprio narrador extradiegético tira partido pelo contador também contra a maledicência do barbeiro, que não se atreve a contrariar a desaprovação de Tio Joaquim sobre o seu comportamento: «Este [o barbeiro], contra as leis constitucionais do país, às quais, aqui para nós, não era muito afeiçoado, acumulara ao seu *mister* de educador da mocidade, além dos empregos de escrivão de juiz de paz, escanhoador, tendeiro, agiota e outros encargos nem por isso muito compatíveis, uma maledicência sem igual! Pois julgam que se atrevia a criticar o Tio Joaquim? Nem por sombras. É verdade que também não lhe fazia elogios, mas quando se tratava dele mudara logo de conversa, fazendo um trejeito desaprovador.» (p. 15)

Têm visto lá para o Minho, ao pé dos castanheiros, uma videira que levou uma [sic] corte na cepa, e que em vez de enleada aos troncos de árvores, se roja pelo chão, quase a morrer, como uma cobra que leva com uma pedra na cabeça? Pois assim me parecia aquela vista, bem triste que ela era! (p. 26)

A repreensão do prior ao barbeiro compartilha da referida oposição moral, que decorre da consciência de que, aos olhos dos outros, a maledicência destrói para toda a vida o carácter do visado, diante dos da terra. O prior adequa o seu discurso ao horizonte daqueles com os quais dialoga, fórmula cuja eficácia o próprio Tio Joaquim comprovara em vida:

Se fosses fazendeiro e se gastasses cabedal e vida a fazer a tua propriedade e amanho as terras; se todos os dias regando-as com o suor do teu rosto, e ajeitando-as com o teu trabalho, conseguisses criar as árvores de um pomarzito, por bem pequeno que fosse, gostavas que uma alma danada te deitasse fogo à casa; ou que te sucedesse dar o mal nas searas e peco no pomar? Pois olha, pomar, casas e terras são tudo coisas, que, uma vez perdidas, se podem tornar a ganhar, mas o crédito e a fama, essas é que não. (p. 22)

Como autoridade moral, o prior censura a má-língua do barbeiro, deixando a sua repreensão «o pobre homem em lençóis de vinho». Todavia, na ausência desta figura, tudo volta ao mesmo e a lição não é aprendida, inclusive pelos que, como o barbeiro, «tinham apanhado também a sua maquia», e, mesmo assim, «começaram a rir, e aos ditos, mas ajudando ainda para o [ao barbeiro] deixar em talas.» O comportamento dos homens, que se calam quando o prior entra na barbearia, é qualificado de infantil, através da comparação com uma «mó de crianças, que estando a fazer grande algaravia em casa de escola, vêem chegar o mestre armado de palmatória» e «ficam logo caladinhos que nem ratos; mas ainda o mestre não tem dado costas, tornam à mesma, ou ainda pior, fazendo um alarido infernal.» (p. 23)

Assim sendo, a história do céptico serve para desacreditar a maledicência do grupo: «O remédio do pároco não produziu efeito, porque, dias depois, já tornavam à mesma: agora se tinham razão, julguem-no lá pela história do tal homem, que mais tarde vim a saber.» (p. 25) O homem criticado é, contrastivamente, descrito como um pobre trabalhador, que [...] caíra nas unhas» do barbeiro e comunidade em geral (p. 23). O tratamento pouco cordial da comunidade rural para com o mesmo decorre da mente supersticiosa que lhe é característica, e a leva a associá-lo ao quebranto ou mal.

Sendo adjectivado de «santo», o fazendeiro moribundo é uma personagem moral, razão por que assume a função de contador, abrindo um novo nível narrativo que, assente numa experiência pessoal, melhor potencialidade exemplar possui: «Grandes foram os meus pecados, se a sua história lhes puder aproveitar, que a oiçam todos, porque só assim servirei alguém.» (p. 26) De facto, o céptico é descrito pelo contador como um jovem envelhecido pela tristeza do pecado cometido, situação que faz dele um ainda melhor exemplo. O desfecho moral justifica a adesão do contador, e de outros que também vivenciaram os acontecimentos, à personagem protagonista dos mesmos, que, depois de os viver, falece na lei de Cristo, alcançando a redenção dos seus pecados:

Pois assim me parecia aquela vista [do moribundo rodeado pela mulher e filha pequena], bem triste que ela era! Mas o que cortou o coração foi ver a triste senhora lavada em lágrimas aos pés da cama, de joelhos, abraçada a uma criança que teria quando muito três anos [...]. Era uma dor de alma, e tanto me impressionou aquele espectáculo, que, palavra a palavra, me lembra do que ouvi naquela casa. [...]

Passados momentos, o padre rezava sobre o cadáver as rezas dos defuntos, e no dia seguinte todos nós íamos, com os olhos arrastados de lágrimas, conduzir à sepultura o cadáver daquele a cuja morte tínhamos assistido. (p. 26 e p. 34)

À maledicência se junta também o «vício maldito de mentir», que, de alguma forma, acompanha aquela primeira característica, correspondendo igualmente ao oitavo mandamento do decálogo cristão, «não levantar falsos testemunhos», e comprometendo o espírito laborioso das gentes do campo, em «A Propósito da Missa do Dia» (p. 43). António serve de exemplo, e, através dele, que espalha boatos acerca de Emília, enfurecendo José da Avó, seu pretendente, é condenada a violação do preceito cristão agora mencionado. No caso em particular, este último pecado está relacionado com o segundo mandamento do decálogo: «Não invocar o nome de Deus em vão.»

De facto, António, que mente mais do que uma vez, «já esquecido das juras que fizera [de não mentir], começou, por uma coisa que nada valia, a invocar os santos do paraíso em seu testemunho, e a pedir raios e coriscos para castigo se mentisse.» (p. 41) Esta circunstância despoleta a narração do que se passara com João da Tenda, a partir do provérbio, com o intuito de condenar o segundo e décimo mandamentos mencionados:

O pobre do António tinha pedido misericórdia com um olhar de súplica; mas o velho comprometera a sua palavra e não havia como se esquivar à promessa.

– Diz lá o provérbio: ‘quem compra e mente na bolsa sente’, como diz também: ‘homem de boa lei tem palavra como rei’, isto era quando os reis tinham palavra, se alguma vez a tiveram, que dessas coisas não sei eu, e quando não faltavam ao que prometiam.

‘O que é verdade é que se o mentir prejudica a honra e o corpo, não menos prejudica a alma estar, por dá cá aquela palha, a falar no santo nome de Deus, e no dos santos, que não são pontos com que se brinque. (pp. 41-42)

João da Tenda é, da história, o homem sem palavra, faceta transmitida através da comparação de raiz bíblica: «Nestas coisas de negócio a reputação de homem de palavra se não é ouro de lei vale-o bem; e desta riqueza o bom João era mais pobre que Job.» (p. 43) Tinha, pois, como António, o já condenado vício da mentira, como reitera o contador. O provérbio descreve a adopção de certas normas de conduta por parte das personagens e assim as situa numa das duas categorias axiológicas mencionadas. José Fernandes associa-se ao bem, porque, como reflecte a máxima mencionada, adopta uma atitude positiva que contradiz a negatividade do vizinho comerciante, João da Tenda, com o qual concorre em termos de negócio<sup>172</sup>.

Em «Os Domingos de Fora da Terra», remete-se para a violação do terceiro mandamento do decálogo: «Guardar Domingos e Festas de Guarda», assim expreso: «Poucas coisas há que tanto custem, para nós, que toda a semana andarmos agarrados ao cabo da enxada ou rabiça do arado, como ocupar os domingos e dias santos, que o Senhor nos manda para descanso do corpo e recobro de forças.» (p. 51) O contador condena assim as horas de domingo passadas na ociosidade, outro dos pecados mortais que se opõe ao trabalho, valor tanto mais positivo quanto é certo que moraliza o homem rústico. Considera expressamente que descansar não é nada fazer e nem muito menos tirar o tempo para acções menos próprias:

Depois da missa, sobra um ror de horas, que é preciso matar sem quebra do temor de Deus, nem ofensa ao próximo: mas como bem todos sabem o que hão-de fazer, acontece quase sempre, que as perdem, e as perdem da pior maneira.

As velhas alcoviteiras, que almejam pelos domingos para bisbilhotarem as vidas alheias e alimentarem as colmeias dos outros, dizem que se deve descansar do trabalho, e passam-nos na ociosidade, que de todos os vícios é o pior; os malcomportados destinam-nos para as tabernas, do que conseguem, além de ficarem moídos e ralados, sem poder fazer obra que se veja nos dias mais próximos, fazerem-se brutos de todo ao cabo de pouco tempo. (p. 51)

---

<sup>172</sup> Como é, efectivamente, deixado claro no seguinte excerto de «A Propósito da Missa do Dia»: «Era [a loja] do José Fernandes, que ainda hoje lá a tem no mesmo lugar, e que sabendo o valor do ditado ‘cara alegre ganha vontades’ tratou, enquanto o seu vizinho andava de maus modos, porque os tempos iam maus também, de chamar fregueses, tratando-os às mil maravilhas, e desfazendo-se em bons serviços.» (*Os Contos do Tio Joaquim*, p. 43).

Como «honrado homem», o sr. Matos tentava controlar os «desvios» dos frequentadores habituais. No domingo em causa, sem a sua intervenção, os malteses gastam em jogatina e álcool toda a fêria da semana, «para não fazer desfeita aos de lá da cidade, que os tinham convidado». Quando começam a perder, com efeito, desencadeiam «os ralhos e as desordens; após as descomposturas, as vias de facto», tendo sido impedidos de mais pela figura acima mencionada (p. 50). Segundo este exemplo e o dos três jovens, no mesmo conto, a ociosidade origina a violação do mandamento referido.

Tio Joaquim conhecia da terra as três últimas personagens, que vem a encontrar em Lisboa, seis anos depois de terem partido, um encontro que permite conhecer o destino que todos tiveram, e que, dada a perspectiva moral subjacente, confirma a descrição físico-moral. Como explica o contador, «cada um dos quais tinha o seu modo particular de entreter os dias de festa, cada um dos quais também escolheu frutos correspondentes ao grão que lançara à terra.» Deste modo, «costumes», «sistemas», «feições», e «destinos» diferenciam cada um deles (p. 51). A adjectivação deixa perceber a aprovação da personagem que valoriza o trabalho e condenação da que o não faz, e, à partida, a má vontade relativamente a essa actividade tem maus resultados.

As características físicas reflectem o carácter moral de cada um. Roberto, o mais velho, era «feio de cara e de pior catadura», sempre zangado e conflituoso, embora tivesse um «ar robusto», mas era também «mau» e associado, por isso, ao Inverno. De acordo com isso, a personagem envereda pelo alcoolismo, porque despreza o valor do trabalho. O diálogo entre Tio Joaquim e Roberto, ainda antes da partida deste da terra para Lisboa, confirma que serve de meio para criticar o desrespeito pelo valor do trabalho, pois, na perspectiva do narrador, viola de forma flagrante o terceiro mandamento do decálogo cristão, através da defesa soberba da ociosidade:

– Porque não estudas aos domingos também? – perguntava eu muitas vezes a Roberto.

– Ora, porque não nasci para sacristão, nem para besta de carga. Enfados bastam os da obrigação, que já não são poucos, quanto mais ir buscá-los agora por minhas mãos. Sempre ouvi dizer que era preceito guardar os domingos e festas religiosas, e que trabalhar nestes dias era pecado. (p. 53)

O carácter moral de Pedro é afim dos valores positivos da ruralidade, como sejam o trabalho, a honestidade e a humildade. Associa-se ao Verão, é fisicamente mais

débil, isto é, «franzino e delgado», de modo que «lembrava mais um alfinete de enfeitar do que um trabalhador de enxada», a par de ser «comedido e de bons termos para todos». Pedro revela-se o mais apto a adquirir instrução adicional, a par de enveredar pelo ofício de pastor. De facto, continua os estudos, dado o seu débil físico para o trabalho, e acaba por tornar-se merceeiro, de acordo com a força física que o caracterizava, casando com a filha do patrão.

Anastácio é uma junção dos dois, e, portanto, «desembaraçado e lesto como Roberto» e bom como Pedro, por isso será um homem de trabalho (pp. 51-52). Anastácio aprende o ofício de tanoeiro, e não se mudou para a Califórnia porque seguia o que aconselhara o ditado: «Desinquietaram-no; mas ele, desprezando o ditado. ‘muda de terra e mudarás de fortuna’ como se ia dando bem por onde estava, resolveu-se a ficar.» (pp. 53-54) Pedro e Anastácio, seis anos passados, «nos termos e nos trajes lembravam pessoas da cidade, [...] no coração eram sempre os pobres e bons trabalhadores».

Contudo, Roberto, por excesso de tempo livre, comete vários delitos, e é punido com trabalhos forçados, como confirma directamente o contador: «O vinho e as patuscadas dos domingos tinham sido a causa daquela desgraça.» (p. 55) Os dias santos foram a sua perdição. A personagem, com efeito, legitima a lição moral com a qual termina o conto, dando razão à opinião de Tio Joaquim e do narrador anónimo, que condenam o descanso mal aproveitado:

Agora vocês lá, rapazes, que perceberam aonde eu ia dar na minha: pensem na história que lhes contei, e vejam de que modo deverão passar melhor os domingos, os dias santos.

Os bons dos malteses não deram resposta ao narrador nessa ocasião; os resultados futuros deixaram ver, porém, que as palavras do conto do Tio Joaquim não tinham sido deitadas ao vento. (p. 56)

A par de Roberto, Tomás, de «O Tomás dos Passarinhos», é um jovem de trinta anos atingido pela velhice precoce, propriedade físico-moral que reflecte a sua má conduta ao longo da vida e ausência de regeneração moral, expressa através da recuperação da mocidade perdida, depois da aceitação da sua desobediência aos preceitos evangélicos. As impressões imediatas do narrador focam a sua «grande miséria», resultado do facto de ter interpretado a seu favor a máxima evangélica «olhai

os lírios do campo». Tomás fora influenciado pelo sermão do pároco, de cuja mensagem se apropria, como comprova o diálogo que mantém com Tio Simões:

[...] Quando ouço os passarinhos, parece-me escutar estas palavras que o senhor padre disse um dia num sermão de festa:

‘Portanto vos digo, não andais cuidadosos da vossa vida, que comereis, nem do vosso corpo, que vestireis. [...]’

‘Olhai para as aves do céu, que não semeiam nem sugam, nem fazem provimentos nos celeiros; e com tudo [*sic*] vosso pai celestial as sustenta. [...]’

– Mas isso não quer dizer, que se o não deve trabalhar, homem [...], quer dizer que por amor do dinheiro se não devem praticar acções ruins, e que a confiança em Deus nos não deve desamparar nunca. (p. 168)

O sermão adequou-se perfeitamente à sua maneira de ser, pois Tomás é dono de uma «preguiça invencível», e, apesar de o narrador não o considerar «mau rapaz», descreve-o, efectivamente, como «incapaz de servir para nada.» O próprio pai considerara-o, pelas mesmas razões, um «erro da natureza, [que] nasceu para ser mulher, [e] não tem jeito para coisa nenhuma.» Após a morte deste, qual São Francisco, Tomás «pasmava no meio do trabalho [...], e deitava a correr para debaixo de uma árvore, namorar as nuvens e ouvir os pássaros.» (pp. 166-167)

No modo como respeita e dialoga com as árvores e os pássaros, Tomás adopta uma atitude contemplativa franciscana. De facto, dialoga com as ervas, acreditando que as mesmas retribuem, e até incentivam a que se alimente do que a natureza dá (o calor do sol, o ar do vento, a água da chuva), amando-a como igual. Dialoga também com as aves, que aconselham ao mesmo, pois a sua casa foi-lhes dada por uma árvore, cujas folhas as resguardam do sol, a semente que cai ao chão é também o seu alimento, e a sede é morta pela água da chuva que demora a penetrar no solo. Daí advém a sua capacidade de amar, bem como a sua felicidade, originada nas dádivas da mãe natureza.

Todavia, a censura do narrador demonstra precisamente a sua discordância para com tal ideário, embora Tomás acredite que o sermão legitime a sua indolência, como confirma o referido Tio Simões, ao explicar como o feitio descrito o levou a abraçar a mensagem do sermão citado: «– E como tu não ias de vontade para o trabalho, quedou-te o sermão, não é sim [*sic*]?...» (p. 169) Tomás, sem dúvida, apesar de ter aprendido a ler com o prior, segue à letra a lição apreendida: «– As aves do céu e os lírios dos campos não sabem ler, e o nosso pai celestial sustenta-as e veste-as. Eu também não preciso saber ler.» (p. 169) Isto é, olhando os lírios do campo, acredita que não precisa

trabalhar para viver, como ensinam os evangelhos de S. Mateus e S. Lucas, para os quais remete uma nota de Rodrigo Paganino<sup>173</sup>.

Ora, as referidas passagens dos evangelhos contradizem-se propositadamente, pelo que, através das mesmas, o autor procura demonstrar como deve, na sua opinião pessoal, ser entendido o terceiro mandamento do decálogo cristão, e as palavras de Jesus no Novo Testamento. Tomás, aliás, apenas atenta na primeira, porque melhor serve a sua indolência. De facto, no primeiro caso, o discurso de Jesus incentiva à confiança na providência, pois a preocupação com os bens materiais e o que se tem que trabalhar para alcançá-los nada acrescenta à vida do homem. Por isso mesmo, aconselha a que este último se não aflija com o comer, o beber, e vestir, pois a vida é muito mais do que isso.

Jesus exemplifica com as aves do céu, que «não semeiam nem ceifam nem recolhem em celeiros», e são alimentadas pelo Pai celeste, e com os lírios, imagem que Tomás retém do sermão: «Porque vos preocupais com o vestuário? Olhai como crescem os lírios do campo: não trabalham nem fiam!» Contudo, mais do que um incentivo à ociosidade, as suas palavras valorizam a necessidade de o homem se preocupar com os bens espirituais e não apenas com os materiais. Todavia, interpretadas à letra pelo homem rude do campo, dada a ênfase com que evidencia a urgência de confiar na presença divina, criam situações como a de Tomás, que devem ser corrigidas pela moralização de Tio Joaquim. Com efeito, é neste sentido que se explica a remissão do autor para o Evangelho segundo S. Lucas. A partir deste, é adicionada uma espécie de correcção às palavras incluídas em S. Mateus.

Jesus, num sábado, dia de descanso, cura um homem cuja mão estava paralisada, mesmo sendo nisso censurado pelos que o observavam. De acordo com isso, diria, numa passagem que Tio Joaquim convoca, por diversas formas, para comprovar o seu ponto de vista, e em desacordo com o sermão anterior: «Disse-lhes Jesus: “Vou fazer-vos uma pergunta: O que é preferível, ao sábado: fazer bem ou fazer mal, salvar uma vida ou perdê-la?”» Neste caso, Paganino refere-se às «Imprecações» de Jesus, no mesmo Evangelho, cuja lição é dirigida aos ricos, mas pode ser aproveitada por todos os que se contentam com o presente, sem acautelar o futuro: «Ai de vós, os que estais

---

<sup>173</sup> Respectivamente, para o capítulo VI, versículos 28, 30-33, e de S. Lucas, capítulo VI, versículos 25 e 26 (*Os Contos do tio Joaquim*, p. 168).



agora fartos, / porque haveis de ter fome!» Ora, a correcção do autor demonstra a sua adesão ao Antigo Testamento e não ao Novo.

O conto, no romantismo, encontra-se dependente do universo tradicional das origens, porque, para satisfazer o cumprimento do desígnio instrutivo, anunciado efectivamente pela sanidade moral do mundo rústico de «O Pároco da Aldeia», de Alexandre Herculano, narrativa que facilita a transição para o romance social, houve necessidade de recuperar o paradigma comunicacional primitivo. Do mesmo faz parte o contexto situacional de transmissão oral, enquadrado nos serões de inverno de outros tempos, interdependentes normalmente de um quadro de natureza rústica.

No seio dos mesmos serões, a conversação entre dois interlocutores remete para a troca de experiências, subjacente à qual estava o ensinamento, a transmissão inicial de um saber fazer, conseguido por intermédio da narração de histórias. No quadro da apresentação oral da narrativa, contador e assembleia de ouvintes cumpriam este papel, sendo aquele herdeiro de uma tradição precedente, partilhada, que se encarrega de perpetuar. Três fundamentos essenciais legitimavam o cumprimento dessa função por parte dessa figura tradicional: o desempenho de um ofício tradicional, a sagesa associada à sua maturidade, e a memória do que faz parte da tradição.

A actuação do contador, em situação oral, assentava não apenas no respeito estrito pela tradição mencionada, mas também na afectividade criada pelo facto de se encontrar diante de uma assembleia de ouvintes, que individualizava a sua actuação, e servia sobretudo o propósito pré-estabelecido. Por conseguinte, a narração justificava-se por um princípio essencialmente de natureza pedagógica, servido por uma acção intrinsecamente breve, e por personagens escassamente individualizadas, cuja função é evidenciá-lo, transformando o conto numa narrativa eminentemente dotada da funcionalidade de cumprir um intuito prático.

A evolução histórica ditou que o encontro da tradição oral com a tradição escrita ficasse marcado pela aquisição de uma feição moral de inspiração cristã, que seria bem servida pela capacidade persuasiva do modelo comunicativo matricial. Deste modo, a formação do que ficou referido como modelo pedagógico-moral resulta da absorção destes elementos específicos associados a uma função socializadora ancestral, que viria a ser moldada pela feição moralizadora, que sobrevive, no contexto do desenvolvimento do conto português, desde o século XVI.

Certo é que, apesar de o conto ter adquirido a sua independência estética no século XIX, a partir do encontro com o folhetim, nesta mesma altura, em que Rodrigo Paganino escreve *Os Contos do Tio Joaquim*, a sobrevivência dos traços acima elencados implica que os mesmos configuram uma característica essencial de género, um problema de natureza teórica, mais do que de índole meramente histórico-literária. Francisco Rodrigues Lobo havia reconhecido igualmente, no século XVIII, que a essência do conto é oral.

A aceitação de tal paradigma, em Rodrigo Paganino, corrobora a prevalência da mesma perspectiva, indicando que sempre que o género se associa a um intuito de natureza didáctica ou moral regressa o interesse pela forma que melhor o cumpre, dada a sua capacidade persuasiva. Como foi mencionado, a sobrevivência das origens na forma literária do conto concretiza-se essencialmente por intermédio do desdobramento de níveis narrativos, cuja existência remete para todos os parâmetros enunciados.

Esta hierarquização possibilita a inserção do conto no contexto situacional referido, que exige dois interlocutores, narradores do primeiro e segundo níveis narrativos, transformando-se aquele em narratário deste. Uma vez mais, será o ensinamento a razão da narração, e, para o seu sucesso, é requerida uma proximidade que apenas a conversação assegura. A história narrada apresenta-se como exemplo, destinando-se não apenas a influenciar os intervenientes da primeira, mas de forma indirecta a influenciar o leitor, através da sua qualidade moral.

Os autores, conhecendo a eficácia desta estruturação, insistem nela, mas com intuítos de natureza diversa. Por um lado, Júlio Dinis, herdeiro de Rodrigo Paganino, valoriza-a com relação a uma mesma vertente utilitária e legitimação da instrução ou moral como missão essencial do ficcionista, mas Camilo Castelo Branco, procedendo à mesma valorização, investe-a de uma feição irónica, criticando o modelo a partir de dentro, também assim servindo-se da suas potencialidades persuasivas. O conto, apresentado como uma conversa amena, procura seduzir o leitor, para que este aceite o ponto de vista do seu autor.

Eça de Queirós persegue o mesmo intuito e incorpora a memória da tradição para, através dela, reivindicar o apuramento do modelo estético, aperfeiçoado pelos pós-naturalistas, que mais eficazmente alcançam a libertação do conto da servidão narrativa que o liga à pedagogia e à moral. Esta independência é intermediada pela valorização das qualidades poéticas da descrição, que, colocando o foco na forma da mensagem e

não no seu objectivo, afasta o género em causa do intuito de raiz. Todavia, na qualidade de característica de género, a funcionalidade primitiva é novamente legitimado através do regresso a uma leveza primordial, concretizada pelos mesmos autores.

### 3 O legado de Rodrigo Paganino: Júlio Dinis

*Os Contos do Tio Joaquim*, de Rodrigo Paganino, influenciaram autores românticos e pós-românticos. Por um lado, Camilo Castelo Branco perpetua a figura tradicional do contador e o paradigma comunicacional primitivo, tirando proveito do esquema narrativo legitimado pela ficção de interesse rústico para proceder a uma avaliação crítica e autocrítica; por outro lado, Júlio Dinis, confesso admirador de Soares de Passos, glorifica o projecto didáctico de Rodrigo Paganino, partilhando da sua visão crítica sobre o ultra-romantismo<sup>174</sup>.

O entusiasmo de Júlio Dinis por esse projecto tem a ver, aliás, com o desígnio de «Programa de um Conto para os *Serões de Província*», no qual o seu autor defende a instrução ou moral como «missão» essencial do ficcionista<sup>175</sup>, mas a adesão de Camilo a esse projecto assenta num ângulo auto-reflexivo irónico, a partir do qual a tradição surge como veículo do comentário metaliterário crítico da associação exclusiva da literatura, e, em particular, do conto, à moral. Se, no método, se identifica com o seu antecessor, no intuito, Camilo vai de encontro às opiniões do mesmo, e, por consequência, também de encontro à visão de Júlio Dinis.

No ano de 1864, sob o pseudónimo de Diana de Aveleda, o autor de *Serões da Província* escreve, de facto, uma carta, integrada em *Inéditos e Esparsos*, intitulada «A um Redactor do Jornal do Porto», na qual a sua alegada subscritora enaltece o carácter modelar de *Os Contos do Tio Joaquim*, considerando tratar-se de um «livro em que a atenção se prende pela verdade, em que o gosto se educa pelo estilo, em que o

---

<sup>174</sup> Em 1860, o autor declara, com efeito, o seu respeito e admiração pelo homem e pelo poeta de *O Noivado do Sepulcro*, criticando, indignado, o desdém com o qual o país assinala tímida, ou mesmo distraidamente, a sua morte (Júlio Dinis, «A Morte do Poeta (À Memória de A. A. Soares de Passos)», in *Obras Completas – Poesias*, segundo volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 1979, pp. 68-72).

<sup>175</sup> Nesse programa, a personagem Paulo Américo, órfão educado por um tio que falhara em transmitir-lhe valores morais, com apenas vinte anos de idade torna-se escritor imitador da escola francesa, e envereda por uma vida dissoluta, criando «livros eivados de cepticismo e desconsoladores», sendo lido «clandestinamente pelos filhos, temido e abominado pelos pais». Na cidade, uma viúva rica que pretendia desposar define-o como «um infeliz que nunca amara», comentário que motiva a sua viagem à província, espaço onde se regenera pelo casamento, tornando-se um escritor moralista (Júlio Dinis, in *Obras Completas – Inéditos e Esparsos*, oitavo volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 1980, p. 33).

sentimento se cultiva por uma moral sem liga, porque é a moral do Decálogo e do Evangelho».

Desses contos de Paganino, aceita a crítica ao modelo ficcional do romance-folhetim, cujos «caracteres extravagantes, paixões excepcionais, situações inesperadas e únicas», questionam a finalidade com a qual ele próprio e o seu antecessor se comprometem. Na missiva, Diana de Aveleda exalta a capacidade que a paisagem natural tem de regenerar moralmente o homem, enaltecendo precisamente a aliança entre os valores do campo e as virtudes morais do mesmo, que Paganino perseguiu e conseguiu concretizar (pp. 167-168).

Os serões provincianos, inspirados pelo criador de Tio Joaquim, remetem para as raízes socioculturais do conto na oralidade, consolidando o distanciamento de Júlio Dinis em relação a Camilo Castelo Branco, na qualidade de autor da novela passionai portuguesa, mas estão para a sua obra como «O Pároco da Aldeia» esteve para a de Alexandre Herculano: são ensaios para o seu futuro romance campesino, como a narrativa herculaniana foi uma preparação para o romance histórico de que o mesmo foi precursor em Portugal<sup>176</sup>.

O entusiasmo do autor relativamente ao ambiente comunitário de transmissão do conto decorre da defesa da literatura pedagógico-moral, mas também da procura da simplicidade e realismo a ela associados<sup>177</sup>. Porque manifesta uma clara discordância relativamente à narrativa exacerbadamente sentimental e imaginativa, que responsabiliza pelo afastamento da arte e do leitor das preocupações sociais, o romancista valoriza a narrativa moral de Rodrigo Paganino, cuja influência sobre esse género é assinalável. No caso de Camilo Castelo Branco, a história moral funciona como pretexto para a concretização da supramencionada visão crítica sobre o conto,

---

<sup>176</sup> Relativamente ao enquadramento genológico de *Serões de Província*, Helena Carvalhão Buescu utiliza o termo «novela» («Júlio Dinis», in José Cardoso Bernardes et alii, dir., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume II, São Paulo/Lisboa, Editorial Verbo, 1997, col. 155). O próprio autor, nos paratextos internos das partes V e VI de «Justiça de Sua Majestade», opta por romance: «A Heroína do Romance na Casa de Campo de José Urbano» e «A Heroína do Romance – A Açorda do Major» (Júlio Dinis, *Obras Completas – Serões de Província*, quinto volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 1979, p. 289 e p. 292). A designação utilizada pelo autor trai deliberadamente a intenção acima indicada.

<sup>177</sup> Maria Lúcia Lepecki realça o esforço de Júlio Dinis em criar uma ficção que se aproxime do elemento histórico, enfatizado pelos subtítulos dos seus romances – «Crónicas da Aldeia», em *As Pupilas do Senhor Reitor* e *A Morgadinha dos Canaviais* –, que apresenta como «relatos da verdade mais que da ficção.» (in *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve/vol. 39, 1979, p. 49. Cf. Isabel Pires de Lima, «Júlio Dinis», in Jacinto do Prado Coelho, dir., *Dicionário de Literatura*, 4ª edição, volume 2, Porto, Figueirinhas, 1992, p. 168.

---

## **Capítulo II – O Modelo Pedagógico em Rodrigo Paganino**

---

através da qual é sublinhada a sujeição negativa da literatura ao propósito doutrinador, cujo predomínio acredita comprometer o seu estatuto artístico.



### **Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho**





## 1 *Vinte Horas de Liteira, a paródia de Os Contos do Tio Joaquim*

Camilo Castelo Branco é, a par de Júlio Dinis, outro autor cuja obra foi influenciada pela de Rodrigo Paganino. Contudo, enquanto o autor de *Serões de Província* enaltece e conserva o legado do criador de *Os Contos do Tio Joaquim*, Camilo não glorifica este seu projecto didáctico, embora adira à tradição por ele representada, utilizando-a como veículo privilegiado da reivindicação de um posicionamento pessoal e autónomo. Ao fazê-lo, ele honra um princípio essencial ao exercício da sua actividade artística: o da liberdade<sup>178</sup>. Normalmente, Camilo comunica com os seus leitores, dos quais pretende sempre aproximar-se, recorrendo ao domínio da paratextualidade<sup>179</sup>, sob as formas da advertência, da observação, do prólogo, entre outras, mas também dissemina o seu apelo aos mesmos pelas suas narrativas, novelas ou contos. Para tal, faz uso da reflexividade metaficcional de natureza paródica e, intrometendo-se na matéria diegética, procura influenciar o seu leitor, através da presença de um narrador eminentemente subjectivo, como, aliás, salienta Aníbal Pinto de Castro: «Camilo não foi apenas um autor de novelas, mas, permanentemente, um narrador subjectivo, sempre pronto a intrometer-se na matéria diegética, a dar dela a sua interpretação pessoal, a servir-se dela para exercer voluntária e consciente influência no espírito dos seus leitores.»<sup>180</sup>

Recorrendo à subversão paródica, que não possui um carácter deliberadamente oposicional, Camilo procura marcar uma diferença da cultura em vigor. Esta sua opção implica a reapropriação dialógica do passado literário com o intuito de reelaborar um

---

<sup>178</sup> Jacinto do Prado Coelho, no seu estudo crítico sobre Camilo Castelo Branco, salienta que o princípio da liberdade é um elemento subjacente à sua dupla vocação de «realista» condicionado pelo romantismo em vigor: «A subjectividade tem a sua parte inevitável na ficção. E Camilo, rebelde a escolas, a programas, obedece a uma lei pessoal, à dupla vocação de romântico e de realista (ou de romântico na produção do qual o realismo está necessariamente condicionado pelo Romantismo vigente).» (*Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, «Temas Portugueses», 2ª edição refundida e aumentada, 1º volume, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p. 386).

<sup>179</sup> A paratextualidade faz parte dos cinco tipos de relações transtextuais distinguidas por Gérard Genette, que identifica o título, subtítulo, títulos internos, prefácios, posfácios, notas marginais, epígrafes, entre outros sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que variavelmente enquadram o texto literário (in *Palimpsestes – La Littérature au Second Degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 9).

<sup>180</sup> Aníbal Pinto de Castro, *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana*, 2ª edição, Vila Nova de Famalicão, Centro de Estudos Camilianos, 1995, p. 61.

discurso que entretanto se tornou demasiado opressivo<sup>181</sup>. Contra a hegemonia do modelo rústico do conto, o autor impõe sobre ele uma visão crítica. A paródia, neste sentido, actua como instrumento de controlo dos excessos da moda literária e interroga a prática alheia. Assumindo-se como comentário dos princípios constitutivos da obra de arte, ela apresenta-se também como questionação do autor acerca do seu próprio acto de produção estética, através da qual ele simula renegar tendências anteriores, nomeadamente a do folhetinesco, que tanto influenciou esse acto.

Sendo certo que a paródia desafia as convenções consagradas pela tradição, também é certo que ela pressupõe a cumplicidade com as mesmas e acaba por conferir autoridade ao texto parodiado. Ou seja, dada a sua natureza intertextual, ela procede à homogeneização para alcançar a desnortivização, o mesmo é dizer que Camilo procura a aproximação do texto criticado (*Os Contos do Tio Joaquim*) com o intuito de salientar em que aspectos o texto crítico (*Doze Casamentos Felizes e Vinte Horas de Liteira*) dele se distingue<sup>182</sup>. A ambivalência natural ao registo paródico permite que Camilo integre a tradição romântica do conto rústico ou a da narrativa de intuito moralista na qual o propósito estético é secundarizado, para, de dentro dela, expor um ponto de vista crítico. Esta incorporação permite-lhe fazer valer um ponto de vista pessoal.

Por este motivo, a paródia caracteriza-se pela sua dimensão conservadora (repetindo os vectores estéticos adoptados por *Os Contos do Tio Joaquim*, ela mantém este texto) e transformadora (repetindo esses mesmos vectores, ela modifica alguns dos seus aspectos, e, questionando a moralização, questiona toda uma tradição). Camilo Castelo Branco não visa ocultar as semelhanças entre o seu texto e aquele que parodia,

---

<sup>181</sup> Mikhail Bakhtine, in *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et Sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 89.

<sup>182</sup> Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia – Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 76. A paródia não está, com efeito, associada à ridicularização e não partilha de uma intenção depreciativa, dada a ambivalência que a caracteriza. Mikhail Bakhtine realça, aliás, que a paródia moderna perde a sua ambivalência quando se torna tão restritiva quanto outras modalidades do cómico (como o burlesco, a farsa, a sátira), assumindo a sua feição demolidora. Circunstâncias sociopolíticas são responsáveis pelo processo de degradação do espírito ambivalente da paródia, que teve início na Renascença, com a instituição do absolutismo como regime político no século XVIII, a ascensão da burguesia, a afirmação e prestígio do cânone neoclássico, o desenvolvimento da filosofia racionalista de Descartes (*op. cit.*, p. 108).

pois repete com distanciamento crítico o que transpõe para um novo contexto<sup>183</sup>. A própria ironia, como seu fundamento, permite a cumplicidade e o distanciamento entre *Vinte Horas de Liteira* e *Os Contos do Tio Joaquim*, invertendo embora o sentido original desta colectânea. Neste caso, o recurso à ironia, assente na dissimulação antifrástica, que consiste aqui em reclamar a autenticidade para afirmar a ficcionalidade, transforma a ficção em metaficção. Dado o seu funcionamento inferencial, a ironia é, com efeito, um instrumento retórico essencial na fundamentação do conto como forma literária moderna, gradualmente distante do moralismo tradicional.

A preocupação do autor em apresentar como reais os conteúdos diegéticos põe justamente em causa a fronteira que separa a realidade da ficção. O cumprimento deste objectivo de asseverar a verdade dos factos relatados, fazendo parte da retórica da *captatio benevolentiae*, determina que Camilo adopte, na construção da narrativa, o tipo de processos característicos da ficção paganiniana, sendo os mesmos comentados na reflexão metaliterária. Para isso, o autor recorrerá ao género que favorece a sua integração: o conto. A opinião da crítica camiliana quanto ao género a que pertencem as narrativas de *Doze Casamentos Felizes* (1859-1861) e *Vinte Horas de Liteira* (1864) não é consensual<sup>184</sup>, mas, nos dois casos, a designação de conto é empregue pelo autor. Em *Doze Casamentos Felizes*: «- [...] Antes dos contos, que não enchem barriga, vamos à ceia, que está na mesa, e depois conversaremos [...].»<sup>185</sup> Em *Vinte Horas de Liteira*: «Se alguma vez deres à estampa este conto [...].»; «- Então retiro o conto?»; «Agora vais ouvir um relance tristíssimo deste conto.»<sup>186</sup> Ora, cada exemplar da primeira obra forma uma narrativa isolada, sem continuidade na seguinte, pelo que não se verifica a presença de uma unidade estrutural que permita falar em romance. As narrações do contador são independentes entre si e suficientemente breves para serem consideradas contos, obedecendo à estruturação adoptada em *Os Contos do Tio*

---

<sup>183</sup> Linda Hutcheon denomina este processo de «transcontextualização irónica» e explica que ele consiste na integração das características do texto escolhido naquele que o escolhe como alvo, uma mudança de contexto que tem um intuito de natureza crítica (*op. cit.*, pp. 121-122).

<sup>184</sup> Se, por um lado, José Augusto França considera *Doze Casamentos Felizes* um romance e *Vinte Horas de Liteira* um conjunto de contos onde figuram grandes descrições realistas («Camilo Castelo Branco», in Álvaro Manuel Machado, org. e dir., *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996, p. 113), por outro lado, Alexandre Cabral classifica *Vinte Horas de Liteira* de «série de 12 novelas» (Alexandre Cabral, «Doze Casamentos Felizes», in Alexandre Cabral, org., *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, p. 241).

<sup>185</sup> Camilo Castelo Branco, in *Doze Casamentos Felizes*, 2ª edição, Lisboa, Publicações Europa-América, 1989, p. 37.

<sup>186</sup> Camilo Castelo Branco, *Vinte Horas de Liteira*, Porto, Caixotim, 2002, p. 53 e p. 55.

---

### Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho

---

*Joaquim*. Esta ainda não está presente em *Doze Casamentos Felizes*, obra na qual o contador tradicional de histórias, António Joaquim, é apresentado. Em *O Sangue* (1868), a história será também comunicada por ele, que, no final, aparece explicitamente como narrador homodiegético.

A estrutura de *Vinte Horas de Liteira* é composta por uma narrativa primeira, constituída pelo relato da viagem realizada pelo narrador autodiegético (ou narrador principal) de Vila Real a Ovelhinha, no Marão, local onde ele encontra o amigo António Joaquim, com o qual viaja de liteira até ao Porto, um percurso que tem a duração de vinte horas e constitui o primeiro nível diegético. O motivo da viagem actua como fio condutor de toda a obra, permitindo o desenvolvimento narrativo dos dois níveis em torno dos quais se desenvolve o texto camiliano, e o aprofundamento da relação de cumplicidade entre o «narrador-autor» e o «narrador-contador», reposicionando a narrativa em contexto rústico e assegurando a veracidade do narrado. Recorde-se que fora também a viagem que o narrador / autor de Paganino realizara a uma quinta nos arredores de Lisboa, em pleno inverno, a responsável pelo mesmo tipo de reposicionamento<sup>187</sup>. O motivo romântico da viagem institui o diálogo entre os dois companheiros, permitindo o desenvolvimento narrativo dos dois níveis em torno dos quais se desenvolve o texto camiliano.

As vinte horas que assinalam a duração da viagem criam a ilusão de que esta corresponde a um tempo real, uma situação que favorece a identificação entre a figura do narrador e a do autor empírico característica da obra de Camilo Castelo Branco. Essa figura do narrador autoral, representada como autor-escritor, desencadeia a tematização do estatuto profissional do homem de letras<sup>188</sup>. A aproximação entre o narrador e a matéria narrada é conseguida pela criação da intimidade entre ele e as personagens, proporcionada precisamente pela viagem partilhada e convívio prolongado diverso. Nas narrativas emoldurantes, «Introdução» e «Epílogo», são narradas as circunstâncias em que o «autor» acedeu àquela que seria a fonte das suas histórias, que é, no caso

---

<sup>187</sup> Foi mencionada anteriormente a presença marcante, no autor de *Vinte Horas de Liteira*, de correspondências entre a vida e a obra. A viagem, de acordo com o que escreve Jacinto do Prado Coelho, insere-se neste tipo de relação, facto que oferece maior consistência àquela figura de «narrador-autor»: «[...] Em 1841, [Camilo] surge na aldeia de Friúme [...]. E, pela vida fora, a pé, a cavalo, em diligência, de barco, errará por terras minhotas, durienses e transmontanas [...]. [...] Das suas vagabundagens e deambulações faz por vezes crónica e matéria de evocação.» (*op. cit.*, p. 50).

<sup>188</sup> Como bem salienta João Paulo Braga Correia da Silva, *Retórica da Ficção: A Construção da Narrativa Camiliana*, Tese de Doutoramento Policopiada, Universidade Católica Portuguesa, 2011, p. 78.

particular, oral. Nas mesmas, o narrador do primeiro nível é apresentado como autor. A «Introdução», como narrativa autodiegética, explica a génese das histórias e as circunstâncias em que se deu a sua transmissão, remetendo para a acontecimentos que pretendem ser apresentados como pertencendo ao domínio da factualidade, não da ficcionalidade. Os mesmos acontecimentos são dotados de uma pretensa consistência histórica, até porque se associam à figura do autor empírico. As circunstâncias que motivaram o encontro entre os dois, sendo narradas como introdução, são colocadas no plano concreto de uma realidade efectivamente ocorrida e credibilizada pela autoridade do criador.

Na «Introdução», cuja designação remete para o domínio da paratextualidade e assim para a figura do narrador identificada com o autor produtor da obra<sup>189</sup>, o narrador critica o progresso como voragem responsável pela substituição da liteira pelo comboio, insinuando que a viagem de Vila Real ao Porto, na qual tem origem a obra, representa o desejo de recuperar o universo rural perdido. Esta viagem permite o diálogo constante entre ambos, constituído ora pela divagação, ora pela reflexão, ora pela troca de histórias, que, encaixadas naquele primeiro nível do plano da viagem, permitem a abertura de um segundo nível diegético (o hipodiegético). António Joaquim é narrador destas histórias (ou narrador secundário), sendo o «autor» o seu narratário, papéis que, pelo menos uma vez («A Minha História»), são alterados e ambos trocam de funções. As histórias têm quase todas a participação directa do narrador homodiegético. Neste caso, o contador assegura que os contos que narra foram ouvidos («A Cruz do Outeiro», «A Gratidão»), e inclusive narrados por membros da sua família, que até neles participam e são evocados a partir da memória («O Enjeitado», «O Ermitão», «Os Amores de Teresa»). A preferência pela verosimilhança justifica, em primeiro lugar, o

---

<sup>189</sup> Maria da Assunção Morais Monteiro considera a «Introdução» um «(pseudo)paratexto», porque, na 1ª edição da obra, ela está escrita no mesmo tipo de letra, mas as páginas que ocupa estão em numeração romana, diferente do resto do texto. A autora acredita que esta diferença induz o leitor a crer que está diante de um paratexto. Na sua perspectiva, a «Introdução» divide-se em duas partes: a primeira é um paratexto e a segunda um texto, o qual inicia o relato da viagem. Camilo teria assim recorrido à estratégia de apresentar um aparente paratexto para sugerir ao leitor tratar-se de uma viagem autêntica, partilhada com um amigo também autêntico, fortalecendo o propósito da verosimilhança. A autora explica assim a sua divisão: «[...] É nosso entender que a primeira parte da “Introdução” poderá ser considerada um paratexto, mas a segunda parte deverá ligar-se ao texto ficcional (ainda que este pareça ter início no capítulo I, que surge encimado pelo título “Vinte Horas de Liteira” [...]). Daí a nossa designação de (pseudo)paratexto, visto que a segunda parte é um falso paratexto, já que nela é feito o relato da viagem até Ovelhinha e é narrado o princípio da viagem de liteira.» (*Dialogismo e Narrativa em Vinte Horas de Liteira*, Tese Complementar Policopiada, Vila Real, 1996, p. 18).

encontro com António Joaquim, que fornece a matéria da história, mas também a proximidade que este tem dela. Mesmo quando assume o estatuto de narrador heterodiegético, António Joaquim aproxima-se da matéria narrada afirmando tê-la ouvido de pessoas que lhe eram próximas, para melhor inculcar no leitor a verosimilhança<sup>190</sup>. Aqui, ouvir também implica que o narrador principal assume a função de narratário, sucessor, guardião da memória do conto, e testemunha, apresentando-se como fiel depositário de narrações morais: «É uma história menos edificativa do que promete o título: porém, foi minha mãe que me contou: sinal de que é boa para contar-se a toda a gente.» («O Ermitão», p. 105)

Ao refazer todos os lugares-comuns do conto rústico e da memória da tradição do conto oral patente no literário, tal como praticados por Rodrigo Paganino, Camilo Castelo Branco atribui também ao narrador uma função testemunhal, que, concedendo à história determinada veracidade, fortalece a sua feição moralizante, criando um efeito de verosimilhança. Em «Maldito seja entre nós Aquele que Jogar», de *Vinte Horas de Liteira*, o contador aconselha o seu narratário (o «narrador-autor») a visitar a sua aldeia natal, para que confirme pessoalmente a existência dos protagonistas da história, cujos descendentes integram a acção de «O Ermitão» e «Amor Paternal». Assim sendo, António Joaquim assegura conhecer pessoalmente as personagens e assiste aos acontecimentos decorridos (por exemplo em «Os Amores de Teresa»). Noutras circunstâncias, o mesmo reencontra as personagens que, na sua juventude, participaram da acção relatada. É o caso de «História das Janelas Fechadas há 30 Anos»: «[...] O lavrador, como se visse sozinho, tomou para feitor um afilhado, filho de um jornaleiro. Este rapaz, que é velho hoje, se chama Lourenço Pires [...]» (p. 54) Esta familiaridade favorece a noção de que todos os intervenientes pertencem a uma mesma comunidade.

Porque o conhecimento das histórias assenta na experiência vivida, narrador e contador partilham «crónicas» ou «casos», remetendo para a memória do passado: «A história dos brilhantes da tua prima sugere-me uma recordação de certo acontecimento que me fez rir muito, e que eu decerto não sei reproduzir com graça. O *caso* passou-se

---

<sup>190</sup> Sobre esta estratégia, escreve Aníbal Pinto de Castro: «E, talvez para melhor inculcar no leitor o sentido da verosimilhança, o autor deixa ao prestimoso informador a responsabilidade da veiculação da maior parte dos discursos narrativos enfaixados no volume. O estabelecimento da heterodiegese, mesmo quando António Joaquim se vê encarregado de narrar as suas histórias, não exclui, antes cuidadosamente aproveita, esta propositada aproximação entre narrador e a matéria narrada.» (*op. cit.*, p. 18) Exemplo disso são os contos «Maldito seja entre vós Aquele que Jogar» e «A Conteira», nos quais o narrador heterodiegético transmite acontecimentos dos quais teve um conhecimento próximo mas variável.

---

### Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho

---

em Lisboa, há quinze anos!» («A Minha História», p. 153) O exercício dessa função testemunhal visa, pois, confirmar a existência das personagens intervenientes, pois os casos «reais», representados pelas histórias do contador, como demonstram os *exempla*, são efectivamente considerados mais instrutivos do que as histórias ficcionais, exemplificadas pela obra do autor empírico. No «Epílogo», esta perspectiva é confirmada:

- [...] Acaba mal. Hei-de ver se, à custa de uma piedosa mentira, invento alguma peripécia, que espante o leitor, ou, pelo menos, o faça rir dos aleijões da minha fantasia.

- Não consinto que se minta em meu nome! – disse António Joaquim solenemente. (p. 213)

Contudo, a atribuição de veracidade aos acontecimentos é também atingida pela estratégia da ironização. Isto é, Camilo Castelo Branco utiliza-a, mas para também realçar a partir dela a sua condição de lugar-comum da ficção rústica. Por isso mesmo, a seguinte interpelação do narrador ao contador visa salientar que tal opção continua a ser um procedimento literário: «- Notou alguma inverosimilhança nestas fiéis narrativas de acontecimentos que, na maior parte, eu posso confirmar com o testemunho dos próprios heróis e heroínas?» (p. 161) O autor procede também à dissimulação referencial de um topónimo, recorrendo ao asterisco. O procedimento visa utilizar a ocultação para, através dela, ressaltar a veracidade da história<sup>191</sup>, como em «A Cruz do Outeiro»:

Pernoutámos, em Amarante, numa estalagem, onde eu, anos antes, tinha visto três belas criaturas [...]. Mãe e filhas tinham dispersado, era já de outra família a propriedade do *hotel*, que renunciara ao lusitaníssimo nome de *estalagem da \*\*\**. O nome possessivo é que, sem embargo de ser português de lei, não pode ser escrito nesta crónica imorredoura. (*Vinte Horas de Liteira*, p. 67. Sublinhado do autor).

O lugar que Camilo Castelo Branco atribui aos narradores homodiegéticos tem por objectivo «influir nos juízos possíveis perante a diegese e, por conseguinte, de exercer uma acção modeladora sobre o espírito do leitor e, através deste, na

---

<sup>191</sup> Sobre o uso que o autor faz deste recurso, escreve João Paulo Braga Correia da Silva: «Efectivamente, encobrir nomes de lugares e de personagens é uma velha astúcia romanesca, destinada a reforçar a ilusão referencial, através da impressão de transpor para a ficção personagens da vida real, cuja identidade a descrição obriga a proteger. Com larga utilização no romance do século XVIII, a ponto de ser parodiado, esse era um dos vários recursos de que os romancistas dessa época lançavam mão para, no afã de se libertarem do estigma de fantasiosos, procurarem criar uma ilusão de verdade, que aproximasse o género romanesco do prestigioso género histórico, como demonstrou Georges May, num importante estudo consagrado ao romance setecentista [...]» (*op. cit.*, p. 12).

sociedade.»<sup>192</sup> António Joaquim funciona na obra como *alter-ego* do próprio autor<sup>193</sup>, e, fazendo parte de um processo de intertextualidade homo-autoral, também participa do esbatimento de fronteiras que caracteriza e justifica a estrutura de *Vinte Horas de Liteira*. Neste sentido, como em *Os Contos do Tio Joaquim*, aqui é traçado o perfil da figura tradicional do contador de histórias, que convém ao papel atribuído. A personagem camiliana, como a de Paganino antes dela, tem uma idade respeitável (quarenta anos), estando igualmente associada a determinada sabedoria, e tendo como objectivo fortalecer o vínculo entre o passado e o presente, que justificaria a sua posição de guardião da memória. Se a juventude de Tio Joaquim foi marcada pela experiência conventual, pois o pai obrigá-lo-ia, como filho mais jovem, a ficar sob os cuidados de Frei João da Soledade, também António Joaquim é obrigado pela mãe a prosseguir estudos eclesiásticos, que, como aquele, também não chega a completar, devido a uma paixão amorosa, embora, também como ele, se tenha transformado, por intermédio dos mesmos, num homem de sólida formação moral.

O contexto de transmissão do conto é também o dos serões, das reuniões no adro da igreja, das safras, estratégia que, fundamentando a oposição campo/cidade, permite, tanto no caso de o autor de *Os Contos do Tio Joaquim* como no de *Vinte Horas de Liteira*, a insurreição contra o progresso. A recuperação deste momento de partilha comunitária legitima a presença do paradigma oral. O diálogo, que tradicionalmente desempenha uma função mimética, participa da estratégia de dissimulação instituída pelo autor, criando a ilusão de que se está perante uma transposição directa do real extradiegético para o mundo ficcional, simulando a ausência de mediação por parte do seu narrador, aparentemente limitado a reproduzir o discurso tal qual o ouvira. Essa ilusão é reforçada quando o narrador afirma reproduzir a partir da total fidelidade ao discurso recebido. O diálogo é uma forma que obriga Camilo a um compromisso entre a distanciação do mundo representado e o controlo exercido sobre este.

Como observa Maria de Lourdes A. Ferraz, o seu discurso é preponderantemente egocêntrico, mas o autor obriga-se a permitir a introdução de

---

<sup>192</sup> Como escreve Aníbal Pinto de Castro, *op. cit.*, p. 61.

<sup>193</sup> De tal modo que João Paulo Braga Correia da Silva descreve-o como um «espelho em que este [o autor] se vai desdobrar na auto-reflexão que atravessa esta obra», que permite de facto a avaliação do estilo, das técnicas narrativas, entre outros elementos da ficção camiliana. Na qualidade de *alter-ego* do autor, António Joaquim é ao mesmo tempo voz crítica e voz criticada, pois adopta os processos característicos da sua ficção, tal como a constante preocupação com a verdade, remetendo para a auto-ironia que intervém em toda a obra e não apenas em *Vinte Horas de Liteira* (*op. cit.*, p. 60).



outras perspectivas e vozes. Como narrador/autor partilha a diegese com personagens cujo tempo e discurso divergem do seu, mas que com ele se combinam. Essa partilha cria ambiguidades, nomeadamente a ilusão de que Camilo se integra de facto na sua ficção, gerando equívocos, e a de que o universo camiliano é de natureza dialógica, pelo que a sua voz e saber contrastam com outras vozes e saberes. Em vez disso, porém, «o leitor terá de reconhecer que o autocentrismo autoral prevalece sobre qualquer hipótese de autonomia ficcional dos outros mundos, perspectivas ou pontos de vista.»<sup>194</sup>

Ou seja, as vozes presentes no mundo ficcional partilham assim o mesmo universo de valores, mas António Joaquim, quer em *Vinte Horas de Liteira* quer em *O Sangue*, representa um ponto de vista alternativo, embora os seus comentários relativamente à obra de Camilo Castelo Branco não ultrapassem a capacidade auto-irónica que este permite. De facto, o que está em causa, «para além da história acontecida é a consciência da obra criada, *inventada*», situação que despoleta a maior parte dos diálogos mantidos com o leitor, e com o seu narratário, desenvolvidos em torno do fazer artístico. O diálogo, neste caso, permite a caracterização da arte do autor, da sua mundividência, e não se afirma como lugar do desenvolvimento da acção, sendo mais uma manifestação do egotismo romântico<sup>195</sup>.

A constituição destas histórias institui na narrativa uma certa intimidade, que, remetendo para a veracidade da história narrada e dos seus intervenientes, favorece a naturalidade procurada pelo autor, conseguindo a aproximação do leitor, através da confiança e da familiaridade<sup>196</sup>. Desta naturalidade faz igualmente parte a identificação entre o narrador autodiegético do primeiro nível, apresentado como autor literário de

---

<sup>194</sup> Maria de Lourdes A. Ferraz, «Diálogos de Camilo», *Colóquio – Letras*, nº 119, Janeiro, 1991, p. 27.

<sup>195</sup> Maria de Lourdes A. Ferraz, *ibidem*, p. 30. Ao contrário de Maria de Lourdes A. Ferraz, Maria da Assunção Moraes Monteiro associa o diálogo à presença do dialogismo, isto é, à ocorrência de uma confrontação, eventualmente subentendida, de diferentes pontos de vista e ideologia, depreendidos a partir do universo ficcional representado (*op. cit.*, p. 24). Na verdade, a figura do narrador que se identifica com o autor empírico está mais de acordo com a inserção de um ponto de vista único do que com a inclusão de opiniões divergentes.

<sup>196</sup> Esta preferência de Camilo Castelo Branco pela naturalidade ou pela verosimilhança, de acordo com Aníbal Pinto de Castro, dita na sua obra a prevalência de uma relação de intimidade entre a história e o narrador, independentemente do seu estatuto: «Pela sua permanente preocupação de naturalidade e de verdade – ou, melhor, de verosimilhança – Camilo capricha em procurar uma ligação tão estreita quanto possível entre o narrador e a diegese, mesmo quando se serve de um narrador heterodiegético, variando embora os subterfúgios a que lança mão para estabelecer esta ligação ou aproximação.» (*op. cit.*, p. 18) Aníbal Pinto de Castro fala mesmo na presença de um «estatuto híbrido» do narrador, pois Camilo, ao aproximar-se o mais possível das histórias narradas e das suas personagens, atribui ao narrador uma posição intermédia entre a heterodiegese e a homodiegese (*ibidem*, p. 25). Deste modo, a omnisciência legitima as intromissões e salvaguarda a verdade (a verosimilhança) dos factos, bem como a naturalidade procurada.

obras como *Onde Está a Felicidade?*, e o próprio autor empírico Camilo Castelo Branco, como comprova o exercício da função de organizador da obra que lhe cabe. A menção de títulos de obras efectivamente publicadas por Camilo Castelo Branco está relacionada com a representação do autor como escritor, que implica a relação com elementos concretos da vida do autor empírico<sup>197</sup>. A identificação visa criar no leitor a ilusão de que não está perante uma obra de ficção, situação com a qual concorda a estratégia de verificação dos factos narrados, da qual faz parte o «Epílogo» da obra.

Tal como no texto parodiado, a história dos outros encaminha para a própria história do contador. Porque interessa atribuir consistência histórica à sua figura, o «Epílogo» é acometido dessa função, cujo objectivo seria o de fortalecer a moral dos contos. Situado cinco anos após a viagem de liteira, que decorre a 27 de Outubro de 1869, neste texto conclusivo, o narrador faz a seguinte solicitação ao contador: «Conta-me o que é feito dessa gente que ficou viva nos vinte e cinco capítulos mencionados.» (p. 201) No «Epílogo», é dado a conhecer ao leitor o destino encontrado por cada personagem dos contos, sendo adicionados alguns pormenores às narrativas que fazem parte do segundo nível.

Esta parte conclusiva é também um encontro do primeiro com o segundo nível, cujo propósito é confirmar a veracidade do narrado, criando a ilusão de que as personagens narrador e contador e aquelas que fazem parte do segundo nível, na qualidade de participantes das suas histórias, não são «seres de papel», mas seres absolutamente reais. Contudo, o facto de a vida das personagens ser situada pelo interlocutor no contexto do capítulo de uma obra de ficção realça, perante o leitor, a sua inequívoca qualidade imaginária. As informações que constam do «Epílogo» correspondem às expectativas criadas na «Introdução» em torno das suas figuras. Nele, Camilo propõe-se dar a conhecer o destino que encontraram as suas personagens, apresentando ao leitor a finalização requerida pela afirmação do princípio da verdade. Ele segue-se a um parêntesis temporal extenso (de cinco anos) pelo que, constituindo também uma elipse temporal, implica um corte na convivência entre narrador e contador, que requer a reposição de informação em falta.

---

<sup>197</sup> Como recorda João Paulo Braga Correia da Silva, esta «colagem» do narrador à pessoa real do autor também se manifesta quando é feita referência a acontecimentos da vida deste último (sejam estas pessoas, histórias, ou lugares), dos quais fazem parte as obras publicadas, tendo valor referencial na ficção (*op. cit.*, p. 365).

Em *Os Contos do Tio Joaquim*, o contador é uma figura do passado, isto é, o facto de ter falecido confirma a posição do narrador como herdeiro da memória do conto, ao qual caberá narrar as histórias que por sua vez dele ouviu. No «Epílogo» de *Vinte Horas de Liteira*, porém, esta situação é em parte alterada. António Joaquim não só está ainda vivo como também assume o lugar de autor consagrado no mundo das letras, porque o narrador, tendo de facto publicado uma obra baseada nas histórias que dele ouviu, contribuiu para que assumisse tal posição, divulgando as suas capacidades artísticas. Esta situação, para além de ser utilizada por Camilo Castelo Branco como forma de sublinhar que essa é a recompensa atribuída a quem cultiva um tipo de ficção correspondente ao gosto do público leitor, é um estratagema que legitima o debate metaliterário, marcado pelo registo paródico e auto-irónico, como instrumento retórico que autoriza a reflexão acerca da sua própria produção estética, através de António Joaquim.

A paródia apresenta-se em Camilo Castelo Branco como interrogação acerca do seu próprio acto de produção estética. Nessa sua modalidade, enquadra-se a ironia romântica, procedimento comunicativo que pressupõe uma leitura interpretativa, materializada a dois níveis de ponderação: o nível do fazer literário e o da interrogação acerca deste fazer<sup>198</sup>. A ironia, como prática persuasiva de funcionamento inferencial e contextual depende da participação do leitor, na qualidade de sinal pragmático que fornece indicações sobre o tipo de atitude a adoptar perante o que lê<sup>199</sup>. Por este motivo, ela é um instrumento retórico essencial na fundamentação do conto como forma literária moderna, gradualmente distante do moralismo tradicional. A ironia evita o compromisso directo do autor com o modelo imitado, revelando igualmente a sua intenção autocrítica.

Camilo, de acordo com a importância que o princípio da liberdade assume na obra, defende a independência artística da volubilidade do gosto desse mesmo público, mas, ao mesmo tempo, vê a mercantilização como uma possibilidade de alargar a área de influência da literatura. Por este motivo, a par de compreender a necessidade de fazer da arte um meio de subsistência, também identifica o êxito editorial com a perda da individualidade e independência artísticas. No «Epílogo», com efeito, esta situação é

---

<sup>198</sup> Maria de Lourdes A. Ferraz, *A Ironia Romântica – Estudo de um Procedimento Comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p. 43.

<sup>199</sup> Douglas Colin Muecke, *Irony and the Ironic*, Londres e Nova Iorque, Methuen, 1982, pp. 5-6.

vocalizada por António Joaquim, que, ao saber que o narrador contribuiu para a sua consagração como artista, através da publicação da obra inspirada nas suas histórias, refere: «Quero dizer que aniquilaste a minha individualidade típica: consubstanciaste-me na matéria universal [*sic*]; e contaminaste-me da peste geral.» António Joaquim sente-se traído por agora pertencer à «gangrena mercantil que apodrenta a humanidade», à qual se sujeitam todos os autores, sejam eles romancistas imaginativos ou contistas rústicos, devido ao desenvolvimento do mercado literário ocorrido no século XIX (p. 200).

Camilo Castelo Branco pretende realçar, através do seu narrador, que o desenvolvimento de determinadas estratégias retóricas tem por objectivo cativar o público leitor, a cujo gosto o intelectual oitocentista se sujeita. Todos, «romancistas verídicos» e romancistas fantasistas, entre os quais se integra, nesse momento da história literária, inevitavelmente cedem às exigências do leitor que movimenta o mercado livreiro, como é aqui expresso: «[Os romancistas verídicos], quando sabem do seu ofício, e são modestos como eu [o narrador], calam-se e acatam a imaginação criadora do leitor. E os que se prezam, e prezam a paciência alheia, sabem ao certo quando a testa do leitor se avinca impacientemente.» (pp. 31-32) Se, por isso, fez uso da estratégia retórica da conversação característica do conto oral foi para conseguir a atenção do seu leitor. Para além disso, sublinha que o recurso à narrativa oral é uma convenção artística passível de ser imitada e ironizada.

António Joaquim, porém, não só contribui para a crítica à tendência rústica do conto, mas também para a avaliação autocrítica do autor, cuja obra foi muito influenciada pela técnica e estilo do folhetim. A partir deste confronto entre as tradições do romance e do conto que marcam o século XIX, Camilo revela possuir uma consciência amadurecida da forma como a evolução do mercado literário contribuiu para a proletarização do escritor. Na «Introdução» a *Vinte Horas de Liteira*, de facto identifica-se como tributário da moda do romance-folhetim, em obras como *Mistérios de Lisboa* e *Livro Negro*, mas justifica a adesão à mesma também pela urgência de se tornar um autor lido. Jacinto do Prado Coelho descreve, aliás, a obra camiliana como

fortemente condicionada pela vertente comercial e relação com o público leitor, do qual, agora na posição de consumidor, o escritor depende para poder sobreviver<sup>200</sup>.

Nas cartas que o autor escreve ao editor Matos Moreira, é inegável a preocupação com o sucesso editorial da sua obra, que o levava a aderir a receitas literárias vulgarizadas, com o intuito de satisfazer a vontade do público, cujas exigências sobrepõe às da arte, cultivando histórias sensacionalistas de amor. Escreve para os leitores que sabe entusiasmados com a literatura do horror e do sobrenatural, que é imitada por todo o mundo, e não para a posteridade. Numa destas cartas, datada de 8 de Maio de 1873, refere: «Hoje envio a V. S<sup>a</sup> um manuscrito *inédito* de Bocage: a versão de *Paulo e Virgínia*. A letra do manuscrito é autógrafa. Estou persuadido que será um livro de venda, mormente se for acompanhado de meia dúzia de gravurinhas de Bordalo Pinheiro.» A 28 de Setembro, também desse ano, revela a mesma preocupação com o êxito editorial: «Tenho alguma confiança no êxito do *Demónio do Ouro*. Oxalá eu me não desvaneça desta vez – ilusão vulgar em quem escreve coisas dependentes da sanção popular.»<sup>201</sup>

Sendo o livro para o autor em causa um produto, isso implica que, para alcançar popularidade, ele deve ceder ao gosto estético alheio. Fazendo-o, Camilo não se coíbe de adoptar uma atitude crítica e irónica, nomeadamente na «Introdução» de *Vinte Horas de Liteira*. Congratulando-se aqui com o facto de a moda da tradição literária folhetinesca ter já passado (de facto não passou), o autor manifesta a consciência de que a história literária portuguesa atravessa nesse momento uma fase em que o valor da obra é medido pela «simpleza e naturalidade, quando já não pela volumosidade dos seus lances ou das suas acções cheias de peripécias» (p. 15). Ainda que a sua reflexão tenha por base a necessidade de agradar ao público não homogeneizado<sup>202</sup>, o facto é que ela é

---

<sup>200</sup> Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 94. Como salienta Jacinto do Prado Coelho, Camilo é tributário desta moda de *Mistérios de Coimbra* (1845), tendo regressado a ela em *Mistérios de Lisboa* (1854) e *Onde Está a Felicidade?* (1856). A partir de 1861, o autor, tendo já constituído família, e para evitar maiores dificuldades pecuniárias, socorre-se das mesmas receitas literárias vulgarizadas, para alcançar êxito através da satisfação do seu público.

<sup>201</sup> Camilo Castelo Branco, in Júlio Dias da Costa, org., *Cartas de Camilo ao Editor Matos Moreira*, Lisboa, Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1928, p. 15 e p. 24.

<sup>202</sup> Concorde-se com a opinião expressa por Jacinto do Prado Coelho: «[...] Profissional das letras, com inerente tino prático, [Camilo Castelo Branco] procura [...] contentar, simultânea ou alternadamente, vários públicos, desde os pais de família, ciosos da sua autoridade aos jovens contestatários que se querem mais livres para traçar o seu próprio futuro; desde os espíritos reflexivos que se comprazem com a substância conceituosa de máximas engastadas na diegese até leitores mais fúteis que desejam distrair-se

de extrema importância porque confirma que a relevância adquirida pelo conto se deve à exaustão do romance, demonstrando que aquele é particularmente favorável ao enquadramento auto-reflexivo característico da modernidade.

Camilo defende sobretudo a «imaginação do autor» como elemento que distingue a obra de arte da de moral. António Joaquim diria que a «imaginação que faz novelas é um talento perdido» e critica as «fantasias romanescas [...] desnaturais e falsas» (pp. 11-12). Este tipo de imaginação é característica do narrador que representa o autor empírico na colectânea, como é visível a partir de «Os Percevejos de Baltar». Neste conto, uma sugestão deixada pelo contador é de imediato exagerada pelo narrador, que dela retira conclusões abusivas, por causa do tipo de imaginação que o caracteriza:

Estávamos a cear quando António Joaquim me disse que, no quarto fronteiro a mim, se havia passado, dez anos antes, uma cena calamitosa.

- Dous cadáveres saíram dali... - ajuntou ele.

Ouvido isto, comecei a ver cadáveres pendurados na parede como enormes cavalas escaladas; a vitela trescalava-me a carne humana; as canecas pareciam-me crânios, e o vinho vaporava um fartum de sangue, e escumava líquidos intestinais. (p. 162)

O equívoco, tendo sido gerado pela expectativa criada por António Joaquim no seu narratário, permite a crítica ao estilo melodramático e enfático, oposto à «portuguesa e minhota simplicidade da linguagem» (p. 13), própria do contador e do universo rústico ao qual pertence a narrativa oral. Esta sua linguagem «singela sem afectação» («História das Janelas Fechadas há 30 Anos», p. 51) é a mesma que caracterizava a expressão de Tio Joaquim em Rodrigo Paganino. Contrapondo-a à retórica melodramática ou à «verbosidade estrondosa, [do] tom declamatório, [das] infladas, objurgatórias ao vício [...], que [lhe] têm granjeado descréditos de romancista da lua», o narrador caracteriza o estilo do autor empírico nas obras em que este se aproxima mais do folhetinesco («História das Janelas Fechadas há 30 Anos», p. 52).

O confronto permite a auto-ironia e, possibilitando a desvalorização do estilo «ramalhudo» do narrador, resulta na valorização da expressão simples do modelo rústico representado pela figura tradicional de António Joaquim. Este, aproveitando para

---

com histórias empolgantes, de lances inesperados. Se desagrada a uns para satisfazer outros, aproveita o ensejo para tentar, junto dos primeiros, uma acção pedagógica.» (*op. cit.*, pp. 97-98).

---

### Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho

---

criticar a corrente social do romance negro de Eugène Sue, ou os ditos autores da moda, ironicamente associa a linguagem clara à razão e ausência de imaginação:

- Aí vem o estilo ramalhudo! – acudiu ele [António Joaquim]. [...] Vocês, os narradores [...] das mais purulentas chagas sociais, deviam de ser obrigados a calarem-se [...]. E são vocês, os expositores de úlceras, que nos acusam de materiais, a nós, os que temos uma linguagem chã, e juízo claro como ela, para censurar e desadornar demónios incríveis que nos apresentam, ao lado de uns anjos impossíveis. [...] Cebolório! Tanto creio eu nessas mulheres como nas colmeias dos anjos, cujas abelhas são os próprios anjos. *Anjos* para tudo! É um desperdício espantoso de potestades celestiais o que fazem os escritores à moda. (Sublinhado do autor, p. 13)

Ora, os «Os Percevejos de Baltar», por tratar da história de amor de António Joaquim e sua esposa, aviva o sentimentalismo, possibilitando a introdução do exagero. O narrador é mais propenso a este e às divagações marginais às histórias, não naturais ao conto, mas co-naturais ao romance. Em «A Gratidão», ele reconhece que o desequilíbrio entre discurso e história permite a introdução da subjectividade: «Já me não entendo com estas divagações, que não têm a ver com a história do brasileiro, que António Joaquim me contou do seguinte teor [...]» (p. 77) Notando que Camilo revela uma notória preocupação com a precisão cronológica, Aníbal Pinto de Castro refere que é por isso que ele demonstra ter uma noção exacta da diferença entre o tempo da diegese e o tempo do discurso, manifestada através da confissão frequente da «dificuldade em narrar mais depressa esta ou aquela sequência da história, cujos pormenores podiam enfastiar o leitor, ou pelo contrário, acontece lamentar-se por não poder consagrar a outra maior demora.»<sup>203</sup>

Por isso, em «O Ermitão», depois de fechar um parêntesis dissertativo, o narrador comunica desenvoltamente com o leitor textual, mediatizado pela figura do narratário, aconselhando-o a avançar até ao ponto em que ele interrompera António Joaquim, dando a entender que desviara as suas atenções da história ou acção mais relevante. Nesta circunstância, parecendo falar contra si próprio, ao defender António Joaquim, ironiza repetindo as críticas que várias vezes lhe são dirigidas, ou melhor, são dirigidas ao autor empírico:

Abre-se um entre-parêntesis na narrativa do meu amigo para de passagem referir ao leitor, não informado, a procedência [da Relação do Porto]. E, se o leitor, aborrecido de velhantes, se anoiar com a história da Relação do Porto, dê um salto de

---

<sup>203</sup> Aníbal Pinto de Castro, *op. cit.*, p. 75.

---

### Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho

---

olhos sobre três páginas do livro, e prenda a sua atenção no ponto em que António Joaquim é interrompido. (p. 105).

Ora, a dissertação criticada vincula-se à moralização que Camilo Castelo Branco opõe à imaginação, característica de qualquer das tipologias ficcionais postas aqui em causa, conto rústico ou romance-folhetim. A articulação da obra camiliana com o princípio moral não é linear, pois o autor simula aderir a uma orientação moral, ao antepor, em epígrafe alógrafa a *Doze Casamentos Felizes*, uma citação da obra *Histoire Morale des Femmes*, de Ernest Legouvé – «Un livre dans lequel une seule ligne attaquerait la famille, serait une mauvaise action.» –, evocando indirectamente Júlio Dinis, que, na carta de Diana de Aveleda, considerava a obra de Paganino «uma boa acção!» (p. 168) O desfecho num casamento feliz serve o intuito moral, mas o autor acabará por contrariar a frase citada.

Aliás, o narrador pergunta a António Joaquim se o «Último Casamento» tem moral, ao que aquele responde que sim, por se tratar de um casamento feliz (p. 164). Neste caso também, a epígrafe cervantina de *D. Quixote* – «Mirad, discreto Basilio, opinión fue de no sé qué sábio que no habla en todo el mundo una sola mujer buena, y daba por consejo que cada uno pensase y creyese que aquella sola buena era la suya, y así, viviría contento.» (p. 161) – desmente a associação a um desígnio de natureza moral, pois nega a verdade intrínseca do bom carácter feminino, remetendo a mesma para a ironia. Sendo a epígrafe da exclusiva responsabilidade do autor empírico, a ironização que lhe está subjacente interroga, pois, a validade deste objectivo organizativo artificialmente estruturante, nas duas obras de Camilo Castelo Branco. Assim sendo, o paratexto condiciona a leitura que possa vir a ser realizada.

Em *Vinte Horas de Liteira*, o narrador manifesta um certo enfado relativamente ao conselho moral subjacente às narrações de António Joaquim, argumentando que prefere ouvi-lo acabada a história e não introduzido no desenvolvimento. A crítica dirige-se à digressão, nomeadamente quando ela está associada a um princípio instrutivo moralizador. A pausa que a mesma instaura na narrativa é censurada quando decorre da reflexão de natureza axiológica. Quando criticado, o narrador avança para não incorrer na tendência romântica de divagar para remediar a falta de imaginação, aumentando a extensão do conto, mas não necessariamente desenvolvendo a sua acção. Pode concluir-se, todavia, que o narrador continua a acreditar que o tom sentencioso da narração



---

### Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho

---

garante a eternidade da obra e a consagração do seu autor, como fica sugerido em «O Ermitão»:

A gente repara mais nas lágrimas da penitência que nas alegrias da alma inocente... Parece que te enfadam estas máximas!...

– Não: eu gosto muito de máximas - respondi; - porém, quando as narrativas me interessam a curiosidade, antes quero ouvir as máximas no fim da história. [...]

Pois sim: eu vou direito ao ponto, visto que não é lícito imitar-te na manha com que tu, nos teus romances, ensartas axiomas, quando a imaginação te emperra.

- Agradecido... [...]. Pois sabe tu que a eternidade de muitos livros é o tom sentencioso que lha dá. Os romances vão a pique, às vinte e quatro horas de navegação, porque não levam lastro de sentenças. (p. 112)

António Joaquim desempenha, em *Vinte Horas de Liteira*, a função de crítico do «autor», na qualidade de relator de histórias simples despojadas de peripécias inverosímeis, de fantasias exacerbadas, e imbuídas de uma moral tradicional, como o próprio reconhece: «- Eu não acho aí [nos contos] nada de inverosímil – disse António Joaquim. – Pela fidelidade do primeiro casamento fico eu, que lho contei nas Taipas, quando você andava pescando bogas à cana. Se os outros forem assim verdadeiros como o primeiro, o seu livro, conquanto não abone grandemente a imaginação do autor, fica sendo um bom livro de moral.” Ao que responde o narrador de *Doze Casamentos Felizes*: “- De moral! Eu não sabia que tinha escrito um livro de moral!”» (p. 161)<sup>204</sup>

Camilo Castelo Branco, aproximando o narrador do autor empírico, introduz a figura ficcional do «narrador-autor», uma instância que compromete a ilusão artística e destaca a literariedade do próprio texto<sup>205</sup>. Através dela, o autor de *Vinte Horas de Liteira* problematiza a fronteira entre a realidade e a ficção, jogando com os seus limites, facto que compromete a veiculação de um ponto de vista de natureza moral, que abandona em prol da reflexão metaliterária. Como salienta Dominic Head, se a própria narrativa é problematizada, isto significa que não há verdadeiramente uma voz

---

<sup>204</sup> António Joaquim complementa assim o seu raciocínio: «- Escreveu, sim senhor. Pintar sem falsas cores uma galeria de painéis de felicidade conjugal que é senão moralizar? A família, meu amigo, é a base fundamental da sociedade; e é refúgio das virtudes acossadas pelas paixões dos que vagabundeiam de escolho em escolho; é a arca santa que alveja no dorso empolado das tormentas do coração e do espírito. “Sem família, qual seria o destino da mulher?”, pergunta Legouvê. “Sem a família, o que seria o homem? Só a família pode moralizar o rico e o pobre. Pela família e na família se organiza não só a vida material, que nutre o corpo, senão que a fecundadíssima vida do coração que ama [...]» (*Doze Casamentos Felizes*, p. 162).

<sup>205</sup> Sobre esta instância, cf. Maria de Lourdes A. Ferraz, *op. cit.*, p. 21 e Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 46.

suficientemente autorizada para veicular uma moral<sup>206</sup>. Assim sendo, a estratégia de Camilo difere da de Rodrigo Paganino, autor no qual a aproximação entre as figuras do narrador e do autor visava consolidar a veracidade da narrativa, de forma a legitimar o seu poder de moralização.

A paródia, que lança um olhar crítico e diferenciador do passado artístico, está associada a períodos culturalmente sofisticados, pressupondo a confiança plena do autor na competência do seu leitor (na sua competência linguística, cultural, literária, retórica), ao qual cabe a responsabilidade de identificar o tipo de relação instituído pelo texto parodístico com o texto parodiado, é um instrumento importante na ascensão do conto como forma literária moderna. Para tal, o mesmo leitor deve conhecer as convenções parodiadas (quer estejam explícita quer implicitamente presentes), para perceber que desvios às mesmas foram cometidos, descodificando a intenção do autor<sup>207</sup>. Neste sentido, ela constitui um desafio à competência do leitor, porque, pela sua natureza inferencial, transforma-o em co-criador activo do texto parodístico. Deste modo, a paródia pressupõe, por parte do autor, a tentativa de envolver o leitor nessa actividade hermenêutica, no caso de Camilo Castelo Branco claramente favorecida pela prevalência do paradigma oral na narrativa.

Camilo Castelo Branco, reconhecendo estar a dirigir-se a um leitor transformado pela evolução do mercado literário, e confiando no facto de o intuito catequizante não corresponder totalmente às suas expectativas, socorre-se da paródia e prepara o acolhimento a uma nova forma do conto: aquela na qual os mesmos instrumentos servem a reivindicação do primado estético. No contexto de *Doze Casamentos Felizes* e *Vinte Horas de Liteira*, a paródia permite a ironia e a auto-ironia, facilitando a incursão pela reflexão teórica característica de toda a literatura moderna. A intenção inicial de Camilo nada tem a ver com o desejo de contribuir para a evolução histórica do conto, pois, como refere Aníbal Pinto de Castro, o autor estava mais preocupado em «criar um romance de actualidade, que fosse uma transposição tão fiel quanto possível de factos da vida real para o plano da ficção», e por isso em vários prefácios, advertências, introduções, e no próprio discurso narrativo, reafirma a sua fidelidade ao princípio da

---

<sup>206</sup> Como escreve Dominic Head, «if the narrative itself is problematized, there is no authoritative voice to point to a moral» (*The Modernist Short Story – A Study in Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 19).

<sup>207</sup> Cf. Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 108.

verdade e costumes do seu tempo<sup>208</sup>, mas o facto é que para isso contribuiu. A reflexão metaliterária aproxima o conto uma vez mais da memória da tradição como sua característica de género, mas também o vai libertar de alguns elementos com ela relacionada, como seja a moralização. Esta aproximação será aprofundada por Álvaro do Carvalho, através da incursão pelo fantástico, que permite a transição final uma nova forma.

## **2 O conto fantástico no século XIX**

Na Idade Média, o fantástico tinha uma função didáctica e apologética, como demonstram as narrativas de *Horto do Esposo*. Marginalizado pela cultura humanista a partir da Renascença, ele sobrevive apenas no estrato popular, mantendo o estatuto de oposição à cultura burguesa, afastando-se gradualmente destes propósitos edificantes<sup>209</sup>. Tendo como principais mentores, na primeira metade do século XIX, Hoffmann, e, na sua segunda metade, Edgar Allan Poe, ele conhece, entre nós, um desenvolvimento tardio. O interesse pelo histórico e pelo rústico, apadrinhado por Alexandre Herculano, e apoiado por Rodrigo Paganino, domina no romantismo português, no qual o fantástico não tem grande expressão. Este facto pode ser explicado por um conjunto de factores de natureza literária, cultural, e sociopolítica, responsáveis pela ausência de uma pretendida renovação literária, na qual o fantástico teria um papel importante a desempenhar.

Entre esses factores, está a vigência da censura, o prolongamento da sensibilidade barroca em Portugal, para além da segunda metade do século XVIII, devido ao domínio exercido pela Companhia de Jesus sobre o ensino. Para além disso, a

---

<sup>208</sup> Aníbal Pinto de Castro, *op. cit.*, p. 35.

<sup>209</sup> Para isso contribuiu o desenvolvimento científico e a expansão do romance gótico que marca o início do desenvolvimento de um conceito mais moderno de fantástico: «El desarrollo del pensamiento científico positivo en el siglo XVIII puso las bases para la aparición del concepto moderno de lo fantástico, alejado de lo maravilloso medieval y de lo extraordinario renacentista. La mentalidad racionalista separó lo real de lo irreal, el ámbito de las creencias del conocimiento derivado de la razón. [...] Fue precisamente ese momento de escepticismo histórico ante lo sobrenatural el que propició el auge de la literatura fantástica, en forma de lo que hoy llamamos literatura de terror. La mentalidad racionalista, descreída de los fenómenos sobrenaturales, pudo hacer de ellos objeto de ficción literaria, sin temor a las creencias que los sustentaban. Por eso había de ser ese final de siglo el que diera a la luz uno de los géneros narrativos que más éxito cobró después en el siglo XIX: los relatos góticos, con sus almas en pena, castillos fantasmales, apariciones y pactos diabólicos.» (José Luis Martín Nogales, «Evolución del Cuento Fantástico Español», *Lucanor* («El Cuento Fantástico»), Maio, 1997, p. 13).

longa preparação do romantismo que, surgindo com um manifesto atraso relativamente às demais literaturas europeias, e permitindo a posterior designação de um pré-romantismo, é um outro elemento a considerar, a par da própria divergência interna ao movimento romântico. Almeida Garrett valoriza, por exemplo, os clássicos, sendo as suas primeiras produções de matriz neo-clássica, e Alexandre Herculano cultiva profundamente a Idade Média<sup>210</sup>. Esta geração e a sua missão pedagógica não estavam preparadas para acolher a imaginação fantástica.

No contexto da primeira geração romântica de Almeida Garrett, Alexandre Herculano, e António Feliciano de Castilho, o fantástico tem efectivamente pouca expressão. Só Herculano, autor de *Lendas e Narrativas*, publicaria, no ano de 1843, em *O Panorama*, «A Dama-Pé-de-Cabra», colhida no *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro, repositório do património lendário nacional. O elemento gótico, que teria grande prevalência no país, foi introduzido tardiamente, com o regresso do exílio desta primeira geração<sup>211</sup>. Isoladamente, ele não teria grande acolhimento, embora acesse alguns dos romances de Herculano (como *Eurico, o Presbítero*), em virtude da preferência nacional pelo maravilhoso dos contos de fadas. O maravilhoso ditava a preferência pelos romances em verso e pelas lendas, mas ainda não pelo conto, cujo valor etnográfico será valorizado pela geração realista. De igual modo, no âmbito da segunda geração romântica, o fantástico continua a não ser apreciado. O ultra-romantismo caracteriza-se essencialmente pelo desregramento emocional, evidenciado em certos aspectos do pré-romantismo.

Desta forma, pode concluir-se que, apesar do gosto manifestado pela evasão do presente, no contexto da primeira e segunda geração românticas, o mesmo não facilita a afirmação do fantástico. Quando comparado com o restante contexto europeu, em

---

<sup>210</sup> Alberto Ferreira atribui esta divergência estética entre Almeida Garrett e Alexandre Herculano ao espírito clássico do primeiro e à influência do pré-romantismo alemão no segundo: «[...] Há no iluminismo de Garrett clarezas, optimismo e uma serena aticidade que contrastam com a arte sombria de Herculano, influenciado pela onda de misticidade, pela exaltada consciência infeliz, pelo pendor irracionalista e nocturno de «sturm und drang».» (*Perspectiva do Romantismo Português*, 4ª edição, Lisboa-Porto, Litéxa Editora, s. d., p., p. 23).

<sup>211</sup> Como salienta Maria Leonor Machado Sousa: «[...] “Gótico” e “histórico” foram conceitos conhecidos simultaneamente, sem a noção de que o segundo correspondia a uma evolução do primeiro. Na realidade, o romance histórico é a utilização aperfeiçoada dos elementos “góticos”, desde a época e o cenário às horríveis tempestades que ajudam a criar ambiente. Igualmente admite o sobrenatural, explicado ou não. A novidade está no grande relevo que é dado à época, nos seus costumes: o autor gótico conta uma história, o romancista histórico situa um enredo no quadro da vida e dos acontecimentos dos tempos em que ocorreu.» («Narrativa de Terror», in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, p. 352).

Portugal, só muito tardiamente, por volta de 1865, o imaginário fantástico conhece um período de relativa florescência, pois a Geração de 70, de Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins e Teófilo Braga, manifesta atracção por ele. Eça de Queirós, autor de *Prosas Bárbaras*, anuncia tal gosto, influenciado pelo romantismo germânico de Hoffmann e do norte-americano de Edgar Allan Poe. A geração a que Eça de Queirós seria, com efeito, responsável pela redescoberta de outros modelos do grande romantismo europeu (Shakespeare, Dickens, Coleridge, Goethe, Heine, Novalis), aos quais deve a libertação do sentimentalismo ultra-romântico, finalizada pela influência de Nerval, Balzac, Víctor Hugo, Zola e Comte.

O segundo romantismo persiste para além de 1850. Com efeito, nesta altura, a cena literária portuguesa era dominada por figuras, tendências, e grupos que condicionam a afirmação de uma ruptura com o passado estético, mas já se vislumbra alguma movimentação nesse sentido. Camilo, que em 1864 publicara *Vinte Horas de Liteira*, é, sem dúvida, um autor prestigiado que, por volta de 1866, publica *A Queda de um Anjo*, *O Santo da Montanha*, e, no ano seguinte, *A Bruxa do Monte Córdoba*, derivando para uma prática literária atenta às vidas pública e política do seu tempo, anunciando já o realismo em *A Queda de um Anjo*. Júlio Dinis publica também, nesse ano de 1866, ainda em jornal, *As Pupilas do Senhor Reitor*. Nos anos 60, portanto, pouco restava da influência do primeiro romantismo: Garrett morre em 1854, Herculano retira-se da vida pública, e a atmosfera literária era atravessada pela presença do segundo romantismo. Castilho e a «escola do elogio mútuo» influenciam a vida literária dos anos 60, na qual se insere o jovem Eça, autor de *Prosas Bárbaras*.

## **2.1 De Teófilo Braga a Álvaro do Carvalho**

Teófilo Braga publica *Contos Fantásticos* no mesmo ano da Questão Coimbrã, 1865. Esta colectânea, bem como *Prosas Bárbaras*, de Eça de Queirós, e *Contos*, de Álvaro do Carvalho, são fruto de certo romantismo tardio, que difere do representado pela geração ultra-romântica. Assim sendo, quer a obra de Eça de Queirós quer a de Álvaro do Carvalho representam já uma investida contra o sentimentalismo exacerbado vulgarizado por esta geração, demonstrando uma preferência pela intelectualização herdada do romantismo germânico, embora neles seja ainda notória a tutela de

Herculano e alguma tendência sentimental do ultra-romantismo. Na sua obra, Teófilo inclui catorze narrativas, que ora são marcadas pelo sobrenatural ora pelo insólito, relacionados com a crítica à sociedade burguesa. Estes contos denunciam, porém, a interferência do crítico erudito, que tenta afastar-se do ultra-romantismo, mais do que a do criador literário<sup>212</sup>.

No prólogo à 1ª edição de *Contos Fantásticos*, denominado «Carta a José Fontana», no qual Teófilo Braga trata da génese histórica e evolução estética do conto, o autor consideraria que os contos de Hoffmann e Poe «são o diagnóstico de uma alma doente», interpretação que projecta na sua própria obra, retirando dela a sugestão do fantástico<sup>213</sup>. Aliás, o autor manifesta-se consciente de que a construção dessa categoria fica nos seus contos reduzida a certa insinuação. Publicados, primeiramente, naquele ano de 1865, em jornais e revistas, os contos seriam revistos pelo autor em 1894, para uma segunda edição. Nesta altura, no «Preliminar», Teófilo Braga designa as suas narrativas de miscelânea ingénua da sua juventude, aparentando confirmar a existência de certa imaturidade resultante também da cedência total à reflexão literária, através da qual o autor procura sublinhar a filiação dos seus contos na tradição de Hoffmann e Poe.

Alguns dos processos constitutivos do fantástico estão aí presentes, como o recurso à fonte informadora, estratégia que credibiliza ou legitima a ocorrência do fenómeno, mas o sobrenatural é comprometido pelo sentimentalismo, pelo interesse pelas paixões extremas e suicidárias, pelo mórbido, pelo macabro, e pelo grotesco. A personagem Flávio, por exemplo, e de acordo com o gosto pelo grotesco, diante da sepultura da apaixonada Olnira, que, pela desonra, conduz ao suicídio manifesta «uma vontade fervente, absoluta, [um] desespero de torná-la a ver linda, roxa, nua e desfigurada.» (p. 11). À teorização incluída, acresce a excessiva moralização. Em «A Adega de Funck, Conto Fundado nas Notas de Hoffmann», o autor transforma este contista em protagonista do conto, no qual considera o seu entusiasmo pelo álcool contrário à moralidade: «Hoffmann não pôde tirar do conto a moralidade que se espera e caiu esquecido do mundo entre os tonéis do seu amigo.» (p. 99)

A assimilação do fantástico verifica-se antes na obra de juventude de Eça de Queirós, *Prosas Bárbaras*, dos anos de 1866 e 1867, nomeadamente em «O Milhafre»,

---

<sup>212</sup> António Machado Pires é, aliás, da opinião de que o poder do crítico se sobrepõe à vontade do ficcionista («Teófilo Braga», in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, p. 55).

<sup>213</sup> Teófilo Braga, *Contos Fantásticos*, Porto, Livraria Chardron, 1914, p. XIV.

«O Senhor Diabo», «O Lume» (1867). Aí é notória a influência da literatura satânica dos «poetas do mal», Poe, Hoffmann, Heine e Nerval, que têm presença significativa nos *Contos* de Álvaro do Carvalho, também herdeiro do gosto alemão pelo grotesco. O romantismo da obra queirosiana afasta-se do sentimentalismo convencional da segunda geração romântica, assumindo a complexidade que caracteriza esses autores, recebidos por Eça por via francesa, nomeadamente por intermédio das traduções de Baudelaire<sup>214</sup>. Nesta fase da sua vida literária, o autor de *Prosas Bárbaras* interessa-se por determinados vectores do romantismo germânico, como o fantástico, o satanismo, o grotesco, que são contrabalançados pela observação da realidade<sup>215</sup>, e assinalam uma fase de transição, patente nas «Farsas» («A Ladra», «Os Dentes Podres», «O Saltimbanco») e em «O Miantonomah», dos quais ressalta a oposição entre idealismo e materialismo, estruturante nos contos das décadas de 70 e 80.

A presença do fantástico verifica-se em *Contos* de Álvaro do Carvalho, ficcionista que pensa, escreve, e analisa a literatura. Reflectindo acerca de problemas de natureza estético-literária, ele contribui para a constituição do modelo estético do conto, aquele que não serve um propósito exclusivamente didáctico ou moral, enumerando as suas características. O autor situa-se numa zona de fronteira entre o ultra-romantismo e o realismo, e sendo já contemporâneo da geração envolvida na célebre Questão Coimbrã, também será influenciado pelos poetas do mal, sobretudo por Hoffmann e Poe, quando inicia, com apenas dezanove anos de idade, a sua actividade literária, cujo termo foi também precoce.

---

<sup>214</sup> Jaime Batalha Reis é quem primeiro escreve sobre a presença de tais influências na obra de Eça de Queirós, no texto introdutório à primeira edição de *Prosas Bárbaras*: «[...] As primeiras influências que actuaram em Eça de Queirós – aquelas que mais evidentemente se reconhecem nas suas primeiras criações literárias, os escritores de cuja frequentação eu posso dar testemunho – foram, principalmente, Henrique Heine, Gerardo de Nerval, Júlio Michelet, Carlos Baudelaire; mais distantemente, ou mais em segunda mão, Shakespeare, Goethe, Hoffmann, Arnim, Poe, e, envolvendo tudo poderosamente, Vítor Hugo.» («Na Primeira Fase da Vida Literária de Eça de Queirós», in Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho, eds., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, pp. 178-179). A maior destas influências será Heine, sobretudo em «A Ladainha da Dor» e «Notas Marginais», dada a presença do maravilhoso e lendas germânicas.

<sup>215</sup> Para além de Jaime Batalha Reis, mais autores dividem a obra de Eça de Queirós em fases, mas, como refere Lopes d'Oliveira, ela é caracterizada por uma notada coerência e unidade espiritual, razão por que essa delimitação é adoptada como critério prático que denota determinado processo evolutivo (*Eça de Queiroz: A sua Vida e a sua Obra*, Lisboa, Edições Excelsior, 1944, p. 314). Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho consideram os textos da *Gazeta de Portugal*, do *Distrito de Évora*, o primeiro Fradique, a preparação e publicação da terceira versão de *O Crime do Padre Amaro* correspondentes a um primeiro momento literário, que, abrangendo a década de 70, é marcado por acontecimentos como a viagem ao Egipto e à Palestina, as Conferências do Casino (1871) (*Textos da Imprensa (da Gazeta de Portugal)*, p. 26).

## 2.2 Álvaro do Carvalho: romantismo, ultra-romantismo, realismo

Ainda estudante de Humanidades em Braga, no ano de 1862, Álvaro do Carvalho escreve o drama em três actos intitulado *O Castigo da Vingança!*, seguido de *Ensaio Literário de Álvaro do Carvalho*, onde reconhece a desactualização do melodramático que ainda cultiva, confirmando a sua situação de autor transicional. Com efeito, no momento, acusa já a familiarização com o novo gosto literário em ascensão, que é preparado pela transição da narrativa histórica para a de actualidade. Nesse mesmo ano, António Feliciano de Castilho enaltecia *D. Jaime* de Tomás Ribeiro como a verdadeira epopeia nacional, um elogio que geraria um coro de críticas e poria em causa o modo como a qualidade de uma obra literária era verdadeiramente aferida.

Ora, em Outubro de 1865, a publicação da carta-posfácio de António Feliciano Castilho, «Carta ao Editor Pereira», ao *Poema da Mocidade* de Manuel Pinheiro Chagas, põe em destaque a influência exercida pelo árcade, que despoletará a Questão Coimbrã. A recomendação do seu discípulo para a cadeira de Literatura do Curso Superior de Letras (que de facto o mesmo obteve, por via desta recomendação) põe em destaque a dimensão do magistério literário de Castilho, chamando a atenção para o fenómeno sociocultural da denominada «literatura oficial», designação anterior que identifica a convivência entre o poder instituído e a literatura. A resposta de Antero, em «Bom Senso e Bom Gosto, Carta ao Ex<sup>mo</sup> António Feliciano Castilho», não se fez esperar. Nela, Antero de Quental declara-se precisamente um espírito livre e independente para criticar, um direito que considera essencial à sua condição de intelectual, e por isso reprova a falta de imparcialidade que conduziu à situação anterior.

Neste sentido, a polémica, tendo por fundamento a crítica ao mecenato cultural, levanta problemas de ordem ética e ideológica, como ponderação acerca do lugar que o escritor ocupa na sociedade, na sequência das transformações causadas pela evolução do mercado literário, não se tratando de uma simples oposição entre o realismo em ascensão e o romantismo em queda<sup>216</sup>. Na mesma sociedade, a única entidade cultural

---

<sup>216</sup> Como refere Isabel Pires de Lima, a polémica não deve ser reduzida a uma simples oposição entre duas estéticas em conflito, pois as questões literárias concretas (conceitos, escolas, etc.) são marginais ao ponto central desta discussão. O que é discutido em concreto é o lugar que o escritor ocupa na sociedade, a sua liberdade e independência intelectuais, os seus direitos e deveres, a sua relação com o público, a reforma do país e das suas instituições, a função da arte (Isabel Pires de Lima, *As Máscaras do Desengano – Para uma Abordagem Sociológica de «Os Maias» de Eça de Queirós*, Lisboa, Editorial Caminho, 1987, pp. 306-307). Sobre a mesma questão, cf. Alberto Ferreira, *op. cit.*, p. 175.



de relevo é conivente com o poder instituído, num país acomodado à paz da Regeneração. Nos anos 60, pouco restava da influência do primeiro romantismo e a atmosfera literária é atravessada pela presença do segundo romantismo e pela da «escola do elogio mútuo» de Castilho.

Como mostra Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos<sup>217</sup>, na primeira metade do século XIX, emerge uma nova categoria social, a *intelligentsia*, cuja intervenção crítica e reivindicativa seria relevante. Gradualmente, o saber, e não a posição de dinheiro, possibilita a ascensão de alguns destes intelectuais para além da sua classe, impulsionada sobretudo pela transição do regime absolutista para o regime parlamentar representativo. Em vez de os privilégios em vigor durante o antigo regime, será agora a qualificação escolar um dos elementos a ter em conta na colocação das pessoas em lugares de relevo. A consolidação da posição social dessa categoria é feita pela frequência de saraus e através de formas de mecenato tradicional. Ainda dependentes do Estado, são condicionados na sua acção.

A partir dos anos 40, o desenvolvimento do mercado literário oferece a esses intelectuais uma alternativa à dependência que mantinham relativamente ao Estado, embora sujeitando-os à nova subordinação a que é submetido o profissional das letras, que acumula esta actividade com outras, como a de tradutor e jornalista. Para além disso, a comercialização da literatura nacional depende de França, por causa do reduzido público consumidor de bens culturais, dificilmente compatível com qualquer tipo de idealismo. No final da primeira metade de Oitocentos, a campanha pela defesa dos direitos de autor significa que este passou a ocupar um lugar na estrutura de classes, prejudicando a imagem do homem de letras, movido por uma missão civilizadora.

A partir de 1828, a prática jornalística como actividade político-cultural vai intensificar-se, por causa dos folhetos, acentuando a dependência dos intelectuais dos redactores e facções por eles representadas. Para além do jornalismo, os intelectuais dependem das traduções de obras já lançadas há mais de dez anos, e desfasadas do momento corrente, para subsistir. A evolução do mercado literário e do público, por intermédio da afirmação de géneros como o romance e o folhetim, atribui valor ao jornalismo como actividade até aí desprestigiada. Este será um relevante factor de profissionalização do escritor, agora dependente do próprio valor das suas produções.

---

<sup>217</sup> Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos, *op. cit.*, p. 17.

Para alguns, porém, a actividade jornalística revela-se um meio eficaz para aceder à carreira política em S. Bento.

O cenário descrito está subjacente ao eclodir da Questão Coimbrã, na qual também participa Álvaro do Carvalho. Como demonstra a reflexão empreendida nos seus *Contos*, o autor é igualmente crítico do mecenato político-cultural, numa altura em que ele não faz sentido, e critica a cumplicidade que os intelectuais mantêm com as instituições. É neste sentido que investe contra o *Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas, num folhetim que publicaria primeiro no *Diário Mercantil*, a 23 de Novembro de 1865, «Suicídio – Vem a Pêlo *O Poema da Mocidade* e seu Autor». Seguindo a mesma orientação, apoia Antero de Quental, autor de «A Dignidade das Letras e das Literaturas Oficiais», contra Ramalho, num outro folhetim que publicará em *A Revolução de Setembro*, a 5 de Maio de 1867, com o título inicial de «Antero de Quental e Ramalho Ortigão», e que ficará conhecido como «Carta a D’Azevedo Castelo Branco». Álvaro do Carvalho critica a geração de 70 e o seu pretensiosismo e enaltece Castilho como mestre.

Em «Carta a D’Azevedo Castelo Branco», manifesta, com efeito, uma clara admiração por Antero, que representa, como ele próprio declara em «Bom Senso e Bom Gosto», a independência intelectual: «O Sr. Antero tem alguma coisa da inflexível virtude do homem primitivo, que não cai bem no ambiente, saturado de artifício e de impostura, em que vivemos.»<sup>218</sup> Como leitor atento do opúsculo anterior, Álvaro do Carvalho discorda de Ramalho Ortigão, que defende que Antero de Quental contradiz o que inicialmente defendera ao valorizar o *Camões* de Castilho, isto é, o trabalho do homem contra o qual se insurgiu<sup>219</sup>. Contudo, como nota Álvaro do Carvalho, Antero mantém a sua oposição a Castilho e às literaturas oficiais por ele representadas, que utilizam a arte apenas como um meio para alcançar outros fins, seguindo um mestre, ao qual sacrificam a própria liberdade intelectual. Em Antero, Álvaro do Carvalho admira que tenha entendido «que estávamos na idade de sacudir tutelas opressivas [...], animando a revolta.» (p. 299).

---

<sup>218</sup> Álvaro do Carvalho, «Carta a D’Azevedo Castelo Branco», in Alberto Ferreira e Maria José Martinho, apes., *Bom Senso e Bom Gosto: A Questão Coimbrã (1865-1866)*, «Temas Portugueses», volume 1, 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, pp. 293-294.

<sup>219</sup> Ramalho Ortigão, «Literatura de Hoje», in Alberto Ferreira e Maria José Martinho, *ibidem*, volume 2, p. 159.

De acordo com essa sua opinião, Carvalho, em «Suicídio – Vem a Pêlo *O Poema da Mocidade* e seu Autor», adoptando a mesma atitude irónica que se encontra nos contos, não poupa nas críticas à literatura imitativa, que, sendo caracterizada pelo artifício, é representada por Pinheiro Chagas. Narrando brevemente a história de um amigo que, sendo incapaz de produzir qualquer poema, é no entanto exímio no consumo de álcool, o autor afirma que o poeta só pode ser isto mesmo ou então nada, porque de facto não tem talento. O mesmo se passa com o poder instituído na sua generalidade, também ele caracterizado pela mediocridade mencionada a propósito do mundo das letras<sup>220</sup>. Deste modo, Álvaro do Carvalho considera o suicídio literário de Pinheiro Chagas uma solução nobre que favorece o bem-estar de toda a humanidade.

A crítica apresenta o mesmo registo irónico característico dos contos, e consiste na apresentação do poeta como alguém que contribuiu para a mediocridade das letras nacionais, através da publicação de *Poema da Mocidade*, atitude intitulada de suicídio. Na mesma crítica, Álvaro do Carvalho refere que Pinheiro Chagas esforçou-se por rebaixar o verdadeiro talento literário onde quer que este se manifestasse, através dessa sua contribuição<sup>221</sup>. Seguindo o exemplo de Antero, o crítico de Pinheiro Chagas defende o direito do escritor à liberdade individual e de pensamento, recusando ceder ao mecenato instalado. Contudo, Castilho não está incluído nesta crítica, pois Álvaro do Carvalho, defendendo-o das afirmações de Ramalho Ortigão, diria que ele «merece ser venerado pelos vastíssimos conhecimentos adquiridos em tantos anos de estudo [...], patenteados numa prosa que ninguém excedeu ainda [...], e principalmente, pelas traduções, que o Sr. Ortigão menospreza, e que, todavia, são tesouros de riqueza para uma língua e modelos preciosos para os que aprendem.» (p. 294)

De facto, a avaliação que Castilho faz de *Poema da Mocidade* suscita em Carvalho uma identificação pessoal, razão por que valoriza a sua opinião. Da cartapostfácio de Castilho, o autor destaca a sua antipatia pela tendência da literatura moderna em incorporar o cómico e o sério, exibindo a sua auto-reflexividade, considerando que

---

<sup>220</sup> Álvaro do Carvalho, «Suicídio – Vem a Pêlo *O Poema da Mocidade* e seu Autor», in Alberto Ferreira e Maria José Martinho, *ibidem*, volume 2, pp. 556-557.

<sup>221</sup> Álvaro do Carvalho escreve: «O Sr. P. Chagas, condenado também por uma lei fatal a empregar esforços impotentes para rebaixar o talento onde quer que se manifestasse, não direi por que sentimento mesquinho, compreendendo que tanto motejar podia seduzir todavia os inexpertos, e prejudicar dalgum modo a sociedade, resolveu (nobre resolução!) quebrar essa lei. Mas não julguem que foi imitador de Safo, ou que se valeu do punhal ou do veneno; fez mais – pôs à venda o *Poema da Mocidade*.» (in Alberto Ferreira e Maria José Martinho, *op. cit.*, volume 2, p. 559).

ele põe em causa a credulidade do leitor<sup>222</sup>. Neste caso, Álvaro do Carvalho concorda com António Feliciano Castilho quando este aconselha Pinheiro Chagas a não imitar essa tendência, pois seria um mau seguidor da mesma, que constitui mais um reforço do diálogo estabelecido com o leitor, como comprovam os seus *Contos*. Em Pinheiro Chagas, Carvalho censura a imitação acrítica do modelo estrangeiro, uma censura que adopta como ponto central da construção paródica na qual assenta a sua ficção. O estilo artificial (ou o «diálogo vaporoso» que não é dado a todos compreender), a erudição e o estereótipo são os alvos principais desta construção. O estereótipo está patente no herói de Pinheiro Chagas, que Carvalho denomina de «D. Juan das dúzias» e interpreta como chavão extraído do romance estrangeiro: «Artur [o herói] vê-a [a donzela] e diz de si para consigo certos lugares-comuns do romance francês, e ama-a encostando-se a um tronco.» (p. 560)<sup>223</sup> Para além destes elementos, a falsa moral burguesa é igualmente escolhida como alvo da crítica, pois Álvaro do Carvalho associa-a a determinada estagnação cultural e literária. A sua reflexão metaliterária, incidindo sobre estes aspectos, parodia a imobilidade a que chegaram, de tão repetidos foram.

No essencial, Álvaro do Carvalho partilha das ideias defendidas pelos seus condiscípulos de Coimbra, que ficariam conhecidos como Geração de 70, e censura a falta de originalidade da literatura e a falta de liberdade do escritor. Contudo, em alguns dos folhetins que, em 1867, publica em dois periódicos (*A Revolução de Setembro* e *A Folha*), apesar de criticar a geração a que cronologicamente pertence, publica «Mistérios de uma Lágrima», capítulo de um romance esteticamente mais próximo do realismo do que do folhetinesco característico do início da sua vida literária<sup>224</sup>. Para

---

<sup>222</sup> O autor refere-se, em concreto, a esta passagem de Castilho: «Se a índole da obra é séria e trágica, se a dama e o namorado nos têm de obrigar a lágrimas por infortúnios reais [...], preferia eu que desde o princípio os leitores lhes tributassem todo o seu respeito; que o herói se os não apresentasse logo como fictício, que se baptiza em Artur porque muito bem se quer, assim, como também, porque muito bem se quer, se chama ao poema *Poema*. É, como quer que seja, invalidar de antemão a própria obra. Como há-de crer nela de veras, quem a ler, se quem a escreveu logo lhe declara que é novela [...]» (in Alberto Ferreira e Maria José Martinho, *op. cit.*, volume 1, p. 140).

<sup>223</sup> Todos os estereótipos criticados estão patentes na crítica a Pinheiro Chagas: «Um dia [Artur] encontra a condessa num baile esplêndido; dá-lhe o braço e por entre o refulgir das luzes lá vai como um fantasma. Mal se vêem sós começam as exprobrações, os queixumes, as recordações, amores mais pecaminosos do que nunca; e depois estala um beijo palpitante e langoroso, um beijo adúltero. O marido da condessa presencia isto. Rebenta o escândalo. Artur mata o conde em duelo e faz-se monge; a adúltera esconde-se na [sic] escapulário de freira. [...] *O Poema da Mocidade* é isto.» (in Alberto Ferreira e Maria José Martinho, *op. cit.*, volume 2, p. 563).

<sup>224</sup> Sobre as obras publicadas por Álvaro do Carvalho, cf. Maria do Nascimento Oliveira Carneiro, *O Fantástico nos «Contos» de Álvaro do Carvalho*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 58.

---

### Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho

---

além disso, os seus contos, datados de 1866/67, mas apenas publicados em 1868, anunciam a década que, devido à sua morte prematura (pois foi vítima de uma aneurisma quando tinha apenas vinte e quatro anos de idade) não chegou a viver: a década de 70. Por ter morrido muito jovem, não amadureceu como autor, pelo que a dimensão das suas potencialidades artísticas ficarão por conhecer.

No entanto, o que é conhecido confirma que Álvaro do Carvalho partilha da modernidade da geração realista, cuja afirmação remonta às Conferências do Casino do ano de 1871, e de alguns dos seus pontos de vista. Para além disso, essa geração tem como referência fundamental o primeiro romantismo. Carvalho, por sua vez, considera que neste Garrett, como foi deputado da nação, representa a cumplicidade instalada entre as letras a vida política, criticada nos textos com os quais participa na Questão Coimbrã. Assim sendo, elege Castilho, o mentor da segunda geração romântica, como referência, mas, apesar disso, critica, nos seus contos, a segunda geração romântica e a sua falta de originalidade, tal como os autores realistas e, aproximando-se destes, anuncia uma nova época para o conto como género.

Todavia, e aparentemente de forma paradoxal, Álvaro do Carvalho explora os temas da tradição literária do horror e do sentimentalismo ultra-romântico, através da construção paródica. Nesta circunstância, situa-se já na fase de transição do segundo romantismo para o realismo, demarcando-se daquele pela adopção de uma perspectiva crítica acerca das suas convenções mais características. Numa atitude declaradamente subversiva, o autor destaca-se pelo desprezo dedicado ao eufemismo com o qual era representado o interdito, ousando abordar temáticas proibidas (entre elas, o erotismo mórbido, o canibalismo, o parricídio), pelo interesse em focar o anormal, a loucura e o suicídio, e pelo tratamento irónico na abordagem de um género literário de que foi cultor e agora é crítico: o romance-folhetim. O fantástico nos seus contos serve a actualidade, mesmo que isso implique aceder a uma realidade subterrânea ameaçadora.

Para Maria de Lourdes A. Ferraz, o afloramento da moral nos *Contos* de Álvaro do Carvalho condiciona a afirmação da auto-ironia, que, como em Camilo Castelo Branco, está presente na reflexão sobre literatura. De acordo com esta autora, a moral dissolve a afirmação do registo auto-irónico, uma perspectiva que não impede, porém, que o autor desempenhe plenamente o papel de censurador de chavões literários vulgarizados por uma prática tornada popular, encaminhando o conto para um novo

rumo como género autónomo<sup>225</sup>. De facto, a imitação paródica adoptada por Álvaro do Carvalho, pressupondo a transcontextualização dos códigos do sistema semiótico do romance-folhetim e do conto tradicional para o contexto do conto literário moderno, tem como resultado esse encaminhamento. A estratégia escolhida pelo autor é favorável à influência que pretende exercer sobre o leitor, convidando-o a recorrer ao conhecimento que tem da produção cultural contemporânea, cujos excessos Álvaro do Carvalho sublinha, exibindo os «truques» utilizados, aos quais atribui um novo sentido, concordante com a apresentação de uma nova forma. A relação ambivalente que mantém com a tradição corresponde à consciência de que é difícil ser-se original num contexto dominado por práticas culturais cuja permanência ultrapassou o tempo desejado<sup>226</sup>.

### **2.3 O fantástico: estratégia metaficcional**

O romantismo, ao contestar os ideais de equilíbrio e justa medida da estética neoclássica, desenvolve o gosto pelo paradoxo, patente no fantástico. Como revolta contra a modernidade burguesa e capitalista, em cujo optimismo científico não se revê, ele reivindica o primado do sentimento sobre o da razão, fazendo a apologia do sonho, indagando os mistérios do Além, através da exploração do sobrenatural. Este dará lugar à assunção do irracional, explorado pela sua capacidade de desenvolver as potencialidades da imaginação criadora, contra a verosimilhança, afastada do mistério e do religioso. O fantástico permite a exploração de aspectos inquietantes do natural, como seja a vida instintiva do homem<sup>227</sup>. Através do fantástico, Álvaro do Carvalho reivindica as prerrogativas da imaginação do autor na obra de arte, que foram sacrificadas ao intuito moralista instituído a partir da afirmação da cultura humanista.

---

<sup>225</sup> Maria de Lourdes A. Ferraz, *op. cit.*, p. 198. Maria Leonor Machado Sousa partilha desta mesma opinião (*op. cit.*, p. 69), bem como Ernesto Rodrigues, «Ultra-Romantismo», *Cultura Literária Oitocentista*, Porto, Lello Editores, 1999, p. 86. Concorde-se, neste caso, com Alexandre Dias Pinto (*Edgar Allan Poe e Álvaro do Carvalho: Tradição e Inovação na Poética e Poesis do Conto Romântico*, Tese de Mestrado Policopiada, Lisboa, 2001, p. 31) que, considerando não ser possível incluir Álvaro do Carvalho entre os autores ultra-românticos, lembra a denúncia que este faz das práticas destes autores, através de narradores trocistas, criticando o «dramalhão», o romance-folhetim, e os demais lugares-comuns. De acordo com isso, o que sucede «é que a denúncia é feita mediante a enunciação das próprias convenções satirizadas», através da distanciamento do autor e do narrador do universo narrado, e com o recurso à ironia romântica e à sua componente metaficcional, bem como com recurso à crítica social, aspectos não característicos da literatura ultra-romântica.

<sup>226</sup> Cf. Alexandre Dias Pinto, *op. cit.*, p. 68.

<sup>227</sup> Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, p. 135.

Assim sendo, o autor irá reformular a concepção do conto em vigor na tradição rústica representada por Rodrigo Paganino, enumerando as suas características para chegar a outras que a nova forma introduz. Para além disso, a crítica é também dirigida ao romance-folhetim, cujos piores defeitos são utilizados para fazer sobressair as qualidades do conto como forma literária.

Assim sendo, o fantástico é, nos seus contos, uma estratégia metaficcional, que permite o exercício do juízo estético. Ostentando os seus procedimentos constitutivos, o autor dá destaque ao plano do discurso sobre o da história, uma opção que evidencia o poder construtivo do próprio autor empírico, que, através do seu narrador, faz valer os seus privilégios. Ela sinaliza a condição do conto como produto artístico e solicita uma relação mais próxima com o leitor, cuja complacência o autor procura atrair, atribuindo-lhe maior liberdade interpretativa. Ao fazê-lo, põe em causa o carácter verosímil da acção, realçando a condição artística do próprio conto, para cuja afirmação como género contribui. A declaração da ficcionalidade da narrativa é empreendida através da reflexão metaliterária, que favorece o diálogo com o leitor. A linearidade narrativa, exigida pela elaboração e desenvolvimento de uma história de mistério, será marcada pela introdução do comentário intrusivo do narrador, que, através da paródia, se aproxima das práticas literárias dominantes.

A sobreposição do plano do discurso sobre o da história, originada por tal prática, introduz a subjectividade, que será responsável pela racionalização do elemento fantástico. Estes «procedimentos de *desrealização*»<sup>228</sup> demonstram que o narrador apenas aparenta contar uma história, pois, dada a sua atitude irónica, esta assume menos importância que o plano da subjectividade ou do discurso, como sublinha Remo Ceserani: «La presencia de elementos paródicos y discusión metanarrativa sobre los modos y los códigos de la narración parece una [*sic*] signo de toda la operación fantástica que finge contar una historia, para poder contar otra cosa.»<sup>229</sup> O fantástico nos contos é mais uma resposta intencionada contra a crescente industrialização artística e resulta da necessidade de contestar modas literárias por esta altura demasiado vulgarizadas, para reclamar o valor da originalidade.

---

<sup>228</sup> Como a eles se refere Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «O Conto como Escrita Dialógica entre o Modo Narrativo e o Modo Lírico», in Margarida Braga Neves e Maria Isabel Rocheta, *op. cit.*, p. 104.

<sup>229</sup> Remo Ceserani, *Lo Fantástico*, Madrid, Visor-Dis, 1999, p. 148.

A introdução da técnica narrativa baseada no aparte, comentário marginal orientado para o leitor, remete para a associação da figura do narrador com a do sátiro. Os sátiros eram divindades gregas que participavam nas celebrações arcaicas em honra de Dioniso, deus da libertação, da eliminação das interdições e da licenciosidade, e personagem obrigatória do drama satírico, género literário da Grécia antiga, no qual teve origem a comédia ática e o grotesco. Nos dramas satíricos, que eram apresentados a concurso a par de mais três tragédias, os heróis agem de modo sério, mas os seus actos são satirizados pelos comentários irreverentes e obscenos dos sátiros que intervêm.

Ora, o narrador de Álvaro do Carvalho é um crítico do trágico, adoptando uma atitude de distanciamento. É sua responsabilidade introduzir, como faziam aquelas figuras da Antiguidade, um alívio cómico ao trágico representado pelo herói e pela heroína, com o intuito de realçar a sua pretensa seriedade. O narrador apresenta-se mesmo como um contra-regra que marca a entrada dos actores em cena, designação que pretende sublinhar o distanciamento adoptado. Como num acto de rebeldia, incorporado na atitude de distanciamento do narrador, o autor desautoriza as convenções estabelecidas e recusa os limites que o gosto do público leitor impõe. Quando afirma a sua autoridade de contra-regra de «teatrinho aldeão», referindo-se ao país através de um diminutivo que sublinha a mediocridade da sua produção artística, Álvaro do Carvalho serve-se do narrador para preconizar o exercício da liberdade criativa, desafiando a sociedade e a literatura instituída.

Nas passagens seguintes, a convocação do leitor como companheiro da observação transforma-o em testemunha do próprio acto de criação literária, criando a ilusão de que foram abolidas as fronteiras entre realidade e ficção, simulando uma continuidade cujo propósito é atribuir um estatuto de factualidade aos conteúdos diegéticos<sup>230</sup>. O narrador, adoptando a posição de cicerone, guia o leitor pela história, criando um efeito de co-presença que atribui à narrativa um carácter de história vivida, real:

---

<sup>230</sup> Gérard Genette salienta que o jogo instituído pela metalepse afecta sobretudo a verosimilhança, ao tornar móvel a fronteira estabelecida entre o mundo ficcional e o empírico, fazendo com que as suas criaturas sejam apresentadas como pertencendo a um ou a outro: «Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. [...] Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diegétique, et que les narrateurs et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit.» (*op. cit.*, p. 245)



---

### Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho

---

À maneira de sátiros, espreitemos de entre as moitas para o interior dos côncavos rochedos, que formam uma gruta, coroada de floridos estendais. Vê-los-emos, os noivos, esboroados em alcatifa de musgos. A luz branca da lua penetra tibia e frouxa na solitária caverna. («A Vestal!»)

Agora, que a minha autoridade de verdadeiro contra-regra de teatrinho aldeão chamou convenientemente a postos os esquisitos personagens, que hão-de figurar no presente capítulo, voltemos ao ponto em que deixei os suspirosos noivos na crítica posição de todos os noivos. («Os Canibais»)<sup>231</sup>

Álvaro do Carvalho serve-se da dimensão intertextual da paródia, que lhe permite omitir pormenores referentes aos géneros criticados. A omissão constitui uma solicitação implícita ao leitor, ao qual é pedido que, com o conhecimento que tem dos géneros da moda, reponha o pormenor ausente, através da sua memória literária. Ao solicitar-lhe que complemente o que foi omitido, o autor sublinha a falta de originalidade da literatura portuguesa, ao mesmo tempo que identifica o leitor como instância familiarizada com o modelo parodiado. Para a construção do implícito, contribui a relação entre os *Contos* e os elementos de natureza metatextual, que, de acordo com Fernando Martínez, constituem propostas e intenções de poética<sup>232</sup>.

A relação intertextual configura uma intervenção por parte do autor empírico. Esta intervenção é intermediada pelas alusões, que são da responsabilidade da instância enunciativa, e põem em destaque a relação entre a realidade e a ficção, pois «extrafictionally derived allusions anchor the fictional world in the extrafictional world»<sup>233</sup>, remetendo para as referências literárias assimiladas pelo autor. Por ser a forma mais implícita da relação intertextual, a alusão configura um apelo à memória literária do leitor, do qual é esperada uma atitude activa de decifração<sup>234</sup>. Ela pressupõe a referência a uma imagem conhecida de outra obra, remetendo para o não-dito e para a

---

<sup>231</sup> Álvaro do Carvalho, *Contos*, Lisboa, Relógio d'Água, 1990, p. 168, p. 247.

<sup>232</sup> Fernando Martínez, in *La Intertextualidad Literária (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001, p. 60. O autor distingue, com efeito, a intertextualidade interna (relação entre elementos de um texto), a externa (relação canónica entre dois ou mais textos), a intratextualidade (relação entre textos de um mesmo autor), a extratextualidade, que, consoante a natureza do elemento com o qual se relaciona, pode ainda ser endoliterária (estabelecida pela citação ou pela alusão, marcada ou não marcada), como acontece no caso de Álvaro do Carvalho, ou exoliterária (implica a presença de textos não literários, como frases feitas, refrões da tradição oral, que Fernando Martínez denomina de «vozes sem rosto» (*ibidem*, p. 81).

<sup>233</sup> Cf. Wolfgang Müller, «Interfiguralität – A Study on the Independence of Literary Figures», in Peter Heinrich, ed., *Intertextuality*, Berlim, Nova Iorque, Walter de Gruyter, 1991, p. 157.

<sup>234</sup> Laurent Jenny, «A Estratégia da Forma», in *Intertextualidades*, trad. de Clara Crabbé Rocha, Coimbra, Almedina, 1979, p. 21.

alusão. A alusão está presente na caracterização da personagem que, integrada no fantástico, é definida por apenas alguns traços essenciais, de acordo com o efeito pretendido e com a presença da sugestão como característica nuclear do conto literário moderno, sempre sem que seja feito uso directo do texto parodiado. A alusão, participando da construção do não-dito ou jogo de implícitos, e diferindo da citação, forma mais directa de intertextualidade, reenvia para o contexto extraficcional.

O narrador de Álvaro do Carvalho repete elementos tradicionalmente associados ao fantástico, com o intuito de legitimar a sua ocorrência, de modo a fundamentar a ilusão de que o narrado assenta em dados credíveis. Procura, deste modo, envolver em credibilidade os acontecimentos, acentuando de diversas formas a sua verosimilhança. O fantástico subentende a intrusão brutal, no mundo empírico, de um fenómeno ou mistério conotado com o mal e que não é abrangido pelas leis que governam esse mesmo mundo<sup>235</sup>. Relativamente ao fenómeno, que é tanto monstruoso como sedutor, é mantida uma atitude ambígua ou dubitativa. Normalmente, a acção fantástica decorre durante a noite (em «A Febre do Jogo», é à meia-noite que decorre o encontro com o insólito, e, em «A Vestal!» e «Os Canibais», também a essa hora têm lugar os bailes durante os quais é desenvolvida a acção), pois este período do dia é favorável ao desenvolvimento da aura de mistério que envolve aquela intrusão e facilita o envolvimento do leitor com a atmosfera expectante, reforçando a ambiguidade. Este enquadramento temporal facilita a introdução do fenómeno e o encontro com as forças do Além, desvanecendo ao mesmo tempo os contornos do real.

Em «A Febre do Jogo», Mariano atravessa uma tempestade e descreve-a como um «espectáculo lúgubre», associando o fenómeno natural a certa dimensão apocalíptica, através do oximoro, que visa realçar a sua dimensão sobrenatural. Para o mesmo contribui a seguinte descrição: «Dir-se-ia que o abismo vomitava legiões de demónios, que ameaçavam este nosso canto do mundo com um formidável torvelinho, reduzindo-o a arena de vertiginosas correias.» (p. 20) O fantástico exige, aliás, uma descrição não detalhada que evite a anulação do fenómeno. A subjectividade associada ao narrador autodiegético contribui para a manutenção da dúvida, porque, sendo ele

---

<sup>235</sup> Cf. Pierre Castex, *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1951, p. 8; Tzvetan Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

testemunha em primeira mão do acontecimento, transmite ao leitor uma certa confiança quanto à sua «verdade».

Para além do recurso à fonte oral, ou seja, ao testemunho de quem viveu o que relata, Álvaro do Carvalho recorre também ao suporte documental como o motivo romântico do manuscrito encontrado, que tende para o mesmo objectivo, isto é, transmitir ao leitor confiança quanto à «verdade» do acontecido. Normalmente, ao aceder a este recurso, o autor declara, em nota preambular, que o texto publicado não é da sua autoria, afirmando que ora o encontrou ora o herdou, para demonstrar que foi acidentalmente que ele veio parar às suas mãos. Isso implica que se apresente como seu editor e não autor. Efectivamente, para comprovar que é assim relata de que forma encontrou esse documento. «J. Moreno» e «Os Canibais» são apresentados como fruto de crónicas com as quais os seus narradores acidentalmente se depararam, mas não são adiantados pormenores quanto à forma como se deu tal encontro:

À proporção que J. Moreno se populariza como orador, outras conquistas, mais fáceis, e não menos agradáveis, lhe iam enobrecendo o brasão. Já não aquecia os pés em brasido de lenha comum, senão somente em bonitos e perfumados bilhetes.

Copiemos da vulgarizada crónica dois trechos a esmo. («J. Moreno», p. 77)

[...] Abro sobre os joelhos uma crónica, que casualmente veio à mão [...]. («Os Canibais», p. 218)

O recurso desempenha várias funções, quer no plano da construção narrativa quer no plano da recepção. No plano da construção narrativa, a crónica, parcial ou totalmente reproduzida, confere estatuto de verdade histórica aos acontecimentos relatados, fundamentando a construção da verosimilhança narrativa. Associando-se ao facto histórico, ela atribui ao seu autor o estatuto de cronista ou historiador, e, permitindo que se assumia como narrador-editor, dá-lhe a possibilidade de exercer maior controlo sobre a matéria narrada, comentando-a livremente. A opção concorda, portanto, com o perfil do narrador dos contos de Álvaro do Carvalho e implica, no plano da recepção, o exercício de uma acção persuasiva sobre o leitor<sup>236</sup>. O fantástico caracteriza-se pela presença de um destinatário explícito, representado no texto pelo narratário. O narratário facilita a identificação do leitor empírico ou externo com o leitor implícito, pois a sua presença visa atrair a complacência do leitor empírico, sobretudo

---

<sup>236</sup> Cf. M. F. Abreu, «Motivo do Manuscrito Encontrado», *Dicionário do Romantismo Literário Português*, pp. 301-302.

quando coincide com uma personagem e é frequentemente interpelado pelo narrador. A apóstrofe dirigida ao leitor corresponde à solicitação explícita de um interlocutor, pelo que constitui um instrumento persuasivo e um reforço discursivo que procura cativar o leitor, como parte da estratégia de *captatio benevolentiae*. Neste caso, o apelo ao leitor está relacionado com um intuito pedagógico de natureza não catequética.

Álvaro do Carvalho recorre à convenção do manuscrito encontrado, mas, através do comentário, acabará por distanciar-se dela, desde logo porque não insiste em revelar em que circunstâncias foram encontradas as crónicas que fundamentam a narração. O comentário, ao sublinhar os processos constitutivos empregues, dos quais o autor tira proveito para veicular uma visão pessoal, identifica-os como repetição de um estereótipo. A adopção do motivo do manuscrito encontrado, apresentando o texto como sendo de autoria alheia, facilita o comentário livre da narrativa. Ao mesmo tempo que o narrador afirma a importância de «copiar» ou documentar a história, a partir das informações presentes no manuscrito, desdenha o recurso, semeando, através dele, omissões, atribuídas a lacunas presentes no próprio:

Colocar o facto no local, que lhe é próprio, é sem dúvida a primeira obrigação, que em ambos os casos compete ao narrador. Não o desconheço. Porém de melhor grado me sujeitava eu ao rabujar de crítica, do que a fixar a acção do meu conto neste ou naquele país, visto ignorar a qual pertença, por uma omissão desgraçada no importante manuscrito que tenho ao lado. («Os Canibais», p. 222)

Desta forma, o autor simula sacrificar-se à exigência de verosimilhança (clássica e também realista) associada à moral, quando o narrador refere «cumpre-me ser fiel na descrição» («A Vestal!», p. 133), ou «amo a fidelidade» («Os Canibais», p. 222), mas, na verdade, procura realçar que este motivo põe em causa a invenção/imaginação do autor:

Sacrifico-me [à máxima de Boileau]. Mas, como não sou dado a transcendências, pois abomino tanto a incógnita dos matemáticos, como a Dulcinea dos Quixotes, abro sobre os joelhos uma crónica, que casualmente veio à mão e aproveitando os cabedais da minha escolha, deixarei deste modo de ser constrangido a inventar, ao que iria grande perigo de volver as costas à verdade. («Os Canibais», p. 218)

Ao não respeitar a máxima de Boileau, Álvaro do Carvalho pretende realçar que classicismo e neoclassicismo foram responsáveis pelo facto de a imaginação do autor ter

sido sacrificada à exigência de verdade requerida pela prevalência do ponto de vista moral. A insistência no comentário metaliterário contraria precisamente a aplicação de tal máxima, pois, ao permitir a introdução de uma consciência estética, prejudica a afirmação da «verdade». O narrador censura explicitamente o papel que as estéticas clássicas desempenharam na marginalização da imaginação popular, contribuindo para o domínio do culto nacional do estereótipo estrangeiro: «O meu conto é amador de sangue azul; adora aristocracia. E o leitor há-de peregrinar comigo pela alta sociedade; hei-de levá-lo a um ou dois bailes, e despertar-lhe o interesse com mistérios, amores e ciúmes dos que se armazenam por esse romance de armar ao efeito.» («Os Canibais», p. 218)

Álvaro do Carvalho associa a prática da «fidelidade» à composição romântica da cor local, que, advinda da ficção histórica, influenciou o desenvolvimento do conto rústico. Por este motivo, ao mesmo tempo que refere respeitá-la, também se escusa de a repetir: «Amo a fidelidade. // E nessas simples palavras deixo a explicação da minha abstinência no emprego de cores locais. (Sublinhado nosso, «Os Canibais», p. 222) O culto da cor local, estando associado à construção da verosimilhança, é substituído, nos seus contos, pelo emprego do fantástico e do grotesco, que foram relegados para a esfera popular da cultura a partir da Renascença. Essa tendência do romantismo está, para o autor, associada à subserviência dos que se limitam a imitar modas para garantir lugar nas academias. Álvaro do Carvalho assume-se como inimigo do academicismo:

[...] O abuso que por esse lado fizesse da boa-fé do leitor, não conseguiria empalidecer o merecimento da obra, porque sem ser patente nela o cunho dos estudos trabalhados, que abrem as portas das academias, lá lhe ficava a parte moral digna de se germanar a esses sonhos, luxo da infância, justamente denominados – tesouros de meninos. («Os Canibais», p. 222)

A exigência de «verdade», estando dependente de um princípio pedagógico-moral, condiciona a imaginação do autor e também a liberdade interpretativa do seu leitor, igualmente defendida. Assim sendo, a substituição da «fidelidade» pelo sobrenatural elimina a digressão e reestrutura o modo como é apresentado o princípio pedagógico a ela associado. Fazendo equivaler a história verídica à imaginação, Álvaro do Carvalho finge apresentar-se como narrador, mas, ao exibir os seus poderes construtivos, põe em causa a sua condição de mero transmissor da história apresentada.

---

### Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho

---

Assim, ao declarar que não inventa, afirma-se ao mesmo tempo como criador, exercendo livremente o seu poder:

Não sei realmente a pena em que incorrem os protagonistas desta verídica história, como cada um chama às suas imaginações, por irem, entre os prazeres celestiais dum baile, alargar asas a conservação das que só se alimentam declamando. Não sei. Pode ser que fiquem para sempre desafogados na alvar gargalhada pública, tão inconsciente de ordinário como injuriosa. Se isso suceder é sobre um facto sucedido que deve cair o anátema. Por mim sou simples narrador. («Os Canibais», p. 227)

O sobrenatural não constitui excepção, pelo que através dele o autor faz valer uma opinião pessoal. A partir da própria história, e perante um acontecimento aparentemente inexplicável, o narrador e as próprias personagens emitem comentários mordazes. Georges Desmeules atribui esta escolha à necessidade de aliviar a angústia vivida numa primeira fase<sup>237</sup>, mas a mesma contribui também para anular o carácter ambíguo do fantástico, aliviando a tensão a ele associada, ao transformá-lo em objecto de riso e não de temor, comprometendo um dos seus princípios basilares: a manutenção da dúvida e ambiguidade. A insistência no comentário permite a introdução da «racionalização plena», concretizada a partir do distanciamento do narrador do acontecido. As suas intrusões anulam a empatia requerida pelo fantástico. Esta consiste na explicação plausível das figuras e acontecimentos insólitos, por interposição de uma causalidade fundamentada pelas leis do mundo natural. A explicação consiste em apresentar uma falha perceptiva, uma mentira, sonho ou alucinação, como justificação para o que acontece. Ao contrário da «racionalização parcial», na qual apenas um ou outro elemento é explicado, não permitindo a anulação da ambiguidade, na plena, o distanciamento do narrador implica que todos os elementos sejam atingidos<sup>238</sup>.

No fantástico, a personagem não tem consistência psicológica, porque a sua principal função é a de contribuir para a manutenção da ambiguidade do acontecimento, sobre o qual recai o interesse da narrativa. As suas limitações implicam a incapacidade de duvidar do que se passa. Contudo, no caso dos contos de Álvaro do Carvalho, à

---

<sup>237</sup> Georges Desmeules, «Literatura Fantástica y Espectro del Humor», in António Risco et alii, eds., *El Relato Fantástico – Historia y Sistema*, Salamanca, Ediciones Colégio de España, 1998, p. 49: «Las indicaciones en unas ocasiones cómicas y en otras humorísticas componen la vuelta al humor que sigue siendo esencialmente lingüística. Los personajes, enfrentados al absurdo, se aventuran a hacer comentarios ingeniosos, chistes, para aliviar la angustia experimentada en la primera fase.»

<sup>238</sup> Sobre os conceitos de «racionalização plena» e «racionalização parcial», cf. Filipe Furtado, *op. cit.*, pp. 65-66.

personagem é permitida a interrogação e dúvida acerca do acontecimento. Neste aspecto, ela perverte a função de conservar a sua ambiguidade, levando a que o leitor nele creia, e torna admissível a ocorrência do sobrenatural. Assim sendo, as expectativas do leitor acabam por ser comprometidas pelo facto de o seu envolvimento emocional com o acontecido não se concretizar<sup>239</sup>. Consequentemente, a misteriosa tempestade que Mariano enfrenta, em «A Febre do Jogo», cujo objectivo seria o de reforçar o carácter trágico da experiência que vive (a de ter assassinado o pai), é desmistificada pelo registo irónico que sublinha a sua condição de estereótipo:

Era uma tempestade, dessas tempestades impossíveis, sopradas a capricho para dar realce às trágicas narrações.

O rei Lear, esse louco extraordinário e sublime, perderia a melhor parte da sua imponente majestade sem a fúria, desesperada dos elementos, que o fulmina na floresta.

Eu, que ardo por me colocar fora da órbita ordinária, não dispensaria na mais terrível excursão da minha vida o fogo dos raios para me alumiar o caminho [...]. («A Febre do Jogo», p. 21)

O seu discurso contradiz a sobrenaturalidade do fenómeno: «Todavia, em meu abono o digo, inclinava-me a crer que o maravilhoso estava antes no tresmalhar do espírito, do que na verdade dos factos.» («A Febre do Jogo», p. 47). Ela é assim atribuído ao devaneio. No caso de «J. Moreno», o sobrenatural é atribuído a um erro perceptivo e a visão da personagem causada pela ilusão da noite. A chegada da madrugada desfaz as «sórdidas catervas de impossíveis que, apavorando-nos à noite se tingem nas cores da realidade» e logo se «[acha] quase sempre fácil explicação para aquilo que, em consciência [...], parecia inexplicável.» Ou seja, a hipotética visão do diabo, com o qual supostamente estabelecera um pacto, como comprova uma marca deixada na sua fronte, não aconteceu, pois esse sinal foi-lhe deixado pelos relevos ornamentais da cadeira contra a qual se encostara para dormir. A verdade é que o próprio narrador confirma: «Até aqui não embicámos ainda no verosímil.» (p. 96) A ironia consiste em sublinhar que é possível o recurso à explicação natural e que esta anula a introdução do fantástico, que vive da convivência entre o verosímil e o inverosímil.

Através da descredibilização do fantástico ou da sua racionalização, Álvaro do Carvalho procura criticar a aceitação dos estereótipos vulgarizados pela literatura

---

<sup>239</sup> Cf. Maria do Nascimento Oliveira Carneiro, *op. cit.*, p. 64.

coetânea, enfatizando a facilidade com que estes são repetidos e a credulidade com que são aceites pelo público. O tratamento que é dado por este autor ao sobrenatural sublinha, como é explicitado em «A Febre do Jogo» e «J. Moreno», a mediocridade inerente à introdução de tal experiência, revelando que o acontecimento é apenas travestido de sobrenaturalidade, pois facilmente se explica pelas leis da racionalidade<sup>240</sup>. Em «O Punhal de Rosaura», a metalepse que permite a intromissão do nível extradiegético no diegético, surge como veículo desta racionalização. Neste caso, as informações que Lorenzo, irmão da falecida Rosaura, teria tido conhecimento de modo não natural foram-lhe afinal transmitidas pelo criado fiel da irmã. Para além disso, é também revelado que Lorenzo interpreta o papel de duplo de Rosaura, sendo denominado de «suposto fantasma» pelo mesmo criado. O adjectivo anteposto ao nome de uma entidade sobrenatural realça a sua falsidade (p. 198).

No diálogo que mantém com Lorenzo del Giocondo, Everardo insiste na ideia de que o sobrenatural é aqui reduzido à imitação do estereótipo. Everardo, que só no final da acção percebe não estar diante de uma entidade do outro mundo, manifesta determinado cepticismo que anula o carácter ambíguo do fantástico. A referência intertextual à tradição do romance-folhetim, representado aqui por Ann Radcliffe, concretiza a desmistificação. A crítica é dirigida à crença na intervenção do sobrenatural:

- Tens medo, Everardo? brada o fantasma com voz e gestos de masculino desafio. És tão poltrão como...

- Como paciente, creio que ias dizer, acode envergonhado de si o audacioso Everardo, dissipada a primeira impressão de terror. Porque me vês exaltado de funestas preocupações, enganas-te, se me supões crédulo, à semelhança de um religioso fanático, a ponto de te acolher como alma de outro mundo ou coisa assim horrenda. Guarda a presunção para os solitários castelos de Ann Radcliffe, e deixa em paz a taverna. Bebe e retira-te; ou fica, se quiseres, contando que nos não enfades com cenas de irrisões. («O Punhal de Rosaura», pp. 198-199)<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> Como nas seguintes passagens: - Disseste [Lúcio] que vinhas... // - Do Inferno? Ah! ah! // - O Inferno é uma pífia imaginação. Tem a sua existência no mundo das quimeras. Porém... // - Bem sei. Há momentos em que, sem crítica, se aceita qualquer descarnado absurdo. Deverás convir todavia que atravessar a montanha ao sopro temeroso da tempestade, por entre quebras faíscas e trovões, vale pelo menos tanto como atravessar os fumegantes domínios de Satã, como quer que a padraria os pinte. Ora, ainda bem que aqui estou, salvo melhor juízo, em corpo e alma.» («A Febre do Jogo», pp. 30-31); «E logo achamos quase sempre fácil explicação para aquilo que, em consciência, nos parecia inexplicável.» («J. Moreno», p. 86)

<sup>241</sup> Em «A Vestal!», a referência intertextual a *Macbeth* remete não só para a facilidade com que é introduzido tal expediente, mas também para a facilidade com que o mesmo pode ser interrogado, dada a fragilidade da sua construção. É sugerido, na passagem a seguir, que Don Pablo, duplo de Fausto, elimina-se tão rapidamente quanto as bruxas de Shakespeare, em *Macbeth*, e a introdução do cómico



### 2.2.1 Sobre o romance

Nos seus *Contos*, Álvaro do Carvalho critica também os elementos característicos do «romance de armar ao efeito», termos com os quais o narrador de «Os Canibais» descreve o romance-folhetim (p. 217). Quando ao seu estilo, ele é descrito com recurso a expressões depreciativas. As suas frases são «grandes e vazias com aspirações a graciosas», o seu discurso «patético» («A Febre do Jogo», p. 11 e p. 17), e o seu estilo «sécio» («Honra Antiga», p. 113). O narrador comenta o discurso travado entre Mariano e Lúcio, considerando a imprecação do primeiro – «Perdoas e não te recusarás a atirar-me, com um nada de sacrifício, deste leito de urtigas!» – como declaração imbuída de novidade. Trata-se de uma apreciação irónica, na qual a crítica está dissimulada de elogio. Na verdade, portanto, ao realçar a novidade da expressão, pretende sublinhar que está gasta pelo uso:

Por que não? Quem nesta era elegante, de modas sécias, de finos atavios, de primores sem conta consentiria uma câmara, já não digo senão modesta, o tosco leito de um bárbaro [...], sem colchão de mole plumagem [...]? Um leito de urtigas, se lhe falta o sainete das antigas histórias, abunda em frescura; rescende a novidade [...]. («A Febre do Jogo», p. 17)

O narrador de «O Punhal de Rosaura» identifica o estilo em causa como «enfeite», não lhe atribuindo nenhuma função para além da ornamental: «Viram-se e amaram-se. Aí está a verdade nua e crua sem o luxo das lampejantes frases do ritual, que apenas serão de primor para enfeitar ficções, e aplanar frias gibosidades.» (p. 63) O estilo constitui um reflexo do exagero sentimental ao qual está vinculado o romance, e, estando associado ao seu pretensiosismo, origina no mesmo a digressão, cujo objectivo primacial era influenciar o leitor. Quando, por isso, em «Os Canibais» se propugna o seu abandono é com o propósito de criticar esta opção do romance contemporâneo: «Enfim, quebro o fio às divagações para me devotar à história, que o merece. Escolha o leitor a capricho o local da acção, que daí lavo eu as minhas mãos, contanto que se não ausente do país em que sejam lidos Dumas e Kock, e onde abundem seminários, escândalos e sotainas.» (pp. 222-223) A proeminência adquirida por este estilo faz dele

---

retira seriedade à sua figura: «- Meu pai! – brada estupidificado o mancebo. // Oscila o corpo. // Que seria? A sombra de Banquo? O sombrio espectro de Hamlet? Alguma das ensanguentadas vítimas de Ricardo III? // Não. Era o cozinheiro. // Era o cozinheiro, que, cabendo-lhe em sorte velar sobre o enfermo, cedera ao sono e acabara por se estirar no pavimento.» (p. 81)

uma das características mais reconhecidas do género tratado, que o autor associa a repetição imitativa e ausência de originalidade<sup>242</sup>. Expressões como «termos gastos da circulação», «velha costumeira», ou frases como «nisto de descrições não há sair do mesmo terreno» e ainda «reticências do costume» («Os Canibais», p. 218 e p. 154), referem-se à falta de inovação patente no estilo do romance parodiado. Apesar de a repetição sugerir que o autor incorre no mesmo tipo de falta de originalidade, o facto é que ela é motivada pela necessidade de remeter para o conhecido, mas recusando a conformidade com ele, através da adopção de uma atitude crítica.

De facto, esta recusa é visível na opção de omitir a descrição / digressão associada no romance à veiculação de um propósito de natureza moral<sup>243</sup>. Por exemplo, em «O Punhal de Rosaura» e «Os Canibais», é recomendado ao leitor que consulte qualquer romance dos que estão em circulação para que obtenha a descrição dos bailes, omitida em ambos. A história e o discurso, no fantástico, são fruto de uma criteriosa contenção de recursos. Para além disso, e através desta escolha, Álvaro do Carvalho manifesta uma certa consciência da contenção característica do conto, cujo valor acaba por enaltecer. Em «O Punhal de Rosaura», é referido: «Faz um ano [desde a morte de Rosaura]. Era, como hoje, a última noite de carnaval. Se quiser saber do carnaval em Veneza, perguntai-o às crónicas ou aprendei-o nos romances.» (p. 199)<sup>244</sup> A descrição característica do romance estrangeiro é identificada como chavão que visa agradar ao leitor impressionável, pois é imitada servilmente em Portugal. Na perspectiva do autor, esta modalidade textual comprova que a imitação se sobrepõe à originalidade.

Uma vez mais, através da metalepse, que permite a interpenetração do nível extradiegético no diegético, por intermédio da presença do leitor empírico neste, é solicitado a esta instância que ajuíze com outro olhar o valor artístico do alvo escolhido. O romance criticado caracteriza-se por prestar vassalagem ao leitor, muitas vezes

---

<sup>242</sup> Na seguinte passagem e «J. Moreno»: «J. Moreno não foi mais forte [do que Petra]. E, para encurtar razões, poderíamos inspirar-nos nos termos gastos da circulação, em que começam os ordinários bilhetes de amor campesino, ou de meia-tigela: “Vi-te e amei-te”.» (*Contos*, pp. 62-63).

<sup>243</sup> Como está patente em «Os Canibais», conto no qual este tipo de digressão é considerada fastidiosa: «Era um excelente rapaz este D. João. [...] Tisnara-lhe porém o hálito quente da sociedade as mais belas flores da sua leal natureza. // E não se tome isto como fastidioso monólogo de maçudo moralizador.» (*Contos*, p. 229).

<sup>244</sup> Em «Os Canibais», o narrador insiste na falta de originalidade da descrição, e recomenda ao leitor que procure ver como a mesma é apresentada num dos romances da moda: «Mil poetas, no exagero de aprimorados versos, têm sabido pintá-lo [ao baile], sem omissão de alguns dos matizes, que o abrilhantam. Melhor será, portanto, que o leitor veja a descrição do meu baile em qualquer poema artisticamente fantasioso, porque nisto de descrições não há sair do mesmo terreno.» (*Contos*, p. 218)

identificado com um mecenas, a cujos caprichos o autor se submete, sacrificando aos mesmos a sua liberdade. Em «J. Moreno», pode ler-se que as recordações do herói «em letra redonda dariam matéria para um volume de oitocentas páginas com retrato do autor, dedicatória a uma celebridade da época, que usa do democrático “Tu” com os amigos, e não sei que mais» (p. 61), uma referência que diz respeito ao sistema cultural do mecenato.

### **2.2.2 O modelo estético do conto**

Recorrendo por vezes a determinada intimidade<sup>245</sup>, o autor, por intermédio do narrador, institui com o leitor o mesmo tipo de familiaridade que, neste contexto, visa fazer passar o seu ponto de vista crítico acerca dos elementos característicos do conto literário moderno. A interpelação do «leitor», permitida pela metalepse, acusa o narrador de «Os Canibais» de estar a tentar escrever um romance. Este identifica a digressão como característica essencial ao romance, por vezes utilizada pelos autores para antecipar os juízos da crítica, e refere que ela é estranha ao conto, pois este está associado a determinada naturalidade e correcção, próprias da contenção:

A minha generosa indignação não me deixa responder, como pedia o caso, se bem me está bulhando a ideia de confundir os linguaeiros por meio de uma digressão ideológica, em que podia enterrar os tesouros, que tenho amontoados no meu celeiro. Não quero fazer escândalo. É o que lhes vale. Em desforra, apenas prometo esmerar-me a fim de ser mais natural e correcto no seguimento do conto [...]. («Os Canibais», p. 256)

A digressão ideológica, associada que está à moralização, interrompe, no contexto do romance, a dinâmica narrativa, sacrificada à formulação de asserções axiológicas, podendo mesmo transcender o contexto dos eventos relatados. Nesta perspectiva, e assumindo este propósito, a digressão é «insulsa e fastienta» e fruto do «charlatanismo» dos autores («A Vestal!», p. 130). Ela corresponde a uma actividade tão imodesta como supérflua:

---

<sup>245</sup> Em «A Vestal!», por exemplo: «É um daqueles sítios, solitariamente poéticos, de que hás-de lembrar, leitor; um sítio dos que, quando temos vinte anos, avivam irresistivelmente, por prosaicos, que sejamos, a vaga saudade da mulher, que amamos, ou que ideamos, ansiando por nos esconder ali com ela a prelibar da mesma taça o nenúfar daláfico das imaginárias ternuras.» (*Contos*, p. 130).

---

### Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho

---

Quem não sabe o que é um baile? E todavia sinto-me tentado a descrevê-lo, sem desconhecer que nisso irá falta de modéstia, e trabalho verdadeiramente ocioso. (p. 218)

Altos juízos de Deus! E sirva-me essa vulgar exclamação, tão avezada a cortar pela raiz atadas questões de metafísica e teologia, a deixar nesta altura minhas fastidiosas divagações. («Os Canibais», p. 260)

Porque a digressão é cúmplice da extensão discursiva, ela, no conto, interrompe uma «breve narração» e não se adequa a ele, impondo ao narrador um corte brusco na tentação de alongar o discurso<sup>246</sup>. Ora, intencionalmente, Álvaro do Carvalho repete a digressão, associando-a à descrição de ambientes. Cedendo a ela em «A Vestal!», numa passagem em que descreve os preparativos do casamento de Florentina e Gundar, autocensura-se, uma situação permitida pela metalepse: «Eis, caríssimo leitor, os incentivos, que induzem aquele, que escreve estas linhas, a fazer mais gasto em tinta do que conviera.» (p. 167)

No desfecho trágico-cómico de «Os Canibais», o propósito moralizador associado à digressão, é subvertido, assumindo, no autor, a feição de sátira ao papel didáctico da literatura<sup>247</sup>. Todavia, mais do que simplesmente criticar a função didáctica ou moral da literatura, Álvaro do Carvalho considera que o leitor deve ser capaz de entendê-la, sem que para isso ela tenha que ser expressamente declarada. Esta crença é, aliás, demonstrada pelo recurso à ironia, que constitui um apelo à capacidade interpretativa desse mesmo leitor, participando na construção da modernidade estética do conto. A defesa da libertação do conto da orientação moral tradicional é verbalizada pela personagem que afina o seu discurso com tal rejeição. Lúcio, em «A Febre do Jogo», manifesta a sua antipatia para com tal recurso, fazendo dele uma avaliação negativa, através da qual manifesta desdém pela ficção que, adoptando-a, põe em causa a condição artística do género, tornando-o subserviente a um princípio de natureza extra-estética. Neste sentido, Álvaro do Carvalho manifesta-se contra a moral explícita e não contra ela *tout court*.

---

<sup>246</sup> De facto, o narrador de «Os Canibais» manifesta plena consciência de que o desenvolvimento discursivo não corresponde ao da acção, quando refere: «E se não haja em vista o que se deu no curto espaço do meu tardo discurso.» (*Contos*, p. 260) Porque o autor compreende que a extensão discursiva, associada à descrição, não tem lugar no conto, interrompe-a da seguinte forma: «Penetremos. Basta.» («A Vestal!», *Contos*, p. 130).

<sup>247</sup> Como também defendido por Alexandre Dias Pinto, *op. cit.*, p. 71.

No aparte situado depois do desfecho da acção, que assume uma clara feição apologetal, Mariano reflecte sobre a resolução que terá a sua vida e pondera o suicídio como solução para ela e seus problemas. Esta atitude pretensamente nobre é exposta como expediente característico do romance, no qual serve como veículo da moral. Aqui, porém, ele é denunciado como convenção herdada do classicismo e neoclassicismo e repetido com intuitos críticos. O narrador de «Os Canibais» critica o recurso através da utilização do registo avaliativo depreciativo (com o adjectivo «pingues»), considerando excessivo o predomínio assumido pelo preceito moral, quer no romance quer no conto oitocentistas, em «A Febre do Jogo»:

- Quem viu germinar mais a maldita semente de uma colheita legítima?  
- Ah! ah! Um frade sentencioso não rosnaria melhor qualquer máxima bafienta.  
[...] Perdoo-te o errado juízo pelo desvario em que te anda o espírito. Porém... mandando os arrozados pingues de moralidade para as celas da fradaria, vê no entretanto se descobres em mim alguma vantagem, que te levante acima desta lástima, capaz de estremecer estadistas e usurários. (p. 14)

- [...] Quem uma vez deixou cegar de paixões violentas e não teve ânimo para lhes esterilizar os efeitos, cedo ou tarde tropeçará nos acerrados gumes do dilema implacável que oferece, de um lado, a ignomínia da força, e, do outro, a cobardia do suicídio.

Assim, em guisa de sermão de abade das dúzias, termina a lengalenga. Porque Fedro, Esopo e La Fontaine terminavam pela moralidade. (p. 49)

Esse narrador declarar-se-á, por isso mesmo, «inimigo figadal de relhas [sic] tradições», e, recusando ser imitador, desafia a tradição anterior, ao «fechar [o] conto num lance desastrado, assombroso, nunca visto, tal que só de si possa tirar o sono por três noites às sensíveis meninas, e chupar as excrescências adiposas e os mesmos redenhos aos graves papás interessados na leitura.» (p. 247) Tradicionalmente, o conto não é uma «obra aberta», pois não adquire vários sentidos e nem se caracteriza pela ambiguidade. Modernamente, porém, dele está ausente o desenlace, que está ao serviço da moralidade, pelo que o conto é uma forma que permite várias interpretações. Por consequência, em «Os Canibais», a moralidade é transmitida «em duas palavras suculentas, conceituosas e profundas» (p. 259), que de facto pervertem esse princípio pedagógico e remetem para a construção de uma narrativa moderna. Desafiando, portanto, a moral burguesa o autor omite intencionalmente um desenlace que favoreça o intuito instrutivo e recusa «reservar para o remate a fria moralidade, segundo usança dos [seus] defuntos confrades [Fedro, Esopo, e La Fontaine]», numa atitude subversiva. O

---

### Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho

---

exercício da moral é considerado um «vaidoso impulso» e a sua subversão constitui uma afronta aos costumes burgueses, sendo concretizada pela insinuação de cariz sexual que caracteriza o seu discurso<sup>248</sup>. A moralização é expressa sob a forma de aviso ao sexo feminino, aconselhado a que conheça intimamente os seus companheiros, antes de assumir o compromisso do casamento. Referindo-se à figura grotesca do visconde, o comentário procurar chocar a consciência burguesa:

É ao formoso sexo que me dirijo, pois não sei corrigir o vaidoso impulso de fundar toda a minha aspiração em ser-lhe de préstimo, como director espiritual.

Aprendam a temperar os amados ímpetos com o sal da desconfiança para que não vão encontrar às vezes, como no exemplo exposto, algum madeiro, que se transforme em cruz de suplício, em lugar de galhardo marido, aparentemente cheio de vigor, de energia e seiva fluente da mocidade. A experiência anterior, a análise microscópica antecipada, é a meu ver tábua de salvação. (p. 247)<sup>249</sup>

Álvaro do Carvalho, como escritor transicional, assume-se como partidário da revolta romântica contra a modernidade burguesa e capitalista, lutando contra as imposições morais da sociedade que ela representa, espírito no qual se insere o seu gosto pelo fantástico<sup>250</sup>. Contudo, essa censura da sociedade burguesa antecipa a crítica realista à mediocridade da literatura e a sua censura aos costumes, realizada aqui através do retrato do herói e da heroína, fruto de uma educação concretizada pelo romance e de uma moral artificial que este representa. Por um lado, a sátira à sociedade burguesa atinge a vida política. J. Moreno é, por exemplo, deputado da nação e o ambiente vivido

---

<sup>248</sup> Concorde-se, com efeito, com M. P. Alves dos Santos, para quem o recurso de Álvaro do Carvalho à função pedagógica da literatura é usado para criticar os vícios da sociedade burguesa («Álvaro do Carvalho», in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, p. 77).

<sup>249</sup> De acordo com isso, Cristóvão, em «Honra Antiga», defende a acção do avô adoptivo, pai tirano que decide assassinar a sangue-frio a filha e o seu amante, mas sublinha que tal honra é meramente uma convenção: «A honra, como tudo o que é convencional, pauta a sua imobilidade pelas fases por que vai passando uma civilização.» (*Contos*, p. 114) A sua defesa da bravura patriarcal denuncia mais um chavão da prática ficcional da moda, que acaba por servir de meio para criticar o desígnio pedagógico-moral: «Assim, pois, em teoria, fica esfaqueado o “progresso”, e conscienciosamente se demonstra [...] o quanto são dignos de saudade os tempos da barbárie [...]. Hoje, essa tribo dos fortes torreficou-se nas luzes do século. [...] // Oxalá que tão soberana fosse sempre a indignação dos pais ofendidos. Estou todavia seguro [...] de que o alvitre viria a dar cabo do sexo amável... se exceptuarmos [...] a granítea prudência das avisadas damas da minha parentela e amizade e da parentela e amizade de quantos ressonam ou abrem perenal bocejo, beatificados da cruenta narrativa.» (*ibidem*, pp. 116-117).

<sup>250</sup> Um gosto que Vítor Manuel de Aguiar e Silva de facto associa à crítica à sociedade burguesa, e atribui à dimensão paradoxal característica do fantástico: «[...] O fantástico [...], nos seus paradoxos e nos seus oximoros, no insólito das suas representações do homem e do mundo, nas suas transgressões semânticas, na sua ironia cruel, encerra muitas vezes um *ethos* amargo e iconoclasta de denúncia e crítica da sociedade burguesa, capitalista, apodrecida e hipócrita.» («O Conto como Escrita Dialógica entre o Modo Narrativo e o Modo Lírico», *op. cit.*, p. 111).

na assembleia é retratado de modo negativo. O narrador é particularmente crítico da cumplicidade instalada entre as vidas política e literária, tal como salientara o seu autor em «Suicídio – Vem a Pêlo *O Poema da Mocidade* e seu Autor», documento com o qual participa na Questão Coimbrã, tomando Garrett como exemplo da mesma: «J. Moreno balouçava-se no delicioso pungir de acerbo espinho [na assembleia], como Garrett, esse flexível engenho, que tudo sabia dizer, teve antes de chamar à saudade.» (p. 74) A carreira política está entregue aos que foram eleitos por herança familiar, não por mérito individual. É assim que o pai de J. Moreno, tendo sido ele próprio deputado, deixa ao filho esse legado. O percurso da personagem sugere a facilidade com que se alcança lugares de topo que lhe permitem «agigantar-se num país de pigmeus» (p. 77), apesar da sua manifesta incapacidade como parlamentar.

Por outro lado, o autor satiriza a educação romanesca da sociedade, através dela criticando a excessiva idealização do romantismo sentimentalista. Parodiando a excepcionalidade do amor, salienta o papel que a sua popularização desempenha na perversão dos costumes. A ideia que as personagens têm do amor é, aliás, decalcada do que lêem<sup>251</sup>, constituindo a relação entre o herói e a heroína também uma cópia da que é vulgarmente descrita nos romances da moda, uma influência que é depreendida negativamente<sup>252</sup>. Apresentada como desafio à moral burguesa, a relação amorosa, estando associada à idealização excessiva, remete para o tema do erotismo mórbido, que evidencia o gosto romântico pelo paradoxo, pelo oxímoro<sup>253</sup>. A personagem é assim

---

<sup>251</sup> No diálogo mantido entre um anónimo e D. João, está bem patente esta ideia: «- Vaidade, D. João! retorquiu o outro. Sou veterano nessas campanhas. Glorio-me de ter rasgado com esta mão véus do mais sagrado pudor, e contudo Margarida... // - Margarida é mulher. // - Pois sim, mas quem te assegura a vitória? // - Tudo; responde o denominado D. João, um tanto ofendido pela dúvida do interlocutor. Pequenos favores concedidos, um volver de olhos... // - Ilusões de amor-próprio. Olha, podes dar-me crédito, atacada ambrósia, que apaga sedes de amor, não há-de levar-te aos lábios. Margarida é das poucas mulheres, que têm só um coração, para ser dado uma vez só. // - Onde te vem tanta sabedoria acerca da mulher? // - Quando me não sobrasse experiência própria, vinha aí Balzac.» («Os Canibais», *Contos*, p. 220).

<sup>252</sup> «Os Canibais»: «Eu bem sei que um diálogo, puramente dramático, semeado de interjeições e palavras grandes, mal se pode coadunar com a realidade da *comédia humana*. Não foi sem grande dor de alma que coloquei o sibilino visconde em frente de Margarida, exposto ao *rir palerma* dos que não sabem nada do coração e da sua linguagem, linguagem fantasiosa, que muitas vezes desdenha o presente para ir colorir-se nas eras aventurosas em que a castelã aparecia, visão aérea, por entre tufos coloridos, que lhe enfeitavam o balcão, para ouvir à luz das estrelas ou canções plangentes do trovador enamorado; eras, as mais sublimemente poéticas, que têm vivido. Senão, que o digam as mil novelas que por aí tresvariavam a mocidade.» (*Contos*, p. 227)

<sup>253</sup> Cf. Remo Ceserani, *op. cit.*, pp. 134-135: «A la estructura optimista y de corte evolucionista de buena parte de las novelas decimonónicas – encaminadas inevitablemente hacia un final feliz, o bien, cuando el final es doloroso o trágico, recurrentes a lo patético para dar a tal conclusión un aspecto aceptable de justicia moral o de finalidad superior – el relato fantástico opone una estructura que presenta rupturas

---

### Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho

---

apresentada como uma figura marginal e como um criminoso de perversidade satânica, desafiando essa moral<sup>254</sup>. A relação intertextual que é estabelecida entre ela e certas figuras histórico-literárias sugere a sua ambivalência, ao mesmo tempo que permite a omissão do pormenor na sua descrição. A personagem masculina é equiparada a um herói de Shakespeare e apresentada como símbolo da inconstância. Mariano e Moreno são associados a *Macbeth*, o visconde e Gundar a *Romeu e Julieta* e a *Otelo*<sup>255</sup>, a *O Estudante de Salamanca*, de Espronceda, a *D. Juan*, de Byron, a *Werther*, de Goethe, e a Lovelace, de Richardson, e a feminina equiparada a Margarida de Goethe e a Madalena e Messalina, figuras bíblicas.

A descrição do herói remete para o contexto do qual ele é originário, identifica a sua origem. Trata-se de uma figura paradoxal, na qual o sentimento (o idealismo) convive com a ambição (o materialismo), oriunda do romance-folhetim e da balada românticos. Mariano refere que foi sentar-se «longe dos jogadores com a cabeça apertada nas mãos [...] como um galã soberbo atraído em seus desfraldados afectos.» («A Febre do Jogo», p. 14) A comparação que utiliza remete uma vez mais para a falta de originalidade, ao mesmo tempo que contextualiza a figura. Noutras circunstâncias, é realizada a mesma contextualização, que continua a ter por base a comparação:

Breve se desenhavam naquele fundo negro as formas fatídicas de um homem pálido e silencioso como o herói duma balada. («A Febre do Jogo», p. 31)

J. Moreno, cobrindo-se à pressa com umas vestes de amante, leva a mão do revólver e aponta ao peito de Benedito. O tirano recusou enraivecido. E o nosso Lovelace, graças à escada de seda conseguiu escorregar para a rua, a salvo de todo o riso. («J. Moreno», p. 74)

---

repentinamente en la cadena de las causalidades, acontecimientos inexplicables, agujeros negros, nihilismo y locura. En lugar de las sucesivas etapas de una personalidad que se desarrolla, nos encontramos con la exploración de los intersticios oscuros que quedan abiertos entre una etapa y otra. En vez de la generalizada presencia del amor romántico, con sus mecanismos de purificación y sublimación de las pasiones instintivas, nos encontramos la representación indirecta de todas las distorsiones y perversiones del erotismo.» Everardo, em «O Punhal de Rosaura», descreve o seu sentimento pelo dominó escarlata como «voluptuosidade sombria», designação que aproxima amor, morte, prazer, e medo, caracterizando a ambivalência. A mesma personagem, quando envenenada pelo dominó escarlata reclama o direito a uma «morte voluptuosa», expressão do prazer mórbido (*Contos*, p. 189 e p. 196).

<sup>254</sup> Paul Van Tieghem, *op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>255</sup> Jorge Bastos e Silva, que estuda a preponderância da obra do dramaturgo isabelino no romantismo português, considera que *Otelo* foi «o drama shakespeariano que maior presença marcou no século XIX em Portugal, até pelas paródias a que deu origem» (in *Shakespeare no Romantismo Português – Factos, Problemas, Interpretações*, Porto, Campo das Letras, 2005, p. 11). Álvaro do Carvalho não é mencionado neste estudo, mas faz parte da vaga de interesse referida, generalizadamente dependente de um conhecimento precário da obra do mesmo dramaturgo.



---

### Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho

---

D. João chorava, chorava de humilhado. Na falta de cómodas barbas, arreplava os cabelos como um tirano de dramalhão, medindo a superioridade que lhe levava o visconde. («Os Canibais», p. 243)

A figura feminina é igualmente paradoxal, pois nela convivem misticismo e erotismo, e não corresponde ao estereótipo romântico da mulher-anjo. Ela é antes marcada pela lascívia, perversidade, e apresentada como vestal pagã, deusa casta dos laços familiares ou virgem do misticismo católico. Everardo diria que a mulher tem, «nas formas, toda a voluptuária sensibilidade das virgens de Ticiano; no espírito, as virtudes heróicas como as quer o douto misticismo», «na fisionomia seráfica a candura das virgens cristãs e no corpo a corrupção avultante e asquerosa.» («O Punhal de Rosaura», p. 145 e p. 198). A sensualidade feminina é associada ao erotismo mórbido, pois a afirmação das forças desregradas do instinto desmente a pretensa idealidade, apresentando a mulher como bacante, uma figura marginalizada e desafiadora da moral. Como pecadora, ela contradiz o conceito romântico de mulher-anjo: «Florentina não era dessas donzelinhas das baladas e dos romances, etéreas e impalpáveis, que se alimentam com uma lágrima ou [...] suspiro.» («A Vestal!», p. 161) Como acontece no contexto do realismo histórico, ela possui uma imaginação febril e uma natureza nervosa e sensitiva. A sua idealização é desmentida pela intrusão do comentário intrusivo do narrador que, realçando a sua sensualidade, denuncia a inocência como mais uma convenção literária gasta pela circulação que o autor se propõe imitar<sup>256</sup>.

Pela introdução da metalepse, o autor antecipa a crítica do leitor, fazendo-o intervir como comentador na diegese. Receoso de que este não entendesse o intuito paródico subjacente aos contos, aceitando-o como simples imitador, Álvaro do Carvalho revela que a repetição de processos foi intencional e que ela, visando estabelecer uma diferença, foi moldada pela ironia. Esta permite-lhe agora distinguir o romance («cenos enrodilhadas», «páginas e página em frases») de conto («suave e

---

<sup>256</sup> O autor corrobora ainda mais esta visão quando antepõe ao conto «A Vestal!» um conjunto de epígrafes que denunciam a fundamentação literária da personagem feminina, bem como a convencionalidade da sua idealização: »La nature, qui pense a tout, a fait la vierge pour être amant.» // «Desde as primeiras laudas, nega a Bíblia fidelidade em fêmea.» // «...il vit ces deux filles embrasser tendrement les deux singes, fondre en larmes sur leurs corps, et remplir l'air des cris les plus douloureux: "Je ne m'attendais pas à tant de bonté [*sic*], dit il enfin à la Cambo ; lequel lui réplique: "Vous avez fait là un beau chef-d'œuvre, mon maître ! Vous avez tué les deux amants de ces demoiselles."» (s. p.)

---

### Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho

---

desafectada narração»)). Deste modo, distingue evidentemente conto tradicional de conto literário moderno:

Pois essas divertidas e caprichosas cenas, tão exóticas como pueris, que enrodilhadas e com fina catadura, têm devorado páginas e páginas em frases e frases de todos os tamanhos, terão alguma coisa de comum com a suave e desafectada narração de um prometido conto não só verdadeiro, mas até elegante!? Um conto? Chama-se isto um conto! Dos que se dizem nos serões de inverno com pasmo das imaginações rudes ou infantis, poderá ser. Mas conto para gente fina e séria, para gente que sabe de cor Edgar Allan Poe e Hoffmann! oh, oh! («Os Canibais», p. 255)

A concepção que o autor tem de conto corresponde à que é apresentada pela teoria literária recente. O conto caracteriza-se pela simplicidade discursiva ou «parcimónia na loquela», e «ausência de excesso» («A Febre do Jogo», p. 47), que justificam o recurso às reticências ou contenção como substitutas do excesso retórico característico do romance<sup>257</sup>. O narratário, que funciona como juízo crítico do autor e consciência do leitor, reclama a necessidade de impor a contenção. O conto não é o romance e, como «desafectada narração», é alheia à extensão discursiva e minúcia («Os Canibais», p. 255). O fantástico é, aliás, adequado ao conto porque a introdução do sobrenatural não se coaduna com a extensão e pormenor, que põem em causa a tensão e ambiguidade que lhe é essencial. Ele obriga à economia de meios, privilegiando a narração dinâmica e o acontecimento sobre a divagação: «Enfim, quebro o fio às divagações para me dedicar à história, que o merece.» («Os Canibais», p. 223) As declarações do narrador, em «J. Moreno», concordam com a ideia de que a descrição extensa não é natural ao conto:

Conviria agora azedar um pouco os humores dos empenhados cônjuges, a fim de subir de ponto a gravidade do desenlace, que está no último período de choco. Inimigo porém de fúteis delongas, partirei como uma seta em direitura à catástrofe. O que se passou nos imediatos dias, já o leitor o adivinhou, talvez com mais precisão do que aquele, que tem a honra de lho dizer. [...] (p. 77)

Porquanto pareça exagero, trebelham, sem delongas, destas facécias na farsa de cordel, que debaixo do sol representamos. (p. 85)

---

<sup>257</sup> Repetindo um procedimento característico do romance-folhetim, o autor sublinha através dele que muitas vezes o seu excesso retórico redundava em nada: «Perdoem-me as reticências. // Que se incubam elas de significar o que toda a minha retórica não exporia nos rodeios e sinuosidades de um retesado discurso. // As reticências têm, em repetidos casos, destes privilégios, e não poucas vezes se ostentam prenhas de calcada eloquência.» («A Febre do Jogo», *Contos*, p. 39).

---

### Capítulo III – A Constituição do Modelo Estético: de Camilo Castelo Branco a Álvaro do Carvalho

---

Apenas o «aligeirado esboço» descritivo é característico do conto («Os Canibais», p. 218), pelo que a atenção dada ao acontecimento, através do fantástico, tem um papel importante na restituição da brevidade, permitindo a introdução da elipse que favorece a tensão inerente ao fantástico e facilita o avanço rápido da acção, evitando aquelas delongas. O interesse pelo acontecimento impõe-se sobre a digressão e faz avançar a acção, em «Os Canibais», conto no qual o seu avanço é conseguido pela irrupção criada pela metalepse, através da qual o narrador convoca o leitor a seguir a evolução rápida dos acontecimentos:

Acostado tragicamente ao resguardo de um tanque, que estava ali perto de Margarida, tinha surgido de repente um vulto de mancebo [...].

Digo “tinha” porque o caso passava-se no pino do inverno, e, agora, já as amendoeiras começavam a tocar-se de flores na primavera. (p. 233)

D. João, viram-no sair para o jardim, mas ninguém o viu voltar. Algum projecto meditava. Não queiramos porém devassar o que se passa no íntimo dos outros. Nada temos com isso, *em que pese*, conforme diria um bem-falante, aos Torquemadas modernos, que ainda os há em múltiplas e furiosas catervas. (Sublinhado do autor, p. 237)

Num momento da história literária portuguesa que é marcado pela desagregação do romantismo, Álvaro do Carvalho, ao cultivar uma narrativa de actualidade, aproxima-se do realismo histórico, nomeadamente pela sua contestação ao sentimentalismo e realce dado à crítica da literatura e da sociedade. O autor assume um lugar singular no contexto da evolução do conto literário, para a qual contribui decisivamente com apenas uma colectânea, influenciando a sua consolidação como forma artística da modernidade, afastada do moralismo tradicional. A sua censura da tendência imitativa do romance-folhetim de inspiração estrangeira, bem instalada entre nós, não traz novidade, como demonstra a adopção da mesma atitude por parte de Garrett, Herculano, Paganino e Camilo, mas o facto é que Álvaro do Carvalho foi o primeiro a contrapor-lá à valorização do género cuja afirmação remonta à expansão da imprensa e desenvolvimento do mercado literário no século XIX: o conto. As suas características nucleares são referidas pelo autor, sendo efectivamente confirmadas pela recente teoria do conto. Elas serão postas em prática no período usualmente considerado como aquele no qual o conto atinge a sua maturidade literária: o realismo.



## **Capítulo IV – A Nova Forma e a Tradição Oral: Eça de Queirós**



## 1 A tendência romântica do conto realista

No realismo, o conto é aceite como forma de prestígio, e portanto cultivado por diversos autores. Alguns deles procuram alcançar notoriedade literária através deste «novo» género, e são contistas em exclusivo, mas outros são romancistas consagrados que ocasionalmente se aventuram por este domínio. Eça de Queirós, por exemplo, por volta de 1873, que é quando primeiro publica «Singularidades de uma Rapariga Loira», como brinde aos assinantes do *Diário de Notícias*, editara apenas um ou outro folhetim, conto, e crónica, dispersos por várias publicações periódicas, nomeadamente pelo *Distrito de Évora*, *Diário de Notícias*, e *A Revolução de Setembro*, pelo que não é unicamente contista, como será Fialho de Almeida ou Trindade Coelho, ou ainda o romancista que viria a ser.

Como romancista, o autor estreia-se apenas no ano de 1875, com a publicação de *O Crime do Padre Amaro*, na *Revista Ocidental*. Por isso mesmo, para Eça de Queirós, o conto constitui, inicialmente, um ensaio para vectores temáticos e princípios realistas/naturalistas desenvolvidos depois na prática romanesca, que melhor se compreende através dele. Posteriormente, porém, e nomeadamente no fim-de-século, o género terá valor em si próprio e o autor dele retirará o prazer estético e intelectual que deixara de conseguir obter através do romance, atribuindo novamente importância a uma forma literária que ajudara a popularizar. Como demonstra este autor, o prestígio adquirido pelo conto não é estável, porque ele compete agora com o romance, mas, gradualmente, ele será assegurado pelo número elevado de cultores surgido por esta altura.

No período realista, a influência que Eça de Queirós exerce sobre diversos autores rivaliza com aquela que é desempenhada pela herança romântica do tradicionalismo no modo de contar e pelo moralismo, que não desaparece com o advento do realismo, mas assume uma diferente configuração. Pelo contrário, até à publicação do primeiro conto realista, é repetida a mesma tendência do conto romântico abordada nos capítulos anteriores. Aliás, mesmo depois de o realismo ser formalmente introduzido, o conto, em alguns autores, continua aliado a este legado. Esta questão é testemunhada por alguns autores, contistas ocasionais (como é o caso de Ramalho Ortigão), ou dedicados (como Pedro Ivo, Teixeira de Queirós, Alberto Braga, e José Augusto Vieira), cuja produção literária, no domínio do conto, ora oscila entre a

fidelização à nova estética realista, a partir da qual se revela a influência de Eça de Queirós, ora entre a fidelidade ao romantismo anterior, onde é marcante também a presença de Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis.

Por conseguinte, o conto, mesmo no realismo, não se liberta totalmente da sua raiz folclórica. Esta permanece de tal forma entrosada na sua essência de género que, independentemente das inovações que lhe serão atribuídas, através da prática queirosiana, ela estará sempre presente, mesmo modificada pela modernidade da sua forma. A comprová-lo está sem dúvida a própria evolução literária queirosiana, que espelha o desenvolvimento adquirido pelo conto, e algumas das suas manifestações surgidas no fim-de-século, através de autores como Fialho de Almeida e Trindade Coelho, em virtude do ressurgimento do idealismo impulsionado por esta mesma altura.

Em 1870, Ramalho Ortigão publica *Histórias Cor-de-Rosa*, depois reunidas em *Contos e Páginas Dispersas*<sup>258</sup>. Apresentando-se como admirador de Padre António Vieira<sup>259</sup>, o autor anuncia dirigir as narrativas às mães de família e às suas filhas. Assim, a inocência representada por algumas das suas personagens, como seja a protagonista de «A Morte de Rosinha», está de acordo com o propósito moral desde logo delineado. A construção tradicional é a que melhor serve a transmissão de uma moral de natureza cristã, mas esta nem sempre é privilegiada. A diversidade implica a inclusão da narrativa epistolar e da autobiográfica («Gastão – Memórias da Mocidade»). Esta narrativa em particular relata a história de um amor romântico de juventude e evoca o idealismo representado por Eça de Queirós em «José Matias» (1897) e «Um Poeta Lírico» (1880). Ramalho defende, porém, o amor espiritual e o papel por ele desempenhado na formação de um novo tipo de homem, diluindo-se nos seus contos o espírito crítico característico do realismo queirosiano.

Ao contrário de Eça de Queirós, e como sugere o título sob o qual foram primeiro publicadas, o espírito das histórias de Ramalho é mais romântico do que realista. Aliás, este autor dedica «Ele e Ela» a Júlio César Machado, autor de *Contos a Vapor*, sendo aí narrada uma viagem de comboio. Júlio César Machado é um dos

---

<sup>258</sup> Esta compilação reúne, para além das narrativas de *Histórias Cor-de-Rosa*, o conto «A Primeira Tempestade», que fora publicado como brinde aos assinantes do *Diário de Notícias*, a par de outros contos e folhetins que primeiro vieram a público na revista *Artes e Letras*, como sejam «O Último Prego», «A que Vende Fruta, a que Vende Peixe», «O Barbeiro Turco», «A Ceia de Leonardo da Vinci», «Meditação acerca da Pobreza», «Receitas de Cozinha», «O Judas», «A Vinda de França», e «Verão de S. Martinho».

<sup>259</sup> Ramalho Ortigão, *Contos e Páginas Dispersas*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1945, p. 10.



representantes do idealismo e moralismo tradicionais, que deixam a sua marca no conto. O autor publica várias colectâneas de contos: *Contos ao Luar* (1861), *Cenas da Minha Terra* (1862), *Histórias para Gente Moça* (1863), *Contos a Vapor* (1864), *À Lareira* (1872). Em todos eles estão presentes os elementos tradicionais característicos do romantismo. No prólogo à 2ª edição de *Contos ao Luar*, de 1889, «A Quem Ler o Livro», o autor refere-se à época em que os seus contos foram primeiramente editados como eivada de idealismo, da crença no amor, no heroísmo, na vida simples, no bem, sublinhando a natureza moral deles, os quais considera próprios para serem partilhados ao canto do lume, nas noites em que o sono teima em chegar<sup>260</sup>.

Neles, está bem patente a intimidade criada entre narrador e narratário, relacionada com este intuito moral, e com a necessidade de satisfazer as expectativas do leitor coevo, ao qual é prestada vassalagem. Por isso, Júlio César Machado escreveria: «Há sempre para mim não sei que vago receio de desenhar uma personagem, que não se quadre ao gosto do leitor.»<sup>261</sup> Esta declaração de intenções remete para as características antes mencionadas, as quais são efectivamente valorizadas por Ramalho Ortigão, cujos contos partilham, sem dúvida, do mesmo espírito, embora em termos cronológicos pertençam já a outra época, que contribui para o afastamento dele.

A temática do amor é comum a todas as narrativas de Ramalho Ortigão. «Uma Visita de Pêsames – Página da Vida Burguesa», como narrativa de actualidade, é mais realista do que as demais. Nela, a caricatura e o humor servem a crítica de natureza social aos costumes e a sua moralidade é enunciada em tom irónico, sem a seriedade atribuída às narrativas anteriores. A proximidade à vida quotidiana e a atenção à problemática social do conflito de classes leva o autor a descrever o campo para realçar essa pobreza<sup>262</sup>. Para além disso, a influência de Eça de Queirós está igualmente patente em «A Primeira Tempestade (Confidências de um Anónimo)» (1871). Neste caso, as

---

<sup>260</sup> Júlio César Machado, *Contos ao Luar*, 2ª edição, Odivelas, Heuris, 1992, p. 8.

<sup>261</sup> Júlio César Machado, «Os Noivos», *ibidem*, p. 17.

<sup>262</sup> A seguinte passagem é, portanto, indicativa da tendência do conto para assimilar uma descrição de natureza simbólica ou sugestiva, que melhor serve a brevidade que lhe é característica: «Os galhos das árvores inteiriçados e denegridos baloiçam violentamente alguns pobres pardais que piam de forma desesperada, despregando com o bico as penas do peito e sacudindo em estremeções as asas encharcadas em chuva. A luz é tão escassa e tão cinzenta que as galinhas já não vêem as quatro horas da tarde, e estão esperando que as recolham, à porta da capoeira, imóveis e arrimadas umas nas outras.» (Ramalho Ortigão, «Na Aldeia», *op. cit.*, p. 151)

afinidades com o protagonista de «Civilização» (1892) e de *A Cidade e as Serras*, Jacinto, são evidentes<sup>263</sup>.

Pedro Ivo (pseudónimo de Carlos Lopes) publica *Contos* (1874) e *Serões de Inverno* (1880). Historicamente, o autor, como Ramalho Ortigão, pertence ao realismo, mas é eminentemente romântico, herdeiro de Camilo Castelo Branco (como este explora os contrastes sociais, mas a partir de uma visão sentimentalista) e de Júlio Dinis (como este resolve os conflitos de natureza social através da união matrimonial, remetendo para o mesmo optimismo e idealismo). Os seus contos são ainda marcados pelo idealismo cristão de tradição romântica e pelo moralismo que lhe está associado. A defesa dos mandamentos do decálogo cristão está patente quer em «O Cruzeiro da Via-Sacra» quer em «O Berço», ambos de *Serões de Inverno*, título que evoca o universo sociocultural no qual nasceu o conto, apresentado como fruto da experiência vivida.

Como tal, o narrador assume a função de testemunha dos acontecimentos, situação que favorece o vínculo com o leitor, assegurado também pela promoção do diálogo com o narratário, que garante a sua crença na veracidade do acontecido. O narrador ora mantém uma relação de vizinhança com os protagonistas da história («A Boneca», *Contos*), ora encontra-se com eles, por vezes assumindo a narração que lhe confiaram, reduzindo o nível hipodiegético ao diegético, para assegurar um maior domínio sobre a história. Assim acontece em «A Doida do Tagilde», de *Contos*: «Não nascera, infelizmente, a tia Miquelina para contar casos. Era uma ladainha monótona a narrativa, feita por ela, de forma que, sacrificando embora a cor local, tenho eu de

---

<sup>263</sup> A personagem principal do conto padece do tédio nascido da ociosidade, como Jacinto. Como este, possui uma biblioteca bem apetrechada, mas que não move a sua curiosidade. Contrariamente a Jacinto, porém, a sua mudança para o campo após o casamento não tem um efeito positivo, porque despoleta a monotonia, reflectida na sua obesidade. Neste conto, é mencionada Onfália Benoiton, personagem que remete para o folhetim homónimo de Eça de Queirós, publicado na *Gazeta de Portugal*, em 1867. Onfália é uma cortesã da alta sociedade, que, neste autor, significou o lançamento de um assunto de cariz social e moral, através de uma temática que viria a ser muito importante na sua obra de maturidade: a temática do adultério. Em Ramalho Ortigão, esta mesma temática e a perspectiva moral estão em destaque, sendo enunciadas pelo provérbio: «Não faças aos outros o que não queres que te façam a ti.» A mulher do protagonista, como representa a inocência, leva-o a desistir do adultério. Em «A Vinda de França» (1877), conto no qual o casamento é igualmente responsável pela rectidão moral do homem, a mesma moral será traída da acção e não proveniente dos juízos de valor do seu narrador, facto que o aproxima do conto literário moderno tal como cultivado por Eça de Queirós. Todavia, a visão de Ramalho é mais romântica do que realista, em virtude até da expressão de certa nostalgia do mundo rural pré-industrializado perdido e do intuito nacionalista, presente, por exemplo, em «O Último Prego (Narrativa Minhota)».

contar a história a meu modo.»<sup>264</sup> De qualquer forma, o narrador é quase sempre receptor do conto e seu transmissor, quando não delega esta função a outro.

A metalepse continua a ser aqui um procedimento favorável ao exercício de determinada influência sobre o leitor empírico e como manifestação de certa consciência teórica sobre o género praticado<sup>265</sup>. Nos contos de Pedro Ivo, a justiça de Deus prevalece sempre sobre a injustiça dos homens (exemplo disso, será «A Sentença de Tia Angélica», de *Contos*). A moral é sempre veiculada por uma figura idónea, que viveu o suficiente para poder instruir aqueles aos quais se dirige. Em «A Quina de Espadas», de *Serões de Inverno*, este papel cabe ao abade, cuja história condena o vício do jogo, tema também presente em Rodrigo Paganino. A estruturação em níveis está patente no conto «Não Pode Ser», da mesma colectânea, e nele a abertura de um nível hipodiegético cabe a um amigo do narrador que pretende censurá-lo por não ter esmolado uma velha senhora, originando a aprendizagem na primeira pessoa a transmissão do ensinamento. O moralismo surge ainda associado a um princípio de «verdade»: «Ora, enganou-se o leitor!... O verdadeiro, o real explica-se sempre, e este é um conto...que não é um conto: é um facto verdadeiro e acontecido, que o santo abade me explicou com toda a clareza [...]» («O Cruzeiro da Via-Sacra», *Serões de Inverno*, p. 212).

Neste período, surgem as grandes séries de contos, representadas pela obra de Francisco Teixeira de Queirós ou Bento Moreno, seu pseudónimo. Este autor escreve *Comédia do Campo* e *Comédia Burguesa*. A primeira é composta por *Os Meus Primeiros Contos* (1876), *Amor Divino (Estudo Patológico de uma Santa)* (1877), *António Fogueira* (1882), *Novos Contos* (1887), *Amores, Amores... (Psicose do Amor)*

---

<sup>264</sup> Pedro Ivo, *Contos*, Porto, Lello & Irmão, 1981, p. 52.

<sup>265</sup> Ficam alguns exemplos: «Falemos deste e daquele. Principiemos pelo dono da casa; mas sem gastarmos muito tempo.» («O Milagre», *Contos*, p. 8); «[...] É preciso que se revistam de paciência, porque só irei contar metodicamente, e isso leva tempo.» («A Dona da Ovelha», *Serões de Inverno*, Porto, Civilização, 1983, p. 90); «Não lhes pintaria a alegria de todos, a formosura da noiva, o bom parecer do noivo, o orgulho do velho, as lágrimas do prazer da tia Maria, que me abraçara e beijara, como se eu fosse seu filho. Não! Tudo isso, é melhor que os leitores imaginem.» («A Véspera de S. João», *Serões de Inverno*, p. 155) É ainda mantida a estratégia retórica da *captatio benevolentiae*, neste caso definida por um apelo ao sentimentalismo do leitor: «O leitor, naturalmente, não tem sofrido privações, nem imagina, decerto, sequer o martírio de quem ama e vê descer, lentamente, para o túmulo quem até então lhe fora protector e ganha-pão. O leitor, que quando Deus lhe chama de novo a si um ser estremecido, sente um santo e orgulhoso alívio em dizer: “Ao menos não lhe faltou nada!” acaso concederá os dolorosos transe por que passa a desgraçada mártir [...]» («O Milagre», *Contos*, p. 10). Esta estratégia é utilizada para persuadir o leitor a aderir aos valores e crenças cristãs: «E o leitor como lhe chama [ao acontecimento relatado]? Eu, desprezando – neste caso – a sua opinião, seja ela qual for, dir-lhe-ei que, atendendo a que Deus pode tomar a forma, que mais lhe aprouver, para se manifestar, também lhe chamo – MILAGRE!» («O Milagre», *Contos*, p. 18).

(1897), *A Nossa Gente* (1899), *A Cantadeira* (1913), *Ao Sol e à Chuva* (1916). *Arvoredos (Contos Escolhidos)* (1895), embora seja também um volume de contos, não faz parte da *Comédia do Campo*. Teixeira de Queirós foi muito influenciado por Balzac, criador do romance de actualidade francês, desde logo pela orgânica que atribui à sua obra<sup>266</sup>, e ainda por Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós.

Se, numa primeira instância, Teixeira de Queirós adere ao determinismo, num segundo momento, converte-se ao idealismo cristão e ao amor pela província (por exemplo, em «Nosso Senhor Jesus Cristo» (1885), «O Canto do Galo», «Rende-te Centurião», e «O Ramo de Oliveira», de *Arvoredos*). O seu redireccionamento em direcção ao idealismo está patente na epígrafe balzaquiana de *Modeste Mignon*, anteposta a *O Salústio Nogueira* e *A Cantadeira*: «La plupart des drames sont dans les idées que nous nous formons des choses. Les événements qui nous paraissent dramatiques ne sont que les sujets que notre âme convertit en tragédie ou en comédie, au gré de notre caractère.» Dela sobressai a valorização da alma sobre os propósitos realistas e naturalistas de natureza científica<sup>267</sup>.

Mais ou menos pela altura em que Teixeira de Queirós publica os seus primeiros contos, Alberto Braga publica também *Contos da Minha Lavra* (1878), *Contos da Aldeia* (1880), *Contos Escolhidos* (1892), e *Novos Contos* (1892), cujo tema principal é a justiça, favorável, como em Pedro Ivo, à instituição de uma visão moral. Os seus contos, dada a influência camiliana que por eles perpassa, contêm muitas marcas românticas, entre as quais o sentimentalismo, a intervenção do narrador (responsável

---

<sup>266</sup> Balzac é o criador do projecto da *Comédie Humaine*, que tanta influência exerceria sobre autores portugueses realistas como Eça de Queirós e Fialho de Almeida, no qual a personagem passa de um romance para outro. Ele é constituído por três monografias – *Études des Mœurs*, *Études Philosophiques*, *Études Analytiques* –, que visam estudar o homem integrado no seu meio social, do qual ele é um produto, traçando uma história de costumes, permitindo ao autor a adopção do atitude do moralista, através da condenação do vício e exaltação da virtude. Para além da sua formação romântica, Balzac é realista nesta sua observação crítica objectiva da sociedade, que inspiraria Teixeira de Queirós (cf. Aníbal Pinto de Castro, «Balzac», *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 1, op. cit., cols. 518-519). Para além da *Comédia do Campo*, que inclui apenas contos, o autor português cria *Comédia Burguesa*, através da qual pretendia aproximar-se do projecto balzaquiano, empreendendo o mesmo tipo de crítica social. Ela é composta pelos seguintes romances: *Os Noivos* (1879), *O Salústio Nogueira (Estudo de Política Contemporânea)* (1883), *D. Agostinho* (1894), *Morte de D. Agostinho* (1895), *O Famoso Galvão* (1898), *A Caridade em Lisboa* (1901), subdividido nos volumes *A Esmola e A Dor*, e *Cartas de Amor* (1906), *A Grande Quimera* (1919).

<sup>267</sup> No conto «A Vingança do Morto», Teixeira de Queirós revela grande afinidade com Fialho de Almeida, autor de «A Ruiva», na medida em que explora as mazelas físicas e psicológicas da personagem, as quais associa ao ostracismo social, inspirado pela epígrafe de La Bruyère, de *Les Caractères*: «Si la pauvreté est la mère des crimes, le défaut d'esprit est le père.» (Teixeira de Queirós, *Arvoredos* [1895], Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1949, p. 37). Em «Pastoral» (1888), o interesse pela dor e pelo trágico que origina o grotesco antecipa a obra de Raul Brandão. Ele visa salientar o contraste entre a amenidade do campo e a tragédia humana, originada pela pobreza.

por um discurso emotivo e digressivo, e pelo predomínio da descrição). Para além de Alberto Braga, José Augusto Vieira dá à estampa *Fototípias do Minho* (1879), onde se propõe fotografar a realidade minhota.

O termo fototípias pretende ser uma referência à neutralidade na descrição, mas não é isso que se verifica, apesar de ele remeter para a aproximação entre o conto e a crónica, a reportagem, ou o relato etnográfico. No «Preliminar» à obra, aliás, e sob o pseudónimo de Ruy de Pina, o autor anuncia que os contos são «a tradução das condições de meio [...] que influenciaram toda a [sua] infância e grande parte da [sua] mocidade»<sup>268</sup>, aliando a dimensão objectiva do estudo do meio a uma circunstância subjectiva como a memória da infância. O modo tradicional de narrar está presente em «As Arcadas de Rosinha», «A Cura de uma Nevrose», «A Procissão dos Defuntos», «A Carta do Brasil», contos de ambiente rural. Neles, José Augusto Vieira aborda as dificuldades enfrentadas pelos jornaleiros e explora as consequências que a divergência social tem sobre as relações, enfatizando o papel que o poder, a Igreja e os morgados, têm na manutenção da mesma.

Numa opção remanescente da que é adoptada por Júlio Dinis, no desfecho da acção, permite que a mulher pobre possa unir-se em casamento com um homem rico, repondo certa harmonia social. É sobretudo em «Cura de uma Nevrose» que o autor particularmente se aproxima de Eça de Queirós. A personagem principal, Padre Júlio, é um sacerdote dado a prazeres mundanos e carnavais. Para além dele, outros tipos estão presentes, como as mulheres devotas. O autor manifesta clara consciência da tradição na qual se filia: «Excede-o [ao caseiro] às vezes... no pedantismo; é nesta qualidade que ele emparelha dignamente com o outro, o *brasileiro*, o mestre-escola e o barbeiro, os quatro tipos mais originalmente pitorescos, que qualquer aldeia do Minho pode fornecer a quem tiver a pena de Balzac, J. Dinis ou Eça de Queirós.» (p. 70)

Em «Cura de uma Nevrose», o autor critica o espírito ignorante do minhoto, aproveitando o exorcismo a que Luísa, personagem de carácter e imaginação românticos (uma imaginação doentia, histérica, melancólica), será sujeita, para afirmar sobre a superstição o ponto de vista da ciência, que lhe permite desenvolver a crítica ao romantismo. Esta crítica, porém, é formulada de modo muito mais explícito, directo, e concreto, do que aquele que é adoptado por Eça de Queirós em «Singularidades de uma Rapariga Loira», denotando uma maior intervenção da figura do narrador característica

---

<sup>268</sup> José Augusto Vieira, *Fototípias do Minho* [1879], Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1906, s. p.

da narrativa tradicional<sup>269</sup>. Por este motivo, o conto de José Augusto Vieira estará muito mais próximo de «No Moinho» (1880), no qual a visão negativa do romantismo assume de facto a forma directa característica da enunciação estrita dos princípios naturalistas que é aí empreendida por Eça de Queirós.

A configuração do conto no realismo deve ser atribuída a dois factores: por um lado, à crítica ao romantismo, e, por outro lado, à influência que este ainda mantém sobre a sua formação. Com efeito, e apesar dos sinais já manifestados principalmente em Ramalho Ortigão, em Pedro Ivo, e em José Augusto Vieira, só com Eça de Queirós a estruturação tradicional começa a diluir-se numa construção que assenta no implícito. Só ele recorre à memória da tradição com intuitos verdadeiramente críticos, complementando o trabalho que fora empreendido por Camilo Castelo Branco e Álvaro do Carvalho. Se, nestes autores, é discutida a necessidade de inovar, apontando um novo caminho, no autor de «Singularidades de uma Rapariga Loira», os princípios responsáveis por esta renovação serão efectivamente postos em prática, sem recurso ao discurso metaficcional, permitindo a introdução de uma nova forma do conto literário moderno.

## 2 «Singularidades de uma Rapariga Loira»: o realismo e o naturalismo

Em «Singularidades de uma Rapariga Loira» (1873), Eça de Queirós seguirá igualmente a tendência que foi inaugurada por Camilo Castelo Branco em *Vinte Horas de Liteira*: cultiva o modelo pedagógico do conto, com o intuito de tirar partido da sua eficácia persuasiva para exercer um ponto de vista crítico diferenciador. Recorrendo, por conseguinte, aos instrumentos disponibilizados pela tradição (a fonte oral e a função testemunhal), procede, à semelhança de Álvaro do Carvalho, a uma reflexão de

---

<sup>269</sup> Como comprova a seguinte passagem: «Luísa possuía agora o funesto romanticismo da paixão, amara duma maneira mórbida, sonhara como uma visionária, tinha as longas nostalgias da *rêverie*. E declaremo-lo desde já: Luísa não era correspondida nos seus afectos. O moço estudante [Alberto] aborrecia aquele lirismo oco; fazia do amor uma concepção realista e (perdoe-me a escola romântica) mais *idealmente* pura. Compreendia que este sentimento não podia engolpar-se nas molezas flácidas duma educação viciada, piegas; queria o amor com vividez das suas alegrias, dos seus sorrisos francos, cheios de suavidade e força. E Luísa representava para ele a entidade mórbida, o fenómeno psicológico; estudava-a e gostava [...]. Luísa com o seu longo sofrimento de histeria, as suas ideias atrofiadas e pouco sãs, não podia ser para ele nem a mulher encantada, nem a esposa digna. [...] A doença e a educação viciosa revelavam-se contra as novas imposições do cultor [...].» (*Fotótipias do Minho*, pp. 137-138).

natureza estética, através da qual assinala o surgimento de uma nova doutrina, a realista, remetendo para o progresso formal por ela instituído.

Através da estruturação oral, que está associada ao conto no qual prevalece o intuito de natureza instrutiva, o autor critica o sentimentalismo característico da segunda geração do movimento romântico português, inserindo um caso exemplificativo. Este permite-lhe introduzir inovações técnicas que distinguem o conto que pratica do característico da tradição romântica anterior, que vai desde Rodrigo Paganino a Álvaro do Carvalho. Neste caso, como acontece com este último autor, que é já uma voz contestatária da tradição, o propósito didáctico, em *Eça de Queirós*, tem por objectivo promover a renovação estética e permitir uma concreta evolução do conto, mas está também relacionado com o fim realista e naturalista de corrigir os vícios e criticar os costumes da sociedade contemporânea.

De facto, como contestação ao sentimentalismo romântico, o realismo e o naturalismo propõem observar e analisar problemáticas de cariz social, adoptando sobre elas uma atitude correctiva de consequências irónicas, satíricas, e ridicularizantes. Fialho de Almeida consideraria que «Singularidades de uma Rapariga Loira» se caracteriza pelo seu «estilo *kodakizado* do real» e pelo seu «lirismo pessimista», sugerindo, nesta caracterização do conto queirosiano, que a fidelidade na observação da realidade circunstante é direccionada para a contestação à apologia romântica do sentimento contra as imposições morais da sociedade, que promove a alienação social<sup>270</sup>.

A análise deste conto permite entender a ironia implícita no seu título, pois a excepionalidade ou singularidade da mulher romântica é vista negativamente e menosprezada. Luísa não é de facto *a* rapariga loira, mas *uma* rapariga loira, indefinição que remete para certo distanciamento do autor empírico (afinal o responsável pela zona paratextual) relativamente à personagem, e sublinha a verdadeira pouca importância da figura e daquele que a coloca num pedestal: Macário. Aliás, a estruturação do conto em níveis, como demonstrado já através de Camilo Castelo Branco e Álvaro do Carvalho, permite que o autor empírico continue a exercer, de modo mais ou menos dissimulado, o seu poder. No caso do realismo queirosiano, a dissimulação, associada ao julgamento irónico, é a que menos contradiz o propósito da observação objectiva defendida quer

---

<sup>270</sup> Fialho de Almeida, «Eça de Queirós», *Camilo, Eça e Malheiro Dias*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1941, pp. 80-81.

pelo realismo quer pelo naturalismo e a que mais favorece o desenvolvimento de uma estrutura mais complexa.

O discurso não segue a ordem cronológica dos eventos<sup>271</sup>, apresentando-se as alterações à mesma sob a forma anacrónica da analepse, introduzida pelo narrador confidente da vida jovem do velho Macário, que começa por salientar como se deu o encontro entre ambos: «Devo contar que conheci este homem numa estalagem no Minho.» (p. 167) Ou seja, o facto de o narrador partilhar um quarto com Macário nesta estalagem permite o desenvolvimento da intimidade necessária à ocorrência do seu relato, suscitado, ao jantar, por uma conversa acerca da beleza das mulheres das terras do Norte. O silêncio de Macário acerca deste assunto aguça a curiosidade do narrador, permitindo que ele se transforme em testemunha, e assegure assim a veracidade do narrado. A sua narração processar-se-á com toda a liberdade, uma situação permitida pela sua condição de ouvinte/narratário, que autoriza a emissão de juízos de valor e uma interpretação pessoal dos factos passados.

O enunciado ficará, portanto, dependente da subjectividade do narrador, que, parafraseando Macário, reduz a sua intervenção a um gesto ocasional, a uma presença contida e estritamente necessária ao propósito a cumprir<sup>272</sup>. Esta opção de Eça de Queirós, estando dependente de uma atitude dissimuladora, tem por objectivo insuflar confiança no leitor, fazendo-o crer que o narrador não condiciona a expressão da personagem. Só de modo esporádico é visível o diálogo entre o narrador e o protagonista de «Singularidades de uma Rapariga Loira», que pressupostamente assinala o regresso ao tempo da narração de Macário<sup>273</sup>.

---

<sup>271</sup> O primeiro nível é de facto iniciado pela frase «Começou por me dizer que o seu caso era simples – e que se chamava Macário...» Todavia, como comprova a adição de reticências no final, ele é entrecortado de modo mais ou menos brusco, mas para ser posteriormente retomado através da repetição frásica, indicativa de que se continua o que fora antes interrompido: «Começou, pois, por me dizer que o seu caso era simples – e que se chamava Macário.» (Eça de Queirós, «Singularidades de uma Rapariga Loira», in Marie-Hélène Piwnik, ed., *Contos I*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, p. 167 e p. 170).

<sup>272</sup> Benilde Justo Caniato, salientando que o narrador, num primeiro plano, amolda o enunciado ao seu próprio discurso, sublinha que este, ainda num segundo plano, cria a ilusão de que é Macário quem fala, embora a intervenção deste seja reduzida ao gesto, certas atitudes, e apresentação da sua indumentária («Formas Discursivas em “Singularidades de uma Rapariga Loira”», in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos – IV Encontro Internacional de Queirosianos*, Coimbra, Almedina, 2002, p. 415).

<sup>273</sup> Com efeito, o discurso directo de Macário é praticamente eliminado, mas aqui parece que lhe é permitida maior intervenção: «Foi neste ponto que Macário me disse com a voz singularmente sentida: // - Enfim, meu amigo, para encurtarmos razões resolvi-me casar com ela. // - Mas a peça. //- Não pensei mais nisso! Pensava cá na peça! Resolvi-me casar com ela!» (*Contos I*, p. 181). Na verdade, porém, esta passagem tem como função permitir o avanço da acção, que, ao ser atribuída ao carácter impulsivo da personagem, cria um concreto efeito de naturalidade, apelativo ao leitor. Nestas circunstâncias, o discurso da personagem tem efeitos caracterizadores. Através dele, são subliminarmente referidas duas



Na verdade, porém, o narrador apodera-se da narração, apresentando-se esta na terceira pessoa e no pretérito: «Macário contou-me o que o determinara mais precisamente àquela resolução profunda e perpétua.» (p. 170) A redução da hipodiegeese a um nível pseudodiegético impõe limites à livre expressão de Macário, submetendo-a à subjectividade do narrador, sendo essencial na construção da sua visão crítica. Dada a redução que opera, a pseudodiegeese é favorável à manipulação do conteúdo da história de Macário, pautada por interrupções, empreendida pelo narrador.

De facto, as questões que o narrador fora interpondo à medida que o guardalivros narrava permitem-lhe apoderar-se desta narração, em vez de passar directamente a palavra à personagem. Por conseguinte, o que Macário disse no passado, em discurso directo, é reportado em discurso indirecto, como comprova o recurso ao verbo declarativo na terceira pessoa («disse-me») e o próprio pronome pessoal («ele»). Ou seja, o que Macário disse não corresponde exactamente ao que o narrador conta que disse, porque, a par do que lhe foi relatado, este apresenta também as suas opiniões, condicionando a interpretação da história. A distância acentua o espírito crítico acerca do que é narrado, funcionando como preâmbulo ao caso em si, como lição dirigida ao leitor/ouvinte.

O diálogo, que visa assegurar a manutenção do interesse do leitor na história, pretende, com efeito, estabelecer com ele uma maior proximidade, assegurando a sua disponibilidade para escutar, tal como acontecia com o contador nas sociedades orais, perante a sua assembleia de ouvintes. As reflexões do narrador permitem, deste modo, que seja introduzido o debate estético, a partir do qual o romantismo (idealismo) é contraposto ao realismo (materialismo). As personagens, Luísa e Macário, cuja caracterização físico-psicológica é enquadrável na crítica ao romantismo que ambos representam, são englobadas nesta discussão. A condenação do romantismo abrange igualmente o terceiro nível narrativo, o hipo-hipodiegético, no qual é imitado o conto romântico de Rebelo da Silva, «A Última Corrida de Touros em Salvaterra» (1848). Tal como se processara com Camilo Castelo Branco e Álvaro do Carvalho, a condenação de certo romantismo, também neste nível, processa-se através da imitação. Repete-se para poder criticar, quase sempre de forma muito pouco óbvia.

---

características essenciais da personalidade de Macário: a sentimentalidade («voz singularmente sentida»), que será uma faceta eminentemente descrita, e a impulsividade, responsável por grande parte das atitudes que ele adopta, nomeadamente a de casar com Luísa sem reflectir bem acerca das implicações daí advindas.

É de sublinhar o facto de o narrador homodiegético recentrar a sua atenção nas emoções vividas à altura do encontro com Macário, pois serão também estas a condicionar a percepção que tem dele e a explicar a subjectividade que perpassa pelo conto. A narração ulterior denuncia, aliás, o seu afastamento do estado de espírito vivido à altura desse encontro e confirma que observa criticamente as personagens. O ângulo adoptado, sobre estas e sobre si próprio, pode ser explicado pelas reflexões empreendidas por Eça de Queirós no ensaio «Da Pintura em Portugal» (1867). Neste ensaio, publicado na *Gazeta de Portugal*, que faz parte de um conjunto heterogéneo de textos com o qual o autor inicia a sua vida literária, ele foca a oposição norte/sul e traça o retrato de uma Europa em desequilíbrio, pois representa duas partes de um mesmo todo: o sul representa o corpo e o norte a alma<sup>274</sup>.

Da relevância que assume este factor genético, emerge a vertente naturalista do conto, a qual justifica também a sua estruturação, pois o autor pretende demonstrar a sua influência sobre a personagem, necessitando para isso da atenção de um leitor ainda não familiarizado com princípios estéticos que serão por si introduzidos em Portugal. Em «Singularidades de uma Rapariga Loira», o narrador entende que a sua susceptibilidade relativamente ao misticismo e ao idealismo foi herdada de gerações passadas, apresentando-a como causa do seu interesse pela história de Macário, a qual resulta também da monotonia interna, reflectida pelos elementos exteriores<sup>275</sup>:

---

<sup>274</sup> Comparando a arte plástica que é produzida na Alemanha, França, Itália, e Espanha, tomando como exemplo a escultura, Eça de Queirós considera que a arte portuguesa é apenas a lasca ou a apara remanescente do objecto artístico criado por estas nações. As razões para isso são históricas. De acordo com o autor, na História, Portugal foi sempre um país de acção, não tendo sido responsável, como foram os países do norte, pelas grandes criações artísticas. De acordo com a sua perspectiva, Itália e Grécia associam-se à percepção pelos sentidos, Portugal à acção vital, Espanha à exaltação nervosa, e a Turquia ao sono animal. Na Europa do norte, a França está relacionada com a razão, e a Alemanha com a imaginação e o sonho. Ora, enquanto os outros países criavam, Portugal lutava contra Espanha, África, e durante as conquistas, tendo perdido a oportunidade para descobrir as alegrias do pensamento. Para Eça de Queirós, portanto, o cumprimento do ideal da acção não teve correspondência na concretização do ideal da alma. Esta divisão perpassa por toda a obra de um autor que crê na incapacidade do país em criar este último ideal que é a força da alma, atribuindo-a àquele papel que teve na História e à afirmação do domínio do romantismo sentimental na arte (Eça de Queirós, «Da Pintura em Portugal» [1867], in Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho, eds., *Textos da Imprensa I (da Gazeta de Portugal)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, p. 139).

<sup>275</sup> A monotonia interna é efectivamente sugerida pela descrição dos elementos externos, que, ao confirmarem a sensaboria experimentada pelo narrador, corroboram a perspectiva de que o conto gradualmente assume uma configuração altamente sugestiva. Os «aspectos pardos e desertos», a par de os «céus pesados e sujos» (*Contos I*, p. 168) da serra atribuem ao ambiente a coloração negativa própria do espírito do narrador, pois é o seu estado psicológico que está na origem desta passagem. A dupla adjectivação negativa, neste caso, assume um sentido gradativo, que lhe é atribuído pela conjunção copulativa («e») de sentido redundante e cumulativo, este último destinado a reflectir o peso espiritual vivido e a reproduzir o exagero característico do idealismo herdado de gerações passadas.

Existe, no fundo de cada um de nós, é certo – tão friamente educados que sejamos –, um resto de misticismo; e basta às vezes uma paisagem soturna, o velho muro de um cemitério, um ermo ascético, as emolientes brancuras de um luar – para que esse fundo místico suba, se alargue como um nevoeiro, encha a alma, a sensação e a ideia, e fique assim [...] – tão triste, tão visionário, tão idealista –, como um velho monge poeta. (p. 168)

Ora, esta disposição genética ou temperamental para o idealismo é também potenciada pela influência do meio, desde que reunidas as condições favoráveis para o efeito, como a fadiga, a fome, o frio, factores que realmente afectam o narrador, depois de ter atravessado o canal da Mancha em pleno inverno. Ao considerar por que razão vem «tiranizado [...] pela imaginação e pelas quimeras», ele avalia um conjunto de elementos que o poderão ter afectado, sendo este representado pela construção disjuntiva da frase, da qual emerge um conjunto eclético de sensações, todas elas responsáveis pela monotonia experimentada: ou o «adormecimento cerebral produzido pelo rolar monótono da diligência, ou [a] debilidade nervosa da fadiga, ou a influência da paisagem descarpada e chata, sob o côncavo silêncio nocturno, ou a opressão da electricidade» (p. 168). Por um lado, é confirmada a influência dos elementos naturais, mas, por outro, é dado como certo o facto de o seu estado de espírito ter sido despoletado pela sensação identificada na passagem acima citada.

A sensação é própria do temperamento meridional, pois corresponde à percepção pelos sentidos referida pelo autor no ensaio «Da Pintura em Portugal». Ela é produzida pelas impressões suscitadas pelo mundo exterior, e transmitida ao cérebro pelos nervos, onde só depois se converte em ideia. Este processo demonstra que o narrador, após ter processado mentalmente a história, acabe por concluir que ela toca apenas a superficialidade dos seus sentimentos. Deste modo, a opinião contundente que finaliza a sua divagação atribui a atenção à história de Macário a uma sensibilidade meramente transitória, tão efémera quanto os sentimentos dele por Luísa: «Não se pode ser mais estúpido. Mas eu estava assim e atribuo a esta disposição visionária a falta de espírito – a sensação – que [me] fez a história daquele homem de canhões de veludilho.» (p. 168) O espírito do naturalista emerge da condenação da cedência a este temperamento e à idealização da realidade à qual ele está associado<sup>276</sup>.

---

<sup>276</sup> Ao comentar a passagem citada, Lauro Escorel refere precisamente que ela simboliza a emergência desse espírito crítico, associado às ideias naturalistas adoptadas por Eça de Queirós, estando relacionada com o repúdio de certas atitudes líricas e abandono gratuito ao mundo do sonho e da idealização constante da realidade, características do segundo romantismo («Eça de Queirós, Contista», in Lúcia

De facto, tal condenação está de acordo com a presença de um narrador que se auto-descreve como positivo e realista, distanciando-se assim da percepção pelos sentidos característica do temperamento do sul da Europa e das personagens, Macário e Luísa, que o representam. Neste sentido, o narrador aceita que o período de vigência deste espírito herdado de gerações passadas está esgotado, como demonstra o facto de a história de Macário ser apenas ironicamente singular. Isto mesmo é corroborado através da aliança paradoxal estabelecida pelo registo avaliativo do discurso do narrador entre dois advérbios de modo de valor semântico contraditório, que sublinha o absurdo do desejo por uma vida ascética como a de Macário: «eu pus-me *elegiacamente*, *ridiculamente*, a considerar a esterilidade da vida: desejara ser um monge, estar num convento, tranquilo, entre os arvoredos ou na murmurosa concavidade de um vale.» (p. 170. Sublinhado nosso.) A todo o tempo, esta sua perspectiva vai sobrepor-se à da personagem, com o intuito de minimizar, e mesmo ridicularizar, a pretensa seriedade do sentimentalismo romântico.

A sobreposição do que é narrado sobre o que realmente aconteceu, atribuindo toda a liberdade ao narrador, não só permite a crítica ao romantismo como também proporciona a modificação da forma tradicional do conto. As diferenças entre esta prática e a sua nova forma, representada pelos contos de Eça de Queirós, são evidentemente significativas. Aquela representa, neste momento, certa convencionalidade, contra a qual se insurge a forma mais moderna do conto literário, relutante em aceitar o sentimentalismo e o moralismo didáctico tal como praticado até aqui. Esta dissociação potencia o desenvolvimento da capacidade sugestiva do género, conduz ao aprofundamento da sua ambiguidade, a um maior realismo, que decorre da presença de uma personagem de configuração mais específica. O autor abandona a generalidade categorial (associada à representação do bem e do mal como princípios contrastantes), acrescentando à personagem pormenores de natureza psicológica.

Dotada de maior complexidade interior, a personagem passa a ser afectada pelas consequências das escolhas que faz na vida. Na forma mais tradicional, ela correspondia a um estereótipo que ilustra uma crença ou um valor. A única vida interior que possuía era-lhe atribuída pelo narrador. Por causa do didactismo, suportado pela religiosidade e pelo moralismo, ela apresenta-se como veículo privilegiado da oposição maniqueísta e é

construída de modo a comprovar a prevalência do bem sobre o mal, facto que contribui para a constituição de uma estrutura dividida entre o relato dos acontecimentos e o discurso digressivo do narrador<sup>277</sup>. Porque serve o desenvolvimento de um tema didáctico, que convoca a ausência de ambiguidade, a personagem depara-se apenas com problemas simples e de fácil resolução, que, pressupondo o desenlace num final feliz, confirmam a sobreposição do bem sobre o mal, realizando o seu papel na comprovação de uma moral.

Na forma mais moderna do conto, a personagem representa estados de espírito dinâmicos, que determinam a sua conduta e a sua motivação. Sendo dotada de interioridade, ela facilita a introdução de determinada representatividade social e de um mundo actual. Neste momento em particular, a personagem possui determinadas complexidades internas, que lhe são impostas pela experiência. Ela passa por mudanças interiores e é afectada pelas escolhas que faz. Esses estados são comunicados ao leitor por intermédio do narrador, que perscruta a sua mente, e através da inferência. Muitos elementos não estão textualmente expressos e dependem da atitude compreensiva do leitor, em cuja maturidade o autor confia. A moralidade passa a estar aqui patente no desenvolvimento da acção, mais do que numa eventual digressão que a destaque ou evidencie. A forma é mais capaz de evocar ou sugerir, não precisando de recorrer à explicação. Os narradores que explicitamente pretendiam transmitir uma moral são cada vez menos aceites.

Os autores, no caso da forma tradicional, devido ao interesse didáctico do tema escolhido, evitam a ambiguidade e a complexificação da forma, dando primazia ao ideal optimista associado à veiculação de um conjunto de valores cristãos. A própria acção é delineada com o intuito de comprovar a moral defendida, remetendo para o

---

<sup>277</sup> A simplicidade da personagem resulta, portanto, de uma instrumentalização específica orientada para o cumprimento de um objectivo pré-concebido, como seja a prevalência do bem sobre o mal. À mesma instrumentalização deve ser atribuída a estrutura bipartida da narrativa, dividida entre o acontecimento e o discurso digressivo sobre ele formulado, que visa realçar a moral. Como refere Robert F. Marler, este tipo de estrutura institui um conflito entre a ilusão própria do mundo ficcional e o discurso marginal que a põe em causa, e será gradualmente contestada: «To assure the triumph of righteousness in a world of absolute and unambiguous good and evil, many ostensibly realistic works were redesigned so that the characters fulfilled the necessity of evil's defeat, but in doing so they appeared jarringly inconsistent or they implied meanings that contradicted the explicitly stated moral intent. Because the contradiction between the real and the ideal was obvious, works of fiction frequently separated into two parts, sacrificing unity to doctrine. Authors included lengthy preaching, and explanations in expository passages, typically in long introductions and dénouements. The exhortation in discursive prose battled with the fictive illusion, and again the result was a bipartite structure that the public accepted on ethical grounds but that critics increasingly deplored on aesthetic grounds.» («From Tale to Short Story – The Emergence of a New Genre in the 1850's», in Charles E. May, *op. cit.*, p. 170).

conservadorismo da tradição do conto. Para além disso, a dimensão realista da forma tem como intuito persuadir o leitor a acreditar na verdade dos factos relatados, uma opção que suporta o seu moralismo. O seu significado é, por conseguinte, normalmente explícito, e reflecte uma perspectiva ideal do mundo, confirmada pelo final feliz característico.

As restrições do modelo tradicional do conto, nomeadamente o sentimentalismo e o moralismo, característicos de certa convencionalidade, conduzem à sua decadência, facilitando o acolhimento de uma nova forma, cujas características se revelam mais apelativas a um público e crítica cada vez mais exigentes. A crítica, nomeadamente de Camilo Castelo Branco e de Álvaro do Carvalho, e agora de Eça de Queirós, ao censurar os seus aspectos característicos, criou condições necessárias para que se desenvolvesse um novo género. Através dela, o conto aproximou-se cada vez mais de um universo quotidiano não idealizado, e a sua técnica narrativa, desde sempre associada à construção da verosimilhança, encorajou a fundamentação da ilusão do real, que constitui o cerne da prática realista.

Assim sendo, o conto, sendo mais breve e mais elíptico, mostra e sugere, porque a sua estrutura assenta no implícito, nomeadamente neste contexto do realismo histórico, que vai libertá-lo da moral tradicional. A visão irónica é responsável por um conjunto de modificações significativas na estrutura do conto, no qual permite que o sentido seja menos explícito, de modo a também incentivar a leitura. O significado da mensagem transmitida situa-se a um nível menos superficial, dada a eliminação de explicações supérfluas como as características do conto moral tradicional. No caso em análise, a inserção da pseudodiegeese facilita a modificação da estrutura do conto, a partir da introdução do ponto de vista crítico do realismo histórico, concretizada pelo conto queirosiano.

## **2.1 A construção do implícito: indício, descrição, intertextualidade**

O uso que Eça de Queirós faz da pseudodiegeese, em «Singularidades de uma Rapariga Loira», permite que o narrador omita detalhes, condense, e tire partido das lacunas da narrativa, construindo a brevidade do conto. Ele admite assim silenciar pormenores, instaurando elipses, favoráveis ao avanço rápido da acção. Ou seja, o facto de Macário não lhe ter contado «por pulsações – a história minuciosa do seu coração»,

ou ainda de não lhe ter podido dar «todos os pormenores históricos característicos daquela assembleia [do serão]», implica que a elipse funciona como recurso favorável à introdução de omissões (p. 172 e p. 177). Estas opções técnicas remetem para a estrutura do conto moderno que, mediante estas condições, assenta na implicação e é efectivamente bastante mais intensa, de tal forma que obriga o leitor a fazer sentido do que fica nas entrelinhas.

A acção de «Singularidades de uma Rapariga Loira» é construída de forma sugestiva e indicial, pois o narrador homodiegético utiliza também os eventos como forma de comentário. A história de Macário é marcada por acções pontuais, dominada por uma frequência de tipo singulativo, modalidade que permite a singularização de cada acontecimento, de modo a que permaneça na mente do leitor. A partir dela, um longo período da vida de Macário é abrangido, mas de forma a permitir a rapidez na narração e a abreviação pelo resumo, uma opção que permite a manutenção da integridade da estrutura do conto, através da eliminação de digressões<sup>278</sup>. Estas acções, para além de pontuais, são também diferentes, muito embora instaurem repetições que enfatizam a construção paralelística do conto, funcionando assim como reflexo da personalidade de Macário e sugestão do narrador acerca do seu carácter. Macário depara-se com um conjunto de adversidades que contrariam o seu percurso. O modo como com elas lida espelha o seu temperamento inactivo, uma característica que Eça de Queirós associa ao sentimentalismo romântico, que essencialmente define Macário como um homem emotivo ou choroso.

A mesma acção progride sempre dentro do paralelismo, pois a estrutura da história é tanto repetitiva como simétrica. Macário empobrece duas vezes e supera, nas duas ocorrências, a adversidade. Isto implica que parta para Cabo Verde e regresse novamente a casa do tio, isto é, ao princípio de tudo, uma repetição através da qual o conto adquire uma estrutura circular cujo objectivo primacial é o de demonstrar a falta de resiliência da personagem. Independentemente disso, a composição paralelística dos eventos permite a evolução, porque vão sendo registados os avanços na acção que para

---

<sup>278</sup> O exemplo mais significativo é a seguir citado, e nele a enumeração institui a ideia de uma sucessividade cujo dinamismo fundamenta a rapidez necessária à criação de uma estrutura breve para o conto: «E ao outro dia Macário partiu. // Conheceu as viagens trabalhosas nos mares inimigos, o enjoo monótono num beliche abafado, os duros sóis das colónias, a brutalidade tirânica dos fazendeiros ricos, o peso das fardas humilhantes, as dilacerações da ausência, as viagens no interior de terras negras, e a melancolia das caravanas que costeiam por violentas noites, durante dias e dias, os rios tranquilos, donde se exala a morte. // Voltou.» (*Contos I*, p. 185)

ela remetem. Se, na primeira ocorrência, Macário, já pobre, não é auxiliado pelo tio, na segunda, este autoriza o seu regresso a casa, uma atitude que permite o avanço. Este é construído a partir indícios sugestivos do próprio desfecho que terá a acção, e remete para a atitude previsível da personagem.

No conto literário moderno, aqui representado por Eça de Queirós, a acção é composta de modo mais complexo e não explícito, com o intuito de servir de comentário do narrador acerca do que é relatado, e facilitar a introdução do ponto de vista crítico. Neste caso, objectos como o leque, os lenços da Índia, a peça de oiro, o anel, não só assinalam os momentos mais significativos da evolução narrativa, mas também serão aqui símbolos do materialismo da mulher do sul, e objectos indicativos do comportamento patológico de Luísa, que assume a forma de cleptomania. Este comportamento passa despercebido a Macário, mas é sugerido por este conjunto de indícios<sup>279</sup>, que fazem parte da componente sugestiva do conto e participam da descrição alusiva da personagem, que de forma significativa contribui também para a construção do implícito.

Como refere Roland Barthes, o indício é um elemento necessário à compreensão da história. Estabelecendo uma relação de natureza vertical e não linear, é uma unidade semântica na qual é fundamentada a cumplicidade entre o autor empírico e o seu leitor. A sua dimensão conotativa implica que a actividade interpretativa deste assumam um carácter mais dinâmico e pressupõe uma maior intromissão por parte do autor, que pretende através do indício afirmar uma leitura pessoal, sem comprometer a ilusão realista, servindo-se para tal do narrador<sup>280</sup>.

---

<sup>279</sup> Consuelo Loureiro considera que o comportamento de Luísa deve ser atribuído ao poder que sua «mãe», a Vilaça, dado o seu carácter inquestionavelmente autoritário, exerce sobre ela, e que não fica provado o diagnóstico da cleptomania (*Eça de Queiroz and the Modern Portuguese Short Story*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1978, p. 145). A hipótese seria viável se se considerasse apenas que Luísa, perante o gesto ameaçador de Macário, no desfecho, pede não que ele não lhe bata, mas que não lhe bata ali, isto é, em público («Pelo amor de Deus, não me batas aqui, disse ela sufocada.», *Contos I*, p. 193), denunciando familiaridade com a violência, eventualmente exercida pela referida «mãe». Todavia, o motivo do roubo fica primeiramente sugerido pela relação entre o folhetim «A Ladra», de *Prosas Bárbaras*, e «Singularidades de uma Rapariga Loira». Para além disso, os indícios disseminados pelo conto (nomeadamente, o leque, os lenços, a peça de oiro, o anel, cujos desaparecimentos estão rodeados de suspeição) sugerem propositadamente um padrão, e, remetendo para a concreta condição médica da personagem, tornam o leitor cúmplice da leitura que o narrador faz dos acontecimentos, dando a conhecer a culpa da personagem. O único que a desconhece é, na verdade, Macário.

<sup>280</sup> Roland Barthes, referindo-se aos indícios como elementos necessários ao sentido da história, inclui neles os traços que caracterizam as personagens, como sejam as informações relativas à sua identidade ou as anotações da atmosfera na qual ela se insere, etc., considerando que fazem parte da construção do implícito: «Les indices ont donc toujours des signifiés implicites [...]. Les indices impliquent une activité



A descrição queirosiana, sendo de pendor antropológico, elege como seu elemento de interesse o homem, tendo em atenção o lugar que ele ocupa no quadro em que é inserido. Normalmente, na descrição realista, a fonte da enunciação não é designada ou identificada, pois a objectividade proclamada por esta estética dita que a sua presença seja acanhada<sup>281</sup>. Neste aspecto, «Singularidades de uma Rapariga Loira» não constitui excepção. Todavia, nenhum enunciado, seja ele narrativo ou descritivo, pode ser neutro, pois conserva marcas específicas do sujeito da enunciação. Estes factos enunciativos são, no caso, o uso que o autor faz do pormenor, o qual, como explica a estruturação do conto, não pode ser consignado à personagem, o recurso ao advérbio de modo e à adjectivação judicativa de carácter depreciativo, que, sub-repticiamente, denunciam a presença da subjectividade do narrador no enunciado. O próprio contexto em que é inserida a descrição denuncia a manipulação exercida pelo narrador.

As notações descritivas são artificialmente atribuídas a Macário, porque, muito embora se queira fazer parecer que ele quem vê, na verdade há uma mudança de focalização que permite falar em predomínio da omnisciência, sendo esta denunciada pela presença dos subjectivemas enumerados. O facto de estar a relatar um encontro que teve lugar no passado permite ao narrador o domínio total dos factos. Todos esses elementos denunciam, portanto, a presença de uma actividade interpretativa, também ela perceptível no uso que é feito da ironia, que requer do leitor uma diferente atitude hermenêutica. Este procedimento estratégico de Eça de Queirós permite que a descrição não esteja isolada numa parcela textual autónoma, que explicitamente denuncie a presença e manipulação do narrador sobre o que é relatado. Articulando, deste modo, a descrição com a narração, o autor impede a formação da estrutura bipartida característica da forma tradicional do conto, dividida entre o acontecimento e o

---

de déchiffrement: il s'agit pour le lecteur d'apprendre à connaître un caractère, une atmosphère [...].» («Introduction à L'analyse Structurale des Récits», *op. cit.*, p. 10).

<sup>281</sup> Eric le Calvez faz a distinção entre dois modos de apresentação da descrição. Ela tanto pode apresentar-se modalizada como não modalizada. No primeiro caso, a instância da enunciação é explicitamente identificada. No segundo, ou essa instância não é referida ou é mesmo propositadamente omitida. Esta última prática é comum no realismo, para o qual é importante assegurar a ideia de neutralidade na transmissão dos eventos narrados («La Description Modalisée – Un Problème de Poétique Génétique (À Propos de L'Éducation Sentimentale)», *Poétique* nº 99, Setembro de 1994, p. 364). A descrição modalizada corresponde à instauração de uma focalização explícita e a não modalizada à de uma focalização implícita. Nesta, não há uma figura – personagem ou narrador – que se associe ao enunciado descritivo. Ela é, pois, estilisticamente diferente da explícita, estando relacionada com a necessidade de evitar explicações ou justificações directas (cf. Eric le Calvez, «La Description Focalisée – Un Problème de Poétique Génétique (À Propos de L'Éducation Sentimentale)», *Poétique* nº 108, Novembro de 1996, p. 414.).

comentário que sobre ele é realizado, cujo propósito é reforçar o propósito moral subjacente à construção narrativa.

O uso que o autor faz do pormenor denuncia que a descrição física ou prosopografia é submetida à etopeia ou descrição moral, e investida de um notório carácter indicial, que tem a ver com a presença nela da ironia e da analogia<sup>282</sup>. A atenção concedida ao pormenor, através do recurso a estes instrumentos retóricos, despoleta no leitor a necessidade de averiguar a razão ou razões da escolha que ele representa<sup>283</sup>. De facto, na caracterização da personagem, que tem por base o factor genético naturalista, é visível a cumplicidade entre o aspecto físico e a vertente psicológica. Ela assenta na dupla adjectivação e na construção polissindética da frase como recursos linguísticos conotados com essa aliança, cuja origem remonta à farpa LXXV, de Março de 1872.

Na sua farpa, Eça de Queirós traça o retrato da menina solteira de Lisboa, a qual considera indolente, anémica, sem força vital, e artificial. O autor descreve-a como uma figura de hábitos negativos, cuja vida é dedicada à indolência. Estes hábitos constituem o reflexo do seu carácter, e, sendo negativos, implicam que este também será, como é aí sublinhado: «Depois da anemia do corpo, o que nas nossas raparigas mais impressiona – é a fraqueza moral que revelam os modos e os hábitos.»<sup>284</sup> A preguiça é precisamente um dos hábitos que denuncia esta fraqueza. Deste modo, Eça argumenta, recorrendo a Taine, que o aspecto exterior denuncia o carácter moral do indivíduo e identifica a saúde física com a pureza de espírito e a sua ausência com a morbidez interior<sup>285</sup>. Se a salubridade externa reflecte a inocência intrínseca, então a debilidade ou anemia física implica a fraqueza moral, expressa pela falta de acção, inadequada ao homem moderno, que não é nem um contemplativo nem um sultão, mas um homem activo, pronto para arcar com as durezas da vida e lutar pelo seu pão, cuja companheira deve possuir as mesmas virtudes.

---

<sup>282</sup> Cf. Helena Buescu, «Descrição, Ironia e Antropologia Literária: Eça de Queirós», *Chiaroscuro – Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 188.

<sup>283</sup> Para Maria João Simões, esta escolha pretende levar o leitor a compreender que é o real que se vai impondo com todo o seu peso (Maria João, *Ideias Estéticas em Eça de Queirós*, Tese de Doutoramento Policopiada, 2000, p. 58).

<sup>284</sup> Eça de Queirós, in Helena Cidade Moura, org., *Uma Campanha Alegre (De «As Farpas»)*, Lisboa, Livros do Brasil, 2001, p. 328.

<sup>285</sup> Eça de Queirós, *Uma Campanha Alegre (De «As Farpas»)*, p. 323: «Taine diz, pintando o sólido vigor inglês – que o dever essencial de uma menina é ter saúde. A saúde é o esplendor físico da inocência. *Mens sana in corpore sano*. Uma pele fresca e lisa, músculos que jogam livremente, busto direito, beijos vermelhos – indicam juízo forte, consciência recta, um sentir puro. A palidez, as olheiras, o peito deprimido, o ar murcho – revela um ser devastado por apetites e sensibilidades mórbidas.»

O retrato que o narrador traça de Macário reenvia para a divisão étnica estabelecida no ensaio «Da Pintura em Portugal», no qual Eça de Queirós considera que o ideal renascentista do homem de acção foi corrompido pelo sentimentalismo romântico exacerbado, considerado uma degeneração do verdadeiro idealismo. A focalização externa a que o narrador sujeita a personagem comprova que ela representa a decadência do verdadeiro idealismo referida no ensaio. Restrita ao pormenor do rosto e da indumentária de Macário, a descrição, que nada tem de objectivo, foca, em primeiro lugar, a classe social a que ele pertence, a burguesia, e visa sugerir o seu estado moral e também o desta.

O narrador pretende sublinhar que o que vê é o que Macário é na sua essência. Ao apresentá-lo como homem «grosso» ou encorpado, caricatura a sua condição de burguês habituado a uma vida de conforto (p. 167). Aliás, o material de que é feita a sua indumentária (o cetim da gravata, a casimira do casaco, a seda do colete) contribui para o mesmo propósito e ainda para aproximar o guarda-livros burguês do tio, Francisco Macário, que também enverga um casaco comprido cor de pinhão e um lenço de seda. Deste modo, Eça de Queirós demonstra acreditar que o factor genético da hereditariedade explica o substrato mental inerente ao romantismo representado por Macário.

O recurso à dupla adjectivação, característico da prosa queirosiana, tem como objectivo auxiliar na construção de um ideal de perfeição romântico que é quase imediatamente desmentido. Nesta circunstância, a heterocaracterização apresentada é exclusivamente moldada por factores característicos da doutrina naturalista perfilhada aqui pelo autor de forma inequívoca, mas não explícita. O paralelismo entre dois momentos específicos da vida de Macário, a juventude e a velhice, encaminha para a imobilidade do seu carácter. Através dele, Eça de Queirós procura demonstrar que «a palidez, as olheiras, o ar murcho – revelam um ser devastado por apetites e sensibilidades mórbidas», como refere na farpa indicada (pp. 323-324). A descrição que é feita de Macário remete para estes mesmos elementos.

Na sua juventude, por volta de 1823/33, Macário tinha uma cabeleira farta e loira, mas, na velhice, apresenta-se calvo, com a «pele engelhada e amarelada», e com «olheiras papudas». A par disso, tem «a barba rapada, o queixo saliente e resoluto». A conjunção coordenada copulativa («e») permite justamente a aliança entre a característica física («saliente») e o elemento moral («resoluto»), remetendo a hipálage

para a teimosia como traço de carácter que se mantém inalterável na personagem (p. 167). Repare-se que quando Macário avista Luísa da janela do armazém, «veio logo salientemente para a varanda aparar um lápis.» (p. 172) A repetição «saliente»/«salientemente» dota Macário de uma certa proeminência física e psicológica, como referência ao seu comportamento (quer fazer-se notado), mas também ao seu físico (a inactividade inerente ao exercício da função de guarda-livros, está relacionada com a sua condição social de burguês) e pretende assinalar a monotonia inerente à sua vida.

O próprio Macário teria relatado ao narrador que já na sua juventude possuía um temperamento obviamente apático e sem vigor. Ele autodescreve-se como «naturalmente linfático e mesmo tímido», depositando no advérbio de modo a ideia de fatalidade, que atribui à influência do meio no qual vive e à educação que lhe foi ministrada pelo tio. Macário não manifesta, na sua própria descrição, uma atitude positiva, transmitindo de modo involuntário que se caracteriza por uma notória falta de auto-estima, relacionada também com a educação autoritária recebida. Nessa altura da sua vida, o único interesse que tinha era o de manter o «apuro saliente do fato e de roupas brancas», razão por que levava uma existência essencialmente caseira, e, mais importante ainda, celibatária. Nesta, Macário equipara-se ao tio, cuja «crítica estreita e celibatária» denuncia tal afinidade, que consiste na experiência de uma vida reclusa, pois o seu único interesse é o lucro do negócio (p. 174). Ora, será este seu temperamento solitário a ditar a sua sorte e as escolhas que impulsivamente faz, em virtude do seu espírito sentimental<sup>286</sup>.

Macário é então um produto do meio, da vida de reclusão passada em casa e no armazém do tio, e do clima social da altura, mas também do temperamento que herda, o qual Eça de Queirós associa à falta de acção, considerando-o característico do sentimentalismo romântico. A ociosidade é essencialmente responsável pelo interesse no amor, uma associação discursivamente representada por intermédio de uma comparação servida pelo advérbio de modo que mais não faz do que remeter a questão para a problemática do temperamento ou da fisiologia: «[Macário] espreguiçou-se,

---

<sup>286</sup> Inclusive, o narrador tira partido do seu temperamento linfático e tímido e, dado o intuito caricatural do seu retrato, animaliza Macário, equiparando-o a uma toupeira e referindo-se a esse temperamento como uma fatalidade na vida da personagem: «Macário mudou para uma estalagem barata [depois de deixar a casa do tio], e continuou farejando. Mas, como fora sempre de temperamento recolhido, não criara amigos. De modo que se encontrara desamparado e solitário – e a vida aparecia-lhe como um descampado.» (*Contos I*, p. 183)

rolou morbidamente a cabeça pelas costas da cadeira de vime, como os gatos sensíveis que se esfregam, e decidiu bocejando que a sua vida era monótona.» (p. 171) O guarda-livros sofre, portanto, do tédio motivado pela ociosidade, que António Sérgio considera um problema psicológico-moral fundamental na obra queirosiana<sup>287</sup>. O tédio causa determinada fadiga de natureza afectiva, e não pressupõe o surgimento de uma fase positiva que colmate tal negativismo, razão por que Eça de Queirós considera que está na raiz do sentimentalismo dissolvente e é um sintoma da sensibilidade romântica mais individualista, reflectindo a corrosão moral que a esta associa<sup>288</sup>.

Como elemento fundamental da obra queirosiana, o tédio atinge igualmente outras personagens dos seus contos, que servem a crítica ao romantismo sentimental. Efectivamente, é com «tédio resignado» que, em «Um Poeta Lírico» (1880), Korriscoço recebe a ordem do almoço dos hóspedes do hotel de Charing Cross. O oximoro através do qual reconhece essa ordem perante o seu superior, «voz surda», é bem revelador da apatia da sua acção (p. 196). Ao poeta lírico repugna, com efeito, o mundo material, mas apenas quando ele se dissocia do conforto burguês a que aspira intimamente. Korriscoço repugna a sua profissão de criado de hotel não porque esta fira o seu idealismo, mas porque insuficientemente satisfaz o seu materialismo. Ao contrário, a função de guarda-livros desempenhada por Macário, estando relacionada com o bem-estar referido, parece-lhe sublime.

A passagem a seguir testemunha precisamente isso, a par de confirmar o materialismo de Macário e de Korriscoço, remetendo para a sugestão na qual assenta a estrutura do conto queirosiano. Nela, o narrador homodiegético assume a percepção da personagem e, através da focalização interna, transmite os seus pensamentos. O discurso indirecto livre aí presente, que faz coincidir a enunciação da personagem com a do narrador, cria a ilusão de que é Korriscoço quem se expressa em discurso directo. Essa ilusão é fundamentada pela manutenção de sinais típicos da expressão oral, como é o caso do ponto de exclamação, mas é desmentida pela afirmação de uma terceira pessoa («ele»), não uma primeira («eu»). Assim sendo, a sobreposição permitida pelo discurso indirecto livre tem a vantagem de persuadir o leitor a acreditar na comisseração que o

---

<sup>287</sup> António Sérgio, «Notas sobre a Imaginação, a Fantasia e o Problema Psicológico-Moral na Obra Novelistica de Eça de Queirós», in *Ensaio*, Tomo VI, 3ª edição, Lisboa Sá da Costa, 1980, p. 65.

«Notas sobre a Imaginação, a Fantasia e o Problema Psicológico-Moral na Obra Novelistica de Eça de Queirós», in Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reis, *op. cit.*, p. 458.

<sup>288</sup> cf. Joel Serrão, *Temas Oitocentistas II – Para a História de Portugal no Século Passado*, Lisboa, Livros Horizonte, 1978, p. 147.

narrador tem pela personagem, ao mesmo tempo que o faz ver que ela é enquadrada pela conotação irónica. Esta permite a transmissão do verdadeiro pensamento do narrador (e, indirectamente, do seu autor) acerca de Korriscoço, efectuada por via do efeito de aproximação deste para criar empatia com o leitor:

Dias atribulados, dias crucificados, os daquele poeta lírico forçado a distribuir numa sala, a burgueses estabelecidos e glutões, costeletas e copos de cerveja! Mas o que o tortura é o contacto constante com o alimento. Se ele fosse um guarda-livros de um banqueiro, primeiro caixeiro de um armazém de sedas!... Nisso há sombra de poesia – os milhões que se revolvem [...], a brutal força do oiro [...]. (p. 202)

No hotel de Charing Cross, o narrador observa rapidamente um outro criado, diferente de Korriscoço, que descreve como «rubro, honesto e são». Como antítese de Korriscoço, ele está associado à saúde no trabalho, à acção vital, estabelecendo uma divergência absoluta relativamente a mais este sentimental, pois, de acordo com o que Eça de Queirós defende, na sua farpa, o aspecto físico sadio equivale a salubridade moral. Em «Civilização», um poeta que também trabalha como chefe da estação não transmite a antítese poesia/trabalho, ou idealismo/materialismo, divergindo de Korriscoço, e identificando-se igualmente com o criado que exhibe uma constituição exterior tão salubre quanto a sua formação moral.

A equiparação implícita entre materialismo e espiritualismo é processada de diversas formas, sendo uma delas o recurso ao mesmo vocabulário para descrever amor e avareza. A repetição fundamenta a analogia de intuito crítico. «Sôfrego» é de facto o adjectivo utilizado pelo narrador para descrever o exacerbamento sentimental de Macário, e é «sofregamente» que este trabalha, mesmo depois de enriquecer em Cabo Verde (p. 175 e p. 186). Macário é, portanto, um avarento relativamente ao dinheiro, sem o qual não consegue viver, e ao amor, em relação ao qual se comporta do mesmo modo. Assim se explica a vergonha que tem por se encontrar posteriormente na pobreza. Ou seja, o namoro com Luísa decorre na penumbra, pois Macário esconde dela tanto as suas «botas cambadas» como o seu «fato decadente» (p. 184). E é nesta sua condição de pobre que emerge a sua sensibilidade exacerbada, associada ao choro, uma característica pouco viril e consequência imediata do desastre financeiro, mais do que do desgosto amoroso. Macário metaforiza-se numa «esponja saturada» e lança-se em

«soluções [...] violentos e desesperados» (p. 185), pretendendo esta hipálage sugerir o seu carácter efeminado.

A vida de Macário, durante a juventude, é também característica de toda uma época na qual o viver simples e ingénuo era a norma. Neste aspecto, a imobilidade pessoal da personagem afina com a social, ou melhor, é também uma consequência desta. Segundo o narrador, «jantar alegremente numa horta, debaixo das parreiras, vendo correr a água das regas – chorar com os melodramas que rugiam nos bastidores do Salitre, alumiados a cera, eram contentamentos que bastavam à burguesia cautelosa.» (p. 171) O narrador descreve uma época sensível a xácaras mouriscas e ao melodrama, caracterizada por exaltações sentimentais, da qual Macário é um produto.

Macário é um produto da época romântica, que é retratada através do serão, espaço social cuja inserção é permitida pelo amigo de chapéu de palha de Macário. O seu ambiente é romântico e a sua descrição está implicada nas reuniões habituais em casa do tabelião, tendendo para a afirmação de certo anti-burguesismo queirosiano. Isto é, a ironia do autor, que nem sempre assume determinado cariz satírico, ganha um tom mordaz quando associada a esse sentimento anti-burguês<sup>289</sup>. Neste caso, a simplicidade dessas assembleias equivale a uma mediocridade generalizada, que abrange vários sectores: desde o jornalismo à literatura, pois é o tempo da ode exclamativa, das primeiras audácias românticas, do gosto pelo exotismo<sup>290</sup>.

No desfecho de «Singularidades de uma Rapariga Loira», Macário «instintivamente» direcciona a sua atenção para um cartaz que anuncia a representação do drama *Palafoz em Saragoça*, e, nesta atitude, imediatamente esquece Luísa e qualquer sentimento que por ela nutrisse. Deste modo, quase automaticamente, regressará pacificado ao aconchego burguês do passado, do qual desejara nunca ter saído. A focalização interna, activada pelo entoar de uma xácara mourisca, revela que o alcance da sua visão do mundo é limitado, pois, passadas todas as adversidades da vida,

---

<sup>289</sup> Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 42.

<sup>290</sup> O corregedor de Leiria é, por exemplo, motivo de chacota para o narrador, que foca o seu dente podre quando descreve a sua reacção ao *Madrigal a Lídia*. A mesma ironia está presente na animalização a que é sujeito um beneficiado da Sé, senhor de «duas grandes orelhas, complicadas e cheias de cabelo, separadas do crânio como dois postigos abertos», que se apresenta ao narrador «curvado como um F», embora ele nunca o tenha conhecido senão através de Macário (*Contos I*, p. 177, p. 178, p. 180). Também as beatas, como as manas Hilárias, são tocadas pela deformação grotesca: uma delas «rosnava um responso a Santo António» (*Contos I*, p. 180). O humor e a ridicularização estão envolvidos na descrição deste meio social burguês, que é particularizado em cada figura presente na assembleia e, sendo ele também caracterizado pela presença do pormenor, denuncia a manipulação exercida pela visão do narrador sobre a de Macário.

Macário, nostálgico da passividade burguesa antiga, de «todo o seu passado simples, retirado, plácido» (p. 188), a ela regressa, uma atitude reflexiva da imobilidade social reinante na sua juventude, significativa de que nada mudou desde então. A valorização do seu universo psicológico está em perfeita sintonia com a crítica do autor, perpetrada através do seu narrador: ela pretende que da história de Macário seja deduzida uma crítica aos malefícios sociais provocados pelo romantismo sentimentalista.

O narrador, porque impõe sobre a narração de Macário a sua interpretação pessoal, justifica a liberdade que adquire na descrição através do estado em que ele se encontra. Na altura em que conhece Luísa, Macário, segundo narrador, está envolvido num «destino nupcial», e é absorvido pela conversa que mantém com ela, sem reparar efectivamente em tudo o que acabará por ser descrito. De tudo, a personagem apenas se recorda dos pormenores relativos ao aspecto exterior de Luísa e do incidente do roubo da peça de ouro. O restante é da exclusiva responsabilidade do narrador, o que pretende também sugerir a alienação da personagem, pois, pertencendo ela ao meio que o narrador aproveita para caracterizar, não pode sobre ele ter uma visão crítica ou distanciada.

Aliás, o pormenor característico desta descrição não pode pertencer à visão da personagem. A referência ao que se passa nesses serões habituais está relacionada com a reflexão crítica acerca do romantismo atribuída ao narrador. Nunca poderia ter sido Macário a observar alguns dos detalhes aqui referidos, devido ao seu estado enamorado, pelo que se dá uma mudança de focalização, pois a omnisciência melhor se adequa ao tipo de reflexão mencionado. A mudança pode ser constatada pela presença do humor, que implica uma visão satírica sobre o que é descrito, subjacente à qual está a ridicularização e não a benevolência da paródia. Jacinto do Prado Coelho identifica mesmo o subjectivismo e a emotividade como característicos do autor português, que mais frequentemente adopta a sátira do que a subtileza da ironia benevolente, que remete para a condição de simples espectador, pois falta-lhe o olhar sereno do humorístico, conducente à objectivação do sentimento<sup>291</sup>.

Contrariando a visão do seu interlocutor, o narrador sublinha que ele sacrifica sempre o julgamento racional à emoção e à sensação. Ao encontrar pela primeira vez as Vilaça, Macário comove-se ao vê-las comprar casimira, interpretando este gesto como

---

<sup>291</sup> *Op. cit.*, p. 42.



forma encontrada por elas para vê-lo e como declaração de amor por parte de Luísa<sup>292</sup>. A sua intuição dita, a todo o momento, a leitura que faz dos acontecimentos. Ora, o recurso do narrador ao registo avaliativo do discurso pretende sublinhar esta substituição, remetendo para os malefícios do egocentrismo romântico. Através do advérbio de modo que o representa («estupidamente»), o narrador demonstra, ao mesmo tempo, a sua atitude depreciativa relativamente à leitura feita pela personagem.

Para além disso, a mesma intuição leva a que Macário ignore o facto de os lenços da Índia terem desaparecido do armazém, logo depois de Luísa ter pedido para vê-los. Ele prefere, com efeito, ignorar todos os sinais que lhe são dados acerca do carácter de Luísa, desculpabilizando-a. Assim sendo, apesar de estranhar e preocupar-se com o facto de um leque exótico estar nas mãos dessa plebeia, decide não dar atenção a este facto. Macário descarta esta sua preocupação legítima porque, simplesmente, sobrepõe a aparência à essência e aceita Luísa como alguém que ela não é nem nunca será.

De facto, o narrador, sendo positivista e realista, pois abandona o idealismo, demonstra, a todo o momento, o seu cepticismo relativamente à paixão sentida por Macário e ao carácter da personagem feminina. A visão ideal que o romantismo tem da mulher é precisamente questionada pela construção indicial da narrativa, que, associando-a à repetição de um modelo, imita a perfeição que deste faz parte. O momento em que se começa a desenhar a narrativa indicial coincide com a ida das duas mulheres, as Vilaças, ao armazém da família Macário, um acontecimento pivô que atribui centralidade ao amor romântico. Contrariando a visão da personagem, o narrador considera, pois, o leque um «objecto inesperado nas mãos plebeias» de Luísa, e classifica a leitura que Macário faz dela e dos acontecimentos fruto da «intuição interpretativa dos namorados» (p. 173).

Luísa é descrita através da analogia que denuncia a existência de um perfil ideal, conferindo-lhe a imobilidade característica de uma estampa antiga, mas aqui a verticalidade é exterior ou do nível da aparência. Com efeito, o discurso figurado, que denuncia a dimensão do envolvimento do narrador na construção da personagem,

---

<sup>292</sup> De facto, Macário achou normal que elas fossem comprar casimira para si, mesmo que não tivessem homens em casa que lhes pudessem forrar sofás, pois é para isso que serve essencialmente o material. Ignorando mais este sinal, conclui o seguinte: «portanto aquela vinda ao armazém era um meio delicado de o ver de perto, de lhe falar, e tinha o encanto penetrante de uma mentira sentimental.» (*Contos I*, p. 174)

expondo a sua subjectividade, no sentido em que é também o seu perfil e a sua competência ideológico-cultural que está em destaque, centra-se sobretudo na exterioridade: na cor da pele de Luísa («fina, fresca, loira como uma vinheta inglesa»), no seu semblante («com o seu ar de gravura colorida») (p. 172 e p. 176).

A subjectividade da instância enunciativa inscreve-se aqui na comparação de sentido conotativo, a partir da qual é permitido perceber que a associação do retrato de Luísa a elementos relacionados com a fixação («vinheta»/«gravura») denunciam a sua relação com o estereótipo. A sua escolha também implica que o retrato romântico da mulher se centra sobretudo nos elementos observáveis mais atractivos, os quais se quer fazer crer que reflectem uma igual perfeição interna<sup>293</sup>. As suas características físicas associam-na à pureza e perfeição, mas esta é precisamente posta em causa, de modo que Eça de Queirós associa a singularidade da personagem a atitudes que flagrantemente a contradizem: à ociosidade e à cleptomania.

O narrador insiste na descrição da indumentária de Luísa, a qual, passando despercebida a Macário, serve também para sublinhar a discordância instituída entre aquele que se abstrai da realidade e aquele que sobre ela se debruça. Através da indumentária, esta instância sugere a condição plebeia de Luísa. O seu vestido de cassa com pintas azuis e o lenço de cambraia, elementos cujos materiais pobres não combinam com o leque exótico e não plebeu (com «dragões escarlates bordados à pena» e «duas borlas de fio de ouro», com «incrustações de nácar à linda maneira persa», p. 173), contribuem para tal sugestão. Durante o sermão, a peça valiosa vai desaparecer por entre o vestido plebeu de Luísa.

Desta forma, a descrição, procura demonstrar, à margem do pensamento de Macário, que a mulher se define pela «fria ambição do dinheiro» e pelo «exaltado ardor do sentimentalismo», referidos por Eça de Queirós na farpa LXXV, datada de Março de 1872<sup>294</sup>. Da primeira vez que se dirige ao armazém da família Macário, Luísa pretende

---

<sup>293</sup> A apatia de Luísa aquando da partida de Macário para Cabo Verde é transmitida através do recurso à hipálage («braços desolados»), e esta sua indiferença relativamente às peripécias da vida do guarda-livros questionam, sem dúvida, a ideia de perfeição cultivada pelo romantismo. Perante estes acontecimentos perturbadores, ela permanece «clara, fresca, repousada, serena» (*Contos I*, p. 186), encostada ao parapeito da janela, numa «passiva e loira doçura». Mesmo os seus movimentos remetem para a sua indolência/indiferença. Macário, do pouco que fixa do passado, recorda-se do «brando movimento do seu [de Luísa] leque chinês» (*ibidem*, p. 188), subconscientemente registando uma dissonância que o seu pensamento emotivo não permite racionalizar para que faça sentido do comportamento da figura feminina, já que foram muitos os sinais recebidos para isso.

<sup>294</sup> Na sua farpa, Eça de Queirós toma como exemplo um quadro de Courbet, «As Duas Meninas do Segundo Império», no qual uma menina loira de «perfil frio» (Luísa, sem dúvida), pensa em dinheiro, em

comprar casimira. Ora, o narrador de «José Matias» afirmaria que «de todas as materializações da simpatia, nenhuma mais grosseiramente material do que a casimira preta.» (p. 364) É preciso não esquecer que o próprio Macário usa igualmente sapatos de casimira, que o identificam como burguês ou como materialista. A sugestão construída a partir daqui é a do materialismo das personagens, que será transmitido pela sua associação a certos materiais ou pormenores de extrema relevância para a visão de conjunto.

O leque é, efectivamente, designado por «ventarola mandarina», «ventarola chinesa», ou por «leque chinês» (p. 176, p. 186, p. 188), cabendo o registo avaliativo do discurso, uma vez mais, ao narrador. Como referência ao tema do mandarim, que, sendo alusivo ao usufruto indevido da riqueza alheia, esse discurso tem igualmente a ver com o materialismo da personagem, pretendendo desmentir o seu idealismo. António Coimbra Martins situa a origem de tal tema em *O Génio do Cristianismo* (Parte I, Livro VI, Capítulo II). Nela, o mandarim é apenas um chinês, mas a *O Pai Goriot e Modeste Mignon*, de Balzac, se deve então a sua transformação em mandarim, tendo surgido depois a fórmula «tuer le mandarin», que Eça de Queirós interpreta à letra, nela implicando o materialismo da personagem<sup>295</sup>.

As relações intertextuais delineadas no conto, sob a forma mais implícita da alusão, para além de contribuírem para que o leitor tenha uma visão mais completa do domínio exercido pelo narrador, pois é para ele que aquelas são orientadas, fazem parte da construção do implícito e, por conseguinte, remetem todas para esse materialismo, sendo este indicado através da nomeação indirecta das influências literárias do autor. O facto de a relação intertextual assentar na alusão confirma isso mesmo. Estas referências literárias, para além de filiarem o autor numa nova tradição, a realista, libertando-o da anterior, a romântica, configuram um apelo sugestivo à competência cultural e memória literária do seu leitor. Através delas, Eça de Queirós sublinha que institui uma nova forma do conto, mesmo que para isso retome a antecedente. A intertextualidade, homoautorais e heteroautorais, na sua forma alusiva, contribui para a construção da

---

juros, e em acções, e uma outra, trigueira, «de fisionomia nervosa e imaginativa», sonha com bailes e outras tantas coisas apelativas à sua sensibilidade, e conclui: «Hoje, pela educação moderna dos colégios, cidades, romances, teatros, música, moral contemporânea – as duas *meninas do segundo império* estão em cada mulher: fria ambição do dinheiro, exaltado ardor de sentimentalismo.» (*Uma Campanha Alegre*, p. 340).

<sup>295</sup> Sobre as explicações acerca da origem deste tema na obra de Eça de Queirós, cf. António Coimbra Martins, *Estudos Queirosianos (O Mandarim Assassinado, O Incesto d'“Os Maias”, Imitação Capital)*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1967, pp. 33-34.

brevidade da forma, permitindo a introdução de um variado tipo de omissões, e dispensando qualquer tipo de explicação.

Marie-Hélène Piwnik salienta que «Singularidades de uma Rapariga Loira» foi inspirado em «La Bourse» (1832) de Honoré de Balzac<sup>296</sup>. Em «La Bourse», não se sabe que ocupação as duas mulheres têm exactamente. O que se sabe é que o apartamento alugado por ambas é muito frequentado por cavalheiros relativamente suspeitos, que permanecem nele até altas horas da noite, lançando-se assim a dúvida sobre o que realmente fazem essas mulheres, ficando sugerido que serão cortesãs. Para além disso, elas não partilham o sobrenome, mas o facto é que o narrador heterodiegético as identifica como mãe e filha e elas próprias dirigem-se uma à outra nestes termos.

O apartamento onde vivem essas mulheres é modesto e empilhado de mobiliário extravagante. A Hyppolite, o jovem pintor (e não guarda-livros burguês) enamorado de Adelaide, a mãe explica que enviuvou de um militar da marinha que faleceu em serviço no Oriente, tendo-lhe sido negada qualquer pensão de subsistência depois disso. A menção que Eça de Queirós faz, no seu conto, ao inglês que viaja pela China seria também uma referência indirecta a este pormenor da narrativa balzaquiana<sup>297</sup>. Trata-se da seguinte passagem:

Era um leque magnífico e naquele tempo inesperado nas mãos plebeias de uma rapariga vestida de cassa. Mas como ela era loira e a mãe tão meridional, Macário, com a intuição interpretativa dos namorados, disse à curiosidade: será filha de um inglês. O inglês vai à China, à Pérsia, a Ormuz, à Austrália, e vem cheio daquelas jóias dos luxos exóticos, e nem Macário sabia porque é que aquela ventarola mandarina o preocupava assim: mas segundo ele me disse – *aquilo deu-lhe no goto*. (p. 173. Sublinhado do autor).

No serão, Macário confunde a atracção de Luísa pela matéria (a peça de ouro) com o amor que ela pretensamente sente por si. Esta atracção é descrita numa passagem da qual sobressai a discordância do olhar. O olhar de Luísa é direccionado para a peça, o de Macário para Luísa, e em nenhuma circunstância os dois olhares se cruzam, facto que determina a presença de duas formas diferentes de pensar e sentir, em última instância responsável por um desfecho previsível:

---

<sup>296</sup> Marie-Hélène Piwnik, «Singularidades de uma Rapariga Loira III», in A. Campos Matos, org. e coord., *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Editorial Caminho, 2000, p. 586.

<sup>297</sup> É pelo menos essa a opinião de Marie-Hélène Piwnik, *op. cit.*, p. 586.

Macário conversava com Luísa, e fazia girar sobre o pano verde a sua peça de oiro, como um bilro ou pião. Era uma peça que Luísa faiscava, rodando, e feria de vista como uma bola de névoa dourada. Luísa sorria vendo-a girar, e parecia a Macário que todo o céu, a pureza, a bondade das flores e a castidade das estrelas estavam naquele claro sorriso, distraído, espiritual, arcangélico. (p. 180)

No folhetim «Onfália Benoiton» (1867), de *Prosas Bárbaras*, pode ler-se que «o olhar metálico é o símbolo [do] dinheiro»<sup>298</sup>, uma afirmação que não só explica o comportamento de Luísa neste serão, mas também põe em destaque a sua cleptomania, cuja raiz pode ser encontrada no folhetim «A Ladra». Inspirado em Heine e Nerval, o folhetim «A Ladra» explora a contradição entre o idealismo amoroso e o materialismo, demonstrada através da construção de uma imagem pérfida da mulher, que, através do roubo, transforma em vítima o homem idealista e idólatra<sup>299</sup>. Em «Onfália Benoiton», inspirado na peça de Victorien Sardou, *A Família Benoiton*, Eça de Queirós esboça a sua perspectiva sobre a mulher. Onfália é definida como uma mulher do sul, que tem atitudes de tédio e indolência<sup>300</sup>.

Na farpa LXXV, de Outubro de 1872, Eça de Queirós salienta que «o hábito do sofá, do recosto, da almofada – acostuma às posições lânguidas: cabeça errante, braços amolecidos, corpo abandonado [...] são atitudes de serrallo ou pomba amorosa.» (p. 324) Luísa, que o narrador acredita que qualquer poeta descreveria como «pomba», cabe naturalmente neste retrato, normalmente associado à mulher cuja única função é a de ser amante, isto é, à mulher romântica. O autor associa este tipo de mulher ao desprezo que determinado romantismo manifesta pela sociedade e pelas instâncias que considera assegurar a sua coesão: a família e o trabalho. Ele é igualmente criticado na

---

<sup>298</sup> Eça de Queirós, «Onfália Benoiton», in Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho, *op. cit.*, p. 96.

<sup>299</sup> Maria Manuela Gouveia Delille estuda em profundidade a relação entre os folhetins queirosianos e a obra de Heine e Nerval («Heine e a Primeira Fase da Vida Literária de Eça de Queirós», *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*, Coimbra, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, pp. 335-336).

<sup>300</sup> O retrato de Luísa está relacionado com esta indolência. Quando se dirige ao armazém de Macário para ver os lenços da Índia, ela fala «brandamente» a Macário (*Contos I*, p. 174). Este só a avista à janela de tarde, nunca de manhã, facto que insinua que ela, sendo lânguida, fica recolhida na cama até tarde. A sua apatia aquando da partida de Macário para Cabo Verde é transmitida através do recurso à hipálage («braços desolados»), assim como pela sua indiferença relativamente às peripécias da vida do guardalivros sentimental. Perante estas, Luísa permanece «clara, fresca, repousada, serena», encostada ao parapeito da janela numa «passiva e loira doçura» (*Contos I*, p. 186). Mesmo os seus movimentos são indolentes. Macário recorda, por isso, «o brando movimento do seu leque chinês» (*Contos I*, p. 188).

crónica de 6 de Janeiro de 1867, do *Distrito de Évora*<sup>301</sup>, e o autor considera-o um reflexo do efeito desmoralizador que o romantismo tem sobre os costumes, remetendo para a alienação dos problemas da actualidade, associando-o ao pendor confessional e convencional desta estética, na farpa já mencionada<sup>302</sup>.

Neste aspecto, Eça de Queirós é influenciado pela filosofia de Joseph Proudhon, para a qual a mulher, «fora da família e da vida caseira, cai na condição de fêmea»<sup>303</sup>. Na farpa LXXXV, de Outubro de 1872, referindo-se à dualidade feminina *ménagère* (dona de casa) e *courtisanne* (mulher de prazer), Eça de Queirós cita precisamente Proudhon, para defender a «alta moral» que considera poder ser infundida pelo segundo tipo (p. 400). Para ele, a família é uma extensão deste tipo de moral, associada à mulher que é dona de casa. A crítica à figura feminina, neste conto, como na restante obra do autor, tem subjacente essa dualidade, inerente à qual está um princípio de natureza moral. Este princípio tornar-se-á muito mais importante no fim-de-século, mas a sua relevância começa a manifestar-se no dealbar da década de 80, como posteriormente se verá, estando ele relacionado com as opções estéticas adoptadas a partir daí.

Eça de Queirós recorre ao modelo pedagógico do conto com o intuito de afirmar um ponto de vista crítico diferenciador, através do qual não só procede à introdução do realismo/naturalismo, mas também se afasta da tendência romântica do conto realista, cultivada e mantida por autores como Ramalho Ortigão ou Pedro Ivo. Este afastamento implica, por conseguinte, que se responsabiliza pela introdução de uma nova forma do género, cuja construção assenta no implícito. A renovação estética introduzida por este autor permite uma concreta evolução do conto, autorizada pelo desenvolvimento de três aspectos técnicos relacionados com o implícito: a disseminação do indício, o aprofundamento da descrição simbólica, a relação intertextual alusiva. A relação indirecta estabelecida por todos eles, que tem como princípio basilar a sugestividade, tem como função ocultar o comentário explícito do narrador, agora projectado em todos os elementos ou categorias narrativas, assim evitando a manipulação evidente dos mesmos, característica da forma tradicional anterior.

---

<sup>301</sup> Cf. Eça de Queirós, «Leituras Modernas», in Aníbal Pinto de Castro, rev., *Páginas de Jornalismo – “O Distrito de Évora”* (1867), volume II, Porto, Lello & Irmão, 1981, p. 410.

<sup>302</sup> Eça de Queirós, *Uma Campanha Alegre*, p. 9 e p. 19.

<sup>303</sup> Joseph Proudhon, *A Nova Sociedade*, tradução de António Carlos Oliveira Dessa, Porto, Rés, 1960, p. 271.

### 3 Descrédito do naturalismo e mudança de rumo

A 8 de Abril de 1878, Eça de Queirós escreve uma carta a Ramalho Ortigão, na qual assinala uma mudança de rumo na sua ficção, que está relacionada com o descrédito do naturalismo<sup>304</sup>. Nesta missiva, o autor confessa-se desalentado por estar longe do meio que lhe permitia aprimorar o seu projecto balzaquiano das *Cenas da Vida Portuguesa*, e considera-se incapaz de «pintar» Portugal ou de evocá-lo mesmo à distância. Nesta altura, reside em Newcastle, uma grande cidade industrializada, que, tendo contribuído para as maiores invenções mecânicas do século, também viveu os contrastes sociais das mesmas decorrentes<sup>305</sup>. Por esta razão também, o autor atravessa uma crise de natureza emocional e intelectual, perante a qual considera restar-lhe apenas escrever por processos puramente literários, isto é, optar pela literatura de imaginação, dada a impossibilidade que tem de regressar ao meio onde possa antes criar recorrendo aos processos experimentais descritos em «Idealismo e Realismo» (1879), como seja o estudo e a verificação, elementos auxiliares na procura da «verdade» e aos quais não pode agora aceder.

Ainda nesta carta, confessa a Ramalho sentir-se no degredo e moralmente isolado, lamentando a ausência da família. Efectivamente, a 21 de Outubro de 1885, em missiva à condessa de Ficalho, o abandono em que se encontra leva-o a comparar-se a Robinson Crusoe, um modelo representativo da solidão, e chega a afirmar sentir-se numa ilha, isolado no seu rochedo, como se, à semelhança de Ulisses no conto «A Perfeição» (1897), estivesse exilado e impedido de exercer a sua vontade de regressar a casa. Aliás, se Ulisses anseia pela companhia humana de Penélope, o seu autor não menos deseja, nesta fase da sua vida, alcançar o equilíbrio moral através da aquisição da estabilidade familiar. Neste mesmo ano de 1885, defenderia isto mesmo em carta ao conde de Ficalho, na qual fica claro tratar-se de uma aspiração pessoal, ficcionalmente representada por Ulisses, que Eça de Queirós encara como solução para a crise pessoal vivida<sup>306</sup>.

---

<sup>304</sup> Eça de Queirós, in Isabel Albuquerque, org., *Novos Contributos para a Correspondência de Eça de Queirós – Inéditos, Textos Integrais e Correções*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1992, p. 191.

<sup>305</sup> Cf. Vianna Moog, *Eça de Queirós e o Século XIX*, Porto Alegre, Globo, 1939, p. 204.

<sup>306</sup> Eça de Queirós, in Helena Cidade Moura, org., *Correspondência (Páginas da Vida Íntima e Literária)*, Lisboa, Livros do Brasil, 2001, p. 90.

É preciso não esquecer que o exercício da carreira diplomática obrigara Eça de Queirós a viver grande parte da sua vida no estrangeiro, onde vem a falecer em 1900. Desde a publicação da *História de Portugal* (1879) de Oliveira Martins, porém, o autor manifesta interesse pela cultura, história e terra portuguesas. Esta atenção tem a ver com a crítica ao francesismo<sup>307</sup>, que propicia ainda mais a sua aproximação à literatura de índole pedagógico-moral, através da qual procurará vencer o pessimismo finissecular, desde logo manifestado em «Cartas de Paris e de Londres». Nestas, Eça de Queirós reavalia já a influência que as grandes capitais europeias exerceram sobre nações menos influentes como Portugal e vê a civilização como algo vago e pouco atractivo<sup>308</sup>.

Na carta de 8 de Abril de 1878, o autor considera-se francês em tudo, «excepto num certo fundo de tristeza lírica» (p. 202), uma ideia que reitera na carta-prefácio a *O Mandarin*, «Lettre qui aurait du être un Préface», na qual confirma que o português é essencialmente um homem de emoção ou um idealista, como Macário. A produção literária da derradeira fase da vida de Eça de Queirós intenta readquirir tal essencialidade portuguesa, mas sem ceder ao idealismo romântico antes criticado. Através dela, o autor procura contentar a necessidade de idealismo que considera característica do português, para que assim consiga libertar-se da curiosidade do real herdada da educação positiva<sup>309</sup>.

Na carta prefácio a *O Mandarin*, contudo, o autor faz questão de salientar que esta obra (como, aliás, os contos subsequentes) não representa toda a literatura do último decénio, mas o regresso a gostos antigos, como o da prática do conto, o da prática do fantástico, e o da prática do lirismo. Deste modo, não só pretende sublinhar que a literatura nacional acompanhou os grandes movimentos estéticos europeus do século como também reconhece que o realismo foi (e ainda é) uma parte significativa da sua vida literária, dada a necessidade que ele e o país tiveram de atentar nos problemas

---

<sup>307</sup> O conceito de francesismo, como refere Álvaro Manuel Machado, está associado, em primeiro lugar, à constituição de uma imagem mítica e preponderante de França, que ultrapassa a noção de influência (*O «Francesismo» na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Literatura Portuguesa, 1984, p. 12). No auge da actividade intervencionista da Geração de 70, a perspectiva comparativa entre Portugal e França cria a oposição entre o progresso civilizacional (França) e a decadência (Portugal), cujo atraso legitima a mistificação da cidade. Contudo, o francesismo é sucedido pela procura identitária do que é genuinamente português e consequente questionação da mitologia da cidade pela exaltação do campo, uma questão sem a qual não é possível compreender o fim de século.

<sup>308</sup> Eça de Queirós, «Cartas de Paris e de Londres», in Elza Miné e Neuma Cavalcante, eds., *Textos da Imprensa IV* (da Gazeta de Notícias), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002, p. 59.

<sup>309</sup> Como salienta no «Prefácio a *Azulejos* do Conde de Arnoso», datado de 12 de Junho de 1886 (Eça de Queirós, «Prefácio a *Azulejos* do Conde de Arnoso», in Beatriz Berrini, org., *Eça de Queiroz – Literatura e Arte – Uma Antologia*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p. 71.



sociais contemporâneos, evitando que a actividade artística caísse na banalização. Em «O Francesismo», publicado em *Últimas Páginas*, no ano de 1887<sup>310</sup>, o autor de facto lamenta nunca ter ouvido contar, à lareira, histórias acerca de cavaleiros portugueses que lutaram contra os mouros ou acerca de assuntos históricos nacionais<sup>311</sup>. Esta ausência, bem como a ausência do meio referida na carta a Ramalho Ortigão, ditam a sua adesão à forma breve do conto e relatos de vidas de grandes santos, capazes de opor à seca análise do real a emoção poética, propícias ao livre exercício da imaginação e fantasia de recorte tradicional.

Neste momento da sua vida, embrenhado que está na procura identitária do que é genuinamente português, Eça de Queirós desvaloriza a cidade e exalta o campo, procurando contentar a necessidade de idealismo, afastando-se ainda (embora não totalmente) do interesse pela realidade adquirido através da educação positiva. O autor interessa-se assim por formas literárias que permitem a evasão (mas não a alienação), a emoção, e satisfazem as suas exigências de artista, mesmo remetendo para questões e valores actuais e universais, relacionados com a moralização<sup>312</sup>. De facto, na perspectiva do autor, a lenta influência do romance nos costumes só pode ser colmatada pela mais eficaz capacidade instrutiva e moralizadora do conto, que reconhece no prefácio a *O Brasileiro Soares*, de 21 de Maio de 1886. Só ela poderá, pela fecunda lição transmitida, colmatar o negativismo do fim-de-século.

### 3.1 A «nudez moral»: «Tema para Versos I»

Em «Tema para Versos I» (1893), que originalmente figurava como prefácio a «Tema para Versos II» (1893), conto mais conhecido por «A Aia»<sup>313</sup>, Eça de Queirós

---

<sup>310</sup> De acordo com Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz. Apéndice: Bibliografía Queirociana Sistemática y Anotada e Iconografía Artística del Hombre y la Obra*, Tomo 1º, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1975, p. 361.

<sup>311</sup> Eça de Queirós, «O Francesismo», in Beatriz Berrini, *op. cit.*, p. 293.

<sup>312</sup> Já na crónica de 9 de Janeiro de 1881, «O Natal – A “Literatura de Natal” para Crianças», Eça de Queirós faz a apologia da literatura moral que consciencialize para os problemas do mundo em redor, sem ceder à crueza, e na qual seja possível preservar uma linguagem simples, pura, e clara, bem como a dimensão imaginativa não idealizante, inerente à qual está o exercício da liberdade artística. Nesta altura, tem em mente o conto de recorte tradicional (Eça de Queirós, «O Natal – A “Literatura de Natal” para Crianças», in Elza Mine e Neuma Cavalcante, *op. cit.*, p. 207).

<sup>313</sup> O título «A Aia» foi-lhe atribuído pelo editor Luís de Magalhães. «Tema para Versos I», também conhecido por «Carta a Manuel», não foi publicado por este editor conjuntamente. A separação dos dois textos, que originalmente formavam um conjunto, modificou a intenção original do seu autor. Eça de Queirós, através do título, pretendia sublinhar o interesse universal e poético da sua história, apresentando-a após uma breve introdução. Na edição crítica da obra, da Imprensa Nacional, porém, este

valoriza a literatura que representa valores universais e encerra uma lição. Por conseguinte, defende aí os temas e motivos que nada têm a ver com o lirismo confessional ou sentimental e subjectivo do romantismo criticado e estão associados à vertente moral. Num século que considera «saciado de lirismo sentimental» e das intimidades banais de poetas introspectivos, a narrativa moral, na sua universalidade, será a única capaz de cativar a atenção do homem modificado pela ciência, pela civilização.

O autor não só se demarca da tendência romântica que desde sempre criticou, mas também de outras tendências estéticas coetâneas filiadas no romantismo. Numa carta a Alberto Oliveira, datada de 1894, ele confessa não acreditar na utilidade do Nativismo e do Tradicionalismo, porque circunscrevem demasiado a matéria literária ao interesse regionalista. Na sua perspectiva, essa empresa fora já realizada pela primeira geração romântica e nenhum resultado produziu no sentido de renovar moralmente o país ou conseguir a renacionalização de que ele necessitava. Por tudo isso, a universalidade, associada ao conto, será mais eficaz no cumprimento desta renovação<sup>314</sup>.

A literatura, portanto, deve entregar-se a problemas que não são marginais nas preocupações do homem, cumprindo uma superior missão social. No cumprimento desta missão, o autor procura os seus temas na História, na lenda, e nas religiões. Esta necessidade do divino é característica do fim-de-século, no qual o descrédito do naturalismo conduziu ao desenvolvimento de uma tendência estético-religiosa neo-cristã, nomeadamente franciscana, cujo objectivo é o de superar o materialismo. Nos seus contos fantasistas, Eça de Queirós intenta isso mesmo, defendendo neles os princípios evangélicos da fraternidade e da igualdade<sup>315</sup>.

Numa carta de 1895, escrita aos condes de Sabugosa e de Arnoso, é ainda a simplicidade, a fluidez, e a correcção de uma história sentida, real, e todavia, poética

---

sentido foi restituído. Ernesto Guerra da Cal critica as modificações operadas pelos vários editores queirosianos, (*op. cit.*, p. 259 e p. 404).

<sup>314</sup> Como realça Feliciano Ramos, Eça de Queirós condena o nacionalismo literário que se encurrale nas fronteiras nacionais, esquecendo o resto da humanidade. Ao aceitar acolher temas nacionais, opta por tratá-los de modo a que alcancem a sensibilidade de qualquer leitor (*Eça de Queirós e os Seus Últimos Valores*, Lisboa, Revista Ocidente, 1945, p. 22).

<sup>315</sup> O autor reflecte sobre este assunto em «Um Santo Moderno» (in Elza Mine e Neuma Cavalcante, *op. cit.*, pp. 352-354).

que o autor enaltece<sup>316</sup>, defendendo a leveza da forma ou a eficácia da brevidade em sublinhar o conteúdo poético-moral. As expressões «nudez moral» e «beleza moral», que utiliza em «Tema para Versos I» para qualificar a história da Índia aí narrada (p. 251 e p. 261), anunciam a reorientação narrativa da sua obra, através da qual recupera o passado, interessando-se pelas potencialidades pedagógicas do conto, patente na sua contenção. Eça de Queirós regressa à simplicidade que saúda no prefácio a *Aquarelas* de João Dinis.

No prefácio a *Azulejos*, o autor foca alguns aspectos compositivos do conto que estão envolvidos na construção da sua brevidade, concentrando-se especificamente na necessidade de preservar a descrição contida ou essencial das figuras e da paisagem<sup>317</sup>. Esta contenção está associada à necessidade de preservar a integridade da emoção, cujo propósito é o de sublinhar os valores universais da fraternidade e da igualdade, encarados como resolução para a crise finissecular vivida:

No Conto, tudo precisa ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar, ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem somente os longes, numa cor unida. [...] Esta poética [...] é velhíssima, [e] já vem de Horácio. (p. 70)

Definitivamente liberto dos preceitos doutrinários do naturalismo, Eça de Queirós escolhe então a imaginação e a fantasia, que alia ao realismo como teoria geral da arte, porque, como explica nesse mesmo prefácio, a história não deve truncar a realidade e nem tão pouco falseá-la, sob pena de comprometer o seu sublime fim moral. O autor, afastado das grandes construções romanescas, dedica-se à arte do conto, cujo despojamento intrínseco se apresenta como grande atractivo<sup>318</sup>. De facto, defendendo a necessidade de preservar a essencialidade do conto, a sua simplicidade, para dele

---

<sup>316</sup> Eça de Queirós, in Helena Cidade Moura, *Correspondência (Páginas da Vida Íntima e Literária)*, p. 257.

<sup>317</sup> Erik Van Archer salienta que Eça de Queirós não aborda nesse prefácio as características peculiares da acção (*op. cit.*, p. 65), mas o autor concentra-se especificamente na descrição por considerá-la um elemento característico do romance, que, no conto, deve assumir uma configuração diferenciadora. Para isso, contribui a sua experiência em «Singularidades de uma Rapariga Loira».

<sup>318</sup> Na carta de 1895, dirigida aos condes de Sabugosa e Arnoso, o autor considera que escrever contos é uma das mais aprazíveis ocupações humanas, e qualifica Homero de magnífico contador de histórias. Este é um símbolo do despojamento da arte característica da tradição oral. Com efeito, supõe-se que o autor da *Odisseia* tenha sido um rapsodo ou um poeta popular cego, que peregrinava, de bastão empunhado, narrando versos conhecidos de memória. Associado ao uso de uma linguagem simples, não só em Eça de Queirós, mas também em Sophia de Mello Breyner, que o evoca em «Homero», de *Contos Exemplares*, através da personagem Búzio, tomá-lo como exemplo significa regressar à poesia, ao essencial da palavra (cf. Frederico Lourenço, «Introdução», in Homero, *Odisseia*, Lisboa, Cotovia, 2003, p. 11).

sobressair a emoção ou a moral, o autor constrói a sua brevidade através da assimilação dos processos compositivos da tradição oral, ou recuperando a sua memória.

### 3.2 A leveza: «Tema para Versos II»

Eça de Queirós não se refere especificamente aos princípios compositivos mencionados no «Prefácio a *Azulejos* do Conde de Arnoso», mas os mesmos são sugestivamente descritos em «Tema para Versos I», onde a indeterminação temporal e espacial, a evasão, o anonimato da personagem, a simplicidade estilística, são todos elementos referenciáveis à tradição oral do conto, a qual é retomada sem qualquer sombra de colagem irónica, como numa primeira fase de afirmação da doutrina realista aconteceu, através de «Singularidades de uma Rapariga Loira». Todos os processos constitutivos da literatura oral, inclusive os seus motivos, estão aqui presentes, e o autor reclama directamente a influência desta herança:

[...] Sem época, sem nomes, sem localização que se possa verificar num mapa, abstracta como acontecida no país das almas, esta história de uma alma, que se dirige só à alma, deve vir envolta em tão pouca literatura como aquelas que o Povo, na sua singeleza genial, torna profundamente vivas e moventes – afirmando apenas, com magnífica indiferença pelas épocas, pelas nações, e pelos costumes – *que era uma vez um rei...* (p. 252)

Ao adoptar a matricial orientação funcional do conto, que aqui consiste na transmissão de um ensinamento moral, Eça de Queirós recupera a figura anónima do contador de histórias tradicional. Nos seus contos, não há vestígios explícitos da actuação desta figura, como se encontra em Rodrigo Paganino, mas o narrador heterodiegético dissimula a sua presença ao assumir-se como mero transmissor da matéria narrada, evocando-os, procurando eliminar a sua subjectividade, através de um estilo que deveria ser enformado pela imparcialidade e neutralidade tradicionalmente associadas a esta modalidade narrativa. A opção justifica-se porque, também aqui, o âmago do conto é a sua acção ou o acontecimento. Como anunciava o excerto de «Tema para Versos I», a história em si é muito mais importante do que o local e o tempo nos quais ela ocorreu. O interesse concedido pelo autor à acção decorre da sua necessidade de evidenciar a lição moral e os valores poético-morais que ele encarna (como sejam a dignidade, a lealdade, a compaixão, o amor ao próximo e à pátria, o desprezo pelos bens

materiais e a frugalidade). De acordo com isso, o recurso ao sumário e ao resumo decorre da redução do tempo da história exigida pela narrativa moral.

A acção, pontuada pelo destaque dado a acontecimentos considerados fulcrais, é reduzida ao mínimo pela necessidade de fazer sobressair a atmosfera poética. A história volta a processar-se de modo linear, sendo por vezes dividida em partes (graficamente assinaladas pelo autor através da adição de um espaço em branco), cada uma das quais sinalizando um avanço específico na acção. Neste sentido, na acção, o autor implica a simbologia atribuída pela literatura folclórica ao número três, que é mais explícita em «O Tesouro» (1894). Esse número reflecte também a adopção da estrutura clássica tripartida (princípio, meio, fim) e remete para a sequencialidade cronológica, que indica uma contracção temporal no conto equivalente à recuperação da sua brevidade original, de quando era uma narrativa oral, a partir da narrativização de todos os seus elementos. Todas estas opções decorrem da necessidade de dar cumprimento ao objectivo proposto: transmitir uma lição de natureza moral.

Como no contexto do conto oral, todas as categorias narrativas remetem para uma oposição moral, a começar pelo tempo e pelo espaço, aos quais o autor atribui um relevo específico, mencionando-os de forma imprecisa. Por conseguinte, o narrador de «Tema para Versos II», ao recorrer à fórmula tradicional normalmente associada ao conto oral, «era uma vez», situa de imediato a acção num tempo indefinido e não localizável em termos históricos. Em as «Histórias» – «Frei Genebro» (1894), «O Tesouro» (1894), e «O Defunto» (1895) –, esse enquadramento temporal é modificado pela sua relação com a História geral<sup>319</sup>. Não é, portanto, ocasional a localização espacial da acção de «Tema para Versos II» na Índia, terra cuja sumptuosidade, como referido em «Tema para Versos I», sugere ao artista «largos desenvolvimentos decorativos», pois é prescindindo da exploração destes que o narrador delinea uma

---

<sup>319</sup> «Frei Genebro» situa-se no período histórico da vida do fundador do franciscanismo, final do século XII, princípio do século XIII. «O Tesouro» decorre durante o período da Reconquista Cristã, iniciada no século VIII e finda no século XIII, e, finalmente, «O Defunto» desenvolve-se em finais do século XV (1474), período dos Descobrimentos portugueses, que vão de 1415 a 1543. A sua datação específica remete para a construção realista do conto de interesse medieval, que difere da universalidade atribuída a «Tema para Versos II». Os manuscritos queirosianos n.ºs 238 e 249, que originam «O Tesouro» e «O Defunto», e *A Ilustre Casa de Ramires*, contêm notas relativas a crenças, costumes, termos, etc., comprovam que Eça de Queirós trabalhou para alcançar a reconstrução histórica do período medieval nos contos acima mencionados, daí a classificação de «histórias» (cf. Carlos Reis e Maria do Rosário Malheiro, *A Construção da Narrativa Queirosiana. O Espólio de Eça de Queirós*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989, p. 113). Em «O Suave Milagre!» (1898), a acção é também situada num tempo histórico específico, aquele durante o qual Jesus ainda vivia na Palestina. «Adão e Eva no Paraíso» (1896) e «A Perfeição» (1897) situam-se num tempo mitológico.

história na qual o principal interesse é o princípio moral. Tanto o espaço como o tempo, que servem apenas de enquadramento à acção, assumem uma qualidade simbólica.

Eça de Queirós, como o próprio refere no «Prefácio a *Azulejos* do Conde de Arnoso», respeitando o modelo tradicional do conto, abdica da descrição minuciosa a favor do apontamento sumário do espaço e mundo dos objectos, ambos dotados de característica funcionalidade e simbolismo. Para além disso, também pela necessidade de evidenciar o ensinamento moral, as personagens são limitadas em número, sendo excluído o pormenor na sua caracterização, e remetem para papéis socialmente representativos (o rei, a rainha, a serva, os fidalgos), associados à rígida estratificação característica da sociedade medieval. O seu anonimato favorece a universalidade, isto é, permite que o leitor das várias épocas se identifique com o tema tratado no conto. A sua descrição física e psicológica é depurada, concordando com a forma.

O domínio exercido pelo relator está bem explícito na opção pela caracterização directa, na qual se alia a prosopografia (aspectos fisionómicos ou exteriores) à etopeia (atributos morais), com inevitáveis implicações em termos de acção. Mau grado a identificação do narrador com o contador, a verdade é que a subjectividade está presente e permite a diferenciação entre conto oral e conto literário moderno, porque o recurso a adjectivos axiológicos, para além de denunciar a oposição maniqueísta bom/mau, revela por parte do narrador a adopção de um ponto de vista pessoal, de uma tomada de posição que tem influência na composição narrativa.

A exaltação emotiva caracteriza a atitude do narrador, e esta é muitas vezes transmitida através da presença da exclamação ou interrogação admirativa. Caracterizando directamente a serva, ele procura apresentar como sua característica psicológica fundamental a sua lealdade, que, vedando o seu coração à cobiça e ambição, a coloca ao serviço da moralidade. Ele comove-se, por exemplo, com a lealdade da serva de «Tema para Versos II», a qual considera sublime, valorizando o gesto de sacrificar o filho pela pátria, simbólico da sobreposição do interesse colectivo ao individual. O discurso indirecto livre, neste caso, para além de unir o espanto do narrador à interrogação da multidão do palácio, comprova que não há matéria que mitigue a perda do amor de um filho: «Mas como? Que bolsas de ouro podem pagar um filho?» (p. 266) A sua sublimidade advém da fortaleza que demonstra perante um sofrimento tão atroz. A posição demiúrgica do narrador relativamente à história implica que, conhecendo antecipadamente o seu desfecho, ele pode introduzir comentários

acerca dos seus eventos e personagens, ajuizando de forma subjectiva, assim influenciando o leitor. No caso de Eça de Queirós, a sua objectividade é deliberadamente comprometida pela adopção de um posicionamento afectivo e moral.

A descrição estática dos atributos da personagem tem a ver com a oposição moral, apresentando-se o narrador como defensor da personagem de boa moral e acusador daquela que se opõe a esta. Em «Tema para Versos II», a rainha, o rei, a serva, e o menino sacrificado representam o bem. A afectividade do narrador relativamente ao último inscreve-se no diminutivo («escravozinho»). A divergência de classe ou contraste entre a riqueza e a pobreza é, aliás, veiculada pela descrição das duas crianças. Esta denuncia a adesão do narrador aos indefesos, que conduz à apologia da renúncia da matéria pelos valores imateriais da fraternidade e da igualdade.

O príncipe está associado ao ouro (como demonstra o guizo e o cabelo dourado, bem como o seu berço de marfim rodeado de brocados). Como o filho do Duque de Marlborough, é uma criança nascida no luxo<sup>320</sup>. O escravo está associado ao bronze, isto é, o seu berço é pobre e de verga. A hipálage utilizada para descrevê-lo, «berço servil», remete para a lealdade que a mãe demonstrará, sacrificando-o pelo reino (p. 254) e para a inevitabilidade da sua condição de pobre. O seu cabelo («negro e crespo», p. 253) também evidencia a sua pobreza, como o brilho do ouro destacara a riqueza do primeiro. Todavia, o nascimento de ambos numa mesma noite de verão remete para a defesa da igualdade e da fraternidade apoiada pelo narrador, o qual as vê como forma de superar o egoísmo originado pelo materialismo, compartilhando da opinião do seu autor<sup>321</sup>. A preferência do narrador pela serva e pelo seu menino advém do facto de representarem simbolicamente a pobreza evangélica, um ideal aqui defendido.

---

<sup>320</sup> Eça de Queirós, na crónica «O Marquesinho de Blandford» [1898] (in Elza Mine e Neuma Cavalcante, *op. cit.*, p. 338) considera a criança pobre mais afortunada. No conto, como indica a seguinte passagem, acontece o mesmo: «A existência na verdade era para ele mais preciosa e digna de ser conservada que a do príncipe, porque nenhum dos duros cuidados com que ela enegrece a alma dos senhores, roçaria sequer a sua alma livre e simples de escravo.» (*Contos I*, p. 254). Foi a criança pobre que teve a sorte de nascer nas palhas de um curral, entre a vaquinha e o burrinho, protegida pela luz da estrela da anunciação. Nesta crónica, o autor considera a riqueza promotora das desigualdades sociais, que só poderão ser vencidas pela adopção do ideal cristão da pobreza evangélica, única solução para o materialismo coetâneo. No conto, e de forma indirecta, é estabelecida uma relação com a crónica de actualidade. Nesta, pode ler-se: «Assim, com o seu tecto bem garantido para bem o abrigar, esse tecto que o filho do Homem outrora, numa estrada solitária da Galileia, se lamentava de não possuir, o filho de Marlborough foi maciamente aconchegado no seu berço sublime.»

<sup>321</sup> É perceptível aqui a influência da lição evangélica: «Em verdade vos digo que dificilmente um rico entrará no Reino do Céu. Repito-vos: É mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha, do que um rico entrar no reino do Céu.» (Mt 16: 26).

De acordo com esta oposição maniqueísta, o irmão bastardo do rei pertence ao lado do mal e, ao assassinar este último, comprova que o materialismo constantemente põe à prova a fraternidade, razão por que Eça de Queirós contra ele se insurge e coloca-o do lado do mal. Este irmão anónimo do rei é descrito pelo narrador de «Tema para Versos II» como «homem depravado e bravio», porque está consumido pela cobiça do ouro (p. 252). A ideia de que o materialismo constantemente põe à prova a fraternidade perpassa por outros contos de Eça de Queirós, e está particularmente presente em «O Tesouro».

Aliás, o facto de, neste conto, serem três os irmãos assim o indica. Este número simbólico característico da literatura folclórica equivale a rivalidade e favorece o desequilíbrio originado pela ambição<sup>322</sup>. Em «Frei Genebro», trata-se também de dois irmãos, Genebro e Egídio, que, embora não partilhem laços de consanguinidade, como no caso anterior, pertencem a uma mesma ordem religiosa, a mendicante franciscana. Em ambos os casos, a ambição e a ganância prejudicam a fraternidade. O motivo do tesouro, que está relacionado com o pecado da cobiça, sendo característico da literatura folclórica, está explicitamente presente em «O Tesouro», mas está implícito noutros contos queirosianos, como «Tema para Versos II». Neste caso, trata-se do tesouro que é dado a escolher à serva como recompensa pelo seu acto patriótico de sacrificar o filho para salvar o herdeiro da coroa, mas que ela nobremente recusa. Para além disso, em «O Defunto», D. Leonor é para D. Afonso um tesouro guardado cupidamente<sup>323</sup>.

O irmão do rei pertence à aristocracia e transforma-se em lobo e «homem de rapina» (p. 259), metáforas que denunciam a sua cedência à cobiça. Na visão do autor, a

---

<sup>322</sup> Cf. «Três», Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, in *Dicionário dos Símbolos, Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, tradução de Cristina Rodriguez et alii, Lisboa, Teorema, 1994, p. 656.

<sup>323</sup> O conto «O Tesouro», na colectânea de Teófilo Braga, recebe o título de «Os Quatro Ladrões», e nele as personagens (tal como acontece com «The Pardoner's Tale», de *The Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer, inspirado no mesmo conto oral) não partilham nenhum grau de parentesco, pelo que a adaptação de Eça de Queirós procura focar a temática da ambição a partir do tema da fraternidade, um tema que, aliás, como refere Álvaro Lins, estabelece uma ligação entre «O Tesouro» e *O Mandarim (História Literária de Eça de Queirós*, 3ª edição, Lisboa, Bertrand, 1959, p. 85). Para Maria João Simões, a traição é o tema tratado, mas a verdade é que esta não existiria sem a ambição e a cobiça, um facto que é corroborado pelos demais contos, nos quais é o móbil primeiro da má acção da personagem, remetendo para os malefícios do materialismo que o autor pretende evidenciar (cf. «Conto e Composição Narrativa: Aspectos Compositivos do Conto Queirosiano», in António Manuel Ferreira, coord., *Rumos da Narrativa Breve*, Aveiro, 2003, p. 27). Evidentemente, a cobiça motiva os irmãos (Ruy, Guanes, Rostabal), muito embora ela se enquadre num contexto sócio-histórico particular de guerra e de fome, que associa as atitudes adoptadas à questão elementar da sobrevivência, pois estão famintos e pobres. O mesmo pecado subjaz às atitudes adoptadas pelos homens ricos de «O Suave Milagre!», como Obed, e a «Frei Genebro», que cobiça a santidade como uma riqueza ou um tesouro, e, tal como um avaro, de tudo faz para alcançá-la, aproveitando-se da fraqueza mental e física de Egídio.



cobiça enegrece a alma do homem e gera o orgulho. A escrava percepção o usurpador do trono como um homem «de face mais escura que a noite e o coração mais escuro do que a face, faminto do trono [...]!» (pp. 253-254). Os irmãos de Medranhos, do conto «O Tesouro», e Frei Genebro pertencem a classes privilegiadas, respectivamente à fidalguia e à classe eclesiástica. Sobre os irmãos, o narrador heterodiegético conclui que a miséria os tornava «mais bravios que lobos», alegando que as circunstâncias precárias da vida os animalizaram (p. 268). A caracterização directa e simbólica sugere o predomínio do egoísmo sobre a fraternidade, através da convergência entre os atributos físicos e os atributos psicológicos da personagem. A sua animalização, empreendida pela deformação grotesca, procura indirectamente realçar os malefícios da cobiça. Rostabal «rosnou surdamente» (p. 268). O oxímoro, a partir do qual a raiva é assumida silenciosamente, permite a assimilação do animal no homem.

Frei Genebro, que pensa nos lobos e lamenta o descuido do pastor que cuidava dos bácoros, pensa em si próprio, pois, aproveitando-se da sua distração, ataca o bacorinho inocente como se fosse um lobo. A dimensão instintiva tende, pois, a dominar no homem que cobiça ou é ganancioso e o carácter predatório por ela assumido surge associado à imagem do lobo, muitas vezes na origem da deformação grotesca. Em «O Suave Milagre!», Obed é um homem rico, influente, e por isso tem «o coração cheio de orgulho como o seu celeiro de trigo» (p. 386), acreditando poder comprar a salvação dos seus gados e vinhedos a Jesus. Neste caso, no conto queirosiano, quanto mais rica é a personagem, mais orgulhosa ela é. É justamente o orgulho dos ricos que fundamenta a sua animalização, que se apresenta como princípio para o seu contrário: a humanização do animal, que vive em harmonia com o cosmos.

Para Eça de Queirós, a evolução do homem deve ser atribuída à sua separação da mãe natureza. De facto, em «Adão e Eva no Paraíso», Adão descobre no paraíso um local de conflito, no qual o homem, para se afirmar, tem de rejeitar a igualdade essencial, transformando-se de homem frugal em homem carnal, fazendo da vida morte ao dizimar a floresta para construir abrigo. Esse antagonismo do homem com o cosmos origina a sua animalização e a humanização da natureza no conto queirosiano. O animal vive em harmonia com a restante natureza e apresenta-se como símbolo da lealdade, e por isso contraponto do homem. A égua de Guanes, em «O Tesouro», demonstra inquietação quando vê o dono ser morto à traição e recusa mesmo abandoná-lo, sendo a sua atitude contraposta à de Ruy, que, no mesmo momento, ignora e abandona o irmão

a esvair-se em sangue. Em «Frei Genebro», a vara de porcos é retratada como mãe e respectivos filhos («e os bacorinhos correndo em torno às tetas das mães, luzidios e cor-de-rosa», p. 274).

A ideia de que a ambição dos ricos cria uma enorme plebe sofredora subjaz a esta visão, da qual faz parte o catolicismo pós-tridentino, que Eça de Queirós considera responsável pelo desenvolvimento do materialismo da Igreja, o mesmo que acusa de ter esquecido as narrativas de abnegação voluntária, dos grandes santos, e a sua lição moral<sup>324</sup>. Em «Uma Carta (A Carlos Mayer)» (1867), o autor defende que o catolicismo pós-tridentino comprometeu o espírito evangélico e na crónica «Espiritismo», de 4 de Fevereiro de 1893, reivindica o regresso a essa ideia consoladora de Jesus, amigo das crianças e dos pobres. Na sua «Encíclica Poética sobre a Alimentação Cristã do Papa Leão XIII» (1897), denuncia a prevalência de uma doutrina que desmente a genuína experiência evangélica, contrariando os seus valores essenciais, esquecendo os mártires de Deus, como S. Francisco.

«Frei Genebro» insere-se nessa crítica e o conceito de santidade queirosiano visa contrariar esta visão. Eça de Queirós, que herda o conceito de santidade de Antero de Quental<sup>325</sup>, defende que o homem deve renunciar a tudo o que escraviza o espírito para alcançar a perfeição, que consiste na prática de um bem impessoal e adopção da simplicidade cenobítica e vida espiritual, como faz Jacinto no conto «Civilização» (1894)<sup>326</sup>. A santidade deve, porém, assumir a forma social, única adequada a um século saciado da ciência e do materialismo. O santo, neste caso, luta desinteressadamente pelo bem alheio, sem atentar na salvação egoísta da sua alma, sendo o conceito laico e não associado ao termo teológico da salvação<sup>327</sup>.

Eça de Queirós adiciona algumas particularidades ao modelo oral, desenvolvendo a cumplicidade entre o tradicional e moderno, pois sendo a descrição indicial, nos seus contos, não escapa à inovação e marca pessoal do seu autor. Esta

---

<sup>324</sup> Como afirma o narrador de *A Cidade e as Serras*, os homens depressa esqueceram a lição de Jesus «e eis que por seu turno vestem púrpura, e são Bispos, e são Papas, e se aliam à opressão.» A única solução para este problema consiste no regresso ao espírito evangélico ou à faceta consoladora da religião (*A Cidade e as Serras*, 28ª edição, Lisboa, Livros do Brasil, s. d., p. 88).

<sup>325</sup> Numa carta de 1865, este autor equipara a santidade à desistência de vaidades mundanas, que leva o homem a trabalhar pelo bem na sua expressão impessoal (Antero de Quental, in Ana Maria Martins, org., *Cartas I [1852-1881]*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1989, p. 51). É nesta perspectiva que se enquadra o conceito queirosiano de santidade.

<sup>326</sup> Eça de Queirós, «Um Génio que era um Santo», in Helena Cidade Moura, org., *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, 2000, p. 274.

<sup>327</sup> Cf. Eça de Queirós, «O Bock Ideal», in Elza Mine e Neuma Cavalcante, *op. cit.*, p. 406.

também se evidencia através do desenvolvimento de redundâncias. Estas, no caso da literatura de expressão oral, eram impulsionadas pelas condições físicas de apresentação, que estimulavam o seu carácter aditivo. Eça de Queirós, em afinidade com a tradição, recorre também à conjunção coordenada copulativa («e») e não associa a redundância a um momento de pausa que constituiria uma expansão relativamente à acção. A simplicidade discursiva que, em última instância, justifica esta escolha visa cativar a atenção do leitor. Concordando com o objectivo delineado, ela caracteriza-se pela presença da comparação, dupla adjectivação, adverbiação, e polissíndeto. As categorias morfológicas (verbo, adjectivo, advérbio) são responsáveis pelo contraste de natureza moral.

No caso de «Tema para Versos II», a rainha chora «magnificamente» o rei, «desoladamente» o esposo, e ainda «ansiosamente» o pai do seu filho<sup>328</sup>, uma descrição que visa reforçar a aliança entre o amor individual e o amor à pátria, responsável pela atitude limite da serva no desfecho do conto. A cumplicidade entre um e outro tipo de amor é essencial para a caracterização desta fase da vida literária do autor, que vai buscar a ideia de universalidade a um sentimento compartilhado colectivamente. Ora, a redundância na adverbiação comprova a singularidade moral da personagem, caracterizada através de uma categoria morfológica que descreve toda a sua personalidade. Para além da rainha, a escrava, mãe dolorosa como a mulher pobre de «O Suave Milagre!», é caracterizada pela dedicação e lealdade íntimas (ao filho) e pública (ao príncipe, ao futuro rei, à rainha, e ao reino). A sua fidelidade ao reino está patente no desvelo dedicado ao príncipe, que é simbólico do amor à pátria<sup>329</sup>.

A dedicação aos dois catapulta o foco do conto para a excepcionalidade da personagem, que se materializa também pela sua consagração à fé tradicional, na qual acredita porque é fiel ao rei e à rainha e porque acredita simplesmente na vida para além da morte. A fé justifica a entrega do filho às mãos do assassino e explica o desfecho do conto. Eça de Queirós assume aqui uma posição similar à que é adoptada por Rodrigo

---

<sup>328</sup> Neste caso, de facto, o advérbio remete para a excelência moral da personagem, mas a aplicação desta categoria morfológica à descrição de Luísa em «Singularidades de uma Rapariga Loira» tem um sentido absolutamente diferente. Luísa apresenta-se «magnificamente pálida e vestida de luto» (*Contos I*, p. 174), e esta descrição denuncia uma excepcionalidade artificial e material, que condiz com o seu carácter falso e dúbio, denunciado pela descrição.

<sup>329</sup> A escrava dedica todo o carinho ao seu príncipe, mas o amor de mãe propriamente dito é exclusivamente dedicado ao filho biológico. O facto de oferecer «beijos delicados» ao primeiro, em cuja fragilidade pensa, e «beijos pesados e devoradores» ao segundo, esclarece a sua posição (*Contos I*, p. 254).

Paganino, em *Os Contos do Tio Joaquim*, inspirados pelo Antigo Testamento. A partir da figura da aia, defende uma espécie de lei natural a partir da qual uns nascem e permanecem pobres e outros nascem e permanecem ricos. Desta lei, resultaria o equilíbrio, porque de facto o autor pressupõe o contentamento da escrava na pobreza, uma questão que concorda com a sua adopção da perspectiva do Novo Testamento ou do cristianismo evangélico, na sua exaltação da pobreza como salvaguarda da integridade do homem<sup>330</sup>.

O acto sublime da serva, por amor à pátria, só é superado pelo acto admirável de recusar as riquezas que lhe são oferecidas como recompensa pelo que fez. Esta recusa, complementada pelo desfecho, faz dela uma representante da crença inabalável na religião amável de Jesus, e uma figura que incorpora o ponto de vista queirosiano neste fim de século. A religião de Jesus, de acordo com o autor, é uma consolação para a dor vivida, para o desalento e a desesperança, que deve levar à recusa do orgulho dos ricos, associado nos contos ao materialismo ou à riqueza como única ambição do homem. A morte sacrificial desta serva enquadra-se numa concepção finalística da literatura e na defesa do idealismo contra o materialismo, uma questão essencial em toda a obra queirosiana, que adquire neste momento um sentido ainda mais agudo.

Em 1878, Eça de Queirós reconhecia que a ausência do meio o impedia de continuar a cultivar os processos experimentais que pusera em prática em «Singularidades de uma Rapariga Loira». Este impedimento, levando-o a optar pelo recurso a processos literários, permitiu a sua incursão pela fantasia, pela imaginação, e pelo lirismo, satisfazendo o desejo de idealismo que a sua educação positiva condicionara, pela necessidade de dedicar atenção aos problemas actuais de interesse social. O seu regresso à forma tradicional do conto, à qual acrescenta a feição moderna atribuída a «Singularidades de uma Rapariga Loira», justifica-se pela necessidade de recuperar a feição interventiva e moralista da literatura, mais eficazmente posta em prática neste género. As suas potencialidades instrutivas, que decorrem da brevidade

---

<sup>330</sup> Em Eça de Queirós, o cristianismo evangélico está relacionado com a oposição materialismo/idealismo, pois o seu ideal de pobreza é aceite como forma de vencer o materialismo finissecular. Nesta passagem, a felicidade da escrava na sua servidão está sem dúvida relacionada com esta questão: «Pertencia [a escrava] porém a uma raça que acreditava que a vida da Terra se continua no Céu. O rei seu amo, decerto, já estaria agora reinando num outro reino, para além das nuvens, abundante também em serras e cidades. O seu cavalo de batalha, as suas armas, os seus pajens, tinham subido com ele às alturas. Os seus vassallos que fossem morrendo prontamente iriam nesse reino celeste retomar em torno dele a sua vassalagem. E ela um dia, por seu turno, remontaria num raio de luz a habitar o palácio do seu senhor, e a fiar de novo o linho das suas túnicas, e a acender de novo a caçoleta dos seus perfumes, seria no Céu como fora na Terra, e feliz na sua servidão.» (p. 253)

associada à «nudez moral», são utilizadas pelo autor como meio para transmitir uma lição moral, capaz de superar o pessimismo finissecular.

A evasão temporal proporcionada por esta experiência ficcional não impede o tratamento de problemas actuais relevantes para o tempo de Eça de Queirós. A reflexão sobre o materialismo continua a estar subjacente à prática ficcional. Este, como se sabe, não existe sem o seu contraponto, o idealismo, que aqui consiste na defesa de certos valores eternos e universais, como a fraternidade e a caridade evangélica, dois elementos que o autor considera capazes de produzirem a evolução moral pedida pelo fim-de-século. Ao recorrer a um género cuja função primordial consiste em transmitir uma lição, contribuindo para a coesão comunitária, Eça de Queirós contesta certas tendências finisseculares como o decadentismo fialhiano e sua exaltação da sensualidade mórbida, que teve como mérito libertar o conto da sua servidão narrativa. Neste sentido, o seu projecto de intuito pedagógico tem mais afinidades com o de Trindade Coelho, autor cuja prática permite que o conto regresse à sua brevidade folclórica, dada a defesa da contenção pedida pela imposição do pudor ou moralidade empreendida pelo autor de *Os Meus Amores*.



**Capítulo V – O Canto e o Conto em Manuel da Fonseca:  
Desolação e Consolo**





## 1 O neo-realismo e Manuel da Fonseca

O neo-realismo, movimento que se manifesta logo nos anos 30 e permanece actuante até final da década de 50 do século XX, enquadra-se num momento histórico particularmente difícil, que legitima uma concepção da arte como expressão dos problemas colectivos e o empenhamento da mesma na defesa dos direitos do homem, ou o compromisso da estética com o social. Um ano antes de a geração da *Presença* ter iniciado a sua actividade, em 1926, a ditadura militar é instaurada no país, tendo evoluído, dois anos depois, para o regime fascista, quando António de Oliveira Salazar é eleito Ministro das Finanças.

No resto da Europa, o cenário é igualmente desanimador. Com efeito, a Alemanha enfrenta, por volta de 1930, o avanço do nazismo, numa altura em que o segundo modernismo se depara com uma divisão interna. A dissidência de Miguel Torga, Edmundo de Bettencourt, e Branquinho da Fonseca, em cujas críticas os neo-realistas se revêem, surge numa altura em que Espanha é confrontada com uma forte agitação social, e, internamente, Salazar ascende à presidência do Conselho de Ministros. Para além disso, também por cá, a contestação operária sobe de tom, e acaba por ser asfixiada pela constituição do Estado Novo.

Em 1936, ano em que morrem Garcia Lorca, Unamuno, e Gorki, a Frente Popular vence as eleições no país vizinho, e é desencadeada a Guerra Civil. A resistência popular espanhola só será verdadeiramente derrotada quando tem início a Segunda Guerra Mundial, em 1939. O conflito vai precisamente intensificar-se, em 1944, até que conheça o seu desfecho. Todavia, a paz é ensombrada pelo desencadear da Guerra-fria e não menos pelo aprofundamento do desequilíbrio entre ricos e pobres, no pós-guerra. Ora, todos estes acontecimentos históricos tiveram grande influência na formação do movimento em causa, como avalia Joel Serrão:

Antes de mais, somos levados a pensar e a verificar que os sucessos da década de 40 que percebemos como mais significativos – as sequelas da guerra civil espanhola; a segunda guerra mundial, e as aflições e as esperanças por ela provocadas; o franquismo e o salazarismo peninsulares; uma lenta, tão lenta, mutação sócio-económica portuguesa atribuível à deslocação, sem dúvida paulatina mas irreversível, do predomínio maciço das actividades agrárias tradicionais para o incremento de alguns núcleos fabris; as tensões ideológicas, as encruzilhadas e as opções, as quais, directa ou indirectamente, o marxismo desempenhou papel catalizador de importância fundamental – sim, somos levados a a verificar, uma vez mais, que, na verdade, tudo se articulou ou em condições (algumas condições) da novelística que, vai para trinta anos,

se escrevia e publicava, entre nós, em diálogo claro ou abafado com essa ambiência geral.<sup>331</sup>

Não obstante a repressão interna, Gladkhov e Plekhanov são divulgados clandestinamente em meados dos anos trinta, durante os quais são publicados *O Diabo* (1935) e *Sol Nascente* (1937), órgãos divulgadores do movimento. Aliás, logo em 1936, as linhas de força deste são estabelecidas na conferência de Alves Redol: «Arte». O autor, que, a par de Garcez da Silva e Arquimedes da Silva Santos, pertence ao denominado Grupo de Vila Franca (de Xira), constituído por volta dos anos 30 e permanecendo activo até à década de 40, inicia, com este documento, a polémica entre neo-realistas e presencistas, cujo ideal de arte contesta.

Nesta sua intervenção, Alves Redol considera que a arte é determinada por questões económicas e sociais, e destina-se a servir a sociedade<sup>332</sup>. Se, por um lado, a poesia neo-realista (por exemplo, a de Mário Dionísio ou a de Manuel da Fonseca) revela já um sujeito lírico que se identifica com a massa anónima, um romance como *As Sete Partidas do Mundo* (1938), de Fernando Namora, está ainda imbuído do espírito presencista. *Gaibéus*, do referido Redol, apresenta-se assim como o primeiro romance marcado pelas mesmas coordenadas da poesia, porquanto aborda a vida sacrificada do grupo social referido no seu título, vítima de opressão por parte do empregador.

Os anos 40 são marcados não só pela publicação de *Novo Cancioneiro* (1941), mas também pelas experiências narrativas de Soeiro Pereira Gomes, Mário Braga, Antunes da Silva, e Manuel da Fonseca, que participa, desde logo, em *Cadernos da Juventude* (1937), revista que foi imediatamente apreendida. Aliás, o autor colaborou em diversas publicações periódicas, entre as quais *Altitude* (1939), *Árvore*, *A Capital*, *Vértice*, *O Diabo* e *Sol Nascente*<sup>333</sup>. No *Novo Cancioneiro*, Manuel da Fonseca publicaria *Planície*, cujo sujeito lírico de facto expressa as preocupações do colectivo.

Na poesia do autor, o interesse manifestado pelo mundo exterior resulta de uma identificação desse sujeito com temas socialmente relevantes. Aliás, esta preocupação com a realidade trouxe à poesia a assimilação de certo pendor narrativo, normalmente

---

<sup>331</sup> Joel Serrão, «A Novelistica Social da Década de 40 – Esboço de Problematização», *Colóquio – Letras*, nº 9, Setembro, 1972, p. 25.

<sup>332</sup> Como refere Garcez da Silva, esta concepção de arte denota a influência de Plekhanov e Bukharine (*Alves Redol e o Grupo de Vila Franca*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 82), que, mesmo a partir de uma recepção clandestina, influenciaram a formação ideológica do neo-realismo.

<sup>333</sup> Cf. Álvaro Manuel Machado, «Manuel da Fonseca», in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, p. 200.

ligado à ausência de rima. Neste registo, o sujeito continua atento ao mundo e a denunciar as opressões sociais, através dessa tendência. O autor apresenta figuras socialmente representativas, tipos que expressam a relação dialéctica entre o geral e o particular, e figuram como tal nos contos e nos romances, como seja o vagabundo, o mendigo, o maltês, entre outros<sup>334</sup>.

De *Rosa dos Ventos*, destaca-se «O Vagabundo e Outros Motivos Alentejanos», e, de *Planície*, «Canção do Maltês», e «Nocturno», onde se dá a apresentação das personagens da sua obra narrativa. O maltês é um deserdado da vida, vagabundo sem destino, porque vagueia de terra em terra à procura do trabalho que escasseia no local onde nasceu, sacrificando a família que tem (e pretende auxiliar) a tal vida. Esta figura do povo põe em prática o que Fernando Namora enuncia em *Casa da Malta*: «quem não tem pão na sua terra vai procurá-lo longe.»<sup>335</sup>

Os seus contos, que foram escritos a partir dos anos 20, e publicados nos jornais e revistas indicados, em obra, seriam editados apenas nos anos 40. *Aldeia Nova* é de 1942 e *Cerromaior* é de 1943<sup>336</sup>. Depois disso, virá a público *O Fogo e as Cinzas* (1951), *Seara de Vento* (1958), *Um Anjo no Trapézio* (1968), *Tempo de Solidão* (1973), *À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café* (2000). Manuel da Fonseca deve ser integrado na chamada primeira fase do movimento neo-realista, na qual ocupa um lugar de excepção, porque não participa do diálogo polemista.

Como considera Carlos Reis, há escritores que mais directa e activamente adoptam uma certa feição militante ou interventiva, e outros cuja fidelidade à doutrina marxista é menos explícita. Em nenhum dos casos, porém, é comprometido o cuidado com a dimensão estética dos textos<sup>337</sup>. Ao primeiro grupo, pertence Alves Redol e Soeiro Pereira Gomes, e, ao segundo, Carlos de Oliveira, Mário Dionísio, Manuel da Fonseca, que, adoptando os mesmos princípios estéticos, de facto abdicam da atitude polemista característica de alguns dos seus contemporâneos.

É neste sentido que se pode verdadeiramente notar uma diferença interna, não divisora, entre os representantes do movimento. A divisão deste em fases tem mais a ver

---

<sup>334</sup> Como refere Carlos Reis, os mesmos tipos, apresentados ainda em estado embrionário, são meros «esboços de personagens de ficção narrativa como que destituídas apenas de uma acção dotada de certa profundidade.» (*O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983, p. 101).

<sup>335</sup> Fernando Namora, *Casa da Malta*, 15ª edição, Mem-Martins, Europa-América, 1990, p. 62.

<sup>336</sup> Cf. Manuel da Fonseca, «Prefácio», *Aldeia Nova*, 11ª edição, Lisboa, Editorial Caminho, 1984, p. 9.

<sup>337</sup> Carlos Reis, «Neo-Realismo», in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, p. 530.

com o imperativo inicial de dar relevância à necessidade de intervenção social, própria do desejo de afirmação. A existência de uma segunda fase não está, portanto, relacionada com qualquer tipo de renúncia aos pressupostos essenciais da estética, mas com uma diferente (e não necessariamente maior) valorização do primado artístico, no qual os mesmos se integram, e mais elaborada técnica narrativa<sup>338</sup>.

É um facto inegável, contudo, que os primeiros neo-realistas se afirmam entre a Guerra Civil de Espanha e o fim da Segunda Guerra Mundial. Neste período de ascensão, a sua crença na chegada de um tempo de liberdade é um factor importante de mobilização, que se reflecte no empenhamento polémico. Os que vieram a seguir depararam-se com acontecimentos históricos como a Guerra-fria, a maior repressão ditatorial, e a guerra colonial, pelo que haveria algum desencanto quanto às esperanças primeiramente depositadas no êxito da sua acção social, concretizada pelo ideal da fraternidade entre os homens.

Por um lado, o neo-realismo insurge-se contra os modernismos de *Orpheu* e da *Presença* e o que considera ser uma atitude abstencionista, ou negação da submissão dos valores estéticos ao envolvimento social da arte. O conflito literário entre a nova estética e a *Presença* é despoletado com a publicação de um depoimento de José Rodrigues Miguéis no suplemento literário do *Diário de Notícias*, a 22 de Março de 1935, no qual o autor criticava a literatura alheada das preocupações do seu tempo. José Régio responderia a Miguéis, no nº 44 da *Presença*, defendendo que a abordagem dos problemas da humanidade não deve obediência a uma perspectiva exclusivamente sociológica.

Nas páginas de crítica e doutrina literárias publicadas por Régio na mesma revista, o próprio explicita as linhas de força do grupo que representa, em claro contraste com os princípios da nova geração. Em primeiro lugar, neste contexto, o artista é encarado como um homem de sensibilidade, de inteligência, e de imaginação superior, produzindo uma literatura viva cuja excelência a torna inacessível às

---

<sup>338</sup> Como confirma Alexandre Pinheiro Torres, a evolução natural do neo-realismo não assentou nem em novos pressupostos ideológicos nem numa nova atitude estética, porquanto, no movimento, o primado artístico e os princípios ideológicos sempre foram inseparáveis (*O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, 2ª edição, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 7).

condições do tempo e do espaço<sup>339</sup>. Esta literatura distingue-se da livresca porque a sua finalidade é produzir uma emoção estética<sup>340</sup>.

Para Régio, a realidade é apenas um pretexto, situação patente na equação «o Homem+o Artista + a Realidade = a Arte». Esta equação identifica diversas concepções de arte ao longo dos tempos, consoante seja acentuado o interesse pelo homem, pela expressão artística, ou pela realidade, que, no caso, surge em último lugar, preterida pelos dois primeiros elementos referidos. Partindo deste pressuposto, Régio conclui que «o dom da expressão adquire um valor predominante nas teorias e nas realizações esteticistas; e a influência exterior, isto é: a influência da realidade ou a atenção prestada à realidade – na arte sociológica, moralista, ou realista.»<sup>341</sup>

Considerando que a Natureza, a Vida, e a Realidade (que grafa em maiúsculas) exterior têm o seu lugar na arte moderna, José Régio continua a aceitá-las como pretexto, pois, para o psicologismo presencista, as faculdades intelectuais têm tanto peso quanto as capacidades instintivas e subscientes. Régio aceita como unicamente verdadeira a arte dos que não abdicam da finalidade artística em prol de uma crença política, de uma preocupação partidária, ou de uma doutrina religiosa, de qualquer constrangimento de natureza social<sup>342</sup>.

Não obstante defender que tais preocupações fazem parte da obra de arte, acredita que a vertente estética se superioriza a todas, pois a prerrogativa do artista sobrepõe-se à do moralista ou do homem empenhado na defesa de uma ideologia. Deste ponto de vista, é importante realçar que qualquer interesse de ordem política, religiosa, moral, ou social, é apenas um pretexto na obra de arte, pois a sua finalidade, para a *Presença*, só pode ser de natureza estética. Na opinião do polemista da *Presença*, o conflito entre a arte pela arte e a arte social pode ser reduzido à diferença entre uma arte que é exercida com toda a liberdade e uma outra que se coloca ao serviço de algo, ou decorre, na visão do autor, da veemência com que são defendidas opiniões políticas e sociais, vivida na primeira metade do século XX<sup>343</sup>.

---

<sup>339</sup> Como salienta José Régio, em «Literatura Viva» (1927) (cf. *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, Póvoa do Varzim, Brasília Editora, 1977, pp. 19-20).

<sup>340</sup> José Régio, «Literatura Viva e Literatura Livresca» (1928), *ibidem*, p. 46.

<sup>341</sup> José Régio, «Lance de Vista» (1927), *ibidem*, p. 37.

<sup>342</sup> José Régio, «Literatura Viva e Literatura Livresca», *ibidem*, p. 48.

<sup>343</sup> Cf. José Régio, *António Botto e o Amor, Seguido de Críticos e Criticados*, 2ª edição aumentada, Póvoa do Varzim, Brasília Editora, 1978, p. 11.

José Régio, em jeito de provocação, salienta que estas preocupações estão presentes, por exemplo, na obra de Dostoiévski, mas de modo indirecto, que é também uma forma de partilhar das inquietações do homem. De forma declarada, portanto, o crítico presencista refere-se à influência que o autor russo divulgado pela crítica literária presencista teve na formação do neo-realismo, para comprovar, contradizendo-o, que nem sempre a defesa dos direitos do homem tem que estar expressa, porque a literatura é fundada nessa liberdade artística. E, aliás, Mário Dionísio reconheceria tal influência, muito embora adequando-a à visão neo-realista, aquando da sua evocação do desabrochar do movimento, em 1969:

Um coração pulsando por todos os “humilhados e ofendidos” (líamos muito Dostoiévski, apesar do que terá parecido), uma obstinada recusa a ser feliz num mundo agressivamente infeliz, uma ânsia de dádiva total e o grande sonho de criar uma literatura nova, radicada na convicção de que na luta imensa pela libertação do homem, ela teria um papel inestimável a desempenhar contra o egoísmo, os interesses mesquinhos, a convivência, a indiferença perante o crime, a glorificação de um mundo podre.<sup>344</sup>

Álvaro Cunhal viria a criticar *Encruzilhadas de Deus* de José Régio, defendendo que a questão essencial é a de o escritor saber se se deve colocar do lado da luta ou do da reclusão individualista. Na sua opinião, o momento histórico vivido justifica a ingerência da ideologia na literatura e a acção desta no destino da humanidade, e não o umbilicalismo regiano, termo que utiliza para descrever a atitude adoptada pelo autor presencista<sup>345</sup>. Todavia, Régio refuta a acusação de Álvaro Cunhal, defendendo que o artista, como homem que é, produz uma arte com raízes na humanidade, razão por que a acusação desumanidade é injusta<sup>346</sup>.

O que efectivamente distingue os modernismos do princípio do século XX do neo-realismo é o interesse daqueles pelo individual e o deste pelo social, que leva à incompreensão daquela atitude de aparente isolacionismo do artista. Ora, o neo-realismo é herdeiro do romance social de Balzac e Zola, mas reinterpreta esta herança pela influência que recebe do realismo socialista de Gorki, Gladkhov, Cholokov, e do romance nordestino brasileiro de Ferreira de Castro, Jorge Amado, Amando Fontes, Lins do Rego, Graciliano Ramos, dos norte-americanos Steinbeck, Caldwell,

---

<sup>344</sup> Mário Dionísio, «Prefácio», in Manuel da Fonseca, *Obra Poética*, edição revista, Lisboa, Editorial Caminho, 1984, p. 21.

<sup>345</sup> Álvaro Cunhal, «Numa Encruzilhada dos Homens» (1939), in Carlos Reis, org., *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova/Editorial Comunicação, 1981, pp. 95-96.

<sup>346</sup> José Régio, *António Botto e o Amor, Seguido de Críticos e Criticados*, p. 19, p. 21

Hemingway, Upton Sinclair, tornando relevante a consciência de classe na arte e os antagonismos sociais à mesma associados. A ficção neo-realista, a partir da aquisição desta consciência, procura «dar voz às camadas sociais a que tudo se quer recusar»<sup>347</sup>. Com o realismo de oitocentos, o neo-realismo partilha a defesa de uma atitude de empenhamento social, mas o seu conceito de revolução é distinto, pois acreditava ser um movimento literário que obteria resultados práticos.

A polémica de 1930 entre José Rodrigues Miguéis e Castelo Branco Chaves, nas páginas de *Seara Nova*, sobre esse conceito, melhor explica a diferença. No movimento do século XX, ele é de matriz marxista e de natureza política, mas, no realismo oitocentista, a sua génese proudhoniana-anteriana atribui-lhe uma dimensão moral. Em «O Conceito da Revolução em Eça de Queirós», Castelo Branco Chaves elogia a agitadora Geração de 70, que promovera, influenciada por Proudhon, a reforma da mentalidade e costumes nacionais, aplicando-a de forma pacífica. Ora, José Rodrigues Miguéis, considerando inactiva esta geração, defende que apenas pela aquisição de uma consciência histórica o homem pode alcançar o progresso, num regime democrático, argumentando que as circunstâncias vividas dificilmente podem ser solucionadas pelas atitudes desse tempo, promovidas por um grupo elitista. Em defesa do seu ponto de vista, lembra que o próprio Eça de Queirós acabara por reconhecer, no final da vida, que aceitara o idealismo e abandonara a acção<sup>348</sup>.

De facto, o neo-realismo contesta o socialismo utópico da Geração de 70, o seu humanismo burguês, o seu fatalismo determinista e positivista, apresentando como alternativa o socialismo marxista-leninista, eufemisticamente designado por Novo Humanismo. Por conseguinte, apesar da sua nítida admiração por Eça de Queirós, o interesse da geração neo-realista pelo mesmo vai sendo refreado pela pertença do grupo que representa à História, e pela necessidade de adoptar um ideal intervencionista mais eficaz, e não alheio às realidades político-sociais, como o socialista marxista, que não se compromete com a ideologia capitalista, investindo contra o socialismo de oitocentos, condição necessária para a sua afirmação teórica<sup>349</sup>.

---

<sup>347</sup> Álvaro Salema, *Alves Redol – A Obra e o Homem*, Lisboa, Editora Arcádia, 1980, p. 16.

<sup>348</sup> Sobre os documentos da polémica, que dura alguns meses, e teve lugar não apenas entre José Rodrigues Miguéis e Castelo Branco Chaves, mas entre aquele e a direcção de *Seara Nova*, cf. António Pedro Pita, *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português – Arqueologia de uma Problemática*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 257 e ss.

<sup>349</sup> Cf. Alexandre Pinheiro Torres, *op. cit.*, p. 27 e p. 30.

Para o distanciamento entre as gerações realistas dos séculos XIX e XX, contribui assim a ligação da primeira ao mundo burguês, associada a uma atitude paternalista de superioridade relativamente às classes consideradas inferiores<sup>350</sup>. A matriz ideológica do neo-realismo é então o materialismo histórico, inspirado pelo pensamento marxista, presidido pelo método dialéctico, e sustentado pela relação entre o geral (a classe) e o particular (o indivíduo que a representa). A diferente raiz ideológica dita a escolha de outros processos de representação, de opções técnico-discursivas e temáticas adequadas à orientação combativa, indissociável de preocupações de ordem pragmática.

Os temas que maior relevo adquirem no movimento estão relacionados, naturalmente, com as condições de vida do proletariado, as suas dificuldades económicas, o conflito social, alienação, consciência de classe, e decadência dos estratos sociais dominantes: «à literatura cabe fundamentalmente uma missão desmistificadora de contradições de natureza socioeconómica, sobretudo concretizada pela sua possibilidade de, articulando-se com a história, reflectir essas realidades normalmente deprimentes.»<sup>351</sup> Na obra de Manuel da Fonseca, a decadência dos estratos sociais dominantes é particularmente relevante, como se verá.

No neo-realismo, os factores socioeconómicos predominam sobre os elementos de natureza biológica ou fisiológica que interessavam ao realismo oitocentista, para o qual o homem é um produto da hereditariedade, do meio, e da educação. No primeiro, o homem é antes vítima dessas condições socioeconómicas e não deste fatalismo. Contudo, em *Cerromaior* e «O Pequeno Camarada que Ficou no Caminho», em «Sete-Estrelo», «A Torre da Má Hora», «Viagem», e «Nortada», de *Aldeia Nova*, os comportamentos de Adriano e de Rui são justificados por questões de ordem fisiológica, pois ambos são herdeiros do carácter irascível dos seus avós, cujo desaparecimento explica as condições de vida do presente. Aliás, no «Prefácio» a *Aldeia Nova*, Manuel da Fonseca, referindo as obras que podiam ser encontradas ora em casa de seu pai, ora em casa do avô materno, explica esta questão, remetendo para algumas das influências

---

<sup>350</sup>Cf. Carlos Reis, in *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, p. 15. Sobre o mesmo, Garcez da Silva constata que «a posição de classe dos homens dessa geração e as imaturas condições político-sociais envolventes não lhes permitiram ir mais além do que a perspectiva apontada pelo idealismo anterior, bebido nas fontes recentes do socialismo utópico.» (*op. cit.*, p. 86)

<sup>351</sup> Carlos Reis, in *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, p. 16.



que recebeu, entre as quais as de Herculano, de Camilo, de Eça de Queirós, mas também de Max Nordau e Karl Marx:

Definiam exemplarmente os dois ramos [da família], as casas e os livros que por lá havia. Entre outros, de um lado, *Livros de Horas*, de capas de marfim, fechados dourados; *Os Lusíadas*; *O Primeiro Cerco de Diu*; *A Besta Esfolada*; uma 1ª edição das *Fábulas* de La Fontaine, na tradução de Bocage; de Garrett, o *Frei Luís de Sousa*; *O Amor de Perdição* e *As Noites de Insónia*, do Camilo. Do outro lado, livros de feição educativa e política e de história das civilizações: volumes de Karl Marx, Victor Hugo, Max Nordau [sic], Zola, Júlio Verne, *As Lendas e Narrativas*, de Herculano, *A História de Portugal*, de Oliveira Martins, *O Crime do Padre Amaro*, de Eça. (pp. 10-11)

O homem importa, pois, não na sua singularidade, mas no que tem em comum com os outros, porque o interesse do neo-realismo recai sobre a sua qualidade de produto de um grupo social e da História, da época que integra, recusando a sua abstracção de tal contexto e a intemporalidade. No neo-realismo, a personagem é o colectivo, a massa anónima, opondo-se geralmente ao indivíduo, situação que explica a incompatibilidade com os modernismos herdeiros do fim-de-século. O conflito entre classes é ainda uma herança do romantismo social, que, opondo-se ao sentimental, influencia, em primeiro lugar, a geração de Garrett, e, posteriormente, a de Camilo Castelo Branco. Pelo destaque que este dá às personagens humildes, não as reduzindo a mero apontamento regionalista ou etnográfico, também influencia o neo-realismo<sup>352</sup>.

Por este motivo, é de facto contraditório que seja Eça de Queirós a receber maior atenção dos neo-realistas, uma questão focada primeiramente por José Régio, no seu ensaio sobre Camilo Castelo Branco. Neste sentido, é bem justificado que Garcez da Silva reivindique o legado de Fialho de Almeida no neo-realismo, mesmo esquecendo a influência preponderante que o autor de *Novelas do Minho* tivera sobre ele. Fialho

---

<sup>352</sup> Sobre a relação entre Camilo e o movimento neo-realista, escreve Joel Serrão: «Com efeito, Camilo está bem mais próximo das vivências literárias de 40 do que Eça de Queirós, cujo legado romanesco de crítica social à burguesia urbana se vai manter, e mantém, no horizonte, mas afectando, sobretudo, a novela que se situa mais na linha esteticizante do que programática ou humanitária e social.» («A Novelistica Social da Década de 40 – Esboço de Problemática», *op. cit.*, p. 27). Ana Paula Ferreira aborda igualmente a importância que Camilo tem para o neo-realismo. Na sua perspectiva, como primeiro romancista que integra nas letras nacionais personagens de classe inferior, sem as reduzir a um mero apontamento regionalista ou etnográfico, dando uma visão realista dos conflitos de natureza social, ele pode ser visto, ainda que a um nível superficial, como «mestre do neo-realismo» (*Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992, p. 36).

importa sobretudo na qualidade de autor afastado do pitoresco idealista do regionalismo oitocentista, que molda a obra de um contista como Trindade Coelho<sup>353</sup>.

Efectivamente, o regionalismo não aprofunda as questões sociais, adoptando uma perspectiva idealizada sobre o mundo agrícola, minimizando por vezes as difíceis condições de vida e a inteligência do povo. Como verificado a propósito dos contos de Rodrigo Paganino, esta opção está associada à adopção de uma atitude condescendente relativamente a esta classe social. Os neo-realistas consideram este interesse pelo povo e pelo seu espaço limitado e formal, porque resulta de um idealismo arreigado, ao qual são sacrificados os antagonismos sociais concretos, e um mau exemplo de sobreposição da vertente estética sobre a dimensão social.

António Ramos de Almeida critica precisamente o deleite estético que o regionalismo extrai das dificuldades enfrentadas pelas classes mais humildes, considerando que a sua curiosidade origina a mistificação de uma dura realidade cujas razões ele não cura de perceber<sup>354</sup>. Contudo, é preciso salientar que nem toda a literatura rural procura simplesmente escamotear o verdadeiro drama vivido neste universo. Nem sempre o escritor regionalista é o cidadão que visita o campo à procura de matéria para composição literária. Por exemplo, Trindade Coelho é um autor regionalista que, evocando o mundo de origem, trata essas questões de modo eufemístico, devido ao seu pudor em abordar os aspectos mais complicados da vida do homem rústico. No seu caso, é a moral e não a atitude condescendente a ditar a necessidade de realçar os melhores aspectos do universo revisitado, apenas aludindo aos problemas mais complexos e divisórios, como o da divergência classista.

A questão estabelece uma diferença significativa entre o realismo do século XX e o realismo burguês oitocentista. No neo-realismo, o povo não é caracterizado através dos mesmos traços realçados pelo regionalismo do século XIX, de um Rodrigo Paganino, Júlio Dinis, ou Trindade Coelho. Ele aproxima-se mais do que está presente

---

<sup>353</sup> No neo-realismo, Fialho de Almeida ganha mais relevância do que Eça de Queirós, porque, como reconhece Garcez da Silva, independentemente de alguns dos excessos do seu estilo (ora nervoso, ora feérico, ora impressionista), teve alguma justeza na descrição da severidade dos espaços e das personagens, relacionando-a com a dureza do trabalho campesino, nomeadamente em «Ceifeiros» (*op. cit.*, p. 107). Esta herança é visível tanto na obra de Alves Redol como na de Manuel da Fonseca.

<sup>354</sup>: Escreve: «O regionalista goza esteticamente com o pitoresco da sua região, onde os pobres, os desgraçados, as necessidades das classes humildes, a ignorância popular, a credence são aproveitadas para revelar o curioso de tal pitoresco e como elementos de deleite estético. Tanto um como outro desprezam as causas materiais dos fenómenos que os seus olhos mistificados enxergam e que o seu talento mistificador depois transporta para a obra de arte.» («Notas para o Neo-Realismo» (1940), in *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, p. 162).

em alguma ficção de Fialho (por exemplo, em «Ceifeiros»), de Raul Brandão, Aquilino Ribeiro ou de Miguel Torga, de *Contos da Montanha*<sup>355</sup>. Dado o compromisso social e a solidariedade interventiva assumida pelo novo humanismo, o elemento humano recebe muito mais atenção do que a paisagem, elemento essencial para o pitoresco regionalista.

O conceito de povo não é, no neo-realismo, idealizado, como acontece no seio do romantismo oitocentista, no qual o mesmo se relacionava com a naturalidade oposta à artificialidade das classes mais elevadas. Na visão socialista, ele é retratado como classe trabalhadora, social, económica, e intelectualmente desprestigiada, e está associado a um contexto histórico preciso, através do qual se procura explicar esta sua condição. Devido às preocupações de ordem social, a expressão artística assume-se como veículo da transmissão dos problemas relativos àquela classe específica, apresentando-a como contrastante às demais, económica e socialmente mais favorecidas. Assim sendo, o neo-realismo acredita que o povo é força produtiva de qualquer nação, para cujo progresso contribui, embora seja mal recompensada, não encontrando nenhum melhoramento na sua vida. O mesmo diverge dos responsáveis pela exploração dos mais desprotegidos, pelo que a expressão artística assume, por ele, a denúncia da injustiça e exploração dos mais fracos.

Fernando Namora, no «Prefácio» a *Casa da Malta*, salienta que o neo-realismo recusa dar destaque às personagens e mundo burgueses porque o seu interesse pelo povo decorreu desde logo das circunstâncias difíceis que ele enfrentou no pós-guerra, às quais o compromisso neo-realista com o sofrimento das massas não podia ficar indiferente, e constata:

A guerra fizera emergir [...] realidades fundamentais até aí escamoteadas: a pobreza, a servidão, as lavas de um poder corrupto; as massas tomavam a iniciativa da sua promoção, forçando os muros da indiferença burguesa, com a qual o artista pactuava; este tinha, enfim, o ensejo de denunciar os compromissos com as classes favorecidas [...].<sup>356</sup>

A importância atribuída ao homem justifica que a paisagem como elemento isolado não adquira igual relevo neste contexto. Como se depreende pelo título atribuído por Manuel da Fonseca ao seu livro de crónicas, *Pessoas na Paisagem*, e pelas afirmações produzidas nas suas *Crónicas Algarvias*, mais adiante aprofundadas, esta secundarização materializa-se observando o modo como a paisagem condiciona a vida

---

<sup>355</sup> Alexandre Pinheiro Torres escreve sobre esta questão, a propósito da obra de Fernando Namora (cf. «Retalhos da Vida de um Médico – Denúncia da Perpetuação Fascista do Obscurantismo», in *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes Editores, 1976, p. 116. Cf. p. 32)

<sup>356</sup> Fernando Namora, *op. cit.*, pp. 16-17.

do homem. Não sendo um mero pormenor, ela tem como função sublinhar o sofrimento do elemento humano, que se sujeita ao seu poder avassalador, controlando a sua existência, já que a sua sobrevivência e felicidade depende dela.

Através da representação do espaço, é dado destaque à pobreza do campo, ao trabalho a que este obriga, e à magra recompensa daí advinda. O Alentejo de Manuel da Fonseca identifica-se com esta visão, e, servindo de palco à exploração dos contrastes sociais, apresenta-se como veículo do sentimento de comunhão com os homens, cujas dificuldades são denunciadas. Mário Dionísio considera, aliás, o Alentejo a verdadeira personagem de *Aldeia Nova*<sup>357</sup>. Todavia, como explica este autor, Manuel da Fonseca mostrou-se desagradado com as suas afirmações, considerando que o identificava aí como escritor regionalista. Por esta razão, no «Prefácio» a *Obra Poética*, Mário Dionísio explica o sentido das suas palavras, e acaba por salientar a antipatia do neo-realismo (de Manuel da Fonseca) para com o regionalismo idealista:

Dizia-o então, repito-o hoje. E repito-o, como é óbvio, não para limitar o belo poeta de “Mataram a Tuna!”, de “Poente” ou de “Manhã de Maio”, o grande narrador de “Nortada” ou de “Noite de Natal”, de tantas páginas de *Cerromaior*, de algumas de *Seara de Vento*, a qualquer populismo, a um regionalismo que nunca o tocou e com que o realismo se viu e vê frequentemente confundido por quem o ignora, mas, bem pelo contrário, para precisar de que imediato e circunstancial se nutre o que há de mais universal e permanente na sua obra, de que verdade particular e de que tom caracterizadamente local ela parte para atingir esse interesse e esse sentimento dos problemas do seu tempo, a que Manuel da Fonseca se refere. E a que eu me referia.<sup>358</sup>

A tendência anti-idealista e objectiva do neo-realismo opõe-se ao subjectivismo intimista da *Presença*. Esquecendo, voluntariamente, as prerrogativas do eu, com as suas contradições internas, o neo-realismo inspira-se no materialismo dialéctico, pois o texto procura representar o contexto social no qual se integra, atendendo a certos fenómenos socioeconómicos. Ao sobrepor o racional ao emocional, opta por dar relevo ao mundo dos outros, nomeadamente ao dos pobres camponeses, operários, artífices, que considera vítimas da organização socioeconómica pouco solidária com a massa dos homens, cuja desumanidade pretende denunciar, para dar lugar a uma verdadeira solidariedade entre todos.

---

<sup>357</sup> Escreve: «Os seus contos [de *Aldeia Nova*] não são composições isoladas: completam-se. Encontramos neles umas vezes os mesmos personagens, outras personagens diferentes, mas que se harmonizam sempre, que sempre surgem no sentido de nos definirem em toda a sua pujança o verdadeiro personagem do livro, que é o Alentejo.» (Mário Dionísio, «Ficha 6», in AA. VV., *Manuel da Fonseca – 50 Anos de Vida Literária*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 1991, p. 10).

<sup>358</sup> Mário Dionísio, «Prefácio», in Manuel da Fonseca, *Obra Poética*, pp. 26-27.

O neo-realismo não procura alcançar a objectividade científica do realismo oitocentista, mas atingir uma consciencialização particular e geral para os problemas das classes desprivilegiadas. Com base neste princípio, o artista deve colaborar no progresso dos povos, para isso não se alheando do sofrimento da humanidade. O materialismo histórico defende, com efeito, que o homem desempenhe um papel activo nesse progresso, combatendo a alienação de que é vítima, para tal devendo possuir uma consciência social que lhe permita participar na construção de um futuro melhor. O seu objectivo primacial é poder assim contribuir para a emancipação do homem das forças opressoras<sup>359</sup>.

Profundamente relacionado com os principais acontecimentos históricos do século XX, o movimento em causa aceitara como missão a necessidade de intervir em proveito do bem comum, dentro do permitido pela vigilância apertada da ditadura que reinou durante todo o período da sua vigência. Mesmo não tendo concretizado aquela emancipação de forma imediata, decerto para a mesma contribuiu, ao dar relevo à situação dos mais desfavorecidos, como pretendia o neo-realismo. Manuel da Fonseca, cujos contos abordam também alguns dos problemas vividos pelas classes trabalhadoras, retrata um universo rural que lhe é familiar, captando o que de mais profundo e autêntico o caracteriza. O seu posicionamento relativamente a este universo não é paternalista, pois o autor pretende conceder voz própria a quem não tem, para isso recorrendo à memória da tradição.

## **2 «Sete-Estrelo» e «A Torre da Má Hora»: a tradição do conto no largo**

No universo rural criado por Manuel da Fonseca, a memória da tradição é configurada através da presença da oralidade, ou da estruturação do conto dentro do conto associada ao modelo pedagógico do género literário aqui estudado, cuja vulgarização remonta ao século XIX, mas também é apresentada por intermédio da representação do mesmo como forma cumulativa. «Sete-Estrelo» e «A Torre da Má Hora»<sup>360</sup>, pelo tipo

---

<sup>359</sup> Cf. Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, p. 337.

<sup>360</sup> Como salientado no nosso primeiro capítulo, o conto «A Torre da Má Hora» é uma evocação da tradição oral do povo utilizada por Manuel da Fonseca na sua obra, a qual está associada a certas reminiscências da infância, da sua existência de menino que ouvia contar histórias à lareira, identificando-

de relação que instituem no seio da colectânea que integram, *Aldeia Nova*, remetem para as origens orais nas quais se situa este paradigma.

À semelhança do que acontecia na forma oral, no modelo pedagógico o recurso ao desenlace (ora através da solução do casamento ora através da solução da morte), dada a sua relação directa com a moralização e transmissão de certos valores de grupo fundamentais, é de grande importância. Através dele, o autor comunica ao leitor as consequências da lição transmitida, após terem sido resolvidas todas as tensões, e confirma a recompensa do bem, ao mesmo tempo que assegura o castigo do mal. Contudo, também foi salientado que o conto, independentemente de poder ser uma forma narrativa de acção fechada, é um género de natureza cumulativa<sup>361</sup>. Isso implica não só a presença do conto dentro do conto, mas também a instauração de uma relação de dependência relativamente a uma narrativa inicial, como acontece com *As Mil e Uma Noites*.

Em *As Mil e Uma Noites*, a narração de histórias, atribuída à astúcia de Sherazade, acompanha a passagem do tempo (mil e uma noites, para ser exacta, correspondente ao tempo que a personagem leva a conquistar a sua liberdade). Este tempo associa-se a contos que se vão sucedendo cumulativamente, atribuindo poder à figura responsável pela sua coesão, à qual se deve a repetição instituída. Em Manuel da Fonseca, este tipo de experiência é apresentada através do que se convencionou chamar sequência de contos (*short story sequence*), da qual fazem parte «Sete-Estrela» e «A Torre da Má Hora», casos especiais na obra de Manuel da Fonseca.

Caracterizada pela repetição e por uma dinâmica relacional, a sequência impede que cada uma das suas partes seja interpretada apenas como uma composição fechada e individual, como explica Robert F. Luscher: «I call the short story sequence [...] a volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successfully realizes underlying patterns and theme. Within the context of the sequence, each short story is thus not a completely closed formal experience.»<sup>362</sup>

---

se com o espírito aventureiro dos seus protagonistas, uma reminiscência também evocada em «Sete-Estrela».

<sup>361</sup> A propósito das características formais do conto oral, as quais decorrem de uma elementar função social inerente à sua existência, mencionou-se a sua condição de forma fechada. Todavia, ao mesmo tempo, foi sublinhada a sua associação a certas articulações específicas entre narrativas, que remontam aos contos orientais. Georges Jean destacaria, deste modo, que a existência do desenlace num conto não inviabiliza a relação deste com outros da mesma colectânea (cf. Supra, Capítulo I).

<sup>362</sup> Robert F. Luscher, «The Short Story Sequence: An Open Book», in Susan Lohafer e Jo Ellyn Clarey, *op. cit.*, p. 149. A designação de Robert F. Luscher procura substituir a de Forrest Ingram, «short story

A sequência é constituída por um grupo de contos que forma uma unidade estética coerente, organizada pelo seu autor. Contudo, para além de todas as histórias constituírem uma experiência encapsulada em si própria, estão relacionadas pela repetição de contextos, de personagens, de símbolos, ou de temas, que, figurando na sua primeira parcela, serão progressivamente desenvolvidas por outras ao longo da colectânea. Neste conjunto, o último conto ocupa uma função particular, como súpula dos temas desenvolvidos ou como aprofundamento do simbolismo incluído.

A sequência difere da construção mais rígida do romance. Nela, cada uma das unidades constitui uma divisão relativamente independente, pois remete para outras, razão por que ela não pode ser confundida com o romance, no qual há uma ligação directa entre os capítulos, uma relação de interdependência<sup>363</sup>. Ela assenta num conjunto de estratégias textuais através das quais obtém a sua unidade e coerência. Estes elementos unificadores devem ser divididos em dois grandes grupos: os da ordem da paratextualidade (título, prefácio, epígrafe, etc., que definem implicações temáticas), e os da ordem da ficcionalidade (o enquadramento da narrativa, a existência de um narrador comum, o tratamento do mesmo tema, os símbolos, as personagens que migram de conto para conto, os espaços, os motivos, ou a ideia unificadora).

No «Prefácio» a *Aldeia Nova*, Manuel da Fonseca afirma que os cinco contos que integram a sequência foram criados a partir de acontecimentos vividos por pessoas da sua família. O autor recorda que o pai costumava contar-lhe histórias das duas partes da família, a materna e a paterna, e confessa escrever sobre as pessoas que fizeram parte

---

cycle», pois aquele considera que este não atribui importância suficiente à sucessividade das histórias no volume, uma sucessividade que colmata o desenlace atribuído a cada conto, pondo em destaque estratégias unificadoras que transcendem o intervalo instaurado entre a ocorrência de cada uma delas. Mesmo que se concorde com o termo adoptado por Robert F. Luscher, alguma dúvida nos suscita a referência a «open book» no título do seu artigo, que aparenta ser uma alusão não só à forma como uma história conduz à outra ou está nela implicada (até aqui, nada a apontar), mas também ao facto de a sequência estar associada à falta de conclusividade, no quadro geral dos seus elementos. Em *Os Contos do Tio Joaquim*, esta conclusividade é dada antecipadamente, através do anúncio da morte do contador que dá título à colectânea, mas isto não invalida que as suas histórias sejam contadas, pois esse desfecho remete antes para o primeiro nível narrativo, que se relaciona com a intromissão da figura do autor, através do seu narrador. No segundo nível narrativo, portanto, todas as histórias têm um desfecho próprio. Ainda assim, algumas das personagens que nelas participam continuam vivas, pelo que a conclusividade se verifica por vezes relativamente àquelas que assumem maior destaque.

<sup>363</sup> Gerald Lynch, que adopta o termo cunhado por Forrest Ingram, «short story cycles», salienta que o surgimento deste tipo de construção possui uma feição anti-romanesca e por isso fragmentária, pois uma das características que define a sequência é a abertura, a possibilidade de o conto individual não se limitar a si próprio, estabelecendo efectivamente relações com outras narrativas do volume que integra, ou até com a restante obra do autor (Gerald Lynch, «The One and the Many: Canadian Short Story Cycles», in Barbara Lounsbury et alii, *The Tales we Tell – Perspectives on the Short Story*, Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press, 1998, p. 48). É assim no caso de Manuel da Fonseca, no qual a presença da sequência remete para a poesia, origem da personagem dos seus contos e do romance.

da sua vida: «A minha memória mais antiga está cheia de pessoas e ambientes que me eram familiares. Sobre eles comecei a escrever como quem inicia uma longa história. Não foi fácil. Inventei-as com palavras até ao esvaziar de recordações. Até surgirem, reais e actuates, como as supunha no momento de as escrever, de lhes dar a vida da ficção.» (p. 11)

Essa teria sido uma das fontes a que foi beber a matéria dos seus contos, sendo ela também um elemento unificador da sequência. Entre esses contos, estão «O Primeiro Camarada que Ficou no Caminho», «Sete-Estrelo», «A Torre da Má Hora», referentes ao período da infância da personagem que os protagoniza, Rui do Parral, bem como «Viagem» e «Nortada», respeitantes à sua idade adulta<sup>364</sup>. A sequência diz respeito à linearidade e pretende evidenciar que existe uma relação de natureza causal e temporal entre os contos. Contudo, apesar da cumplicidade desenvolvida, cada uma das suas unidades mantém intacta a sua integridade formal, estando o significado de cada uma implicada no do todo, ditando uma leitura contínua.

O facto de a primeira parcela do conjunto lançar elementos que estarão presentes nas demais partes dita que cada composição prepare a seguinte, e assim contribua para a criação de um impacto de natureza cumulativa e para uma diferente experiência de leitura. Forrest Ingram tem em consideração esta experiência, na primeira definição base que apresenta de *short story cycles*: «A story cycle is a set of stories so linked to one another that the reader's experience of each one is modified by his experience of the others.»<sup>365</sup> O autor confia, pois, que o leitor seja capaz de intuir a cumplicidade por ele desenvolvida entre contos, percepcionando a sua natureza sequencial (ou repetitiva), atentando assim na relação entre as partes e no detalhe combinatório, atribuindo-lhe a missão de os descobrir, participando activa e autonomamente no processo de leitura<sup>366</sup>.

---

<sup>364</sup> Este segundo período da vida de Rui do Parral, contemplado pelas unidades narrativas da sequência referida, aborda o seu regresso à terra natal, Cerromaior, após cinco anos de ausência em Lisboa, por causa dos estudos. O seu percurso de vida partilha diversas afinidades com o de Adriano Serpa, do romance *Cerromaior*. Mário Dionísio sugere, com base nas afinidades que Manuel da Fonseca desenvolve em toda a sua obra, que esta e outras personagens são figurações do poeta, assim reinventado na pele de outros, e escreve: «O Rui de “O primeiro camarada que ficou no caminho” não é o menino de “Sete-estrela”, o mesmo de “Viagem” e o mesmo de “Nortada”? E ainda o mesmo que, com o nome de Adriano, nasceu em Cerromaior e se assentou seis anos por Lisboa, nos estudos? O mesmo ainda que fala pela boca do poeta nos “Poemas da Infância” ou pela boca do qual o poeta fala? Por sua vez, o homem cercado, tanto é o Tóino Revel de *Cerromaior* como o “Maltês” de *Planície* ou o Palma de *Seata do Vento*. Ou o poeta. Sempre e só o poeta, mesmo quando se reventa pela [sic] dos outros. O poeta cercado pela vida [...]» («Prefácio», in Manuel da Fonseca, *Obra Poética*, p. 28).

<sup>365</sup> Forrest Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, The Hague, Mouton, 1971, p. 13.

<sup>366</sup> Susan Lohafer, «Introduction», Parte III, «How Does the Story End», *op. cit.*, p. 113.



A apresentação que Susan Lohafer faz da sequência de contos remete justamente para a importância do papel do leitor na leitura da sequência/ciclo de contos. Como descreve esta autora, os contos integrados na sequência constituem um apelo diferente à compreensão do leitor, porque as suas fronteiras são mais fluidas. Isto é, o significado de cada unidade está implicado no do todo, sendo preciso que tal implicação seja perceptível a quem lê, pois a interpretação deve transcender o desfecho individual de cada história, como assegura na seguinte passagem:

Stories that are read as part of a meaningful sequence make different claims on our attention than isolated stories; their terminal boundaries are more like scrims than final curtains. The meaning of each story is implicated in the meaning of all. In the story sequence, the reader is called upon to expand and complicate this enterprise. Each successive story, while complete in itself, is also part of an unfolding design that transcends it. [...] Readers of story sequences need to exercise their “pattern-making faculties” very actively, within and across the boundaries of individual story closure.

Os contos incluídos na sequência constituem em si narrativas de construção simples, mas a dinâmica imposta pelo ciclo apresenta-se como um desafio para o leitor. A importância que mantém cada conto não compromete a coesão do conjunto. Cada conto é uma história independente, muito embora a continuidade seja permitida pelas repetições, que mostram uma evolução temporal não fundada no estabelecimento de elos causais efectivos.

No século XX, os instrumentos utilizados para fundamentar a coesão da sequência são mais complexos, exigindo de facto um tipo particular de leitor<sup>367</sup>. São as repetições que, no conto do século XX, aqui representado por Manuel da Fonseca, criam a percepção de que a personagem vai evoluindo à margem de uma relação manifestada de forma visível à superfície textual. Contudo, apesar de relacionadas com o conceito de sequência, as repetições estão presentes em toda a obra de Manuel da Fonseca, pois a insistência na reiteração de personagens e de espaços, que se estende à poesia, ao conto

---

<sup>367</sup> Sobre esta questão, assenta a definição mais alargada que Forrest Ingram dá do ciclo de contos: «Rarely today [the XX<sup>th</sup> century] does one find so obvious a device of “framing” as in Boccaccio’s *Decameron*. When it does occur, as in Bradbury’s *The Illustrated Man*, one finds often enough that the framing device is the ONLY source of unity in a collection of otherwise disparate stories.» Esta nova dinâmica, característica do século XX, leva Forrest Ingram a refazer a sua definição: «I will define a *short story cycle* as a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts.» (op. cit., p. 19. Sublinhado do autor.).

e ao romance, tem a ver não só com a sua condição de factor de verosimilhança, mas também com a sua situação de motivos caros ao autor<sup>368</sup>.

De acordo com a definição de sequência anteriormente dada, o primeiro conto, «O Primeiro Camarada que ficou no Caminho», possui, no conjunto, uma autonomia diferente, justamente devido ao seu papel inicial. Ele estabelece assim as coordenadas que marcarão a vida futura de Rui do Parral, estando esta dependente dos acontecimentos aqui desenvolvidos. Tendo consequências sobre os demais contos, cria uma interdependência que dita a obrigatoriedade da leitura sequencial, nunca condicionando a que pode ser empreendida de modo isolado<sup>369</sup>. Todos eles, neste caso, carregam as marcas deixadas pela infância no pequeno Rui. A sua coesão resulta precisamente daí, pelo que alguns elementos internos remetem para esta fase marcante da vida da personagem, nomeadamente alguns símbolos recorrentes.

Por um lado, as personagens que participam de outras composições da sequência são primeiramente introduzidas em «O Primeiro Camarada que Ficou no Caminho». Aliás, neste tipo de unidade estética, elas são marcadas pela itinerância, como acontece com o próprio Rui do Parral, com os elementos da sua família próxima, e com a figura do contador tradicional, Campanelo. Como protagonista de todos os contos, Rui inevitavelmente os vincula à sua presença. Neste caso, a sequencialidade é manifestada pelo seu amadurecimento físico-psicológico, ao longo das cinco unidades narrativas, sendo mesmo perceptível a partir da sua leitura conjunta e seguida.

Deste modo, fica estabelecida a infância como elemento que facilita a ocorrência de repetições: das personagens (família, amigos, figuras de projecção comunitária, como o contador), dos espaços (Cerro maior, o largo), dos símbolos (o bibe, a casa de

---

<sup>368</sup> Maria Isabel Rocheta salienta, com efeito, que as repetições actuam como factor de verosimilhança (cf. «Sobre *O Fogo e as Cinzas* de Manuel da Fonseca», Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1980, p. 66). Efectivamente esta insistência, em Manuel da Fonseca, pretende criar a ilusão de que são seres e espaços existentes aqueles que trata. Tendo em consideração que o autor se inspira em sítios (a terra natal) e pessoas conhecidas (gente de família e vizinhos), de facto a verosimilhança procura assegurar que a vida é o fundamento da ficção.

<sup>369</sup> Neste conto inicial, o acontecimento mais importante consiste na identificação da raiz da dor de Rui, que é responsável também pela unidade da sequência. Ela é atribuída à perda do irmão, Carlos, por motivo de doença, e da mãe, que, para cuidar deste, o abandona. Este acontecimento tem par na partida definitiva dos pais para África, em «Sete-Estrelo». Juntos, a morte do irmão e a partida dos pais, ocasionam o seu crescimento precoce, e, condicionando a sua existência de criança, alteram a sua perspectiva de adulto acerca da vida, marcada depois pelo pessimismo, pelo medo, e pela solidão. Esta, definindo os dois momentos da vida representados pela sequência, é, na infância, colmatada pela presença dos contos de fadas e gigantes narrados por Campanelo. Ao ouvi-los, Rui identifica-se com o seu protagonista, também ele tradicionalmente órfão e obrigado a percorrer o mundo só, encontrando coragem apenas dentro de si para enfrentar criaturas pouco afáveis, que representam, com efeito, as grandes contrariedades que o homem tem de enfrentar ao longo da vida.

família, na posse das tias até à sua morte, e, depois desta, nas mãos de Rui); dos acontecimentos (a partida dos pais para África, a morte do irmão, ou correrias com o bibe preto). Todas elas serão recuperadas pelo último conto, que não é de acção fechada, mas conclui esta colectânea: «Nortada». O símbolo recorrente do bibe preto, representativo da presença da morte na infância, também nesta funciona como alusão à tropelia e brincadeiras de menino, identificando Rui em todas as unidades narrativas, pois nem sempre (ou quase nunca) o seu nome é mencionado, e remetendo para este ponto de partida.

Manuel da Fonseca concentra, num único símbolo, toda a experiência da infância da personagem, associando-o a diversos acontecimentos que estão implicados uns nos outros, dos quais se pode extrair diversas conclusões. A primeira delas é que o autor, ao empregar a técnica da sugestão, em vez de o comentário, subtilmente se refere a questões socioeconómicas sobre as quais recai a responsabilidade desse luto. Efectivamente, foi a pobreza que forçou os pais de Rui a emigrarem, obrigando-os a deixá-lo entregue aos avós. Rui ficou, pois, pelo caminho por questões que não tiveram a ver com uma escolha voluntária por parte dos pais. O bibe é, conseqüentemente, um símbolo da maior relevância nos contos sequencializados, pois destaca o sofrimento da criança, obrigada a crescer.

A casa de família é também um símbolo a considerar, pois, remetendo para um momento de desconforto situado na mesma altura da vida (o desconforto sentido por Rui em «Sete-Estrelo» quando obrigado pelos avós a ir visitar as tias loucas e de posses), que lhe grava ainda mais na memória a experiência do medo, no final da sequência alude ao vazio em que se transforma a sua vida e realça a solidão característica da personagem de Manuel da Fonseca. Em «Nortada», Rui encontra-se nessa mesma casa, rodeado dos retratos de todos os que morreram, terminando a sua caminhada (e talvez a vida) num desalento profundo. Na sua memória, ecoam as cantigas tristes das velhas tias, e, vagamente, as doces cantigas da criada Dores, que são um refúgio para o medo vivido em criança e nesta fase da vida em que as evoca.

Rui surge de bibe preto em quase todos os contos, excepto no último, pois este confirma precisamente a distância irrecoverável a que, na idade adulta, a personagem se situa da infância, primeiro porque todos os membros da sua família faleceram, e ele,

esquecendo a lição de coragem transmitida pelo avô nesta altura, de tudo desiste<sup>370</sup>. A desistência de Rui do Parral remete para o tópico da decadência dos homens de rija têmpera do passado, aos quais pertencia o seu avô, que, como se verá, constitui um *leitmotiv* na obra de Manuel da Fonseca, sendo também mencionado pelo contador Medina, em «O Último Senhor de Albarrã»<sup>371</sup>.

O símbolo do bibe é, ao mesmo tempo, representativo da memória feliz da infância (por estar associado à liberdade atribuída às correrias), e sobretudo do momento em que se dá o seu eclipse, como demonstram as seguintes citações. Nelas, Rui ora o utiliza para ocultar as lágrimas que lhe escorrem do rosto, ora sente o vento percorrer-lhe o corpo franzino, quando corre livremente como um pássaro pelas ruas de Cerromaior, ora se imobiliza diante de Campanelo, rendido aos pensamentos suscitados pela história narrada, ora, finalmente, já adulto, é reconhecido pela gente da terra como o menino que usava sempre bibe preto, como se o luto – e assim acontece – colocasse a sua existência sob o signo da tristeza e da solidão:

Ergui a cabeça do chão, e fiquei sentado a limpar a cara na aba do bibe. («O Pequeno Camarada que Ficou no Caminho», p. 31)

---

<sup>370</sup> Em «A Torre da Má Hora», a solidão de Rui despoleta nele um espírito rebelde, revoltado, que não lhe era característico. A dor da perda, transformando o seu carácter naturalmente afável, suscita o desejo de fuga e de luta. As correrias que nunca conduzem a lado nenhum (e é isto o que o agonia) acabam sempre por ir dar ao largo. Por causa disto, na brincadeira com outros, o seu carácter violento emerge, como forma de mitigar a dor e como expressão de uma revolta interna silenciada pela incapacidade de agir. Reagindo mal às contrariedades das brincadeiras, Rui entra em conflito com os companheiros do largo cujas mães obrigam a afastar-se dele. Esta situação leva-o a reagir com uma força impossível de conter, atirando pedras aos mesmos e igualmente a uma das mães, Chica Nora. Não contente com o comportamento do menino, ela esbofeteia-o e ele reage ferindo-a com uma pedra. Rui, quando relata ao avô o acontecido, identifica a solidão como causa do seu comportamento: «Correu a contar ao avô. Contou cheio de dó pela mulher e pelos moços do largo. Disse tudo tal qual: as saudades dos pais, os moços que não queriam brincar com ele, e a bofetada, a bofetada!» (*Aldeia Nova*, p. 94) Aqui, o discurso indirecto foi a forma encontrada para suprimir o evidente choro da criança, que decerto se encontrava transtornada pelos acontecimentos que culminaram na violência recíproca, permitindo a transmissão sucinta dos seus sentimentos. Estes não escapam ao avô, que, perante a sua evidente tristeza e dor, ordena que se comporte como um homem. Porém, decidido a defender o neto, ele dirige-se a Jacinto Nora com a seguinte ameaça: «- Jacinto Nora, se tocares no meu neto, nem que seja num cabelo do meu neto, mato-te como um cão danado!» (*ibidem*, p. 95) Os seus olhos fixos e rosto empedernido encham de orgulho o neto. Quando este ouve a narração de Campanelo, recorda que o avô, como o protagonista do conto, nunca olhou para trás, terminado o confronto. Não olhar para trás aqui é não ter medo. Ora, apesar de Campanelo assegurar que ele é como o avô, e que há-de voltar à Torre da Má Hora, a sua vida será antes marcada pela conformidade e pela desistência assinaladas no último conto da sequência, o que significa que Rui não pôs em prática a lição de coragem que o avô lhe quisera transmitir com a sua atitude desassombrada.

<sup>371</sup> O lavrador de Albarrã («O Último Senhor de Albarrã»), António Vargas («O Ódio das Vilas»), António Alba Grande («Amor Agreste») representam, em *O Fogo e as Cinzas*, este tipo de homem de rija têmpera de antigamente. No presente, ele é marcado pela solidão e pela orfandade, e tem como sonho de vida constituir família própria e ter um lar.

Deixassem-no andar, assim à sua vontade. Deixassem-no correr. Correr era bom. O bibe abria-se para os lados como asas. Deitava a cabeça para trás, o chão fugia-lhe debaixo dos pés. («Sete-Estrelo», p. 78)

Só o rapazinho de bibe preto fica imóvel – esguia e negra, nos seus olhos, desenha-se a Torre da Má Hora. («A Torre da Má Hora», p. 90)

E no círculo dos rapazinhos, o menino do bibe preto, de pé, era mais alto que todos. Mais alto que Campanelo, sentado no lancil do largo, debaixo das estrelas, na noite quieta. («A Torre da Má Hora», p. 96)

- Ora quem me havia de dizer que você era o Ruizinho que eu conheci de bibe!... («A Viagem», p. 117)

Porque a coesão, na sequência de contos, não impede que cada um dos seus elementos possa ser interpretado como unidade singular, aqui se empreende a leitura isolada de «Sete-Estrelo» e «A Torre da Má Hora», os quais se considera representativos da tradição oral tal qual era concretizada nas origens. A estruturação adoptada decorre também, em Manuel da Fonseca, de um intuito de natureza instrutiva, como se verificava nos primórdios, e nos autores representativos da permanência dessa memória da tradição conservada pelo conto literário moderno, como é o caso de Rodrigo Paganino, Camilo Castelo Branco, Álvaro do Carvalho, e Eça de Queirós. Através desse propósito, porém, Manuel da Fonseca procura efectivamente restituir ao povo a sua voz, por intermédio de um dos seus mais característicos representantes, o contador, figura de relevância ideológica, manifestando interesse pelo colectivo, cuja situação de vida é posta em destaque.

A memória colectiva, estando associada ao testemunho directo, foi algumas vezes colocada ao serviço do poder político, nomeadamente no contexto dos totalitarismos do século XX, que procuravam garantir a manutenção da escravidão mental de todos, pela aniquilação das suas recordações. O autor de *Aldeia Nova* e *A Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café* procura, através do contador, preservar essa memória popular colectiva, certificando-se de que ela permanece como testemunho do passado. As suas histórias têm como objectivo dar voz ao que de outro modo permaneceria no silêncio, reconstituindo histórias de existências individuais suficientemente representativas da condição de vida comum.

A memória da tradição, no conto literário, como demonstrado, permite a introdução de uma entidade narrativa secundária ou intradieética e a abertura de um nível narrativo hipodieético. Em «A Torre da Má Hora», este nível é constituído pela

história narrada por Campanelo, que recebe exactamente o mesmo título do conto de Manuel da Fonseca, numa tentativa, por parte deste, de conservar intacta a referência à tradição oral do conto. Campanelo não participa na acção de «A Torre da Má Hora», uma vez que se trata de um conto de fadas decorrido num passado indeterminado ou mítico, como é também o do conto nas origens. Trata-se, pois, de uma narrativa que refere um conto recolhido da tradição oral por José Leite Vasconcelos, o qual recebe também o título de «A Torre da Babilónia», numa das suas muitas versões. «Sete-Estrelo» é constituído pelo relato de uma história decorrida em África, realizado por Josué, que nela participa como personagem.

O ritual do conto, em «A Torre da Má Hora», é descrito pela consagração de cuidada atenção ao contador, sendo destacados os procedimentos característicos da actuação, através da descrição da ênfase concedida à sua expressividade corporal, à entonação de voz e ao posicionamento por ele adoptado perante a assembleia de ouvintes. A acção tem início logo a partir dessa actuação, razão por que Campanelo é o foco de atenção da narrativa, estando nesta em destaque as implicações subjacentes ao recurso da gestualidade. Em primeiro lugar, Campanelo prepara o acolhimento ao conto, através de um gesto concretizado com todo o vagar, e que, permitindo a introdução de uma pausa, suscita o interesse de todos os que o rodeiam e ouvem atentamente.

Com o gesto vagaroso de enrolar a mortalha, o contador cria o silêncio necessário para que tenha lugar o conto e assim retém a atenção da assembleia de ouvintes, permitindo a libertação da sua capacidade imaginativa. O seu discurso lento, de palavras meticulosamente pronunciadas, prendendo igualmente essa atenção e despertando a curiosidade e a imaginação dos ouvintes, é acompanhado da preparação do cigarro, e ambos geram expectativa e silêncio em todos os presentes. A pausa que Campanelo faz para enrolar a sua mortalha adia a introdução do conto, pois a única coisa que acontece é precisamente este gesto, em torno do qual todas as atenções estão concentradas. A propósito da actuação em situação oral, o ritual do conto só se inicia quando instaurado um intervalo apropriado para este efeito, sendo o mesmo escrupulosamente cumprido pelo contador:

Debaixo das estrelas, sentado no lancil do largo, Campanelo conta a história da Torre da Má Hora e os meninos estão, de roda, escutando. E, enquanto a sua fala vagarosa arrasta todos para longe, tira do bolso da jaqueta a onça e o livro das mortalhas e enrola um cigarro.

Os olhos das crianças abrem um silêncio tão grande que só se ouve a voz do homem e o dobrar do papel nos dedos grossos.

Voz e cigarro, vai tudo vagaroso, sem pressas, porque a história ainda está no princípio, assim como a noite. E pára, soprando a primeira fumaça. Agora mesmo espalmou as mãos sobre os joelhos dobrados e deixou os meninos mexerem-se, chegarem-se mais para perto, nervosos, adivinhando que a história vai tomar-lhes todo o interesse.

Aos olhos e ouvidos abertos, Campanelo demora as sílabas [...]. («A Torre da Má Hora», p. 89)

O contador manifesta aqui plena consciência de que é o centro do largo e do círculo, e a demora que leva a pronunciar as primeiras sílabas da sua narração é disso mais certa prova. Ele sabe que tem a assembleia cativa, pelo que pode tirar partido desta predisposição para escutar adicionando a palavra sedutora. Todavia, este tipo de silêncio significativo permite também a interpelação da assembleia de ouvintes ao contador, resultado da sedução exercida pelo discurso encantatório deste. Nem sempre, apesar disso, as expectativas de todos os ouvintes são satisfeitas.

De todas as crianças reunidas em círculo em torno de Campanelo, Rui é o mais afectado pela narração. A sua identificação com o protagonista do conto justifica as interpelações dirigidas ao contador, que nascem da sua curiosidade em querer saber o que aconteceria se aquele menino (ele) olhasse para trás: «- E se ele olhasse para trás com medo dos gemidos e dos vultos que andavam na floresta?... Campanelo, se ele olhasse para trás?» O que ele espera, verdadeiramente, é uma resposta equivalente à que lhe era dada pela mãe e pelo pai, que criava nele a sensação de segurança. Todavia, Campanelo, na qualidade de contador de histórias, alimenta ainda mais as suas expectativas, recorrendo de novo ao cigarro como instrumento auxiliar da actuação, que, não instaurando aqui uma pausa, gera sem dúvida uma atitude expectante no menino: «O homem tirando o cigarro da boca, alonga a voz: // - Ficava transformado numa estátua de pedra como o Príncipe sem Coração. Olhar para trás e [*sic*] ter medo!» (p. 90)

Campanelo propositadamente encaminha a narração para outro desfecho. Isto é, perante as interpelações constantes de Rui, ele nunca o desfita, como a tomar o pulso à sua ansiedade. Vendo de facto que esta era muita e gradualmente aumentada pela expectativa criada, bem como pela necessidade que o menino tem em confirmar se o seu avô era um homem de uma coragem equivalente à que caracteriza o protagonista da história, que se atreve a entrar na Torre da Má Hora, o contador dá uma orientação diferente ao desfecho desta: «E Campanelo, sem desfitar o rapazinho do bibe preto, acaba a história de outro modo. Depois de todos os perigos, já o menino traz a rapariga

pelo corredor fora, a velha aparece e, com a ajuda de um gigante, prende-o a correntes, numa parede. O menino preso a correntes, numa parede!...» (p. 96) Conseguindo levar Rui às lágrimas, o que o contador pretende é assegurar que perceba que os perigos estão em todo o lado, de alguma forma preparando-o para a vida. De acordo com isso, confirma que o avô foi de facto tão corajoso quanto o menino do conto, renovando a sua confiança de que tem alguém que o proteja: «E, no círculo dos rapazinhos, o menino do bibe preto, de pé, era mais alto que todos. Mais alto que Campanelo sentado no lancil do largo, debaixo das estrelas, na noite inquieta.» (p. 96)

Isso é também perfeitamente visível no caso de Josué, em «Sete-Estrelo», embora possa ser explicado por diferentes circunstâncias relacionadas com a própria actuação e com as necessidades da assembleia de ouvintes enquanto grupo coeso. Rui, porque tem um interesse pessoal em saber da África para onde emigraram os seus pais, interpela o contador neste sentido. Ora, a sua pergunta não encontra resposta adequada porque o entusiasmo individual de Josué, partilhado pela restante assembleia, está de acordo com a necessidade primacial do contador em orientar a sua atenção para a totalidade do grupo<sup>372</sup>.

A demora e o silêncio que acompanham o ritual do conto motivam, pois, o interesse dos ouvintes, aliás confirmado pelo facto de estes instigarem o contador a prosseguir: «- Continua lá, continua lá, Campanelo!» (p. 90). A partir da intromissão do intervalo, a imaginação desta assembleia se dispersa, mas sem se afastar do que é narrado, dada a identificação suscitada pelo enlevo imaginativo criado pela voz do contador: «E à voz de Campanelo, que o leva à porta da Torre da Má Hora, tudo se agitara nele [em Rui].» (p. 95) Em «Sete-Estrelo», de igual modo, a cadência do ritual

---

<sup>372</sup> Isso é efectivamente visível nesta passagem de «Sete-Estrelo», demonstrativa da incapacidade do contador em ir ao encontro das necessidades de apenas um membro da sua assembleia, em função deve orientar o conto: «- Como é África, sr. Josué? // - A África é assim. Foi tudo o que disse. O mais que falava era dos bichos que matava e dos mares que tinha navegado. // Os outros rapazes queriam era saber dos bichos. // - Sr. Josué, de que tamanho é um leão? // E o velho contava, de olhos brilhantes, que tinham abalado de madrugada e andavam cinco dias e cinco noites, e ele à frente de espingarda feita ao que desse e viesse. Nisto, começam a correr pacaças e gazelas de todos os lados e, na orla do bosque, aparece um leão varido, urrando que estremecia tudo. Foi ver de perto e arrepiou-se: era um bicho do tamanho de um burro...» (*Aldeia Nova*, p. 73). Rui ainda tira partido das expectativas geradas pela narração nos outros ouvintes, aproveitando a inserção de um novo silêncio, para insistir na mesma questão. Ora, o contador frustra propositadamente as suas expectativas e nada adianta à resposta antes dada, mas porque África é para ele a imagem fixada por um quadro que possui. O facto não impede, contudo, que Rui se sinta impellido a regressar constantemente a estes serões, simplesmente à procura de informações acerca do continente onde vivem os pais. Numa destas vezes, toma conhecimento de que são precisos muitos dias de viagem para chegar a África e de que o mar é revoltoso. Na sua mente, estas informações são como uma confirmação de que perdeu os pais para sempre. Josué, mesmo sem saber, acaba por desfazer as suas dúvidas.



do conto é igualmente marcada pelos modos de Josué, pelos seus gestos compassados e pela lentidão da sua fala.

Porque a narrativa decorre consoante Josué se vai lembrando dos seus pormenores, entre a sua recordação e a concretização oral, vão também surgindo interrupções, nem sempre equivalentes a esquecimentos. Verifica-se, pois, a adição de pormenores consoante estes ganham forma na memória do contador, que é sinalizada pelo recurso à conjunção coordenada copulativa «e». Ora, Josué é descrito como um paralítico que ficava horas sem fim com os olhos postos no quadro que tinha em casa de África, isto é, ficava de olhos fixos no seu passado, nomeadamente quando conta as suas histórias, pois estas são, nas palavras do narrador heterodiegético, «histórias da sua origem» (p. 72), pelo que fica assim sugerido que seria oriundo do continente africano, e eventualmente uma vítima de uma das suas guerras (possivelmente travada por portugueses).

Como relata uma experiência que viveu, Josué revive o entusiasmo de outrora, na esperança de que este tenha eco na mente dos seus ouvintes. O facto de estes lhe dirigirem perguntas testemunha a reciprocidade do sentimento, pois elas constituem um incentivo para que ele continue a exercer a sua actividade. No seguinte excerto de «Sete-Estrelo», porém, o entusiasmo da assembleia de ouvintes diz respeito ao momento presente em que o conto é ouvido, mas o de Josué, como ele, pertence antes ao passado, facto demonstrado pela formulação narrativa em discurso indirecto livre:

- Sr. Josué, de que tamanho é um leão?

E o velho contava, de olhos brilhantes, que tinham abalado de madrugada e andaram cinco dias e cinco noites, e ele à frente, de espingarda feita ao que desse e viesse. Nisto, começam a correr pacaças e fazelas de todos os lados e, na orla do bosque, aparece um leão. Joelho em terra, arma à cara, pum! e o leão varado, urrando que estremecia tudo. Foi ver de perto e arrepiou-se: era um bicho do tamanho de um burro... (p. 73)

O contador é, portanto, não só um homem do passado, mas um homem que vive no passado. Durante o desempenho da sua actividade, ele apenas ganha ânimo quando recorda os tempos idos, uma situação comprovada pela mudança no seu olhar, que ganha um brilho diferente quando de novo trata de contar as caçadas realizadas em África: «O velho, muito quieto, de cabeça inclinada para trás, só podia mexer os braços. Mas os olhos tomavam um brilho novo quando contava as caçadas nas terras por onde tinha andado.» (p. 73) A acção de «Sete-Estrelo» pode efectivamente ser dividida em

dois momentos essenciais da vida de Rui do Parral, relacionados com esta questão: o momento antes da partida dos pais para África e o momento posterior a esta partida. A estruturação em torno deles é dada pelo paralelo estabelecido através do recurso aos advérbios de tempo «antes»/«agora», ou passado/presente.

No passado, as histórias contadas pelo pai de Rui eram uma demonstração de carinho que o amparavam. Através delas, tanto o pai como a mãe infundiam o seu espírito de coragem. Depois da sua partida, porém, algo irremediavelmente se quebra no seu interior. Como refere o narrador, «qualquer coisa se desligara da sua vida», e nada resta daquele menino corajoso a não ser uma vaga lembrança do que fora nesse tempo<sup>373</sup>. O seu mundo, sem a aventura e sem as histórias, torna-se ainda mais pequeno, pois elas infundiam o seu espírito de liberdade e coragem. Na ausência destas histórias, que serão proibidas pelo avô, o tempo adquire uma qualidade diferente. Isto é, agora, os serões são ora demasiado longos ora excessivamente lentos, atributos que estão associados a uma visão altamente negativa da vivência do tempo, depois de registadas as alterações mencionadas.

Trata-se de um tema omnipresente na obra de Manuel da Fonseca, que perpassa também por «Sempre é uma Companhia» (*O Fogo e as Cinzas*). Aqui, o entardecer aparenta demorar anos a acontecer e a noite tomba tão vagarosamente que parece ser interminável, criando na personagem a ideia de que a penumbra que se abate sobre o mundo é de carácter definitivo. Também neste caso trata-se de descrever os efeitos negativos do desaparecimento do contador de histórias. Aqui, isto acontece depois do suicídio deste, Rata, cuja doença, impedindo-o de viajar e assim encontrar matéria nova de interesse para narrar aos homens da vila (a Batola, nomeadamente, que era um seu ouvinte dedicado, e o esmolava em troca das suas histórias), não permite que continue uma actividade da qual extrai o seu magro sustento.

Em Manuel da Fonseca, o contador faz do conteúdo da sua narração também uma forma de sobrevivência, e adquire, à conta disso, certa dignidade humana que lhe

---

<sup>373</sup> O pai de Rui contava-lhe histórias para que adormecesse. A técnica que utilizava consistia em fazê-lo crer que um menino tal como ele tinha capacidade de salvar uma princesa mantida cativa por um gigante. Esse menino era também aquele que se distinguia dos poderosos, pois, matando a sede a uma velha mendiga, conseguia o seu auxílio para salvar aquela princesa. Ora, Rui, que se sentia entusiasmado pela sua capacidade aventureira descrita no conto narrado pelo pai, após a sua partida, não voltou a ser o mesmo, aquele que é assim descrito: «Antes de os pais partirem, andava por longe da vila brincando de ladrão. Saltava barrancos, atravessando estevais, perdia-se por córregos e cabeços até a noite vir. Por toda a parte um sentimento de segurança o acompanhava. Vinha tranquilo ao voltar a casa. No largo ria-se da falta de astúcia dos “guardas” vencidos, sentados na beira do lancil. Comido o jantar, a mãe ia deitá-lo e o pai contava histórias até o sono vir.» («Sete-Estrelo», *Aldeia Nova*, p. 65).

granjeia o respeito dos demais, também necessitados da sua presença. Essa ideia remonta à poesia de *Rosa dos Ventos*, nomeadamente à secção «O Vagabundo e Outros Motivos Alentejanos». Em «Canção de Maltês», numa noite tempestuosa, este homem sem trabalho pede acolhimento a um lavrador rico, homem antigo que ainda não diferencia o outro com base apenas no seu estatuto social, mas a partir das suas qualidades humanas. Por isso mesmo, ele oferece alimento a este homem pobre, que comenta: «Não acatei como esmola; / antes roubar que pedir: / paguei com a melhor história / da minha vida sem rumo.»<sup>374</sup> É também esta a situação de Rata, em «Sempre é uma Companhia», razão por que, estando impedido de peregrinar por terras alheias, ele sabe que acabará por não poder manter a dignidade, trocando histórias pelo seu sustento, e por isso se suicida.

Ora, a monotonia é também um elemento psicológico fundamental na obra de Manuel da Fonseca, mas decorre da solidão e do isolamento, ocasionados por modificações socioeconómicas de consequências desestruturantes. Essa solidão, nomeadamente em «Sete-Estrela», suscita a evocação do passado perdido, através da introdução de histórias que o evocam. A monotonia está, portanto, particularmente relacionada com a forma como o mundo do trabalho condiciona a vida individual e colectiva, incluindo a de Rui do Parral, pois os pais partiram para escapar à pobreza. Após a sua partida, as brincadeiras do passado, de tão repetidas, tornam-se insípidas, de tal modo que decora o espaço percorrido regularmente. Os limites impostos pelo espaço à personagem de Manuel da Fonseca geram, pois, essa condição psicológica.

No neo-realismo, as qualidades físicas, sociais e económicas do espaço são valorizadas como enquadramento de conflitos desencadeados por questões latentes. Neste caso, ele assume relativo protagonismo pelo aprisionamento a que condena a personagem. Dada a inserção do homem num quadro de natureza social, é privilegiada a sua dimensão exterior e particularmente o universo rural, que é favorável ao

---

<sup>374</sup> Manuel da Fonseca, *Obra Poética*, p. 73. O maltês corresponde a um perfil psicológico-profissional, e através dele o autor concretiza a dialéctica entre o geral, a classe englobada pelo anonimato atribuído à figura, e o particular. Nele, Carlos Reis vê um halo de conotações românticas, pois o conflito e a sua condição de proscrito social são elementos fundamentais evocativos de certo romantismo, nomeadamente camiliano (cf. *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, p. 460). Na obra de Manuel da Fonseca, a origem do tipo remonta justamente à poesia, e, através dele, a feição subjectiva cruza-se com a dimensão social e colectiva. Sobre esta matéria, Carlos Reis escreveria que «tipo e sujeito lírico encontram-se assim fundidos, como resultado de uma dialéctica entre o temático (social, económico, etc.) e o discursivo, dialéctica a que obviamente não é alheio um testemunho de solidariedade de recorte ideológico.» (*ibidem*, p. 462). Na canção acima citada, e em solidariedade para com o maltês, o autor opta por permitir que exerça a sua liberdade através da produção de um discurso próprio.

aprofundamento das contradições económico-sociais associadas ao regime feudalista aí em vigor, tendo implicações de ordem ideológica. O espaço possui assim determinado valor simbólico, como referência à monotonia que condiciona qualquer desejo ou tentativa de reacção contra esse tipo de estruturação social, a qual se relaciona com a vivência do tempo, cuja estagnação é sugerida<sup>375</sup>. A existência de um horizonte limitado tem a ver com a impossibilidade de a personagem aceder a um mundo completamente diferente e vasto, ao qual só tem de facto acesso a partir das histórias. Por esta razão, a ausência destas ainda mais enfatiza, quer na criança quer no adulto, a sensação de tédio inultrapassável, que tem a ver com um conhecimento limitado do mundo, restrito aos arredores da terra de nascimento<sup>376</sup>.

O recurso ao narrador como entidade que não é personagem da história, implica a posse, por parte do narrador, de parte da narração executada pelo contador, e significa que este e o ritual por ele cumprido são elementos pertencentes a um passado remoto, agora presentificado por um discurso evocativo ao qual se deve a vivacidade da memória da tradição. O silêncio do passado permitiu, sem dúvida, a fixação desta, do momento em que decorria esse ritual, antigamente realizado no largo comunitário. As histórias orais, nesse tempo anterior, ajudaram a mitigar a vivência do tempo, que, sem elas, se apresenta estagnado, lento, longo, doloroso, não havendo a mínima possibilidade de consolo para as situações do presente.

A execução do conto implica a demora, independentemente da brevidade da narrativa, mas num tempo específico em que tal era possível. Os silêncios instaurados são, portanto, também um reflexo da possibilidade de demorar, sendo o tempo marcado por intervalos significativos de um ritual cumprido com todo o vagar exigido pela convivência comunitária de outra altura. Por esta razão, o contador é tanto um homem do passado como um homem que vive desse passado, sobretudo no caso de Josué e de Medina, este em «O Último Senhor de Albarrã», de *O Fogo e as Cinzas*. Tudo nele

---

<sup>375</sup> Sobre a relação entre a monotonia e a vivência do tempo, poder ler-se Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, p. 536.

<sup>376</sup> Em «O Retrato» (*O Fogo e as Cinzas*), o narrador autodiegético constata que só depois de se ausentar da terra para frequentar o liceu conhece a verdadeira imensidão do universo, com o qual contactara apenas através da geografia escolar, comprovando que a limitação de fronteiras tem a ver com a impossibilidade de a personagem se poder ausentar da terra, dada a sua falta de liberdade/mobilidade. Na criança, o problema é agravado pela sua estrita dependência da vida dos pais, já de si sempre complicada e sujeita à vontade dos que possuem maior influência social: «Saímos de Beja na manhã seguinte. Estrada fora, através da janela do carro para a imensidão dos plainos, reparei que o mundo era bem maior do que imaginava. E a geografia, que tanto trabalho me dera a decorar, começou a ter para mim um certo jeito de coisa, afinal, verdadeira. “Talvez que a Terra seja redonda, e tão grande como o livro diz”, pensei eu, resignado.» (p. 100)

evoca o passado, inclusive o seu entusiasmo momentâneo. Nada resta, porém, deste passado, que está associado a momentos vividos no largo, a não ser a evocação perpetrada pelo narrador heterodiegético, e por isto esse espaço é também um símbolo da decadência de um mundo não marcado pelo aperfeiçoamento técnico e pela industrialização.

O mundo, sem as histórias narradas ao serão no largo, torna-se pequeno, e o tempo adquire uma lentidão que em nada se compara à que é encenada pelo contador na sua apresentação oral. Trata-se antes de uma lentidão que torna pesada a existência, que alonga o sofrimento e limita o homem a um presente de conotações negativas, a um presente que é só memória do passado, porque narrar é recordar e só recordando se pode viver. Em «Sete-Estrelo» e «A Torre da Má Hora», o ritual do conto decorre ainda à noite, no velho largo da infância, perante uma assembleia de ouvintes maioritariamente composta por crianças, porque essa é a memória que resta do tempo perdido. Ambos fazem parte, por isso, de um mundo no qual a partilha dessa arte comunitária não fora ainda comprometida pelo desenvolvimento industrial relatado em «O Largo».

### **3 Factores socioeconómicos e a decadência do contador: «O Largo»**

Como se explicou no primeiro capítulo do presente trabalho, a tradição oral do conto está sujeita às modificações de ordem social, histórica, e cultural que ocorrem na comunidade, cujas consequências sobre as actividades tradicionais, os períodos de lazer, ou instantes de convívio, são profundas. A perda de uma razão funcional que assegure a permanência do conto e do contador compromete o seu legítimo papel comunitário. De facto, a alteração daquele que era o anterior contexto situacional, decorrente da sociabilização inerente às práticas de trabalho rural, é não só proporcionada pela desagregação de certas actividades e convívio a elas inerente, como também pela mudança de hábitos e costumes antigos, que serão substituídos por novas práticas culturais de difusão e fixação do saber, como seja a imprensa e a rádio, sobre as quais se pronuncia o autor de *O Fogo e as Cinzas*.

Nessa colectânea, nomeadamente em «O Largo» e «Sempre é uma Companhia», o desaparecimento da tradição e o fim de um mundo arcaico de costumes ancestrais, ocasionados pelo progresso, são retratados. Manuel da Fonseca identifica a primeira

narrativa como aquela «onde se dá conta das modificações originadas pela chegada do comboio à vila» e a segunda como a que «descreve a mudança operada na aldeia pela telefonia»<sup>377</sup>. Nos dois casos, a importância social da figura do contador é alterada, sendo sacrificada ao desenvolvimento industrial desordenado, como constata Manuel da Fonseca nos contos e crónicas publicados em finais da década de 60 e princípio da década de 70. Este é, efectivamente, um *leitmotiv* da sua obra, não só no âmbito desses géneros, mas também no da poesia e do romance.

Em «Duas Histórias da Província», de *À Lareira, nos Fundos da Casa Onde o Retorta tem o Café*, é mencionado o confronto de um velho pastor com a ciência, que surge sob a forma aterradora do caminho-de-ferro, com o qual nunca tinha contactado ou sequer visto. Na mesma colectânea, o velho José António Benevides recorda os domingos de antigamente no largo, em «Domingos Diferentes», considerando o cinema, o futebol, e a telefonia como artimanhas que vieram tirar o lugar que cabia ao convívio comunitário decorrido tradicionalmente em tal local. Deste modo, é de pálpebras cerradas, e fumando um cigarro acabado de enrolar numa mortalha envelhecida, que ele evoca as saudades do domingo no largo<sup>378</sup>.

O largo é um espaço de conotações ideológicas, que representa a dialéctica entre passado e presente. É o local onde a vida toda se desenvolve diante dos olhos de toda a comunidade, servindo de palco às suas tragédias, razão por que adquire relevo significativo na obra de Manuel da Fonseca. Trata-se de uma imagem que se repete nas suas histórias, assumam elas a forma de poesia (caracterizada pela narratividade), de conto, ou de romance. O advérbio de tempo «antigamente» assinala o contraste entre

---

<sup>377</sup> Manuel da Fonseca, «Prefácio», *O Fogo e as Cinzas*, 2ª edição, Lisboa, Editorial Caminho, 1981, pp. 17-18. O título desta colectânea refere-se implicitamente ao passado da infância (o fogo) e ao presente da idade adulta (as cinzas), identificando uma dualidade essencial que está presente na obra do autor. Maria Isabel Rocheta considera que, em *O Fogo e as Cinzas*, «O Largo» introduz um sentido de perda («Sobre *O Fogo e as Cinzas* de Manuel da Fonseca», *op. cit.*, p. 54). Pode falar-se, efectivamente, da perda do preconceito social em «A Harpa», da perda do trabalho, em «O Fogo e as Cinzas» e «Noite de Natal», da perda da infância, em «O Retrato», da perda da vida, em «A Testemunha», da perda do carácter viril de outrora, em «O Último Senhor de Albarrã», da perda da dignidade humana em «Um Nosso Semelhante», da perda do mundo antigo e monótono, em «Sempre é uma Companhia», e, inclusive, do mínimo necessário à sobrevivência básica do homem, em «Meio Pão com Recordações», mas acrescente-se que este sentimento existe por causa do confronto entre passado e presente.

<sup>378</sup> Como Josué, cujo brilho dos olhos se intensifica consoante ele se entusiasma com o passado, o velho Benevides, na «súbita animação de rosto», demonstra a importância que esse tempo assume para quem vive um presente rapidamente descaracterizado pela modernização técnica das sociedades (Manuel da Fonseca, in *À Lareira, nos Fundos da Casa Onde o Retorta tem o Café*, Lisboa, Editorial Caminho, 2000, p. 142). Este espírito marca igualmente a narração do velho Medina, em «O Último Senhor de Albarrã», de *O Fogo e as Cinzas*, como adiante se verá, e explica-se pelo conflito entre passado e presente, cujos contornos são explicitados em «O Largo».

um tempo anterior (o tempo passado do fogo) e o novo (o tempo presente das cinzas), que estruturam a narrativa evocativa.

A ausência de vida da última época é construída a partir do predomínio do verbo ser, na forma do pretérito imperfeito, e a vacuidade do local sancionada pela frase nominal, intercalada no seguinte parágrafo, marca o silêncio instalado devido à redução da presença humana ao pó do nada que dela fica: «Antigamente, o Largo era o centro do mundo. Hoje é apenas um cruzamento de estradas, com casas em volta e uma rua que sobe para a Vila. O vento dá nas faias e a ramaria farfalha num suave gemido, o pó redemoinha e cai sobre o chão deserto. Ninguém. A vida mudou-se para o outro lado da vila.» (p. 23)

Naquele primeiro tempo, todavia, era aqui que se concentrava toda a azáfama da vida colectiva. Como centro da Vila, o local acolhia os viajantes, que traziam ao povo notícias do exterior, e lhe permitia contactar com o resto do mundo, a imensidão a que, dado o seu isolamento, nunca teria tido acesso, a não ser desta forma. Contudo, quando não chegavam os viajantes para dar notícias do exterior, também «se inventava alguma coisa que se parecesse com a verdade» (p. 14), e acabava mesmo por ser tomada como tal, pois, sem nenhuma opinião viajada e suficientemente informada para contestar, tudo era aceite conforme fosse architectado naquele local sagrado<sup>379</sup>.

O passado, em «O Largo», está relacionado com a vida, até mesmo a vida do mundo vegetal, à sombra do qual decorriam os acontecimentos mais importantes. Ora, a perspectiva animista da natureza, a partir da qual a mesma ganha alma própria e adquire um comportamento humano, diz muito acerca do ambiente de intimidade e comunhão total vivido à altura: «Nesse tempo, as faias agitavam-se, viçosas. Acenavam rudemente os braços e eram parte de todos os grandes acontecimentos.» (p. 24) Para além disso, o largo estava reservado aos grandes homens de outrora, que extravasavam os seus estados de alma manifestando uma desordem externa. A sua existência como lugar de homens antigos, malteses e lavradores de rija têmpera, que aí acordavam negócios que ainda tinham, desaparece, e com ele se evapora o equilíbrio social garantido por estes<sup>380</sup>.

---

<sup>379</sup> Em *À Lareira, nos Fundos da Casa Onde o Retorta tem o Café*, António Prezado sugere que quem não sabe inventa ou cria a lenda, porque, de acordo com Mariano Coudel, as notícias do mundo ou tardam ou nunca chegam mesmo à aldeia. É exactamente essa ideia, partilhada em «As Chaves do Reino», que está subjacente à afirmação produzida em «O Largo».

<sup>380</sup> Esta questão pode ser exemplificada através de Ranito, um mestre-artífice que, antes de todas estas transformações, era tão importante como respeitado. Depois delas, é um pobre cheio de filhos e sem préstimo, uma visão que é tanto da própria personagem como dos que fazem parte da comunidade. Agora,

Por conseguinte, o largo, ao absorver tudo o que fazia parte de outros mundos, acaba por perder a centralidade ou importância de antigamente. De acordo com a perspectiva neo-realista, o desenvolvimento a que se associa essa perda será perspectivado a partir das suas consequências sociais. Em *Cerromaior*, Manuel da Fonseca descreve o verão como um período de muita agitação, porque todos ocorriam ao largo à procura de trabalho. Com efeito, a reunião domingueira que nele decorria não estava meramente reservada à diversão, era mais utilizada como momento para contratar ou pedir serviço. Se essa transacção de facto não acontece no largo do presente é porque não há trabalho. Esta ideia é comprovada pelo facto de os homens que aí estão serem alguns bêbados e malteses desempregados, que por aí se demoram por não ter onde empregar o tempo. Trata-se daqueles que, por causa do desenvolvimento industrial, deixaram de ter préstimo ou trabalho.

Será essa, aliás, a razão apresentada pelo narrador heterodiegético, que detém um conhecimento pessoal sobre esse mundo, para explicar o vazio que caracteriza o largo no presente. Declarando que o comboio é responsável pela estagnação da vida de antigamente e pela mudança da Vila, constata que as faias perderam o vigor antigo, de tal modo que o vento lança por entre elas um silvo equivalente à expressão de uma dor, de um gemido, ao contrário do que fora primeiramente descrito. A faia é, neste caso, como o homem. Se, anteriormente, partilhava da sua vivacidade, agora, como o mesmo, perdeu a funcionalidade/préstimo que lhe era atribuído. O largo vazio sinaliza que tudo o que havia se encontra derruído.

Com a chegada do comboio, figuras típicas como o contador foram absorvidas pela voragem do progresso, porque o seu ofício foi extinto. Com efeito, o comboio, pela facilidade de movimentação de pessoas e bens que cria, permite mais facilmente a

---

embriagado, luta, não para afirmar a sua valentia, mas para afogar a tristeza e provar que ainda é homem. No largo totalmente moribundo, Ranito só pode desafiar homens que já nem existem, saindo sempre derrotado desta luta inglória contra o vazio em que se transformou o largo. Em Manuel da Fonseca, a personagem que se encontra sem trabalho é animalizada, pois perde a sua identidade. A animalização do homem significa que a monotonia lhe tolhe a visão, e está relacionada com o determinismo social e psicológico. Dada a sua miséria, só o instinto pode ditar a sua acção, pois o homem vive no limite da sobrevivência, não tendo sequer capacidade anímica para a problematização da sua existência. Ele vive apenas com a ideia de satisfazer as suas necessidades imediatas. Este procedimento está patente em «Um Nosso Semelhante» (*O Fogo e as Cinzas*), onde a cegueira gera a incapacidade de reacção: «Parecem cegos os olhos que a fome tornou baços. Parados, nada vêem.» (p. 140). A cegueira está relacionada com a monotonia, que gera a falta de consciencialização, como é sugerido em «Campaniça»: «Aí está que não é difícil um homem perder-se na charneca. É tão igual e monótona, rasa para todos os lados e para todos os lados deserta, que só o tino e, como diz o Venta Larga, o cheiro, são capazes de orientar. Para que serve ver? Anos e anos a olhar o mesmo. A vista dos homens de Valgato é um sentido embotado.» (p. 16).



construção de fábricas. O desenvolvimento fabril põe em risco vários outros ofícios tradicionais, como o de ferreiro e o de carpinteiro, que dão lugar a outras profissões, conforme descreve o narrador. Através da actualização linguística, ele quer tornar claras as profundas mudanças sociais trazidas pelo aperfeiçoamento dos meios de transporte e dos meios de produção<sup>381</sup>. Assim sendo, os antigos mestres-ferreiros foram substituídos pelos operários fabris, os alvanéis pelos predreiros, os cabos da paz pelos guardas, pelo que as crianças já não aprendem com os artífices os seus ofícios, que tendem a desaparecer, sem transmissão de testemunho passado a gerações futuras.

Outra das implicações sociais decorrentes do desenvolvimento industrial tem a ver com o aprofundamento da divisão entre classes. A ânsia do lucro por parte dos proprietários rurais, motivada pelo progresso, transforma-os, causando esse fosso, quando, como se verá em «O Último Senhor de Albarrã», a diferença de carácter e não de posse ou de dinheiro determinava o tipo de relação que havia entre todos. Depois da perda de funcionalidade do espaço social de convívio e união comunitários que foi o largo, os habitantes da Vila dispersam-se pelos cafés. Nestes também a solidariedade antiga é substituída por princípios exclusivamente associados à condição económica de cada qual, desumanizando as relações.

A par dessas ocupações, também o ofício de contador é colocado em causa. O narrador assinala, com efeito, que estes homens inteligentes e sábios cuja função era instruir toda a Vila no largo, devido à alteração do ritmo de vida, viram o seu lugar de detentores do saber tradicional alterado, como é exemplificado através de João Gadunha. Só ele teima ainda em continuar a tradição do conto, mas, muito embora imite quer os gestos quer o modo solene de falar do contador tradicional, ele será apenas uma fraca imitação daqueles que o narrador vira e ouvira em criança desempenhar esta arte. Por este motivo, de nada lhe serve respeitar os preceitos instituídos pela transmissão oral do ritual do conto. a aproximação ao ouvinte conseguida através dos instrumentos característicos da actuação acabarão por ficar sem efeito. Isto é, a vivacidade emprestada à sua narração<sup>382</sup> acabará por ficar sem efeito, tão simplesmente porque, não

---

<sup>381</sup> A sua descrição, que assinala um conjunto de mudanças ocorridas ao longo de um período alargado, cria a ilusão de que tudo aconteceu de modo simultâneo e coordenado, como se de facto um dia tivesse bastado para trazer ao largo o vazio constituído ao longo de anos. A rapidez cria a ilusão de que vários aspectos do viver social e individual sucumbiram rapidamente à voragem do progresso.

<sup>382</sup> Por exemplo, na seguinte passagem de «O Largo»: «Vai de passar o pessoal para baixo, família para cima, um mundo de gente e eu a ver. Nisto, dou com um tipo a olhar-me de esguelha. Cá está um larápio pensei. Ora será!... Veio-se chegando, assim como quem não quer a coisa, e meteu-me a mão por baixo da

sendo nada como era antigamente, o contador perdeu o lugar fundamental que ocuava na sociedade, e a própria tradição de que é mero transmissor foi modificada pelas transformações socioculturais descritas.

João Gadunha, que nunca foi a Lisboa, descreve o largo do Rossio rodeado de eucaliptos, ou seja, limita-se a usar na sua descrição traços que caracterizam a sua própria terra. Com este pormenor, compromete a sua narração, pondo em causa a credulidade dos seus ouvintes, pois estes, possuindo um conhecimento diferente do mundo, já não ouvem calados o que certamente ouviriam no passado. Esta incompatibilidade entre o saber do narrador e o da sua assembleia tem a ver com o facto de esta poder mais facilmente aceder às notícias do mundo exterior, no próprio dia, ora através do comboio ora da telefonia. O facto explica certamente por que João Gadunha, numa tentativa de alcançar o passado perdido, abraça as velhas faias, já que não pode já fazê-lo introduzindo o conto no quotidiano. O mundo, antes vasto, torna-se agora pequeno e íntimo para todos, que, a partir dos cafés locais substitutivos do largo, tudo sabem e tudo comentam individualmente, sem precisar do contador como elo de ligação.

O papel fundamental que a palavra do contador nómada desempenha, mitigando o isolamento da planície alentejana, ao permitir o acesso ao que é novo e desconhecido, é enaltecido em «Sempre é uma Companhia»<sup>383</sup>, mas aqui essa palavra é substituída pelo surgimento da telefonia, que revitaliza a vida comunitária, exclusivamente ditada pelo ritmo escravizador do trabalho. Neste caso específico, é preciso salientar que não são apenas as novidades de um universo longínquo que são divulgadas pela telefonia, são também as que dizem respeito a uma realidade mais próxima, a dos malteses

---

jaqueta. Mas eu já estava à espera!... Salto para o lado e zás, atiro-lhe uma punhada nos queixos: o tipo foi de gangão, bateu com a cabeça num eucalipto e caiu sem sentidos!» (*O Fogo e as Cinzas*, p. 28).

<sup>383</sup> Este enaltecimento é aqui feito através da figura do velho Rata, cujo desaparecimento permite que o silêncio e a monotonia se instalem, pesando sobre a vida da personagem, como confirma a animização do silêncio e da noite: «E o silêncio. Um silêncio que caiu, estirado por vales e cabeços, e que dorme profundamente. Oh, que despropósito de plainos sem fim, todos de roda da aldeia e desertos!» («Sempre é uma Companhia», *O Fogo e as Cinzas*, pp. 150-151). Esta animização reitera a ideia de que a eternidade parece sobrepor-se à efemeridade normal, própria da alternância característica de momentos diferentes. Ela também reflecte o verdadeiro peso da monotonia sobre a vida do colectivo, agravada pela ausência do contador. O mundo de Batola é ainda pré-telefonia, e por isto o seu ritmo de vida é ditado por este sentimento avassalador, causado pela desolação dos campos, que inspira a sua lassidão, através da qual ele vai efectivamente conseguindo matar o tempo. Trata-se de um estado de espírito característico do tempo presente, do qual está ausente a vida, razão por que tanto se fala em matar o tempo, que é problemático e inimigo do homem, pois prolonga o seu sofrimento. A expressão refere-se ao abandono forçado da vida por parte de um homem impotente relativamente às circunstâncias socioeconómicas que condicionam a sua existência.

deslocados, que assim recebem notícias de casa. Ao contrário do que sucede em «O Largo», o surgimento da telefonia tem aqui algo de positivo, mas também de negativo.

A vida do largo já perdeu, em «Sempre é uma Companhia», a relevância de outrora, como demonstra a transferência do convívio do grupo para os cafés ou vendas. Em «O Último Senhor de Albarrã», de *O Fogo e as Cinzas*, e principalmente nos contos de *À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, a situação é idêntica. Os contos de *O Fogo e as Cinzas* antecipam já o cenário descrito na última colectânea publicada pelo autor: nela, o conto tem lugar no café de Retorta e já não em contexto comunitário. A mudança confirma, portanto, o desaparecimento do mundo a que pertence o contador e a decadência da sua função, em virtude das alterações socioeconómicas descritas em «O Largo». Trata-se agora de um ritual diferente, pois, muito embora na narração estejam presentes os mesmos procedimentos característicos da oralidade, o espírito de partilha do conto mudou tão profundamente como a comunidade, e ele, mais do que veículo do saber tradicional, apresenta-se como guardião da memória de um tempo irremediavelmente perdido.

#### **4 «O Último Senhor de Albarrã» e o novo ritual**

«O Último Senhor de Albarrã» antecipa de facto a situação verificada em *À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, uma colectânea que, como *Aldeia Nova*, é marcada pela sequencialidade. Nele, o contador Medina tem apenas um único ouvinte, e a transmissão do conto decorre no café de Retorta, que, surgindo aqui pela primeira vez, serve de cenário aos contos dessa colectânea. Este contexto situacional é apresentado como consequência mediata das alterações económicas e sociais mencionadas em «O Largo». O facto de a transmissão do conto ter agora lugar no café, apontado como local que simboliza a dispersão da comunidade, significa que a desagregação social instaurada pelo progresso está amplamente enraizada, cimentando em definitivo a funda divisão entre o passado e este presente.

O narrador homodiegético do conto confessa ser o único que ainda atura a obstinação de Medina, não só porque gosta de ouvi-lo, mas também porque o respeita, já que a diferença de idade entre eles é grande<sup>384</sup>. Como o mais velho da comunidade, o

---

<sup>384</sup> A propósito, refere o narrador: «Fora disto [do seu discurso sobre o passado] é [Medina] intratável. Irrompe desabridamente com inesperadas opiniões, agita-se, agressivo, atacando seja quem for, à má cara

contador continua ainda a ser alvo do respeito alheio. Este sentimento é, aliás, mútuo, pois resulta do convívio que mantém com o seu ouvinte no café de Retorta, descrito como um hábito escrupulosamente mantido, ao qual se deve a atenção que lhe é dedicada. A actuação do contador é um procedimento interpelativo que, alicerçado na aliança entre o gesto e a palavra, procura cativar a atenção do ouvinte, assegurando a sua manutenção. De facto, este confessa-se aqui seduzido pelo modo de contar de Medina, bem como envolvido pela emoção que perpassa pelas suas palavras, independentemente da dispersão na ordenação dos acontecimentos que esta origina<sup>385</sup>.

Medina é incumbido do relato da história trágica do último senhor de Albarrã, com o qual travara conhecimento no passado, o que lhe permite exercer a típica função testemunhal desde há muito relacionada com a necessidade de assegurar a veracidade da narração<sup>386</sup>. Ora, o velho contador é descrito como uma pessoa naturalmente contrariada e irritada, mas este seu carácter é interdependente do tipo de relação que mantém com o tempo presente, com a sua gente, relativamente à qual manifesta declarado desprezo, sendo duro e censurador nas palavras agressivas dirigidas a ele.

Para ele, todos os aspectos do presente são um reflexo de como tudo mudou para pior, para pior do que era no passado, pelo que a sua agressividade não é exclusivamente direccionada para as pessoas, embora estas ocupem lugar central na discussão que origina o conto dentro do conto<sup>387</sup>. Interessa-lhe sobretudo explicar quem

---

e com sete pedras na mão. Mas eu aturo-lhe a casmurrice, pois gosto de ouvi-lo quando está de maré. Daí talvez o motivo por que me trata com certa consideração, apesar da grande diferença de idade que nos separa.» («O Último Senhor de Albarrã», *O Fogo e as Cinzas*, p. 122). Na passagem, ele identifica um traço de carácter do contador que está relacionado com a forma como exerce a sua actividade, e com os motivos por que a exerce, como se verá.

<sup>385</sup> Como confessa: «Intervalando a narrativa de remoques contra os dias e as pessoas de hoje, o velho Medina acabou por erguer, inteiro, na minha frente, o carácter bravio do lavrador de Albarrã. Fê-lo com um facto agora, outro logo, tudo despegado, mas isto de modo nenhum diminui a minha atenção e interesse.» (*O Fogo e as Cinzas*, p. 125).

<sup>386</sup> Repare-se, no entanto, que esse relato não é realizado sem a intervenção do narrador. Este anuncia que ele é da responsabilidade de Medina, e cria a ideia de que será introduzido após o verbo declarativo no final da seguinte passagem: «- Quê? Nunca ouviu falar do Palma de Albarrã? // Perante o meu silêncio, fez algumas considerações, nada agradáveis, acerca da ignorância da juventude de hoje. E acrescentou.» (*O Fogo e as Cinzas*, p. 123). Depois desta última frase, será o próprio narrador a apossar-se de parte da intervenção do contador, que entrecorta, até ao momento em que é essencial aceder à experiência pessoal de Medina, que, aos 15 anos de idade, conhecera de facto Albarrã: «Aqui, começou uma história deveras estranha. No alto de um cerco, um sítio desértico, a meio de vasto terreno murado, erguia-se Albarrã, uma tosca e rude construção. Como que um castelo de senhor feudal, dominando a planície, pois, ao mesmo tempo, nem a lei nem a Guarda ali entravam – por léguas e léguas em redor, uma única vontade imperativa: a do Palma de Albarrã. Era um homem terrível...» (*ibidem*, p. 124). Só aqui Medina retoma a sua narração, o que permite perceber que, dada a emoção que lhe desperta o passado, o contador se excede na adição de pormenores, suscitando no narrador a necessidade de impor a contenção.

<sup>387</sup> Efectivamente, Medina critica todos os aspectos da vida do presente, sobretudo aqueles nos quais mais se evidencia a descaracterização total do que antes existia. Estão neste caso as freiras: «- Que bela feira, a

era Albarrã, um homem de outros tempos, que, a julgar pelos seus descendentes, não deixa ninguém da sua igualha, capaz de o substituir e continuar o seu papel. Como tal, Medina intervala a narração com admoestações ao tempo presente, interrupções que estabelecem uma diferença entre a antipatia negativa e a emoção positiva, sendo aquela aligeirada quando se refere ao passado, um tempo que lhe suscita admiração, saudade, interesse, e modifica a sua forma de agir, e no qual ainda vive, como Josué. Por vezes, alheia-se da conversa por não estar no presente: «Mas o velho nem se dignava responder-me, carrancudo e impossível, como se estivesse a séculos de distância.» (p. 122)

A narração de Medina é pautada por lacunas que resultam apenas da emoção associada à memória do passado, responsável pelos intervalos interpostos. Os seus silêncios não têm a ver com o esquecimento, mas estão associados a um sentir que se manifesta também pelo predomínio da expressão exclamativa: «Era desta raça, o homem! – exclamou o velho Medina, após breves momentos de silêncio. – Haverá disto, hoje em dia?» O silêncio é corolário da emoção. A empatia de Medina relativamente ao passado tem consequências sobre o seu estado emocional (mostra-se animado, revive, e remoja, quando fala sobre este tempo), tal como a antipatia em relação ao presente também neste interfere (sopra, manifesta-se agitado e furibundo, por causa do seu ódio). Da sua incompatibilidade para com este, resulta também a manifestação da nostalgia, a qual justifica inicialmente a necessidade de narrar. O sofrimento pessoal de Medina decorre da atenção que dedica aos problemas colectivos ou sociais, indo ao encontro da preocupação neo-realista de focar um problema individual suficientemente esclarecedor de uma preocupação de grupo.

A memória do passado é despoletada pela presença do neto do lavrador de Albarrã. Medina reage à sua presença despertando do torpor em que se encontrava.

---

deste ano! // Está armada a questão; agressivo, o velho Medina avança: // - Feira? Hã? O senhor chama feira a isto? // Quem se atreve a contrariá-lo? Irado, de olho luzidio, Medina conta como era, descreve tudo miudamente. Por fim, lá acalma um pouco: // - Feira, hem? Qual quê! Feiras eram as do meu tempo!» (*O Fogo e as Cinzas*, p. 121). A opinião de Medina vai ao encontro daquela que é manifestada na crónica «Freiras», em *À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, na qual é evocada a azáfama característica desses mercados de antigamente, locais consagrados a reuniões festivas, animadas por um espírito diferente, igualmente destruídos pelo desenvolvimento das redes de transporte e pela aquisição de viaturas pessoais por parte da população que beneficia desta evolução: «Depois, aconteceu que o comboio, os automóveis, as camionetas de carga e de passageiros encurtaram as distâncias entre vilas e cidades e, em breve, se tornou possível comprar na altura própria o que se necessitava sem esperar feiras, que perderam a razão de ser, transformando-se, pouco a pouco, em mal-prontas imitações daquilo que haviam sido.» (pp. 156-157).

Sendo um homem do presente<sup>388</sup>, ele permite ao contador reflectir sobre a gente da raça do homem representante do empregador ou patrão que respeita os homens ao seu serviço. Albarrã é, sem dúvida, um homem irascível, mas cujo objectivo último de vida não se centra na acumulação de riqueza. Por isso, ele tem tanto de mau como de bom, diferindo neste aspecto dos do presente, pois cuidava dos seus homens, com agasalho e comida. No presente, a ânsia de lucro substitui a bondade humana, isto é, a fraternidade foi suprimida pela diferença de classes. Albarrã representa, pois, a fraternidade como valor essencial da vida do passado, desaparecido no presente, por causa da evolução das sociedades<sup>389</sup>, sendo esta perda lamentada por Medina. Como realçado em «O Largo», a ânsia do lucro deve ser responsabilizada pela desumanização das relações a esse nível.

A figura do contador, nos contos de *Aldeia Nova* e de *O Fogo e as Cinzas* não é fixa (em «Sete-Estrela», é representada por Campanelo, em «A Torre da Má Hora», por Josué, em «O Último Senhor de Albarrã», por Medina), alterna de acordo com o contexto desenvolvido. Esta opção remete para o facto já dado a conhecer de que qualquer um, na assembleia de ouvintes, pode assumir o papel de transmissor da tradição, como acontecia com o conto oral. Todavia, em *A Lareira, nos Fundos da Casa*

---

<sup>388</sup> A empatia verificada entre o narrador e Medina não impede que este o identifique como um homem do presente. Isto é, mesmo sendo verdade que este o escute porque o respeita, é também certo, como reconhece Medina, que ele não alcança a verdadeira dimensão do seu estado emocional relativamente ao narrado, pois interpreta de modo diferente (a partir do presente) o comportamento do lavrador de Albarrã: «O velho Medina emudeceu, numa profunda comoção. Parecia que todos estes factos se haviam passado com ele. Sentou-se, observando-me longamente com os olhos humedecidos. // Ouviu tudo quando eu disse? // - Ouvi: // - E compreendeu o drama? // - Creio que sim, sr. Medina. // Cerrou as pálpebras erguendo as sobrancelhas: // - Estes jovens de hoje!... Não têm sensibilidade nem alma. Não têm nada... Na sua idade, ouviu-se eu uma coisa destas, e eram logo as lágrimas a correr-me às bagadas pela cara abaixo. // Encolheu os ombros, como que resignado.» (*O Fogo e as Cinzas*, pp. 127-128). De facto, o narrador considera selvática a violência exercida pelo de Albarrã sobre a mulher, mas se Medina compreende doutra maneira esta atitude é porque a vê como consequência do isolamento e monotonia causadores de uma desordem interna, inevitavelmente exteriorizada da pior forma. O comportamento extemporâneo do de Albarrã é atribuído à desolação vivida e à solidão feita de ódios recalcados: «- Cale-se! O senhor não percebe! – gritou-me o velho, num tom arrastado e veemente. – O senhor não sabe o que sente um homem sem ninguém, rodeado pela vastidão dos ermos, um homem que já perdeu a esperança de alcançar o que sonhou, e solitário sobre este imenso mundo! Está a ouvir? Pense em tudo quanto lhe contei, vá a Albarrã, olhe à sua volta, e compreenderá um pouco.» (*ibidem*, p. 129).

<sup>389</sup> No romance, Manuel da Fonseca reflecte também acerca das consequências sociais que o desenvolvimento desta nova classe de proprietários teve sobre o mundo rural. Através de *Seara Nova*, por exemplo, o autor manifesta o desejo de que seja possível o homem, que só não vale nada, reagir à escravização por eles imposta. O conto «Meio Pão com Recordações» (*O Fogo e as Cinzas*) está na origem desse romance, reunindo no seu título a miséria do presente com a saudade do passado. Nele, aquela classe é apresentada como um elemento característico do primeiro tempo. Como Medina, Júlia recorda que antigamente os lavradores ricos para os quais trabalhava eram generosos para com os trabalhadores, atenuando com gestos de compaixão a sua miséria. O mesmo se passa com Amanda Carrusca, que reflecte sobre como a desagregação da sociedade rural alterou essa relação de respeito mútuo: «Agora é tudo comprado... Quem há aí, na classe dos lavradores, que dê sequer dois dedos de toucinho?» (p. 165). No romance, esta reflexão é ampliada (cf. Manuel da Fonseca, *Seara Nova*, 16ª edição, Lisboa, Editorial Caminho, 1984, pp. 35-36.).

onde o Retorta tem o Café, a figura tradicional permanece quase invariavelmente a mesma, muito embora o contexto situacional seja primeiro apresentado em «O Último Senhor de Albarrã», pois o conto tem lugar no café de Retorta. Nesta colectânea, Álvaro Montes, em alguns aspectos, pode ser comparado a Tio Joaquim de Rodrigo Paganino, pois integra uma sequência de contos à qual a sua presença confere unidade e remete para o procedimento adoptado no conto do século XIX. Através dele, é dado a conhecer que o ritual do conto tende a desaparecer, sendo substituído pelo canto, associado à negatividade do presente.

## 5 O canto desolador e o presente de cinzas

Em Manuel da Fonseca, o canto substitui o conto, cuja ausência é sentida negativamente. Apresentando-se como um autêntico fragmento lírico de natureza ideológica, o canto é disseminado pelos contos do autor. Ele apresenta-se, deste modo, como manifestação poética que, integrada na narrativa, expressa os problemas essenciais da vida do homem, traduzindo o pensamento colectivo, e constatando a inexistência da emancipação das massas que o materialismo dialéctico visa promover. Neste particular, Manuel da Fonseca procura incorporar na narrativa outra manifestação popular que, no Alentejo natal, normalmente também acompanhava as actividades agrícolas quotidianas.

Numa das suas crónicas, a canção é associada à tristeza e ao desânimo representados narrativamente. Num passeio ocasional pela praia, escuta uma melodia distante e triste, que logo identificando-a com a canção alentejana. De facto, ela é mesmo entoada por um contrerrâneo, como vem a saber. Neste caso, conclui que a mágoa por ela expressa desde logo contrai o espírito sereno normalmente associado ao período de descanso ao qual se refere a crónica, como é visível na seguinte passagem:

Alguns [banhistas] lêem jornais, os mais velhos; outros, gente nova, revistas. Mas todos desinteressados, todos com o vago ar taciturno de quem cumpre o dever de estar em férias. [...] Ou será que estão a ouvir, como eu, a arrastada canção?

Ao vento e sem o formigar alegre dos banhistas, o areal imenso tem um aspecto desolado. Para os que estão mais perto do bar, alemães, parece-me, uma canção alentejana pode estragar-lhes o turismo.<sup>390</sup>

---

<sup>390</sup> Manuel da Fonseca, «O largo de Monte Gordo e o casino novo. Canção na praia com vento sueste e a tristeza de estar em férias. Todos sabem contar dinheiro, o gosto dos espanhóis pelas cadelinhas e a volta da canção como final de capítulo» (*Crónicas Algarvias*, 3ª edição, Lisboa, Editorial Caminho, 2000, p. 64.). Como se pode ver pela segunda frase deste longo título, a canção parece sempre condicionar até os

No conto, a lírica está presente através da poesia popular, do canto que se relaciona com a falta de esperança no tempo presente e com a descrença na possibilidade de um futuro melhor, originadas pelas condições de vida. Criando um profundo contraste com a impressão deixada pela história narrada à lareira, que é aceite como uma forma de escapar às agruras do presente, ela imprime aos serões um espírito diferente, obrigando a um confronto directo com os problemas deste tempo<sup>391</sup>.

Na estética neo-realista, e particularmente em Manuel da Fonseca, a paisagem é um elemento cuja importância se subalterniza à que adquirem as pessoas. A descrição é por isso resultado do interesse manifestado por estas, muito mais do que por aquela. No «Prefácio» a *Crónicas Algarvias*, o autor destaca esta priorização. Nele, um conjunto de diálogos auto-dirigidos tem como interlocutores o escritor e o seu duplo, que exerce a função de crítico mordaz, a lembrar efectivamente o tipo de construção auto-reflexiva presente na obra de Camilo Castelo Branco. O escritor defende a necessidade de, na viagem pelo Algarve, reservar tempo e atenção aos locais, sobretudo durante os momentos em que neles se trabalha, e o seu duplo, concordando com ele, relembra que, nesta actividade, a paisagem não deve assumir maior relevo do que as pessoas nela presentes:

- Então vai a Vila Real de Santo António e daí até Sagres. Entretanto, dá uma espreitadela a duas, três terras do interior. Numa área destas alguma coisa hás-de ver.
- Farei por isso.
- Pouca paisagem, claro.
- De acordo.
- Apenas o suficiente para se perceber onde é que as pessoas estão [...].
- Certo.
- Portanto, o menos possível de paisagem. O que interessa são as pessoas. O que elas fazem e o que não fazem, etc. (p. 14)

Esta contenção que o autor exige de si próprio tem a ver com a urgência de se concentrar nas pessoas, que, nos contos, está patente no facto de o narrador ceder frequentemente a voz às personagens, limitando ao mínimo o seu comentário, e dando relevo à acção. A opinião defendida tem, portanto, a ver com a necessidade de

---

períodos de maior desconstracção para o homem, e com uma constante nota de tristeza, modificando o seu espírito.

<sup>391</sup> A presença da canção é particularmente sentida em «Aldeia Nova» e «Viagem» (*Aldeia Nova*), em «Mestre Finezas», «Maria Altinha», «A Harpa», «Noite de Natal», e «Sempre é uma Companhia» (*O Fogo e as Cinzas*). Por vezes, como em «A Harpa», ela apresenta-se como uma melodia, sem palavras que tornem mais explícito o seu sentido, apenas perceptível pelo ambiente soturno criado à sua volta.



refreamento, que não deve ser sacrificada ao entusiasmo por vezes suscitado por certo tipo de descrição, nomeadamente aquela em que o foco é a paisagem<sup>392</sup>.

Nesta medida a paisagem adquire um relevo contido, pois interessa apenas como reflexo da monotonia vivida pela personagem, remetendo para a cumplicidade verificada entre a especificidade geográfica e o estado de espírito dos cantadores. A descrição revela que a charneca triste representa a vida monótona, pois condiciona tanto a liberdade individual como a colectiva. Esta é de facto fisicamente limitada, e por isso conduz à vivência da monotonia, associada à solidão. Ela é, portanto, um elemento textual no qual são valorizadas as pessoas e os seus problemas, e composta de modo a implicar a preponderância da monotonia e a ideia de reclusão inerente à limitação do espaço.

Para isso, nela é usada uma linguagem directa, mas implicativa, pois a sugestão é remetida para a repetição anafórica de pouca variação compositiva. As frases simples «Valgato é uma terra triste.» ou «Valgato é uma terra ruim.» («Campaniça», p. 15 e p. 20) criam um tipo de redundância vocabular que, remetendo para a mesma imobilidade que caracteriza a personagem, insinua que o espaço assume apenas destaque suficiente para realçar os condicionamentos impostos por este a ela. O narrador, ao pronunciar-se aqui sobre o conteúdo negativo da canção, relaciona-o com o abandono a que são sujeitos os malteses, sugerindo que este despoleta sentimentos negativos, através dos quais eles procuram extravasar a sua dor. A negatividade suscitada pelo aprisionamento criado pelo espaço é evidenciada através dessa redundância sugestiva da monotonia.

A ruindade e tristeza de Valgato, que podiam ser de uma qualquer das vilas da obra do autor (Cerromaior, Alçaria, por exemplo), têm a ver com a sua condição de

---

<sup>392</sup> De facto, numa outra crónica, desta vez relativa à partidade Lisboa, o duplo do escritor insiste na opinião defendida no «Prefácio» a *Crónicas Algarvias*, e volta a lembrar a necessidade de privilegiar a contenção, quando nota que o escritor se entusiasma com a descrição do Tejo, imortalizado em tantas páginas da história da literatura portuguesa, sublinhando: «- Chega. A questão da paisagem já foi posta. Economizar descrições de rios, planícies, montanhas! // - Não me esqueci. Estava apenas a abrir uma excepção. E de peso. Lembra-te que os grandes homens das letras aproveitaram todas as ocasiões para escrever sobre este rio páginas imortais. Era a minha vez. // - Deixa isso para outra altura. // - Não fosse o nevoeiro tapar-me tudo em volta e havias de ver. // - Sei que havia. Estilo não te falta. Mas não é com paisagem que se vende um jornal. Acontecimentos, pessoas, isso é que é preciso. E lá em baixo há gente que chega para uma data de crónicas. [...] // - [...] Mas sabes o que te aconselho? // - Sei... Descansa. Vou meter pessoas na paisagem.» (*op. cit.*, pp. 21-22). Também na crónica «Da Fuzeta para Estiramantens, por Alfandangas, de visita ao museu», o viajante critica a extensão de certo período descritivo, atribuindo, porém, o exagero à influência do português clássico. Depois de apresentada a descrição, ela é discutida pelos dois interlocutores. O defensor da contenção, apresentado como duplo do escritor, argumenta, desde logo, que já ninguém escreve períodos do género. O diálogo centra-se na censura à descrição miúda, enfadonha, que condiciona a imaginação e não tem nenhuma utilidade (cf. *ibidem*, pp. 101-102).

descampado, a qual está também relacionada com a ideia de cerco. Isto é, não tendo nenhuma herdade por perto, em torno da qual se desenvolva a economia local, Valgato fica reduzida à solidão e à pobreza, sugerida pela escassez vegetativa e abundância desértica, tal como os seus habitantes: «O mais é terra amarela, mas até perder de vista. Não há seara em volta. Há charneca sem fim, que se alarga para todo o resto do mundo. E no meio do descampado, no fundo do vale tolhido de solidão, fica a aldeia de Valgato debaixo de um céu parado.» (p. 15)

A imposição do cerco transforma a liberdade em utopia, dadas as limitações físicas impostas, que acabam por condicionar também a vertente interior ou dimensão psicológica, conduzindo à vivência da monotonia, tanto em «Campaniça» como noutros contos. A monotonia adquire maior relevo naqueles em que a canção está mais presente. Em «Campaniça», esta é apresentada como um grito através do qual o homem procura libertar-se da opressão do espaço: «Quando os homens recolham a Valgato, acontecia às vezes ficarem de conversa no terreiro. Depois porque a terra era sem fim para todos os lados e os homens se sentiam presos naquele vale do fim do mundo, libertavam-se cantando.» (p. 18) A comparação entre o seu canto e a configuração geográfica da planície confirma a cumplicidade verificada entre esta e o estado de espírito da personagem, remetendo para o facto de a descrição valorizar o espaço principalmente como reflexo dos problemas do indivíduo: «É uma toada igual, arrastada como a planície de tojos e cardos.» (p. 20)<sup>393</sup> A paisagem do interior rural alentejano é triste, e os seus traços geológicos justificam o espírito que perpassa pela canção.

---

<sup>393</sup> No neo-realismo, o homem continua a ser um produto do meio, que de facto molda o seu carácter. A relação pode ser comprovada através de «Maria Altinha» (*Aldeia Nova*). Maria Altinha é uma trabalhadora do sul, que migra para o interior com o intuito de trabalhar na cultura dos arrozais. Ela deixa para trás um espaço caracterizado pela abundante variedade e fecundidade, ideia representada pelo recurso ao polissíndeto: «Ficaram para trás as serras e amendoeiras e caminhos murados e hortas de terra solta com árvores carregadas de frutos. E laranjais e as casinhas brancas e as noras chiando pelas encostas.» (p. 156). O mesmo recurso é empregue na descrição do novo espaço, mas, neste caso, porque é referente ao interior, ele associa-se a adjectivos de conotação negativa, remetendo para a aridez e para o vazio da planície: «Agora, era aquele descampado raso e poeirento, com grandes montados de onde em onde, e sempre raso, bravio e deserto.» (p. 156). Nesta breve descrição, são antes agrupadas qualidades idênticas e sem variação, como demonstra a repetição do adjectivo «raso», relacionado com a escassez que explica o peso assumido pela monotonia. As cantigas estão relacionadas com o carácter das populações. Assim, aquelas que, num primeiro momento, as mulheres do sul entoam, são alegres, naturais, solarengas como elas, contrastando com a charneca desolada. Seguidamente, contudo, depois de alguns dias de trabalho, neste espaço, o espírito luminoso descrito é substituído pela afirmação textual da anáfora «pareciam condenados», que confirma o sofrimento relacionado com a vida no meio interior (p. 158). A conjunção coordenada adversativa, no início do seguinte parágrafo remete esta alteração de carácter para o presente, resultante da acção do meio, também reflectida pela entoação de cantigas cujo conteúdo concorda com a configuração deste meio: «Mas, agora, tudo mudara a pouco e pouco. Já a malta arrastara um coro pesado pelas quebradas e a voz das mulheres esmorecia. Começaram a sentir na

Quando Zé Cardo, em «Aldeia Nova» ouve os malteses pela primeira vez, é ainda pequeno demais para compreender a mensagem do seu canto, e por isto o acompanha. Contudo, na adolescência, e em consequência da experiência de vida entretanto adquirida, entende perfeitamente o que sente: «Agora aí estavam os ganhões cantando um desânimo tão grande que Zé Cardo se sentiu preso para sempre àquela vida triste assim, na noite desolada e parada como uma condenação.» (p. 151) Contudo, na adolescência e em consequência da experiência de vida entretanto adquirida, entende perfeitamente o que sentem. As cantigas expressam a desolação, a dor, a rotura do trabalho árduo e falam sobre a condenação a que são sujeitos os trabalhadores, no tempo presente.

Lamentando a condenação a que estão sujeitos desde o nascimento, os malteses vivem numa tristeza longa, tão longa como fica a noite sem as histórias que combatem o isolamento, e limita o homem ao espaço que conheceu. A fatalidade da sua existência normalmente conduz ao recurso álcool, que causa uma certa lassidão prejudicial à acção, como forma de mitigar a dor. A fatalidade da sua existência normalmente conduz ao recurso ao álcool, que causa uma certa lassidão prejudicial à acção, como forma de mitigar a dor<sup>394</sup>. Em «Névoa», embora a formulação da cantiga pareça estar centrada na condição individual, pois é Zé Limão expressa-se na primeira pessoa, de facto ela continua a fazer referência à situação do grupo social por ele representado, os malteses, dado que o neo-realismo tende a privilegiar o tipo e Manuel da Fonseca delinea os seus traços na poesia: «*Não sou pobre nem sou rico / sou maltês do Alentejo... // ...Minha pobreza é d'amores / minha riqueza é um beijo...*» (p. 81. Sublinhado do autor).

Mesmo que a entonação da cantiga seja motivada pela ebriedade, como acontece também com a cantiga, como acontece também com a cantiga que está presente em

---

carne a faina dolorosa, desde a manhã à noite, debaixo de um sol abrasador. O ar escaldante da planície secara a frescura do mar. Só as cantigas dolentes soaram pela calada da noite.» (p. 157) Desgastadas pela fadiga, as mulheres perdem a juventude e a alegria da terra de origem. O seu mutismo é equivalente ao que caracteriza os homens e as mulheres do interior. Pode mesmo dizer-se que a agressão sexual a que Valdanim (junção de Valgato e ruim) sujeita Maria Altinha constitui uma vingança do homem do interior contra a alegria natural da mulher do sul.

<sup>394</sup> A personagem apresenta sempre uma névoa nos olhos, como acontece com Zé Limão («Névoa»), Zé Carado («Aldeia Nova»), em *Aldeia Nova*, e Charneco, Chico Valinhas, Luís Palmito («Noite de Natal»), em *O Fogo e as Cinzas*. Esta característica é melhor descrita pelo narrador heterodiegético de «Névoa», segundo o qual os olhos de Zé Limão «pareciam guardar uma névoa que alastrava como se constantemente chorassem lágrimas que nunca caíam» (p. 81). A névoa é, pois, uma referência à sua incapacidade de reacção perante as adversidades da vida, pelo que nela está concentrada toda a raiva, a mágoa, e a dor reprimidas, e por vezes exteriorizadas de modo mais violento do que seria esperado, pois durante muito tempo foi contida.

«Noite de Natal», nela a seriedade com que é expressa a amargura e a saudade descreve bem as condições de vida do presente, bem como a necessidade de sentir a proximidade do passado, do que é considerado positivo para a personagem. A saudade está sobretudo presente neste último caso. De facto, a necessidade do olhar daqueles que a cantiga descreve como «*os três cavaleiros / que fazem sombra no mar*» (p. 69) está associada à saudade da terra da qual se ausentaram, da vida que aqui têm e da família, sobre a qual versam também as loas que os ranchos cantam ao Deus menino.

Nesse aspecto, a personificação da toada que alastra por todo o lado encontra justificação na forma como sentem oprimidos, já que foram obrigados à asuência por terem que cumprir o serviço militar obrigatório: a «toada entrava na taberna, chorava de queixa em qualquer rua, vinha crescendo, unida. // *Oh Beja, terrível Beja, / terra da minha desgraça... // Eram três horas da tarde, / quando cá assentei praça...// Beja da minha desgraça!...*» (pp. 72-73. Sublinhado do autor). Beja representa aqui o presente e o espaço de origem e o passado da personagem. A cantiga confirma, portanto, o infortúnio que constituiu a perda de liberdade e de préstimo<sup>395</sup>. Da toada sobre Beja, sobressai a amargura relativamente ao tempo presente, a qual suscita o ódio recalcado e o sentimento de injustiça que o sustenta.

A canção tem a ver com a desilusão e compromete a capacidade de o homem sonhar, isto é, a sua capacidade para superar a realidade circunstante. Ela ensombra, no caso de Rui, a perspectiva do conforto no regresso a casa, e volta a trazer o desconforto interno que sentia em criança. A ternura do regresso a casa é interrompida pelo canto lento das vozes rudes dos malteses:

Parece-lhe impossível [a Rui] que haja gente capaz de chorar desgraças naquele bem-estar de noite serena. Sente-se incomodado. Os homens do largo parecem

---

<sup>395</sup> Nas palavras de Charneco, o que está em causa é a incapacidade de o homem poder exercer o seu livre arbítrio. Em vez disso, o poder dispõe da sua vida e impede que a concretize, destruindo a identidade que tinha: «- Eu era livre, fazia o que me dava na gana...E agora? Agora, lá no quartel, todos mandam, um homem é como um trapo. Que sou eu desde que vim para Beja? Nada. Que é que eu tenho que ver com a tropa, Palmito? Fui eu que quis vir? Não, senhor. Eu nunca quis vir, eu nunca quis esta vida. Eu era ceifeiro, quando era na ceifa, cavador quando era preciso. Ganhava a vida. Estão a ouvir? Eu ganhava a minha vida! Pegava numa junta de bois e abria uma folha que ninguém tinha nada a dizer. Regos como linhas, de ponta a ponta! Eu cantava aos bois e eles, mansos, a passo quieto, abrindo o rego. Dava gosto.» («Noite de Natal», *O Fogo e as Cinzas*). Este conto de Manuel da Fonseca evoca, aliás, outro de Trindade Coelho: «Terra Mater». Neste, está patente a ideia de que o poder põe e dispõe da vida alheia, sobretudo da dos pobres. De igual modo, a ideia de que o homem, afastado das actividades que desde sempre conhecera, perde a sua identidade e préstimo para o trabalho. É esta a ideia que dele tem a população que fica e o vê partir. Na narrativa de *Os Meus Amores*, Trindade Coelho cede um pouco no pudor que lhe é característico e acentua o tom crítico, o qual prevalece mais directamente ainda em Manuel da Fonseca.

apostados em apagar a lua, acordar os meninos, tirar a todos a doçura da noite! A canção atravessa tudo e, até ali, tão longe, ainda se ouve. («Viagem», p. 126)

De acordo com o exposto, pode dizer-se que a canção produz dois tipos de efeitos sobre os seus ouvintes: ou ela motiva uma reacção por parte destes, ou ela confirma a impossibilidade de ocorrer uma mudança na sua vida. Sobre o maltês Zé Gaio de «Campaniça», ela exerce o primeiro tipo de efeito, pois ele resolve partir, e consegue fazê-lo, apesar de tentativas anteriores terem sido frustradas. O seu nome é sem dúvida uma alusão ao espírito livre que o caracteriza, pois o gaio é um símbolo da liberdade, referente à sua capacidade de reacção<sup>396</sup>. O mesmo acontece com Zé Cardo («Aldeia Nova»), embora este seja motivado pelo único tipo positivo de canção presente nas colectâneas de Manuel da Fonseca: as modas compostas pelo grupo de Cinta Mouro. De facto, ele opõe a luminosidade desta à escuridão da canção dos malteses. A música do harmónio de Cinta Mouro é caracterizada por certo ânimo oposto à monotonia das cantigas dos trabalhadores. Para além disso, Zé Cardo prefere a música de Cinta Mouro porque este, tendo sido porqueiro como ele é, conseguiu no presente ter uma vida diferente, tendo saído da terra onde nasceu.

Efectivamente, as cantigas de Cinta Mouro falam de Aldeia Nova - *«Hei-de ir para Aldeia Nova! que lá ainda é melhor!... // Numa casinha, à entrada, / mora lá o meu amor!...»* –, terra que se caracteriza por determinada alegria, oferecendo um contraste com a vila de Zé Cardo, cuja descrição, no poema «Aldeia Nova», remete para a monotonia que modela a acção dos contos tocados pela canção, e a atitude perante a vida as suas personagens:

Nove casas  
duas ruas,  
ao meio das ruas  
um largo  
ao meio do largo,  
um poço de água fria.

Tudo isto tão parado  
e o céu tão baixo  
que quando alguém grita para longe  
um nome familiar  
se assustam pombos bravos

---

<sup>396</sup> Quando Zé Gaio parte em definitivo, os homens da cadeia local entoam um canto ainda mais desgraçado ou triste, demonstrando como funciona o primeiro efeito referido sobre quem já não pode mesmo ter capacidade de reacção, pois esgotou a possibilidade de exercer a liberdade que em princípio lhe seria consignada.

e acordam ecos no descampado.<sup>397</sup>

Perante este cenário, a mensagem patente na cantiga de Cinta Mouro é de esperança e prenúncio de uma alvorada que faz desaparecer a tristeza de Zé Cardo, perante a certeza de que encontrará melhor vida em Aldeia Nova. Porque ele é ainda uma criança, esta possibilidade não é, como para os mais velhos, do domínio da recordação. De facto, quem não sonha, ou deixou de poder fazê-lo por quaisquer circunstâncias de vida, apenas pode recordar. Sem essa música, como sem as histórias, Zé Cardo e outros deparam-se com o mesmo medo que assola Rui do Parral na sequência de contos de *Aldeia Nova*. As histórias tradicionais e certo tipo de música (que não o canto popular do homem alentejano) são consoladoras e a sua ausência agrava a solidão. Assim sendo, na presença das cantigas, reina a monotonia, mas, quando são as histórias tradicionais a integrar a vida do homem, este sentimento é mitigado, pois a demora do ritual no qual elas se inserem apresenta-se como uma forma de evitar a sua preponderância, bem como o alongamento da noite e do tempo<sup>398</sup>.

Porque falam sobre lugares desconhecidos, as histórias remetem para a ideia de liberdade, à qual a personagem de Manuel da Fonseca não pode aceder. Elas permitem o afastamento da penosa realidade circunstante, mitigando a solidão da charneca alentejana, embora tratem também assuntos de interesse social, relacionados com o antagonismo entre classes. Neste caso, elas permitem a libertação das circunstâncias que encerram as personagens numa realidade negativa. É a ausência desta distração que torna os serões de inverno demorados, sem o encantamento de outrora, pois no presente tudo o que de bom havia antigamente foi corrompido. Ao contrário do canto desolador, o conto é consolador, mas foi substituído por aquele devido à tristeza e desesperança colectiva do momento, e porque o seu transmissor perdeu a função social que lhe cabia exercer.

---

<sup>397</sup> Manuel da Fonseca, *Obra Poética*, p. 111.

<sup>398</sup> As cantigas, por serem tristes e longas como a noite alentejana, tornam ainda mais prolongada a experiência do tempo, caracterizado pela uniformidade característica de que nada acontece verdadeiramente, como confirma o parágrafo introdutório de «Aldeia Nova»: «Ao findar do dia, comida a última côdea, ganhões e malteses para ali ficam longo tempo, adormecendo à custa de histórias e descantes. Por trilhos de carros, subindo o cabeçaço onde se ergue o monte, ainda a essa hora, de sábado para domingo, vem gente para o paleio, que dura até tarde. Mas, com as sombras alastrando, por todo o descampado, alastra a solidão que não tem eco para histórias e depressa puxa cantigas, tristes e largas como a noite alentejana.» (*Aldeia Nova*, p. 143).

## 6 À lareira, no café de Retorta

A colectânea póstuma *À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, que reúne contos e crónicas publicados no já extinto *Diário Popular*, entre os anos de 1969 e 1971<sup>399</sup>, está em parte associada ao contexto situacional característico da transmissão oral. Os contos são de facto construídos em jeito de conversa amena, mas têm lugar no café de Retorta. A primeira colectânea do autor, publicada em vida, *Aldeia Nova*, é de 1942, mas os seus contos são do final da década de vinte, princípio da de trinta. A segunda, *O Fogo e as Cinzas*, é de 1951, e os seus contos anteriores a esta data, da década de quarenta. Em «Sete-Estrelo» e «A Torre da Má Hora», de *Aldeia Nova*, o ritual do conto tinha ainda lugar no largo da infância, e em contexto comunitário, mas «O Largo» e «O Último Senhor de Albarrã» registam algumas mudanças que vão alterar este contexto tradicional.

Em «O Largo», é anunciado que o contador perdeu a relevância de outrora, uma perda que coincide com a destituição da relevância social detida por tal espaço, promotor da partilha na comunidade. Aqui, os cafés são apresentados como locais que acolhem a dispersão promovida pela perda desta relevância. Em «O Último Senhor de Albarrã», o contador perdeu a sua assembleia, reduzida a apenas um ouvinte, e a sua narração tem lugar no café de Retorta. O mesmo se passa em *À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, pois se aqui ainda existe contador, assembleia, e momento reservado para a partilha do conto, a verdade é que todos os três elementos são afectados pelas mudanças anteriormente registadas. Perdido o tempo em que tal

---

<sup>399</sup> Desta colectânea, fazem também parte algumas crónicas de viagem. Em «Lagoa de Santo André, Antes e Depois», «Viagem para Sul», «De uma Carta», «Freiras», os tópicos são apresentados como uma história, sendo estas crónicas caracterizadas pelo comentário impressionista, pelo humor, pela coloquialidade, e pelo tratamento de temas de actualidade. É na crónica que o autor destaca, aliás, o valor da memória da tradição que põe em prática no conto, nomeadamente através de Álvaro Montes, valorizando o conhecimento do povo. A recordação de uma viagem realizada a uma praia da Costa de Santo André desencadeia o comentário do qual sobressai tal valorização: «O homem [um velho pescador da Lagoa de Santo André] não encontrou isto em nenhum livro de História. Nem sabe ler sequer. Disse-me que o ouviu de um avô, que por sua vez o ouviu de uns velhos do seu tempo. Tradição oral, portanto. E não me venha o meu amigo com sorrisos. A tradição oral é muito melhor que muitos livros de História que nós conhecemos.» (Manuel da Fonseca, *Pessoas na Paisagem*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002, p. 92). Contrastivamente, um homem instruído e com o documento (*A Peregrinação*) na mão conta-lhe pormenores do desembarque de Fernão Mendes Pinto, mas o cronista valoriza muito mais o testemunho do velho pescador e o seu conhecimento empírico. Na crónica «O Bom Ladrão do Marrateca e as Mondadeiras de Arroz» (*Crónicas Algarvias*), não apenas exalta essas histórias, como também realça o conflito social no qual as mesmas assentam, deixando claro que assimilou esta lição: «As histórias de malteses ouvi-as em criança. De todas, a que mais gostava era aquela que começava sempre assim: “Esta é a história do bom Ladrão da Marateca, que roubava aos ricos para dar aos pobres...”» (p. 35) Dessa valorização do povo e da sua expressão, nascem, com efeito, os contos à lareira, desenvolvidos em torno da figura estruturadora de Álvaro Montes.

partilha era possível, desapareceu também as condições em que ela era realizada, e, por conseguinte, a troca só é possível como evocação do tempo perdido, como regista a impossibilidade de manter os intervalos, os silêncios, e a consolação associada à presença do conto nomeadamente em «Sete-Estrelo».

Dos contos de *À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café* que estão associados a uma estruturação tradicional, interessam aqueles que têm Álvaro Montes como figura de destaque, responsável pela formação de uma sequência. A estruturação desta evoca os procedimentos daoptados pelo conto do século XIX, que privilegiam o mesmo tipo de elemento aglutinador. Eles denotam também uma certa continuidade temporal não explicitada de modo directo, característica da sequência do século XX, mas perceptível a partir da realização de uma leitura conjunta dos elementos individuais, que perfazem uma unidade estética. Não estando esta relacionada com o amadurecimento físico-psicológico de uma personagem em particular, ela tem a ver com a velhice e o seu aprofundamento, que invalida a capacidade de mudar.

Nesses contos, verifica-se, pois, uma certa continuidade temporal, marcada pelas estações, que depende do simbolismo da ciclicidade. Para o homem, o cumprimento de certos rituais (como o ritual do conto) permite a introdução de um intervalo na vida regular e a saída da duração temporal ordinária, a par de a reintegração num tempo mítico, ontológico, circular, o qual Mircea Eliade descreve como «espécie de eterno presente mítico que o homem integra periodicamente pela linguagem dos ritos»<sup>400</sup>. Este tempo cíclico tradicional é submetido ao ritmo universal da natureza, que difere do ritmo do mundo do trabalho regulador da vida das sociedades.

O mundo do trabalho obedece às regras ditadas pelas estruturas políticas, económicas, sociais, científicas e tecnológicas desenvolvidas, submetendo-se às mutações históricas. Este tipo de desenvolvimento económico constitui a essência da vida moderna e, associando-se à efemeridade, impõe sobre a temporalidade cíclica a lógica do mercado, relacionada com a vivência quantitativa do tempo (contabilizada em anos, meses, semanas, dias) e não com a sua experiência qualitativa. Nesta vida, parece já não haver tempo para actos de recordação, um facto que é aqui lamentado por Manuel da Fonseca pela adopção da ciclicidade, ela própria uma forma de recuperar o tempo perdido.

---

<sup>400</sup> Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano – A Essência das Religiões*, pp. 82-83.



Essa matriz temporal profana é uma herança do mito conservada pelo conto, que, no caso de Manuel da Fonseca, atingida por uma certa indefinição cujo propósito é reforçar a ideia do conto como elemento pertencente a um passado longínquo. Nos exemplos seguidamente referidos, o narrador situa a acção de forma vaga (no inverno, entre os meses de Abril e Maio) e não adianta pormenores (ano, por exemplo). Neles, a lareira está sempre acesa e introduz uma proximidade diferente entre o grupo de convivas. De facto, ela, pelo conforto que lhes proporciona, mitiga a sua solidão, permitindo introduzir a conversação e a partilha fraternal. Aliás, em contos subsequentes, o facto de ela se encontrar apagada indica a chegada do verão. Isto significa que o regresso da ventania sugere a imposição da ciclicidade. Em «Noémia», a lareira, estando ainda apagada, situa o conto no período do estio. Esta circunstância não é de modo nenhum irrelevante, pois, na ausência do lume reconfortante, regressam as piores memórias e o grupo de convivas permanece encerrado no presente, tempo no qual relutantemente aceita viver, pois pertence ao passado.

A prevalência dos tempos verbais no pretérito – «estávamos», «tomávamos», «conversámos» – situa esses serões ou momentos de convivência num tempo já muito distante (p. 51). As reuniões à lareira, no café de Retorta, decorrem no período de vários anos, de acordo com o grau de intimidade desenvolvido entre todos e descrito pelo narrador<sup>401</sup>. Antigamente, o conto teria tido lugar no largo da infância. Contudo, no tempo posterior ao desenvolvimento industrial, responsável pela descentralização do espírito comunitário, no qual se situa *À Lareira, nos Fundos da Casa Onde o Retorta tem o Café*, ele decorre neste local indicado no título da colectânea. Em «Vai-se o Trigo, Fica o Joio», é descrito o novo contexto situacional do conto e identificados os membros regulares da assembleia de ouvintes, por vezes alargada a um ou outro convidado que pode eventualmente narrar. O narrador anónimo, o seu compadre

---

<sup>401</sup> O facto de Chico Retorta aumentar o café devido ao crescimento do número de frequentadores, que o obriga inclusivamente a mudar de casa, deixando o estabelecimento de situar-se nos fundos desta, como indica o título da colectânea, comprova que passa mesmo muito tempo. Em «O Trigo e o Joio», aliás, a sua esposa é já falecida, as filhas estão casadas, pois cresceram, e ele regressa novamente à casa cujos fundos abrigaram o grupo dos ouvintes e o contador. Chico Retorta é um homem já muito velho, como comprova o seu andar e voz arrastados, descritos em «O Matador e Dona Sol». Por norma discreto, apenas num dos últimos contos ele se manifesta de forma mais evidente, para discordar da opinião de Álvaro Montes sobre os loucos da vida. A sua reacção em «Os Loucos», apesar do que aparenta, comprova que também ele ouve sempre o que é narrado, não se limitando a servir o bica-bagaço que acompanha o desenvolvimento do conto: «Supreendido, o Retorta afastou-se, abanando a cabeça. Fingimos não dar por tal, que era o melhor que podíamos fazer naquela circunstância.» (*À Lareira, nos Fundos da Casa Onde o Retorta tem o Café*, p. 87).

António Prezado, Mariano Coudel, Álvaro Montes e Chico Retorta são os elementos que integram o círculo restrito de convivas reunidos à lareira no café deste:

[...] Nos fundos da casa, a espaçosa cozinha de altas paredes caiadas, nuas, apenas servia, de há muito, para nós, o meu compadre António Prezado, Mariano Coudel, Álvaro Montes e eu, passarmos os serões a bica-bagaços e à conversa, em frente da lareira.

Constituímos uma espécie de clube. Clube só com quatro sócios. E, lá de quando em quando, um que outro convidado. («Vai-se o Trigo, Fica o Joio», p. 119)

Invariavelmente, o conto tem ainda lugar durante os serões de inverno, até bem de madrugada, diante da lareira, que abriga este grupo limitado da nortada. Esse momento de comunhão situa-se, porém, em serões distantes no tempo, cuja continuidade é visível pela referência directa, e por vezes, indirecta, ao mês do ano em que tiveram lugar. Nos dois primeiros casos, o narrador refere-se vagamente ao inverno, no terceiro, faz referência ao mês de março, no quarto e quinto, respectivamente, aos meses de abril e maio. Em todos eles, a repetição da frase que dá título à colectânea constitui sem dúvida uma tentativa de recuperar o que já não existe (Retorta, o seu café, os serões, os seus convivas), porque o único que ainda permanece é o narrador principal, o herdeiro da memória do conto:

Um Inverno, estávamos como de costume “cigarrando casos” à lareira dos fundos da casa onde o Retorta tem o café [...]. («Um Sentimento para a Vida Inteira», p. 25)

Em volta da lareira dos fundos da casa onde o Retorta, [*sic*] tem o café, tomávamos a bica-bagaço, calhou falar-se no Carnaval. («Um Tempo de Carnaval», p. 33)

À lareira, nos fundos da casa onde o Retorta tem o café, calados havia um ror de tempo, tomávamos a segunda remessa de bica-bagaço, diz o Álvaro Montes:

- Este Março entrou rijo. Uma nortadazita que um homem custa a pôr a venta fora da porta. («À Maneira dos Desenhos Animados», p. 43)

Lareira a fogo brando, bicas a escaldar, com seu devido acompanhamento de bagaço, nos fundos da casa onde o Retorta tem o café, a conversa corria incerta como o tempo destes meados de Abril. («Ditos e Provérbios», p. 51)

Com estas noites agrestes de princípios de Maio, tornámos à lareira dos fundos da casa onde o Retorta tem o Café. («Rosarinho», p. 55)

Incluído no grupo, o narrador priva com o contador, que familiarmente trata por tu. A camaradagem habitual entre ambos, confirmada pelo emprego de expressões frequentativas relativas a um hábito tantas vezes repetido («como de costume», por

exemplo), legitima que seja ele a ter como função introduzir o discurso de Álvaro Montes. Através dela, assinala o momento em que é despoletada a narrativa, por intermédio do verbo «começar». Sobre o que é relatado a partir daqui, o narrador raramente emite juízos de valor ou opiniões de carácter pessoal. Apenas em «Noémia» emite um comentário/juízo de valor, sob a forma de uma máxima, aquando da discussão do grupo acerca do déspota Dr. Ticiano Tojal, pondo em evidência a sua própria sabedoria: «às vezes – disse eu – a vida vinga-se dos vingadores...» (p. 67)<sup>402</sup>.

Contudo, a auto-caracterização que o narrador empreende faz deste tipo de intervenção uma excepção, pois ela reflecte o retraimento que lhe é característico: «Também eu puxei do maço e do isqueiro. Vagarosamente, acendi um cigarro, soprei o fumo, calado como sempre.» («A Melhor Aldeia», p. 95). O narrador será, por isso, tão disciplinado e frugal nas suas palavras como vagaroso nos seus gestos, na forma meditativa como acende o cigarro. O silêncio e a reserva mantidos durante as conversas no café permitem a observação atenta da actuação do contador e das reacções dos outros elementos do grupo (que se mostram ora calados ora surpreendidos, mas nunca indiferentes) a esta. Sem dúvida que o silêncio preservado permitiu não só descrever atentamente a actuação de Álvaro Montes, mas também aprender a arte de contar, evocando aquela que foi a atitude do autor empírico na sua infância, a qual é relatada no «Prefácio» a *Aldeia Nova*:

Desde muito criança me surpreendi, calado e atento, à lareira, nas longas noites de Inverno, ou à mesa, ao fim do jantar, nos demorados serões de Verão, ouvindo meu pai, o grande artista sabedor que ele era, fluente e breve, num falar ora veemente ora embalador, sempre evocativo, moroso de pormenores e de súbitos acontecimentos, contar histórias da família. (p. 10)

Porque o progresso fez desaparecer grande parte das tradições locais, contribuindo para a desertificação do espaço a que estas pertenciam, em Álvaro Montes não está presente um dos fundamentos inerente ao exercício de contador: o ofício tradicional. Em «As Palavras e os Gestos», ele próprio diria: «“trabalho não me falta que é o mais que um pobre pode desejar”» (p. 26). Com esta declaração evidencia ter desempenhado no passado tal ofício, e assegura igualmente pertencer ao povo como

---

<sup>402</sup> O julgamento refere-se aqui ao comportamento de Álvaro Montes, que foi amante da mulher de Ticiano Tojal, conseguindo que este servisse de moço de recados involuntário entre esta e ele, levando bilhetes para casa no seu chapéu de rico. Perante a afirmação contundente do narrador, o próprio Álvaro Montes reconhece a sua culpa.

classe social representada nos contos, de cujos problemas e preocupações partilha. Assim sendo, do exercício da sua actividade, fazem parte a memória e a sagesa associadas ao transmissor da tradição desde as origens.

Da descrição que o narrador faz de Álvaro Montes, sobressai a sagesa, patente na ironia benevolente e no seu sorriso plácido, e a memória associada à lentidão dos seus gestos. Por um lado, ele é descrito como um «sujeito [...] idoso e sabedor, cheio de recordações» («Um Sentimento para a Vida Inteira», p. 21), traços que o associam à sabedoria que, desde sempre, caracteriza o veículo da tradição. A sabedoria, pressuposta no recurso a verbos essencialmente não dinâmicos, associados à ponderação, como «fitar», «mirar», «calar», «olhar», «sorrir», antecede o despoletar da memória do passado. Porque permanece silencioso quando ouve Álvaro Montes, o narrador fixa as características da sua actuação. Por isso, descreve a sua «voz lenta de uma ironia velada que poucos se dão conta», bem como a «palavra levemente irónica», e, finalmente, «o sorriso a envolver-lhe as palavras» («Um Tempo de Carnaval», pp. 33-34). São estas mutações que acompanham as inflexões de voz de Álvaro Montes, marcando ligeiras, porque ponderadas, alterações emocionais, que o narrador apenas introduz. A sapiência do contador, com a de Tio Joaquim de Rodrigo Paganino, é resultado da sua idade avançada, e manifesta-se através da lentidão consignada ao ritual do conto.

## **7 O conto consolador e o passado de fogo**

A intimidade favorável ao ritual do conto é estabelecida pelas presenças da lareira acesa, da bica-bagaço e do cigarro, que, fazendo parte dos gestos do contador, acompanham as suas palavras, permitindo a activação da sua memória. À presença da lareira deve-se o à-vontade que impulsionar a troca. No modo constante como está presente, ela torna-se um elemento importante do convívio e, remetendo para o passado, propicia uma apaziguadora introspecção. Por conseguinte, quando o contador concentra a sua atenção no lume aceso e reconfortante, recompõe interiormente acontecimentos passados, os quais deseja partilhar com os seus companheiros de serão. O fascínio que as suas chamas do lume exercem sobre os contempladores é exemplarmente descrito pelo narrador em «O Matador e Dona Sol». Ao personificá-las em bailarinas, ele sugere que os presentes vagueiam pelos meandros de um tempo perdido, ou de um passado de fogo nunca esquecido:

Sempre a esfregar as mãos, de braços esticados, deixou-se [o compadre António Prezado] cair sobre o banco, na mei-lua que formávamos em frente das belas chamas avermelhadas, que se alavam em volta umas das outras, cruzando-se, perseguindo-se, esguias e soltas, como num bailado aéreo. (p. 113)

A partir da descrição, pode ver-se que a vida está ausente dos presentes, pois à sua atitude pensativa subjaz o saudosismo do passado, cujo fulgor é transferido para a vivacidade observada nas chamas. Esta associação das chamas do lume à animação de um corpo ondeante repete-se, por isso, mais de uma vez, quando o contador vai amadurecendo o conto, porque o passado traz vida ao presente:

Álvaro Montes fita as chamas pensativo. Depois de atirar o cigarro para as brasas, volta ao assunto [...]. («As Palavras e os Gestos», p. 27)

Álvaro Montes esteve um pedaço a mirar os feitios que as chamas faziam, alando-se uma após as outras, num vagaroso bailado [...]. («À Maneira dos Desenhos Animados», p. 43)

Álvaro Montes calou-se, a olhar para as chamas da lareira. («Rosarinho», p. 57)

De novo, de olhos postos nas chamas da lareira, Álvaro Montes sorriu enternecido [...]. («Rosarinho», p. 58)

As remessas de café espirituoso trazidas por Chico Retorta aquecem também todos os presentes e melhoram a sua disposição, instaurando o mesmo à-vontade emanado pela lareira acesa, necessário à concretização do cerimonial do conto. também o vento desempenha o mesmo papel que a lareira e a bica-bagaço, funcionando como elemento despoletador da memória

Em «A Casa do Vento», poema de *Planície*, o vento metaforiza-se em «gemido longínquo», equiparando-se a uma voz que, lamentando e chorando, chama pelo sujeito da composição. Este partiu há já muito de casa, e nem se lembra há quanto, mas o vento, como símbolo da memória, atribui vida a esse passado<sup>403</sup>. É também como um gemido áspero e lento que o vento se apresenta em «As Chaves do Reino» e no conto «O Vento». Sujeito, neste último caso, à personificação, ele enfrenta todas as alterações emocionais humanas possíveis, e ora grita, ora chora, ora agride, ao escutar as confissões das gentes da planície alentejana solitária. Ao ecoar por esta, portanto, ele arrasta consigo todos estes lamentos. No presente, e por isso mesmo, o vento aviva o

---

<sup>403</sup> Manuel da Fonseca, *Obra Poética*, p. 160.

que do passado foi sendo esquecido, tornando-o muito mais importante do que o tempo actual, votado nos contos ao esquecimento voluntário por uma questão de sobrevivência<sup>404</sup>.

O narrador associa também o cigarro ao despertar da memória, descrevendo-o como objecto auxiliar da introspecção, que assim facilita a incursão por outro tempo. Ao utilizar a expressão «“cigarrando casos”», ele une o objecto à faculdade mental referida, tornando-os internos ao ritual. Assim sendo, quer a lareira, quer a bica-bagaço, quer o cigarro, permitem que a conversa entre os interlocutores flua, tendo como consequência a introdução da demora na noite longa, que ela ajuda a passar. Prolongando a conversa, os três elementos ajudam a passar o tempo, que se torna demasiado longo na ausência das histórias, prolongando o sofrimento de quem vive.

Em primeiro lugar, todos bebem bica-bagaço, um gesto que tem como finalidade criar o silêncio necessário para que o contador possa partilhar o conteúdo da sua memória, reunindo antes a atenção dos seus ouvintes. A entonação de voz e a expressão corporal, da qual faz parte o cigarro, tornam o contador enigmático aos olhos dos que o escutam. Ambos são acomodados de modo vagaroso, «sem pressas, porque a história ainda está no princípio, assim como a noite», para ajudar a passar o tempo que demora a angústia. O ritual do conto, assim preparado, só tem lugar quando é introduzido o intervalo adequado:

Bebia bica-bagaço e conversava-se [...]. Certa noite, não me lembro porquê, sai-se ele [Álvaro Montes] a dizer que o ódio durava mais do que o amor. A afirmativa pedia confirmação. Nós, calados, aguardámos. («Um Sentimento para a Vida Inteira», p. 21)

Surpreendidos, abrimos um intervalo, para a bica-bagaço, que o bom do Retorta logo nos serviu [...]. («As Palavras e os Gestos», p. 25)

Outro gole de café, seu trago de bagaço, sorriso a envolver-lhe as palavras [Álvaro Montes] prosseguiu [...]. («Um Tempo de Carnaval», p. 34)

---

<sup>404</sup> Na seguinte passagem de «O Vento», ele assume uma feição humana, e, como companhia, traz junto à lareira a memória do passado perdido: «- É como uma pessoa, o vento. Grita, agride de raivas, ódios. Mas também chora e afaga. [...] Há pouco, veio lá do fundo da noite, rasando encostas, urros, escutando o coração dos moradores da planície. Fartou-se de queixas, dores, lágrimas e investiu sobre a vila. Quebrou janelas, telhas, derrubou chaminés, muros [...]. [...] Mas também é uma companhia. Nas horas de solidão [o vento] vem entreter-nos, segredar-nos, pelo canto da chaminé, à lareira, murmúrios do passado. Traz-nos acontecimentos, rostos, tudo nítido e vivo, como se de novo os entes amados viessem ter connosco e nos sorrissem. Noutras vezes, misterioso, povoa as solidões da noite de fantasmas gemeabundos, nascidos na confusa memória herdada de antiquíssimas gerações, e que nos atraem, obsidiantes.» (*A Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, pp. 131-132). No romance *Seara do Vento*, é naturalmente obsidiante essa presença, também como voz dos antepassados.

Cheio de interesse pela narrativa, o meu compadre António Prezado lembrou:  
- Isto está a pedir mais uns bagacitos, não acham? – e, sem esperar resposta, voltando-se para trás: - Outra rodada, Chico Retorta! («Rosarinho», p. 57)

Tendo em consideração o exposto, pode observar-se que todas as interrupções produzidas durante a actuação de Álvaro Montes, sendo dotadas de funcionalidade específica dentro do ritual, resultam de determinados estímulos com este relacionado. A necessidade de interpor um intervalo ou pausa narrativa não deve ser atribuída à influência da memória, mas à necessidade de demorar o processo de contar, e também devido ao significado que os acontecimentos que ela ressuscita têm para quem conta e para os seus ouvintes. Neste caso específico, trata-se de uma pausa que assume a forma de uma contemplação e não de uma específica verbalização eventualmente causadora da extensão do discurso.

Essas pausas proporcionadas ora pela contemplação do lume da lareira, ora pelo acender do cigarro nas suas achas, ora ainda pela toma de mais uma remessa de bica-bagaço, têm como objectivo impulsionar a conversa, ao criar um silêncio que estimula o interesse dos ouvintes, reenviando assim para a função fática da linguagem particularmente associada à actuação oral. O narrador associa precisamente esta estratégia ao cumprimento desse objectivo: «De palavra vagarosa, evocativa e levemente irónica, abrindo silêncios a espicaçar o interesse, [Álvaro Montes] trazia à luz das chamas um mundo vivo de gente já morta.» («Um Sentimento para a Vida Inteira», p. 21) Ao silêncio que introduz um intervalo no curso da vida para dar lugar ao conto, segue-se, portanto, um outro, destinado a despertar a atenção da assembleia de ouvintes.

Para além disso, a pausa pode ocorrer na sequência de uma pergunta retórica formulada pelo contador («“Terei razão?” E sem esperar resposta, prosseguiu [...].», «As Palavras e os Gestos», p. 26), que constitui um esforço de verificação de que está a ser compreendido. Ela decorre da necessidade que ele tem de verificar o retorno do transmitido, a fim de saber se o narrado teve eco na mente do ouvinte. A pergunta retórica não é uma interrogação através da qual o contador procure obter uma informação, mas sim, para além de um auxiliar na persuasão empreendida, uma interpelação ao destinatário intertextual do discurso, o narratário, por intermédio do qual alcança influenciar o leitor empírico, destinatário último da comunicação literária<sup>405</sup>.

---

<sup>405</sup> Às vezes quando ocorre tal tipo de interrogação significa que a interrupção por ela originada dá lugar a um outro momento na narrativa em que participam as mesmas personagens, instaurando-se assim uma

Outro silêncio igualmente relevante tem a ver com a necessidade de criar espaço, durante a narração, para a possibilidade de a assembleia recordar e, ao mesmo tempo, imaginar: «Fez-se silêncio. Um breve tempo de silêncio, onde a imaginação de cada um de nós se soltou, concentrada e imprecisa.» («A Melhor Aldeia», p. 96). Estes intervalos que dão lugar à imaginação deve ser distinguidos dos que condicionam de forma negativa a actuação do contador, e configuram uma interrupção abrupta, prejudicial à apresentação e à recepção<sup>406</sup>. A paragem é também imposta no final da narração, mas para assegurar que os ouvintes retiveram o que lhes foi transmitido: «Após uns instantes de silêncio, Álvaro Montes concluiu.» («Rosarinho», p. 57).

Aliás, no conto «Um Sentimento para a Vida Inteira», são aplicadas todas essas utilizações conferidas ao intervalo: a pausa que cria o ambiente próprio para o cumprimento do ritual, a pausa para cimentar a expectativa da assembleia de ouvintes, a pausa para despoletar a sua imaginação. Há uma certa repetitividade no uso deste recurso, que tem sempre a ver com a necessidade de atribuir maior lentidão ao ritual, para que este ajude a matar o tempo, antes que seja este a «matar» aqueles que estão sujeitos à sua opressão:

Acesso o cigarro na aresta de uma brasa tirada da lareira à tenaz, o Álvaro Montes deixou que o silêncio criasse o devido ambiente.

“E querem vocês saber qual foi, mal conseguiu andar, a desforra do lavrador Ivo Paderne?”

Aqui, novo acender de cigarro, novo silêncio. Observado, de cara em cara, o crescer do nosso interesse, Álvaro Montes prosseguiu [...]. (pp. 22-23)

Já aceso o cigarro, tornou ao senhor Martim Lourenço da Portela [...]. (p. 25)

---

elipse temporal. Fica aqui o exemplo de «As Palavras e os Gestos», onde, após a interposição das primeiras interpelações, o contador retoma acontecimentos que tiveram lugar num outro momento, numa outra tarde. A passagem caracteriza-se pela vivacidade que envolve o ouvinte na acção, tornando-o contemporâneo dela: «“E, assim por diante, abordámos vários assuntos. Verdade seja, quando me afastei, ia um pedaço encavacado, como sempre acontecia quando encontrava o senhor Martim Lourenço da Portela. Mas viram? É ou não certo que, quando não falava se entendia muito bem? Agora, ouçam-no. Uma tarde, entra ele no estabelecimento do senhor João António de Barros, que já lá está, saúda-nos com donairoso sorriso, e indaga, muito delicadamente: “Acaso o senhor João António de Barros, nesta sua bem provida e honrada loja, tem, para venda, aquele delicioso néctar, nado e pisado em rincão de onde houve nome a mais bela pátria que a luz do luar e as ondas do mar viram ainda?”» (*À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, p. 27).

<sup>406</sup> A interrupção de Mariano Coudel à narração de António Prezado é desse tipo, embora, através dela, ele queira solicitar informações acerca das personagens do conto: «“- Quem era essa Adília – interrompe Mariano Coudel. – Era lá da vila? // - Não interessa saber, Adília é um nome que lhe dou.» («Feitios», *À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, p. 136). Como se vê, António Prezado recusa responder, mas a ele cabe toda a culpa de tal interrupção, pois não atribuiu aos seus ouvintes tempo suficiente para recordar e imaginar, possibilitado pela introdução de intervalos destinados a este efeito.



A ausência de todos estes vestígios da actuação presentes na narração de Álvaro Montes motivam a censura deste a outros que não os cumprem, e, por conseguinte, comprometem a memória da tradição de antigamente. É o que se verifica com António Prezado<sup>407</sup>. Álvaro Montes recusa, por um lado, «ouvir tudo quanto vem à cabeça» de António Prezado, isto é, ouvir uma narração desorganizada, e António Prezado considera, por outro, não precisar da sua permissão ou assentimento para começar. Este, na sequência do atrito entre os dois, acende rapidamente o seu cigarro e não cria as condições mais favoráveis à ocorrência do conto, prescindindo dos silêncios introduzidos pelos gestos compassados.

A ritualização de Álvaro Montes está associada a uma sagesa típica que lhe permite avaliar antecipadamente as reacções daqueles que o escutam e ele bem conhece. Ao contrário dele, António Prezado desconsidera os seus ouvintes, com os quais falha em criar empatia, pois interessa-lhe apenas exprimir um conteúdo pessoal, sem interesse social ou colectivo<sup>408</sup>. É também António Prezado que interrompe Álvaro Montes quando este vagueia pelas recordações do seu tempo de escola, em «O Matador e Dona Sol», com o intuito de saber a identidade das personagens referidas neste título. O contador reage mal, não só porque a interrogação condiciona a sua actuação, mas porque não lhe foi dado tempo para fazer o intervalo necessário ao despertar da imaginação dos ouvintes, que eventualmente seriam capazes de relacionar essas personagens com membros da comunidade seus conhecidos. De igual modo, o comentário de Mariano Coudel, na sequência do que é narrado, não é bem aceite por

---

<sup>407</sup> É preciso salientar que entre António Prezado e Álvaro Montes existe uma antipatia geral que é ocasionada por velhas quezílias, e está presente quer em «Feitios» quer em «À Maneira de Desenhos Animados». Como demonstra este último conto, a inimizade entre eles terá a ver também com o facto de António Prezado referir que Rentinho é um mentiroso. Trata-se de uma personagem do passado cuja arte de narrar Álvaro Montes valoriza, considerando mesmo que a sua vivacidade antecipa o que viriam a ser os desenhos animados, e por isso censura António Prezado e os seus comentários. Mais importante ainda é o facto de Olívio Rentinho representar também dois ofícios já extintos (o de talhante ambulante e o de contador) e estar, deste modo, intrinsecamente ligado à memória do passado. A antipatia permite que António Prezado represente tudo o que o contador não deve ser e Álvaro Montes tudo o que o contador verdadeiramente é.

<sup>408</sup> Neste caso, em «Feitios», António Prezado, em vez de espicaçar o interesse da assembleia de ouvintes, revela mau feitio e são os outros que se silenciam para que ele prossiga com a sua narração. Os papéis estão assim invertidos: «O meu compadre António Prezado estava deveras ressentido. Mas nós sabíamos como tratar com ele tais circunstâncias. Fingindo-nos desinteressados. Que era a melhor maneira para o pôr a falar. O que daí a pouco acontece [...]» (*À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, p. 136) António Prezado é, efectivamente, o menos conciliador do grupo, porque não possui a sabedoria necessária à função. Em vez de motivar os ouvintes como faz Álvaro Montes ele antes os desmotiva, reconhecendo mesmo as suas fraquezas enquanto contador, prejudicando a recepção: «- Não será uma história por aí além – começou ele. – Até porque eu não sei contar como vocês sabem. // - Não sejas modesto – cortou numa velada ironia Álvaro Montes. – Deixa-te disso, e venha a história.» (*ibidem*, p. 135)

Álvaro Montes, que defende a necessidade de interpor a mesma pausa, mas com o intuito de controlar as reacções da assembleia de ouvintes:

- Feitios – resmungou Mariano Coudel.  
Álvaro Montes pareceu-nos melindrado com a chã conclusão. Mas o meu compadre António Prezado recomeçou:  
- Agora oiçam a outra parte da história.  
- Espera – opôs-se o Álvaro Montes. – Faz um intervalo. («O Matador e Dona Sol», p. 137)

Se o contador insiste na necessidade de interpor uma pausa em locais essenciais da narração, também discorda da interrupção despropositada que prejudica a recepção. Os cortes sucessivos de António Prezado desagradam-no profundamente porque este, com a sua necessidade pessoal de identificar a verdadeira identidade das personagens, prejudica a solenidade característica do momento de partilha, a partir da qual a invenção acabará por se sobrepor à memória. Como salienta Georges Jean, o contador não deve impor à assembleia de ouvintes a sua opinião pessoal sobre o que narra, mas permitir que ela sonhe ou imagine a partir de sugestões deixadas pela sua voz<sup>409</sup>.

Sobre esta questão, é preciso salientar ser também esta a opção de Manuel da Fonseca, que sobrepõe a imaginação (a ficção) à vida (a memória), como menciona no «Prefácio» a *O Fogo e as Cinzas*: «O que aí conheço é apenas um ponto de partida para a imaginação criar. Apenas a imaginação conforma e desenvolve e completa coerentemente os incríveis factos acontecidos na narrativa. Apenas ela lhes dá realidade.» (p. 17) Desse ponto de vista, a literatura funde-se com a vida, através do desenvolvimento de determinada cumplicidade. Através dela, Manuel da Fonseca esvazia as suas recordações e atribui à personagem a vida de ficção, que joga sempre às escondidas com a memória, de acordo com o que escreve no «Prefácio» a *Aldeia Nova*.

---

<sup>409</sup> Georges Jean, *Le Pouvoir des Contes*, p. 218. Eis, portanto, o significado desta passagem, de «O Matador e Dona Sol»: «- Homem! – interveio Mariano Coudel: - Não podes ouvir calado? Faz como eu, que não interrompo, embora também vá descobrindo, pouco a pouco, quem eram as pessoas, como eram, o que foram na vida. Isto de não descobrirmos logo tudo, [*sic*] é o que mais nos interessa quando ouvimos alguém recordar-nos coisas que já havíamos esquecido.» (p. 115). De facto, o comentário de Mariano Coudel supostamente daria continuidade à narração do contador, mas este será novamente interrompido por António Prezado, que, em vez de guardar para si o que foi descobrindo, como lhe fora sugerido, não se contém, prejudicando a actuação e a recepção do conto, comprometendo a liberdade que deve ser permitida a cada qual: «- Também já descobri! Dona Sol!... Ficava-lhe bem o nome, vejo agora... - E, olha, era precisamente por causa do marido, dos filhos e filhas..., essas então!..., que a dona Sol era assim – o meu compadre António Prezado, erguendo a mão, de dedos recurvos, como se agarrassem um copo, levou-o à boca: - Bebia-lhe! E em grande! Digo-lhe eu, de ouvir contar a quem o sabia. // Contrariado, Álvaro Montes meneou a cabeça [...].» (pp. 115-116).

Nos contos de *À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, o contador relata acontecimentos a que assistiu ou ouviu contar<sup>410</sup>. As personagens e os acontecimentos que integram as suas narrações fazem parte de um universo familiar, uma mesma comunidade, um facto que também contribui para a sua coesão enquanto sequência. Desta forma, a presença dessas «pessoas» está relacionada com a importância atribuída à verosimilhança, importante para o ensinamento transmitido. Isso mesmo é reconhecido em «Duas Histórias de Província»:

Histórias da planície. [...] Histórias que demoravam, pormenor a pormenor, em seu vagaroso andamento, horas e horas a ouvir. Que mal? As longas noites da vila davam para ouvi-las. Gostava-se de ouvi-las. No entanto, Joaquim da Graça Moreno, já nesse tempo, tinha outro modo de as contar. Sóbrio, directo, os seus personagens eram quase todos nossos conhecidos. Dai a realidade das suas invenções. (p. 17)

O interesse no passado da aprendizagem do conto não é meramente saudosista, pois a ele subjazem preocupações de natureza socioeconómica. A memória individual da infância, em Álvaro Montes, apesar de estar relacionada com o desejo de alienação do presente e da sua dimensão opressora e condicionante, é abordada a partir de uma preocupação com os problemas do grupo social ao qual pertence o contador (como o problema do desemprego, da fome, entre outros), transcendendo o mero pendor emocional. O conflito com o presente, como acontecia com Medina, decorre da saudade de uma vida de coragem e revolta de outro tempo, que foi substituída pelos bons modos ou uma calma superficial que institui uma união fraternal de aparência. É sobre isso que reflecte em «Noémia»: «Que tempos! Isto, hoje é que é. Uma vida apagada e estreita, arrastada de revoltas silenciosas, ódios recalcados. E, por fora, nas ruas e na convivência, um grande sossego de maneiras, como no melhor dos mundos.» (p. 67)

---

<sup>410</sup> Em «Um Tempo de Carnaval», por exemplo, confessa que não assistiu aos acontecimentos narrados, que os ouviu de outros: «Isto o que se dizia. Verdadeiro? É-me impossível afirmá-lo. Não assisti.» (*À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, p. 34). A sua aprendizagem também teve lugar a partir da tradição oral, assimilada a partir dos ensinamentos de Rosarinho. Esta experiência deixa nele marcas indeléveis, pois foi através dela que a sua consciência despertou para os problemas colectivos: «Comecei a ver e a sentir coisas que nunca tinha visto nem sentido. É outra, agora, a vila para mim, que nela morei sempre, mas a olhar sem ver nem sentir.» («Rosarinho», *ibidem*, p. 58). Ele deve, pois, a Rosarinho as suas qualidades de narrador. A descrição que faz da forma de narrar dela faz referência à fundamentação empírica das histórias, igualmente assimilada por Manuel da Fonseca: «E tímida [Rosarinho], sempre longe de nós, uns cavalões tiranos. Mas quando entardecia, e exaustos das correrias das lutas, parávamos, chegava a hora da Rosarinho: contava-nos histórias. Que hei-de eu dizer dessas histórias? Que eram todas possíveis e passadas com pessoas iguaizinhas às que conhecíamos na vila? De facto, eram. Muitas vezes até com o nome e os modos de vizinhos nossos. Não havia que duvidar: eram eles mesmos. Mas a imaginação maravilhosa da Rosarinho transformava de súbito os pequenos nada quietos, a ouvi-la, ora atemorizados, aflitos, ora sorrindo de gosto, ora sérios, e sempre deslumbrados.» (p. 57)

Num espaço marcado pela monotonia, cuja capacidade para despertar no homem antipatia e sentimentos negativos é evidenciada, a convivência com o presente não é pacífica. Independentemente disso, o contador é sensível à miséria dos outros. De facto, em criança sentiu-se fascinado pela mágoa, desencanto, e lágrimas patentes no rosto de Dona Sol e por isso manteve-se sempre atento à sua janela. Será esta figura a despertar nele a consciência para os problemas sociais, apesar de na altura não conseguir entender as verdadeiras razões da dor que era assim exteriorizada<sup>411</sup>. A sua opinião acerca desta personagem e do Matador diferencia-o dos demais. Estes vêem este homem como um assassino, mas ele vê-o como um homem triste, um relojoeiro que perdera a sua actividade.

Ainda na infância, Álvaro Montes demonstra igualmente interesse pelo mundo de espanto e mistério dos loucos da vila, personagens que procuram alienar-se dos problemas recorrendo ao álcool, ou optando pelo suicídio, tudo por causa da falta de trabalho que enfrentam. Como Matador, são mal compreendidos na sua dor. Efectivamente, os homens que, no presente, são vagabundos, mendigos, ou alcoólicos, no passado, foram malteses, que, perdido o ofício, enveredam por uma vida dissoluta e de loucura. Álvaro Montes procura aproximar-se destes homens, percebendo que por detrás da loucura evidente está a lucidez crítica, pois o ébrio e o louco sabem sempre a sua própria verdade e a dos outros, sobretudo quando estes têm tendência para tudo dizer à sua frente, acreditando não serem ouvidos. Uma certa culpa social torna Álvaro Montes sensível à dor de tais figuras. Ela permite que evoque Barina, um louco da vila, e os seus gestos expressivos de quem supostamente encetava uma discussão (na verdade, tratava-se apenas de um monólogo habitual)<sup>412</sup>.

---

<sup>411</sup> Como se pode ler aqui, Álvaro Montes atribui a essa mulher o despertar da sua consciência social: «Fosse qual fosse o motivo daquela desolada amargura, criança ainda, eu vi e senti essa amargura no rosto da dona Sol. Foi quando comecei a descobrir nos adultos sentimentos, até então, para mim insuspeitados. Não lhes sabia a causa. Era como se as pessoas tivessem nascido assim: uns tristes; outros, delicados, severos, alguns, uns tantos, risonhos, e, até mesmo, havia gente má, e não pouca. Causas? Podia lá isso acudir-me à ideia.» (p. 116).

<sup>412</sup> O contador recorda que Barina passava os dias a rir ou a falar como se estivesse na companhia de outros, em animada discussão, manifestada através de uma gestualidade verdadeiramente argumentativa, que enfeitiçou a sua curiosidade: «Eu seguia-o num encantamento, tão absorvido a escutar o monólogo que, ultimamente, chegava a comover-me, a rir ou a zangar-me, tão vivas e dramáticas eram as expressões e a entonação das frases do Barina.» («Os Loucos», *À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, p. 88). O comportamento de Barina é indicativo da marginalização a que ele e outros foram sujeitos. A estes outros, pertencem Zé Limão («Névoa», *Aldeia Nova*), Doninha (*Cerromaior*), e Rana («Um Nosso Semelhante», *O Fogo e as Cinzas*). São todos homens que não têm trabalho no presente, mas tiveram no passado, remetidos para as margens da sociedade com a convívência desta.

Em Manuel da Fonseca, esse tipo de figura é dotada de uma notória dignidade, que contrasta com a arrogância dos ricos e negligência colectiva de que são vítimas. Por esta razão, elas sugerem muito mais acerca da sociedade a que pertencem e as marginaliza do que dizem sobre si próprias. A sociedade não só ignora o seu sofrimento como também reage indiferentemente à sua dor, às vezes alimentando o seu vício em troca de uma risada extemporânea. É essa a atitude dos homens do largo relativamente a Zé Limão, em «Névoa» (*Aldeia Nova*), mas, ao contrário destes e da generalidade das pessoas, Álvaro Montes procura entender as razões da loucura e ebriedade destes homens, não voltando as costas desinteressado. Todos evitam confrontá-los, pois eles representam o que está mal na sociedade, mas quer o narrador quer o contador de *Á Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, adoptam um comportamento diferente, aproximando-se deles.

De facto, Álvaro Montes aproxima-se de Nadú, um outro sem-abrigo, aflito, medroso, suplicante, e cheio de ódio, e escuta dele a confissão da verdadeira razão do seu comportamento errático e das suas oscilações emocionais: «Encorajei-me a encará-lo, a aguardar as palavras que, havia anos, ele tentara dizer à vila. Afinal, era apenas uma palavra, quase inaudível na sua voz fresca e rouca: Fome.» («Os Loucos», p. 88) O contador sensibiliza-se com a visão de Barina, que manifesta um medo aterrador do castelo, símbolo do poder feudal<sup>413</sup>, e do cemitério, e identifica as gentes da vila como almas penadas, referindo-se à opressão de que são vítimas, por causa da sua condição de subalternidade social. A mesma contribui para intensificar a progressiva consciencialização de Álvaro Montes relativamente aos problemas colectivos: «Fiquei a olhar em redor, como se, na verdade, toda a população da vila fosse almas penadas.» («Os Loucos», p. 89).

Através da figura tradicional do contador e da figura do narrador, Manuel da Fonseca procura sensibilizar o leitor para o sofrimento e condição de marginalizados sociais, mostrando como a sua situação de vida afecta a sensibilidade destes homens, nos quais ela deixa marcas profundas, que explicam a permanência na memória, possibilitando a narração. A lareira apagada demonstra que, na ausência do seu lume

---

<sup>413</sup> Como escreve Carlos Reis, o castelo é ainda uma reminiscência do tempo medieval, caracterizado pela rígida estratificação social, que no presente ainda se associa a situações representativas da opressão (cf. *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, p. 537). Esta ideia perpassa, efectivamente, por outros contos de Manuel da Fonseca. Um outro exemplo disso seria «Sete-Estrela», no qual Rui do Parral brinca sempre à volta de tal local e efectivamente manifesta grande medo por aí estar, depois de ter perdido os pais.

reconfortante, mais se agudiza a sensação de impotência e a memória negativa dos acontecimentos do passado<sup>414</sup>. A situação só poderia ser mitigada pela adopção de uma atitude afim da de Álvaro Montes, que defende os mais frágeis contra os opressores. Todavia, já no passado ela não foi possível, como testemunha «Um Tempo de Carnaval», no qual a nova geração da classe social constituída por grandes proprietários, recentemente endinheirada, controla o povo, que outrora as famílias antigas, e igualmente de posses, respeitavam, como se pode ler aí: «“O poder havia passado já para outras mãos. Mãos enriquecidas de fresco, capazes de proibir um Carnaval onde a tropa-fandaga [sic] dos pobretanas se permitisse a liberdade de criticá-los na praça pública.”» (p. 35)

O intuito pedagógico da estética neo-realista, aqui veiculado por Álvaro Montes, consiste em consciencializar o leitor para as questões de injustiça económica e social, através da qual pretende que o destinatário, de possível vítima, se transforme em combatente de situações opressoras. Ao discurso persuasivo continua a estar subjacente a oposição bom/mau, está em alguns casos associada ao provérbio ou ao ditado, cujo papel na narração é assim colocado pelo narrador de *À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*: «Posto isto, resta somente narrar aspectos que ilustram o ditado.» (p. 121). Em sintonia com o código ideológico do neo-realismo, o provérbio tem assim como objectivo exercer influência sobre um destinatário agora massificado, que, consciencializado para as questões mencionadas, de vítima deve transformar-se em agente de mudança<sup>415</sup>. Para além da presença do provérbio, a do registo avaliativo do discurso, nos mesmos casos, assenta em pressupostos axiológicos. Em «Vai-se o Trigo, Fica o Joio», o grupo lamenta a morte de Norberto Lima, que considera um dos bons homens do mundo, contrapondo-o aos maus, de acordo com o provérbio enunciado no título.

Essa divisão, ao contrário da que está presente no conto do século XIX, nomeadamente o de Rodrigo Paganino e Eça de Queirós, associa-se a uma questão

---

<sup>414</sup> A comprová-lo está o exemplo de «Com Flores em Volta», no qual o narrador lembra a miséria a que foi condenada a família Baião, depois da morte do patriarca: «“Uma família que acaba na miséria”, pensei eu, a olhar para a lareira apagada, nos fundos da casa onde o Retorta tem o café. Uma família que desaparece em meia dúzia de anos. Os últimos, o Afonso Garcia Baião, tolhido pela paralisia, a filha, a Leonor, criança ainda, a viverem de esmolas num casebre, já fora da vila, para os lados do Castelo...Depois, a Leonor, sozinha, e, desde os quinze anos, à mercê de uns tantos que, pela noite, empurravam à força à porta do casebre.» (*À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, p. 72).

<sup>415</sup> Cf. Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, p. 272.

moral de raiz social, pois os pobres são identificados como bons e os ricos como maus, recaindo sobre estes a responsabilidade da miséria daqueles. Em Manuel da Fonseca, portanto, as qualidades de carácter devem sobrepor-se à posição social, razão por que a honra e a dignidade caracterizam o homem pobre, mas não o rico<sup>416</sup>. Álvaro Montes partilha de uma opinião diferente relativamente ao papel desempenhado pelo provérbio como instrumento particular da narrativa instrutiva da tradição oral, considerando em «Ditos e Provérbios» que, «nos dias de hoje, os provérbios, na sua maioria já não fazem sentido.» Na sua opinião, por estarem contextualmente desactualizados, os provérbios constituem apenas argumentos utilizados com fins persuasivos. Ora, na passagem seguinte, Álvaro Montes distancia-se do recurso, que de facto identifica como mais uma das tradições que se tornaram obsoletas, associando-a à manipulação da opinião alheia:

Nascidos há séculos, [os provérbios] são agora tão actuais como o tempo que lhes deu origem. Se ainda os repetimos é, muitas vezes, porque nos faz jeito que o interlocutor os aceite como verdades e concorde passivamente com o nosso ponto de vista, outras vezes, por madracice mental, pois os aceitamos sem exame nem crítica. E, quem diz provérbios, diz tantas outras coisas antigas. Analisássemos nós alguns ditos e afirmações correntes e veríamos quanto encerram de falso. Bastava uma simples pergunta a quem as usa, como vírgulas na conversa ou nos discursos, para que caíssem pela base. Tudo lendas e nada mais do que lendas. («Ditos e Provérbios», pp. 52-53).

Ora, o provérbio surge desde logo ligado a uma feição maniqueísta e moralista, que, no século XIX, fez tradição no conto. Como o contador está convicto de que não é legítimo impor leis para que outros as sigam, uma obediência que contraria a fraternidade e respeito mútuo defendidos pelos contos de Manuel da Fonseca, formula o juízo citado. Deste modo, o que há de diferente na contraposição bom/mau presente em *À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café* e no provérbio é a própria posição do autor empírico projectada em Álvaro Montes. No «Prefácio» a *Aldeia Nova*, Manuel da Fonseca afirma que o homem tanto pode ser bom como mau, cabendo ao leitor tirar ilações a partir do modo como ele se comporta, exercendo o seu julgamento acerca do que lê, e sobretudo a sua liberdade crítica: «O homem é contraditório, depende em grande parte do meio, o mal e o bem convivem nele, ensinava-me meu pai.

---

<sup>416</sup> Se os membros dessa assembleia haviam identificado Norberto Lima como homem bom, aqui descrevem também Alves Maio, homem rico, como, pondo em prática a oposição mencionada no provérbio: «No caso presente, aparecia também, em carne e osso, a outra qualidade, a dos maus, representada pelo Alves Maio, sujeito ruim por condição e actos, usurário sem piedade, que, mercê das suas malas-artes, quer em sociedades, hipotecas e empréstimos concedidos a juros medonhos, assinados de cruz por infelizes de corda na garganta, lhes catrafila herdades, fábricas e lojas.» («Vai-se o Trigo, Fica o Joio», *À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, p. 121).

E tanto mais avulta, na ficção e na vida, quanto mais contraditório. Através dos seus actos, deixo ao leitor uma ou várias conclusões.» (p. 12) Respeitando a lição que lhe fora transmitida pelo pai, do qual recebeu como herança os contos, o autor raramente a estes aplica de modo linear a divisão descrita, ou seja, raramente fornece ao leitor uma opinião clara e conclusiva acerca do mundo narrado, diferindo a sua opção da moral tradicional característica do conto do século XIX.

O cumprimento da tradição do conto no largo, no qual a vivência comunitária não era ditada pela estrita distinção de classe, está associada a uma existência ainda não marcada pelas consequências decorrentes da influência de determinados factores socioeconómicos (gerados pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, dos meios de produção, e desenvolvimento da distinção entre classes com base em princípios de ordem economicista) na vida colectiva, que conduzem ao declínio de um conjunto de ofícios tradicionais, entre os quais o do contador. Essa decadência origina o cumprimento de um novo ritual, a partir do qual o conto tem um número muito mais restrito de ouvintes, e decorre no café da vila, permanentemente associado à desagregação social provocada pelo progresso, que encena a recuperação daquele que era realizado no passado, para apenas dar a entender que ele já não é possível num tempo tão diferente. Ele já não é possível num tempo cujas condições de vida são expressas através do canto que, estando ligado a um presente negativo e desolador, em que tudo foi varrido pela voragem desse progresso, substitui o conto cujo (im)poder é atestado pela incapacidade de consolar tanto quem narra como quem escuta, pois sai frustrada essa tentativa de recuperar o passado perdido.







## Conclusão

Como ficou demonstrado neste trabalho, o conto é um género que ostenta traços característicos das formas literárias responsáveis pela sua génese. O seu trajecto é, pois, mapeado pela presença desta memória da tradição, participante na sua formação, que nele se materializa sobretudo através da apropriação de certa feição oral e socializadora, próprias da literatura popular. Conservada ao longo dos tempos, esta herança auxilia a constituição do seu modelo pedagógico-moral, identificado com o propósito de transmitir um ensinamento, passando-o de geração em geração. Como tratado igualmente no primeiro capítulo, esta subserviência ao proveito foi modificada no processo de evolução histórica do género.

Em meados do século XIX, a evolução do mercado literário altera a situação anterior, potenciando o sucesso da forma literária em causa, e aumentando os seus cultores e leitores. O desenvolvimento da imprensa marca a ascensão de um género que ganha a sua independência em relação ao propósito instrutivo mencionado. No contexto jornalístico, o conto desenvolve-se segundo um modelo estético. Contudo, a consciência teórica, que fora expressa por Francisco Rodrigues Lobo, parecia ter ficado em suspenso, diferindo a situação portuguesa da norte-americana. Quando, por exemplo, neste contexto, Edgar Allan Poe edifica importantes linhas de reflexão, Rodrigo Paganino comprova que, em Portugal, a dimensão pedagógica da forma, para além de ter prevalência sobre qualquer outra, condiciona este tipo de reflexão, pois as linhas estéticas percorridas são já conhecidas, devido à sua ancestralidade.

Rodrigo Paganino representa, através de *Os Contos do Tio Joaquim*, um momento significativo na história do conto no século XIX, testemunhando a manutenção da memória da tradição rastreada no primeiro capítulo. Nessa altura, ele é o melhor exemplo da conformação da prática do conto ao desígnio instrutivo, que implica a recuperação de elementos característicos da sua existência na literatura oral, como sejam o contexto de transmissão, o contador, a actuação no seu papel cativante, a moral do decálogo e do evangelho, e o herdeiro de todos eles, o narrador, figura literária que, remetendo para a prevalência da tradição escrita, assegura a ligação à figura do autor empírico, denunciando a manipulação empreendida e o objectivo pretendido. Como figura transicional, Rodrigo Paganino participa na subsistência da memória da tradição no conto literário e assegura a prevalência de um tópico lançado pela primeira geração

romântica: o da crítica ao romance-folhetim e à sua acção sobre os costumes, relacionada com a adopção de uma perspectiva moralizadora. Esta permite que o seu legado seja efectivamente enaltecido por diversos autores, românticos e realistas, como Júlio Dinis e Trindade Coelho.

O papel que Rodrigo Paganino desempenha, na história do conto do século XIX, é complementado pelo que caberia a autores charneira como Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco. No seio do primeiro romantismo, Alexandre Herculano, tendo contribuído grandemente para a permanência do desígnio instrutivo, pela ênfase que atribui à cor local, confere maior actualidade à prosa de ficção oitocentista, tendo o conto beneficiado da renovação por ele introduzida, como demonstra a influência que exerceu sobre autores como Rodrigo Paganino. O movimento romântico português foi, sem dúvida, responsável pela perpetuação do ideal pedagógico, mas, no contexto da sua segunda geração, Camilo Castelo Branco, principalmente reconhecido como novelista, redirecciona esse ideal no conto para uma outra fase evolutiva, incompreensível sem esta sua ligação ao passado. A este autor, bem como a Álvaro do Carvalho, que, como Eça de Queirós, lhe seguirá o exemplo, preparando a introdução do realismo, coube a formação do modelo estético do conto, isto é, de uma forma para a qual a vertente pedagógico-moral não tem domínio absoluto, e, mesmo que nunca desapareça, será agora formulada de modo diferente, tendo em consideração a formação de um leitor mais exigente, maduro, e informado, surgido na sequência da expansão do mercado literário.

Por um lado, através de *Vinte Horas de Liteira*, Camilo Castelo Branco parodia *Os Contos do Tio Joaquim*, isto é, a tradição anterior do conto e abre caminho, introduzindo a reflexão metaficcional, para que o mesmo se liberte do didactismo moral por ele assumido até à segunda metade do século XIX. A manutenção do modelo anterior tem por objectivo romper com a velha tradição, através da enumeração dos elementos característicos da nova forma moderna, como acontece com Álvaro do Carvalho. Por outro lado, nos *Contos* de Álvaro do Carvalho, como autor transicional, concorrem romantismo, ultra-romantismo, e realismo, uma convergência permitida pelo uso deliberado do fantástico como estratégia igualmente metaficcional, que possibilita o exercício do julgamento crítico sobre os géneros (romance-folhetim, conto oral e conto escrito) e a contribuição das estéticas a partir do discurso narrativo e não de uma reflexão teórica marginal com ele relacionada. Álvaro do Carvalho considera a forma

como o romance-folhetim influenciou negativamente o gosto e a prática literárias, conduzindo à sua banalização. O autor avalia, assim, o papel desse romance na falta de originalidade da literatura portuguesa, e valoriza o conto como género capaz de ultrapassar, agora que nele a moralização exclusivamente indirecta não compromete a vertente estética.

A reivindicação dessa vertente estética significou, na segunda metade do século XIX, a recuperação da consciência teórica inovadora cedo formulada por Francisco Rodrigues Lobo, cuja presença foi anulada pela aceitação acrítica do moralismo tradicional, em vigor a partir da publicação da colectânea de Gonçalo Fernandes Trancoso, *Contos & Histórias de Proveito & Exemplo*, também por razões de ordem histórica e não meramente literária. Esta obra teria um papel fulcral na história do conto, impedindo que ele adquirisse a feição de modernidade assimilada por outras nações europeias, como Itália e França. Ora, como se comprovou através de Camilo Castelo Branco e Álvaro do Carvalho, no modelo estético do conto, a tematização das características do género, permitida pela presença do esquema tradicional, impulsiona a sua evolução, comprovando a respectiva condição de forma auto-consciente cuja reflexão teórica é simultânea e não marginal à constituição. De facto, o desenvolvimento histórico-literário foi realizado à custa do levantamento de questões teóricas relevantes para a literatura do século XIX e do futuro, cabendo a sua responsabilidade ao romantismo como movimento que reivindica aquela tendência emblemática da modernidade: a auto-reflexividade.

A relação entre os dois modelos aqui estudados não é de alternância, pois o novo não só não vem substituir o tradicional, mas também se deixa influenciar por ele. Em primeiro lugar, esta questão foi vista a partir da tendência romântica do conto realista, na qual autores como Ramalho Ortigão, Pedro Ivo, ou José Augusto Vieira, exemplificam não haver, sobretudo agora, uma ruptura radical ou sequer abrupta com a memória da tradição. Neles, são ainda os elementos característicos desta que preponderam na estrutura do conto (é de novo a transmissão oral, o contador, a moral do decálogo, que prevalecem), embora se note já a cedência a uma descrição de índole sugestiva que veio substituir a digressão moralizadora. Por outro lado, a evolução do modelo estético é intermediada pela inclusão do discurso crítico na própria forma literária, através da integração da troca de experiência entre dois interlocutores, cujo objectivo é cimentar a nova tradição do conto moderno, ao abrigo do realismo como

estética introduzida por Eça de Queirós em Portugal, no conto «Singularidades de uma Rapariga Loira». Neste, a estruturação tradicional é aproveitada como veículo da construção do implícito, assente na utilização da afirmação condensada do indício, no recurso à descrição sugestiva, e no da intertextualidade. Estes são os traços da tradição moderna do conto sobre os quais teorizara Álvaro do Carvalho. Eça de Queirós, antes reflectindo sempre de forma implicada na estruturação acerca do realismo e criticando o romantismo, vai pô-los em prática e apura as considerações que antes dele haviam sido produzidas. A modernidade está, efectivamente, associada à inovação, mas a partir do descrédito do naturalismo esta é questionada pela revalorização do passado.

O descrédito do naturalismo incentiva Eça de Queirós a adoptar uma mudança de rumo na sua vida e na sua prosa ficcional. Intermediada pela valorização do conto, esta alteração pessoal e artística volta a conduzi-lo à sua tradição oral, no autor relacionada com a «nudez moral», isto é, com o pudor que se opõe à crueza emprestada ao romance de análise social, através da abordagem do pormenor no tratamento das questões. Esta nova opção, explicitada em «Tema para Versos I», e sinónima da reacquirição de características essenciais à forma oral, produz no autor um interesse pela leveza característica de «Tema para Versos II». A leveza da forma do conto consiste na adopção do descritivo simples do espaço, da personagem, do mundo dos objectos, no abandono da descrição excessiva própria do romance. Ela opõe-se ao peso deste, patente na sua estrutura complexa e nos traços tipicamente naturalistas. Como ficcionista, Eça de Queirós procurou subtrair a opressão da estrutura para realçar a figura humana e dar relevo à moral exemplarmente por ela representada. A leveza é, sem dúvida, um valor e não um defeito, pois aquele que, quando inicia a sua actividade de escritor, procura representar o seu tempo, a sua história e as vicissitudes colectivas, pode agora conciliar tudo isto em diferente proporção, pois aprendeu a decantar toda os problemas do mundo, vertendo-os numa forma simples e consoladora, através de um valor literário que, na opinião que Italo Calvino expressa em 1985, prevaleceria no próximo milénio.

O vínculo entre o conto e as origens não é uma afinidade passageira que se situe no século XIX. Como demonstrado através de Manuel da Fonseca, a memória da tradição é uma característica de género, um problema teórico essencial que deve ser articulado com a questão histórico-literária da evolução do conto. Os traços característicos das formas literárias que estiveram na origem do mesmo género fazem parte das várias colectâneas de contos deste autor, sobretudo de *À Lareira, nos Fundos*

---

## Conclusão

---

*da Casa onde o Retorta tem o Café*. A tradição do conto já não é o que era neste autor, e por isso ele demonstra uma certa nostalgia pelo tempo perdido representado pela figura tradicional do contador. O novo ritual, inserido em contexto não comunitário, realça o desaparecimento do conto consolador e de um passado de fogo, que dá lugar ao canto desolador sobre a monotonia do presente.

Como comprovaram esses momentos significativos da história do conto (romantismo, ultra-romantismo, realismo, fim-de-século, neo-realismo), em todo o seu percurso, ele preserva a memória da tradição que o precedeu. Ela foi mantida em virtude da prevalência do modelo pedagógico na literatura portuguesa, que serviu perfeitamente os objectivos daqueles autores que o pretendiam contestar, reivindicando outros valores, nomeadamente artísticos. Foram estes, essencialmente, que, no seio da tradição, introduziram a modernidade, através da tematização das características de género, facilitada pela presença do esquema tradicional, aquele que mais eficazmente capta a atenção do leitor, nesta altura também mais atento a tais questões.





## **Bibliografia**



### Bibliografia Geral:

- ANDRÉZ-SUAREZ, Irene, «El Cuento Fantástico Actual: La Influencia de Julio Cortázar», *Lucanor* («El Cuento Fantástico»), Maio, 1997, pp. 131-151.
- BAKHTINE, Mikhail, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et Sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BAL, Mieke, «Narration et Focalisation – Pour une Théorie des Instances du Récit», *Poétique* 29, Fevereiro, 1977, pp. 109-116.
- BALTANÁS, Enrique, «El Folklore Español», Machado Álvarez («Folk-lore, Política y Literatura Popular en el Siglo XIX (Cartas Inéditas de A. Machado Alvarez a Teófilo Braga, *Estudios de Literatura Oral*, 7-8, 2001-2, pp. 25-44.
- BARRENTO, João, «Que Significa “Moderno”?», in *A Espiral Vertiginosa – Ensaio sobre a Cultura Contemporânea*, Lisboa, Cotovia, 2001, pp. 11-45.
- BARTHES, Roland e Eric Marty, «Oral/Escrito», tradução de Teresa Coelho, in Fernando Gil, coord., *Enciclopédia Einaudi*, volume 11, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pp. 32-57.
- BARTHES, Roland, «Introduction à L'analyse Structurale des Récits», *Communications*, nº8, Paris, Seuil, 1966, pp. 1-27.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, tradução de Annette Lavers, 25ª edição, Nova Iorque, The Noonday Press, 1991.
- BENJAMIN, Walter, «O Narrador – Reflexões sobre a Obra de Nikolai Lesskov», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, pp. 27-57.
- BENVENISTE, Émile, *O Homem na Linguagem*, tradução de Isabel Lucas Pascoal, 2ª edição, Lisboa, Vega, 1992.
- BERNARDES, Manuel, *Nova Floresta ou Silva de Vários Apotegmas e Ditos Sentenciosos, Espirituais e Morais, com Reflexões em que o Útil da Doutrina se Alia com o Vário da Erudição, assim Divina como Humana*, Primeiro Tomo, Porto, Lello & Irmão, 1909.
- BONY, Jacques, *Lire le Romantisme*, Paris, Dunod, 1992.
- BOUZA ALVAREZ, Fernando J., *Del Escribano a la Biblioteca – La Civilización Escrita Europea en la Edad Media (Séculos XV-XVII)*, Madrid, Editorial Síntesis, 1997.
- BOWDEN, Betsy, «Myth», in Mary Ellen Brown e Bruce A. Rosenberg, eds., *Encyclopedia of Folklore and Literature*, Santa Barbara, Denver, Oxford, ABC-

---

## Bibliografia

---

- Clio, 1998, pp. 431-434.
- BRAGA, Teófilo, *Contos Fantásticos*, 3ª edição, correcta com inéditos e versões francesas e italianas, Porto, Livraria Chardron, 1914.
- BREMOND, Claude et alii, *L'Exemplum*, 2ª edição aumentada, Brepols, Turn-Hout, Institut d'Etudes Médiévales, *Typologies des Sources du Moyen Âge Occidental*, fasc. 40, 1996.
- BREMOND, Claude, *Logique du Récit*, Paris, Seuil, 1973.
- BUESCU, Helena Carvalhão, «Digressão», in Helena Carvalhão Buescu, coord., *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 131-134.
- BUESCU, Helena Carvalhão, «Narrativa de Actualidade», in Helena Buescu, coord., *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 344-350.
- BUESCU, Helena Carvalhão, coord., *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.
- BUESCU, Helena Carvalhão, *Em Busca do Autor Perdido – Histórias, Concepções, Teorias*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.
- BUESCU, Helena, «Júlio Dinis», in José Cardoso Bernardes et alii, dir., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume II, São Paulo/Lisboa, Editorial Verbo, 1997, cols. 156-162.
- CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.
- CALVINO, Italo, *Seis Propuestas para el Próximo Milenio*, Madrid, Siruela, 1989.
- CARVALHO, Joaquim de, *Estudos Sobre a Cultura Portuguesa do Século XVI*, volume I, Coimbra, *Acta Universitatis Conimbrigensis*, 1947.
- CASTEX, Pierre, *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1951.
- CASTILHO, António Feliciano de, «Carta ao Editor Pereira», in Alberto Ferreira e Maria José Martinho, apres. crítica, sel., notas, linhas de leitura e pontos de orientação, *Bom Senso e Bom Gosto: A Questão Coimbrã (1865-1866)*, volume 1, 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, pp. 176-230.
- CESERANI, Remo, *Lo Fantástico*, Madrid, Visor-Dis, 1999.
- CHAVES, Castelo Branco, *O Romance Histórico no Romantismo Português*, 2ª edição,

---

## Bibliografia

---

- Lisboa, Instituto de Cultura e Literatura Portuguesa, 1980.
- CHEVALIER, Jean e Alan Gheerbrant, *Dicionários dos Símbolos, Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores Números*, trad. De Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema, 1994.
- CINTRA, Luís Filipe Lindley, «Portugaliae Monumenta Historica», in Jacinto do Prado Coelho, dir., *Dicionário de Literatura*, 3ª edição, volume 3, Porto, Figueirinhas, 1994, p. 863.
- COELHO, Jacinto do Prado, «Corte na Aldeia e Noites de Inverno», in *Dicionário de Literatura*, 4ª edição, volume 1, Porto, Figueirinhas, 1994, p. 222.
- COELHO, Jacinto do Prado, *A Originalidade da Literatura Portuguesa*, 3ª edição, Lisboa, Instituto Nacional da Cultura, 1992.
- COELHO, Trindade, *Autobiografia e Cartas*, Carolina Michäelis de Vasconcelos, org., Lisboa, A Editora, 1910.
- CONNERTON, Paul, *Como as Sociedades Recordam*, tradução de Maria Manuela Rocha, Oeiras, Celta Editora, 1993.
- CRÉPEAU, Pierre, «The Invading Guest: Some Aspects of Oral Tradition», in Wolfgang Mieder e Alan Dundes, eds., *The Wisdom of Many – Essays on the Proverb*, «Garland Folklore Casebooks», volume 1, Nova Iorque e Londres, Garland Publishing, 1981, pp. 86-110.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit Spéculaire – Essai sur la Mise en Abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- DESMEULES, Georges, «Literatura Fantástica y Espectro del Humor», in António Risco et alii, eds., *El Relato Fantástico – Historia y Sistema*, Salamanca, Ediciones Colégio de España, 1998, pp. 43-66.
- DESSONS, Gérard, «De la *Brevitas* au *Minor Poem*, les Avatars de L'écriture Bref», in Cristina Cordeiro e Maria João Simões, coord., *O Texto Breve: Para uma Abordagem Diferencial*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2007, pp. 43-48.
- DETIENNE, Marcel, «Mito/Rito», in Fernando Gil, coord. *Enciclopédia Einaudi*, volume 12, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pp. 11-31.
- DINIS, Júlio, «A Morte do Poeta (À Memória de A. A. Soares de Passos)», in *Obras Completas – Poesias*, segundo volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 1979, pp. 68-72.
- DINIS, Júlio, *Obras Completas – Inéditos e Esparsos*, volume 8, Lisboa, Círculo de Leitores, 1980.

---

## Bibliografia

---

- DINIS, Júlio, *Obras Completas – Serões de Província*, volume 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1979.
- DUBOIS, Jacques, *Les Romanciers Du Réel – de Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- ECO, Umberto, *Lector in Fabula: A Cooperação Interpretativa nos Textos Literários*, tradução de Mário Brito, Lisboa, Editorial Presença, 1979.
- ECO, Umberto, *Obra Aberta*, tradução de João Rodrigo Furtado, 2ª edição, Lisboa, Difel, 1989.
- ECO, Umberto, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, tradução de Wanda Ramos, 2ª edição, Lisboa, Difel, 1997.
- EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et Intertextualité*, Genebra, Éditions Slatkine, 1987.
- ELIADE, Mircea, *O Mito do Eterno Retorno – Arquétipos e Repetição*, 8ª edição, tradução de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1993.
- ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano – A Essência das Religiões*, 9ª edição, tradução de Rogério Fernandes, Lisboa, Edições «Livros do Brasil», 1999.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A., *A Ironia Romântica – Estudo de um Procedimento Comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- FERREIRA, ALBERTO, *Perspectiva do Romantismo Português*, 4ª edição, Lisboa-Porto, Litexa Editora, s. d.
- FERREIRA, Ana Paula, *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore, *A Novelística Portuguesa do Século XVI*, tradução de Carlos Moura, Lisboa, Instituto de Cultura e Literatura Portuguesa, 1978.
- FINNEGAN, Ruth, «Proverbs in Africa», in Wolfgang Mieder e Alan Dundes, eds., *The Wisdom of Many – Essays on the Proverb*, «Garland Folklore Casebooks», volume 1, Nova Iorque e Londres, Garland Publishing, 1981, pp. 10-42.
- FLAUBERT, Gustavo, *Madame Bovary*, tradução de João Pedro de Andrade, Barcelona, Cayfosa Quebecor, 2004.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*, San Diego, Nova Iorque, Londres, «A Harvest Book», 1955.

---

## Bibliografia

---

- FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal: Estudo de Factos Socioculturais*, 2ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1993.
- FURTADO, Filipe, *A Construção do Fantástico*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, António Garrido, *El Texto Narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996.
- GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, 3ª ed., Lisboa, Ver, 1995.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes – La Littérature au Second Degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GOODY, Jack, *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- GRIMAL, Pierre, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Victor Jabouille, coord., 3ª edição, Lisboa, Difel, 1999.
- GUERREIRO, Manuel Viegas, *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, 2ª edição, Lisboa, Instituto Nacional da Cultura, 1983.
- HALBWACHS, Maurice, in *La Mémoire Collective*, 10ª edição, Paris, PUF, 1968.
- HAVELOCK, Eric A., *A Musa Aprende a Escrever – Reflexões sobre a Oralidade e a Literacia da Antiguidade ao Presente*, Lisboa, Gradiva, 1996.
- HEINRICH, Peter, ed., *Intertextuality*, Berlim, Nova Iorque, Watter de Gruyter, 1991.
- HERCULANO, Alexandre, «Advertência à Primeira Edição», in *Lendas e Narrativas*, Vitorino Nemésio, ed., tomo II, 2ª edição, Lisboa, Bertrand, 1981, pp. 1-5.
- HERCULANO, Herculano, *Lendas e Narrativas*, tomo II, Lisboa, Bertrand, 1859.
- HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia – Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- INGARDEN, Roman, *A Obra de Arte Literária*, tradução de Albin E Beau et alii, prefácio de Maria Manuela Saraiva, 3ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- JEAN, Georges, *L'Écriture – Mémoires des Hommes*, 3ª edição, Paris, Gallimard, 1998.
- JENNY, Laurent, «A Estratégia da Forma», in *Intertextualidades*, trad. De Clara Crabbé Rocha, Coimbra, Almedina, 1979, pp. 5-49.

---

## Bibliografia

---

- JOHNSON, John William «Tradition», in Mary Ellen Brown e Bruce A. Rosenberg, eds., *Encyclopedia of Folklore and Literature*, Santa Barbara, Denver, Oxford, ABC-Clio, 1998, pp. 658-659.
- JOLLES, André, *Formes Simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *De la Subjectivité dans le Langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, 2ª edição, Paris, Amand-Colin, 1998.
- LE GOFF, Jacques, «Memória», in Fernando Gil, coord., *Enciclopédia Einaudi*, volume 1 – «Memória-História», Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, pp. 11-50.
- LE GOFF, Jacques, *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*, tradução de José António Pinto Ribeiro, Lisboa, Edições 70, 1985.
- LECOUTEUX, Claude, in *Au-Delà du Merveilleux – Essai sur les Mentalités du Moyen Age*, «Culture et Civilisation Médiévale XIII», 2ª edição revista e aumentada, Paris, PUF, 1998.
- LEPECKI, Maria Lúcia, *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- LEROI-GOURHAN, André, *O Gesto e a Palavra: Memórias e Ritmos*, volume 2, tradução de Emanuel Godinho, Lisboa, Edições 70, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *L'Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1996.
- LOPES, Ana Cristina Macário, *Texto Proverbial Português – Elementos para uma Análise Semântica e Pragmática*, Dissertação de Doutoramento Policopiada, Coimbra, 1992.
- LORD, Albert Bates, *The Singer Resumes the Tale*, Ítaca e Londres, Cornell University Press, 1995.
- MACHADO, Álvaro Manuel, «Romantismo», in Álvaro Manuel Machado, org. e dir., *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996, pp. 551-554.
- MARLER, Bertil, org., *Orto do Esposo*, Volume 1, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1956.
- MARTÍN NOGALES, José Luis, «Evolución del Cuento Fantástico Español», *Lucanor* («El Cuento Fantástico»), Maio, 1997, pp. 11-21.
- MARTÍNEZ, Fernando, *La Intertextualidad Literária (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.



---

## Bibliografia

---

- MATEUS, Maria Helena e Maria Francisca Xavier, orgs., «Contexto Situacional», in *Dicionário de Termos Linguísticos*, Volume I, Lisboa, Cosmos, 1990, p. 101.
- MATEUS, Maria Helena e Maria Francisca Xavier, orgs., «Conversação», in *Dicionário de Termos Linguísticos*, Volume I, Lisboa, Cosmos, 1990, p. 106.
- MCLUHAN, Marshall, *A Galáxia de Guttenberg: A Formação do Homem Tipográfico*, tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira, 2ª edição, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977.
- MOISÉS, Massaud, «Apotegma», in *Dicionário de Termos Literários*, 2ª edição, São Paulo, Cultrix, 1978, p. 35.
- MOISÉS, Massaud, «Fábula», in *Dicionário Termos Literários*, 2ª edição, São Paulo, Cultrix, 1978, pp. 226-227.
- MORAIS, Ana Paiva, *Do Género ao Texto Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1997.
- MOURALIS, Bernard, *Contraliteraturas*, tradução de António Filipe, Coimbra, Almedina, 1982.
- MUECKE, Douglas Colin, *Irony and the Ironic*, Londres e Nova Iorque, Methuen, 1982.
- NAMORA, Fernando, *Casa da Malta*, 15ª edição, Mem-Martins, Europa-América, 1990.
- NEMÉSIO, Vitorino, «Prefácio», in Alexandre Herculano, *Cenas de um Ano da Minha Vida e Apontamentos de Viagem*, Lisboa, Bertrand, 1934, pp. VII-LV.
- NEMÉSIO, Vitorino, «Prefácio», in Alexandre Herculano, *Lendas e Narrativas*, tomo 1, 2ª edição, Lisboa, Bertrand, 1981, pp. VII-XXI.
- ONG, Walter J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres e Nova Iorque, Methuen, 1982.
- ORTIGÃO, José Duarte Ramalho, «Literatura de Hoje», in Alberto Ferreira e Maria José Martinho, apres. crítica, sel., notas, linhas de leitura e pontos de orientação, *Bom Senso e Bom Gosto: A Questão Coimbrã (1865-1866)*, volume 1, 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, pp. 115-167.
- PEDROSO, Consiglieri, ed., *Contos Populares*, Lisboa, Ulmeiro, 2000
- PEREIRA, José Carlos Seabra, «Tempo Neo-Romântico (Contributo para o Estudo das Relações entre Literatura e Sociedade no Primeiro Quartel do Século XX)», *Análise Social*, volume XIX, 1983, pp. 845-873.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa: 1900-1925*, volume 1, Dissertação de Doutoramento Policopiada, Coimbra, 1999.

---

## Bibliografia

---

- PEREIRA, José Carlos Seabra, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa: 1900-1925*, volume 2, Dissertação de Doutoramento Policopiada, Coimbra, 1999.
- PEREIRA, Maria Helena Rocha, «Exemplo», in José Cardoso Bernardes et alii, dir., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 2, São Paulo/Lisboa, Editorial Verbo, 1997, cols. 435-438.
- PIMENTEL, Fernando Jorge Vieira, «Universidade, Literatura e Ensino da Literatura», in *Literatura Portuguesa e Modernidade – Teoria, Crítica e Ensino*, Braga, Angelus Novus, 2001, pp. 11-85.
- PIMPLE, Keneth, «Local Color», in Mary Ellen Brown e Bruce A. Rosenberg eds., *Encyclopedia of Folklore and Literature*, Santa Barbara, Denver, Oxford, ABC-CLIO, 1998, pp. 187-189.
- PIRES, António Machado, «Teófilo Braga», in Helena Buescu, org., *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 55-57.
- PITA, António Pedro, *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português – Arqueologia de uma Problemática*, Porto, Campo das Letras, 2000.
- PRINCE, Gerald, *A Dictionary of Narratology*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1987.
- PROUDHON, Joseph, *A Nova Sociedade*, tradução de António Carlos Oliveira Dessa, Porto, Rés, 1960.
- QUENTAL, Antero, «Bom Senso e Bom Gosto, Carta ao Ex.mo António Feliciano Castilho», in Alberto Ferreira e Maria José Martinho, apres. crítica, sel., notas, linhas de leitura e pontos de orientação, *Bom Senso e Bom Gosto: A Questão Coimbrã (1865-1866)*, volume 1, 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, pp. 231-247.
- QUENTAL, Antero, «Nota», in Alberto Ferreira e Maria José Martinho, compil., selecção de textos e notas, *Antologia de Textos da Questão Coimbrã*, 2ª edição, Porto, Litexa, 1999, pp. 72-78.
- RÉGIO, José, *António Botto e o Amor, Seguido de Críticos e Criticados*, 2ª edição aumentada, Póvoa do Varzim, Brasília Editora, 1978.
- RÉGIO, José, *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, Póvoa do Varzim, Brasília Editora, 1977.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 6ª edição, Coimbra, Almedina, 1998.
- REIS, Carlos, «Fábula», in José Cardoso Bernardes et alii, dir., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 2, Lisboa/São Paulo, 1997,

---

## Bibliografia

---

cols. 461-463.

- REIS, Carlos, «Neo-Realismo», in Álvaro Manuel Machado, dir., *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- REIS, Carlos e Maria Lucília Gonçalves Pires, dir., *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Volume III: Maneirismo e Barroco, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 2001.
- REIS, Carlos e José Augusto Cardoso Bernardes, dir., *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Volume II – Humanismo e Renascimento, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1999.
- REIS, Carlos e Aida Fernanda Dias, dir., *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Volume I – Idade Média, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1998.
- REIS, Carlos e Maria da Natividade Pires, dir., *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Volume V – O Romantismo, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1993.
- REIS, Carlos, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983.
- REIS, Carlos, org., *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova/Editorial Comunicação, 1981.
- REVIÈRE, Jean-Loup, «Gesto», in Fernando Gil, coord., *Enciclopédia Einaudi*, volume 11, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pp. 11-31.
- RODRIGUES, Ernesto, *Cultura Literária Oitocentista*, Porto, Lello Editores, 1999.
- RODRIGUES, Graça Almeida, *Breve História da Censura Literária em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Literatura Portuguesa, 1980.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse Romancier: Essai sur la Première Personne dans le Roman*, 2ª edição, Paris, Librairie José Corti, 1986.
- SALEMA, Álvaro, *Alves Redol – A Obra e o Homem*, Lisboa, Editora Arcádia, 1980.
- SANTANA, Maria Helena, «Crónica I», in José Cardoso Bernardes et alii, dir., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume I, São Paulo/Lisboa, Editorial Verbo, 1995, cols. 1386-1397.
- SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos, «Folhetim», in Helena Carvalhão Buescu, coord., *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 190-192.
- SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos, *Intelectuais Portugueses na Primeira*

---

## Bibliografia

---

- Metade de Oitocentos*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.
- SCHOLES, Robert e Robert Kellogg, *A Natureza da Narrativa*, Recife, Editora Magraw Hill, 1977.
- SERRÃO, Joel, «A Novelística Social da Década de 40 – Esboço de Problematização», *Colóquio – Letras*, nº 9, Setembro, 1972, pp. 25-31.
- SILVA, Jorge Bastos e, *Shakespeare no Romantismo Português – Factos, Problemas, Interpretações*, Porto, Campo das Letras, 2005.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «Romantismo», in Helena Buescu, org., *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 487-492.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Almedina, 2000.
- SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa – Das Origens ao Século XX*, Lisboa, Dom Quixote, 1987.
- SOUSA, Maria Leonor Machado Sousa, «Narrativa de Terror», in *Dicionário do Romantismo Literário Português, Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 350-353.
- SOUVESTRE, Émile, *Au Coin du Feu*, notas de H. Lallemand, Londres, Paris, Boston, Hachette, 1885.
- STANZEL, Franz, *Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la Prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- TORRES, Alexandre Pinheiro, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, 2ª edição, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- TORRES, Alexandre Pinheiro, *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes Editores, 1976.
- VAN TIEGHEM, Paul, in *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*, 2ª edição, Paris, Éditions Albin Michel, 1969.
- ZOLA, Émile, in *Le Roman Expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971.

### Bibliografia sobre o Conto:

- ARCHER, Erik Van, «How First Wave Short Story Poetics Came into Being: Edgar Allan Poe and Brander Matthews», in António Manuel Ferreira, dir., *Forma*

---

## Bibliografia

---

- Breve 3 – Revista de Literatura*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 2005, pp. 297-320.
- ARCHER, Erik Van, *On the Nature of the [Portuguese] Short Story: A Poetics of Intimacy*, Tese de Doutoramento Policopiada, Wetteren, 2010.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Qué es el cuento?*, Buenos Aires, Editorial Columbia, 1967.
- BELMONT, Nicole, in *Poétique du Conte – Essai sur le Conte de Tradition Orale*, Paris, Éditions Gallimard, 1999.
- BRAGA, Teófilo, ed., *Contos Tradicionais do Povo Português*, Volume 1, 6ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.
- COELHO, Adolfo, ed., *Contos Populares Portugueses*, 6ª edição, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2001.
- CORTEZ-MESQUITA, Maria Teresa, «Teófilo Braga e Adolfo Coelho – Duas Posições Face aos Irmãos Grimm e à Coleção *Kinder-und-Hausmärchen*», *Estudos de Literatura Oral*, 7-8, 2001-2, pp. 79-94.
- CORTEZ-MESQUITA, Maria Teresa, *Os Contos de Grimm em Portugal – Estudo da Recepção dos Kinder-und Hausmärchen entre 1837 e 1910*, Dissertação de Doutoramento Policopiada, Universidade de Aveiro, 1998.
- DEMERS, Jean e Lise Gauvin, «Frontières du Conte Écrit – Quelques Loups-garous Québécois», *Littérature*, nº 45, Paris, Librairie Larousse et Département de Littérature Française de L'Université de Paris, VIII, 1982, pp. 5-23.
- FERREIRA, António Manuel, *A Narrativa de Branquinho da Fonseca: Os Lugares do Conto*, Tese de Doutoramento Policopiada, Universidade de Aveiro, 2000.
- FINAZZI-AGRÓ, E., «Bestiários», in Giulia Lanciani et alii, orgs., *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, tradução de José Colaço Barreiros et alii, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 83.
- FRIEDMAN, Norman, *Form and Meaning in Fiction*, Atenas, University of Georgia Press, 1975.
- FRÖLICHER, Peter e Georges Güntert, eds., *Teoría e Interpretación del Cuento*, Bern, Peter Lang, 1995.
- HARTMANN, Luciana, *Gesto, Palavra, Memória – Performances Narrativas de Contadores de Causos*, Florianópolis, UFSC, 2011.
- HEAD, Dominic, *The Modernist Short Story – A Study in Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

---

## Bibliografia

---

- JEAN, Georges, *Le Pouvoir des Contes*, 2ª edição, Paris, Casterman, 1981.
- KRUS, L., «Fábula», in Giulia Lanciani et alii, orgs., *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, tradução de José Colaço Barreiros et alii, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 253.
- LIMA, Francisco Assis de Sousa, *Conto Popular e Comunidade Narrativa*, Rio de Janeiro, Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1985.
- LOBO, Francisco Rodrigues, *Corte na Aldeia*, introdução de Maria Ema Tarracha Ferreira, Lisboa, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1990.
- LOHAFFER, Susan e Jo Ellyn Clarey, eds., *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge e Londres, Louisiana State University Press, 1989.
- LOPES, Ana Cristina Macário, «Literatura Culta e Literatura Tradicional de Transmissão Oral: a Bipartição da Esfera Literária», *Cadernos de Literatura*, nº 15, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983, pp. 43-55.
- LOPES, Ana Cristina Macário, *Analyse Sémiotiques de Contes Traditionels Portugais*, Coimbra, CLP, INCM, 1987.
- LOUNSBERRY, Barbara et alii, *The Tales we Tell – Perspectives on the Short Story*, Wesport, Conneticut, Londres, Greenwood Press, 1998.
- MAY, Charles E., ed., *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.
- MELO, João de, «Prólogo», in *Antologia do Conto Português*, 2ª edição, Lisboa, D. Quixote, 2002, pp. 11-17.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, in D. Enrique Sánchez Reyes, ed., *Obras Completas de Menéndez y Pelayo – Orígenes de la Novela (Cuentos y Novelas Cortas – La Celestina)*, Volume III, Santander, Aldus, 1943.
- MENESES, Paulo, «O Mistério do Paço do Milhafre, Uma Poética da Oralidade?», in António Machado Pires et alii, coord., *Vitorino Nemésio – Vinte anos Depois. Actas do Colóquio Internacional (Ponta Delgada, 18-21 de Fevereiro)*, Lisboa, Edições Cosmos e SIEN, 1998, pp. 405-416.
- MOISÉS, Massaud, apres., *O Conto Português*, São Paulo, Cultrix, 1975.
- NOBRE, Cristina, «Contos & Histórias de Proveito e Exemplo» de Gonçalo Fernandes Trancoso. *Um Texto Instrutivo do Século XVI*, Leiria, Magno Edições, 1999.
- PALMA-FERREIRA, João, «Introdução», in Gonçalo Fernandes Trancoso, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (edição fac-similada da edição de 1575), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982.

---

## Bibliografia

---

- PALMA-FERREIRA, João, «Prefácio», in Gonçalo Fernandes Trancoso, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1974.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Algunos Aspectos del Cuento Literario (Contribución al estudio de su estructura)*, Granada, Campus Universitario de Cartuja, 1986.
- PEDROSO, Zófimo Consiglieri, ed., *Contos Populares*, Lisboa, Ulmeiro, 2000.
- PEREIRA, José Carlos Seabra Pereira, «Tempo Neo-Romântico (Contributo para o Estudo das Relações entre Literatura e Sociedade no Primeiro Quartel do Século XX)», *Análise Social*, vol. XIX, 1983, pp. 845-873.
- PEREIRA, Maria Helena Rocha, «Exemplo», in José Cardoso Bernardes et alii, dir., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 2, São Paulo/Lisboa, Editorial Verbo, 1997, cols. 435-438.
- PROPP, Vladimir, *A Morfologia do Conto*, tradução de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira, 4ª edição, Lisboa, Vega, 2000.
- SARAIVA, Arnaldo, «Análise de um Conto Popular Português: “João Soldado que Meteu o Diabo no Saco»», *Cadernos de Literatura*, nº 5, Abril de 1980, pp. 75-83.
- SAUWIN, Patricia E., «Performance», in Mary Ellen Brown e Bruce A. Rosenberg, eds., *Encyclopedia of Folklore and Literature*, Santa Barbara, Denver, Oxford, ABC-CLIO, 1998, pp. 497-499.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, «O Conto como Escrita Dialógica entre o Modo Narrativo e o Modo Lírico», in Margarida Braga Neves e Maria Isabel Rocheta, coord., *O Domínio do Instável – Homenagem a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Edições Caixotim, 2008, pp. 97-114.
- STIERLE, Karl-Heinz, «Story as Exemplum – Exemplum as Story – On the Pragmatics and Poetics of Narrative Texts», in Charles E. May, ed., *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 15-44.
- THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, edição revista e aumentada, Volume I (A-C), Bloomington & Indianapolis, 1955.
- THOMPSON, Stith, *The Folktale*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1977.
- TRANCOSO, Gonçalo Fernandes, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, prefácio e notas de João Palma-Ferreira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1974.
- VIEIRA, Afonso Lopes, «Prefácio», in Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia e Noites de Inverno*, 2ª edição, Lisboa, Sá da Costa, 1959.

**Bibliografia dos e sobre os autores:**

**Álvaro do Carvalho:**

CARVALHAL, Álvaro do, «Carta a D'Azevedo Castelo Branco», in Alberto Ferreira e Maria José Martinho, apres. crítica, sel., notas, linhas de leitura e pontos de orientação, *Bom Senso e Bom Gosto: A Questão Coimbrã (1865-1866)*, volume 2, 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, pp. 291-300.

CARVALHAL, Álvaro do, «Suicídio – Vem a Pêlo o “Poema da Mocidade” e seu Autor», in Alberto Ferreira e Maria José Martinho, apres. crítica, sel., notas, linhas de leitura e pontos de orientação, *Bom Senso e Bom Gosto: A Questão Coimbrã (1865-1866)*, volume 1, 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, pp. 554-563.

CARVALHAL, Álvaro, *Contos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

**Sobre Álvaro do Carvalho:**

CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira, *O Fantástico nos «Contos» de Álvaro do Carvalho*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

PINTO, Alexandre Dias, *Edgar Allan Poe e Álvaro do Carvalho: Tradição e Inovação na Poética e Poesis do Conto Romântico*, Tese de Mestrado Policopiada, Lisboa, 2001.

SANTOS, Maria Paula Alves dos, «Álvaro do Carvalho», in Helena Buescu, org., *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 76-77.

**Camilo Castelo Branco:**

BRANCO, Camilo Castelo, *Doze Casamentos Felizes*, 2ª edição, Lisboa, Publicações Europa-América, 1989.

BRANCO, Camilo Castelo, *Vinte Horas de Liteira*, Porto, Caixotim, 2002.

**Sobre Camilo Castelo Branco:**

ALVES, José Édil de Lima, *A Paródia em Novelas-Folhetins Camilianas*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990.

CABRAL, Alexandre, org., *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.

CASTRO, Aníbal Pinto de, *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana*, 2ª edição, Vila Nova de Famalicão, Centro de Estudos Camilianos, 1995.



---

## Bibliografia

---

- COELHO, Jacinto do Prado, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, «Temas Portugueses», 2ª edição refundida e aumentada, 1º volume, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- COSTA, Júlio Dias da, org., *Cartas de Camilo ao Editor Matos Moreira*, Lisboa, Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1928.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A., «Diálogos de Camilo», *Colóquio – Letras*, nº 119, Janeiro, 1991, pp. 25-34.
- FRANÇA, José Augusto, «Camilo Castelo Branco», in Álvaro Manuel Machado, org. e dir., *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996, pp. 112-115.
- MONTEIRO, Maria da Assunção Morais, *Dialogismo e Narrativa em Vinte Horas de Liteira*, Tese Complementar Policopiada, Vila Real, 1996.
- SILVA, João Paulo Braga Correia da, *Retórica da Ficção: A Construção da Narrativa Camiliana*, Tese de Doutoramento Policopiada, Universidade Católica Portuguesa, 2011.

### Eça de Queirós:

- QUEIRÓS, Eça de, «Da Pintura em Portugal», in *Textos da Imprensa I (da Gazeta de Portugal)*, Carlos Reis e Ana Peixinho, eds., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, pp. 139-147.
- QUEIRÓS, Eça de, *Páginas de Jornalismo – ‘O Distrito de Évora’ (1867)*, Aníbal Pinto de Castro, nota introdutória e revisão do texto, volume II, Porto, Lello & Irmãos Editores, 1981.
- QUEIRÓS, Eça de, *Contos I*, Marie-Hélène Piwnik, ed., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.
- QUEIRÓS, Eça de, *Prosas Bárbaras*, Porto, Livraria Chardron, 1903.
- QUEIRÓS, Eça de, *Uma Campanha Alegre*, Lisboa, Livros do Brasil, 2001.

### Sobre Eça de Queirós:

- BUESCU, Helena Carvalhão, «Descrição, Ironia e Antropologia Literária: Eça de Queirós», in *Chiaroscuro – Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, pp. 121-158.
- CONRIERI, David e Maria Abreu Pinto, «Os Contos de Eça de Queiroz», in *Boletim Cultural de Póvoa do Varzim*, volume XXXVI, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim, 2001.

---

## Bibliografia

---

- CUNHA, Maria do Rosário, *A Inscrição do Livro e da Leitura na Ficção de Eça de Queirós*; Coimbra, Almedina, 2004.
- D'OLIVEIRA, Lopes, *Eça de Queiroz: A sua Vida e a sua Obra*, Lisboa, Edições Excelsior, 1944.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia, «Heine e a Primeira Fase da Vida Literária de Eça de Queirós», in *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*, Coimbra, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 275-370.
- LIMA, Isabel Pires de, *As Máscaras do Desengano – Para uma Abordagem Sociológica de «Os Maias» de Eça de Queirós*, Lisboa, Editorial Caminho, 1987.
- LOUREIRO, Consuelo, *Eça de Queiroz and the Modern Portuguese Short Story*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1978.
- MARTINS, António Coimbra, *O Mandarim Assassinado, o Incesto d'«Os Maias», Imitação Capital*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1967.
- MATOS, A. Campos, org. e coord., *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Editorial Caminho.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, «L'Imaginaire Grotesque chez Eça de Queirós», in José-Augusto França, apres., *Colloque Eça de Queirós et la Culture de son Temps*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1988, pp. 49-67.
- PEREIRA, Lúcia Miguel e Câmara Reys, orgs., *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Dois Mundos, 1945.
- REIS, Carlos, «José Maria Eça de Queirós e o Romantismo», in Helena Buescu, org., *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 447-450.
- REIS, Carlos, *As Conferências do Casino*, Lisboa, Alfa, 1990.
- SÉRGIO, António, «Notas sobre a Imaginação, a Fantasia e o Problema Psicológico-Moral na Obra Novelística de Eça de Queirós», in *Ensaio*, Tomo VI, 3ª edição, Lisboa Sá da Costa, 1980, pp. 53-115.
- SERRÃO, Joel, «Em Torno da Experiência Oitocentista do Tédio», in *Temas Oitocentistas II – Para a História de Portugal no Século Passado*, Lisboa, Livros Horizonte, 1978, pp. 139-198.
- SIMÕES, João Gaspar, *Eça de Queirós – A Obra e o Homem*, Lisboa, Arcádia, 1978.
- SIMÕES, Maria João, *As Ideias Estéticas em Eça de Queirós*, Tese de Doutoramento Policopiada, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2000.

---

## Bibliografia

---

Universidade de Coimbra, org., *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos – IV Congresso Internacional de Queirosianos*, volume I, Coimbra, Almedina, 2002.

### **Manuel da Fonseca:**

FONSECA, Manuel da, *À Lareira, nos Fundos da Casa Onde o Retorta tem o Café*, Lisboa, Editorial Caminho, 2000.

FONSECA, Manuel da, *Aldeia Nova*, 11ª edição, Lisboa, Editorial Caminho, 1984.

FONSECA, Manuel da, *Cerromaior*, 7ª edição revista e prefaciada pelo autor, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

FONSECA, Manuel da, *Crónicas Algarvias*, 3ª edição, Lisboa, Editorial Caminho, 2000.

FONSECA, Manuel da, *O Fogo e as Cinzas*, 2ª edição, Lisboa, Editorial Caminho, 1981.

FONSECA, Manuel da, *O Vagabundo na Cidade*, Lisboa, Editorial Caminho, 2001.

FONSECA, Manuel da, *Obra Poética*, edição revista, Lisboa, Editorial Caminho, 1984.

FONSECA, Manuel da, *Pessoas na Paisagem*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002.

FONSECA, Manuel da, *Seara de Vento*, 16ª edição, Lisboa, Editorial Caminho, 1984.

### **Sobre Manuel da Fonseca:**

BELCHIOR, Maria de Lourdes et alii, orgs., *Três Ensaios sobre a Obra de Manuel da Fonseca*, Lisboa, Seara Nova/Editorial Comunicação, 1980.

DIONÍSIO, Mário, «Ficha 6», in AA. VV., *Manuel da Fonseca – 50 Anos de Vida Literária*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 1991.

DIONÍSIO, Mário, «Prefácio», in Manuel da Fonseca, *Obra Poética*, edição revista, Lisboa, Editorial Caminho, 1984, pp. 19-39.

LEJEUNE, Idalina Matos, *Memória e Arte de Contar em Manuel da Fonseca*, Lisboa, Colibri e Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 2007.

MACHADO, Álvaro Manuel, «Manuel da Fonseca», in Álvaro Manuel Machado, org. e dir., *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996, pp. 200-201.

### **Rodrigo Paganino:**

PAGANINO, Rodrigo, *Os Contos do Tio Joaquim*, Lisboa, Planeta Editora, 2003.

### **Sobre Rodrigo Paganino:**

---

## Bibliografia

---

ALMEIDA, Maria Helena Filipe de, *Rodrigo Paganino ou A Ética e a Estética de uma Vida*, Dissertação de Mestrado Policopiada, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1994.

ROCHA, Andrée Crabbé, «Rodrigo Paganino», in Jacinto do Prado Coelho, dir., *Dicionário da Literatura Portuguesa*, 4ª edição, volume 3, Porto, Figueirinhas, 1994, p. 781.