

MARIA SARAIVA DE JESUS
COORDENADORA

RUMOS
DA
NARRATIVA BREVE

CENTRO DE LÍNGUAS E CULTURAS
UNIVERSIDADE DE AVEIRO

2003

CONTO E COMPOSIÇÃO NARRATIVA: ASPECTOS COMPOSITIVOS DO CONTO QUEIROSIANO

MARIA JOÃO SIMÕES
Universidade de Coimbra

Muitos críticos apontam a condensação como característica essencial do conto. Entre esses críticos, Massaud Moisés chega mesmo a falar da unidade de acção do conto:

«Trata-se de uma narrativa unívoca, univalente. Constitui uma unidade dramática, uma *célula dramática*. Portanto, gravita em torno de um só conflito, um só drama, uma só acção: *unidade de acção*.» (Moisés, 1982: 20).

Também para Joyce C. Oates (1998: 47) o conto é uma forma que representa uma concentração da imaginação e não uma expansão; e quaisquer que sejam os seus mistérios ou propriedades experimentais alcança um fechamento («achieves closure») – no sentido em que o leitor compreende por que termina a narrativa.

De facto, como observa H. Bonheim (1982: 166), «no doubt this limitation of length [in the short story] has brought with it other limitations which tend to be observed: a limited cast of characters, a restricted time scheme, a single action or at least only a few separate actions, and a unity of technique and tone (...) that novel is rather less likely to maintain.»

E o próprio Eça reconhece a necessidade de concisão no conto, considerando essa caracterização como algo já instituído, conforme se pode verificar no “Prefácio” a *Azulejos*, um volume de contos publicado pelo seu amigo Conde de Arnozo: «No conto tudo precisa de 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. Tu em boa hora seguiste fielmente esta poética, que é velhíssima, que já vem de Horácio.» (*Notas contemporâneas* Ob, II: 1439).

No século XIX, o conto conhece um grande desenvolvimento que não diminui durante a vigência do realismo, pelo facto de este género se adaptar

com facilidade aos propósitos desta escola literária. Se, normalmente, este tipo de narrativa secciona um bocado de vida dentro de um conjunto de eventos pressupostamente mais vastos, o conto realista apresenta esse excerto como uma elucidativa amostragem da vida real.

1. Eça de Queirós escreveu contos de cariz realista, mas também escreveu contos de carácter fantasista. Porém, todos eles evidenciam uma grande coerência construtiva, e apresentam determinadas opções compositivas que interessa analisar. Importa, pois, investigar algumas particularidades da sua estruturação narrativa, intrinsecamente ligadas a certos componentes do conto – como os temas, os pormenores, a descrição, o diálogo – que instituem a composição narrativa.

No que diz respeito à relação entre a estruturação cronológica dos eventos e a estrutura discursiva, os contos “No Moinho” (1880) “A Aia” (1893), “O Tesouro” (1894) e “O Defunto” (1895) assentam numa lógica de causalidade na qual a narrativa se processa linearmente, ou seja, os eventos surgem no discurso narrativo seguindo a sua ordem cronológica. Há, porém, uma grande diferença entre o primeiro – “No Moinho” – e os outros contos. Essa diferença reside no facto de o conto “No Moinho” prescrever que o leitor imagine aquela história como verdadeira.

Trata-se de uma forma específica de desencadear o imaginar muito utilizada pela ficção realista. De facto, segundo Kendall Walton, as representações ficcionais engendram um imaginar como um jogo do «faz de conta», que consiste num fazer acreditar (por parte do autor) e num querer acreditar (por parte do leitor). Trata-se de uma teoria explicativa da ficção que encara o imaginário ficcional não de forma negativa (ou seja, não a partir de algo de que se poderia duvidar), mas sim de uma forma positiva de aceitar a prescrição¹ para imaginar (o acreditar num determinado universo ficcional).

Como salienta Kendall Walton (1990: 144), o Princípio de Realidade é fundamental para gerar a ficcionalidade. Segundo este princípio, o mundo ficcional processa os seus eventos e a sua caracterização de modo idêntico ao do mundo real². Ora o conto “No Moinho” ilustra claramente como se pode seguir este princípio; ao passo que “O Defunto”, pelo contrário, exemplifica como a ficção pode transgredir este princípio. Na verdade, no primeiro,

¹ Para Kendall Walton (1990: 39) «a fictional truth consists in there being a prescription or mandate in some context to imagine something. Fictional propositions are propositions that are to be imagined».

² Kendall Walton (1990: 144) afirma: «The basic strategy which the Reality Principle attempts to codify is that of making fictional worlds as much like the real one as the core of primary fictional truths permits. It is because people in the real world have blood in their veins, births, and backsides that fictional characters are presumed to possess these attributes.»

conta-se uma história que deve ser acreditada como correspondente e semelhante ao mundo real do leitor, enquanto no conto “O Defunto” se pressupõe que o leitor acredite ser possível que um defunto possa caminhar, falar e agir.

A história do conto “No Moinho” é composta pela narração de um bocado da vida de D. Maria da Piedade, uma senhora modelo, loira e linda, casada com João Coutinho – rico mas entrevado –, que toma conta da sua casa, trata das doenças do marido e dos filhos, agindo como uma zelosa enfermeira. A chegada de Adrião, primo do marido, que embora seja romancista é caracterizado como um homem robusto, vem alterar a rotina deste modo de viver. Depois de o ajudar a vender uma propriedade, D. Maria da Piedade vai com ele visitar um moinho velho; e Adrião, cortejando a prima, fala-lhe de uma vida a dois, ali, no moinho, e dá-lhe um beijo. Adrião parte logo para Lisboa, mas esta experiência leva D. Maria da Piedade a imaginar um outro modo de vida. Começa a ler romances e a não cuidar dos seus doentes. Envolvida num «romanticismo mórbido», acaba por cometer adultério com o sebento praticante da botica.

Os eventos são relatados linearmente, delineando três situações diferentes para a personagem:

- a da enfermeira zelosa;
- aquela em que conhece e se apaixonava por Adrião;
- aquela em que se entrega a leituras românticas desencadeadoras de imaginários falsos e perniciosos.

O final adúltero é a consequência lógica e determinística deste percurso. O elemento desencadeador da acção é Adrião, cuja chegada vem alterar o decorrer monótono, mas pacífico, da vida de D. Maria da Piedade, causando diferentes atitudes e comportamentos. A sua visita instaura o conflito necessário à narrativa. O espaço e o tempo da história – uma vila de província e um tempo contemporâneo – são facilmente reconhecíveis pelo leitor, porque se apresentam idênticos à sua própria vivência. É suposto o leitor fazer comparações com o seu mundo: o leitor deve tirar ilações sobre o carácter nefasto das situações descritas. De acordo com a lógica realista, o leitor deve pedagogicamente compreender as causas que determinam os comportamentos explicitados – nomeadamente o adultério, que constitui o tema principal do conto – e, assim, obviar a que possa incorrer em situações semelhantes.

Um outro elemento que contribui para a rejeição do comportamento adúltero, por parte do leitor, é a introdução do grotesco e da caricatura, pois o conto termina referindo o facto de o sórdido amante de D. Maria da Piedade manter uma relação com outra mulher, tão obesa que lhe chamavam a «bola de unto». O grotesco e a caricatura servem, portanto, como elementos intensificadores que contribuem para a leitura que se prescreve: uma leitura crítica dum determinado meio.

Assim, do ponto de vista compositivo, a intriga evolui linear e gradativamente até ao desenlace infeliz.

Diversamente, a história d' "O Defunto" (1895) localiza-se num espaço-tempo distante do leitor: um remoto passado de colorido medieval – século XV –, na cidade castelhana de Segóvia. Neste caso já não é suposto o leitor estabelecer correlações constantes com o seu espaço-tempo existencial, mas é prescrito que participe imaginativamente, seguindo esse universo ficcional. A história também se processa de um modo linear, separada graficamente em cinco partes que configuram cinco situações diferentes.

– Na primeira parte vemos D. Rui de Cardenas, «cavaleiro moço», que tendo vindo morar para Segóvia, ao lado da igreja da sua madrinha Nossa Senhora do Pilar, se enamora da bela D. Leonor, casada com o rígido e grisalho D. Alonso de Lara. Como, ao sair da igreja, a devota senhora nem dele se apercebe, D. Rui decide esquecer esse amor impossível.

– Segunda parte: o senhor de Lara, corroído pelo ciúme, mesmo que infundado, parte para a sua herdade do Cabril, onde, com o intuito de matar o pressuposto rival, obriga a casta esposa a escrever uma enganadora carta, atraindo D. Rui para um encontro amoroso no seu quarto.

– Na terceira parte, dirigindo-se a esse encontro, D. Rui passa pelo Cerro dos Enforcados. Aí, um dos enforcados pede-lhe para o acompanhar, a mando de Nossa Senhora do Pilar. E é ele que, substituindo-o na subida à janela do convite, recebe no peito morto a espada dirigida a D. Rui.

– Quarta parte: D. Alonso, surpreso de não encontrar sinais de morte, vem à cidade, onde com grande espanto vê D. Rui e onde o capelão lhe conta o estranho caso do defunto trespassado e reenforcado. Reconhecendo o lado sobrenatural do evento, D. Alonso regressa à sua herdade onde, meio enlouquecido, acaba por morrer.

– Na quinta parte, muito breve, D. Leonor, sabedora que D. Rui escapara miraculosamente da emboscada, casa com ele na igreja de Nossa Senhora do Pilar.

É evidente nesta história a emergência do maravilhoso e do sobrenatural. Não é suposto que o leitor estabeleça comparações com o seu mundo real; ao invés, prescreve-se que o leitor entre no jogo de acreditar ser possível a um defunto, a mando de Nossa Senhora, redimir as suas culpas salvando D. Rui de uma morte traiçoeira. Toda a força do conto reside nesta introdução do elemento fantástico e não realista.

Para além desta componente, em "O Defunto" é possível rastrear determinados elementos compositivos que surgem recorrentemente nos contos de fantasia e mesmo nos contos populares.

Um desses elementos é o engano, o embuste, o «dolo» como Eça diz, representado aqui pelo convite traiçoeiro. O engano funciona como motivo

dinâmico em muitas narrativas curtas. Assim acontece, por exemplo, com o lobo disfarçado de avó, no Capuchinho Vermelho.

Mas o que é mais curioso nesta história é que se opõe a esse embuste um outro logro: a substituição, também enganosa, de D. Rui pelo defunto – o enforcado usa o chapéu e a capa de D. Rui para ludibriar D. Alonso de Lara, conseguindo assim salvar o jovem enamorado. Este motivo do ludíbrio é também um motivo recorrente nos contos, aparecendo muito nos contos de tipo policial, por exemplo, e também em contos populares como aquele em que a velhinha, vindo do baptizado do neto, se esconde na cabaça para enganar o lobo, fazendo-a rolar até sua casa.

Estes elementos compositivos criam no conto de Eça de Queirós um ambiente de tensão narrativa, de *suspense*, que serve para prender a atenção do leitor.

Também o *horror* é um elemento compositivo utilizado com a intenção de manter a atenção do leitor e suscitar um certo *frisson*, um certo arrepio temeroso que se mistura com uma curiosidade quase mórbida. Trata-se de uma componente típica de muitos contos, chamados, por isso mesmo, contos de horror. Em “O Defunto” o horror é bem explorado, porque Eça o serve ao leitor num *crescendo*: para além do insólito pedido do enforcado para acompanhar D. Rui, ainda assistimos ao regresso dos dois com o defunto cavaleiro com D. Rui. O cavaleiro sente a frieza do seu corpo morto que a ele se encosta, assim como sente os frios copos da espada que atravessa o peito esquelético. Horror maior ainda é ter de reenforçar o enforcado, precisamente quando este já adquirira estatuto não só de alguém que anda e fala, mas também de ente bem intencionado.

Assim, também neste conto, do ponto de vista discursivo a estrutura se apresenta linearmente, e novamente se evidencia a escolha da **gradação** como componente principal, sendo essa gradação, neste caso, coajuvada pelo *suspense* e pelos elementos terríficos.

O horror e o terrífico são também elementos compositivos importantes no curto conto (postumamente) intitulado “A Aia”. Aí, um príncipezinho órfão fica à mercê de seu tio, um bastardo cruel e ambicioso, que uma noite tenta traiçoeiramente matá-lo. Advinhando esta intenção, no meio do tumulto, a ama tem o gesto desesperado e terrível de trocar o príncipe pelo seu filho que dormia ao lado noutro berço. Mas o sangue e o horror não ficam por aqui, pois o conto termina com o suicídio, simultaneamente terrífico e sublime, da própria ama: para lhe agradecer, a rainha leva-a a escolher alguma peça do tesouro real – a ama escolhe então um punhal e, dizendo que tem de ir dar de mamar ao seu filho, aponta o punhal para o Céu e crava-o no peito. Estes gestos extremos, paroxísticos, criam o clima de tensão necessário ao conto, mantendo o leitor sempre suspenso, perplexo e surpreso. O punhal confi-

gura-se como um pormenor importantíssimo, uma vez que pode fazer emergir os significados de justiça, dignidade e extremo amor de mãe.

A composição deste breve conto também se baseia na **gradação** que se apoia no elemento *surpresa* – a surpreendente escolha do punhal – para desencadear o final.

O horror e o terrífico como elementos compositivos podem, inversamente, estar ligados a significados e a temas muito negativos. É o que acontece no conto “O Tesouro” que tem como cenário o Reino das Astúrias, na época medieval. Neste conto assistimos à luta violenta e inglória de três irmãos: Rui, Rostabal e Guannes – «fidalgos famintos e remendados» – que se tentam mutuamente aniquilar para disfrutarem sozinhos de um tesouro que encontraram no bosque.

Do ponto de vista da ordem do discurso, também se trata de uma narrativa que segue a ordem cronológica, configurando as diferentes situações sucessivamente.

– Primeiro, encontram o tesouro e decidem que Guannes vá a Retortilho, a vila mais próxima, comprar comida e bebida, e uns alforges de couro para poderem levar os dobrões de ouro do cofre. Ficando Rui a sós com Rostabal, convence-o a fazer uma emboscada ao irmão, para o matar quando chegasse.

– Depois, Rui aproveita o facto de Rostabal estar dobrado a lavar-se do sangue do irmão para o matar traiçoeiramente.

– Mas quando Rui, já senhor único de todo o tesouro, começa sossegadamente a comer e a beber, depressa descobre que o vinho estava envenenado, e morre de seguida.

A traição é o grande tema deste conto, uma vez que se repete nas diferentes situações, embora apresente matizes diferentes em cada uma delas. A primeira é a emboscada, a segunda é a morte pelas costas de Rostabal depois de este poisar as armas, e a terceira é a do envenenamento, que implica, da parte de Guannes, a vontade de matar os irmãos.

As descrições do local são parcas, a caracterização física e psicológica das personagens é reduzida a breves indicações – tal como Eça de Queirós preconizava no seu prefácio a *Azulejos*. Ganha assim maior destaque a acção que se desenvolve rapidamente num concentrado espaço de tempo: apenas um curto dia. Esta contracção temporal (que, recorde-se, também se verifica no conto “A Aia”, cuja acção se concentra na noite da tentativa de matar o príncipe) é típica das narrativas breves que normalmente não se alongam em grandes descrições ou dissertações.

De facto, como afirma o crítico Massaud Moisés, «Para entender nitidamente essa unidade dramática [da acção], temos de considerar ainda outro aspecto da questão: todos os ingredientes do conto levam ao mesmo objetivo,

convergem para o mesmo ponto. Assim, a existência dum único conflito, duma única “história”, está intimamente relacionada com essa concentração de efeitos e de pormenores: o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. Ao contrário, exige que todos os seus componentes estejam galvanizados numa única direção ao redor dum só drama.» (Moisés, 1982: 20).

O horror e o terrífico também funcionam aqui como elementos compositivos. O horror advém principalmente de se assistir ao modo pronto como as personagens praticam o fratricídio. A desmesura da cobiça e a ambição destes irmãos que os leva a premeditadamente matar fornece a tensão necessária ao conto. Cobiça e ambição funcionam como temas essenciais, engendrando o tema principal da traição. Para além disso, há ainda a considerar os pormenores horríficos da referência ao sangue: o sangue que espirrara para a boca de Rostabal quando matara o irmão, o sangue que jorra quando Rui tira a chave do cofre ao irmão debruçado sobre a água e, ainda, a sucinta descrição dos efeitos provocados pelo veneno. Mantém-se, do princípio ao fim do conto, essa tonalidade terrífica que começa pela apresentação destes rudes e temíveis fidalgos, e termina com o horror do sofrimento causado pelo veneno que deixa a sua marca visível no enegrecimento do rosto do envenenado.

Neste conto também encontramos o elemento *surpresa* que, neste caso, opera na história uma reviravolta definitiva. Na verdade, enquanto o leitor vai assistindo ao modo como Rui vai convencendo Rostabal de forma a predispor-lo a matar o irmão, nada nos aponta para a forma como vai terminar a história. Já na posse das três chaves, Rui tem um momento de repouso e gozo do seu tesouro, e, cheio de fome, senta-se descansadamente a comer e a beber, sem sequer se deter a pensar porque é que no alforje só vinham duas garrafas... Trata-se de uma pequena pausa suspensiva que permite avolumar a *surpresa*, terrível, do veneno.

Deste conto facilmente se extrai a máxima de que «quem tudo quer, tudo perde», pois o excesso de ambição leva à perda de tudo, inclusivamente da própria vida. Percebe-se assim a lição moral que se pode extrair do conto, onde a traição não traz sucesso: não devemos ser ambiciosos nem trair os outros. À semelhança do conto “O Defunto”, claramente aqui o crime não compensa.

O discurso indirecto livre muitas vezes aparece como transcrição do pensamento da personagem falando para si própria; mas também podem surgir sucintos diálogos. No primeiro caso, pode apontar-se como exemplo o contentamento de Rui que, depois da morte dos irmãos, se crê na posse do tesouro e, inadvertida e passageiramente, finalmente se interroga por que o irmão só trazia duas garrafas. Por sua vez, o diálogo ajuda a instalar o conflito e verifica-se, por exemplo, quando Rui tenta convencer Rostabal a eliminar Guannes:

– Ah! Rostabäl, Rostabal! Se Guannes, passando aqui sozinho, tivesse achado este ouro, não dividia connosco, Rostabal!

O outro rosnou surdamente e com furor, dando um puxão às barbas negras:

– Não, mil raios! Guannes é sôfrego... Quando o ano passado, ganhou os cem ducados ao espadeiro de Fresno, nem me quis emprestar três para eu comprar um gibão novo.

– Vês tu? – gritou Rui, resplandecendo. (*Contos*, Ob, I: 764).

O diálogo é um elemento importante para criar o conflito necessário ao desenvolvimento do conto, constituindo uma forma rápida de fazer evoluir a acção.

O discurso directo também se verifica no final do conto “A Aia”, pois é a protagonista que diz à multidão que a observa:

– Salvei o meu príncipe, e agora – vou dar de mamar ao meu filho! (*Contos*, Ob, I: 802).

Aqui, o discurso directo constitui uma forma rápida de terminar a narrativa. Desta forma, o contista mantém em foco a protagonista, conseguindo manter a tensão dramática da acção.

Todos os contos referidos se alicerçam com base na **gradação**, ou seja, evoluem gradativamente até ao desenlace, evidenciando uma tensão dramática que se avoluma até à resolução das situações. Para isso contribui, em grande parte, o respeito da ordem cronológica presente no discurso narrativo.

2. De modo bem diferente, “Singularidades de uma rapariga loira” (1873), “Um poeta lírico” (1880) e “José Matias” (1897) são contos cujos discursos já não seguem a ordem cronológica dos eventos, apresentando alterações relativamente a essa ordem ao recorrer quer à analepse quer ao regresso a um tempo no qual ou o protagonista pressupostamente narra sua a história ou uma testemunha a enuncia.

Em “Singularidades de uma rapariga loira” verifica-se uma grande analepse introduzida por um narrador confidente da desventura de Macário. Diz o narrador:

Começou por me dizer que o seu caso era simples – e que se chamava Macário.

Devo contar que conheci este homem numa estalagem do Minho. (*Contos*, Ob, I: 705).

Portanto, o narrador conhece Macário quando este já tem uma certa idade. Numa estalagem no Minho, narrador e Macário partilham o mesmo quarto – o que facilita a confiança e o relato da vida de Macário, suscitados por uma conversa ao jantar sobre a beleza feminina das terras do Norte. A

reação a esta conversa faz perceber ao narrador que há alguma história por detrás do silêncio de Macário a estes comentários. Macário vem depois a contar a sua história ao companheiro de hospedagem, já no quarto. Assim se inculca no leitor a ideia de que se trata de uma história verdadeira, desencadeando aquele tipo de imaginar (de que acima se falou) prescrito na ficção realista. É suposto o leitor acreditar que o narrador ouviu as confidências de Macário e só desta forma consegue transmitir a história. A ideia de que é verdade tudo o que se conta não surge de chofre, com uma entrada directa na intriga ficcional, como acontece no conto “No Moinho”, mas sim através dum narrador que se declara «positivo e realista» e que mostra em que circunstâncias ouviu o relato do próprio protagonista. Mas logo o narrador se apodera desse relato e só muito esporadicamente reaparece o diálogo entre o narrador e o protagonista.

A história de Macário organiza-se em diversas sequências temporais configurando situações diferentes, mas com uma certa **simetria**:

– Primeiro, encontramos Macário como *guarda-livros*, trabalhando na casa comercial do seu Tio Francisco, e enamorado de Luísa que vem morar em frente.

– Numa segunda situação, vemos Macário sem dinheiro e procurando emprego, porque o Tio não consente o casamento.

– Num terceiro momento, relata-se a partida de Macário para Cabo Verde numa comissão de serviço, e o seu regresso com dinheiro para noivar.

– Uma quarta situação mostra-nos Macário novamente pobre, por ter servido de fiador de uma loja de ferragens cujo negócio vai por água abaixo: Macário honra a sua palavra e paga, mas fica sem dinheiro novamente.

– Num quinto momento, conta-se a readmissão na casa do Tio Francisco, com licença para casar.

– Finalmente dá-se o triste desenlace.

Para além da analepse, verifica-se que a história tem uma **estrutura repetitiva**: por duas vezes Macário fica pobre e por duas vezes consegue vencer esta situação seja com uma partida em trabalho para Cabo Verde, seja com o regresso ao primitivo local de trabalho, porque o Tio Francisco lhe perdoa a sua teimosia em casar. A composição do conto serve-se, portanto, do paralelismo de situações, e o conto evolui porque essas situações **semelhantes** apresentam também alguns avanços. Com efeito, se na primeira vez que Macário, sem dinheiro, vai falar a seu tio encontra uma resposta negativa, já na segunda vez o tio, reconhecendo o carácter honrado do sobrinho, lhe permite regressar à sua casa comercial. O conto vai, assim, progredindo dentro do paralelismo.

Por sua vez, não faltam pormenores e algumas peripécias que se destacam na linha evolutiva do conto e que funcionam como indícios do que vai

acontecer. É o que sucede com o pormenor do vistoso leque usado por Luísa – objecto demasiado rico para não se estranhar a sua posse em gente de poucos recursos financeiros – e com as peripécias do desaparecimento, primeiro, dos lenços da Índia, na loja, e depois, de uma moeda, uma peça de ouro, numa noite de convívio e jogo, em casa de Luísa.

É nesta altura que o narrador reintroduz o diálogo regressando ao tempo da pressuposta narração de Macário:

Foi neste ponto que Macário me disse com a sua voz singularmente sentida:

- Enfim, meu amigo, (...) resolvi-me casar com ela.
- Mas a peça?
- Não pensei mais nisso. (...) (*Contos*, Ob, I: 715)

Após este diálogo, novamente o narrador se apodera da narração processada na terceira pessoa e no pretérito. Portanto, com este diálogo, a sequência narrativa, relatada no passado, aparece cortada pelo regresso ao tempo em que o próprio Macário conta a sua história, apresentada ao leitor no presente. Mas este corte não impede a progressão da narrativa, funciona sobretudo como uma chamada de atenção para o leitor que mais tarde acabará por perceber o porquê do desaparecimento da moeda e dos lenços da Índia da casa do Tio Francisco. Na verdade, já noivos, Macário leva Luísa a escolher um anel e, enquanto escolhem um, Luísa tira outro anel. Este elemento do roubo funciona como elemento *surpresa* que precede o final do conto, com a conclusão que Macário taxativamente enuncia: «És uma ladra!»

O conto compõe-se de duas partes: a primeira, mais descritiva, através da qual se configuram as personagens e os contextos em que se movem; a segunda parte, onde abunda o diálogo, dá-nos conta, resumidamente, das duas situações **semelhantes** por que passa Macário, as duas vezes em que está sem dinheiro.

Portanto, compositivamente este conto apresenta dois andamentos narrativos de extensão desigual – o tempo dos eventos narrados que compõem a intriga e o tempo do encontro entre narrador e protagonista, onde é suposto o primeiro se inteirar dos eventos – sendo ambos os tempos contemporâneos do leitor. Mais uma vez vemos accionado o Princípio de Realidade onde é suposto que tudo se passa como no mundo coevo do leitor. Para além da duplicidade temporal, o conto também se serve do **paralelismo** das situações com as diferenças necessárias para o evoluir do enredo. Este tipo de composição permite um maior distanciamento do leitor relativamente à história contada, sugerindo que o leitor accione o seu espírito crítico de modo a não se deixar levar pelas aparências como aconteceu com Macário. À boa maneira realista, propedeuticamente, o *caso* de Macário deve funcionar como uma lição e evitar que o leitor incorra num erro semelhante.

Por sua vez, no conto “Um poeta lírico” é através da **repetição** de situações de desconhecimento que se mantém o leitor suspenso até uma nova situação reveladora:

– Primeiro, o narrador encontra, num hotel londrino, uma personagem intrigante – um criado esguio e triste – e adivinha que há uma ‘história’ por detrás desta figura. Porém, o narrador parte sem saber mais nada acerca da personagem.

– Mais tarde, quando regressa ao mesmo hotel passado um mês, tem a possibilidade de saber mais qualquer coisa acerca dessa magra figura, ao encontrar um amigo grego que o conhece. Mas ainda não é desta vez que o narrador fica a saber toda a história que entrevira: apenas sabe que é um grego, de Atenas, e que se chama Korriscosso. Repete-se, portanto, a situação de desconhecimento da história da personagem.

– Só à noite, quando o narrador se perde no hotel e vai ter ao quarto de Korriscosso, ele terá acesso à história da personagem contada por ela própria, afirmando depois o narrador que a conta resumidamente.

O único elo de ligação entre as diferentes situações é um livro de poemas de Tennyson, que o narrador lia quando chega ao hotel pela primeira vez e que, agora, encontra no quarto do criado. Este pormenor é importante por revelar ao narrador que Korriscosso é poeta. É então que o narrador se propõe contar – resumidamente – a história desta personagem, tal como o próprio Korriscosso a teria contado, recorrendo para tal à analepse. Porém, nesta analepse há confessadas lacunas: por três vezes o narrador diz desconhecer elementos da história deste poeta, formado em leis, depois deputado ilustre, depois membro de um clube republicano e finalmente afastado da vida pública e obrigado a emigrar. Estes sucessivos e similares patamares de ignorância seguidos de progressivas etapas de conhecimento mantêm a curiosidade do leitor, e encaminham a sua atenção para situação actual de Korriscosso: a do desagrado de ver a sua vida espiritual de poeta constantemente interrompida pelos pedidos grosseiros, materiais, dos clientes do restaurante que apenas lhe pedem comida.

Só quando lhe pergunta porque não deixa este emprego é que o narrador (e, juntamente com ele, o leitor) fica(m) finalmente a saber a razão: Korriscosso ama a criada Fanny, para a qual ele escreve elegias em grego – língua que ela não entende! Mais crítica e grotesca se torna a situação, quando o narrador (e o leitor com ele) vem a saber que, por sua vez, Fanny ama um colossal e grosseiro polícia, a quem leva *gin* e *brandy*. Também aqui, se prescreve uma leitura crítica desta situação sentimental, embora se sinta a indulgência do narrador.

Deste modo, o conto compõe-se, inicialmente, pela **repetição** de situações de falta de conhecimento; depois, na analepse, pelas repetidas confissões do narrador da existência de lacunas na história de Korriscosso; para, final-

mente, se espriar na situação supostamente actual do protagonista. Esta complexa organização de paralelismos e sucessivas gradações permite manter acesa a curiosidade do leitor, que só será plenamente satisfeita no fim, pelo narrador, obtendo o leitor mais informações sobretudo no que diz respeito à situação actual da personagem, que decorre num tempo contemporâneo do leitor.

Também no conto “José Matias” (1897) é possível detectar uma estrutura compositiva complexa, uma vez que a evolução da história se processa pela **repetição** de situações **semelhantes** concatenadas pela **gradação**. A situação inicial mostra-nos José Matias enamorado da bela Elisa de Miranda que mora em frente com o seu marido, o Conselheiro Matos Miranda. Ora esta situação repete-se à medida que os maridos de Elisa vão morrendo, sem que José Matias tome a iniciativa de casar com ela. De facto, as situações são idênticas durante os sucessivos casamentos da bela Elisa Miranda, uma vez que se mantém inalterável a adoração de José Matias.

– Primeiro vemos Elisa casada com o Conselheiro Matos Miranda de sessenta anos e José Matias que, durante dez anos, a adora a partir das janelas abertas da casa de seu Tio em Arroios. Em 1871, morre o conselheiro, mas José Matias parte logo para o Porto e não responde às cartas de Elisa.

– Elisa casa-se então com o proprietário Francisco Torres Nogueira e logo José Matias regressa e continua a sua adoração escondido por entre fendas das cortinas, alardeando a sua adoração numa vida dissoluta. Passam sete anos e Torres Nogueira morre com uma anasarca. Então José Matias parte apressadamente para a Madeira.

– Elisa vai depois morar para uma casa de esquina na Rua de S. Bento, onde passa a viver com um Apontador das Obras Públicas (que vivia em Beja e cuja mulher, espanhola, o deixara). José Matias – envelhecido, pobre, andrajoso – vem adorá-la dum portal em frente, durante três anos, até morrer.

Este conto apresenta, assim, três situações **semelhantes** que evoluem porque, de cada vez que Elisa se casa, o tempo vai passando e o modo de vida do protagonista vai decaindo até se encontrar na miséria.

A história é contada por um narrador a uma personagem anónima enquanto vão acompanhando o enterro de José Matias. Múltiplas vezes a narração é interrompida para se regressar a esse tempo em que se processa a narração, utilizando a expressão «meu amigo»:

E este enlevo, meu amigo, durou dez anos, assim esplêndido, puro, distante e imaterial! Não ria... (*Contos*, Ob, I: 829).

E, durante esse tempo, o Matos Miranda? Meu amigo, o bom Matos Miranda não desmanchava (...) a quietação desta felicidade! Tão absoluto seria o espiritualismo de José Matias, que apenas se interessasse pela alma de Elisa,

indiferente às submissões do seu corpo, invólucro inferior e mortal?... Não sei. (*Contos*, Ob, I: 831).

Esta forma entrecortada de introduzir o tempo em que, pressupostamente, se contam os eventos, mais uma vez permite que o leitor se distancie da história e consiga alcançar uma atitude de reflexão perante o comportamento exageradamente espiritualista de José Matias. Contudo, no final do conto, o narrador deixa à consideração do leitor o modo de avaliar as relações entre espiritualismo e materialismo, sugerindo que a Matéria, mesmo sem o compreender, sempre adorará o Espírito.

Na verdade, se Elisa alimenta o amor idealizado e espiritual de José Matias sem prescindir do amor carnal, quando finalmente José Matias morre, ela manda «o seu amante carnal acompanhar à cova e cobrir de flores o seu amante espiritual!» (*Contos*, Ob, I:842).

Pode concluir-se que, nestes últimos contos, através do subterfúgio de se fazer acreditar que há alguém contando uma história que pressupostamente ocorreu, se acciona a veracidade do narrado, impondo assim a ficção como real. É suposto o leitor fazer o jogo de acreditar que houve uma história realmente contada. Para além de tudo, as sucessivas intromissões do narrador coordenam-se com a **simetria** das situações e accionam o seu agravamento dramático progressivo. Todos estes elementos estão claramente postos ao serviço da composição por parte de um autor que muito se preocupou com as técnicas compositivas dos seus grandes romances, mas que também não descurou – como se pôs em evidência – a composição dos seus contos.

BIBLIOGRAFIA

- Nota: As citações de obras de Eça de Queirós são feitas pela edição *Obras de Eça de Queirós*, Porto, Lello & Irmão Editores, referida pela abreviatura Ob.
- BONHEIM, Helmut – *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*, Cambridge, D. S. Brewer, 1982.
- MOISÉS, Massaud – *A Criação Literária, Prosa*, 10ª ed., S. Paulo, Editora Cultrix, 1982.
- OATES, Joyce Carol – “Beginnings: ‘The Origins and Art of Short Story’”, in Lounsbury, Barbara et alii (eds) – *The Tales We Tell. Perspectives on the Short Story*, London, Greenwood Press, 1998.
- TODOROV, Tzvetan (1978) – *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, Edições 70, 1981.
- WALTON, Kendall (1990) – *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Massachusetts/London, England, Harvard University Press.