



EÇA DE QUEIRÓS CONTISTA: O GÓTICO NAS NARRATIVAS “A AIA”, “O TESOURO” E “O DEFUNTO”

EÇA DE QUEIRÓS AS A SHORT STORY WRITER: GOTHIC ELEMENTS IN THE NARRATIVES “A AIA”, “O TESOURO”, AND “O DEFUNTO”

Xênia Amaral Matos*

*xenia.am.matos@gmail.com

Doutoranda em Letras pelo Universidade Federal de Santa Maria (Santa Maria – RS). Mestre em Letras pela mesma instituição.

RESUMO: Este artigo analisa os contos “A aia”, “O tesouro” e “O defunto”, escritos por Eça de Queirós, tendo como objetivo compreender como algumas características góticas são utilizadas na composição dessas narrativas. Nesse sentido, os elementos góticos apresentados nos contos ecianos são reconhecidos como *topoi*: ideias generalizadas, *commonplaces* usados para desenvolver ideias ou discursos. Para isso, o estudo utiliza as concepções de E. R. Curtius (2013) e Umberto Eco [19--] sobre *topoi*. Além disso, David Stevens (2000), Fred Botting (2014) e Júlio França (2017) são mencionados para compreender a tradição gótica. Os resultados demonstram que os três contos ecianos apresentam o medo e atmosferas obscuras, as quais são alcançadas pelo trabalho com os *topoi* góticos e com o suspense.

PALAVRAS-CHAVE: Eça de Queirós; contos; gótico.

ABSTRACT: This paper analyses Eça de Queirós’ short stories “A aia”, “O tesouro”, and “O defunto”, aiming to understand how some gothic features are used in the composition of those narratives. In this sense, gothic elements presented in Eça de Queirós’ stories are recognized as *topoi*: generalized ideas, commonplaces used to develop thoughts or discourses. In order to do so, this study is based on the concept of *topoi* as discussed by E. R. Curtius (2013) and Umberto Eco [19--]. In addition, David Stevens (2000), Fred Botting (2014), and Júlio França (2017) are mentioned to the understanding of the gothic literary tradition. The results indicate that those short stories set up fear and dark atmospheres, which are achieved by working with some gothic *topoi* and with suspense.

KEYWORDS: Eça de Queirós; short stories; gothic.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

INTRODUÇÃO

Um dos mais importantes autores portugueses do século XIX, Eça de Queirós é mais conhecido por seus romances considerados realistas, os quais também receberam maior atenção da crítica ao longo do tempo. No entanto, parte importante de sua obra adentra os domínios do fantástico, do trágico, do grotesco e do gótico. Publicações como *A relíquia* (1887) e *O mandarim* (1880) exemplificam o interesse do escritor pelas searas da fantasia. Os contos “A aia”, “O tesouro” e “O defunto”, por sua vez, voltam-se para uma escrita híbrida: dialogam com o fantástico, com o gótico e com o grotesco.

Ernesto Guerra da Cal, reconhecido pesquisador espanhol da obra de Eça, em *Língua e Estilo de Eça de Queirós*, ressalta na obra queirosiana uma corrente léxica não oriunda do realismo e atribui esse “desvio” às leituras de Charles Baudelaire e da literatura alemã, como de Heine e Hoffmann:

Outra corrente léxica presente nestas páginas [em especial, em *Prosas Bárbaras*], que denuncia a influência baudelaireana que Eça sofreu nessa época, é o das “phosphorescences de la pourriture”, o vocabulário da podridão e enfermidade da carne [vindo de Baudelaire] [...]. E também se encontram nessas páginas outras afluências verbais, que eram ainda

mais desusadas que as anteriores no estreito ambiente literário do ultra-romantismo português. Uma delas, a terminologia das ciências difundida então pelas obras de Darwin, Huxley e Heckel e pelas revistas científicas; a outra oriunda da mitologia, do folclore e das tradições populares germânicas – terminologia esta de origem romântica que chegou a Eça através de traduções de Heine e Hoffman. Todo este léxico de tão diversas procedências, ativado por verbos de um sentido violento, dramático e uma sintaxe que rompia com todas as regras – sacrossantas – do purismo vernáculo, só podiam causar surpresa e escândalo.¹

Cal também acentua uma forte predominância, em alguns textos ecianos, “de palavras tópicas do período baixo-romântico”,² como “morte, túmulo, sudários, medo, horror, trevas, espectros, aparições, uivos, coveiro, chuva, vento, névoa, agonia, carrasco, mochos, corujas, milhafres, abutres, etc.”,³ “todo um elenco verbal de caráter sinistro, tétrico, espectral e misterioso”,⁴ o que confirma o interesse de Eça pelo sombrio e pelo sinistro.

Já no estudo de Maria Leonor Machado de Sousa *O “horror” na literatura portuguesa*, é concedida uma breve menção ao gótico nos contos queirosianos. Para Sousa, Eça de Queirós, bem como a Geração de 70, fizeram em diferentes níveis proveito de elementos do gótico, como,

1. CAL. *Língua e estilo de Eça de Queirós*, p. 86-87.

2. CAL. *Língua e estilo de Eça de Queirós*, p. 85.

3. CAL. *Língua e estilo de Eça de Queirós*, p. 85.

4. CAL. *Língua e estilo de Eça de Queirós*, p. 85.

por exemplo, o horror. A estudiosa considera *O mistério da estrada de Sintra* (1870), escrito por Eça de Queirós em parceria com Ramalho Ortigão, uma demonstração da influência do gótico nesse meio. Para Sousa, Eça foi “tipicamente gótico”⁵ nos contos “O defunto”, “A aia”, “O tesouro” e “Enghelberto”, uma vez que tais escritos remetem aos “ingredientes fundamentais do romance do século XVIII”,⁶ como o ambiente medieval, o sobrenatural, os assassinatos e as traições.

Estudos mais recentes, como *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*, de Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, e *Camilo e Eça: O Apelo do Horror*, de Teresa Manuela Vasques Fadista da Cruz Rosado, privilegiam a análise dos aspectos fantásticos dos contos e de outras narrativas ecianas. Na visão de Sequeira, esses contos são a expressão de um romantismo não superado, mesmo com a preferência de Eça de Queirós pelo realismo:

Em Eça de Queirós, por um efeito paralelo, serviria essencialmente, no nosso ponto de vista, para retomar, ou antes para manter nas brechas de um realismo assumido, o fio de um romantismo já quase ultrapassado, do qual procurava atenuar ou simular efeito, através de um leve e singular registro irônico.

Essa incursão no gótico, como, de uma maneira geral, noutras dimensões fantásticas, parece corresponder a um gesto de rebelião, fracturando, mesmo que ironicamente, a superfície de um realismo aparentemente aceite e quebrando uma certa forma de conhecimento que o naturalismo, euforicamente, tinha instituído.⁷

Apesar de mencionar a nuance gótica, a autora, ao longo da análise de “Enghelberto”, “O defunto” e “O tesouro”, privilegia os aspectos fantásticos e concede pequenas notas ou menções à outra vertente. Rosado também segue um caminho semelhante e, por exemplo, durante o estudo do conto “O defunto”, destaca a importância do fantástico para a narrativa: “Ela [a dimensão fantástica] é instantaneamente anunciada pelo título, o qual chama a atenção do leitor para a existência de um espectro, como suposta figura central da intriga”.⁸

Em um estudo sobre a configuração dos enredos dos contos ecianos, intitulado “Conto e composição narrativa: aspectos compositivos do conto queirosiano”, Maria João Simões enfatiza o papel do espaço-tempo distante e do horror no conto “O defunto”, o qual é ambientado na Idade Média, pois, na narrativa “não é suposto o leitor estabelecer correlações com o seu espaço-tempo existencial, mas é prescrito que participe imaginativamente, seguindo esse

5. SOUSA. *O “horror” na literatura portuguesa*, p. 67.

6. SOUSA. *O “horror” na literatura portuguesa*, p. 67.

7. SEQUEIRA. *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*, p. 258.

8. ROSADO. *Camilo e Eça: o apelo do horror*, p. 98.

9. SIMÕES. “Conto e composição narrativa”, p. 24.

10. SIMÕES. “Conto e composição narrativa”, p. 22.

universo ficcional”.⁹ Em “A aia”, a autora enfatiza o horror e o terrífico como partes de sua composição. Além disso, de acordo com Simões, o sublime também adentra o conto através do suicídio da própria aia. Por outro lado, mesmo citando elementos caros à ficção gótica, como o horror, o espaço-tempo distante e o sublime, Simões refere-se às composições como contos de “carácter fantasista”.¹⁰

Diante de tais informações, o presente trabalho propõe estudar a ressonância do gótico em três contos de Eça de Queirós, “O defunto”, “A aia” e “O tesouro”, narrativas nitidamente sustentadas por processos compositivos convencionais relacionados a essa ficção. Para retomar as teorizações acerca do gótico, serão utilizadas as considerações de críticos como David Stevens, Fred Botting e Júlio França. No que tange às considerações sobre a noção de tópica, Umberto Eco e E. R. Curtius serão acionados.

CONSIDERAÇÕES ACERCA DO GÓTICO

Segundo David Stevens, a palavra “gótico” apresenta uma vasta possibilidade de definições, bem como “denota certos fenômenos históricos e culturais”.¹¹ No âmbito literário, Stevens situa a ascensão do gótico em meados do século XVIII com a publicação de *The Castle of Otranto* (1764), de H. Walpole; além dele, nomes como Ann Radcliffe, Matthew Lewis, Mary Shelley, Edgar Allan Poe e Bram

Stoker destacaram-se como grandes escritores dessa tradição. Essa ficção, para Stevens, destaca-se principalmente devido a algumas características textuais, entre as quais resumidamente estão: gosto pelo passado e pelo período medieval, fascinação pelo sobrenatural, representação e simulação do medo e do horror, apreço por cenários exóticos ou domésticos, uso de narrativas-moldura e de imagens altamente simbólicas, entre outras.¹²

Dessa forma, para além das considerações do autor, observa-se que o gótico legou algumas características estéticas, como o cenário dos castelos e casas mal-assombradas, ações que envolvem crimes e atos violentos, além da contextualização de narrativas no tempo medieval. Com o passar dos séculos, a tradição também incorporou novos traços convencionais e se desdobrou para outras artes e mídias, como o cinema, séries de TV e de serviços de *streaming*, jogos de *videogames*, entre outros, caracterizando-se como uma das vertentes ficcionais mais populares.

Fred Botting interpreta as narrativas góticas como estéticas negativas, pois, de acordo com o autor, a ficção gótica deixa de lado a estética do belo e, em troca, comunica o terror, a repulsa e o medo (questões relacionadas semanticamente ao negativo). Já na esfera social, o gótico supostamente encorajaria ações duvidosas:

12. Cf. STEVENS. *The Gothic Tradition*, p. 46.

11. STEVENS. *The Gothic Tradition*, p. 8, tradução minha do original: “denotes certain historical and cultural phenomena”.

13. BOTTING. *Gothic*, p. 2, tradução minha do original: "They [gothic narratives] were also considered anti-social in content and function, failing to encourage the acquisition of virtuous attitudes and corrupting readers' powers of discrimination and fantasies, seducing them from paths of filial obedience, respect, prudence, modesty and social duty. Definitively negative, gothic fictions appear distinctly anti-modern in their use of customs, costumes, and codes of chivalry associated with feudal power: the gallantry and romanticism of knights, ladies and martial honour also evoked an era of barbarism, ignorance, tyranny and superstition".

14. BOTTING. *Gothic*. p. 43, tradução minha do original: "the expansiveness of the individual imagination".

15. BOTTING. *Gothic*. p. 43, tradução minha do original: "an invitation to pleasure and excitement, a way of cultivating individual emotions detached from the obligations of the everyday world".

16. FRANÇA. "Introdução", p. 24.

[As narrativas góticas] Também eram consideradas antisociais no seu conteúdo e função, falhando em encorajar a conquista de atitudes virtuosas, bem como corrompiam as capacidades de discernimento e fantasias dos leitores, seduzindo-os para além dos caminhos de obediência filial, respeito, prudência, modéstia e conduta social. Definitivamente negativas, as ficções góticas parecem antimodernas no seu uso de costumes, figurinos e códigos de cavalaria associados aos poderes feudais: a bravura e o romantismo dos cavaleiros, as *ladies* e a honra marcial também evocavam uma era de barbárie, ignorância, tirania e superstição.¹³

Apesar de aparentarem uma possível *deturpação dos valores morais dos leitores, as narrativas góticas*, com o passar do tempo, para Botting, demonstravam que poderiam desempenhar um papel associado com "a expansão da imaginação individual",¹⁴ bem como a ficção no geral demonstrou uma capacidade de oferecer "um convite ao prazer e empolgação, um meio de cultivar as emoções individuais em detrimento das obrigações do mundo cotidiano",¹⁵ ideia que também impactou positivamente a recepção do gótico.

Por sua vez, o pesquisador brasileiro Júlio França, ao fazer a sua leitura sobre essa tradição, caracteriza-a como uma escrita "estetizada e convencionalista".¹⁶ De acordo com França, o gótico baseia sua composição na repetição

de elementos convencionais, entre os quais estão: os *loci horribiles*, a presença fantasmagórica do passado no presente e a personagem monstruosa. No que concerne aos *loci horribiles*, França os denomina como "espaços narrativos opressivos".¹⁷ Para o autor, são um elemento essencial da narrativa gótica, pois auxiliam na produção do "medo como efeito estético, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens [...] experimentam ante o espaço físico que habitam".¹⁸ Já a temporalidade no gótico é marcada por um tempo fantasmagórico, no qual "os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando [...] para aterrorizar o presente".¹⁹ Assim, o pesquisador enfatiza que, em muitos casos, o herói gótico se torna vítima de atos passados nem sempre arquitetados por ele. Por fim, de acordo com França, geralmente os vilões e os anti-heróis góticos são caracterizados como monstros, resultantes de diferentes fatores, incluindo psicopatologias, desigualdades sociais, a relação do homem com a ciência, etc. Além disso, as personagens monstruosas franqueiam os limites entre o humano e o inumano, retomando uma questão da alteridade na ficção gótica.²⁰

Cabe ressaltar que, para o autor, as três características mencionadas não são uma exclusividade das narrativas góticas. Por exemplo, personagens monstruosas povoam a

17. FRANÇA. "Introdução", p. 24.

18. FRANÇA. "Introdução", p. 25.

19. FRANÇA. "Introdução", p. 25.

20. Cf. FRANÇA. "Introdução", p. 25.

literatura desde o período clássico, assim como espaços terríficos podem ser encontrados em outras vertentes ficcionais. Mesmo assim, “quando aparecem em conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com o objetivo expresso de produzir [...] medo e suas variantes, esses três aspectos podem ser descritos como as principais convenções da narrativa gótica”.²¹

Através das considerações levantadas, observa-se, então, que a ficção gótica possui um espaço discursivo característico, o qual é incorporado por essa e por outras tradições literárias, num processo que implica a reformulação dos elementos convencionais do gótico. Conseqüentemente, há uma relação de proximidade entre os textos góticos, na qual um incorpora de outro certos elementos, dando-lhes novos sentidos e significados, além de ocasionar a própria sobrevida e renovação dessa estética literária. Diante disso, uma vez que há uma troca retórica entre os discursos, suscita-se a ideia de que esse processo aproxima-se dos mecanismos dos *topoi*.

E. R. Curtius, em *Literatura Europeia e Idade Latina*, compreende os *topoi* como “clichês de emprego universal na literatura”.²² Isto é, são argumentos que se repetem em diferentes contextos, os quais servem para a elaboração dos mais variados tipos de discurso. Tal conceito vem dos

gêneros retóricos antigos, especialmente os da cultura greco-latina, e, primeiramente, foi aplicado a esse meio, chegando à poesia posteriormente. Na perspectiva do autor, os *topoi* beneficiaram poesia e prosa através de uma “permuta constante”²³ entre os discursos. Logo, de acordo com o estudioso, são compreendidos como *loci communes*, em latim, *commonplace*, na língua inglesa, e *Gemeinplatz*, em alemão moderno. Resumidamente, podem-se compreender os *topoi* como uma ideia generalizada e repetida, um esquema das ideias e discursos, pelos quais, nesse processo de apropriação de um argumento por outro discurso, podem ocorrer pequenas alterações e/ou variações do argumento pertencente ao discurso primeiro.

Na perspectiva de Umberto Eco, o *topos* é como um “módulo imaginativo”,²⁴ uma figura “evocada pela lembrança [que] substitui exatamente um ato compositivo da imaginação que, pescando no repertório do *já feito*, se exime de inventar aquela figura ou aquela situação que a intensidade daquela experiência postulava”.²⁵ Assim, de acordo com Eco, os tipos e as personagens tipificadas são facilmente reconhecidos pelo leitor, pois tais imagens são como uma fórmula imaginária recorrente em várias obras. Tendo em vista tais considerações apresentadas, ao longo do presente trabalho propõe-se analisar como os mencionados contos

21. FRANÇA. “Introdução”, p. 25.

22. CURTIUS. *Literatura europeia e idade média latina*, p. 109.

23. CURTIUS. *Literatura europeia e idade média latina*, p. 123.

24. ECO. *Apocalípticos e integrados*, p. 232.

25. ECO. *Apocalípticos e integrados*, p. 232, grifos do autor.

ecia nos fazem proveito dos *topoi* góticos, em especial para compor personagens, enredo e o espaço.

Ciladas, mortes, defuntos e tesouros: a parte sombria dos contos ecianos

As narrativas “O tesouro”, “A aia” e “O defunto” foram originalmente publicados na *Gazeta de Notícias*, respectivamente nos anos de 1893, 1894 e 1895, para que, em 1902, de forma póstuma, compusessem, ao lado de outros títulos, a primeira edição do compêndio *Contos* pela editora Lello & Chardron. O primeiro conto centra-se no desfecho de três irmãos, Rui, Rostabal e Guanes, após encontrarem um tesouro. Em “A aia”, uma criada da corte abre mão da vida de seu filho para proteger o príncipe de seu reino. Já em “O defunto”, o único dos três que conta com o aspecto sobrenatural, um enforcado desce da forca para ajudar D. Rui a escapar de uma emboscada.

Em “O tesouro”, logo no início da narrativa, os irmãos são apresentados de modo a indiciar traços violentos:

Nos Paços de Medranhos, a que o vento da serra levava vidraça e telha, passavam eles as tardes desse Inverno, engeilhados nos seus pelotes de camelão, batendo as solas rotas sobre as lajes da cozinha, diante da vasta lareira negra, onde desde muito não estalava lume, nem fervia a panela de ferro.

Ao escurecer devoravam uma côdea de pão negro, esfregada com alho. Depois, sem candeia, através do pátio, fendendo a neve, iam dormir à estrebaria, para aproveitar o calor das três éguas lazentas que, esfaimadas como eles, roíam as traves da manjedoura. E a miséria tornara estes senhores mais bravios que lobos.²⁶

Ao comerem e ao andarem, a rusticidade e a falta de asseio revelam-lhes os contornos animais, enfatizados pelo narrador através da comparação “mais bravios que lobos”. Ao equipará-los com os lobos, o narrador associa-os à violência e à característica traiçoeira do animal, indiciando para o leitor que as personagens podem agir assim. Além disso, a ambientação do espaço é feita através de características negativas, por vezes, remetendo ao sombrio. O frio, a pobreza, os animais adoecidos, a fome e o vento forte tornam o Paço um lugar desolador e propício para que as personagens desenvolvam a caracterização negativa mencionada.

Após adentrarem numa mata, os irmãos encontram um baú contendo moedas, o tesouro que dá título ao conto. Nesse contexto, Rui convence Rostabal a matarem o irmão Guanes para que o ouro, supostamente, ficasse todo para os dois. De acordo com Fred Botting, o gótico, especialmente no século XVIII, preferiu espaços “localizados em

26. QUEIRÓS. *Contos*, p. 101.

áreas isoladas, para além da razão, da lei e das autoridades civilizadas, onde não há proteção do terror”,²⁷ os quais abrigam da visão social os atos bárbaros e violentos. Nesse sentido, a floresta se revela um cenário propício para os crimes a serem cometidos. No conto, os irmãos decidem por esse local para emboscar Guanes, que retornava da cidade com mantimentos. Assim, a descrição espacial da floresta no momento da cilada suscita um suspense, como apresentado no excerto:

Ambos se emboscaram por trás de um silvado que dominava o atalho, estreito e pedregoso como um leito de torrente. [...] Um vento leve arrepiou na encosta as folhas dos álamos — e sentiram o repique leve dos sinos de Retortilho. [...] Um bando de corvos passou sobre eles, grasnando.²⁸

Ao ser estreito, o espaço remete a uma sensação de desconforto e de pouca escapatória. O vento e os corvos criam uma atmosfera obscura, reforçando o suspense sobre a ação a ser desenvolvida, assim como as aves denotam a morte que se concretiza quando Rostabal ataca Guanes com a espada. Por sua vez, na sequência, Rui acerta-lhe a lâmina no coração e, ao movimentar o corpo para roubar a chave, “um sangue grosso jorrou, escorreu pela borda do tanque, fumegando”.²⁹ A descrição explícita da violência

e do sangue suscitam, assim, no leitor um efeito de horror iniciado desde a apresentação do espaço na cena, quando o narrador indicia um clima de morte.

Ao final, Rui considera-se vencedor e põe-se a beber o vinho trazido por Guanes. Antes disso, o narrador adverte que, “na vereda, um bando de corvos grasnava”,³⁰ e novamente prediz-se uma atmosfera negativa sobre a ação, concretizada à medida que a personagem se sente mal e se dá conta de que o vinho estava envenenado. Dessa forma, o leitor é surpreendido com o fato de que Guanes envenenou a bebida previamente, pois pretendia matar os outros dois irmãos. Assim, a monstruosidade das personagens é uma característica tanto construída por suas ações transgressivas quanto refletida e sinalizada pelo ambiente em que eles vivem, o Paço, pois o lugar é apresentado como decadente e terrível. Além disso, a menção ao “Reino das Astúrias”,³¹ o tesouro e a luta com espadas demonstram que a temporalidade do conto é a Idade Média, aproximando ainda mais a narrativa da tópica gótica.

Em “A aia”, além da ambientação no tempo medieval, a cilada, assim como no conto anterior, se apresenta como motivo da narrativa. Nesse caso, é armada contra um príncipe órfão cujo tio, “que vivia há anos num castelo sobre os montes, com uma horda de rebeldes, à maneira de um

27. BOTTING. *Gothic*, p. 4, tradução minha do original: “located in isolated spots, areas beyond reason, law and civilised authority, where there is no protection from terror”.

28. QUEIRÓS. *Contos*, p. 104.

29. QUEIRÓS. *Contos*, p. 107.

30. QUEIRÓS. *Contos*, p. 108.

31. QUEIRÓS. *Contos*, p. 101.

32. QUEIRÓS. *Contos*, p. 164.

lobo”,³² deseja matá-lo. Através da introdutória apresentação, a personagem é figurada como um vilão de traços góticos, pois, além de desejar a morte de um bebê, seu castelo remete aos ambientes dessa ficção, bem como a comparação com o lobo sugere seu lado animalesco e feroz. Nesse contexto, o suspense e a surpresa emergem no momento em que se atenta contra a vida da criança: após um ataque ao castelo, a rainha encontra o corpo de um bebê morto, porém ele se revela o filho da aia, a qual trocou as crianças de berço a fim de salvar o príncipe. No final, a serviçal se suicida a fim de reencontrar o filho: “Salvei o meu príncipe, e agora – vou dar de mamar ao meu filho! E cravou o punhal no coração”.³³

De acordo com Maria João Simões, a morte da aia relaciona-se com o terrífico e com o sublime e, assim, tais “gestos extremos, paroxísticos, criam o clima necessário ao conto, mantendo o leitor suspenso, perplexo e surpreso”.³⁴ O sublime é um efeito estético que pode ser encontrado nas narrativas góticas.³⁵ Retomando as considerações de Edmund Burke,³⁶ Botting destaca que o sublime é contraditório e excessivo ao produzir “deleite e horror, tranquilidade e terror”.³⁷ Dessa forma, o desfecho da ama, ao relacionar-se com o suspense e o sublime, alude às convenções deixadas por essa tradição.

Em “O defunto”, o vilão Senhor de Lara trama contra D. Rui por desconfiar que o último deseja D. Leonor, esposa

da personagem vilanesca. Contudo, D. Rui recebe a inesperada ajuda de um morto-vivo para sair da emboscada. De acordo com Maria João Simões, o suspense e o horror são elementos fundamentais dessa narrativa, sendo o horror um meio de causar no leitor “um certo *frisson*, um certo arrepio temeroso que se mistura com uma curiosidade quase mórbida”.³⁸ Além disso, semelhantemente aos outros contos aqui analisados, além de apresentar o motivo do crime/cilada, a temporalidade também é a Idade Média, tornando visível a influência do gótico sobre o conto “O defunto”.

Nesse sentido, o suspense é, em grande parte, arquitetado em torno da revelação sobre o acontecimento sobrenatural do conto, o auxílio dado pelo enforcado a D. Rui contra a cilada. Ao sair para supostamente encontrar D. Leonor, D. Rui tem uma sensação negativa:

Mas, quando escureceu, e em torno às torres da igreja começaram a girar os morcegos, e nas esquinas do adro se acenderam os nichos das Almas, o valente moço sentiu um medo estranho, o medo daquela felicidade que se acercava e que lhe parecia sobrenatural.³⁹

O gatilho para a impressão vem da interação da personagem com o espaço descrito de forma sombria, causando-lhe medo. Quando o narrador comunica que a apreensão “lhe parecia sobrenatural”,⁴⁰ prediz o evento que está por

38. SIMÕES. “Conto e composição narrativa”, p. 25.

33. QUEIRÓS. *Contos*, p.171.

34. SIMÕES. “Conto e composição narrativa”, p. 25.

35. Cf. BOTTING. *Gothic*.

36. Cf. BURKE. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of Sublime and Beautiful*.

37. BOTTING. *Gothic*, p. 37, tradução minha do original: “delight and horror, tranquility and terror”.

39. QUEIRÓS. *Contos*, p. 191.

40. QUEIRÓS. *Contos*, p. 191.

vir, bem como fomenta uma expectativa no leitor, auxiliando a sustentação do clima de suspense.

Esse efeito atinge seu clímax quando o herói cruza o Cerro dos Enforcados:

Sobre os pilares pousavam quatro grossas traves. Das traves pendiam quatro enforcados negros e rígidos, no ar parado e mudo. Tudo em torno parecia morto como eles. Gordas aves de rapina dormiam empoleiradas sobre os madeiros. Para além, rebrilhava lividamente a água morta da lagoa das Donas. E, no céu, a Lua ia grande e cheia. [...]

D. Rui colheu bruscamente as rédeas e, erguido sobre os estribos, atirou os olhos espantados por todo o sinistro ermo. Só avistou o cerro áspero, a água rebrilhante e muda, os madeiros, os mortos. Pensou que fora ilusão da noite ou ousadia de algum demônio errante. E, serenamente, picou o cavalo, sem sobressalto ou pressa, como numa rua de Segóvia. Mas, por trás, a voz tornou, mais urgentemente o chamou, ansiosa quase aflita:

– Cavaleiro, esperai, não vos vades, voltaí, chegai aqui!...

[...] Do lado deles soava a voz, que, sendo humana, só podia sair de forma humana! Um desses enforcados, pois, o chamara, com tanta pressa e ânsia.⁴¹

A ambientação do cerro é feita através de uma semântica sombria e sinistra, retomando termos como “ar parado e mudo”,⁴² “aves de rapina”,⁴³ “Lua [...] grande e cheia”,⁴⁴ “sinistro ermo”,⁴⁵ a qual alude ao gótico e cria uma tensão sobre o desenrolar da cena. Nesse contexto, ocorre o evento sobrenatural: o despertar de um dos enforcados a fim de auxiliar D. Rui. O defunto explica-lhe que foi enviado por Deus, pois isso garantir-lhe-ia a misericórdia divina.

O suspense também adentra a narração do momento da cilada, quando o leitor acompanha se D. Rui será lesado por Senhor de Lara, o qual forjou suposto encontro com D. Leonor com o pretexto de matar o protagonista do conto. Porém, o enforcado oferece-se para entrar na casa de Sr. de Lara, onde ocorreria a suposta aproximação com D. Leonor, e leva uma punhalada no lugar do herói. Maria João Simões interpreta a virada na narrativa como uma “substituição, também enganosa”,⁴⁶ na qual “se opõe a esse embuste um outro logro”.⁴⁷ De certo modo, a surpresa causada pela virada na ação e a substituição também fazem parte do enredo de “O tesouro” e “A aia”. No primeiro o leitor é surpreendido no final ao perceber que um dos irmãos também pretendia matar os outros familiares envenenando o vinho, enquanto no segundo, a ama troca os bebês, salvando o príncipe e sacrificando o próprio filho. Ainda, no que tange à figuração da personagem Senhor de

42. QUEIRÓS. *Contos*, p. 194.

41. QUEIRÓS. *Contos*, p. 194-195.

44. QUEIRÓS. *Contos*, p. 194.

45. QUEIRÓS. *Contos*, p. 194.

46. SIMÕES. “Conto e composição narrativa”, p. 25.

47. SIMÕES. “Conto e composição narrativa”, p. 25.

Lara, percebe-se que, ao se colocar como vilão e tramar a morte de D. Rui, o primeiro põe-se em diálogo com as personagens monstruosas, numa caracterização feita principalmente através de suas ações, pois ele recebe poucas descrições por parte do narrador.

Já na cena em que D. Rui devolve o cadáver à forca, um tom sombrio novamente é aludido no conto:

Pararam ambos sob a trave vazia. Em torno das outras traves pendiam as outras carcaças. O silêncio era mais triste e fundo que os outros silêncios da terra. A água da lagoa enegrecera. A Lua descia e desfalecia.

[...]

Ambos curvados, com passos lentos, procuraram o rolo de corda. E foi o enforcado que o encontrou, o desenrolou... Então D. Rui descalçou as luvas. E ensinado por ele (que tão bem o aprendera do carrasco) atou uma ponta da corda ao laço que o homem conservava no pescoço, e arremessou fortemente a outra ponta, que ondeou no ar, passou sobre a trave, ficou pendurada rente ao chão. E o rijo cavaleiro, fincando os pés, retesando os braços, puxou, içou o homem, até ele se quedar, suspenso, negro no ar, como um enforcado natural entre os outros enforcados.⁴⁸

A morbidez do momento é gradativamente preparada ao apresentar primeiramente um cenário desolador: o silêncio extremamente triste, a água escura e a presença dos outros cadáveres enforcados. No contexto, a narração detalhada de como D. Rui manuseia o defunto reforça a ideia sobre o *frisson* e curiosidade mórbida causados pelo conto no leitor, mencionados por Simões. Dessa forma, o gótico no conto é resultante de um trabalho com a ambientação, o suspense e o elemento sobrenatural, os quais dão um tom sombrio ao motivo do conto, o crime, o qual também atravessa os outros dois contos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise, percebeu-se que os contos queirosianos “O tesouro”, “A aia” e “O defunto” recorrem, em maior ou menor grau, às convenções góticas para a composição, em especial, das categorias do espaço e da personagem, fazendo com que essas se aproximem dos espaços opressivos e da personagem monstruosa respectivamente, semelhantemente às instâncias destacadas por Júlio França. Observou-se também que as três composições têm como elo a ambientação no passado medieval, bem como são perpassadas pelo motivo do crime/cilada, características que as relacionam com os *topoi* e motivos legados pelas narrativas góticas do século XVIII, as quais são ambientadas

48. QUEIRÓS. *Contos*, p. 204-205.

no medievo e, de diferentes maneiras, apresentam delitos. Além disso, os contos recorrem a outros *topoi* e motivos utilizados pela tradição gótica, como o sobrenatural e o sublime. Uma vez que se tratam de narrativas curtas, a figuração dos *loci horribiles*, da personagem monstruosa e da temporalidade tornam-se concisas e, até mesmo, elípticas. Por vezes, o leitor subentende tais questões através de outros detalhes deixados pelo texto e não somente via longas descrições ou narrações. Por exemplo, em “A aia”, o vilão não recebe largas caracterizações, mesmo assim, o leitor pode associá-lo às personagens monstruosas pelos poucos traços que lhe são conferidos e pelo fato de ele tramar a morte de um infante.

Por outro lado, a concisão afeta diretamente a criação do suspense e da tensão das narrativas, aumentando-os. Nesse sentido, tais questões circunscrevem-se via elementos sombrios e/ou associadas ao estado lúgubre de um espaço que causa medo na personagem, proporcionando a chamada “curiosidade quase mórbida”⁴⁹ a fim de instigar o leitor a prosseguir na narrativa. Nesse contexto, as palavras pertencentes a um campo semântico ligado ao obscuro também auxiliam no fomento do suspense/tensão. Relacionadas ao negativo, lúgubre e sombrio, em certo grau, essas palavras preparam e criam uma expectativa no leitor sobre acontecimentos sobrenaturais e/ou horrendos nas composições.

Além disso, a menção a símbolos negativos, como lobos, corvos e morcegos (os quais são ligados a uma imagem de morte e perigo), também contribui para fomentar no leitor a expectativa por desdobramentos terríficos na ação.

Dessa forma, percebe-se que os *loci horribiles*, a personagem monstruosa, o tempo localizado no medieval, o motivo do crime/cilada e os outros *topoi* analisados emergem nos contos a fim de causar o medo e o suspense como efeitos estéticos no receptor. Tal arquitetura reforça a apreciação dos contos em diálogo com a tradição gótica, uma vez que essa tem por objetivo tais efeitos. Apesar de a prosa eciana ser mais lembrada por suas produções realistas de cunho marcadamente crítico à sociedade portuguesa do século XIX, os analisados contos de Eça de Queirós deixam de lado essa questão para dar lugar a narrativas que se aproximam da argumentação de Botting sobre o papel do gótico, pois o fomento da imaginação individual e do prazer da leitura sobressai a uma rígida crítica à sociedade. Assim, os três contos analisados revelam-se experiências literárias nas quais o medo ocupa um lugar central, sendo atingido por um trabalho harmonioso e equilibrado com os elementos formais, suspense/tensão e outros *topoi* característicos do gótico.

49. SIMÕES. “Conto e composição narrativa”, p. 25.

REFERÊNCIAS

BOTTING, Fred. **Gothic**. New York: Routledge, 2014.

BURKE, Edmund. **A philosophical enquiry into the origin of our ideas of Sublime and Beautiful**. Oxford: Oxford University Press, 1990.

CAL, Ernesto Guerra da. **Língua e estilo de Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo/Tempo Brasileiro, 1969.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e idade média latina**. Trad. Teodoro Cabral (colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, [19--].

FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio (Org.). **Poéticas do mal: A literatura do medo no Brasil**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 19-35.

QUEIRÓS, Eça de. **Contos**. São Paulo: Brasiliense, 1969.

ROSADO, Teresa Manuela Vasques Fadista da Cruz. **Camilo e Eça: o apelo do horror**. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos Românticos) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/22956/1/ulfi028249_tm.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2018.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco. **A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós**. Porto: Campo das Letras, 2002.

SIMÕES, Maria João. Conto e composição narrativa: aspectos compositivos do conto Queirosiano. In: JESUS, Maria Saraiva de. (Coord.). **Rumos da narrativa breve**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2003. p. 21-33.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. **O "horror" na literatura portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/estudos-literarios-critica-literaria/79-79/file.html>>. Acesso em: 18 out. 2018.

STEVENS, David. **The Gothic Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Recebido em: 02-05-2019.

Aceito em: 23-05-2019.