

## NUM VELHO COFRE, O TESOURO DA TRADIÇÃO ORAL

## IN AN OLD SAFE, THE TREASURE OF ORAL TRADITION

## EN UNA ANTIGUA CAJA FUERTE, EL TESORO DE LA TRADICIÓN ORAL

Daniela Landin Baffi <http://lattes.cnpq.br/329941589135145><sup>1</sup>

Luciene Souza Santos <https://orcid.org/0000-0002-6751-1070><sup>1</sup>

### RESUMO

Neste ensaio, buscamos analisar aspectos e procedimentos ligados à tradição oral presentes no conto “O tesoiro”, de Eça de Queirós. Para isso, empreendemos uma reflexão acerca das diferenças entre escrita e oralidade, sem contrapô-las, apontando, ainda, para possibilidades de interlocução entre esses dois universos de práticas com a palavra. Nessa perspectiva, embasamos nossas reflexões em referências como Zumthor (2005, 1997), Matos (2005), Bâ (2010), Fahl (2012), Benjamin (1994) para, por fim, identificarmos que, nesta obra, o escritor português atua como um contador de histórias.

**Palavras-chave:** Tradição oral; Conto; Contador de histórias.

### ABSTRACT

In this essay, we seek to analyze aspects and procedures linked to oral tradition present in the short story “The Treasure”, by Eça de Queirós. To this end, we undertake a reflection on the differences between writing and orality, without contrasting them, also pointing to possibilities of dialogue between these two universes of practices with the word. From this perspective, we base our reflections on references such as Zumthor (2005, 1997), Matos (2005), Bâ (2010), Fahl (2012), Benjamin (1994) to, finally, identify that, in this work, the Portuguese writer acts like a storyteller.

**Keywords:** Oral tradition; Tale; Storyteller.

### RESUMEN

En este ensayo buscamos analizar aspectos y procedimientos vinculados a la tradición oral presentes en el cuento “O tesoiro”, de Eça de Queirós. Para ello, emprendemos una reflexión sobre las diferencias entre escritura y oralidad, sin

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos Literários (UEFS). Especialista em Narração Artística pela Casa Tombada/FACON (2021). Licenciada em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes UNESP (2013). Bacharelado em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Faculdade Casper Líbero (2007). Artista da palavra e do encontro. (Fonte: Currículo Lattes)

<sup>1</sup> Graduada em Licenciatura em Letras Vernáculas pela UESF (1999), Mestrado (2005) e Doutorado (2013) UFBA. Atualmente é Professora Titular da UEFS e Contadora de Histórias. Credenciada no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários/UEFS. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Poéticas Oraís/UEFS onde coordena a pesquisa Cacimba de Histórias: vidas e saberes de contadores de histórias de cidades do interior da Bahia. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Literatura Oral, atuando principalmente nos seguintes temas: Contação de Histórias, Leitura, Oralidades e EaD. (Texto informado pelo autor) (Informação capturada do Lattes)

contrastarlas, apuntando también a posibilidades de diálogo entre estos dos universos de prácticas con la palabra. Desde esta perspectiva, basamos nuestras reflexiones en referentes como Zumthor (2005, 1997), Matos (2005), Bâ (2010), Fahl (2012), Benjamin (1994) para, finalmente, identificar que, en este trabajo, la El escritor português actúa como un narrador.

**Palabras clave:** Tradición oral; Cuento; Narrador de historias.

As relações entre tradição oral e cultura escrita remontam há séculos e podem ser observadas em diferentes contextos que passam da oralidade primária para a oralidade mista, secundária e mediatizada.

De acordo com Paul Zumthor (1997), na primeira, todas as práticas com a palavra ocorrem por meio da voz, sem a presença da escrita, como a conhecemos ocidentalmente. Na segunda, escrita e oralidade coexistem, mas com predominância desta em relação àquela. Já na terceira situação, a escrita torna-se hegemônica e, por fim, na última, a oralidade é constituída com base na experiência midiática e nos aparelhos tecnológicos.

Em âmbito artístico, a partir do momento em que a escrita surge em determinada cultura, a letra e a voz passam a se impactar mutuamente, cujos intercâmbios geram marcas profundas em diversas obras literárias. Ressalta-se que, antes disso, a literatura era produzida por artistas da palavra que se exprimiam pela oralidade, isto é, não havia, até então, a figura do escritor, da escritora, o que coloca em xeque a perspectiva atualmente dominante (e ocidental) de arte literária. No que se refere especificamente ao conto, mostra-se pertinente uma diferenciação entre artista da palavra falada e artista da palavra escrita, bem como suas práticas. Em relação ao primeiro tipo, iniciaremos nossa reflexão na abordagem tradicional do ofício.

Em diferentes tempos históricos e contextos culturais, a figura do contador e da contadora de histórias é significativa, atuando em diferentes níveis, conforme identifica Gislayne Avelar Matos (2005). O primeiro seria o da diversão, em seus sentidos profundos e criadores, em que o conto é praticado como uma brincadeira, uma viagem a outros mundos, uma experiência de prazer e um exercício da imaginação por meio de um encontro que reúne pessoas em torno da palavra poética vocalizada, proporcionando inclusive um aprendizado da língua. No seu segundo nível, o conto oral é “um suporte de ensinamento para a

iniciação às regras morais, sociais e tradicionais da sociedade, na medida em que revela o comportamento ideal de um ser humano no seio da família ou da comunidade” (MATOS, 2005, p. 35). O terceiro nível, identificado pela autora, e, também, contadora de histórias, diz respeito à importância do conto no processo de conhecimento de si, de elaboração de sentidos para a vida, inclusive em suas relações com o sagrado.

Em seu conhecido ensaio sobre o contador de histórias, Walter Benjamin (1994) apresenta características extremamente válidas para pensarmos ainda hoje o ofício de contar histórias. Para o filósofo alemão, o contador de histórias é uma figura vinculada à experiência. Ou seja, é aquele que recorre à experiência vivida por ele mesmo ou àquela que passa de pessoa a pessoa, de boca em boca, intercambiando tais experiências por meio da narrativa e tornando-se, assim, um sujeito rico em experiência comunicável. Ao trabalhar a matéria-prima da experiência, a sua e a dos outros, ele a transforma em algo sólido, útil e único (Benjamin, 1994, p. 221).

Na perspectiva benjaminiana, são características do contador de histórias o senso prático e a capacidade para aconselhar e transmitir um saber. O autor aponta ainda para um traço significativo do contar: uma forma artesanal de comunicação. Nesse sentido, associa tal ofício ao “tédio”, este “pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta” (Idem, p. 204). Seus ninhos seriam justamente as atividades ligadas ao tédio, que tendem a desaparecer nas grandes cidades. Além disso, Benjamin sustenta que o conto, enquanto gênero literário, ao contrário do romance, cumpre uma função primordial para as reflexões que aqui empreendemos, que é a de alimentar a tradição oral.

Amadou Hampâté Bâ (2010) afirma que se alguém perguntasse a um verdadeiro tradicionalista africano o que é tradição oral, certamente ele ficaria muito embaraçado e após longo silêncio, provavelmente responderia: “É o conhecimento total”. Tal afirmação se justifica uma vez que tradição oral “é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial” (Bâ, 2010, p. 168). O tradicionalista malinês parte de experiências de oralidade africanas (com foco nas regiões de savana da

antiga África ocidental francesa), oferecendo muitos elementos para se pensar, de modo mais amplo, sobre tradição oral em sociedades diversas, entendendo-a como “herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (Bâ, 2010, p. 167).

A respeito do ofício de quem conta histórias e tendo em vista os contextos que conhece profundamente, Hampâté Bâ destaca a relação entre passado e presente contida no conto, em que não se trata de “recordar” um saber antigo, mas de “trazer ao *presente*” uma experiência do passado para que todos participem dela, como “testemunhas vivas e ativas” do evento narrado. Dessa forma, percebe-se a importância da ação de presentificar uma experiência pretérita, em diálogo direto e constante com a audiência.

O autor também realizou uma série de elaborações a respeito da interlocução entre escrita e oralidade. “Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo?” (Bâ, 2010, p. 168). Ele nos lembra que os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram os cérebros das pessoas, ambientes de memória a que sempre foi possível recorrer por meio da fala e da escuta e fontes originais para a posterior experiência da escrita. Hampâté Bâ observa ainda que, antes de colocar seus pensamentos no papel (ou em um arquivo de computador, poderíamos hoje acrescentar), o sujeito mantém um *diálogo* consigo mesmo em seu processo de composição, ou seja, uma criação verbal anterior à criação escrita. Acerca da suposta e propalada fidedignidade do escrito em detrimento do oral, o autor recorda que os textos das culturas letradas são, também, passíveis de erros e falsificações, uma vez que “o testemunho, seja escrito ou oral, no fim, não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem” (Ibidem).

Ainda em uma perspectiva histórica, tendo em vista o contexto europeu, defrontamo-nos com um momento em que a hegemonia era da voz, mesmo em períodos caracterizados pela oralidade mista, em que a escrita já é praticada, mas a comunicação corrente dá-se pela fala, sendo a palavra vocalizada dotada de valor, confiabilidade e poder.

A questão (...) deve ser compreendida na perspectiva da confrontação histórica (cada vez mais dramática, na medida em que se desce pelo curso

do tempo) entre as tradições vocais e a escrita. Se remontamos a uma época que escapa quase inteiramente à nossa visão documental (assim, a alta época românica, anterior ao século XI), todas as semelhanças defendem a predominância de tradições orais (...). Essas tradições não deixavam de exercer uma espécie de hegemonia sobre a cultura dos séculos IX, X, XI. Parece-me que, então, na sociedade, a voz humana era sobrecarregada de uma função de poder. O poder caminhava lado a lado com a voz. (...) O que ocorre em seguida, ao longo dos séculos da Idade Média, é um longo movimento de oscilação e chega-se a um momento (o dos legistas) onde o poder passa ao escrito, que a partir de então sequestra tudo, saber e poder (Zumthor, 2005, p. 123-124).

Ainda que possamos identificar diferenças entre escrita e oralidade – ou “vocalidade”, como preferia Paul Zumthor –, uma compreensão marcada pela oposição não contribui, de modo profundo, com o debate. Antes, mostra-se como sendo mais fértil, a possibilidade de estabelecer relações de alteridade entre esses dois universos de práticas com a palavra, buscando ler (e escutar) seus recursos expressivos próprios. Entretanto, é possível distinguir o ofício de contar histórias oralmente e o de narrá-las por meio da escrita, ainda que por vezes um seja tomado pelo outro, em contextos de oralidade secundária ou mediatizada, talvez justamente pelo processo contínuo de desvalorização que a tradição oral sofreu nos últimos séculos.

Para mim o fundamento do conto é a oralidade, quer dizer a palavra [falada]. Ora, hoje estamos numa civilização de escrita e de imagem, e é isso que tem autoridade. Quando se diz de alguém, nas páginas literárias de um jornal: é um grande contador, trata-se quase sempre de um escritor. No entanto, o que funda o conto é a oralidade (Coulet apud Matos, 2005, p. 101).

É possível estabelecer relações entre esses diferentes modos de criação e transmissão de experiências por meio da palavra a partir de múltiplas perspectivas. Paul Zumthor aponta uma delas, inserindo noções fecundas ao debate.

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença (2007, pp. 68-69).

O medievalista suíço não contrapõe leitura e oralidade ou escrito e

vocalidade, mas aproxima esses universos por meio de uma noção de presença, que opera como uma interlocutora entre um campo e outro. Nesse sentido, é possível identificar uma presença da autoria na experiência de leitura de um conto. “Quem escuta uma história está em companhia do narrador, mesmo quem a lê partilha dessa companhia” (Benjamin, 1994, p. 2013). Há ainda uma outra noção trazida por Zumthor, a de performance. Usualmente adotada nos estudos em torno da oralidade e das poéticas vocais, a performance pode ser também identificada na atuação de quem escreve. No caso específico, que interessa a essa reflexão, vamos nos voltar para uma análise da performance de um escritor como um contador de histórias.

“O tesoiro”, do escritor português José Maria Eça de Queirós (1845-1900), é exemplar no que se refere à influência da tradição oral na criação do autor. O conto narra a história de três irmãos fidalgos – miseráveis, famintos e bravios –, que, em certa primavera, encontram na floresta um velho cofre abarrotado de ouro. Movidas pela ganância, as personagens são apresentadas em um enredo marcado pela traição mútua e por um trágico desfecho. Publicada em livro póstumo, a narrativa foi incluída na obra *Contos*, de 1902, organizada por Luiz de Magalhães.

Dimensão menos conhecida da obra de um dos mais canônicos escritores de Língua Portuguesa, a contística de Eça aponta “(...) mudanças de procedimentos narrativos que se vão apresentando na obra do autor, bem como a permanência de seus ditames iniciais” (Fahl, 2012, p. 28). Se em seus contos encontramos um Eça que expõe uma forja para além dos recursos e propósitos da escola realista, com foco na análise de temas ligados à sociedade portuguesa, por outro lado, ao experimentar esse gênero de prosa, o escritor parece permanecer fiel a um projeto literário inicial, sintetizado em sua famosa frase, presente no prefácio da edição francesa de *O mandarim* (1880): “a nudez da realidade, sob o manto diáfano da fantasia”. Isso porque tais obras, apesar de se caracterizarem por referências de um repertório mais amplo (o mítico e o tradicional, por exemplo), não perdem a dimensão crítica que sempre mobilizou a pena do autor. É o caso do conto mencionado que, ao lado de “A aia”, é exemplo de um Eça que se volta para o acervo de narrativas tradicionais, revelando ainda uma face singular do escritor: a de contador de histórias.

No artigo “Do conto tradicional ao conto de autor: *O Tesouro de Eça de Queirós: uma abordagem didáctica*”<sup>2</sup>, Rosa Maria Soares Couto (2008) destaca a importância da oralidade na formação do escritor, que, quando criança, na casa dos avós paternos, escutava histórias de um velho escudeiro, grande leitor de literatura de cordel. Nisso, Couto defende que o primeiro contato de Eça com a literatura tenha se dado justamente por meio da tradição oral. Além disso, a pesquisadora colhe, de uma carta escrita por ele em Paris e datada de 1895 (um ano depois da publicação do conto na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro), uma percepção significativa a respeito do ofício de narrar: “Todas as outras ocupações humanas tendem mais ou menos a explorar o homem, só essa de contar histórias se dedica amoravelmente a entretê-lo, o que tantas vezes equivale a consolá-lo” (p. 281).

Fonte inesgotável de saberes, a tradição oral é repertório contumaz de um sem-número de escritores de diferentes épocas e geografias, fazendo-se presente em obras diversas da literatura mundial. O gênero do conto parece ser particularmente marcado por esse acervo imemorial. Couto chega a afirmar que “(...) a gênese do conto literário (de autor) radica no conto popular tradicional (anônimo)” (p. 283). Para ela, os pontos de contato entre um e outro podem ser observados não somente em relação aos seus elementos estruturais, mas, em muitos casos, “(...) nos motivos/temas e na sua função, não só lúdico-recreativa, mas também educadora e moralizante” (Ibidem), as quais, muitas vezes, se fazem presentes tanto em narrativas estrangeiras, como nos contos do francês Charles Perrault (séc. XVII), quanto em nacionais como nos Contos da Carochinha (1894), do escritor brasileiro Figueiredo Pimentel. Nesse sentido, é possível afirmar que o conto em questão se insere como parte de um conjunto de narrativas que oferta uma certa moralidade, já que é possível extrair, num nível de leitura, uma advertência segundo a qual a cobiça leva à destruição.

“O tesoiro” pode ser considerado um reconto, fruto da reescrita de uma narrativa que faz parte, por exemplo, de uma obra canônica da literatura portuguesa, *Horto do esposo*. A respeito dela, Alana Freitas El Fahl (2012)

---

2 Todas as menções e citações em português de Portugal serão apresentadas da forma como foram encontradas nos textos originais, incluindo os trechos do conto analisado (com palavras da Língua Portuguesa grafadas de acordo com a norma da época).

afirma:

Tal obra, um livro medieval alcobacense, sem autoria definida (por vezes atribuído ao Frei Hermenegildo de Trancoso) apresenta os *exempla* para a edificação moral. Esses *exempla* consistem em uma série de histórias que buscam a moralização de seus ouvintes através das mensagens presentes nos textos. Ou seja, fazendo uso de narrativas que condenam as más ações humanas, constituem como *histórias de proveito e exemplo* (p. 154).

Em *Singularidades narrativas: uma leitura dos contos de Eça de Queirós*, a autora aponta para o fato de que toda a obra de Eça está ancorada em uma certa intencionalidade de moralização ao lado do gesto constante de criticidade, também transversal a toda a sua ficção, com base na denúncia da falência de instituições fundamentais para a sociedade portuguesa: a igreja, o casamento e a família, como é possível identificar em seus diversos romances (Fahl, 2012, p. 156). No entanto, se boa parte da obra do escritor esteve voltada para o contexto português, no conto que escolhemos como objeto de nossa análise há uma operação de distanciamento espacial, uma vez que a narrativa se passa nas Astúrias, território espanhol. Quanto à dimensão temporal, não há um apontamento específico. A história se desenrola no tempo fabular, no tempo do “Era uma vez”. Essas duas dimensões de “O tesouro” – a moralização e o distanciamento espacial e temporal – são basilares dos contos de tradição oral.

No caso da primeira, trata-se de uma dimensão relativa a uma atitude de quem narra, sendo que à moralidade e à advertência somam-se a presença do conselho. A respeito deste último, há uma conhecida definição de Walter Benjamin (1994), para quem “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (p. 200). O conto tradicional, apesar de seu senso prático, é marcado justamente por uma abertura de sentidos, por uma ausência de explicações. O desfecho trágico dos irmãos, isto é, o fratricídio do qual todos acabam vítimas, indica uma moralidade ligada à ambição desmedida, no entanto, como bom narrador, Eça nada explica, não explicita uma “lição de moral”, propõe uma experiência por meio da narrativa. Essa noção de experiência, bastante abordada por Benjamin, está intimamente vinculada ao conselho, a um saber prático e à possibilidade de escutarmos uma história surpreendente sem que ela venha acompanhada de explicações. “Metade da arte narrativa está em evitar

explicações” (p. 203), afirma o filósofo.

Em relação à segunda dimensão apontada, trata-se de um procedimento narrativo sobre o qual Benjamin também teceu comentários, ao postular que o saber presente nos contos tradicionais vem de longe, tanto do longe espacial das terras estrangeiras quanto do longe temporal contido na tradição. E é nessa perspectiva que Eça também se mostra como um contador de histórias associado à noção benjaminiana de experiência, narrando uma história longínqua, que atravessou séculos e territórios, contada e recontada, num gesto de reinvenção de uma narrativa tradicional com as próprias palavras e a partir de seu repertório literário. Dessa forma, oferece aos novos e velhos leitores uma nova e velha história, alimentando uma tradição e mobilizando uma experiência. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1994, p. 201).

Outro aspecto de “O tesouro”, relacionado ao conto tradicional, é o de que os três irmãos da história, Rui, Guanes e Rostabal, não são apresentados em suas profundidades psicológicas – se assim fossem, tal escolha conferiria um teor mais dramático e menos épico ao conto, aproximando-o mais do romance, com suas personagens dotadas de densidade subjetiva, que à própria narrativa. As personagens aqui assemelham-se menos a sujeitos marcados por singularidades que a tipos; são personagens coletivas. Também, nesse sentido, Benjamin identifica algo vantajoso para a memória e para experiência: “Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia” (p. 204).

Chamam atenção no conto de Eça ainda outras particularidades próprias das histórias tradicionais. Uma delas diz respeito ao elemento da cantiga, tão historicamente imbricada à narrativa oral. Após descobrirem o tesouro na floresta, os irmãos decidem que Guanes deve ir à vila vizinha para comprar comida, vinho e cevada, além de alforjes de couro (que seriam utilizados para a divisão do ouro). No caminho de ida e volta, montado em sua égua, Guanes entoava esta cantiga:

*Olé! Olé!  
Sale la crus [sic] de la iglesia,  
Vestida de negro luto...*

Os versos anunciam o desfecho do conto, determinado pela morte. Dessa forma, a cantiga se insere como elemento narrativo e poético, ao participar de modo significativo da composição da história. Além disso, há no conto um enigma, um mistério, como também é recorrente nas narrativas tradicionais. Na tampa do cofre onde está o tesouro encontrado pelos três irmãos, há um dístico em letras árabes, versos que não são traduzidos e tampouco despertam a curiosidade das personagens. Tal segredo parece coadunar-se com algo a ser decifrado diante da própria tradição oral, como comenta Alana Freitas El Fahl (2012, p. 171):

Ainda podemos tomar o enigma da inscrição, como o enigma da própria tradição. Desvendar a escrita antiga, os textos produzidos nos tempos pretéritos, seria um papel primordial ao escritor moderno, incumbido de ler os índices do passado, decifrar as ruínas que ainda ecoam sobre o tempo presente e descobrir o que fazer com a arca da tradição.

Os versos em árabe conteriam uma sabedoria, um conselho, na perspectiva benjaminiana, a que as personagens não souberam acessar? Será que se os irmãos, ou ao menos um deles, tivessem conseguido traduzir o dístico teriam recuado do gesto fratricida? As perguntas seguem suspensas e nos convidam a ler novamente o conto ou, quem sabe, a recontá-lo.

Pertinente ressaltar também a forma como o escritor representa a natureza que, com suas forças e seres, mostra-se como parte integrante de tudo o que ocorre. As estações – o inverno e depois a primavera –, a presença das águas e de outros bichos, a descrição da floresta, como no seguinte trecho do conto:

Na clareira, em frente à moita que encobria o tesoiro (e que os três tinham desbastado a cutiladas) um fio de água, brotando entre rochas: caía sôbre uma vasta laje escavada, onde fazia como um tanque, claro e quieto, antes de se escoar para as relvas altas. E ao lado, na sombra de uma faia, jazia um vélho pilar de granito, tombado e musgoso. Ali vieram sentar-se Rui e Rostabal, com os seus tremendos espadões entre os joelhos. As duas éguas retouçavam a boa erva pintalgada de papoulas e botões de ouro. Pela ramaria andava um melro a assobiar. Um cheiro errante de violetas adoçava o ar luminoso. E Rostabal, olhando o sol, bocejava com fome (Queiroz, 1902, pp. 127-128).

Os elementos da natureza estão presentes a cada momento, dialogando com as ações das personagens e com o próprio movimento da história. Quando Rui e Rostabal, já decididos a matarem o irmão, estão alertas na emboscada, surgem um vento frio e alguns corvos – signos de mau agouro –; Eça assim descreve a cena: “Um vento leve arripiou na encosta as fôlhas dos álamos – e sentiram o repique leve dos sinos de Retortilho. Rui, coçando a barba, calculava as horas pelo sol, que já se inclinava para as serras. Um bando de corvos passou sôbre êles, grasnando” (Idem, p. 130). Tudo parece como que encantado e animado espiritualmente. Após o assassinato de Guanes, “A tarde descia, pensativa e doce, com nuvenzinhas côr de rosa. Para além, na vereda, um bando de corvos grasnava. As éguas fartas dormitavam, com o focinho pendido. E a fonte cantava, lavando o morto” (Idem, p. 133). Não parece pouco significativa a escolha do adjetivo para a tarde (“pensativa”) e dos verbos “cantar” e “lavar” para se referir a uma ação da fonte.

Essa perspectiva ligada à natureza é muito frequente nos contos de tradição oral. Amadou Hampaté Bâ (2010), ainda que discorra acerca de sociedades africanas, apresenta traços ligados à oralidade que dizem respeito a diversas culturas tradicionais. De acordo com ele, a tradição oral pressupõe “uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem” (Bâ, 2010, p. 169). No conto de Eça, essa noção do Todo está presente, não havendo separação entre sujeitos e natureza, distanciando-se da lógica ocidental de fragmentação. No entanto, o escritor português mobiliza tal perspectiva à sua maneira, sem abrir mão de sua ironia característica. Após narrar acontecimentos terríveis, o autor comenta: “Uma estrelinha tremeluzia no céu” (Queiroz, 1902, p. 135). Em “O tesoiro”, o espírito tradicional do contador de histórias revela-se harmoniosamente amalgamado ao do velho Eça.

Retomando a menção às *histórias de proveito e exemplo*, as quais o conto se filia, como pontua Alana Freitas El Fahl (2012), sabe-se que esta nomenclatura diz respeito a uma categoria de classificação de narrativas que se refere à obra cujo título é justamente *Histórias de proveito e exemplo* (1575) e foi escrita por Gonçalo Fernandes Trancoso, tido como o primeiro contista português. Tal classificação é utilizada para caracterizar contos tradicionais

voltados para a moralização, como é o caso do reconto eciano, inserindo-o nessa categoria narrativa. Temos aqui mais um procedimento utilizado por Eça de Queiroz em sua atuação como contador de histórias, já que “O tesoiro” pode ser entendido como uma história de “segunda mão”, para fazer referência ao artigo de Cleonice Berardinelli – “Um tesouro de segunda mão”, mencionado por El Fahl, que observa: “essa expressão nos conduz à natureza da literatura de tradição oral, que se constrói e se propaga a partir da sua constante reelaboração e reescritura” (p. 155).

Nesse processo de reelaboração, tão caro às práticas de narração oral, cada contador de histórias e cada escritor imprime seu *estilo*. A respeito desta palavra, Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004) anotam: “A literatura é ainda concebida como constituída unicamente por textos da tradição escrita (como se a arte verbal pudesse prescindir da voz), produzidos por autor individual, designado *escritor*, que, este sim, possui estilo” (p. 144). E prosseguem:

Se, no entanto, partimos do sentido etimológico da palavra *estilo* – “instrumento usado pelos antigos para escrever sobre tábuas enceradas ou placa de cerâmica” e posteriormente a própria “escrita”, “maneira de escrever” que está na base do verbo *estilizar*, podemos concluir que escrever é estilizar. Em outras palavras: sempre que alguém que escreve um texto, imprime nele um estilo – pessoal ou coletivo. Determina para o texto mesmo uma forma (outra) de recepção. Esse passeio etimológico evidencia o aspecto tecnológico da escrita, no momento em que se toma para significar o ato, o processo de inscrição em letra, a palavra que designa o instrumento, a ferramenta utilizada nesse processo. Proponho estender o passeio ao campo semântico, ou melhor, à semiosfera da voz. Aristóteles denominou *léxis* “dicção”, “maneira de dizer”, à habilidade dos poetas e oradores em articular a linguagem verbal (gestual?) de modo a seduzir o ouvinte. [...] Aos escritores (e, hoje, alguns ensaístas ligados à pesquisa universitária e sensíveis à poesia e à pluralidade de linguagens presentes na performance oral) tem cabido, historicamente, o papel de se deixar encantar pela dicção dos narradores, pelo modo de contar. A eles têm cabido o papel de estilizar, para criar a escrita de uma dicção, inscrever sobre páginas de papel uma cena de interlocução, sedução (Ibidem).

Comungando com a perspectiva das autoras, afirmamos que Eça, tanto como escritor quanto como contador de histórias, isto é, alguém que articula uma voz e imprime um estilo específico para narrar, deixou em “O tesoiro” seus vestígios próprios, gesto flagrante do narrador, como lembra Walter Benjamin (1994): “Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do

oleiro na argila do vaso” (p. 205). Dessa forma, o escritor português forjou um texto exemplar para pensarmos acerca das marcas da oralidade em literatura escrita, evidenciando aspectos e procedimentos vinculados à tradição oral e, mais especificamente, à ancestral arte de contar histórias por meio da palavra vocalizada. Mostrou-se como um contador de histórias ao alimentar a tradição oral por meio do gênero do conto e por praticar nele as lições aprendidas com os narradores tradicionais, desde a sua infância, quando escutava as narrativas do velho escudeiro, conhecedor de literatura de cordel. Dentre sua vasta obra, apontamos “O tesouro” como uma lavra fértil para reflexões em torno das infindáveis possibilidades de interlocução entre os diferentes ofícios de narrar e entre a escrita e a oralidade, esses dois universos de práticas com a palavra que há séculos inspiram artistas da criação literária.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês, QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, FALE/UFMG, 2004.

BÂ, Hampâté Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

COUTO, Rosa Maria Soares. Do conto tradicional ao conto de autor: *O Tesouro de Eça de Queirós: uma abordagem didáctica*. In: **Máthesis**, Universidade Católica Portuguesa, Departamento de Letras, 2008.

FAHL, Alana Freitas El. **Singularidades narrativas: uma leitura dos contos de Eça de Queirós**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

QUEIROZ, Eça de. **Contos**. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, 1902.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec; EDUC, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.