

A NARRATIVA FANTÁSTICA EM CONTOS DE EÇA DE QUEIROZ E GUY DE MAUPASSANT

Cila Maria Jardim (UNESP/FCLAr)

RESUMO: Este trabalho examina a aproximação (ou não) das narrativas breves fantásticas de dois autores do século XIX: Eça de Queiroz e Guy de Maupassant, procurando comparar os procedimentos narrativos operacionalizados por eles. Para isso, dois títulos são selecionados: “O defunto” e o “O horla”, do escritor português e francês, respectivamente.

PALAVRAS -CHAVE: contos fantásticos

Introdução

O ano 2000 foi marcado, no âmbito das literaturas veiculadas em português, pelo centenário da morte de Eça de Queiroz. Nesse momento, muitas reportagens, artigos e títulos importantes vieram à tona. Embora a figura do escritor em seu aspecto tenha sido desde a sua morte focalizada com intensidade – o que resultou em discussões entre a família do escritor (especialmente sua filha, Maria) e estudiosos -, a sua produção recebe maior atenção nas últimas décadas. Assim, com o espólio do autor guardado e depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa e devidamente cuidado por especialistas queirosianos e filólogos e suas equipes sob a coordenação do Professor Carlos Reis da Universidade de Coimbra, é que textos de outras modalidades vêm à tona com olhar atento, como é o caso dos contos, crônicas, cartas e outros títulos esquecidos.

Dentre essas publicações, duas se destacam pela sua fidelidade e totalidade dos textos queirosianos: as edições críticas pela Casa da Moeda-Imprensa Nacional e a edição completa, cuidada e organizada por Beatriz Berrini, pela editora Nova Aguilar. Essas edições, além de estabelecerem o texto literário, como é o caso das edições críticas, possibilitam o olhar panorâmico e completo das produções queirosianas, como é o caso da edição da Nova Aguilar, o que permite examinar comportamentos estéticos influenciados pela época ou que influenciaram época. É o caso de contos que não constam na primeira edição datada de 1902.

A produção contista do escritor português, normalmente, segundo levantamento de fortuna crítica, fica relegada a segundo plano, uma vez que os romances ganham maior projeção. No entanto, ao examinar as narrativas breves, observa-se uma linha de evolução, com diferentes temáticas desenvolvidas e até mesmo com comportamentos estéticos e estilísticos diferentes. Homem do século XIX, formado em Direito pela Universidade de Coimbra (formação esta que lhe garante um posto diplomático em Cuba, Inglaterra e França, sua última morada), Eça vive no centro cultural europeu e conheceu as tendências e comportamentos que se anunciam e consolidam.

Ao examinar a linha de evolução, é possível rastrear uma

visão de conjunto da obra de Eça de Queirós, que revela-nos, antes de mais, um escritor polifacetado, porque responsável por uma produção literária que pode ser distribuída por três sectores: há um Eça romântico (o das *Prosas Bárbaras* (1866-1867) e o da primeira versão d’*O Crime do Padre Amaro* (1875); há depois, um Eça progressivamente atraído pelos valores do naturalismo (...), há, finalmente, um Eça eclético, isto é, aberto a várias tendências estéticas e sobretudo não enquadrado de modo rigoroso em qualquer corrente específica (...) (REIS, 1978, p. 11 e 12)

Considerando essa evolução e a variedade que se apresenta, este trabalho elege a narrativa fantástica como *corpus*, procurando comparar os procedimentos narrativos operacionalizados pelo escritor francês Guy de Maupassant, contemporâneo de Eça de Queiroz. Para isso, dois títulos em especial são selecionados: “O defunto” e “O Horla”, do escritor português e francês, respectivamente. A intenção deste estudo é clara: investigar e apresentar como o autor mais representativo do realismo em Portugal se aproxima da narrativa fantástica, como a compreende e como a produz, para depois examinar as semelhanças ou contrastes em relação às de Maupassant.

Para a operacionalização deste trabalho, são tomados conceitos dos estudos literários acerca da literatura fantástica, apoiada, portanto, em teoria e discussão apropriada. Não se pretende discutir novas nomenclaturas, nem tampouco inventariar a história da teoria literária da narrativa fantástica. Interessa, para este estudo, observar como as narrativas fantásticas eleitas dos autores mencionados constroem a literariedade, traço distintivo da Literatura da não-Literatura. Assim, a metodologia de análise adotada é aquela que se debruça sobre o texto, utilizando-se de determinantes externos a título de contextualização e curiosidade.

I – A narrativa fantástica em Portugal

Ainda que a literatura fantástica tenha bebido nas fontes das lendas, casos, etc, comuns na sociedade, é no século XVIII que ela ganha fôlego. A literatura inglesa cria o romance gótico com elementos do terror. Escritores como Walpole, Ann Radcliffe, Hoffmann, Charles Nodier são representantes significativos da evolução dessa modalidade narrativa.

Em Portugal, a narrativa gótica se anuncia quando Alexandre Herculano e Almeida Garrett retornam do exílio. “Os grandes romances góticos ingleses, mesmo com versões francesas, a partir das quais eram geralmente feitas as traduções portuguesas, chegaram a Portugal com mais de quarenta anos de atraso.” (SOUSA, 1997, p.350). De acordo com estudiosos que historiografam a narrativa gótica portuguesa, como Maria Leonor Machado de Sousa, destaca-se Álvaro de Carvalho, “autor de seis narrativas arrepiantes publicadas postumamente em 1868, que revelam um vasto conhecimento da literatura do gênero e um pendor decidido por ela.” (SOUSA, 1997, p. 352). É curioso observar que Camilo Castelo Branco também exercita essa modalidade em títulos como *Anátema* (1850), *A caveira* (1855), *A caveira do mártir* (1875 – 1876) e *A freira no subterrâneo* (1872).

Nos seus contos (mas não exclusivamente), Eça de Queiroz também enveredou pela narrativa gótica e fantástica. Nesse momento, é interessante observar como o autor se posiciona literariamente, a fim de melhor compreender a produção fantástica eciana.

II – As fases de Eça de Queiroz (síntese e aspectos fundamentais)

A tradição dos estudos sobre a obra queirosiana aponta “fases” (conforme já mencionado), segundo as quais será possível observar a predominância de um estilo e até de uma estética. Essas fases são as seguintes, de acordo com Oscar Lopes e José Saraiva (1969, p. 925-930):

- 1ª fase: *As prosas bárbaras*
- 2ª fase: 1871 a 1880 (fase realista)
- 3ª fase: *A cidade e as serras*, *A correspondência de Fradique Mendes*, *A ilustre casa de Ramires*, *As vidas dos santos*.

Em estudos mais recentes, embora com alguns “ajustes”, Reis e Milheiro (1989, p. 31) confirmam os três momentos da produção, apontando, na última fase, um certo ecletismo, uma vez que transita entre o realismo crítico e “um certo fascínio pelo imaginativo fantástico” (p. 97-98). Interessa para este estudo averiguar em quais momentos Eça se inclinou para o fantástico e, a partir de então, examinar se sua narrativa se aproxima ou não das leituras de Maupassant.

Como mencionado, no início dos seus escritos que se têm registrados, Eça produziu as *Prosas Bárbaras*, título póstumo publicado em 1903 e que resgata folhetins publicados na *Gazeta de Portugal* entre 1866-1867. França (1993, p. 475) diz que “estas prosas eram ‘bárbaras’ pelo estilo recheado de imagens e pelo seu ultra-romantismo que transportava já em si a própria condenação. Florestas de fantasmas, de espectros, onde as forcas escreviam suas memórias...”. São textos curtos, de pequena extensão. Mas, se essa foi uma “experimentação” ou uma “iniciação” no curso do fantástico, constata-se que essa modalidade narrativa não se perde nos momentos seguintes. Percebe-se a evolução, o amadurecimento dela em outros títulos contistas, ao mesmo tempo em que Eça exercita a sua veia realista, propriamente dita. Especialmente nos contos, a linha do fantástico vai sendo construída. Forma narrativa propícia ao suspense, o conto contém a unidade de efeito, na visão de Poe (1987). Há uma condensação da narrativa que condiciona todos os seus elementos a produzirem o efeito do conflito entre o real e o sobrenatural. Por isso, na poesia não se configura o fantástico, já que ocorre nela uma transfiguração do real (VAX, 1972).

Os contos queirosianos apresentam temáticas diferentes e, por isso, até uma tipologia é sistematizada (grupo realista, grupo romântico e grupo mítico). Títulos como “O defunto”, “O tesouro” e “O mandarim” são exemplos claros dessa filiação ao fantástico tradicional, além daqueles não publicados na primeira edição, em 1902. Desses títulos, “O defunto” é, para a grande maioria dos pesquisadores queirosianos, a expressão significativa da narrativa fantástica em Eça de Queiroz.

III – “O defunto” e “O horla”

Publicado em partes (de 07 a 16 de agosto de 1895) na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, “O defunto” trata da história de D. Rui de Cárdenas, cavaleiro que se apaixona por D.

Leonor de Lara, esposa de D. Alonso de Lara, freqüentadora da Igreja Nossa Senhora do Pilar, de quem D. Rui é afilhado e devoto. O amor do Cavaleiro não é observado, a não ser pela aia acompanhante da Senhora de Lara. D. Alonso, tomado de ciúmes, arquiteta uma cilada mortal para o devoto de Nossa Senhora. No entanto, um sujeito morto, enforcado, pendurado num pilar, acompanha D. Rui a uma empreitada, substituindo-o no momento fatal. O único pedido desse defunto é que o deixe pendurado novamente na forca, como antes. D. Alonso não acredita no fato ocorrido e vai até o enforcado, quando constata que, realmente, sua adaga está enterrada no peito daquele que já estava sem vida. Percebendo o fato sobrenatural, D. Alonso morre aos poucos; D. Leonor casa-se com D. Rui. Essa narrativa foi adaptada para filme em dois momentos: em 1954, para a RTP (Radiotelevisão portuguesa), e em 1981, com o título “O Cerro dos Enforcados”.

Como se vê, a narrativa possui uma intenção e uma execução própria das narrativas fantásticas, bastante desenvolvidas no século XIX, o século em que Eça viveu. Importa, então, identificar teoricamente essa modalidade textual literária.

O título logo anuncia um dado estranho. Para Barthes (1971), o título de uma narrativa sinaliza do que ela trata, uma vez que está “ligado à contingência daquilo que o segue”. Em “O defunto”, evidencia-se que essa figura tem um papel significativo na diegese (o que, de fato, se confirma). Com o desenvolvimento da trama, é que essa impressão se confirma mas, no entanto, antes que isso aconteça, a própria narrativa é preparada pela articulação das categorias narrativas constituintes.

Tal como é comum nas narrativas fantásticas, o período em que se passa “O defunto” é medieval, com marcações históricas definidas:

No ano de 1474, que foi por toda a Cristandade tão abundante em mercês divinas, reinando em Castela El-Rei Fernando IV, veio habitar na cidade de Segóvia, onde herdara moradias e uma horta, um cavaleiro moço, de muita lima linhagem e gentil parecer, que se chamava D. Rui de Cárdenas. (QUEIROZ, 2000, p. 1542)

Essa localização espaço-temporal indica que a narrativa está situada num tempo medieval, exótico, o que é um prazer para o texto fantástico. Um tempo distante, misterioso, que provoca enigmas e imagens exóticas. Antecede a aparição do “defunto” (que é o enforcado) a

climatização do que tende a romper com a realidade, com o natural. O espaço no qual se desenrola a narrativa é ricamente descrito e cria o ambiente de mistério:

“Essa casa, que lhe legara seu tio (...) ficava ao lado e na sombra da Igreja de Nossa Senhora do Pilar; e, em frente, para além do adro, onde cantavam as três bicas de um chafariz antigo, era o escuro e gradeado palácio de D. Alonso de Lara, fidalgo de grande riqueza e maneiras sombrias (...)” (QUEIROZ, 2000, 1542)

Os elementos espaciais surgem: Igreja silenciosa, sombria, um palácio escuro, um chafariz antigo. A penumbra que esconde, o palácio que amedronta. Tal ambientização não é em vão: trata-se de uma extensão das personagens do Senhor de Lara e sua senhora, D. Leonor; vidas sombrias, retiradas.

Mas a dimensão fantástica do espaço ganha maior intensidade quando o narrador heterodiegético, na terminologia genettiana, constrói o caminho percorrido por D. Rui até Cabril: (...) a aldeia apinhada em torno ao mosteiro franciscano, a velha ponte romana com seu Calvário, e a azinhaga funda que leva à herdade do senhor de Lara.” (QUEIROZ, 1552)

Essa gradação de efeitos amedrontadores culmina na chegada ao “Cerro dos Enforcados”, local onde os criminosos condenados à força eram executados. A atmosfera não é nada convidativa: a presença de um mendigo que toca sanfona, um frade que agoniza, a lua cheia e amarelada, a velha que surge “em farrapos, com as longas melenas soltas, vergada sobre um bordão e levando uma candeia” (QUEIROZ, 1554) e lhe informa sobre o caminho a seguir diante da bifurcação. Ao passar pelos pilares dos condenados, o terror se concretiza: uma voz “suplicante e lenta” pede ao Cavaleiro que se detenha. Era um dos enforcado cuja

“face morta, era uma caveira com a pele muito colada, e mais amarela que a lua que nela batia. Os olhos não tinham nenhum movimento nem brilho. Ambos os beiços se lhe arreganhavam num sorriso empedernido. De entre os dentes, muito brancos, surdia uma ponta de língua muito negra.” (QUEIROZ, 1555).

Está rompida a ordem natural do Universo. O morto se reanima e fala, conduz e salvará D. Rui de Cárdenas. O sobrenatural se dá em duas instâncias: a sonora (pois o enforcado chama e depois há um sinistro som de ossos) que contrasta com o silêncio do local (“no imenso silêncio e na imensa solidão”, QUEIROZ, 1555) e a visual. Definitivamente, está instalado o insólito na

narrativa, pois, como aponta Roger Caillois, “tout le fantastique est rupture de l’ordre reconnu, irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne” ou, como afirma Vax, “a narrativa fantástica gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença di inexplicável.”

No entanto, o apavorante acontecimento assusta o animal que D. Rui monta, e não o próprio cavaleiro, como haveria de ser. Este é protegido por Nossa Senhora do Pilar e, por isso, não teme nem “assombrações”; antes, acredita ser seu dever rezar pelos enforcados e pensa que se trata de um mandado por Deus. Assim, nada pergunta e consente que o morto o acompanhe, a galope, até Cabril, onde supõe encontrar D. Leonor.

Instaurado o insólito, a narrativa avança e o suspense aumenta: qual será a participação do enforcado? Esta personagem, sem nome específico (ora tratado como o enforcado, mas que fora anunciado pelo título como o defunto), desprezada física e moralmente, já que é um condenado, ganha vulto na trama, pois recebe um pedido especialíssimo da protetora divina de D. Rui. O enforcado, vestido como o nobre Cavaleiro, de quem usa a capa e o sombreiro, é trespassado pela espada do Senhor de Lara que prepara, habilmente, uma cilada mortal para aquele que dirigia seus olhos para sua senhora. Portanto, o enforcado salva a vida de D. Rui de Cárdenas.

Vale ressaltar que o insólito não se encerra na fala e na ação do homem morto. Recebidos os golpes no peito, retorna ao seu lugar de morte na garupa de D. Rui. Nesse momento, pela primeira vez, este sente arrepiar-se pela figura cadavérica:

“Todo se arrepiou o bom cavaleiro, ao roçar nas suas costas aquele corpo morto, dependurado de uma forca, atravessado por uma adaga. Com que desespero galopou então pela estrada infundável! (...) E D. Rui a cada momento sentia um frio mais regelado que lhe regelava os ombros, como se levasse sobre eles um saco cheio de gelo”. (QUEIROZ, 1559).

É importante observar a construção das personagens e o papel que exercem na narrativa. D. Rui de Cárdenas é o cavaleiro nobre, devoto de Nossa Senhora do Pilar. Apaixonado por D. Leonor, sem ser correspondido, acaba por recolher-se sem manifestar seu interesse. Católico, ora por aqueles que necessitam (como mencionado, os enforcados, o frade que agoniza) e aceita os desígnios divinos sem temer. D. Leonor, caracterizada fisicamente pela “alvura, cabelos de sol-claro, e colo de garça real” (QUEIROZ, p. 1542), é também moralmente impecável: fervorosa na

fé, não tem olhar para outros homens, além de seu marido e Senhor, a quem serve e obedece. A essas duas personagens, “boas de coração”, reserva-se um final feliz.

Outras personagens completam o cenário e atuam na trama narrativa. A aia de D. Leonor é “carrancuda, de olhos mais abertos e duros que os de uma coruja” e é quem observa e confirma a D. Alonso de Lara o olhar interessado do sobrinho do arcedíago para a bela mulher. É esse o motivo que proporciona a intriga principal da narrativa: é por ciúme que o marido quer matar D. Rui, possível rival. Executado seu plano - mas diante do assombro e horror ao constatar o sobrenatural -, D. Alonso enlouquece e morre. Morto o seu senhor, D. Leonor se casa com o Cavaleiro, encaminhando-se para o “final feliz”. É o defunto, então, o responsável pela felicidade do casal.

Simões (2004) considera o “engano” na trama, próprio, segundo a autora, das narrativas populares. O embuste está representado pelo convite mortal feito a D. Rui. A esse “dolo” responde outro, mas em dimensão fantástica. D. Alonso também é enganado pelo enforcado que veste a capa do cavaleiro quando sobe as escadas do quarto.

Como se pretende examinar a aproximação (ou não) do procedimento narrativo no conto fantástico de Maupassant e o queiroziano, passa-se, agora, a perceber a composição do conto “O Horla”. Antes, porém, é interessante recuperar alguns dados biográficos sobre os dois autores.

Eça morreu em 1900, em Paris; Maupassant nasce depois, mas morre antes (1850 - 1893); são, portanto, contemporâneos. Em 1890, embora por coincidência (pois não eram conhecidos), Eça viaja no mesmo trem que Zola, Edmond Goncourt, Daudet e Maupassant a caminho de Rouen, onde ocorre homenagem a Flaubert, escritor que Eça confessa admirar. Quanto à leitura dos textos de Maupassant, sabe-se que Emília de Castro, esposa de Eça, era assídua leitora dos contos, sobretudo nas férias de verão. Também na biblioteca particular do escritor constavam edições do escritor francês, das quais permanecem em Tormes, na Fundação Eça de Queiroz, o exemplar de *Fort comme la mort*. Tantos outros exemplares foram perdidos no naufrágio do navio.

Dentre os contos de natureza fantástica, cuja modalidade o consagrou, a fortuna crítica tradicionalmente elege “O Horla” (1886) como exemplar no gênero (esse conto possui duas versões e diferem, principalmente, quanto ao desfecho e a forma narrativa). Em termos gerais, a

primeira versão trata da história de um homem que vive bem, perto de Rouen, e que começa a ter sintomas diferentes como insônia, emagrecimento, mau humor. Com o tempo, acontecimentos estranhos, inexplicáveis, passam a ocorrer com ele e também com outras pessoas da redondeza. Ele, convictamente, anuncia que há um ser inserido na sociedade, a quem nomeia como “Horla”. Na segunda versão, de 1887, apresentada em forma de diário (numa espécie de registro confessional), o narrador revela a mesma trama, porém com final aterrassador: atea fogo na casa na esperança de matar o Horla. Sem a certeza disso ter acontecido, pensa em cometer o suicídio.

Com o título que sugere foneticamente “hors-là”, do além, essa narrativa breve desenvolve-se num período que pode bem ser o do século XIX, se atentar-se para índices como a reunião dos médicos (“que se ocupavam das ciências naturais”, p. 71) para discutir um caso clínico numa casa de saúde, na primeira versão, e uma experimento psíquico, na segunda . Sabe-se que, no século XIX,

“l’hypnose est alors à la mode; les magnétiseurs ont du succès et Maupassant suit les cours de l’aliéniste Charcot à la Salpêtrière; il étudi si bien les diverses aberrations de l’esprit qu’on a pu dire de ses contes qu’ils offraient un tableau complet de nosographie psychiatrique. (Dictionnaire des Littératures, 1998, p. 981)

Assim, essas considerações funcionam como uma espécie de “ancoragem” no real próximo, importante para a construção do suspense e do medo.

A dimensão espacial da narrativa é construída de maneira a informar que o suposto paciente vive em lugar aprazível (na segunda versão, há uma preocupação narrativa ainda maior em dizê-lo) e privilegiado. Não há índices de ambiente ermo, mórbido, ao contrário: o Sena (rio adorado por Maupassant) corta sua propriedade. Até esse ponto, o insólito não se anuncia, mas sim o suspense: o homem internado vai explicar aos médicos o que lhe traz ali, embora pareça física e moralmente sadio. É importante que, também aqui, as personagens secundárias como o cocheiro e a vizinhança atuam como “confirmadores” daquilo que vive o personagem.

Os sintomas estranhos evoluem na narrativa para acontecimentos estranhos: água e leite são tomados por alguém que não se identifica; vasos se quebram sozinhos; páginas viradas sem ação nenhuma, até que o homem atormentado pelo medo e pelo estranho, julga ver o “ser”: o sobrenatural é explicitado. A sua existência e seus atos é confundida (ou questionada) com a

possibilidade de uma alucinação ou um sonho, mas a dúvida é rapidamente sanada quando é narrado que, além de seus vizinhos, habitantes da província de São Paulo também apresentam sintomas semelhantes. Pela memória, resgata o fato de que um navio brasileiro passara pelo Sena, próximo a sua casa, o que concatena as suas impressões.

Assiste-se, então, a uma história do pavor, do medo, do suspense. A dúvida, a ambigüidade, nas duas versões, persiste: na primeira, há a angustiante pergunta do que é a realidade e do que é a ilusão, o imaginário; na segunda, a existência de um ser que resiste ao fogo. Essa observação acerca do efeito produzido da trama narrativa parece estar em consonância com o que considera o próprio autor, no texto - prefácio do romance *Pierre et Jean*:

O romancista que transforma a verdade constante, brutal e desagradável, para dela tirar uma aventura excepcional e sedutora, deve, sem preocupação exagerada com a verossimilhança, manipular os acontecimentos a seu bel prazer, prepará-los e arranjá-los para agradar ao leitor, comovê-lo ou enternecê-lo. O plano de seu romance é apenas uma série de combinações engenhosas que conduzem com habilidade ao desfecho. Os incidentes são dispostos e graduados visando ao ponto culminante e ao efeito final (...)
(MAUPASSANT, 1987, p. 112)

Quando, no momento finissecular do século XIX, a sociedade se depara com o sentimento de relatividade provocado pelas teorias científicas desenvolvidas, há uma desilusão, um pessimismo diante da vida. Spencer dirá que “o desenvolvimento a ciência só fez aumentar seus pontos de contato com o desconhecido que a rodeia.” Os estudos da mente humana constataam que a incerteza está dentro do homem. É essa atmosfera da dúvida, da incerteza que “O Horla” reflete: seria ele o duplo do Homem?

Considerações finais

Diante das análises efetuadas dos títulos focalizados, é possível ver em qual medida os autores selecionados se aproximam ou se distanciam quando tratam de uma temática fantástica. Como já mencionado, ambos são escritores da mesma época e do mesmo contexto. Eça de Queiroz, embora seja português, é um homem cosmopolita, diplomata, morador de Paris; acompanhava de perto os novos rumos da literatura e do mundo.

O tema do fantástico é recorrente no século XIX. Ambos se apropriaram dessa temática, mas a operacionalizaram de maneira diversa. Eça produz “O tesouro” (1894), “As vidas dos santos” (1894) e “O defunto” (1895). No conto focalizado neste estudo, assiste-se a uma narrativa que implanta o sobrenatural não de forma repentina; a fala do enforcado é uma consequência do que a trama narrativa já preparava, quer pelo aspecto espacial, quer pelo aspecto temporal. É coerente que um homem (D. Rui) que possui ligações permanentes com o divino (Nossa Senhora do Pilar) tenha também uma ligação insólita com uma pessoa sem vida, sobretudo porque esta vai protegê-lo e conduzi-lo à felicidade. Em “O Horla”, a ruptura com o real acontece de maneira mais incisiva e mais apavorante, pois não há uma ligação direta (ao menos explícita!) entre o Horla e o homem. Embora a sintomatologia do homem atormentado seja gradativa, o pavor, a angústia, o medo do que possa vir a acontecer acompanha a personagem. Isso não se observa no conto de Eça; D. Rui sente arrepios somente quando sente o corpo do enforcado atravessado pela espada junto ao seu.

Além disso, a dimensão temporal produz efeitos diferentes. Em “O defunto”, o tempo é medieval, distante, enquanto que no conto de Maupassant o tempo é o atual, próximo da realidade, daí a possibilidade daquilo ser possível de se tornar real. Isso se traduz também no desfecho da narrativa: no conto queirosiano, o final encaminha-se para um final de felicidade (a união entre aqueles que amam), e em “O Horla”, para a hesitação da existência ou não daquele ser.

Vale observar também o título dado às narrativas. “O defunto” anuncia sua participação narrativa; de fato, como já mencionado, é ele que mudará os rumos da história naquele reino. Maupassant também opta por um título lacônico que sinaliza o quão será significativa essa personagem. O artigo definido que precede o substantivo, nos dois contos, indica claramente que não se tratam de seres quaisquer, mas um especificamente.

Ao que parece, Eça de Queiroz não sofreu influências da leitura fantástica de Maupassant. Ainda que se considere outros títulos não abordados neste trabalho, a leitura deles não permite detectar sinais semelhantes de procedimentos narrativos ainda que o tema seja do fantástico. Eça exercita esse tipo de gênero porque reconhece a sua qualidade textual literária e adere a essa

modalidade, quando já se aproximava o fim de sua produção, apesar de tantas vezes ter pregado a fotografia do real na Literatura. Se o autor português, um dos mais expressivos da língua portuguesa, debruçou-se com esmero sobre seus romances, não descuidados da narrativa breve, tematizando o que a humanidade lhe ofereceu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BERRINI, B. *Eça de Queiroz. Literatura e Arte*. Lisboa: Relógio d'água, 2000.
- DICIONÁRIO do romantismo português. Coordenação de Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Caminho, 1997.
- DICTIONNAIRE des littératures. Paris: Larousse, 1998.
- FRANÇA, J. A. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Horizontes, 1993.
- GROSSEGE, O. "A propensão dialógica na obra queirosiana". In *Actas do IV Congresso Internacional de Lusitanistas*. Lisboa: Lidel, 1995.
- MAUPASSANT, G. *Gustave Flaubert*. Tradução de Betty Joyce. Campinas: Pontes, 1990.
- MAUPASSANT, G. *Contos fantásticos. O Horla e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- REIS, C. MILHEIRO, M. do R. *A construção da narrativa queirosiana – o espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989.
- REIS, C. *Introdução à leitura d'Os Maias*. Coimbra: Almedina, 1978.
- REIS, C.; LOPES, A.C.M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RODRIGUES, S. C. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- SARAIVA, J. LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Cia brasileira de publicações, 1969.
- SIMÕES, M. J. Conto e composição narrativa: aspectos compositivos do conto queirosiano. *Rumos da narrativa breve*. Aveiro, n. 1, 2004.
- SOUSA, M. L. M. de. *A literatura negra ou de terror em Portugal*. Lisboa: Nova era, 1978.
- POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1987.
- VAX, L. *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa: Arcádia, 1972.