



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Câmpus de São José do Rio Preto

Jean Carlos Carniel

**O insólito e a crítica social nos textos ficcionais de *Prosas bárbaras*, de Eça  
de Queirós**

São José do Rio Preto  
2019

Jean Carlos Carniel

**O insólito e a crítica social nos textos ficcionais de *Prosas bárbaras*, de Eça de Queirós**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: FAPESP – Proc. 2016/25008-2

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciene Marie Pavanelo

São José do Rio Preto  
2019

C289i Carniel, Jean Carlos  
O insólito e a crítica social nos textos ficcionais de Prosas bárbaras,  
de Eça de Queirós / Jean Carlos Carniel. -- São José do Rio Preto,  
2019  
164 f. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio  
Preto  
Orientadora: Luciene Marie Pavanelo

1. Literatura fantástica. 2. Insólito. 3. Eça de Queirós. 4. Prosas  
bárbaras. 5. Crítica social. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de  
Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Jean Carlos Carniel

**O insólito e a crítica social nos textos ficcionais de *Prosas bárbaras*, de Eça de Queirós**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: FAPESP – Proc. 2016/25008-2

Comissão Examinadora

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciene Marie Pavanelo  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto  
Orientadora

Prof. Dr. Antonio Augusto Nery  
UFPR – Câmpus de Curitiba

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto  
05 de setembro de 2019

Aos meus pais.

## AGRADECIMENTOS

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciene Marie Pavanelo, professora e orientadora querida que, desde a iniciação científica, acredita nos meus projetos, me incentiva e me dá forças para seguir os estudos. De todo o meu coração, os meus mais sinceros agradecimentos!

Aos pesquisadores do Grupo Eça, principalmente àqueles que contribuíram com sugestões e críticas construtivas nas diversas ocasiões em que apresentei algum trabalho resultante dessa pesquisa. Gostaria de agradecer especialmente ao Prof. Dr. Giuliano Lellis Ito Santos, pelo acolhimento no Grupo.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Helena Jacinto Santana, por ter aceitado supervisionar um estágio de pesquisa realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Agradeço a amável hospitalidade e as sugestões valiosas.

Ao Prof. Dr. Antonio Augusto Nery e ao Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim, por terem aceitado compor a banca de qualificação e que, nessa ocasião, fizeram críticas bastante pertinentes e me indicaram diversas sugestões de leitura que ajudaram a melhorar o trabalho.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior e ao Prof. Dr. Antonio Augusto Nery, por terem aceitado compor a banca de defesa. Agradeço pelas inúmeras sugestões e contribuições, que enriqueceram ainda mais a pesquisa.

Aos professores do Curso de Licenciatura em Letras do Ibilce e do Programa de Pós-Graduação em Letras do mesmo instituto, por contribuírem com a minha formação acadêmica.

Aos funcionários da Biblioteca do Ibilce, especialmente à Leila de Fátima Pedreira, por sempre ser muito solícita com os empréstimos entre bibliotecas, e à Gislaine de Lourdes Gameiro, por me ajudar na revisão de referências bibliográficas.

Aos meus pais, pelo apoio imensurável, pelas palavras amigas e confortantes que sempre me deram, principalmente ao longo dos anos desta pesquisa.

Ao André Ribeiro e família, por todo o suporte e carinho.

À Graciete Simões, pela hospitalidade com que me recebeu em Coimbra, e a todas as pessoas que tive o prazer de conhecer durante a minha estadia na Europa. Sempre me lembrarei, com carinho, do outono de 2018.

A todas as pessoas que me ajudaram e que me apoiaram ao longo da pesquisa.

Agradeço à FAPESP pela concessão da bolsa de pesquisa de Mestrado, sob o processo nº 2016/25008-2, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Também agradeço à FAPESP pela concessão de uma bolsa de estágio de pesquisa no exterior (BEPE), sob o processo nº 2018/12254-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

“Certas noites, entrava o Eça de Queirós, já tarde, no meu quarto, com um rolo de papel na mão, dizendo:

– Sou eu, sim, amigo.

E aludindo aos corvos, milhafres, gaviões [que], com tanta frequência, fantasticamente, apareciam nos seus *Contos*, acrescentava:

– Sou eu e os meus abutres. Vimos cear, devorando cadáveres!”

(REIS, J. B., 2004, p. 169).

## RESUMO

Investiga-se, nessa pesquisa, as primeiras produções ficcionais de Eça de Queirós (1845-1900), publicadas na *Gazeta de Portugal* (1866-1867) e na *Revolução de Setembro* (1870), e que foram compiladas, postumamente, sob o título *Prosas bárbaras* (1903), por Luís de Magalhães. Estudaremos, portanto, as seguintes narrativas: “A ladainha da dor”, “Misticismo humorístico”, “As misérias. I – Entre a neve”, “Farsas”, “Onfália Benoiton”, “Notas marginais”, “O milhafre”, “O lume”, “Memórias duma forca”, “O Senhor Diabo” e “A morte de Jesus”. O início da carreira de Eça é pouco explorado pelos manuais de literatura e, muitas vezes, deixado em segundo plano por parte dos estudiosos, pois é visto por parte da crítica como um período de imaturidade e de experiência literárias, que se distanciaria do seu aclamado realismo e se aproximaria do fantástico ou, mais precisamente, do insólito. É nosso objetivo estudar como Eça utiliza o insólito nos textos ficcionais de *Prosas bárbaras*. Para isso, utilizamos como referencial teórico as considerações de Covizzi (1978), de García (2007; 2012), de Batalha (2011; 2012), dentre outros, que fazem uma reflexão sobre o insólito. Trabalhamos com a hipótese de que Eça de Queirós – um autor canonicamente conhecido como realista – insere a crítica social, tão comum no decorrer de toda a sua produção, já nos seus textos insólitos do início da carreira. Trata-se, portanto, de uma leitura valorativa das primeiras produções ficcionais queirosianas.

**Palavras-chave:** Eça de Queirós. *Prosas bárbaras*. Insólito. Fantástico. Crítica social.

## ABSTRACT

We aim to investigate the first fictional productions by Eça de Queirós (1845-1900), published in *Gazeta de Portugal* (1866-1867) and in *Revolução de Setembro* (1870), which were compiled, posthumously, under the title *Prosas bárbaras* (1903), by Luís de Magalhães. We are going to study the narratives “A ladainha da dor”, “Misticismo humorístico”, “As misérias. I – Entre a neve”, “Farsas”, “Onfália Benoiton”, “Notas marginais”, “O milhafre”, “O lume”, “Memórias duma forca”, “O Senhor Diabo” and “A morte de Jesus”. The beginning of Eça’s career is little explored by literature manuals and it is often left in the background by scholars, for it is seen by critics as a period of immaturity and literary experience that would distance itself from his acclaimed realism and would approach to the fantastic or, more precisely, to the unusual. It is our objective to study how Eça uses the unusual in *Prosas bárbaras* fictional texts. For that, we use as a theoretical reference the considerations of Covizzi (1978), García (2007, 2012), Batalha (2011, 2012), among others, that make a reflection on the unusual. We work with the hypothesis that Eça de Queirós – an author canonically known as a realist – inserts social criticism, so common throughout his production, already in his unusual texts from the beginning of his career. It is, therefore, a valuable reading of the first queirosian fictional productions.

**Keywords:** Eça de Queirós. *Prosas bárbaras*. Unusual. Fantastic. Social criticism.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa da Editora Europa-América	22
Figura 2 – Um dos retratos de Paganini pintado por Lyser	79
Quadro 1 – Folhetins publicados por Eça de Queirós na <i>Gazeta de Portugal</i> e reunidos na primeira edição de <i>Prosas bárbaras</i> (1903)	18
Quadro 2 – Edições portuguesas de <i>Prosas bárbaras</i> consultadas	20
Quadro 3 – Diferenças entre o fantástico de Poe e o de Hoffmann, segundo Sampaio Bruno	47
Quadro 4 – Manifestações congêneres ao insólito	53

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>2</b>	<b>PERCURSO E PERCALÇOS DE <i>PROSAS BÁRBARAS</i></b>	15
<b>3</b>	<b>A RECEPÇÃO CRÍTICA DE <i>PROSAS BÁRBARAS</i></b>	28
<b>4</b>	<b>O FANTÁSTICO, O INSÓLITO E A CRÍTICA SOCIAL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES</b>	40
4.1	Eça de Queirós e o fantástico	40
4.2	O fantástico e suas fronteiras	42
4.3	O insólito	51
4.4	O olhar insólito de Eça de Queirós	54
4.5	A crítica social no fantástico e no insólito	62
<b>5</b>	<b>O INSÓLITO E A CRÍTICA SOCIAL NOS TEXTOS FICCIONAIS DE <i>PROSAS BÁRBARAS</i></b>	68
5.1	“A ladainha da dor”	68
5.2	“Misticismo humorístico”	85
5.3	“As misérias. I – Entre a neve”	88
5.4	“Farsas”	94
5.5	“Onfália Benoiton”	104
5.6	“Notas marginais”	112
5.7	“O milhafre”	114
5.8	“O lume”	119
5.9	“Memórias duma forca”	123
5.10	“O Senhor Diabo”	128
5.11	“A morte de Jesus”	137
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	153
	<b>REFERÊNCIAS</b>	156

## 1 INTRODUÇÃO

Propõe-se, com este estudo, uma investigação das primeiras produções literárias do escritor português Eça de Queirós (1845-1900). Tratam-se dos folhetins<sup>1</sup> publicados nos jornais *Gazeta de Portugal*, entre 1866 e 1867, e *A revolução de Setembro*, em 1870, que foram compilados postumamente por Luís de Magalhães, sob o título *Prosas bárbaras* (1903).

Apesar de Eça de Queirós ser um autor reconhecido pelos seus romances realistas, ele também escreveu, durante diversos momentos da carreira, textos fantásticos. No entanto, grande parte da crítica literária tende a valorizar apenas a vertente realista do autor, deixando em segundo plano a parte da obra que se distancia do realismo e se aproxima do insólito.

Os textos conhecidos como *Prosas bárbaras* se aproximam da estética fantástica ou, mais precisamente, do insólito, como defendemos na presente pesquisa. Esses folhetins fazem parte do início da carreira de Eça, período pouco explorado pelos manuais de literatura, pois é visto, por uma grande parcela da crítica, como uma fase de imaturidade e de experiência literárias. Acreditamos que as histórias literárias não dão muito valor a esses escritos, como mostraremos a seguir. Entretanto, defendemos uma leitura valorativa dessa produção, objetivando destacar que a crítica social, traço comum da escrita queirosiana, também está presente nos textos ficcionais insólitos dessa coletânea.

Pretendemos, desta forma, apresentar uma nova perspectiva de análise da obra de Eça de Queirós, procurando nos dissociar da leitura que uma parcela da crítica costuma impor. Tradicionalmente lida e analisada como realista, a produção do escritor português ainda traz questões que precisam ser discutidas, questões estas que fogem do escopo de muitos estudiosos devido ao não-enquadramento nas classificações impostas pelos manuais de literatura, como é o caso da presença do fantástico, do insólito e da crítica social nos textos conhecidos como *Prosas bárbaras*. Portanto, almejamos dar maior visibilidade a um título pouco conhecido e, de modo geral, desprestigiado pela crítica queirosiana.

A nossa pesquisa serve também como um guia de leitura dos primeiros textos ficcionais do autor de *A cidade e as serras*, pois, por objetivar uma melhor compreensão do início da sua carreira, achamos pertinente um estudo sobre a trajetória editorial da obra

---

<sup>1</sup> De acordo com Maria de Lurdes Lima dos Santos (1997, p. 190, grifo da autora), “nos finais do segundo quartel de Oitocentos começou a destacar-se na imprensa periódica uma secção dedicada à crónica de actividades, género habitualmente designado como *folhetim*. Ao mesmo tempo, e também nos jornais e revistas, desenvolvia-se a publicação de romances em séries a que se iria aplicar a mesma designação de folhetins”. Utilizamos o termo *folhetim* nesta pesquisa para indicar o local de publicação, ou seja, textos publicados originalmente em jornais.

conhecida como *Prosas bárbaras*, debruçando-nos também na recepção crítica desses textos, não somente na época da publicação, isto é, no século XIX, mas também ao longo dos séculos XX e XXI. Para tanto, a análise do *corpus* será pautada em pressupostos teóricos sobre o fantástico e sobre o insólito.

Além desta introdução, o trabalho foi dividido em mais 4 capítulos. No decorrer do segundo capítulo, “Percurso e percalços de *Prosas bárbaras*”, expomos as circunstâncias envolvendo a trajetória editorial da obra, mostrando que, desde a publicação da primeira edição (1903), quando Magalhães fez a recolha baseando-se em suas escolhas pessoais até as edições recentes, há uma instabilidade editorial.

Já no capítulo 3, “A recepção crítica de *Prosas bárbaras*”, apontamos, a partir da mobilização de diversos estudos de diferentes épocas e com enfoques diversos, como os textos de *Prosas bárbaras* foram lidos pela crítica, desde sua época de publicação até o início do século XXI, o que nos mostra que o fantástico e o insólito das primeiras narrativas foram valorizados somente no final do século passado.

Por sua vez, o capítulo seguinte, “O fantástico, o insólito e a crítica social”, foi dividido em diversos tópicos. No primeiro, “Eça de Queirós e o fantástico”, apontamos que o autor reconhece a vertente fantástica de sua produção, pois ele enquadra diversos de seus textos como pertencentes ao fantástico. Ainda no primeiro tópico, discutimos sobre a dificuldade de classificação dos textos de *Prosas bárbaras* se levássemos em consideração as teorias clássicas do fantástico do século XX, como a de Todorov (1970).

Por isso, no tópico seguinte, “O fantástico e suas fronteiras”, nos debruçamos sobre algumas questões teóricas que envolvem esse gênero literário. A partir de um cotejo de alguns teóricos do século XX, mostramos que o fantástico é entendido de uma forma restrita, ao contrário de alguns estudiosos do século anterior, que o compreendem numa perspectiva mais ampla. Também aproximamos o fantástico de outros conceitos, como o gótico e o grotesco, pois Eça de Queirós insere, além do fantástico, o gótico e o grotesco em algumas narrativas de *Prosas bárbaras*.

Levando em consideração estudos recentes sobre a literatura fantástica, propomos que os textos iniciais de Eça sejam lidos sob a vertente do insólito. Por essa razão, no tópico seguinte, “O insólito”, discutimos que esse conceito pode ser compreendido como uma característica presente em diversos gêneros, incluindo o fantástico. Sendo assim, a partir de alguns estudiosos, defendemos que o conceito abarcaria os primeiros folhetins de Eça. Por seu turno, no tópico seguinte, “O olhar insólito de Eça de Queirós”, ressaltamos, a partir de textos não-ficcionais escritos ao longo da carreira, que o autor de *Os Maias* possuía uma visão

insólita do mundo. Apesar de ser tradicionalmente classificado como realista, ao longo de sua produção, ele demonstra insatisfação com a estética realista; em outras ocasiões, ele faz a defesa de que o fantástico seria pertinente ao espírito português. No último tópico do capítulo 4, “A crítica social no fantástico e no insólito”, evidenciamos que a crítica social é uma característica da produção queirosiana. No entanto, os estudiosos tendem a observá-la nas obras que pertenceriam ao realismo. Ao contrário, nós defendemos que a crítica já está nos seus primeiros textos.

No capítulo 5 intitulado “O insólito e a crítica social em *Prosas bárbaras*”, analisamos os textos ficcionais dessa coletânea. Decidimos não seguir a ordem cronológica de publicação dos folhetins, mas sim uma ordem temática. A primeira narrativa analisada é “A ladainha da dor”, pois, para nós, o insólito é bastante significativo nesse folhetim, que apresenta um diálogo com produções de dois autores estrangeiros, Heine e Berlioz, por isso, a necessidade de algumas considerações sobre a intertextualidade entre as três obras. Destacamos a presença de personagens marginalizados pela sociedade oitocentista nos folhetins de *Prosas bárbaras*. O artista é o grande representante do indivíduo incompreendido que não consegue triunfar na sociedade materialista. Dando continuidade a essa temática, analisamos o folhetim “Misticismo humorístico”, em que temos um personagem saltimbanco. Em seguida, escolhemos o conto “As misérias. I – Entre a neve”, por também trazer um personagem miserável (um lenhador). Por sua vez, a narrativa “Farsas” é composta por onze minirrelatos que abordam a condição miserável de certos tipos sociais. Em alguns relatos, há a presença de uma personagem feminina que é vista como um ser maléfico. Por isso, em seguida, analisamos “Onfália Benoiton” e “Notas marginais”, por trazerem essa temática. As três próximas narrativas são “O milhafre”, “O lume” e “Memórias duma forca”, por apresentarem uma similaridade na irrupção do insólito, uma vez que temos personagens inanimados que são retratados de forma humanizada. Finalizamos com dois contos que trazem personagens bíblicos e bastante frequentes na produção queirosiana, “O Senhor Diabo” e “A morte de Jesus”, ambos retratados de modo humanizado.

Trabalhamos com a hipótese de que, apesar de Eça de Queirós ser um autor reconhecido como um dos grandes representantes do realismo em Portugal, há um diálogo com o fantástico e o insólito em sua obra, principalmente no início de sua carreira. Defendemos uma perspectiva de valorização sobre os primeiros textos de Eça, mostrando que a crítica social não é um traço restrito às obras realistas, pois, ela já se encontra nos primeiros folhetins do autor. Embora o nosso objetivo seja a análise das primeiras produções do autor, evidenciaremos, a partir da mobilização crítica de alguns estudiosos e do próprio Eça, o

reconhecimento da presença do fantástico em diversos textos publicados no decorrer da carreira do autor. Por essa razão, as narrativas da década de 1860 não devem ser consideradas títulos menores do cânone queirosiano, pois é preciso considerar o insólito e o fantástico como características da escrita de Eça de Queirós.

## 2 PERCURSO E PERCALÇOS DE *PROSAS BÁRBARAS*

Jaime Batalha Reis, em carta de 24 de dezembro de 1902 endereçada a Luís de Magalhães, organizador da primeira edição de *Prosas bárbaras*, comenta que:

vejo anunciadas as *Prosas bárbaras* e ocorreu-me escrever algumas das minhas recordações do tempo em que esses contos foram escritos e a explicação do título que com certeza ninguém pode imaginar e ninguém já hoje sabe senão eu. Porque chamava o Eça *bárbaras* a essas prosas? Porque não escreveu ele, por muitos anos, mais contos fantásticos? (REIS, J. B., *apud* REIS, B. C. B., 1966, p. 165, grifo do autor).

Aproveitando a ocasião do lançamento da obra, Batalha Reis intencionava escrever um artigo que seria publicado no Suplemento Literário do jornal *O século*, de Lisboa, que abordasse algumas questões inéditas sobre o volume de Eça, como a origem do título e o motivo de o antigo camarada não ter escrito mais contos fantásticos ao longo da carreira. Entretanto, Magalhães pede a Batalha Reis que escreva um texto que sirva de introdução ao livro organizado por ele.

Batalha Reis, apesar de reconhecer a vertente fantástica dos folhetins que Eça de Queirós escrevera na *Gazeta de Portugal*, deixa como reflexão que Eça não teria escrito, ao longo de sua produção, outros textos fantásticos. Todavia, na própria introdução de *Prosas bárbaras*, ele relembra um encontro que teria tido com Eça e reconhece que, no final da vida, o autor de *Os Maias* estaria novamente enveredando pelo fantástico, como no início da carreira. O testemunho de Batalha Reis, portanto, coloca em evidência que Eça, num primeiro momento, teria renegado os seus primeiros folhetins fantásticos, conforme demonstra numa anedota contada por ele, que explicaria a origem do título da coletânea póstuma.

Batalha Reis relembra que, por volta de 1871, após Eça ter apresentado uma das Conferências Democráticas do Casino, teria sugerido a reunião dos contos fantásticos publicados na *Gazeta de Portugal*, chegando a ler “As memórias duma força” ao amigo, que teve as seguintes reações:

Ao ouvir a sua obra primitiva, Eça de Queirós soltava gargalhadas sarcásticas, gritos de indignação contra as imagens, os assuntos, o estilo: não compreendia como pudesse ter escrito assim, tão pessoalmente, tão apaixonadamente, tão vagamente, com tanto desleixo – berrava ele – na criação das imagens, na construção da frase e no emprego dos vocábulos.

Mas depois de uma longa discussão concluiu dizendo-me:

– Tens talvez razão, com efeito – está claro, tens razão. Talvez se deva republicar isso em livro. – E acrescentou muito grave: – Mas sob o título crítico e severo de *Prosas Bárbaras*. (REIS, J. B., 2004, p. 197).

Eça, portanto, deprecia ironicamente a sua produção fantástica, possivelmente por, nesse momento da carreira, identificar-se com uma nova posição artística que, nas palavras de Batalha Reis, expõe “ideias praticadas por Flaubert e Courbet, e teoricamente descritas, por Proudhon, no livro *Do princípio da Arte e do seu destino social*” (REIS, J. B., 2004, p. 197), portanto, uma literatura, cuja finalidade era “a reprodução exacta da Natureza, da realidade, impessoal, impassível” (REIS, J. B., 2004, p. 197). No início da década de 1870, o autor defende os pressupostos do realismo<sup>2</sup>, e despreza o fantástico das suas primeiras produções.

Conforme comentado por Reis, o título do volume póstumo de Eça teria sido motivado pelos comentários depreciativos que o autor teria atribuído aos seus primeiros escritos. No entanto, Eça de Queirós escreveu uma carta ao seu editor, Ernesto Chardron, em 30 de maio de 1883, manifestando o desejo de compilar os seus textos iniciais, com o título *Folhetins românticos*:

Não sei se V. Ex.<sup>a</sup> sabe que eu debutei nas letras por uns folhetins escritos na *Gazeta de Portugal*. Esses folhetins ganharam então uma celebridade singular, e fala-se ainda hoje neles, apesar de que agora são *introuvables*. Estou com ideia de os publicar reunidos num livro. Quer V. Ex.<sup>a</sup> editá-lo? eu faria um prólogo e daria ao volume o título de *Folhetins românticos* (QUEIROZ, 2000, p. 856, grifo do autor).

Eça, desta forma, tem a consciência de que seus textos, na década de 1860, foram recebidos pelo público de modo “singular”. Essa singularidade, como demonstraremos no próximo capítulo, refere-se ao modo pejorativo com que seus escritos foram lidos por estarem vinculados ao insólito. Em segundo lugar, o autor reconhece que tais folhetins são de difícil acesso, pois se encontram apenas em jornais e não figuram num volume em livro<sup>3</sup>.

Ainda em relação ao comentário de Batalha Reis, acima citado, destacamos que, apesar de não termos como objetivo discorrer sobre a mudança da perspectiva estética e ideológica ao longo da produção de Eça, defendemos que o autor nunca se desvincilhou do fantástico durante a carreira e que, apesar de ele ser reconhecido como um dos grandes autores realistas oitocentistas, a sua produção fantástica também propõe uma reflexão sobre a

<sup>2</sup> Maria do Carmo Castelo Branco evidencia que, mesmo na década de 1870, período em que Eça publicou *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, marcos de sua produção realista, há uma “vertente fantástica que, na nossa opinião, sempre acompanhou a sua obra” (CASTELO BRANCO, 2006, p. 125). Ou seja, a pesquisadora, tal como nós, acredita que Eça nunca abandona, por completo, o fantástico, mesmo durante o período em que o autor se dedica ao realismo.

<sup>3</sup> Não encontramos nenhuma antologia do século XIX que incluísse algum dos folhetins iniciais de Eça de Queirós. Entretanto, no final do século XX, a *Coleção Fantástico* da Editora Rolim publica *A catástrofe e outros contos* (1986), trazendo as narrativas “O milhafre” e “Memórias de uma força”, presentes em *Prosas bárbaras*, além do conto “A catástrofe”, usualmente inserido na obra *O conde de Abranhos*. Em *Contos do diabo* (1983) da mesma coleção, há a inclusão de “O Senhor Diabo”, de Eça de Queirós, que faz parte da coletânea *Prosas bárbaras*, além de “Mefistófeles e Margarida”, de Júlio César Machado, e “Conto do Almocreve e do Diabo”, de Filho de Almeida.

sociedade. Portanto, o fantástico não deve ser visto de modo pejorativo na obra queirosiana, tampouco restrito a um momento isolado de sua carreira. De acordo com o testemunho de Batalha Reis, Eça reconheceria que, no final da vida, estaria escrevendo contos parecidos com os da *Gazeta de Portugal*, comprovando que ele não deixa de se vincular ao fantástico:

– Saberás, porventura com satisfação, que estou seguindo o teu antigo conselho: enevoei-me outra vez, totalmente no fantástico; – quase naquele velho fantástico da *Gazeta de Portugal*, feito agora com menos *abutres*, e em *prosa talvez menos bárbara* que a desses longínquos tempos: estou escrevendo a vida diabólica e milagrosa de São Frei Gil (REIS, J. B., 2004, p. 198, grifos do autor).

Com as afirmações feitas por um crítico que, de fato, conviveu com o autor, nota-se que Eça se aventurou pelo fantástico ao longo da carreira literária, tendo, num primeiro momento, depreciado a própria produção, para depois, admitir que escrevera contos fantásticos. Acreditamos que Eça de Queirós, ao fazer esse comentário, na década de 1890, é cauteloso ao ter o seu nome vinculado ao fantástico, uma vez que o autor já era consagrado como um autor realista. Por isso, ele reconhece que estaria, novamente, no campo do fantástico, mas, dessa vez, numa prosa “menos bárbara”, ou seja, mais moderada.

Os apontamentos de Batalha Reis também são pertinentes por expor os problemas do critério editorial de Magalhães. Ao comentar sobre a seleção do *corpus* da coletânea, ao menos em duas ocasiões, demonstra insatisfação na recolha dos folhetins da *Gazeta de Portugal*. Em carta escrita em 18 de agosto de 1903, Reis lamenta a ausência de alguns textos, como a “Sinfonia de abertura”: “Foi uma grande pena” (REIS, J. B., *apud* REIS, B. C. B., 1966, p. 186). Em outro momento, numa carta de 12 de setembro de 1903, ele escreve a Magalhães dizendo que tinha lido os textos diretamente no jornal e que “essa leitura confirmou-me na minha opinião *a priori* de que se devia ter publicado tudo, escrupulosamente. A falta do artigo ‘Sinfonia de abertura’ é a mais deplorável de todas” (REIS, J. B., *apud* REIS, B. C. B., 1966, p. 188). Contudo, numa carta de 18 de setembro de 1903, Magalhães se justifica da seguinte maneira:

A edição das *Prosas bárbaras* era uma selecta, uma antologia, não uma edição integral a crítica. Acresce que, em longa conversa com o Queiroz, quando eu instava com ele para reunir em volume esses primeiros escritos, ele me disse repetidamente que esses artigos precisavam duma grande escolha e uma acurada revisão. Esta indicação sua cria para mim razão suficiente para não publicar tudo, mas ainda assim, na escolha, ou melhor, nas exclusões, aconselhei-me com íntimos amigos do Queiroz, como o Ramalho [Ortigão] e o Bernardo [Conde de Arnos]. Aí tem V. porque se não incluiu a “Sinfonia de abertura”, os “Poetas do mal”, as “Farsas”, “Omphalia Benoiton”, etc. As mesmas razões explicam porque amputei, em alguns artigos, aquilo que me pareceu sem importância literária, dum interesse apenas

momentâneo que tinha passado com a época da publicação (MAGALHÃES, *apud* REIS, B. C. B., 1966, p. 193-194).

Os motivos que teriam levado Magalhães à escolha dos textos foram, segundo ele, baseados em conversas que ele tivera com Eça de Queirós e com amigos deste. O organizador, portanto, reconhece que não tinha como objetivo a recolha de todos os folhetins publicados na *Gazeta de Portugal*, porém, tampouco justifica a inclusão do texto “A morte de Jesus” publicado na *Revolução de Setembro*, entre os meses de abril e junho de 1870. Magalhães ainda explica que a exclusão de alguns textos e a “amputação” de algumas passagens dos folhetins se deram por motivos pessoais, talvez baseados nos comentários do próprio Eça, nos quais ele afirma que as suas narrativas precisariam de uma revisão. Ou seja, as escolhas de Magalhães são subjetivas, baseadas no julgamento de valor do próprio organizador, embasadas ou não na vontade do escritor.

Destacamos (ver Quadro 1) a produção jornalística de Eça de Queirós que foi recolhida na primeira edição de *Prosas bárbaras*, tendo como base os escritos que ele publicara na *Gazeta de Portugal*.

Quadro 1 – Folhetins publicados por Eça de Queirós na *Gazeta de Portugal* e reunidos na primeira edição de *Prosas bárbaras* (1903).

Título do folhetim publicado na <i>Gazeta de Portugal</i>	Data de publicação	Presente na edição de <i>Prosas bárbaras</i> (1903)
“Notas marginais”	23 de março de 1866	Sim
“Sinfonia de abertura”	7 de outubro de 1866	Não
“O Macbeth”	14 de outubro de 1866	Sim
“Poetas do mal”	21 de outubro de 1866	Não
“A ladainha da dor”	28 de outubro de 1866	Sim
“Os mortos”	4 de novembro de 1866	Sim
“As misérias: Entre a neve”	13 de novembro de 1866	Sim
“Farsas”	18 de novembro de 1866	Não
“Ao acaso”	27 de novembro de 1866	Sim
“O Miantonomah”	2 de dezembro de 1866	Sim
“Misticismo humorístico”	23 de dezembro de 1866	Sim
“O milhafre”	6 de outubro de 1867	Sim
“Lisboa”	13 de outubro de 1867	Sim
“O Senhor Diabo”	20 de outubro de 1867	Sim
“Uma carta”	3 de novembro de 1867	Sim
“Da pintura em Portugal”	10 de novembro de 1867	Não
“O lume”	17 de novembro de 1867	Sim
“Mefistófeles”	1 de dezembro de 1867	Sim
“Onfália Benoiton”	15 de dezembro de 1867	Não
“Memórias duma força”	22 de dezembro de 1867	Sim

Fonte: Adaptado de REIS, C.; Peixinho, 2004, p. 46.

Como se observa, os folhetins “Sinfonia de abertura”, “Poetas do mal”, “Farsas”, “Da pintura em Portugal” e “Onfália Benoiton” são excluídos da primeira edição, possivelmente, por Magalhães acreditar que tais textos precisassem passar por uma revisão crítica ou por serem irrelevantes. Além disso, são excluídas algumas passagens de alguns folhetins: omite-se a parte inicial de “O milhafre” e de “O Senhor Diabo”, enquanto em “Mefistófeles”, é suprimido um trecho em que o narrador discorre sobre o ator Júlio Petit. Ademais, não encontramos justificativas da parte do compilador que explicassem a inclusão da narrativa “A morte de Jesus”, publicada cerca de três anos depois dos folhetins da *Gazeta de Portugal*. Há um hiato na produção de Eça, pois no início de 1867, ele deixa Lisboa e se muda para Évora, passando a coordenar o jornal *Distrito de Évora*, retornando à capital no segundo semestre daquele ano.

Os questionamentos de Fidelino de Figueiredo mostram a complexidade da interferência de Magalhães sobre os textos iniciais de Eça. Para o crítico, a introdução de *Prosas bárbaras*, assinada por Reis, não explicaria as escolhas feitas pelo compilador:

Faltam no volume póstumo a “Sinfonia de abertura”, a que o prefaciador detidamente se refere no seu texto, “Farsas”, “Da pintura em Portugal” e “Onfália Benoiton”; omitiram-se partes de “O milhafre”, “Lisboa”, “O senhor Diabo” e “Mefistófeles”, e mudou-se o nome de um dos folhetins: de “Acaso” para “A península”. Porquê? Capricho do prefaciador não será, porque declarou numa tábua cronológica todos os folhetins e a eles se referiu sem reservas. Arbítrio dos editores, exigência da família? Mas com que direito no primeiro caso e com que explicação no segundo? Porque haviam de passar essas peças para as *Últimas cartas de Fradique*?<sup>4</sup> (FIGUEIREDO, 1945, p. 40-41).

Tais reflexões só nos reforçam que a obra *Prosas bárbaras* tem uma trajetória editorial conturbada, desde sua primeira edição. Tentamos responder aos questionamentos de Figueiredo apontando que a escolha dos folhetins foi baseada no julgamento de valor de Luís de Magalhães, como ele afirma em carta trocada com Batalha Reis.

Com o objetivo de verificar a oscilação de *corpus* dos textos da coletânea conhecida como *Prosas bárbaras*, fizemos um cotejo de diversas edições portuguesas e brasileiras. Apresentamos, no Quadro 2, uma síntese dos textos presentes nas edições portuguesas consultadas por nós.

---

<sup>4</sup> De acordo com Castelo Branco (2006, p. 44), “dois dos Folhetins ausentes (‘Sinfonia de abertura’ e ‘Poetas do mal’) seriam mais tarde publicados (1928) em *Cartas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, por iniciativa do filho do autor, José Maria de Eça de Queirós [...] Também ‘Farsas’, ‘Omphália Benoiton’, ‘Da pintura em Portugal’ e a parte de ‘Mefistófeles’ referente ao baixo Júlio Petit, omissas nas *Prosas bárbaras*, foram publicadas posteriormente, com títulos sugestivos como ‘Prosas Românticas’ ou ‘Prosas Esquecidas’”.

Quadro 2 – Edições portuguesas de *Prosas bárbaras* consultadas.

	Livraria Chardron <sup>5</sup>	Livraria Lello & Irmão – Editores <sup>6</sup>	Livros do Brasil <sup>7</sup>	Círculo de Leitores <sup>8</sup>	Europa-América, D.L. <sup>9</sup>	Planeta DeAgostini <sup>10</sup>
Introdução	X <sup>11</sup>	X	X		X	
“Notas marginais”	X	X	X	X	X	X
“Sinfonia de abertura”			X	X	X	X
“Macbeth”	X	X	X	X	X	X
“Poetas do mal”			X	X	X	X
“A ladainha da dor”	X	X	X	X	X	X
“Os mortos”	X	X	X	X	X	X
“As misérias. I – Entre a neve” <sup>12</sup>	X	X	X	X	X	X
“Farsas”			X	X	X	X
“A península” <sup>13</sup>	X	X	X	X	X	X
“O Miantonomah” <sup>14</sup>	X	X	X	X	X	X
“Misticismo humorístico”	X	X	X	X	X	X
“O milhafre”	X	X	X		X	X
“Lisboa”	X	X	X	X	X	X

<sup>5</sup> Tivemos acesso à primeira (1903) e à terceira (1917) edição.

<sup>6</sup> Tivemos acesso às edições publicadas em 1945, 1946 e 1947 (Edição do Centenário).

<sup>7</sup> As edições da Livros do Brasil não trazem a data de impressão. Supostamente, o volume foi impresso em 1970.

<sup>8</sup> Tivemos acesso à edição publicada em 1980.

<sup>9</sup> Publicado em 1988.

<sup>10</sup> Publicado em 2006.

<sup>11</sup> O “X” indica a presença do texto na determinada edição, enquanto a ausência aponta para a não inclusão do texto no presente volume.

<sup>12</sup> Este título é mantido nas edições da Livraria Chardron e da Livraria Lello & Irmão – Editores. Contudo, aparece como “As misérias” na edição de Livros do Brasil, Europa-América e Planeta DeAgostini. Já na edição do Círculo de Leitores aparece como “As misérias I: Entre a neve”. Neste trabalho, no entanto, seguiremos a grafia presente na Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós: “As misérias. I – Entre a neve”.

<sup>13</sup> Mantém-se este título nas edições da Livraria Chardron e da Livraria Lello & Irmão – Editores. Contudo, altera-se o título para “Ao acaso” nas edições de Livros do Brasil, Círculo de Leitores, Europa-América e Planeta DeAgostini.

<sup>14</sup> Esse folhetim aparece na primeira edição como “O Miautomah”. Este título é mantido em algumas edições portuguesas consultadas por nós, como as edições da Livraria Chardron e Livraria Lello & Irmão – Editores. Enquanto as edições de Livros do Brasil, Círculo de Leitores, Europa-América e Planeta DeAgostini alteram o nome desse folhetim para “O Miantonomah”. Há uma nota explicativa na edição crítica do volume *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)*, editado por Reis e Peixinho, advertindo que “a ortografia correta deste nome próprio é *Miautomah*, tal como surge na 1.ª edição. Optámos, contudo, por seguir o título da *Gazeta de Portugal*, uma vez que esta grafia se mantém ao longo do texto”. (REIS; PEIXINHO, 2004, p. 115). Ou seja, algumas edições seguem a ortografia da 1.ª edição, mas outras seguem a ortografia da *Gazeta de Portugal*.

“O Senhor Diabo”	X	X	X		X	X
“Uma carta”	X	X	X	X	X	X
“Da pintura em Portugal”			X	X	X	X
“O lume”	X	X	X	X	X	X
“Mefistófeles”	X	X	X	X	X	X
“Onfália Benoiton”			X	X	X	X
“Memórias duma forca”	X	X	X		X	X
“A morte de Jesus”	X	X	X		X	X

Fonte: edições portuguesas de *Prosas bárbaras* consultada por nós<sup>15</sup>.

As edições da Livraria Chardron e da Livraria Lello & Irmão – Editores mantêm as mesmas configurações da primeira edição, enquanto a Edição do Centenário (1947) das *Obras de Eça de Queirós*, da Livraria Lello & Irmão – Editores, com responsabilidade de Kold’Alvarenga, merece destaque, pois apesar de o volume manter o padrão da edição de 1903, apresenta uma inovação, ao trazer, em apêndice, as narrativas publicadas na *Gazeta de Portugal* que não foram compiladas na primeira edição (“Sinfonia de abertura”, “Poetas do mal”, “Farsas”, “Da pintura em Portugal” e “Onfália Benoiton”). O apêndice traz algumas narrativas integrais ou informações sobre elas, apontando o lugar de publicação desses textos excluídos por Magalhães.

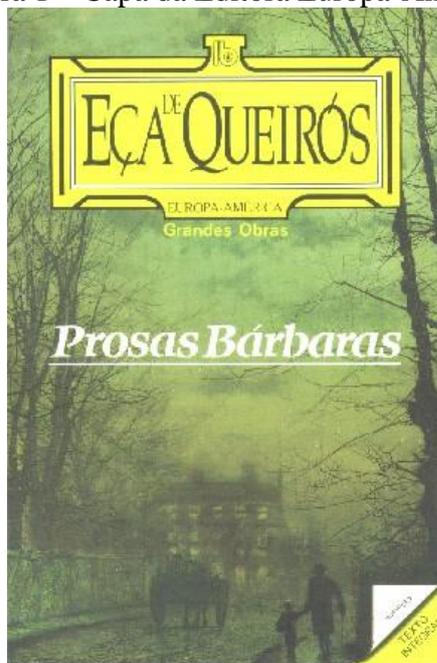
Entretanto, a edição preparada por Helena Cidade Moura pela editora Livros do Brasil consolidou uma nova configuração do *corpus* de *Prosas bárbaras*, por inserir as cinco narrativas que estavam no apêndice da Edição do Centenário. Além disso, alguns títulos são alterados: “Entre a neve” é modificado para “As misérias”, “A península” passa a ser “Ao acaso”, e muda-se “O Miautonomah” para “O Miantonomah”. Ernesto Guerra da Cal (1975, p. 322) destaca que essa edição restabelece o texto integral de “O milhafre”, “O Senhor Diabo”, “Mefistófeles” e “Ao acaso”, que teriam sido mutilados nas edições anteriores. Portanto, defendemos que a edição organizada por Cidade Moura é uma das mais importantes para a consolidação do *corpus* da coletânea conhecida como *Prosas bárbaras*, uma vez que a organizadora recupera os textos excluídos em compilações anteriores. As alterações nos títulos dos folhetins são mantidas em edições posteriores de outras editoras, como a da Europa-América (1988) e da Planeta DeAgostini (2006).

<sup>15</sup> Agradeço à FAPESP, pela concessão da bolsa BEPE, que me permitiu consultar as edições portuguesas e uma tradução em espanhol, na Biblioteca Central da Faculdade de Letras e na Biblioteca Geral, ambas pertencentes à Universidade de Coimbra, e na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa.

No entanto, encontramos duas edições que não seguem esse padrão. A edição da Círculo de Leitores (1980) não insere a introdução assinada por Batalha Reis, nem os folhetins “O milhafre”, “O Senhor Diabo”, “Memórias duma forca” e “A morte de Jesus”; e acrescenta, em apêndice, um poema escrito por Eça intitulado “Inês de Castro”. Por sua vez, a edição da Planeta DeAgostini (2006), do começo do século XXI, também não apresenta a introdução assinada por Batalha Reis.

Todavia, chama-nos a atenção a capa da Europa-América (ver figura 1). Diferentemente das capas das outras edições, que apresentam elementos visuais pouco apelativos ao leitor, a capa traz um pormenor de uma pintura de Atkinson Grimshaw, de 1886, que remete a uma ambientação romântica. Acreditamos que a capa propõe chamar a atenção do leitor para os elementos fantásticos e góticos presentes nas páginas da compilação.

Figura 1 – Capa da Editora Europa-América



Fonte: Edição de *Prosas bárbaras* - Editora Europa-América (1988)

Em nossa pesquisa, também tivemos acesso a três edições brasileiras<sup>16</sup>: a edição de *Prosas bárbaras* da Editora Brasiliense (1961), a da Editora Pradense (2012) e a da Nova Aguilar (1997). Por sua vez, a Nova Aguilar publica a obra completa de Eça de Queirós em quatro volumes. Assim, os textos ficcionais de *Prosas bárbaras* são inseridos no volume II e os não-ficcionais no volume III. Primeiramente, comentaremos sobre as edições da

<sup>16</sup> Agradeço à FAPESP, pela concessão de reserva técnica que me permitiu fazer a consulta na Biblioteca Nacional e no Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro.

Brasiliense e da Pradense, que, a nosso ver, não apresentam inovações, por reproduzirem o *corpus* da primeira edição portuguesa, não inserindo os textos “Sinfonia de abertura”, “Poetas do mal”, “Farsas”, “Da pintura em Portugal” e “Onfália Benoiton”.

A edição da Brasiliense (1961) exhibe uma introdução assinada por Augusto Pissara, na qual o autor recupera as reflexões feitas por Batalha Reis no texto introdutório da primeira edição, apontando que estes folhetins foram recebidos com uma “manifesta surpresa, breve convolada em assombro!” (PISSARA, 1961, p. vii). O comentador também discorre que Eça teria sido leitor de autores românticos alemães e franceses e atenta para o teor poético e lírico desses folhetins. Esta edição, contudo, não insere a introdução de Batalha Reis. A mesma configuração é mantida na edição da Pradense (2012), que não traz a introdução de Reis, mas insere uma página com informações sobre o autor. Nestas duas edições, são mantidos os títulos dos folhetins iguais aos da edição de 1903, preparada por Magalhães.

Por sua vez, a edição da obra completa de Eça de Queirós da Nova Aguilar (1997), organizada por Beatriz Berrini, afasta-se da tradicional distribuição dos textos de *Prosas bárbaras*, e inova por separá-los em dois volumes. Parte se encontra no volume II, “Ficção semipóstuma e póstuma”, reunindo títulos como *A correspondência de Fradique Mendes*, *A ilustre Casa de Ramires*, *A cidade e as serras*, *A capital!*, *O conde de Abranhos*, *Alves & Cia.*, *A tragédia da rua das Flores*, os *Contos* (editados em periódicos) e os textos póstumos (completos ou fragmentários). O restante se encontra no volume III, “Colaboração regular em periódicos / Colaborações avulsas / Textos breves episódicos / Perfis / Prefácios / Textos publicados postumamente”.

Numa nota preliminar aos textos da *Gazeta de Portugal* presente no volume III, Berrini (1997, p. 25) destaca que este volume agrega os textos não-ficcionais da coletânea conhecida como *Prosas bárbaras*, enquanto os ficcionais se encontram no volume II. A pesquisadora considera como pertencente aos não-ficcionais os textos “Notas marginais”, “Sinfonia de abertura”, “Macbeth”, “Poetas do mal”, “Os mortos”, “Ao acaso”, “O Miantonomah”, “Misticismo humorístico”, “Lisboa”, “Uma carta”, “Da pintura em Portugal”, “O lume” e “Mefistófeles”. Por outro lado, “A ladainha da dor”, “As misérias: Entre a neve”, “Farsas”, “O milhafre”, “O Senhor Diabo”, “Onfália Benoiton”, “Memórias de uma força” e “A morte de Jesus” são considerados ficcionais, segundo a pesquisadora.

Após termos comentado sobre as edições brasileiras, ressaltamos que a sistematização dos primeiros textos jornalísticos de Eça em ficcionais e não-ficcionais também é seguida numa edição portuguesa recente. Coordenada por Carlos Reis, a *Edição Crítica da obra de Eça de Queirós* é a referência utilizada por nós nesta pesquisa, por conter um trabalho

apurado na recolha dos textos queirosianos em sua origem, nos periódicos. A Edição Crítica considera como textos de imprensa<sup>17</sup> “Notas marginais”, “Sinfonia de abertura”, “O Macbeth”, “Poetas do mal”, “A ladainha da dor”, “Os mortos”, “Ao acaso”, “O Miantonomah”, “Misticismo humorístico”, “Lisboa”, “Da pintura em Portugal”, “O lume” e “Mefistófeles”, reunidos em *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)*<sup>18</sup>. Por outro lado, os textos “As misérias. I – Entre a neve”, “Farsas”, “O milhafre”, “O Senhor Diabo”, “Onfália Benoiton”, “Memórias duma forca” e “A morte de Jesus” que também fazem parte de *Prosas bárbaras* estão compilados no volume *Contos I*<sup>19</sup>.

Nota-se uma pequena divergência entre a divisão proposta por Berrini e por Reis, pois, de acordo com a organizadora brasileira, “A ladainha da dor” estaria no âmbito dos ficcionais, ao contrário da sistematização de Reis. O especialista português também não inclui, nem em *Textos de Imprensa I*, nem em *Contos I*, o folhetim “Uma carta”, por optar inseri-lo numa edição dedicada à epistolografia de Eça de Queirós. Conforme pode ser visto por essa divergência, há uma dificuldade em classificar as narrativas iniciais do autor. O nosso trabalho almeja a análise dos textos ficcionais dessa produção. Para isso, utilizamos como base a sistematização proposta por Reis, acrescentando “Notas marginais”, “A ladainha da dor”, “Misticismo humorístico” e “O lume”. As reflexões de Reis e de Peixinho nos ajudam a justificar as nossas escolhas, pois os editores afirmam que:

apesar da [...] heterogeneidade genológica dos artigos da *Gazeta de Portugal*, que vão desde esboços de contos a ensaios descritivos e analíticos, passando por cartas e textos apologeticos, é manifesta a apetência do escritor pelo texto narrativo. Se bem que não possamos considerar “Notas marginais” nem “Sinfonia de abertura” como exemplos acabados de narrativas, é, contudo, inquestionável o *pendor narrativo* que se exercita em textos como “Misticismo humorístico” ou em “A ladainha da dor”, em “Farsas” ou em “Onfália Benoiton”. Em grande parte, estes folhetins podem, na nossa opinião, *ser lidos como narrativas em formação*, através das quais se vão acumulando *traços de personagens, pequenas ações pontuais, contornos espaciais que enquadram pequenas histórias*, muitas delas intercaladas com divagações e reflexões de coloração ensaística.

Saliente-se, aliás, no âmbito da construção da narratividade queirosiana, que nestes textos iniciais a personagem é a categoria narrativa a que Eça dedica maior atenção, aspecto que se confirmará ao longo do seu percurso de romancista. E, no que a esta categoria diz respeito, um primeiro aspecto que, em nosso entender, merece destaque especial é a hegemonia ocupada pela personagem-tipo nos que virão a ser textos de *Prosas Bárbaras*. (REIS, C.; PEIXINHO, 2004, p. 33-34, grifos nossos).

<sup>17</sup> Para Reis e Peixinho (2004, p. 49), os textos que compõem o volume são “textos de imprensa” não-ficcionais. Os editores apontam que “estes textos distinguem-se, do ponto de vista da semântica e da pragmática literárias, dos textos ficcionais que, tendo sido também publicados na imprensa, abrem uma linha de escrita e de criação que é a dos contos e, mais genericamente, a da ficção narrativa” (REIS, C.; PEIXINHO, 2004, p. 49).

<sup>18</sup> Volume editado por Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho (2004).

<sup>19</sup> Volume editado por Marie-Hélène Piwnik (2009).

Fica evidente a diversidade de gêneros dos folhetins iniciais de Eça, uma vez que esses textos oscilam entre contos, crônicas e cartas. Entretanto, os estudiosos atentam-se para o pendor narrativo de alguns desses escritos. Consideramos, portanto, que os textos ficcionais são compostos por aqueles que trazem personagens<sup>20</sup> – característica importante dos textos literários queirosianos, segundo esses dois pesquisadores –, além de apresentarem traços de espaço e de ação, questões também destacadas por esses dois pesquisadores. Os títulos que atendem essas expectativas são: “Notas marginais”<sup>21</sup>, “A ladainha da dor”, “Misticismo humorístico”, “O lume”, “As misérias. I – Entre a neve”, “Farsas”, “O milhafre”, “O Senhor Diabo”, “Onfália Benoiton”, “Memórias duma forca” e “A morte de Jesus”. Por outro lado, os textos que se enquadram no campo dos não-ficcionais são aqueles que não trazem esses atributos: “Sinfonia de abertura”, “O Macbeth”, “Poetas do mal”, “Os mortos”, “Ao acaso”, “O Miantonomah”, “Lisboa”, “Uma carta”, “Da pintura em Portugal” e “Mefistófeles”, que não serão analisados neste trabalho.

Tendo em vista a oscilação<sup>22</sup> de *corpus* da coletânea *Prosas bárbaras*, Reis e Peixinho destacam que

o volume conhecido pelo título *Prosas Bárbaras* integra o cânone das obras queirosianas por uma forma que podemos classificar como instável. De facto, o que se observa, desde a edição de Luís de Magalhães (1903), inclusive, é uma certa oscilação do *corpus* que este título designa, oscilação que teve início, de resto, naquela mesma coletânea. (REIS, C.; PEIXINHO, 2004, p. 47-48).

Os pesquisadores chamam a atenção para a falta de coerência não somente da edição organizada por Magalhães, mas das edições posteriores, cujo *corpus* também é instável. Portanto, são questionáveis os critérios escolhidos por Magalhães no cotejo dos textos conhecidos como *Prosas bárbaras*, porque o organizador não recolhe todos os folhetins da *Gazeta de Portugal*, inserindo ainda a narrativa “A morte de Jesus”, publicada no jornal *A*

<sup>20</sup> De acordo com Arnaldo Franco Junior, “as personagens são [...] representações dos seres que movimentam a narrativa por meio de suas ações e/ou estados”. (FRANCO JR, 2009, p. 38).

<sup>21</sup> Reis e Peixinho, na citação acima, colocam o folhetim “Notas marginais” ao lado de “Sinfonia de abertura”, como exemplos de narrativas “inacabadas”. A nosso ver, contudo, apesar do caráter fragmentário, “Notas marginais” traz de fato uma narrativa ficcional, ao contrário de “Sinfonia de abertura”, que se trata de um ensaio.

<sup>22</sup> A instabilidade do *corpus* desta coletânea se observa também nas edições estrangeiras que tivemos acesso. Consultamos na Biblioteca Nacional, em Lisboa, uma tradução espanhola de Andres Gonzales-Blanco, da primeira metade do século XIX, intitulada *Prosas bárbaras y otros ensayos*, em que constam os seguintes títulos: “Lisboa” (“Lisboa”), “Notas marginales” (“Notas marginais”), “Macbeth” (“Macbeth”), “Memorias de una horca” (“Memórias de uma forca”), “Los muertos” (“Os mortos”), “El milano” (“O milhafre”), “La letania del dolor” (“A ladainha da dor”), “Entre la nieve” (“As misérias. I – Entre a neve”), “El ‘Miau onomah’” (“O Miantonomah”) e “La lumbré” (“O lume”). Nesse volume ainda constam dois artigos do volume *Notas contemporâneas* (“Acuarelas” e “El brasileño Soares”) e alguns artigos da coletânea *Cartas familiares e bilhetes de Paris* (“El zar y Pusia”, “Fiestas rusas”, “Muer y funerales de Carnot”, “El Pueblo en las fiestas rusas” e “La reina”).

*revolução de Setembro*, em 1870, único texto de *Prosas bárbaras* que não aparece primeiramente na *Gazeta de Portugal*, mas em outro jornal.

Carlos Reis considera *Prosas bárbaras* um título instável dentro do cânone queirosiano e propõe uma nova sistematização da produção do autor. Ao explicar os critérios editoriais das Obras Críticas de Eça de Queirós, ele sugere que as narrativas publicadas no jornal *Gazeta de Portugal* sejam consideradas como Textos de Imprensa (da *Gazeta de Portugal*). Para o especialista,

dir-se-á que é difícil abandonarmos títulos como *Prosas Bárbaras* ou *Notas Contemporâneas* ou até mesmo a designação d'A *Capital!* sem o ponto de exclamação que Eça claramente lá pôs. Se nos lembrarmos do que aconteceu com muitos outros escritores – Fernando Pessoa é o caso mais fagrante, mas não único –, fácil se torna verificar que, às vezes muitos anos depois da sua morte, torna-se necessário redesenhar, renomear e rearrumar (e quando calha até mesmo repensar a autoria) do que parecia definitivo. (REIS, C., 2007, p. 199).

Concordamos com Reis no que diz respeito à necessidade de uma nova organização da obra queirosiana. A partir da proposta da Edição Crítica, observa-se que o investigador valoriza o local de publicação dos textos jornalísticos, uma vez que ele os separa em diversos segmentos, por exemplo, títulos publicados na *Gazeta de Notícias*, no *Distrito de Évora* etc.

Todavia, nesse trabalho, o título *Prosas bárbaras* será utilizado para abranger os textos iniciais da carreira de Eça de Queirós. Apesar do critério questionável da compilação da primeira edição, o que faz a obra ter uma trajetória editorial conturbada, seja pelos critérios controversos na recolha do *corpus*, pela mudança no título de alguns folhetins, ou até mesmo pela omissão de trechos de alguns textos, tais características fazem com que essas peculiaridades sejam levadas em consideração, uma vez que o conjunto de alterações passa a fazer parte da história editorial do volume.

Se considerarmos apenas como exemplo a oscilação de *corpus*, percebe-se que alguns textos que foram excluídos de algumas edições, sobretudo da edição de 1903, como “Farsas” e “Onfália Benoiton”, são bastante relevantes para a presença do fantástico e do insólito no conjunto das narrativas iniciais de Eça de Queirós. Portanto, a inclusão ou exclusão de um determinado folhetim pode alterar a leitura do conjunto da obra.

Defendemos que as narrativas conhecidas como *Prosas bárbaras* apresentam traços significativos do insólito. No entanto, imaginemos que Magalhães não tivesse incluído certos folhetins em sua compilação. O que seria das *Prosas bárbaras* sem “O Senhor Diabo”, “A ladainha da dor” ou “Memórias duma força”? A coletânea ainda poderia ser chamada de fantástica? Ou ainda, e se o compilador tivesse acrescentado a narrativa inacabada “O réu

Tadeu”, publicada no *Distrito de Évora*, na mesma época dos folhetins da *Gazeta de Portugal*? O texto reforçaria o fantástico da coletânea? O nosso estudo não pretende responder a essas perguntas, apenas as trazemos para refletir que, apesar da instabilidade do *corpus*, a utilização desse título se baseia na presença recorrente de determinados folhetins nas diversas edições da obra.

Justifica-se, portanto, a utilização da denominação *Prosas bárbaras* para abarcar os textos reunidos nos *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)* e aqueles compilados em *Contos I*, tal como propõe Reis<sup>23</sup>. Acreditamos que a nossa escolha não seja contrária aos pressupostos defendidos pelo coordenador da Edição Crítica, pois a utilização desse título contempla os dois volumes (*Textos de Imprensa I* e *Contos I*). Ademais, segundo Roland Barthes “[...] a sociedade, por motivos comerciais, precisando assimilar o texto a um produto, a uma mercadoria, necessita de operadores de *marca*: o título tem por função marcar o início do texto, isto é, constituir o texto como mercadoria” (BARTHES, 2001, p. 310, grifo do autor). Desta forma, o título não somente está relacionado a questões comerciais, mas também faz com que determinado conteúdo seja associado a uma determinada marca. O *corpus* do nosso estudo não se limita apenas aos textos ficcionais presentes em um dos dois volumes das Edições Críticas, por isso, entendemos como *Prosas bárbaras* o conjunto de textos conhecidos como tal, levando em consideração a sua conturbada trajetória editorial. Consideramos, portanto, tanto os textos que foram publicados inicialmente na primeira edição, quanto os que não foram, mas que são entendidos como parte desse *corpus*, pois foram inseridos em edições posteriores, a depender do organizador.

---

<sup>23</sup> O volume *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)* reúne os textos “Notas marginais”, “Sinfonia de abertura”, “O Macbeth”, “Poetas do mal”, “A ladainha da dor”, “Os mortos”, “Ao acaso”, “O Miantonomah”, “Misticismo humorístico”, “Lisboa”, “Da pintura em Portugal”, “O lume” e “Mefistófeles”. Por sua vez, *Contos I* compila não somente os textos “As misérias. I – Entre a neve”, “Farsas”, “O milhafre”, “O Senhor Diabo”, “Onfália Benoiton”, “Memórias duma força” e “A morte de Jesus”, usualmente inseridos em *Prosas bárbaras*, mas também “O réu Tadeu”, “Singularidades de uma rapariga loura”, “Um poeta lírico”, “No moinho”, “Outro suave milagre”, “Civilização”, “[A aia] Tema para versos”, “Anexo”, “As histórias. O tesouro”, “As histórias. Frei Genebro”, “O defunto”, “Adão e Eva no paraíso”, “A perfeição”, “José Matias”, “O suave milagre” e “Apêndice: Um milagre”, publicados no decorrer da carreira de Eça de Queirós.

### 3 A RECEPÇÃO CRÍTICA DE *PROSAS BÁRBARAS*

Alfredo Campos Matos afirma que

[...] reduzir Eça a autor de romances escritos segundo o cânone realista, é subestimar obras como *O mandarim*, *A relíquia*, *A ilustre Casa de Ramires*, *A cidade e as serras* e, naturalmente, os contos. Ora, a verdade é que os comentadores actuais têm vindo a valorizar, cada vez mais, estas obras. (MATOS, 2002, p. 202).

As palavras de Matos nos fazem refletir sobre duas coisas. A primeira delas diz respeito ao fato de Eça de Queirós ser um autor reconhecido por obras que seguem a estética realista. O nosso objetivo não é minimizar a vertente realista do escritor; pelo contrário, estamos interessados em mostrar um outro viés, muitas vezes, incompreendido ou pouco comentado pela crítica literária: trata-se do fantástico ou, mais precisamente, do insólito, na obra inicial queirosiana, o que nos leva ao segundo ponto de reflexão. Campos Matos atenta para a valorização de parte da produção de Eça, que usualmente tende a ser deixada de lado pelos estudiosos. A nossa pesquisa dialoga com as considerações do especialista, pois objetivamos nos debruçar sobre os folhetins publicados no início de sua carreira, tratando-se, portanto, de uma parte da obra pouco conhecida e pouco valorizada, tal como Orlando Grossegeisse (2006-07, p. 1) corrobora: “fala-se muito do ‘último Eça’, mas (ainda) pouco do ‘primeiro Eça’ da *Gazeta de Portugal* e do *Distrito de Évora*”.

Observa-se, com a opinião dos dois estudiosos que escreveram no início do século XXI, uma tentativa de valorização dessa parte da obra queirosiana que estava relegada a segundo plano. Evidenciaremos, a partir da mobilização crítica de vários estudiosos de diferentes épocas e com enfoques críticos também diversos, que os textos iniciais do autor, desde a publicação na *Gazeta de Portugal*, na década de 1860, à reunião em livro, até grande parte do século XX, foram considerados obras menores dentro do cânone queirosiano. Batalha Reis justifica a necessidade de escrever o texto que viria a ser a introdução de *Prosas bárbaras*, como uma tentativa de compreensão do início da carreira de Eça:

Não quis só escrever anedotas que dão muita vida mas pouca explicação. Não foi só quando os Folhetins da *Gazeta de Portugal* se publicaram que ninguém os entendeu e que se consideraram uma acumulação de palavras sem nexos. Muitos anos depois, ainda o crítico Moniz Barreto os considerava escritos “*sem ideia*”. Hoje mesmo a grande maioria dos que os relesem teria igual opinião. (REIS, J. B., *apud* REIS, B. C. B., 1966, p. 190-191, grifos do autor).

Reis reconhece a estranheza com a qual os escritos jornalísticos de Eça foram recebidos, durante a década de 1860, não somente afirmando que alguns críticos do século XIX, como Moniz Barreto<sup>24</sup>, desvalorizaram esses textos, mas também apontando que o leitor do início do século XX poderia não compreender as primeiras publicações de Eça de Queirós, possivelmente pelo fato de o escritor já ser consagrado como um dos grandes nomes do realismo português.

Como demonstra Batalha Reis, as narrativas foram notadas na década de 1860, como uma “novidade extravagante e burlesca” (REIS, J. B., 2004, p. 166). Por sua vez, Carlos Reis explica que

o escândalo suscitado pelas *Prosas Bárbaras* advinha das inovações estilísticas que os seus folhetins constituíam: linguagem exuberante, algo desordenada sintaticamente, carregada de adjetivação por vezes incoerente, ela rompia frontalmente com as preocupações formais que caracterizavam a segunda geração romântica. (REIS, C., 1979, p. 12).

A reflexão de Carlos Reis sugere que o estranhamento causado ao leitor desses folhetins pode ter sido provocado pelas inovações estilísticas dos textos. Por outro lado, o comentário irônico de Teixeira de Vasconcelos, fundador da *Gazeta de Portugal*, em que ele afirma que “tem muito talento este rapaz; mas é pena que estudasse em Coimbra, que haja nos seus *Contos*, sempre, dois cadáveres amando-se num banco do Rossio [...]” (*apud* REIS, J. B., 2004, p. 167), corrobora a ideia de que os primeiros textos jornalísticos de Eça tiveram uma recepção negativa, muito provavelmente, não somente pela inovação estilística, mas também pelos temas fantásticos desses folhetins.

A série de cinco artigos intitulada “Uma estreia fúnebre ou d’Eça” (1867) que aborda a narrativa “Notas marginais”, assinada por Urbano Loureiro, redator do jornal *Bocage Piparotes literários*, é outro exemplo bastante significativo de como os escritos de Eça foram recebidos de modo pejorativo na década da publicação. O comentarista inicia o primeiro texto fazendo uma troça do nome do autor dos folhetins: “Eça quer dizer: cenotaphio, mausoleo,

---

<sup>24</sup> Moniz Barreto, num artigo do jornal *O Repórter* (1888), comenta sobre a produção inicial do autor, destacando que Eça “precipita-se na improvisação apaixonada, na fantasia dolorosa ou radiante, no pesadelo e no êxtase. A sua prosa é lírica. Algumas das suas páginas são ataques de nervos” (BARRETO, [1888] 1944, p. 215). A nosso ver, Moniz Barreto apresenta uma visão pejorativa dos folhetins, pois, para ele, esses textos seriam frutos de um artista idealizado e romântico. Além disso, para o crítico, esses textos seriam “ataques de nervos”, ou seja, o autor de contos fantásticos é tido como um doente. Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 17-18) ressalta que alguns estudiosos, no final do século XIX, associavam o fantástico ao caso de nevrose dos escritores. A pesquisadora cita o livro *Poètes et névrosés*, de Arvède Barine, do início do século XX: “O livro de Barine não se propõe a tratar especificamente do fantástico e, sim, a estudar a vida e a obra de quatro escritores como casos de nevroses (como se dizia na época): Hoffmann e Poe e o alcoolismo, De Quincey e o ópio, Nerval e a loucura”.

sacrophago; nem nos opponham que o novel escriptor assigna: Eça de Queiroz; o ultimo appellido não nos desvanece a impressão causada pelo primeiro; em torno do qual volitam, como aves de máo agouro, sombras lugubres, sinistras, pavorosas, de morte” (LOUREIRO, U., 1867, p. 4, grifos do autor). Nos cinco números, Loureiro critica negativamente as escolhas linguísticas e temáticas de Eça, concluindo o último artigo da seguinte maneira: “O snr. Eça de Queiroz póde muito bem ser *uma grande coisa*, cremos até que o seja, mas tem dois defeitos, quanto a nós gravissimos; o 1.º, o de escrever folhetins; 2.º... o mais grave de todos... o de não escrever senão asneiras” (LOUREIRO, U., 1867, p. 47, grifos do autor).

Desta forma, tendo em vista a recorrência do tom pejorativo da recepção crítica dessa época, concordamos com Campos Matos, que afirma que, “pelos temas, pelo estilo, pelas imagens, estes folhetins causaram sensação e escândalos, nesse ano recuado de 1866, com os seus cemitérios, cadáveres, coveiros, estados de alma místicos, fantasmas, figuras diabólicas, átomos libertados pela morte, que se transformam na natureza [...]” (MATOS, 2002, p. 218-219).

Vianna Moog também menciona que a publicação das narrativas causou alvoroço no meio literário português, e chegou-se a pensar que o escritor dos relatos fosse um pseudônimo: “Chegava-se a duvidar da existência e da identidade do autor desses escritos de tantas ousadias de mau gosto” (MOOG, 1938, p. 87). O ensaísta ainda destaca que os textos jornalísticos de Eça eram referidos pelos intelectuais como um “modelo de ridículo e o seu autor apontado como exemplo insuperável de humorista involuntário” (MOOG, 1938, p. 87).

Conforme pode ser observado pelo relato de Moog, um autor brasileiro que escreveu na primeira metade do século XX, e pelos depoimentos de Batalha Reis, de Teixeira de Vasconcelos e de Urbano Loureiro, comentaristas contemporâneos do momento de publicação desses textos, houve uma crítica depreciativa, que percorrerá grande parte do século XX, fazendo com que essas narrativas fossem deixadas em segundo plano nos estudos sobre Eça de Queirós.

Diversos manuais de literatura reproduzem uma crítica pejorativa aos primeiros artigos de Eça. Joaquim Ferreira, por exemplo, discorre que os contos de *Prosas Bárbaras* “são historiazinhas românticas dum sonhador emotivo, cujas preferências diferiam das usuais nos literatos do tempo. O lúgubre, o spectral, o macabro – tais eram as decorações predilectas nesses folhetins [...]” (FERREIRA, 1971, p. 1057). Por sua vez, António José Saraiva e Óscar Lopes pontuam que essas narrativas “foram estranhadas até ao riso, porque o nosso público, mesmo o selecto, não estava preparado para o novo estilo literário que o autor, fantasista e familiarizado com a literatura recente, pela primeira vez cultivava em Portugal”

(SARAIVA; LOPES, 1979, p. 923). Os pesquisadores portugueses também destacam que nos folhetins de *Prosas bárbaras*

um pavor romântico de cemitérios, aparições, espíritos do mal, forças demoníacas, agouros, vagos mistérios das coisas, constitui, sem dúvida, o fundo das *Prosas Bárbaras*, alimentado por sugestões de Poe, Hoffmann, Baudelaire, Nerval e do ocultismo goethiano, um fundo que, *ironizado*, o escritor descarrega sobre as ansiedades nocturnas do leitor, tal como as velhas criadas supersticiosas o serviam aos meninos dos patrões. (1979, p. 940, grifo do autor).

Apesar de reconhecerem a temática fantástica nos primeiros textos de Eça de Queirós, os investigadores depreciam essa produção. Entretanto, chama-nos a atenção que, de acordo com eles, Eça se aproveita das leituras de autores como Poe, Hoffmann e Nerval, conhecidos por escreverem narrativas fantásticas, contudo, de modo ironizado, dando a entender que a utilização da ironia seria um aspecto negativo dos folhetins. Ao longo do trabalho, evidenciaremos que a ironia e o humor são características dos textos fantásticos de *Prosas bárbaras*. No entanto, ao contrário dos historiadores da literatura, defendemos a valorização desses dois recursos que trazem um tratamento diferencial para o fantástico.

O brasileiro Massaud Moisés também desvaloriza os escritos iniciais do autor, ao afirmar que “do ponto de vista literário, é a fase menos importante da carreira de Eça” (MOISÉS, 1983, p. 240). O investigador assinala que seria uma

fase de indecisão, preparação e procura, dum escritor ainda jovem e romântico, à mercê duma heterogênea influência, especialmente de origem francesa, tendo à frente Baudelaire e Gérard de Nerval. De mistura, o fascínio por Heine e Hoffmann, tudo convergindo para a formação de atmosferas de mistério e desgarrada fantasia, travestidas numa linguagem lírica e melíflua. (MOISÉS, 1983, p. 240).

Os manuais de literatura de Ferreira (1971), de Saraiva e Lopes (1979) e de Moisés (1983) cristalizam um ponto de vista negativo sobre os primeiros textos jornalísticos de Eça de Queirós. Uma das críticas feitas por esses investigadores é o pendor romântico dessa ficção. Conforme se observa nas críticas apontadas acima, para Ferreira, as temáticas abordadas por Eça seriam macabras e se distanciariam das dos escritores de seu tempo. Por outro lado, Saraiva e Lopes, seguidos de Moisés, destacam que as temáticas de *Prosas bárbaras*, típicas da narrativa fantástica<sup>25</sup> – como cemitérios, aparições e forças demoníacas, por exemplo –, se aproximariam da literatura produzida por outros escritores estrangeiros, como o americano Edgar Allan Poe e o alemão E. T. A. Hoffmann, dentre outros. Entretanto,

---

<sup>25</sup> No capítulo que nos debruçaremos sobre a conceitualização do fantástico, apontaremos que, de acordo com alguns estudiosos, algumas das temáticas dos contos fantásticos de Eça também são similares aos do gótico.

não devemos considerar a aproximação com outros escritores como um defeito, advindo da cópia, e sim como um diálogo. De acordo com Batalha Reis, Eça era leitor de autores de diversas nacionalidades:

Assim as primeiras influências que actuaram em Eça de Queirós – aquelas que mais evidentemente se reconhecem nas suas primeiras criações literárias, os escritores de cuja frequência eu posso dar testemunho – foram, principalmente, Henrique Heine, Gerardo de Nerval, Júlio Michelet, Carlos Baudelaire; mais distintamente, ou mais em segunda mão, Shakespeare, Goethe, Hoffmann, Arnim, Pöe, e envolvendo tudo poderosamente, Vítor Hugo. (REIS, J. B., 2004, p. 177-178).

Veremos que Eça, em *Prosas bárbaras*, dialoga com outros escritores estrangeiros. Batalha Reis (2004, p. 177) ainda ressalta que a literatura fantástica que chegava a Portugal vinha da Alemanha, por intermédio da França, o que nos reforça a importância de Hoffmann e do romantismo alemão nos primeiros textos queirosianos. Reis (2004, p. 177) chega a afirmar que Eça de Queirós foi o maior representante da literatura fantástica em Portugal entre os anos de 1866 e 1867.

Eça, portanto, apreciava o romantismo alemão<sup>26</sup>, ao ponto de situar algumas de suas narrativas na Alemanha e inserir personagens germânicos em alguns textos. Alguns contos, como “O Senhor Diabo”, abordam o tema do diabólico, bem ao gosto de Goethe. Destacamos os estudos de Maria Manuela Gouveia Delille (1984), que se detém à recepção de Heine no romantismo português. A investigadora destaca, entre outras coisas, os traços comuns entre os textos heinianos e queirosianos, mostrando como o escritor português se apropria dos textos do autor alemão<sup>27</sup>. Por sua vez, Roberta Rosa de Araújo (2008) atenta para a relação entre Eça e Goethe, outro escritor germânico com bastante relevância na obra queirosiana. Nota-se também um contato com outros autores estrangeiros: em pesquisa em nível de Iniciação Científica, discutimos algumas questões sobre aproximações e distanciamentos entre a produção de Eça de Queirós e a de Edgar Allan Poe.

Retomando algumas das questões levantadas pelos manuais de literatura, percebemos que os historiadores pouco se detêm ao estudo e levantamento da literatura fantástica produzida em Portugal. Ferreira afirma que as preferências do jovem Eça muito se diferenciavam das dos literatos do tempo dele, enquanto Saraiva e Lopes, apesar de

<sup>26</sup> Alguns críticos, como Fidelino de Figueiredo, reconhecem o diálogo com o romantismo alemão nos folhetins da *Gazeta de Portugal*, entretanto, tendem a rebaixar os textos de Eça: “[nesses folhetins] se chocam diretas e indiretas as influências mais heterogêneas, com um bom excerto de serôdio romantismo germânico e de vago musicismo” (FIGUEIREDO, 19--?, p. 40).

<sup>27</sup> Discutiremos algumas destas questões nos capítulos seguintes, e, especificamente no capítulo 5, mostraremos algumas das semelhanças e diferenças entre o conto “A ladainha da dor” e as obras de Heine e de Berlioz, um escritor francês.

reconhecerem o diálogo com outros escritores, concordam que os contos de Eça seriam diferentes dos que eram produzidos em Portugal, naquela época.

Discordamos da opinião desses investigadores, pois o estudo de Maria Leonor Machado de Sousa (1978) contraria essa perspectiva, por evidenciar a presença da literatura “negra” ou “de terror”, ao longo dos séculos XVIII e XIX, em terras lusitanas. Destacamos ainda os volumes *Antologia do conto fantástico português* (1967) e *O fantástico, a ficção científica e gêneros afins na novelística portuguesa* (2010), que fazem um levantamento de diversas obras fantásticas produzidas em Portugal, sobretudo durante os séculos XIX e XX. Também chamamos a atenção para outros escritores que se dedicaram à literatura fantástica na década de 1860. Meses antes da publicação dos folhetins de Eça de Queirós, Teófilo Braga reúne em livro os seus *Contos fantásticos* (1865), enquanto os *Contos* de Álvaro do Carvalho são lançados em livro no ano de 1868. Também ao longo dessa década, Camilo Castelo Branco publica alguns contos que dialogam com o insólito, mostrando a fertilidade da literatura fantástica produzida no Oitocentos, sobretudo no momento de publicação dos folhetins iniciais do jovem Eça.

As histórias literárias, portanto, dão pouco destaque para a abordagem dos primeiros textos fantásticos queirosianos. Diante disso, sente-se a necessidade de estudos que revejam a obra de determinados escritores, como Eça de Queirós, lido muitas vezes apenas como um escritor realista. Como defendemos, a vertente fantástica do autor de *O primo Basílio* passou a ser valorizada somente no final do século XX, depois de novas leituras de sua obra. Constatamos que, antes disso, poucos estudiosos se dedicaram à análise dos seus textos fantásticos, sobretudo os do início da carreira, e quando o fizeram, muitas vezes, lançaram mão de comentários pejorativos.

Para alguns manuais de literatura, o jovem Eça era um fantasista, o que nos levaria a crer que, supostamente, os textos jornalísticos não dialogariam com o contexto social do século XIX. João Gaspar Simões, num estudo biográfico do autor, destaca a predominância de temas abstratos nos escritos da década de 1860: “Para a sua literatura de então, o meio pouco importava [...] [pois] estaria sempre entre os sonhos e as alucinações que presidiam à sua gênese literária do momento” (SIMÕES, 1945, p. 101). Para esses estudiosos que depreciam a fantasia, o foco da produção de Eça, nesse período, seria em temas que se distanciassem do contexto social. Entretanto, nós discordamos dessa perspectiva, pois cremos que Eça já se preocupava com a observação do meio social – uma das características da sua produção –, por inserir a crítica, nos seus primeiros textos.

Ao contrário dos demais críticos da época, já na década de 1940, Mário Sacramento valoriza a produção inicial queirosiana e destaca o interesse dele por assuntos sociais: “No autor dos folhetins da *Gazeta* há já aquele homem interessado pelos *acontecimentos político-sociais* que encontraremos no redactor do *Distrito de Évora*, no colaborador das *Farpas* e no articulista das *Crónicas de Londres*” (SACRAMENTO, [1945] 2002, p. 49, grifos nossos). Sacramento exemplifica o apreço pela observação do contexto social, com os folhetins de aparência cronística “Miantonomah”, “Ao acaso” e “Lisboa”, também compilados nas *Prosas bárbaras*. As afirmações de Reis e Peixinho, na introdução do volume crítico *Textos de Imprensa I* seguem o posicionamento de Sacramento, e corroboram a nossa hipótese: “Já nestes primeiros escritos Eça reflecte uma certa propensão para assuntos de teor social e moral” (REIS, C; PEIXINHO, 2004, p. 35). A nosso ver, contudo, a crítica social também se encontra em textos ficcionais dessa compilação.

Ao longo do século XX, alguns pesquisadores se dedicaram ao estudo de *Prosas bárbaras*, com o interesse de analisar a estilística desses escritos. A dissertação de Licenciatura em Filologia Românica de Maria Isabel da Silva Granate Lopes de Paula defendida em 1945 na Universidade de Lisboa, e publicada na edição da *Revista Ocidente*, em 1958/9, tem como título “*Prosas bárbaras: ensaio de análise estilística*”, em que a autora faz um estudo sobre a adjetivação, as metáforas, as comparações, a estrutura do período e do grupo de período, nessa obra. Por sua vez, Maria Isabel Saraiva, em “A adjetivação nas *Prosas bárbaras* de Eça de Queirós”, publicado na *Separata do “Boletim de Filologia”*, em 1948, também se interessa pela estilística desse título. Para além dessas questões, alguns pesquisadores, como Jacinto do Prado Coelho, comentaram sobre a lírica desses textos<sup>28</sup>.

No entanto, na década de 1950, Maria Eduarda da Rocha Martins Gonçalves Dias defende a dissertação para Licenciatura em Filologia Românica, na Universidade de Lisboa, cujo título é “‘O fantástico’ nalguns contistas portugueses do século XIX” (1957). Apesar de o trabalho apresentar uma certa fragilidade por abranger um *corpus* muito grande, o estudo de Dias merece reconhecimento, por apontar a presença do fantástico em obras de diversos autores portugueses do século XIX, como Alexandre Herculano, Álvaro do Carvalho, Fialho de Almeida e Teófilo Braga, e por reconhecer a faceta fantástica dos primeiros textos jornalísticos de Eça de Queirós e de outras obras do autor, distanciando-se da maioria dos

<sup>28</sup> Jacinto do Prado Coelho valoriza os textos de *Prosas bárbaras*, pois, para ele, “são trechos de prosa poética contidos nesse volume o primeiro surto de simbolismo *avant la lettre* que se observa em Portugal; Eça antecipou-se, ao escrevê-los, aos poetas parnasianos e simbolistas, ao mesmo tempo que anunciava à distância um inquietante prosador-poeta, trágico e visionário: Raul Brandão. O facto de se tratar mais dum exercício literário da juventude que dum produto de íntima necessidade de expressão não lhes tira lugar destacado na história da literatura portuguesa.” (COELHO, 1960, p. 649).

estudos dessa época, que destacavam questões estilísticas de *Prosas bárbaras*. Além do mais, a investigadora aponta a ironia dessas narrativas, que seria, para ela, um fator diferencial do fantástico queirosiano:

com os seus folhetins literários, o jovem e irreverente Eça propunha-se criar, deliberadamente, um novo género: o “fantástico”. Mas este *fantástico* trará já a marca que individualizará o seu autor, dentro da panorâmica da Literatura Portuguesa, na segunda metade do século XIX: a *ironia* será essa marca inolvidável (DIAS, 1957, p. 78, grifos da autora).

Concordamos com a pesquisadora, pois a ironia faz com que os textos iniciais de Eça se distanciem da concepção de fantástico, entendida num sentido mais restrito, como veremos no próximo capítulo, pois muitos estudiosos condenam o uso do humor em narrativas fantásticas. A nosso ver, Eça de Queirós utiliza, em diversos contos, elementos humorísticos e irônicos que quebram as expectativas de leitura de um texto fantástico.

Mário Sacramento dedica-se à ironia na obra queirosiana e já reconhece, junto com o riso, a sua presença nos primeiros textos de Eça. Ao comentar o folhetim “A ladainha da dor”, o estudioso observa o diálogo entre o texto de Eça e o de Heine e afirma que “Eça traduz a ironia de Heine pelo sarcasmo. Só a expensas suas, lentamente, virá a conquistá-la [a ironia]” (SACRAMENTO, 2002, p. 42). No entanto, o autor destaca a ironia em outros folhetins de *Prosas bárbaras*, como em “Uma carta”: “Pela primeira vez Eça de Queirós pega numa pena para escrever conscientemente com genuína Ironia.” (SACRAMENTO, 2002, p. 61). Por sua vez, Dias (1957), como já mencionado, reconhece a ironia nos folhetins fantásticos e a considera como um diferencial nos textos queirosianos desse gênero.

Contudo, alguns críticos, como Vieira de Almeida, que escreve na década de 1940, tendem a rebaixar a ironia nos textos fantásticos de Eça: “Enquanto se ‘enevoava no fantástico’, ao tempo da sua juventude literária, essa ironia fora-lhe em parte supérflua, embora entrasse por vezes na composição do conto ou transparecesse na fala das suas personagens [...] A criação era-lhe nesse tempo inteiramente livre e sem fórmula.” (ALMEIDA, [193-?], p. 30).

Por sua vez, Joel Serrão, em *O primeiro Fradique Mendes*, analisa a produção publicada na *Gazeta de Portugal* e no *Distrito de Évora*, sugerindo a depreciação de algumas narrativas, como “Onfália Benoiton”, que, para ele, teria uma “insignificância literária” por se limitar a “parafrasear a temática do dramalhão de V. Sardou” (SERRÃO, 1985, p. 137). O crítico conclui que “o Eça dos fins de 1867 não havia ainda encontrado o seu caminho e, até, nem sabia se alguma vez o viria a encontrar” (SERRÃO, 1985, p. 138). O comentário de

Serrão corrobora um posicionamento que desvaloriza as primeiras produções queirosianas, por elas serem frutos de experimentos literários.

Entretanto, apesar das apreciações negativas aos textos jornalísticos de Eça, é preciso considerar que alguns estudiosos reconhecem a liberdade criativa dessa produção. Para Reis e Peixinho, “estes textos, ao mesmo tempo que permitiam ao jovem Eça esboçar intrigas, personagens e cenários [...] também constituíam um excelente exercício estilístico, através do qual se ia buscando um certo caminho estético.” (REIS, C.; PEIXINHO, 2004, p. 44). Os pesquisadores também apontam que esses folhetins “devem ser lidos como espaços de germinação da narratividade queirosiana, num tempo claramente incipiente e, como tal, permeável a exercícios de escrita que, longe da perfeição e da maestria que só a possibilitará, se assumem como esboços ainda bastante rudimentares” (REIS, C.; PEIXINHO, 2004, p. 32).

Nota-se, no comentário acima, de dois autores que escreveram no início do século XXI, uma mudança do olhar da crítica sobre a produção inicial; ao contrário do que encontramos nos estudiosos anteriormente citados, há uma tentativa de valorizar os contos de *Prosas bárbaras* em sua importância na formação da carreira vindoura de Eça de Queirós. Percebe-se que esse título, porém, não tende a ser valorizado por esses investigadores por si só, em suas especificidades, mas apenas como um “espaço de germinação” da genialidade futura do escritor.

Nessa premissa, tem-se alguns estudos, como o de Ana Teresa Peixinho, intitulado *A gênese da personagem queirosiana em Prosas bárbaras* (2002), que faz um cotejo de alguns textos da coletânea, com o intuito de mostrar a semelhança com os personagens de obras posteriores de Eça. Por sua vez, Maria do Carmo Castelo Branco, numa dissertação de Mestrado apresentada à Universidade do Porto, na década de 1980, e publicada em livro em 2006, faz uma análise dos folhetins “Lisboa”, “A morte de Jesus” e “Uma carta” (a Carlos Meyer), presentes em *Prosas bárbaras*, com o objetivo de mostrar que esses três títulos apresentam traços ideológicos e temáticos encontrados no restante da obra queirosiana. Daniel-Henri Pageaux (1997), no artigo “Das primeiras crônicas ao universo do romance: algumas perspectivas da criação queirosiana”, defende o mesmo posicionamento que essas duas pesquisadoras, ao selecionar algumas das narrativas de *Prosas bárbaras* e compará-las com obras posteriores; o crítico sintetiza que

a nível cronológico e histórico, um jovem jornalista vai definindo uma posição política que se radicaliza depois de 1870. A nível temático, esses textos revelam elementos de elaboração para os personagens de futuros romances. Mas sobretudo a nível da sensibilidade e das mentalidades, exprime-se uma tonalidade complexa

entre ironia e nostalgia, que, como se sabe, talvez seja a maior originalidade do mundo queirosiano. (PAGEAUX, 1997, p. 318-319).

Com essa perspectiva, nota-se o caráter experimental dos textos de *Prosas bárbaras*, uma vez que Eça “reaproveitaria” os seus personagens em obras futuras, questão discutida por Cláudia Sofia Beça Gradiz Lázaro (2007), em pesquisa de Mestrado apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, que estuda os personagens artistas dessa compilação, comparando-os com os de outras obras queirosianas.

Na década de 1990, diversos estudiosos revisam a obra de Eça, reconhecendo a vertente fantástica no autor. Saraiva, que na sua história literária escrita em conjunto com Óscar Lopes tinha desvalorizado os textos iniciais, reconhece que o fantástico predomina durante a carreira do autor:

nas suas primeiras obras, as *Prosas Bárbaras* [...], Eça é um escritor do gênero a que depois se chamou “fantástico”, e nas últimas, que são vidas de santos, volta a esse caminho; as suas obras que foram chamadas “realistas” estão entre aquele começo e este fim “fantásticos...”. São um intervalo numa série vasta; tendo em conta que mesmo na fase “realista” da obra de Eça há vários romances que programaticamente nada têm de realistas, como *O mandarim*, *A cidade e as serras*, *A ilustre casa de Ramires*, e até onde falta qualquer propósito de coerência e de verosimilhança, como *A relíquia*. Sem falar de *O mistério da Estrada de Sintra*. (SARAIVA, 1995, p. 149-150).

Com esta afirmação, é preciso considerar que, embora Eça de Queirós seja um autor reconhecido por suas obras que dialogam com a estética realista, sua produção não deve ser vista estritamente sob esse eixo.

No início do século XXI, surgem alguns estudos revisionistas que destacam o fantástico na produção queirosiana. Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, numa tese de doutorado intitulada “A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós”, apresentada à Universidade do Minho, em 2000, e publicada em livro em 2002, comprova que o fantástico é bastante diversificado e vasto na produção queirosiana. Por sua vez, Teresa Manuela Vasques Fadista da Cruz Rosado (2004), na dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, faz uma comparação entre a produção fantástica de Eça de Queirós com a de Camilo Castelo Branco.

O reconhecimento do fantástico na obra inicial queirosiana também é apontado num artigo escrito por Henriqueta Gonçalves: “A propensão para o universo do fantástico em Eça de Queirós não foi, pois, pontual; ela acompanhou o seu percurso literário desde os tempos em que escrevia para a *Gazeta de Portugal*, por volta de 1866-1867, até aos últimos momentos da sua presença como escritor [...]” (GONÇALVES, 1998, p. 143). Gonçalves,

portanto, sintetiza que o fantástico não deve ser visto estritamente durante um momento específico da carreira de Eça, pois essa característica está presente até o final de sua produção, posicionamento que reflete sobre a necessidade de novos estudos revisionistas sobre o escritor.

Já nos anos 2000, outro pesquisador que apresenta um olhar diferente da crítica tradicional, evidenciando a presença do fantástico ao longo da obra de Eça, é João Camilo dos Santos. O estudioso afirma que

desde o início [Eça] manifestara tendências aparentemente ou realmente contraditórias – gosto pela fantasia, por um lado; apego a um realismo rigoroso e útil, por outro – deixou-nos de fato obras dominadas de maneira relativamente acentuada ora por uma ora por outra dessas tendências. Mas na realidade as duas tendências sempre coexistiram na sua obra, sendo impossível afirmar que a tendência para a fantasia caracteriza exclusivamente uma dada fase e a tendência para o realismo caracteriza exclusivamente outra. (SANTOS, J. C., 2001, p. 165).

O comentário de Santos também valoriza a produção fantástica de Eça, reconhecendo que, ao mesmo tempo que o autor apresenta o gosto pela fantasia, característica vista de modo pejorativo pelos historiadores da literatura, também mostra um apego pelo realismo. Ou seja, a carreira de Eça seria pautada, segundo as considerações de Santos, por essas duas tendências: realismo e fantasia.

Antonio Augusto Nery, por sua vez, em sua tese intitulada “Diabos (diálogos) intermitentes: individualismo e crítica à instituição religiosa em obras de Eça de Queirós” defendida em 2010 na Universidade de São Paulo, afirma que os textos das *Prosas bárbaras* “não podem ser esquecidos e desprezados, como muitas vezes foram pela crítica, por distanciaram-se daquele discurso literário empreendido por Eça em suas obras mais virulentas” (NERY, 2010, p. 120). O investigador também destaca que

a coletânea *Prosas Bárbaras* pode ser considerada o livro de Eça de Queirós menos lido e analisado pela crítica queirosiana, talvez pelo fato de o escritor ter sido sagrado na posteridade como o principal escritor realista português, contrariando as características “fantásticas” que o próprio Eça atribuiu aos primeiros textos que escreveu, contidos nesse volume. (NERY, 2010, p. 119).

As reflexões de estudiosos como Saraiva (1995), Gonçalves (1998), Santos (2001) e Nery (2010) lançam uma nova perspectiva sobre a obra de Eça de Queirós, apontando-o como um escritor que dialoga com o fantástico, visão que possibilita a valorização dos seus primeiros textos jornalísticos. Com este posicionamento, os textos que fazem parte da coletânea *Prosas bárbaras* podem ser lidos como uma obra promissora na carreira do jovem

escritor, pois, como vimos a partir da mobilização crítica deste capítulo, é possível a conclusão de que o fantástico não está restrito a um momento isolado da carreira do autor português. Mesmo em períodos vinculados ao realismo, Eça não deixa de utilizar o fantástico, que, para nós, é uma das ferramentas para se fazer a crítica social. Nos capítulos seguintes, assinalaremos que Eça insere a crítica social em seus folhetins fantásticos, procurando mostrar que há preocupação em questões do meio social do Oitocentos. Antes disso, porém, trataremos de definir o que seria fantástico, de acordo com os pressupostos de Eça de Queirós, para, em seguida, fazer um paralelo com as definições de fantástico e de insólito, propostas por alguns estudiosos.

## 4 O FANTÁSTICO, O INSÓLITO E A CRÍTICA SOCIAL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

### 4.1 Eça de Queirós e o fantástico

Eça de Queirós considerou diversos de seus textos como pertencentes ao fantástico. Relembramos o depoimento de Batalha Reis, apontado no capítulo 2, que comenta sobre um encontro que tivera com ele, no qual Eça concorda que, ao escrever sobre a vida de São Frei Gil, por volta de 1891, estava novamente no campo do fantástico, como nos textos da *Gazeta de Portugal* do início da carreira.

Por sua vez, em 1884, numa carta destinada ao redator da *Revue Universelle*, em ocasião da publicação francesa de *O mandarim*, Eça considera que essa obra seria um “conto fantasista e fantástico” (QUEIRÓS, *apud* RIBEIRO, 1994, p. 204)<sup>29</sup>. Portanto, outro título considerado como tal pelo próprio autor. Em outro momento, ao comentar sobre *A relíquia*, numa carta a Mariano Pina, de 25 de janeiro de 1888, Eça escreve que esse texto seria “fantástico como os de Hoffmann” (QUEIRÓS, 1961, p. 132). Mais uma obra que também estaria dentro dos limites desse conceito. Tais afirmações feitas pelo escritor são importantes para nos ajudar a pensar o que pode ser considerado fantástico para Eça de Queirós.

Ao mencionar Hoffmann, Eça demonstra conhecer os textos publicados pelo autor de “O homem da areia”, reconhecendo a importância dele como um expoente da literatura fantástica e um dos modelos representativos desse gênero. Discutiremos, mais adiante, sobre a importância de Hoffmann para a expansão da literatura fantástica no século XIX. Por ora, ressaltamos que Eça utiliza o termo fantástico para caracterizar diversos de seus trabalhos, como os folhetins que ele escrevera na *Gazeta de Portugal*, as obras *O mandarim* e *A relíquia*, e alguns contos, como “São Frei Gil”, compilado no volume póstumo *Últimas páginas* (1912), pelo mesmo organizador de *Prosas bárbaras*, Luís de Magalhães.

Apesar de Eça de Queirós colocar os seus textos numa mesma categoria, o fantástico, nestas diversas obras, recebe tratamentos diferentes. Analisar, porém, as diversas produções fantásticas produzidas ao longo da carreira do autor extrapolam os limites e os objetivos da nossa pesquisa de Mestrado, uma vez que nos debruçamos sobre os primeiros textos do autor reunidos em *Prosas bárbaras*. Diante disso, como discute Sequeira (2002), em sua tese de

---

<sup>29</sup> Utilizamos a tradução de Maria Aparecida Ribeiro, compilada no volume VI Realismo e Naturalismo da *História crítica da literatura portuguesa* (1994). No original: “conte fantaisiste et fantastique” (QUEIRÓS, 1992, p. 197).

doutoramento, há uma diversidade da vertente fantástica queirosiana. Para Sequeira, a dimensão fantástica da obra queirosiana se dá em diversos segmentos: i) o fantástico, o alegórico e o lírico, nos folhetins da *Gazeta de Portugal*, ii) nos limites do gótico, do romance negro e do romance histórico, como nos contos “Engelberto”, “O tesouro” e “O defunto” e no romance *A ilustre casa de Ramires*, iii) na zona do maravilhoso, nos contos “A aia”, “A perfeição”, “Adão e Eva no paraíso”, “São Cristóvão”, “Santo Onofre”, “Frei Genebro”, “São Frei Gil”, “A morte de Jesus” e passagens de *A relíquia*, iv) no policial (*O mistério da estrada de Sintra*), v) entre a magia, a comicidade e a ficção científica, em passagens de *A cidade e as serras*, vi) o fantástico substantivado (*O mandarim*).

Por sua vez, percebemos uma dificuldade de classificação dos primeiros textos fantásticos de Eça de Queirós. Peixinho (2002, p. 38-39), ao analisar as narrativas da *Gazeta de Portugal*<sup>30</sup>, separa os folhetins em três categorias: os que estariam no *domínio do fantástico*, no *domínio do real* e no *domínio programático*. De acordo com a pesquisadora, os contos que fazem parte do primeiro grupo são: “Notas marginais”, “Sinfonia de abertura”, “O Macbeth”, “Poetas do mal”, “A ladainha da dor”, “Os mortos”, “Ao acaso”, “O milhafre”, “O senhor Diabo”, “O lume” e “Mefistófeles”. Já o segundo grupo seria composto por “As misérias. I – Entre a neve”, “Farsas”, “O Miantonomah”, “Lisboa”, “Onfália Benoiton” e “Memórias duma força”; enquanto a terceira categoria englobaria dois textos: “Uma carta” e “Da pintura em Portugal”. Piwnik, ao discorrer sobre a produção contística de Eça, por sua vez, apresenta uma variação<sup>31</sup> da classificação de Peixinho; “Farsas”, segundo ela, poderia ser classificado como pertencente à esfera do fantástico: “A corrente que se pode qualificar de ‘fantástica’ e que ao princípio ‘O milhafre’ (1867) ilustra, como algumas das ‘Farsas’ (1866), e que tem a sua expressão mais perfeita com ‘O defunto’<sup>32</sup> (1895)” (PIWNIK, 2009, p. 19-20). Dessa forma, apoiados na sistematização feita por Peixinho, mas com a intenção de ampliar os contornos feitos por ela, acreditamos que seria possível observar os traços do insólito não apenas em “Farsas”, como também apontou Piwnik, mas em “As misérias. I – Entre a neve”, “Onfália Benoiton” e “Memórias duma força”. Também iremos analisar “A morte de Jesus”, apesar de o insólito, nesse conto, ser sutil, e estar relacionado à representação humanizada de Cristo.

<sup>30</sup> Entretanto, Peixinho, nessa sistematização, não classifica o folhetim “Misticismo humorístico”, que, para nós, estaria na categoria do domínio do fantástico. Além do mais, a pesquisadora leva em consideração textos ficcionais e não-ficcionais.

<sup>31</sup> Outros estudiosos apresentam uma variação em relação ao levantamento do fantástico em *Prosas bárbaras*. Para Carneiro (1992, p. 23), a “potencialidade fantástica” está em “As misérias. I – Entre a neve”, “Memórias duma força”, “A ladainha da dor”, “O milhafre” e “O Senhor Diabo”.

<sup>32</sup> Conto publicado no jornal carioca *Gazeta de Notícias* (1895) e inserido na coletânea *Contos* (1902).

Constatamos que, para parte considerável dos teóricos dos séculos XX e XXI, nem todos os textos enquadrados como fantásticos pelo próprio autor estariam dentro dos limites desse conceito. A delimitação se dá pelo fato de esse gênero literário ter tido uma conceituação *a posteriori*.

Conforme as afirmações de Eça, o fantástico aparece em diversos momentos de sua carreira, com diversas roupagens, o que nos mostra que esse gênero era entendido num sentido mais amplo no Oitocentos. Por outro lado, no século XX, estudos como os de Tzvetan Todorov (1970) entenderam-no de um modo mais restrito, que não permitiria classificar grande parte desses textos nesse gênero. Em outras palavras, pode-se dizer que parte dos estudiosos do século XIX “designava como fantástica toda narrativa de fatos que não pertenciam ao mundo real, contrariando a realidade que nos cerca” (BATALHA, 2011, p. 13). Diante da complexidade conceitual, estudiosos como Lenira Marques Covizzi (1978), Flavio García (2007; 2012) e Maria Cristina Batalha (2011; 2012) propõem uma nova forma de se pensar a literatura fantástica: o insólito, termo utilizado na nossa pesquisa.

## 4.2 O fantástico e suas fronteiras

Iniciamos a discussão<sup>33</sup> sobre o fantástico ressaltando a complexidade do termo. Maria Cristina Batalha destaca que uma das dificuldades encontradas para a compreensão desse conceito “provém das diferentes concepções filosóficas do final do século XVIII, que atribuíam a ele sentidos diversos, bem como as diferentes traduções<sup>34</sup> que tiveram, nas línguas europeias, os termos a ele correlacionados” (BATALHA, 2011, p. 12). A pesquisadora aponta que,

---

<sup>33</sup> Nosso objetivo não é o estudo exaustivo das diversas conceituações do fantástico. Para isso, indicamos o artigo “Literatura fantástica: algumas considerações teóricas”, de Maria Cristina Batalha, e o livro *A literatura fantástica: caminhos teóricos*, de Ana Luiza Silva Camarani, em que as autoras fazem um panorama das diversas teorias do fantástico. Objetivamos, neste capítulo, mostrar que o fantástico é um termo compreendido de uma forma mais ampla no século XIX, e, por outro lado, bastante delimitado, de acordo com diversos estudiosos do século XX. Diante disso, baseando-nos em pesquisas recentes, defendemos uma nova perspectiva para o fantástico, colocando-o dentro dos limites do insólito, que abrangeria outros gêneros, como o gótico, o maravilhoso, o policial etc.

<sup>34</sup> Para Remo Ceserani (2006, p. 10-11, grifos do autor), “em italiano, em francês e em espanhol os termos correspondem, grosso modo, àqueles do vocabulário filosófico alemão, hegeliano e romântico. Portanto, ‘fantasia’ e similares traduzem o termo *Phantasie*, estabelecido como uma faculdade considerada mais alta e criativa, e ‘imaginação’ e similares traduzem o termo *Einbildungskraft*, visto como uma faculdade inferior, que desenvolve uma atividade simples e agradavelmente combinatória. Já em inglês a situação é exatamente oposta, depois que Coleridge, transportando na sua língua a cópia dos conceitos românticos, designou o termo *imagination* a faculdade mais alta e criativa, a *Phantasie*, e com o termo *fancy* aquela mais simples e aglutinadora.”

na França, por volta de 1830, quando os românticos se apropriam do termo tentando desvinculá-lo da tradição gótica, eles o reinvestem com um sentido radicalmente novo, ao mesmo tempo em que o substantivam: a partir desta época, para os românticos franceses, “o fantástico” estará definitivamente associado ao nome do contista alemão E. T. A. Hoffmann, embora não tenha sido ele o criador do gênero. (BATALHA, 2011, p. 12-13).

O fantástico, para os românticos franceses, estaria relacionado ao modelo literário produzido por Hoffmann. Como já mostramos, Eça também tem uma perspectiva parecida com a dos românticos franceses, por associar o fantástico ao nome de Hoffmann.

Gianluca Miraglia (2004) ressalta que a boa recepção de Hoffmann na França, e, posteriormente, no restante do continente europeu, deu-se pelos elementos singulares que tornavam a sua obra diferente das dos seus contemporâneos. Para o pesquisador, os temas dos contos de Hoffmann, como o duplo, o jogo, o amor do artista, tornaram-se recorrentes na literatura (não apenas no gênero fantástico) do século XIX. De acordo com Miraglia,

tais temas são veiculados através duma forma narrativa que [...] ambienta a diegese num espaço convencionalmente considerado icônico em relação ao mundo da experiência quotidiana. Apresentando temas e motivos fantásticos numa moldura doméstica, familiar, o conto hoffmaniano tornava mais acessível, aos olhos do leitor francês, aquela viagem aos aspectos da vida nocturna, aos lados obscuros do real, as profundezas da psique e do sonho empreendida pelo Romantismo alemão (MIRAGLIA, 2004, p. 182).

Eça de Queirós, em alguns dos contos de *Prosas bárbaras*, insere algumas dessas temáticas comuns ao autor alemão, como o amor do artista, muito bem representativo em “A ladainha da dor”. Da mesma forma, Eça ambienta algumas de suas narrativas em espaços do cotidiano do personagem, como em “O Senhor Diabo”.

Conforme Batalha ressalta no comentário anteriormente citado, o fantástico surge como uma tentativa de desvinculação da literatura gótica. Devemos considerar que o gótico e o fantástico surgem em momentos bem próximos. Para muitos estudiosos, o conto “Le Diable amoureux” (1772), de Jacques Cazotte, marcaria o nascimento do fantástico; enquanto diversos estudiosos consideram *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, de 1764, o marco inicial do gótico.

Italo Calvino estabelece um parentesco entre as duas literaturas, afirmando que o gótico serviria de base para a consolidação do fantástico, uma vez que ambos partilham temas em comum:

É com o romantismo alemão que o conto fantástico nasce, no início do século XIX; mas já na segunda metade do século XVIII o romance “gótico” inglês havia

explorado um repertório de temas, ambientes e efeitos (sobretudo macabros, cruéis, apavorantes) do qual os escritores do romantismo beberiam abundantemente (CALVINO, 2004, p. 10).

Apesar de considerarmos o gótico e o fantástico gêneros próximos que compartilham diversas temáticas<sup>35</sup> comuns, e ambos estão, para nós, dentro dos limites do insólito, não iremos nos deter numa discussão apurada sobre o primeiro, pois extrapolaríamos os limites e os objetivos da nossa pesquisa. Reconhecemos, contudo, que alguns textos de *Prosas bárbaras*, como “A ladainha da dor” e “O milhafre” compartilham, ao mesmo tempo, características góticas e fantásticas, comprovando a afinidade entre os dois gêneros<sup>36</sup>.

Sandra Guardini Vasconcelos destaca a relevância da publicação de *O castelo de Otranto*, por ter “reintroduzido” “o horrível, o insano e o demoníaco, escancarando as contradições que marcavam a assim chamada Era da Razão” (VASCONCELOS, 2002, p. 119). Destacamos o termo “reintroduzido”, uma vez que, no século XVIII, estava em voga o racionalismo, corrente que explica os fatos por meio da razão. Por outro lado, a obra de Walpole vai contra o pensamento setecentista, que valorizava a ciência em detrimento do sobrenatural, por inserir eventos e situações inexplicáveis.

David Roas pontua que, no século XVIII, o mundo sobrenatural já não conseguiria ser explicado pela religião: “Com o racionalismo do Século das Luzes, porém, esses dois planos se tornaram antinômicos e, suprimida a fé no sobrenatural, o homem ficou amparado apenas pela ciência diante de um mundo hostil e desconhecido” (ROAS, 2014, p. 48). O crítico catalão destaca que, a partir do novo tratamento dado ao sobrenatural, “os românticos, sem rejeitar as conquistas da ciência, postularam que a razão, por suas limitações, não era o único instrumento de que o homem dispunha para captar a realidade” (ROAS, 2014, p. 49). Com esta afirmativa, pode-se dizer que a narrativa fantástica, por ser uma representação do mundo, tal como a de cunho realista, também é uma forma de se pensar o social, e, por isso, também é

---

<sup>35</sup> Sousa (1978) elenca dezesseis elementos fundamentais para o romance gótico: 1) um manuscrito encontrado, 2) a magia, 3) os espectros, 4) as pessoas loucas, 5) os mascarados, 6) os sonhos, 7) as obras de arte, 8) as figuras horrivelmente deformadas, 9) os crimes, 10) o sangue, 11) a religião, 12) a Itália, 13) a natureza, 14) bandos de salteadores, 15) castelos antigos e 16) as armaduras e espadas ferrugentas. Por outro lado, Ceserani (2006) estabelece sete sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica, a saber, 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo, 2) a vida dos mortos, 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade, 4) a loucura, 5) o duplo, 6) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível, 7) o eros e as frustrações do amor romântico.

<sup>36</sup> Analisamos o conto “O defunto” em comparação com uma adaptação fílmica, destacando os traços fantásticos e góticos dessa narrativa queirosiana (ver CARNIEL; PAVANELO, 2018c), evidenciando que o gótico, tal como o fantástico, é presença fértil na produção de Eça de Queirós. Por sua vez, José-Augusto França (19--?, p. 1097) também faz uma assimilação entre o fantástico e o gótico nos textos iniciais de Eça, ao comentar que, na década de 1860, Eça publicou “narrativas fantásticas” reunidas em livro no início do século XX, sob o título *Prosas bárbaras*, e que “cem anos atrás, teria dito ‘góticas’”.

um instrumento de crítica social, ponto que exploraremos no tópico a seguir do presente capítulo.

De acordo com Sousa, o gótico chegou tardiamente em Portugal. O atraso seria explicado pela forte agitação política portuguesa das três primeiras décadas do século XIX. Por isso, para a investigadora (1979, p. 12), “o romântico português conheceu, sem transição, a literatura noturna e sepulcral e a de evocações góticas”. Devido à recepção concomitante do gótico e do romantismo, a pesquisadora propõe a utilização do termo “literatura negra”, do francês “noir”, explicando a complexidade da dificuldade em precisar os contornos desses textos:

o termo *negro*, que escolhi para designar toda esta literatura desenrolada num ambiente de terror, é o que me pareceu mais amplo e mais adequado. “Gótico”, talvez mais clássico, embora legítimo quando empregado para a fase inicial da escola, não tem hoje significação, quando aplicado ao campo da literatura actual que se pode considerar descendente do “horror gótico”. Na verdade, quão longe da barbárie medievalista com que Walpole e os seus sucessores mais directos povoaram a ficção de há duzentos anos estão os modernos romances psicológicos e psicanalíticos! E isto para falar apenas dos extremos. O traço comum é o seu ambiente sombrio, e daí a classificação: no sentido mais lato, “negro” é uma designação de ambiente, e nada mais. (SOUSA, 1978, p. 11, grifo da autora).

A definição de Sousa evidencia a dificuldade em caracterizar como gótica parte das obras publicadas em Portugal nos séculos XVIII e XIX, comprovando as mudanças significativas no tratamento do horror e do sobrenatural. Seria preciso um novo termo para explicá-las, pois, para a investigadora, o gótico não abarcaria todo o *corpus* selecionado por ela. Sousa, apesar de não destacar os folhetins de *Prosas bárbaras*, atenta para outras obras de Eça, que, segundo ela, estariam próximas da estética gótica:

Eça de Queiroz escreveu o tétrico “O defunto” e o fragmento “Enghelberto”, em que se enredou de tal modo nos mistérios criados que não deve ter sabido como resolvê-lo, tal como acontecera em “São Frei Gil”. *A Ilustre Casa* tem reminiscências góticas, embora apenas com intuítos satíricos. Até na sua grande novela *Os Maias*, Eça recorreu a esta literatura. (SOUSA, 1978, p. 279)<sup>37</sup>.

Sousa evidencia que a literatura “negra” foi produzida e consumida em Portugal ao longo dos séculos XVIII e XIX, ressaltando que grandes literatos oitocentistas se filiaram a esta corrente, como Camilo Castelo Branco. A pesquisadora aponta que essa literatura teve suas manifestações em diversas formas (balada, teatro e novelística) e em diferentes suportes, como a tradução de narrativas estrangeiras e o jornal: “Tão importante como as traduções de

<sup>37</sup> Por sua vez, Sequeira (2002), considera os contos “Enghelberto”, “O tesouro” e “O defunto” e o romance *A ilustre casa de Ramires* entre os limites do romance gótico, do romance negro e do romance histórico.

novelas, na divulgação da literatura *negra* em Portugal, foi a actividade jornalística do Romantismo” (SOUSA, 1978, p. 189, grifo da autora).

Chama-nos a atenção que o folhetim seria uma das formas de divulgação da literatura “negra”. Além de Sousa, Sampaio Bruno, numa obra publicada em 1885, atenta para o fantástico presente em textos folhetinescos. Para ele, “pelo folhetim, um género de contos foi tentado com melhor escrúpulo [...] é o conto fantástico” (BRUNO, 1984, p. 93). Álvaro do Carvalho é destacado como um dos nomes significativos da literatura fantástica portuguesa daquele século. No entanto, Bruno também utiliza o termo “maravilhoso” para se referir ao autor de “Os canibais”. Para o ensaísta,

esse elemento compositivo [o maravilhoso] só desponta, entre nós, com os *Contos* de Álvaro do Carvalho e com os *Contos fantásticos* do Sr. Teófilo Braga, se bem que em língua portuguesa o brasileiro Álvares de Azevedo, nas *Noites da Taverna*, com o seu vasto conhecimento das literaturas, tivesse iniciado já e magnificamente tal género de produção. (BRUNO, 1984, p. 95).

De acordo com um crítico do século XIX, nota-se a dificuldade em definir o fantástico, pois Bruno ora faz uso desse termo, ora do “maravilhoso”; ao contrário, para teóricos do século XX, essas duas nomenclaturas possuem grandes diferenças. Para ele, os textos de Carvalho estariam filiados à mesma tradição que os de Teófilo Braga, ambos publicados quase na mesma época que os de Eça. Bruno demonstra que esse modelo literário também seria cultivado no Brasil, evidenciando a recorrência do fantástico na língua portuguesa ao longo do século XIX.

Ao longo do ensaio, Bruno comenta apressadamente sobre outros autores que escreveram contos fantásticos em Portugal no Oitocentos, como Teófilo Braga, Eça de Queirós, Gomes Leal e Silva Pinto. Sobre o autor de *O mandarim*, o crítico destaca que, no conto “O Senhor Diabo”, “O escritor [Eça] dota o género com maravilhosos devaneios, como esse fosforescente *Senhor Diabo*, em que o inimigo católico se sente morrer, ao luar, na poeira de uma estrada da Alemanha, vencido do amor” (BRUNO, 1984, p. 104). Apesar de comentar rapidamente o conto inserido em *Prosas bárbaras*, ressaltamos a importância do estudo de Bruno, por ele ser um crítico contemporâneo de Eça de Queirós que, ainda no século XIX, reconhece a vertente fantástica do autor, colocando-o na mesma tradição de Álvaro do Carvalho e Teófilo Braga, atualmente autores pouco estudados e pouco conhecidos do público leitor em língua portuguesa.

Bruno ressalta que Poe e Hoffmann seriam dois grandes modelos da literatura fantástica. Destacamos, no Quadro 3, as características da produção dos dois autores, de acordo com o crítico.

Quadro 3 – Diferenças entre o fantástico de Poe e o de Hoffmann, segundo Sampaio Bruno

Poe	Hoffmann
<ul style="list-style-type: none"> <li>• O fantástico leva a situações incontornáveis;</li> <li>• Consciência desorientada;</li> <li>• A verossimilhança geralmente é mantida, o efeito fantástico causa espanto;</li> <li>• O fantástico pode ser explicado pela loucura e ou pela confusão mental.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O fantástico pode ser explicado pela embriaguez de um personagem ou ser fruto de um sonho;</li> <li>• Sentidos físicos desorientados;</li> <li>• O efeito fantástico é manifestado desde o início da narrativa;</li> <li>• O fantástico pode ser explicado pelo despertar de um sonho.</li> </ul>

Fonte: Adaptado de BRUNO, 1984, p. 97-100.

Apesar das diferenças, para Bruno, os dois escritores estariam dentro dos limites do fantástico. Embora estejamos comparando o fantástico na obra de Poe e Hoffmann, tais considerações são pertinentes para se pensar sobre a manifestação desse gênero na literatura oitocentista, uma vez que os dois autores eram bastante conhecidos do leitor português durante a época de publicação dos contos inseridos em *Prosas bárbaras*.

Miraglia (2004) destaca que Hoffmann foi “descoberto” pela segunda geração romântica, no final da década de 1840. Entretanto, o investigador comenta que, “a partir dos anos 60, com a divulgação [em Portugal] das obras de E. A. Poe, na senda, aliás, do que tinha acontecido nos anos 50 em França, todo o discurso sobre Hoffmann implica um paralelo com o escritor americano [...]” (MIRAGLIA, 2004, p. 192). Portanto, não podemos pensar no fantástico do século XIX sem levar em consideração as produções de Hoffmann e de Poe. Em segundo lugar, o texto de Bruno nos interessa, porque o crítico entende esse gênero de uma forma ampla, tal como Eça de Queirós. Se levássemos em consideração os pressupostos defendidos por alguns teóricos do fantástico do século XX, perceberíamos que algumas das características destacadas por Bruno escapariam desse conceito, adentrando-se a outros gêneros vizinhos. A loucura ou o espanto, presentes nos contos de Hoffmann, de Poe e de Eça, por exemplo, não seriam condições suficientes para garantir a presença do fantástico para um teórico como Todorov.

De acordo com o pesquisador búlgaro, o fantástico seria um gênero bastante limitado, cuja característica fundamental é a hesitação. Para Todorov, há três condições para preencher o fantástico:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 2014, p. 38-39)

De acordo com essa aceção, o fantástico é bem delimitado, pois “dura apenas o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 2014, p. 47). É preciso que o evento fantástico não seja explicado até o final da narrativa, caso contrário, o texto pode pertencer a outros gêneros, como o maravilhoso ou o estranho. Para Todorov (2014, p. 48), pode-se definir como estranho o acontecimento que parece sobrenatural, mas que, no final, é explicado racionalmente, o que não altera as leis da natureza. Por sua vez, o maravilhoso pode ser definido como o acontecimento que recebe novas leis da natureza e termina com uma aceitação natural do sobrenatural. No fantástico, por outro lado, a dúvida entre o real e o imaginário deve permanecer após o término da narrativa. Contudo, a hesitação não está presente nas narrativas de *Prosas bárbaras*, não preenchendo, desta forma, a primeira condição para o fantástico todoroviano.

Por outro lado, alguns dos textos de Eça de Queirós, como “O milhafre”, “O lume” e “Memórias duma força”, podem receber uma leitura alegórica, que, para Todorov, anularia o fantástico: “Se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige no entanto que as palavras sejam tomadas não no sentido literal mas em outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico” (TODOROV, 2014, p. 71). Se utilizássemos os preceitos de Todorov para analisar “O milhafre”, texto em que o próprio narrador afirma se tratar de uma fábula, essa narrativa não estaria nos limites do fantástico, e sim do alegórico, pois, para Todorov (2014, p. 71), “a fábula é o gênero que mais se aproxima da alegoria pura”. Acreditamos que essa aceção é muito restrita, pois não permitiria uma interpretação da obra literária na qual seria possível relacioná-la com o contexto social. Todavia, o argumento de Todorov é rebatido por outros estudiosos. Como veremos, Batalha

(2011, p. 18) considera o alegórico como um dos adjetivos do fantástico. Com um ponto de vista semelhante, Selma Calasans Rodrigues, ao analisar um conto de Charles Perrault, tendo como base a acepção de alegoria proposta por Todorov, também afirma que o fantástico não se desfaz pela leitura alegórica, uma vez que

a opinião de Todorov só é válida para uma alegoria pobre que realmente se esgote em um significado único. Do contrário, o elemento fantástico ou o maravilhoso não se desfaz pela chave alegórica fornecida pelo autor, porque a narrativa permite outras leituras, diferentes da alegórica. (RODRIGUES, S. C., 1988, p. 63).

Desta forma, mesmo que, para Todorov, a alegoria anule o fantástico, defendemos um posicionamento similar ao de Batalha (2011) e Rodrigues (1988), colocando a alegoria dentro dos limites do fantástico e do insólito. Por essa razão, as duas condições fundamentais para o fantástico todoroviano (a hesitação e a possibilidade de o texto não receber uma leitura alegórica ou poética) não estão presentes nos textos jornalísticos do jovem Eça, o que nos leva a buscar outras reflexões para entender melhor o fantástico queirosiano.

A fim de compreendermos melhor os textos iniciais de Eça, também é preciso estabelecer relações entre o fantástico e outras estéticas, como o grotesco. Como demonstra Wolfgang Kayser (1986, p. 17-18), o termo “grotesco” surgiu para especificar uma espécie de ornamentação encontrada na Itália, no final do século XV. Houve, contudo, uma ampliação de significado desse conceito, que deixou de ser restrito a ornamentos arquitetônicos, e passou a contemplar outras artes, como a literatura. Selma Calazans, ao comentar sobre o grotesco nos ornamentos arquitetônicos do final do século XVI, destaca algumas características que se tornaram fixas da representação desse conceito, que, a nosso ver, também seriam pertinentes à literatura, como “a monstruosidade, o informe, o híbrido (a mistura de domínios: animal/humano/ vegetal), o *fantasioso* sem limites, que por vezes provoca o riso e que *sempre tem caráter crítico*” (CALAZANS, 2009, grifos nossos). A estudiosa, desta forma, reconhece que o fantasioso seria uma das formas de representação do grotesco e que sua utilização pode provocar o riso, com a função de criticar.

É interessante a relação do fantasioso com o grotesco apontada por Calazans (2009), pois Kayser, em seu célebre estudo, analisa diversas obras de escritores de literatura fantástica, como Hoffmann e Poe, o que justifica a afirmação de que “o grotesco aparece muitas vezes com as tintas do fantástico” (CALAZANS, 2009).

Ofélia Paiva Monteiro (2005) defende a distinção entre o grotesco e o fantástico, apontando que o traço tragicômico é exclusivo do primeiro. Contudo, alguns teóricos, como

Filipe Furtado, condenam o uso de elementos cômicos em textos fantásticos: “Nas narrativas fantásticas, espera-se do actor-testemunha que, perante uma ocorrência meta-empírica, fique aterrado ou, no mínimo, perplexo – nunca divertido” (FURTADO, 1980, p. 52). Entretanto, se compreendermos o fantástico a partir de uma acepção mais ampla, como a defendida por Batalha (2011), como veremos a seguir, os textos em que há a manifestação do grotesco fazem parte do fantástico. Eça de Queirós insere o cômico em contos fantásticos e insólitos, e mostra a complexidade dos folhetins de *Prosas bárbaras*, que, muitas vezes, quebram as expectativas de leitura esperadas de uma narrativa desse gênero.

Entendemos o fantástico num sentido amplo, tendo como base estudos recentes sobre a narrativa fantástica. De acordo com Batalha, “o fantástico expressa aquilo que representa a gratuidade pura da própria ficção, o rompimento da cadeia de causalidade, abrindo-se para a total liberdade do leitor, que intervém no texto livremente, através do seu imaginário, e contribui para a ruptura entre o literário e o real” (BATALHA, 2011, p. 18).

A estudiosa ressalta a importância do leitor para o entendimento do que seria fantástico numa narrativa, uma vez que esse gênero “convida o leitor a instalar um sentido para o texto, mas, ao mesmo tempo, o frustra em suas expectativas” (BATALHA, 2011, p. 19). A frustração se dá devido à multiplicidade de soluções possíveis para um sentido, porém, no fantástico, todas elas são excludentes umas das outras. Com essa definição, pode-se dizer que o efeito fantástico também está relacionado ao contexto de leitura do texto, uma vez que o leitor participa da narrativa.

A mesma investigadora reconhece a flutuação teórica que há nesse conceito e afirma que “o fantástico não pode ser enfeixado em uma categoria literária monolítica, porque ele supõe um conjunto de gêneros, subgêneros e categorias que a ele se vinculam – e com os quais tem em comum a recusa do real por parte do autor” (BATALHA, 2012, p. 498). Com esse posicionamento, a pesquisadora propõe, tendo em vista as diferentes concepções dessa nomenclatura, que o fantástico não deve ser considerado um gênero literário fechado, pois seria preciso avaliá-lo em sua multiplicidade, ou, nas palavras dela, “fantásticos adjetivados”, uma vez que esse termo pode ser considerado em seu plural “fantásticos”: “À pluralidade de fantásticos associam-se adjetivos diversos que lhe completam o sentido e dão formas mais perceptíveis ao gênero: grotesco, macabro, gótico, alegórico, metafísico, fantástico mágico, fantástico surreal etc.” (BATALHA, 2011, p. 18).

Defendemos um ponto de vista semelhante ao da estudiosa, pois, diante da dificuldade de se definir o fantástico por diversos estudiosos, seria preciso considerá-lo em seu plural, distanciando-se assim da concepção proposta por teóricos como Todorov, que o

compreendem sob uma perspectiva mais restrita, por entendermos que as primeiras narrativas queirobianas não se enquadram no fantástico todoroviano, por isso a necessidade de revisar esse termo.

### 4.3 O insólito

Devemos considerar que o fantástico é manifestado por meio de um evento insólito. Ressaltamos que, pelo fato de o insólito instaurar o fantástico, é mais propriamente uma categoria, como defendem Covizzi (1978) e Batalha (2012). Assim, o fantástico é o tratamento conferido no desenvolvimento de uma narrativa ao insólito. Por sua vez, um elemento insólito pode não instaurar o fantástico, mas outros tipos de tratamento que produzirão outros gêneros. Acreditamos que esse termo seja o mais apropriado para se referir aos textos de *Prosas bárbaras*, uma vez que Batalha considera que “a categoria do ‘insólito’ – traço comum a todo um conjunto de textos – seja adequado como modo de operacionalizar a reflexão sobre a literatura fantástica” (BATALHA, 2012, p. 497). Ao olharmos para o insólito como uma nova categoria para o estudo da literatura fantástica e de outros gêneros afins, percebemos que este termo tem o papel de revisar alguns conceitos. Nas palavras de Heidrun Krieger (2012, p. 45), “o valor do insólito, como fenômeno relacional sistêmico, pode ser visto, antes de mais nada, na sua força de tornar visíveis e instáveis sistemas normativos vigentes naturalizados e provocar a sua reformulação de forma inovadora e criativa”.

Num estudo promissor apresentado originalmente como dissertação de mestrado em 1970, isto é, no mesmo ano da publicação do trabalho de Todorov, e lançado em livro em 1978, Lenira Marques Covizzi propõe analisar a obra do brasileiro João Guimarães Rosa e a do argentino Jorge Luis Borges, sob o viés do insólito, que seria uma categoria que carregaria um sentido de “não-acreditável, incrível, desusado” (COVIZZI, 1978, p. 36). A pesquisadora, ainda na década de 1970, propõe um novo olhar sobre a literatura fantástica, situando-a no campo do insólito. Covizzi analisa o insólito, fazendo uma reflexão sobre o século XX, período que corresponde à produção dos dois autores estudados por ela.

De acordo com a investigadora, este século seria marcado pelo progresso técnico, porém, o desenvolvimento não resolveu ou explicou os problemas humanos. Ao contrário, segundo ela, o homem passaria a se questionar “cada vez mais e com maior intensidade e angústia sobre problemas que, se o afligiam, são agora acrescidos das novas implicações que o referido progresso técnico trouxe consigo. Instalou-se a exceção no cotidiano” (COVIZZI, 1978, p. 25). Em outras palavras, a autora vê o Novecentos como o século da dúvida e dos

questionamentos. Diante da não-resolução dos problemas, cria-se “o caos como ‘estrutura’ social, que passa a se definir por atitude de repúdio ao já visto, já sentido, já vivido, numa palavra de contrariedade ao preestabelecido” (COVIZZI, 1978, p. 25). A estudiosa chama a atenção que, diante desse quadro, poderia se dizer que ocorre uma crise, e “um mundo em crise é um mundo não sólito, tanto no plano socio-lógico-psicológico, quanto no da expressão artística” (COVIZZI, 1978, p. 26).

Diante do desconhecido, as artes e a literatura também serviriam para representar o mundo em crise: “Trata-se do insólito, que carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento de *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal...*” (COVIZZI, 1978, p. 26, grifos do autor), ou seja, a autora destaca que o termo serve como uma negação ao comum: “Quando ser insólito já é ser sólito, muda-se de direção” (COVIZZI, 1978, p. 26).

A investigadora elenca alguns pressupostos que nos ajudam a compreender esse conceito. O primeiro deles é o alto grau de estranheza em parte notável da ficção do século XX. Segundo ela, a estranheza serviria para exercer uma função crítica, entretanto, “não se trata de crítica num sentido restritamente social mas de crítica total, a ponto de a obra contestar-se a si própria contestando as convenções que a tornaram possível” (COVIZZI, 1978, p. 27). Portanto, a pesquisadora defende a função crítica do insólito, que, para nós, está visível nos textos de *Prosas bárbaras*. O segundo pressuposto defendido por Covizzi (1978, p. 34) é que a estranheza não ocorre somente na arte, a ocorrência se dá em paralelo com outros tipos de conhecimento, como o científico. Passando ao terceiro pressuposto, Covizzi (1978, p. 35) destaca que a arte ocidental tende a uma desintegração de seus elementos formadores, contrapondo-se com a arte anteriormente produzida. De acordo com a pesquisadora, o insólito do Novecentos entraria em conflito com “a grande maioria da ficção precedente, de tendência inegavelmente realista, lógica ou racionalista” (COVIZZI, 1978, p. 36).

Apesar de Covizzi contextualizar o insólito tendo como base o século XX, podemos afirmar que as considerações feitas por ela também podem explicar a presença do insólito no Oitocentos. Como demonstramos no capítulo anterior, os folhetins da *Gazeta de Portugal* foram pouco compreendidos pelo público leitor, seja pela temática ou pela estilística dos textos. Segundo as considerações de Covizzi, esse estranhamento pode estar relacionado ao insólito. No conto “Memórias duma forca”, por exemplo, o narrador é uma forca, já em “O milhafre” e “O lume”, temos, respectivamente, um pássaro e o fogo que dialogam com personagens humanos e fazem questionamentos sobre questões sociais, reforçando a ironia e o

insólito. Além do mais, Satã, em “O Senhor Diabo” não é mais um ser assustador como outrora fora.

Apesar de Covizzi destacar que a crítica, no insólito, não seria estritamente social, percebemos que essa característica está bastante evidenciada nos textos de *Prosas bárbaras*, tanto que uma das abordagens propostas por nós é, justamente, a análise da crítica social nesses escritos. Para nós, o segundo pressuposto também poderia ser válido para tratar o século XIX. No artigo “Antero de Quental”, Eça de Queirós destaca a abertura dos caminhos de ferro que conectaram Portugal com a França, na década de 1860, trazendo não apenas um intercâmbio cultural, mas também, novas ideias e filosofias que estavam em voga no restante do continente europeu. Assim, o fantástico, tal como o gótico, seria uma reação ao século da razão, marcado pelos avanços científicos.

A pesquisadora ainda destaca que o insólito seria similar a outras manifestações (ver Quadro 4). Tal sistematização, para nós, seria um marco bastante promissor para o estudo do insólito, pois ela reconhece que esse termo seria traço-comum de diferentes conceitos.

#### Quadro 4 – Manifestações congêneres ao insólito

- Ilógico: contrário à lógica; não-real; absurdo.
- Mágico: maravilhoso; extraordinário; encantador.
- Fantástico: que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.
- Absurdo: que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.
- Misterioso: o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.
- Sobrenatural: fora do natural ou comum; fora das leis naturais.
- Irreal: que não existe; imaginário.
- Supra-real: o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia.

Fonte: COVIZZI, 1978, p. 36.

Acreditamos que Covizzi sintetiza, com sucesso, a complexidade de se pensar o insólito na literatura, mostrando que ele é uma característica que estaria presente em diferentes manifestações, incluindo o fantástico. Flavio García comenta a sistematização feita por Covizzi, afirmando que

pode-se pressupor que esses diferentes gêneros ou subgêneros, que ela admite se nutrirem da manifestação do insólito, constituam um conjunto maior, que os teria por elementos – subconjuntos –, cuja área de interação comum a cada subconjunto seria, exatamente, a manifestação do insólito ficcional. (GARCÍA, 2012, p. 22).

Diante disso, gêneros como o gótico, o fantástico, o estranho, o maravilhoso etc. teriam como traço-comum o insólito. A exposição de Covizzi muito nos lembra a importância

de se pensar o fantástico em sua multiplicidade, como nos aponta Batalha (2011), aceitando-o com seus adjetivos, considerados numa acepção mais ampla. Ressaltamos, dessa forma, que utilizamos, na nossa pesquisa, os termos insólito e fantástico como sinônimos, baseando-nos em pressupostos de pesquisadores que os entendem nesses sentidos.

Por sua vez, García reconhece a dificuldade de se analisar certas narrativas levando em conta as acepções teóricas defendidas por alguns estudiosos, dentre outros, Todorov e Furtado, pois tais concepções não conseguem explicar o insólito em determinados textos. García, deste modo, propõe que esse conceito seja visto como um “objeto manifestado em determinado conjunto de obras literárias” (GARCÍA, 2012, p. 13). O estudioso entende-o como sinônimo de algo não natural e incomum:

se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso. (GARCÍA, 2007, p. 20).

O pesquisador reconhece que o termo foi utilizado, dentre outros, por diversos estudiosos do fantástico, do maravilhoso, do estranho, do realismo mágico, do realismo maravilhoso, do absurdo, admitindo que, de acordo com esses investigadores, o insólito pode ser considerado como uma “categoria ficcional comum a variados gêneros literários” (GARCÍA, 2012, p. 14), cujo ponto em comum seria a “irrupção do inesperado, imprevisível, incomum” (GARCÍA, 2012, p. 14).

Com base nos pressupostos defendidos por Batalha (2012), Covizzi (1978) e García (2007; 2012), o insólito pode ser compreendido como uma característica presente num conjunto de textos em que há o improvável e o pouco comum. Em outras palavras, o insólito é uma condição para o surgimento do fantástico.

#### **4.4 O olhar insólito de Eça de Queirós**

Como já mencionamos no tópico anterior, os pressupostos defendidos por Covizzi também estão relacionados ao contexto de Eça de Queirós. Para além de apontar que o mundo oitocentista é um mundo não-sólito, mostraremos que Eça também possuía um olhar insólito da sociedade, principalmente, no que se refere aos anos de juventude, pois o testemunho de Batalha Reis demonstra que eles viviam num mundo em que havia espaço para o fantástico,

uma vez que o antigo camarada de Eça afirma que, naquele tempo (década de 1860), “havíamos-nos criado num mundo como que à parte da realidade” (REIS, J. B., 2004, p. 168). A afirmação pode ser sustentada pelo fato de Reis, ao longo do texto introdutório de *Prosas bárbaras*, enumerar diversos episódios insólitos, como a anedota em que ele descreve os hábitos e as superstições de Eça, acentuando o fato de ele aludir “aos corvos, milhafres, gaviões [que], com tanta frequência, fantásticamente, apareciam nos seus *Contos*” (REIS, J. B., 2004, p. 169). Ou seja, os textos da *Gazeta de Portugal* estariam vinculados ao insólito, pelos temas neles presentes, e sintetiza que

o que caracteriza este momento da vida literária de Eça de Queirós é a sincera comoção do *criar fantástico* [...] Consegue assim idear um *mundo imaginário*, um cenário de alegorias; sabe que *esse mundo é ilusório*, que só parece povoado por metáforas – e enternece-se, e comove-se, e comunica essa ternura a essa comoção, como se as produzissem realidades, sentindo e fazendo sentir, ao mesmo tempo, inexplicavelmente, que *com efeito existe uma profunda realidade, vagamente simbolizada por todas essas imagens*. (REIS, J. B., 2004, p. 187, grifos nossos).

Devemos considerar que o criar fantástico de Eça não anula a observação do contexto social de seu tempo, porque, tanto nos textos da *Gazeta de Portugal*, quanto em obras posteriores, Eça insere a crítica social em produções em que há elementos insólitos.

O ensaio “Antero de Quental” (1896) também evidencia o insólito na juventude de Eça de Queirós, pois o escritor, no fim da vida, relembra a época de mocidade, de modo fantasista, chegando a utilizar a expressão “encantada e fantástica Coimbra”, ao menos quatro vezes, mostrando que os jovens da sua geração viviam em um mundo idealizado, em que havia espaço para o fantástico. A nosso ver, o trecho abaixo é uma justificativa do motivo pelo qual ele teria escrito textos fantásticos, possivelmente pelo receio de comentários, por parte da crítica, que já o considerava um autor realista. A síntese dessa geração seria a de fazer fantasia, como ele relata:

O nosso mote, como a nossa vida, todo se encerrava naqueles dous belos versos:  
*A galope, a galope, oh fantasia,*  
*plantemos uma tenda em cada estrela!*  
 E em cada estrela plantávamos uma tenda, onde dormíamos e sonhávamos um instante, para logo a erguer, galopar para outra clara estrela, porque éramos verdadeiramente, por natureza, ciganos do ideal. (QUEIRÓS, 1961, p. 262, grifos do autor).

Apesar de Eça descrever a juventude como idealizada, algo que poderia levar a crer que a obra produzida por ele e por seus companheiros fosse distante do contexto social da época, não devemos esquecer que Eça e os colegas de Coimbra na década seguinte

combateram os dogmas românticos em voga, bem como procuraram pensar em alternativas políticas e econômicas para o país, o que de fato acabou caracterizando essa Geração de 70 como uma geração de escritores realistas. Ao contrário da imagem que posteriormente se cristalizou em torno da Geração de 70, Eça também caracteriza sua geração como “nervosa, sensível e pálida como a de Musset (por ter sido talvez como essa concebida durante as guerras civis)” (QUEIRÓS, 1961, p. 260). Destacamos a afirmação, pois Eça já havia mencionado essas questões no texto “Uma carta (A Carlos Mayer)”, compilado nas *Prosas bárbaras*, e aponta a predileção por uma literatura baseada em personagens trágicos e dramáticos, que remetia a um universo fantasioso e insólito:

[...] somos uma geração desiludida por três revoluções, amolecida por uma invenção horrível – a música, tomada da dúvida religiosa, geração que vê esvaecer-se Cristo, a quem tanto tempo amou, e não vê chegar a liberdade, por quem há bastante tempo espera. Quais podem ser as obras desta geração? Criações febris, convulsões cerebrais, idealistas e doentias, todo um pesadelo moral. Por isso, temos tido toda a série de figuras melodramáticas, desde Fausto até Mr. de Camors. (QUEIRÓS, 1951, p. 194).

Essa afirmação é importante para compreendermos que o momento histórico da geração de Eça era propício para o desenvolvimento do fantástico e do insólito, uma vez que Portugal passava por crises políticas e ideológicas, corroborando as reflexões de Covizzi (1978), que defende que o insólito seria a representação de um mundo em crise, e as de Sequeira, que estuda a dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós, ao afirmar que,

o caráter dialógico do *fantástico* parece provocar, não só a tensão entre a *verosimilhança* e a *inverosimilhança*, como também (e por inerência) tensão entre visões diferentes do mundo e, conseqüentemente, colisões estéticas incentivadoras de um debate inacabado, a sentir-se com mais intensidade em períodos marcados por crises ideológicas profundas, nomeadamente, aquela que marcaria o aparecimento do *fantástico* e também aquela que marcou a geração de Eça de Queirós (SEQUEIRA, 2002, p. 232, grifos da autora).

É pertinente lembrar que, na década de 1860, também há a publicação de outras obras que enveredaram pelo fantástico, como os *Contos fantásticos* (1865), de Teófilo Braga, e os *Contos* (1868), de Álvaro do Carvalho, comprovando a fertilidade da narrativa fantástica em Portugal nessa época, ponto este que já defendemos anteriormente. Por essa razão, concordamos com Carneiro, ao afirmar que a apetência para a temática fantástica “tenderá sobretudo a ocupar os jovens intelectuais de 1865” (CARNEIRO, 1992, p. 21). A investigadora ressalta que, nessa década, apesar de marcar um período de transição entre o romantismo e o realismo, o fantástico é relativamente próspero: “Ao aclimatar novos temas,

motivos e figuras, ao encontrar diferentes artifícios, esquemas e processos, o fantástico procurava manter vivo o evidente fascínio que, de todos os tempos, o sobrenatural exerceu sobre o leitor” (CARNEIRO, 1992, p. 22). Para a pesquisadora, o paradoxo da utilização do fantástico nessa época pode ser explicado pela “apetência por uma literatura de índole satânica, pelos caminhos trilhados pela poesia do mal e do ceptismo e com os quais a geração de 65 tem importantes afinidades electivas”<sup>38</sup> (CARNEIRO, 1992, p. 23). Desta forma, Carneiro ressalta a importância de poetas como Heine e Poe, bastante lidos por essa geração.

Por essa razão, acreditamos que “Poetas do mal” é outro texto não-ficcional de *Prosas bárbaras* que nos ajuda a compreender a concepção estética do jovem Eça, que dedica o artigo a Poe, Baudelaire e Flaubert, classificando-os como poetas do mal: “Conhecem Pöe, Beaudelaire [sic] e Flaubert? Estes homens só veem o mal [...]” (QUEIRÓS, 2004, p. 85). Esta designação, poetas do mal, é bastante sugestiva, pois estes escritores são autores da literatura do insólito. N’*As flores do mal* (1857) do poeta francês aparecem diversos poemas de caráter satânico. Poe, por sua vez, escreveu diversos contos fantásticos, de mistério e de horror. Por outro lado, Flaubert, apesar de ser reconhecido como um dos grandes nomes do realismo francês do século XIX, também escreveu, como Eça de Queirós, textos insólitos<sup>39</sup>. No artigo, o jovem Eça exalta a literatura produzida por estes três “poetas do mal”, colocando-os numa posição de destaque:

Estes homens com as suas violências riosas, com os seus ideais desesperos, com as suas ironias, os seus espiritualismos estão no meio destes espíritos modernos da arte baixos, alinhados, esbranquiçados e lisos como uma catedral gótica entre as casas caídas de uma vila. Eles abafam nestas atmosferas pesadas com o fumo das indústrias. (QUEIRÓS, 2004, p. 85-86).

Eça de Queirós tece uma crítica à literatura de seu tempo, reforçando o caráter materialista da sociedade oitocentista. De acordo com ele, o que diferencia Poe, Baudelaire e Flaubert dos demais literatos é que eles, “aqueles tristes vão procurar uma região nova e apaixonada e lírica onde não se ouçam a voz rouca do materialismo” (QUEIRÓS, 2004, p. 87). Para Delille, a arte desses três escritores pode ser interpretada “como uma reação do

---

<sup>38</sup> Para além de Carneiro (1992), outros pesquisadores reconhecem a recorrência do fantástico ao longo da década de 1860. Segundo Noélia de Lurdes Vieira Duarte (2012, p. 139) “por volta de 1865, o imaginário fantástico conhece um período de relativa florescência, pois a Geração de 70, de Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins e Teófilo Braga, manifesta atração por ele”.

<sup>39</sup> No Brasil, os contos “Raiva e impotência” (1836), “A peste em Florença” (1836), “Bibliomania” (1836), “Sonho de inferno” (1837) e “O funeral do doutor Mathurin” (1839), de Flaubert, foram publicados com o título *Gothica – Contos juvenis de Gustave Flaubert*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2006. Não foi possível verificar se Eça conhecia os textos juvenis de Flaubert. No entanto, conforme Eça relata em “Poetas do mal”, ele tinha conhecimento de *Salammbô* (1862).

espiritualismo à época moderna e materialista, uma revolta romântica contra o materialismo burguês ou ‘o Egoísmo’.” (DELILLE, 1984, p. 318-319). Eça, dessa forma, considera que os três possuíam uma postura diferente das dos outros escritores:

Então como vão para uma ideia nova, desordenada e bizarra aparecem vestidos com uma forma nova, desordenada e bizarra: eles sabem que as imitações arcádicas estão gastas: que as velhas árvores donde se dependuravam líras clássicas estão secas: que os caminhos trilhados pelas togas brancas de pregas hieráticas levam ao deserto. Assim esta revolução na arte feita pela banda Beaudelaire [sic] não é, como diz a crítica ordinária, hemistíquios, prosas, rimas e medições que se alteram: é todo o poema divino das sociedades modernas que se vai aos farrapos. As formas novas são o sintoma da sua dissolução.

Os espíritos não podem respirar o ar moderno pesado de materialismos: sufocam-se, sofrem, gemem; e então como o aborrecido, que cantou Henri Heine, pedem os crimes, as violências escuras, os rasgões de carne, o roubo, os beijos entre lábios tintos de sangue. [...]

Então vêm aqueles poetas, atiram-lhe de encontro às paredes do cérebro as suas estranhezas, as suas ferocidades, as suas violências, dão-lhe as frialdades do medo, os calores da angústia, os suores do túmulo [...] são poetas livres, despedaçam as fórmulas, amaldiçoam os industrialismos. [...] Põe, Beaudelaire [sic], Flaubert mostram o horror daquilo que ele [o Egoísmo humano] adora. (QUEIRÓS, 2004, p. 87-89).

O trecho é longo, mas esclarecedor por diversos motivos. Primeiramente, vemos uma valorização destes três autores, por parte de Eça de Queirós, que os considera como representativos de uma ideia nova, que, de acordo com Delille, seria um “sintoma de dissolução social e representam a busca de novas sensações e de novas formas de arte” (DELILLE, 1984, p. 319). Concordamos com a afirmação da investigadora, pois cremos que a ideia nova defendida pelo jovem Eça evidencia o insólito como uma das formas de representação do mundo. Conforme o trecho acima, nota-se que ele enaltece o caráter satânico e decadente que permeia os poemas de Baudelaire, sugerindo-nos que o insólito seria uma das formas novas de se representar o cotidiano, já que os “poetas do mal” utilizariam temas insólitos, como o crime, a violência, o roubo e a morte, que estão presentes nas literaturas fantástica, gótica e “negra”. Essa representação, portanto, seria uma forma de chocar e ir contra os valores do materialismo. Dessa forma, o artigo “Poetas do mal” serve como mais um indício da recorrência da valorização do insólito na obra de Eça de Queirós, uma vez que o autor utiliza esses temas nos textos de *Prosas bárbaras*, o que nos indica que ele também seria um “poeta do mal”.

Na carta escrita ao redator da *Revue Universelle* (1884), que passa a servir de prefácio para as edições posteriores de *O mandarim*, há algumas reflexões pertinentes que nos ajudam a compreender como Eça entende o fantástico e o insólito. O autor explica que esse título seria

uma obra bem modesta e que se afasta consideravelmente da moderna corrente da nossa literatura, tornada, nestes últimos anos, analista e experimental; e entretanto, precisamente porque esta obra pertence ao sonho e não à realidade, porque é inventada e não observada, ela caracteriza fielmente, me parece, a tendência mais natural, mais espontânea do espírito português. (QUEIRÓS, *apud* RIBEIRO, 1994, p. 204)<sup>40</sup>.

Com este depoimento, o escritor não apenas parece demonstrar um descontentamento com a estética realista, corrente literária que estava em voga na década de 1880, e que seria analítica, mas também justifica a escrita de uma obra que representaria o espírito português<sup>41</sup>, ávido pela fantasia. Sampaio Bruno, que escreveu no final do século XIX, também atenta para o gosto dos portugueses pelo insólito:

A gente portuguesa, amorosa, contemplativa, sonhadora, com esse inesgotável fundo de quimera que lhe ficou da tradição religiosa, do ensino das visões místicas, do maravilhoso dos milagres e da alucinação do inferno, é notavelmente própria para produzir dentre si engenhos excêntricos, onde a imaginação sobreleve e se imponha ao simples bom senso, dando a realidade narrativa ao pesadelo, numa harmónica correspondência com o efeito da alma popular, que, na sua miragem colectiva do sebastianismo, procurou nos versejadores anónimos o estilo com que convinha fixar a sua fantasmagoria. (BRUNO, 1984, p. 93)

Bruno, portanto, num escrito publicado na década de 1880, corrobora o ponto de vista defendido por Eça de Queirós, uma vez que, para ambos, o espírito português é compatível com o insólito, pois o povo lusitano estaria acostumado com o sobrenatural religioso. Com este posicionamento, a imaginação e o escapismo da realidade, ou, em outras palavras, o insólito, seria uma característica desejável para obras que representariam o espírito português. Ao longo da carta, Eça continua defendendo que

nós, Senhor, gostamos apaixonadamente de envolver tudo de azul; uma bela frase dar-nos-á sempre mais prazer do que uma noção exacta; a fabulosa Melusina, devoradora de corações de homens, encantar-á sempre as incorrigíveis imaginações bem mais que a humaníssima Mme. Marnesse; e sempre havemos de considerar a fantasia e a eloquência como os dois sinais, e os únicos verdadeiros, do homem

---

<sup>40</sup> No original: “une ouvre bien modeste et qui s’écarte considérablement du courant moderne de notre littérature devenue, dans ces dernières années, analyste et expérimentale ; et cependant par cela même que cette ouvre appartient au rêve et non à la réalité, qu’elle est inventée et non observée, elle caractérise fidèlement, ce me semble, la tendance la plus naturelle, la plus spontanée de l’esprit portugais”. (QUEIRÓS, 1992, p. 197).

<sup>41</sup> Destacamos, entretanto, que apesar de Eça de Queirós apontar que o espírito português seria ávido pela fantasia, ele mesmo se considera um francês. Numa carta a Oliveira Martins, de 10 de maio de 1884, ele ressalta que: “A nossa arte e a nossa literatura vêm-nos feitas de França, pelo pacote, e costumam-nos caríssimo com os direitos de alfândega. Eu mesmo não mereço ser exceptuado da legião malancólica e servil dos imitadores. Os meus romances, no fundo, são franceses, como eu sou, em quase tudo, um francês – excepto num certo fundo, sincero de tristeza lírica que é uma característica portuguesa, um gosto depravado pelo *fadinho*, e no justo amor do bacalhau de cebolada” (QUEIRÓS, 1986, p. 526, grifo do autor).

superior. Ainda que por acaso em Portugal se lesse Stendhal, nunca se poderia saboreá-lo: aquilo que nele é exactidão, nós o consideraríamos esterilidade. Ideias justas, expressas de uma forma sóbria, pouco interesse têm para nós. O que nos encanta, são as emoções excessivas traduzidas com um grande fausto plástico de linguagem. (QUEIRÓS, *apud* RIBEIRO, 1994, p. 204)<sup>42</sup>.

Eça evidencia o gosto português pelo insólito, ao explicar, por exemplo, que um personagem mítico encantaria o público leitor bem mais do que um personagem extraído da observação do contexto social. O autor de *O mandarim* ainda destaca que, com a literatura naturalista, importada da França, o “artista português habituado às belas cavalgadas através do ideal, sufocava; e se não podia às vezes dar uma escapada para o azul; morreria bem depressa da nostalgia da quimera” (QUEIRÓS, *apud* RIBEIRO, 1994, p. 206)<sup>43</sup>. Portanto, de acordo com Eça de Queirós, a justificativa de escrever textos fantásticos num período dominado pela literatura realista se dá pelo interesse em escrever uma narrativa que esteja aos moldes do gosto português, livrando-se dos modelos que sufocaram o espírito português ávido pela fantasia: “Eis porque, mesmo depois do naturalismo, escrevemos ainda contos fantásticos, verdadeiros, daqueles onde há fantasmas e onde se encontra no canto das páginas o Diabo, o amigo Diabo, esse delicioso terror da nossa infância católica” (QUEIRÓS, *apud* RIBEIRO, 1994, p. 206)<sup>44</sup>. De acordo com o ponto de vista de Eça, depreende-se que o fantástico seria uma das formas de satisfazer o público literário lusitano que, na década de 1880, estaria cansado de narrativas realistas e naturalistas.

Consideramos relevante mencionar que embora *O mandarim* seja, nas palavras do autor, um conto fantástico, nessa obra, ele também traz a crítica social, ou seja, apesar de Eça não escrever um texto realista não significa que ele não esteja falando sobre o contexto social oitocentista. Acreditamos que a crítica social é uma característica recorrente também nos textos fantásticos das primeiras produções.

---

<sup>42</sup> No original: “Nous aimons passionnément, Monsieur, à tout envelopper dans du bleu ; une belle phrase nous plaira toujours mieux qu’une notion exacte ; la fabuleuse Mélusine, dévoratrice de cœurs d’hommes, charmera toujours nos imaginations incorrigibles bien plus que la très humaine M.me Marnesse ; et toujours nous considérerons la fantaisie et l’éloquence comme les deux signes, et les seuls vrais, de l’homme supérieur. Si par hasard on lisait en Portugal Stendhal, on ne pourrait jamais le goûter : ce qui chez lui est exactitude, nous le considérerions stérilité. Des idées justes, exprimées dans une forme sobre, ne nous intéressent guère : ce qui nous charme, ce sont des émotions excessives traduites avec un grand faste plastique de langage.” (QUEIRÓS, 1992, p. 197).

<sup>43</sup> No original: “l’artiste portugais habitué aux belles chevauchées à travers l’idéal, étouffait ; et s’il ne pouvait quelquefois faire une escapade vers l’azur ; il mourrait bien vite de la nostalgie de la chimère.” (QUEIRÓS, 1992, p. 199).

<sup>44</sup> No original: “Voilà, pourquoi, même après le naturalisme, nous écrivons encore des contes fantastiques, des vrais, de ceux où il y a des fantômes et où l’on rencontre au coin des pages le diable, l’ami diable, cette délicieuse terreur de notre enfance catholique”. (QUEIRÓS, 1992, p. 199).

O artigo “Positivismo e idealismo” (1893) é outro texto importante para a compreensão da estética de Eça de Queirós. Embora o escritor não trate especificamente sobre a literatura fantástica neste artigo, nota-se o esgotamento da estética naturalista, no final do século XIX, o que talvez explique o interesse de reunir os contos queirosianos da década de 1860 no volume *Prosas bárbaras*, publicado dez anos depois desse texto. Relembramos que Eça já tinha manifestado a intenção de reunir os seus escritos iniciais, numa carta enviada a Chardron, em 1883. De acordo com Eça,

em literatura, estamos assistindo ao descrédito do naturalismo. O romance experimental, de observação positiva, todo estabelecido sobre documentos, findou (se é que jamais existiu, a não ser em teoria), e o próprio mestre do naturalismo, Zola, é cada dia mais épico, à velha maneira de Homero. A simpatia, o favor, vão todos para o romance de imaginação, de psicologia sentimental ou humorista, de ressurreição arqueológica (e pré-histórica) e até de capa e espada, com maravilhosos *imbróglis* como nos robustos tempos de D’Artagnan. (QUEIRÓS, 1961, p. 192).

Eça aponta para uma mudança de preferência nos gostos literários, que privilegia o imaginário, completando que os “homens inquietos [estão] batendo de novo à porta dos mistérios” (QUEIRÓS, 1961, p. 196), ou seja, havia um interesse por temas e por assuntos insólitos, que remetessem à imaginação e à fantasia, logo, isso pode nos levar a crer que haveria espaço para obras de teor fantástico. O autor de *A relíquia* também afirma que a razão e a imaginação sempre estiveram presentes no homem, mas que o imaginário teria perdido espaço por causa do positivismo científico:

Quais são as causas, quais as consequências desta revolta? A causa é patente, está toda no modo brutal e rigoroso com que o positivismo científico tratou a imaginação, que é uma tão inseparável e legítima companheira do homem, como a razão. O homem desde todos os tempos tem tido (se me permitem renovar esta alegoria neoplatônica) duas esposas, a razão e a imaginação, que são ambas ciumentas e exigentes, o arrastam cada uma, com lutas por vezes trágicas e por vezes cômicas, para o seu leito particular – mas entre as quais ele até agora viveu, ora cedendo a uma, ora cedendo a outra, sem as poder dispensar, e encontrando nesta coabitação bigâmica alguma felicidade e paz. [...] O positivismo científico, porém, considerou a imaginação como uma concubina comprometedora, de quem urgia separar o homem; e, apenas se apossou dele, expulsou duramente a pobre e gentil imaginação, fechou o homem num laboratório a sós com a sua esposa clara e fria, a razão. O resultado foi que o homem recomeçou a aborrecer-se monumentalmente e a suspirar por aquela outra companheira tão alegre, tão inventiva, tão cheia de graça e de luminosos ímpetos, que de longe lhe acenava ainda, lhe apontava para os céus da poesia e da metafísica, onde ambos tinham tentado voos tão deslumbrantes (QUEIRÓS, 1961, p. 197).

As reflexões de Eça de Queirós, apesar de terem sido escritas na década de 1890, servem também para os seus escritos da década de 1860, pois evidenciam que a literatura

deveria levar em consideração tanto a razão quanto a imaginação, pois ambas fazem parte da constituição humana. Além disso, com esse posicionamento, o positivismo parece não dar conta de resolver os problemas do mundo, pois os homens também buscariam suas respostas no imaginário. Desse modo, o insólito pode ser compreendido como uma ferramenta para se pensar a realidade.

#### 4.5 A crítica social no fantástico e no insólito

A crítica social é uma característica muito marcante nas obras queirosianas. Djacir Menezes ressalta que a obra de Eça de Queirós “vale antes de tudo pelo conteúdo de crítica social: crítica à educação, crítica ao clericalismo, crítica à política, à organização da família, ao servilismo literário, à dissolução dos costumes políticos, à pasmaceira geral da pátria” (MENEZES, 1962, p. 38). Contudo, o pesquisador brasileiro analisa as produções posteriores, não abordando as suas primeiras obras, o que daria a entender que essa característica só estaria presente em narrativas realistas. Menezes ainda afirma que “as criações literárias são produtos fabricados com o material já existente; e o artista, que o modela, é também um indivíduo que pertence a uma sociedade determinada” (1962, p. 24). O estudioso, dessa forma, defende uma literatura que esteja intrinsecamente ligada à análise e à observação da sociedade. Nery é outro pesquisador que ressalta a presença da crítica no decorrer da produção de Eça de Queirós: “*O fundamento crítico perdura do princípio ao fim de sua obra, sustentando-se em um modelo de desequilíbrio e tensão que perpassa as diversas fases de produção [...]*” (NERY, 2005, p. 194, grifos nossos).

Defendemos que a crítica social também é visível em textos fantásticos de Eça de Queirós, portanto, ela não estaria restrita às obras realistas. De acordo com Carlos Reis, a crítica é um atributo comum do Realismo<sup>45</sup>, que, como o pesquisador afirma, é um “movimento que valoriza a observação como instrumento de conhecimento, conduzindo à análise minuciosa dos costumes” (1995, p. 436). É, portanto, dessa observação realista do mundo que se dá a “crítica social de intuito reformista, num quadro ideológico anti-idealista e antirromântico” (REIS, C., 1995, p. 436). Ainda segundo Carlos Reis, “o Realismo privilegia uma visão materialista das coisas e dos fenômenos: desse ponto de vista, confere-se proeminência à realidade material e empiricamente verificável” (1995, p. 437).

---

<sup>45</sup> Outros estudiosos também associam a crítica social ao realismo: “a crítica social de Eça foi um dos aspectos subsidiários do seu caso estético; e ainda, por outro lado, uma consequência ou um processo do seu temperamento próprio, e, secundariamente, dos imperativos da escola realista-naturalista”. (MONTALEGRE, 1947, p. 21).

Deste modo, podemos perceber que o Realismo estaria relacionado às observações de eventos possíveis, em um mundo possível. Em oposição, o insólito se refere aos acontecimentos inusuais, isto é, pouco prováveis de acontecer, tal como as pressuposições defendidas por Covizzi (1978) e por Flavio García (2007).

De acordo com Reis, o fantástico pode ser entendido como

uma particularização da mais vasta e difusa categoria do insólito, não deixo de alegar, todavia, o seguinte: enquanto insólito radicalizado, o fantástico romântico expressa, no seu aparecimento e nos motivos que lhe subjazem, aspectos fundamentais de um forte impulso para o inusitado; esse impulso ostenta-se em eventos e em figuras ficcionais, como efeito de uma generalizada *retórica do irreal* que domina o discurso do fantástico (REIS, C., 2012, p. 59, grifos do autor).

Segundo essa aceção, o fantástico romântico seria uma das melhores formas de expressão do insólito, pois a narrativa produzida nesse contexto é propícia para o não-habitual. Assim, acreditamos que os textos publicados na *Gazeta de Portugal* e inseridos no volume *Prosas bárbaras* dialogam com a estética da tradição romântica<sup>46</sup>, com o acréscimo de situações insólitas e fantásticas; entretanto, como Reis defende, a realidade à qual essas narrativas se referem “elabora-se numa série de temas de funda ressonância romântica – mas com uma coloração bem distinta do lirismo piegas e melancólico que os ultrarromânticos tinham cultivado” (REIS, C., 2001, p. 162). O especialista português defende que, apesar de utilizar dos temas românticos, Eça os retrata de modo diferente.

Por sua vez, Duarte, ao comentar a produção fantástica de Teófilo Braga, Eça de Queirós e Álvaro do Carvalho, autores de contos fantásticos escritos na década de 1860, destaca que as produções desses três escritores “são fruto de certo romantismo tardio, que difere do representado pela geração ultra-romântica” (DUARTE, 2012, p. 139). Tal como Reis, a pesquisadora distancia os folhetins de Eça dos ultrarromânticos. Ainda de acordo com a pesquisadora (2012, p. 139), a produção inicial do autor de *A cidade e as serras*, bem como a de Álvaro do Carvalho, representam “já uma investida contra o sentimentalismo exacerbado vulgarizado por esta geração”. Para a pesquisadora, “o romantismo da obra queirosiana afasta-se do sentimentalismo convencional da segunda geração romântica” (DUARTE, 2012,

<sup>46</sup> De acordo com Carlos Reis, “há um Eça romântico (o das *Prosas Bárbaras* (1866-1867) e o da primeira versão do *Crime do padre Amaro* (1875); há, depois, um Eça progressivamente atraído pelos valores do Naturalismo (na segunda e na terceira versões do *Crime do padre Amaro* (1876 e 1880) e no *Primo Basílio* (1878); há, finalmente, um Eça eclético, isto é, aberto a várias tendências estéticas e sobretudo não enquadrado de modo rigoroso em qualquer corrente literária específica (*O mandarim* (1880), *A relíquia* (1887), *Os Maias* (1888), *A correspondência de Fradique Mendes* (1888), *A ilustre casa de Ramires* (1897) e *A cidade e as serras* (1899)”. (REIS, C., 1979, p. 11-12). Também de acordo com Joel Serrão (1985, p. 106), os textos de *Prosas bárbaras* se enquadram na fase romântica e fantástica de Eça de Queirós.

p. 141). Os motivos do afastamento, segundo ela, dão-se pela influência de autores como Poe, Nerval, Hoffmann e Heine, e por “determinados vectores do romantismo germânico, como o fantástico, o satanismo, o grotesco, que são contrabalançados pela *observação da realidade*” (DUARTE, 2012, p. 141, grifos nossos). Ao contrário do que ocorre na crítica feita por alguns historiadores da literatura, como vimos anteriormente, em Duarte, há uma valorização do gosto de Eça pelo romantismo alemão e pelo fantástico, preferências que destacariam as suas narrativas. A autora também aponta que, ao utilizar o fantástico, Eça também está atento à observação do social.

Para além das questões apontadas por Duarte, defendemos que os folhetins de Eça também se destacam pela utilização, em diversas narrativas de *Prosas bárbaras*, do humor, da ironia, da paródia, que, muitas vezes, quebram as expectativas de leitura<sup>47</sup> da narrativa fantástica, além da recorrência de referências a outras obras literárias; tudo isso em detrimento do medo, pois, nota-se, de antemão, que ele não é uma característica fundamental para os textos jornalísticos do jovem Eça. Os pontos destacados por nós são explicados por Ceserani, que os considera diferenciais numa narrativa fantástica:

A presença frequente, na literatura fantástica, de elementos de alusão literária ou mesmo de aberta paródia, e a presença surpreendentemente comum, de elementos de humor e leve comédia são provavelmente sinais importantes. Eles nos dizem, pelo menos, que a literatura fantástica não pode ser reduzida a uma simples operação retórica e linguística, mas trata-se – como sempre ocorre quando tratamos com elementos de ambiguidade e com o cômico – de algo que afunda suas raízes nas mais profundas camadas de significado e toca a vida dos instintos, das paixões humanas, dos sonhos, das aspirações. (CESERANI, 2006, p. 100).

As reflexões do estudioso italiano são pertinentes para evidenciar a relação entre a literatura fantástica e a crítica social, pois, para ele, a recorrência da ironia, da paródia, do humor e da alusão a obras literárias em narrativas fantásticas estaria ligada a fatores externos ao texto literário. Como veremos, em algumas narrativas, Eça de Queirós rebaixa algumas das temáticas do romantismo, além de parodiá-las, como nos relatos “A bebedeira do cozeiro” e “O beco onde mora o rei Lear” da narrativa “Farsas”. Além do mais, a ironia é recorrente em vários textos de *Prosas bárbaras*.

Também devemos considerar que, para Eça de Queirós, o riso também é uma forma de criticar. Em carta a Joaquim de Araújo, de 25 de fevereiro de 1878, reunida no volume *Notas*

---

<sup>47</sup> Delille destaca que “segundo a tradição do humorismo romântico [...] os aspectos fantásticos e os satânicos se fundem constantemente na criação poética do jovem folhetinista da *Gazeta de Portugal*, que assim procura quebrar o horizonte de expectativas habitual dos leitores, e pôr em prática os valores dominantes na sociedade burguesa do seu tempo” (DELILLE, 1984, p. 322).

*contemporâneas*, com o título “Ramalho Ortigão”, Eça relembra a parceria que tivera com Ortigão na publicação das *Farpas*<sup>48</sup>, afirmando que essa obra tinha por objetivo fazer rir e destaca que “o riso é a mais antiga e ainda a mais terrível forma da crítica” (QUEIRÓS, 1961, p. 23). Mesmo que o autor esteja se referindo aos seus folhetins publicados no início da década de 1870, alguns anos depois da publicação dos textos que compõem as *Prosas bárbaras*, nota-se que o riso serve para fazer a crítica. Portanto, acreditamos que a ironia presente nos folhetins iniciais também apresenta essa função.

Alguns estudiosos reconhecem a presença da crítica social nos textos do jovem Eça. De acordo com Peixinho, o contato de Eça com outros intelectuais da época, como Antero de Quental, fez com que ele compreendesse que “a literatura deverá ser entendida em estreita relação com o processo histórico e todas as suas implicações filosóficas e político-sociais deverão ser por ela reflectidas” (PEIXINHO, 2002, P. p. 43). A pesquisadora também destaca que,

em *Prosas Bárbaras*, a par de discursos filosóficos proferidos por um milhafre, de deuses pagãos exilados, de diabos ambíguos e grotescos, de poetas satânicos e desesperados, de amantes perpetuamente insatisfeitos, existem operários explorados, lenhadores esfomeados, burguesas fúteis e capitais degradadas. Por outras palavras, o Romantismo de índole marcadamente satânica que explora a ambiguidade e morbidez nos folhetins mais fantásticos, coexiste com uma tendência, não isenta de ironia, para retratar personagens, espaços e contextos extraídos do real. (PEIXINHO, 2002, p. 44).

Peixinho, desta forma, corrobora a hipótese defendida nessa dissertação, ao evidenciar que Eça de Queirós, nos textos fantásticos, insere também a observação do social. A pesquisa de Cláudia Sofia Beça Gradiz Lázaro se detém na análise dos artistas de *Prosas bárbaras*. Ao estudar os personagens de “Onfália Benoiton”, a investigadora destaca que

Marcadamente romântico-decadentes, um pouco à semelhança das personagens que povoam os restantes folhetins, protagonistas de um romance sentimental e lúgubre, que se desenrola numa ambiência ominosa, onde avultam detalhes de um romantismo sombrio e satânico, Onfália Benoiton e Estêvão Basco são, também, tributários de um interesse do autor em fazer-se veículo de denúncia de um tempo e de uma civilização a quem falta uma introspecção urgente. Obviamente que este romantismo pouco tem dos pressupostos teóricos que enformam o designado Terceiro Romantismo. Eça mantém-se na linha de uma literatura fantástica e sentimental, de pendor (sobretudo) germânico, mas que, ao revelar a referida tendência para a desconstrução, se aproxima de temáticas basilares em movimentos como o Naturalismo e o Realismo. (LÁZARO, 2007, p. 113).

---

<sup>48</sup> Folhetins mensais publicados por Eça de Queirós e por Ramalho Ortigão, entre 1871 e 1872. Posteriormente, Eça revisa os seus textos e compila-os sob o título *Uma campanha alegre* (1891).

A citação contém aspectos interessantes e pertinentes não somente para a análise da narrativa em questão, mas também para os outros textos que compõem as *Prosas bárbaras*. Lázaro mantém um posicionamento semelhante ao de Peixinho ao reconhecer os traços romântico-decadentes dos dois personagens de “Onfália Benoiton”, narrativa presente em algumas compilações de *Prosas bárbaras*, e corrobora a nossa hipótese, por realçar que Eça de Queirós, nos folhetins da *Gazeta de Portugal*, já insere a crítica social usualmente associada ao realismo. Defendemos, portanto, que a crítica não está restrita à produção posterior de seus aclamados romances realistas, pois ela já aparece como uma característica da prosa inicial de Eça de Queirós, em textos vinculados ao insólito. Apesar de o autor se manter na linha da literatura fantástica, ele insere não somente a crítica, mas também a ironia.

Devemos lembrar que alguns estudiosos, como Sacramento (2002) e Dias (1947), já notaram a presença da ironia nas primeiras narrativas fantásticas de Eça de Queirós. Num estudo publicado na primeira década dos anos 2000, Rosado também atenta para a singularidade do fantástico queirosiano, afirmando que os folhetins dessa coletânea se diferenciam do sentimentalismo piegas que estava em voga na época de publicação desses textos:

os folhetins que deram origem a *Prosas Bárbaras* são devedores de um sopro de romantismo satânico e panteísta, muito diferente do sentimentalismo piegas da segunda geração romântica. Denunciam, sobretudo, uma potencialidade fantástica, consubstanciada através da presença do estranho e do sobrenatural, o que desmente uma estereotipia do quotidiano. Predomina uma visão negra do mundo, onde a degradação física, especialmente da mulher, a degradação social, as misérias e as agonias da condição humana são acentuadas pela ambiência soturna que envolve cenograficamente estes escritos. (ROSADO, 2004, p. 92)

A investigadora, desta forma, ressalta que, apesar da presença do estranho e do sobrenatural, nesses folhetins, haveria espaço para questões sociais, como a miséria, a degradação social e as agonias da condição humana, ponto de vista semelhante ao de Nery, que, em seu estudo sobre a crítica à instituição religiosa em obras de Eça de Queirós, afirma que

não poderíamos deixar de afirmar, também, algo que nos fica muito claro após a leitura crítica dos textos “fantásticos” das *Prosas Bárbaras*: neles já pairam evidentes as preocupações de Eça com as desigualdades sociais e com as críticas voltadas a diversos aspectos da sociedade, temas que o acompanharam até sua produção derradeira. (NERY, 2010, p. 138).

Assim sendo, observamos que Eça faz uso do insólito para retratar eventos que fogem do habitual e que apontam para o social oitocentista. Devemos lembrar sobretudo que Covizzi (1978), como já apontamos no tópico anterior, considera que o insólito serviria para trazer a crítica.

Aliás, devemos considerar que, para Theodor W. Adorno, toda obra literária tem uma vinculação com o social. Na *Palestra sobre lírica e sociedade*, o autor afirma que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2006, p. 66). Apesar de o ensaísta estar se referindo a um poema, podemos estender a reflexão aos demais textos literários. Sendo assim, a obra deixa de ser apenas uma expressão do artista e passa a dialogar com as situações sociais. Portanto, em *Prosas bárbaras*, o insólito passa a dialogar com o contexto social do Oitocentos. Como pretendemos mostrar, na maioria das narrativas, Eça insere não apenas questões sociais, mas também culturais relacionadas ao momento de publicação dos folhetins.

## 5 O INSÓLITO E A CRÍTICA SOCIAL NOS TEXTOS FICCIONAIS DE *PROSAS BÁRBARAS*

### 5.1 “A ladainha da dor”

A narrativa “A ladainha da dor” é estruturada em duas cartas trocadas entre o personagem Berlioz e um pintor, além de uma terceira parte narrada por um narrador extradiegético. Trata-se, portanto, de um texto epistolar que se utiliza da tópica do manuscrito encontrado, uma temática comum na literatura oitocentista e típica da ficção gótica. Há vários personagens artistas, como o músico Berlioz, o pintor Lyser, os rabequistas Sica e Paganini, além de um pintor cujo nome não é identificado. A grande maioria destes personagens é histórica, como o famoso violinista genovês Niccolò Paganini (1782-1840), o músico e escritor francês Hector Louis Berlioz (1803-1869) e o pintor alemão Ludwig Peter August Burmeister (1803-1870), cujo pseudônimo era Lyser. Atenta-se, portanto, para a recorrência de personagens culturalmente conhecidos do público leitor oitocentista (alguns que figuram neste conto estavam inclusive vivos na época da publicação do folhetim). De um modo geral, como pretendemos demonstrar, muitos dos personagens de *Prosas bárbaras*, inclusive os artistas, vivem na marginalidade.

A primeira parte da narrativa é escrita por um pintor que não tem o nome revelado e é remetida ao músico Berlioz, que está em Nice compondo a sinfonia *Harold*. Narra-se alguns acontecimentos insólitos da vida do pintor Lyser, que tinha pintado um retrato de Paganini<sup>49</sup>, supostamente guiado pela mão do Diabo: “Ele disse-me em segredo que fora o Diabo que lhe guiara a mão naqueles traços [...]” (QUEIRÓS, 2004, p. 91). O narrador ainda escreve que a irmã de Lyser morreu, e que o pintor continua conversando com ela, depois de morta, no cemitério: “Dias depois voltou ao cemitério e o coveiro não o deixou entrar: o pobre Lyser ficou junto das grades com os olhos cheios de lágrimas. ‘É uma coisa de pressa que tenho a dizer a minha irmã, dizia ele com a voz pesada de súplicas’” (QUEIRÓS, 2004, p. 92). Tais ações só confirmam a “doidice elegíaca” (QUEIRÓS, 2004, p. 91) do personagem, não restando dúvida, ao leitor, de que ele estaria, de fato, louco.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> De fato, Lyser pintou vários retratos do músico Paganini. Algumas das caricaturas feitas por ele podem ser encontradas em: <http://paganininiccolo.blogspot.com.br/p/galleria.html>. Acesso em: 10 abr. 2018.

<sup>50</sup> A loucura é um dos temas comuns da literatura fantástica. Discutimos, no artigo “Loucura: a inteligência sublimada em Eça de Queirós e Edgar Allan Poe” (CARNIEL, 2016), as diferenças entre o tratamento da loucura em “A ladainha da dor” em comparação com o conto poeano “O coração denunciador”.

De acordo com Lázaro (2007, p. 117), tais caracterizações de Lyser “acentuam a imagem do pintor como que deslocado do mundo da Razão e, por isso mesmo, merecedor de pouco crédito, mas, simultaneamente, cheio de uma sensibilidade extrema [...]”. Para nós, o fato de supostamente ter pintado um retrato, recebendo a ajuda diabólica, e conversar com a irmã morta, não somente reforça o insólito em sua caracterização, mas também reafirma que os artistas, em *Prosas bárbaras*, são personagens deslocados da racionalidade, pois são movidos por valores idealistas.

Antes de prosseguirmos com a análise de “A ladainha da dor”, faremos uma reflexão sobre a intertextualidade entre essa narrativa de Eça de Queirós, *Noites florentinas* (1837), do alemão Heinrich Heine, e *Les soirées de l’orchestre* (1852), do francês Hector Berlioz, por acreditarmos que a comparação nos ajuda a explicar e compreender o fantástico queirosiano. Também lançaremos algumas considerações sobre o violinista Paganini, um personagem de destaque dessas narrativas, de modo a aprofundar a reflexão sobre como Eça se apropria dele, e insere-o no seu texto fantástico.

Batalha Reis assinala, na introdução de *Prosas bárbaras*, que, em muitas páginas dessa coletânea, “se encontra a influência [...] [da] lenda fantástica de Paganini. O conto ‘A ladainha da dor’, que, em parte, tem o próprio Paganini por assunto, é diretamente inspirado por Heine e por Berlioz” (REIS, J. B., 2004, p. 179). O ensaísta (2004, p. 179) adverte que, no tempo de juventude, isto é, durante a década de 1860, Eça teve conhecimento da obra do escritor Heinrich Heine (1797-1856)<sup>51</sup>, através das traduções francesas feitas pelo próprio autor alemão ou por Gerard de Nerval, e que “A ladainha da dor” dialogaria com *Noites florentinas* (1837), de Heine, e com *Les soirées de l’orchestre* (1852), do francês Berlioz. Nas palavras de Urbano Tavares Rodrigues, “o romantismo alemão está presente desde o início do texto [‘A ladainha da dor’]” (RODRIGUES, 1994-5, p. 216), mostrando a complexidade dessa narrativa, pois acreditamos que este conto não apenas dialoga com um autor alemão, mas também com um escritor francês.

Antes de estabelecer relações entre essas obras, e de aprofundar como se dá a representação de Paganini e dos outros personagens no conto de Eça, relembremos que o violinista genovês era bastante conhecido na virada do século XVIII para o XIX, devido ao seu talento musical, fato que justifica ele ser lembrado como um artista virtuoso. Além do mais, tal sucesso pode ter sido motivado pelas diversas lendas que corriam no Oitocentos,

---

<sup>51</sup> Delille (1984) estuda a permanência da obra de Heine no romantismo português, evidenciando que o escritor alemão foi bastante lido durante meados do século XIX, em Portugal, por diversos intelectuais, sobretudo pelos da Geração de 70, da qual Eça fez parte.

fazendo com que aumentasse ainda mais a sua fama. Uma das versões mais conhecidas se refere ao aspecto demoníaco do instrumentista. Sobre esse assunto, Maiko Kawabata afirma que,

de acordo com a lenda mais popular, Paganini, como Fausto, fez um pacto com Satanás para adquirir poderes mágicos – permitindo-lhe criar efeitos sobre o violino além do alcance de qualquer outra pessoa. Outros pensavam que ele estava possuído pelo demônio e manipulava o violino para produzir o que eles consideravam ser a música do diabo. Outros ainda, encorajados pelo espetáculo de ele literalmente “chicotear” o violino com seu arco, consideravam-no “demoníaco” no sentido gótico de ser corrupto e pervertido [...] (KAWABATA, 2007, p. 85, tradução nossa)<sup>52</sup>.

A faceta insólita do artista recebe várias explicações, como o pacto com o Diabo, que garantiria benefícios mágicos e artísticos; a possessão; o modo como ele tocava o instrumento, o qual, de acordo com Kawabata (2007, p. 93), poderia ser retratado como uma mulher inocente<sup>53</sup>; ou, até mesmo, a sua aparência física, pois sua palidez<sup>54</sup> era, muitas vezes, associada à epidemia de cólera que tinha atingido Paris em 1832. O estudioso (2007, p. 87-89) ainda destaca que a habilidade do genovês em manusear o violino fez com que os espectadores associassem o seu talento musical ao sobrenatural.

Além dessas questões, a vida pessoal do músico também teria contribuído para o surgimento de outras versões da lenda. Outro episódio bastante evidenciado é o tempo em que ele supostamente teria passado na prisão. Segundo Kawabata<sup>55</sup> (2007, p. 95-96), em 1814, o músico teria se envolvido amorosamente com a prostituta Angelina Cavanna, em Gênova. Após ela engravidar, o violinista a teria levado para as proximidades de Parma, com a

---

<sup>52</sup> No original: “According to the most popular legend, Paganini, like Faust, made a pact with Satan to acquire magical powers – enabling him to create effects on the violin beyond the reach of anyone else. Other thought he was possessed by the devil and coaxed the violin to produce what they took to be the devil’s music. Still others, encouraged by the spectacle of him literally ‘lashing’ the violin with his bow, considered him ‘demonic’ in the Gothic sense of being corrupt and perverted [...]” (KAWABATA, 2007, p. 85).

<sup>53</sup> Kawabata afirma que “o violino era representado como uma mulher inocente submetida aos ataques licenciosos de um criminoso cruel usando o arco como um falo/arma”. (KAWABATA, 2007, p. 93, tradução nossa). No original: “the violin was figured as an innocent woman subjected to the licentious assaults of a vicious criminal using the bow as a phallus/weapon” (KAWABATA, 2007, p. 93).

<sup>54</sup> Segundo Kawabata, “Paganini era extremamente pálido, sua pele acentuada por seus cabelos escuros e trajas. [...] A aparência cadavérica de Paganini foi outrora interpretada como um sintoma de cólera (uma epidemia atingiu Paris em 1832) e sua postura contorcida imitaria a agonia de um paciente aflito se contorcendo com cólicas estomacais”. (KAWABATA, 2007, p. 89, tradução nossa). No original: “Paganini was extremely pale, his complexion accentuated by his dark hair and attire. [...] Paganini’s cadaverous appearance was elsewhere interpreted as a symptom of cholera (an epidemic struck Paris in 1832) and his contorted posture was said to mimic to death throes of an afflicted patient writhing with stomach cramps.” (KAWABATA, 2007, p. 89).

<sup>55</sup> Para o estudioso, “o que não é tão conhecido é que ele foi de fato preso sob acusações de estupro e sequestro, uma experiência que ele conseguiu esconder de jornalistas e do público durante toda a sua vida” (KAWABATA, 2007, p. 95). No original: “What is not so well known is that he was in fact jailed on charges of rape and abduction, an experience he managed to hide from journalists and audiences all his life” (KAWABATA, 2007, p. 95).

promessa de casar-se com ela; entretanto, duvidando da paternidade, ele fez com que Angelina bebesse uma poção caseira para que ela pudesse abortar. Então, o pai dela teria acusado Paganini de sequestrar e desonrar a filha, resultando nos oito dias de prisão do genovês. Por sua vez, Stephen Samuel Stratton destaca que

os retratos de “Paganini na prisão”, exibidos tão generosamente enquanto o artista estava em Paris em 1831, incitaram-no a observar que havia “companheiros honestos” ganhando dinheiro com uma calúnia que tinha perseguido seus passos nos últimos quinze anos. Ele então se referiu às diferentes versões do crime atribuído a ele: que ele matou um rival que tinha encontrado em companhia de sua amante; ou que era sua amante que tinha sido vítima de sua fúria ciumenta; o único ponto de acordo era o encarceramento (STRATTON, 1907, p. 90-91, tradução nossa)<sup>56</sup>.

Portanto, há divergência entre o que seria histórico e o que seria lendário na vida do italiano, pois há diversas versões para o suposto episódio. Stratton, um autor publicado no início do século XX, destaca que Paganini teria desmentido essas afirmações, apontando dois boatos para o encarceramento: o assassinato da amante ou a morte de um rival que esteve com ela. Por sua vez, Kawabata, num estudo recente, afirma que o músico teria sido preso pelo sequestro da sua amante.

Eça de Queirós recupera algumas das versões conhecidas do público oitocentista que foram abordadas pelos dois pesquisadores acima. Entretanto, tentaremos defender que Eça não apresenta apenas os boatos que corriam na época da escrita do conto. A nosso ver, há uma complexidade em “A ladainha da dor”, pois, apesar de o autor português se apropriar da lenda, dialogando com as obras de Heine e de Berlioz – o que já torna o conto por si só complexo –, ao ficcionalizar a vida do artista genovês e utilizar dados históricos, Eça acrescenta novos elementos ao aspecto lendário e fantástico do músico, como a inserção do personagem Berlioz, um autor que também teria escrito sobre o violinista, como destacaremos a seguir. Por esses motivos, defendemos que Eça também apresenta a sua versão da lenda de Paganini, recuperando elementos históricos e retratando-a de maneira insólita e complexa.

Como já mencionado, o conto de Eça dialoga com textos de Heine e de Berlioz. Assim, consideramos válida a afirmação de Julia Kristeva (2005, p. 68), de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, pois a narrativa queirosiana recupera essas duas obras, de modo que o diálogo seja explícito.

---

<sup>56</sup> No original: “The pictures of ‘Paganini in Prison’, exhibited so lavishly while the artist was in Paris in 1831, provoked him to remark that there were some ‘honest fellows’ making money of a calumny that had pursued his steps for the last fifteen years. He then referred to the different versions of the crime imputed to him: that he killed a rival whom he found in company with his mistress; or that it was his mistress who had been the victim of his jealous fury; the only point of agreement was the imprisonment” (STRATTON, 1907, p. 90-91).

Assim, o leitor que tenha lido Heine ou Berlioz irá reconhecer as apropriações e transformações dos dois títulos no texto queirosiano. Por sua vez, Delille (1984, p. 324-326), num estudo sobre a recepção literária de Heine no romantismo português, analisa o conto de Eça e faz um cotejo entre “A ladainha da dor” e *Noites florentinas*, de Heine, mostrando que há semelhanças verbais entre as duas obras e, portanto, um diálogo entre os dois textos, de diferentes nacionalidades<sup>57</sup>.

Ademais, consideramos válidos os pressupostos teóricos de Tânia Carvalhal e de Silviano Santiago, que defendem que a análise comparativa não deve ser feita pelo estudo de fontes e influências. De acordo com Carvalhal, o estudioso

não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados. Vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento? (CARVALHAL, 2006, p. 51-52).

Deste modo, mais importante do que apontar a fonte primária é reconhecer os procedimentos que levam à criação de um segundo texto e mostrar os novos sentidos que ele pode ter num novo contexto. Cabe ao pesquisador da literatura comparada investigar os diálogos entre as obras sob uma perspectiva de leitura intertextual. Carvalhal ressalta a necessidade de se perceber as diferenças entre as obras e refletir sobre os deslocamentos efetuados, já que o autor do segundo texto poderá dar continuidade ou até mesmo modificar o anterior, procedimentos, estes, que ocorrem no conto de Eça. Apesar de dialogar com Heine e com Berlioz, dando continuidade aos textos, isto é, recuperando passagens e eventos das duas obras, Eça também transforma o escrito anterior, principalmente a obra de Berlioz, como veremos mais adiante.

Por sua vez, Silviano Santiago (2000)<sup>58</sup> defende que a literatura produzida por países como Portugal e Brasil apresenta como característica a recuperação de obras escritas no centro do sistema capitalista. Segundo o pesquisador, “o imaginário do escritor [de países

---

<sup>57</sup> Jean Girodon (1966, p. 197-200), por sua vez, além de evidenciar passagens similares entre os textos de Heine, de Eça e *Les soirées de l'orchestre*, de Berlioz, aponta também um outro diálogo: com outra obra de Berlioz, *Mémoires*.

<sup>58</sup> Para o crítico, “tanto em Portugal, quanto no Brasil, no século XIX, a riqueza e o interesse da literatura não vem tanto de uma *originalidade do modelo*, do arcabouço abstrato ou dramático do romance ou do poema, mas da *transgressão* que se cria a partir de um *novo* uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante” (SANTIAGO, 2000, p. 56, grifos do autor).

como Portugal] é alimentado não tanto a partir de uma manipulação vivencial da realidade imediata, mas se propõe quase como metalinguagem” (SANTIAGO, 2000, p. 57). Ao comparar *Madame Bovary*, de Flaubert, e *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, o estudioso destaca que o romance do autor português traz um enriquecimento para o texto do escritor francês, por permitir “a meditação sobre a obra anterior [que] conduz[a] o artista lúcido à transgressão ao modelo” (SANTIAGO, 2000, p. 63). Com base nessas reflexões, defendemos que o comentário a uma obra anterior ocorre no conto aqui analisado, e não faz com que “A ladainha da dor” seja mera cópia dos modelos utilizados por Eça, isto é, de Heine e de Berlioz, pois embora haja a utilização de características de Paganini presentes nos textos anteriores, ele insere novos detalhes à lenda do músico, e acrescenta o sobrenatural, que não está presente no autor francês, de modo que se alterem os sentidos do texto recuperado. Reforçando os apontamentos feitos por Santiago, acreditamos, ainda, que o diálogo com outras literaturas seja uma característica da produção inicial queirosiana, pois em diversos textos reunidos no volume *Prosas bárbaras*, verificamos esse procedimento<sup>59</sup>. Deste modo, mesmo que tenhamos como escopo principal o conto de Eça, é inevitável mencionar os diálogos com Heine e com Berlioz, evidenciando a complexidade dessa narrativa, de modo a explicar o fantástico das primeiras produções do autor português.

Após tais reflexões, retomemos a análise de “A ladainha da dor”. Como apontamos, o correspondente de Berlioz narra um encontro que teria tido com o rabequista Sica, que conta sobre a vida de Paganini, com traços fabulosos: “Estávamos horas debaixo das tílias, falando do *quimérico*, espírito de Paganini [...] Sica contou-me toda a *legenda idílica e bárbara* de Paganini” (QUEIRÓS, 2004, p. 94, grifos nossos). Os adjetivos “quiméricos”, “idílica” e “bárbara” utilizados para se referir à vida do violinista são motivados pelo aspecto lendário do músico:

Sica contou-me [...] [sobre] os seus amores em Verona, aquela cantora empoadada, de mãos macias e sentimentos velados e grandes sedas, e aquele abade de fivelas luzentes, com quem ela ia debaixo dos veludos silenciosos, num entrelaçamento de braços. [...] Depois contou-me toda a sua trabalhosa Odisseia das prisões e dos degredos: aquelas noites em que ele, poderoso e solitário, entrava na confiança dos negros soluços do mar: noites dolorosas das lágrimas, em que aquele trágico homem

<sup>59</sup> O diálogo dos textos de Eça com outras obras pode ser constatado, por exemplo, no conto “Onfália Benoiton”, que dialoga com a peça *A Família Benoiton*, de Víctorien Sardou; por sua vez, “A morte de Jesus” dialoga com os textos bíblicos. Batalha Reis (2004, p. 196) também destaca que esse conto apresenta um diálogo com as obras *Salammô* e *Tentação de Santo Antão*, de Flaubert, *A vida de Jesus e São Paulo*, de Ernest Renan, e *Les mémoires de Judas*, de F. Petrucelli dela Gattina. Além disso, “Macbeth” faz uma crítica à ópera de mesmo nome de Verdi, dialogando também com o texto homônimo de Shakespeare, assim como “Mefistófeles” faz com a ópera “Fausto” de Gounod e é uma referência ao *Fausto*, de Goethe.

estava enroscado nas palhas do seu cárcere, vendo ao longe o Mar Mediterrâneo [...] (QUEIRÓS, 2004, p. 94).

Eça recupera alguns aspectos da lenda, como o romance do músico com uma cantora italiana e o envolvimento dela com um abade, além do período em que o violinista supostamente esteve preso pelo suposto crime passional, questões estas destacadas por Stratton (1907) e por Kawabata (2007), como vimos anteriormente. Sica ainda relata ao autor da carta que Paganini, quando esteve preso, supostamente por ter assassinado um abade amante de sua amante, “sempre às horas escuras via as fivelas do abade luzirem na noite” (QUEIRÓS, 2004, p. 94). A visão, de aparência sobrenatural, pode ser explicada pelo remorso: “Às vezes o remorso é bondoso, encarna-se em coisas que têm uma vida, uma carneação, um sangue, uma moleza, que se podem abrandar, a quem se pode suplicar; mas aquelas fivelas metálicas, inertes, rígidas, eram um remorso frio, surdo, inflexível [...]” (QUEIRÓS, 2004, p. 94).

O comportamento de Paganini, no conto, portanto, assemelha-se às considerações postuladas por Sousa, que considera as pessoas loucas como um dos temas da literatura gótica. Segundo Sousa (1978, p. 56), “a loucura pode apoderar-se também, temporariamente, dos criminosos, que são perseguidos pelos remorsos e ou veem em toda a parte, reais ou imaginárias, as sombras das suas vítimas, ou são levadas a trocar amargamente de si próprios [...]”. Deste modo, o remorso do suposto crime cometido pelo músico pode ser visto como uma causa de sua loucura.

O correspondente relata o que Sica teria dito sobre o instrumentista, portanto, sabe-se sobre o personagem através do olhar do outro, característica semelhante aos textos de Heine e de Berlioz. Em *Noites florentinas*, o personagem Maximilian conta sobre Paganini, por meio das memórias de um encontro que ele tivera com o pintor Lyser num concerto do violinista italiano. Por outro lado, em *Les soirées de l’orchestre*, é Racloski quem relata sobre o músico aos companheiros da orquestra.

Eça de Queirós insere situações insólitas para retratar outros detalhes da lenda, pois, ao longo da primeira carta, também é abordado o “grande poder musical de Paganini” (QUEIRÓS, 2004, p. 96). Ao evidenciar o talento artístico, nota-se a íntima relação do músico com os instrumentos:

Ultimamente preocupava-o muito o ter de deixar a sua rabeca só, depois de morrer [...] No entanto ele acreditava que no dia em que morresse, a sua rabeca havia de estalar e os pedaços apodrecidos na terra ir-se-iam confundir com o corpo dele nos átomos das árvores, ou das estrelas, ou das águas [...] Ultimamente, porém, olhava

para a rabeca com um ar triste e descrente; às vezes tomava a guitarra e ia tocar nela para junto da rabeca, com um gesto de carícias brandas, com um lento correr de dedos como se estivesse vestindo as cordas com a harmonia viva que tirava das almas; ele queria pôr todos os seus interiores divinos naquele gemer da guitarra, para fazer morrer de ciúmes a sua velha rabeca abandonada. (QUEIRÓS, 2004, p. 96-97).

Observa-se a preocupação de Paganini com o futuro da rabeca, após a morte dele. Esse aspecto da lenda, abordado no artigo de Kawabata (2007), portanto, está inserido no texto queirosiano, uma vez que o pintor-remetente evidencia a estreita relação afetiva entre o genovês e a rabeca, fazendo com que ela possa ser considerada sua amante. Além disso, a relação é descrita de modo insólito, pois ele acreditava que, depois de morto, o instrumento se uniria ao corpo dele. A primeira carta termina com o correspondente afirmando que Paganini teria ido para o sul:

[...] o músico Sica necessitou ir à costa normanda, porque tinha lá seu pai, velho marinheiro, morrendo junto das águas; e quando voltou coberto de lutos e soluços, disseram-lhe que Paganini tinha partido para o Sul, e o sr. Georges Harrys todo corado de saúde para as bandas do Hanover (QUEIRÓS, 2004, p. 97).

Eça insere, nessa passagem, mais um elemento da lenda de Paganini, ao contrastar o estado de saúde de George Harrys, o secretário particular de Paganini, com o do músico genovês (que também estaria no texto heiniano)<sup>60</sup>. Aqui, Harrys pode ser considerado como a personificação do Diabo. Como saberemos na segunda carta, o instrumentista morre na região de Nice, na qual se encontra Berlioz. A segunda carta é uma resposta ao relato anterior, escrita pelo músico Berlioz, que também faz menção à lenda de Paganini. O músico relata um evento insólito que acontecera com ele na noite anterior, trazendo a questão lendária e fantástica do suposto pacto diabólico do musicista. Berlioz responde ao amigo pintor, expondo sobre os acontecimentos que, segundo ele, “depois da noite de ontem, nunca mais terei o riso sonoro e são” (QUEIRÓS, 2004, p. 101). Num passeio de barco com um pescador, há a seguinte passagem:

“Que luz é aquela, meu velho” disse eu da popa. [...] – Aquela luz, senhor, é da casa das *Serenas*; a estas horas está ali, abandonado, um pobre homem que morreu lá ontem. Tinha chegado aqui há pouco, e era mais amarelo que a cera do altar; até na costa diziam os velhos que ele se vendera ao Diabo; Deus me perdoe por falar assim nisto, de noite, em cima das águas. Ah! senhor, diziam que tocava na sua rabeca maldita que nem no céu... chamavam-lhe

<sup>60</sup> Em Heine: “Claro que o povo ignorante pensa que este acompanhante [Harrys] é um escritor de anedotas e comédias, Harry, de Hannover, que Paganini leva consigo em suas viagens para administrar os assuntos de dinheiro em seus concertos. O povo não sabe que o diabo apenas tomou a figura do Senhor Georg Harry e que a desditosa alma deste pobre homem está encerrada num caixão, em Hannover, ao lado de outros farrapos humanos [...]” (HEINE, 1998, p. 52-53).

Paganini. [...] E os padres não lhe querem cantar as suas ladainhas e enterrá-lo em terra santa. (QUEIRÓS, 2004, p. 99).

Reforça-se o insólito na descrição de Paganini, associando-o ao pacto diabólico e apontando que ele tivera uma morte infeliz, pois não pôde ser enterrado em terra santa. Entretanto, apesar de o conto apresentar as diversas versões da lenda, como o suposto aprisionamento pelo crime cometido por ele e o pacto com o Diabo, isso se dá de modo complexo, pois o escritor dialoga com os textos de Heine e de Berlioz. Nota-se também que, ainda que Eça se utilize de elementos históricos, como a estadia do personagem Berlioz em Nice e a morte de Paganini nessa região, é apresentada uma versão fantástica do personagem italiano.

Para Delille (1984, p. 327), “Eça procura erguer em Paganini uma figura de artista romântico-satânico, intérprete do sofrimento do homem moderno [...]”, cuja imagem, segundo a autora, já estaria expressa no texto heiniano, uma vez que esse personagem é retratado com uma “aparência exterior diabólica, espectral e vampiresca” (DELILLE, 1984, p. 327), por Maximilian<sup>61</sup>, que narra algumas histórias para Maria, que está acamada doente.

Devemos considerar também que Kawabata (2007, p. 90), ao estudar o que teria motivado a representação de Paganini como um artista satânico, alerta que a popularidade de *Fausto*<sup>62</sup>, de Goethe (1749-1832), também influenciou a recepção do instrumentista italiano. Nas palavras de Richard Taruskin (2005, p. 254), “ele [Paganini] era Fausto ganhando vida – um modelo para inúmeros gênios, charlatões, artistas e adolescentes, desde a sua primeira aparição no exterior”<sup>63</sup>, ou seja, a figura de um artista virtuoso, conhecido pelo talento, foi conveniente para o surgimento de diversos boatos, fazendo com que a vida do instrumentista ganhasse um aspecto lendário e ele alcançasse a fama. Além do mais, a imagem de um indivíduo que se vende ao Diabo em troca de benefícios seria uma ideia bastante conhecida no Oitocentos, e um dos temas da literatura fantástica, tanto é que o próprio Eça, nos seus primeiros textos, aborda a obra *Fausto* no folhetim “Mefistófeles”, e escreve sobre uma tentativa de pacto “frustrada” n’“O Senhor Diabo”, ambos reunidos em *Prosas bárbaras*.

<sup>61</sup> O personagem Maximilian assim descreve Paganini: “Ele vestia um sobretudo cinza escuro, que lhe chegava até os pés, e fazia sua figura parecer assaz alta. O cabelo longo e negro caía em cachos desordenados, ombros abaixo, e formava uma espécie de moldura escura a envolver o rosto pálido e cadavérico [...]” (HEINE, 1998, p. 51).

<sup>62</sup> A primeira parte dessa obra, *Faust, eine Tragödie* (*Fausto, uma tragédia*), foi publicada em 1808, enquanto a segunda, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten* (*Fausto. Segunda parte da tragédia, em cinco atos*), em 1832.

<sup>63</sup> No original: “he was Faust come to life – a role model for countless geniuses, charlatans, entertainers, and adolescents even since his first appearance abroad” (TARUSKIN, 2005, p. 254).

Posteriormente, Eça publicou *O mandarim*, tendo como um dos assuntos o pacto diabólico, evidenciando, dessa forma, o seu interesse por essa temática.

Além disso, o Paganini de Eça também corresponde ao de Heine<sup>64</sup>. Na obra do alemão, num diálogo entre os personagens Maximilian e Lyser também há menção aos aspectos insólitos da vida do instrumentista, como o pacto e o encarceramento:

“Sim, meu amigo”, prosseguiu ele [Lyser], “é verdade o que todo mundo afirma, de que ele se vendeu ao diabo, corpo e alma, a fim de se tornar o melhor violinista, para juntar milhões no toque de sua arte, e para se livrar da maldita galera em que vivia atormentado já há muitos anos. Pois saiba, amigo, que, quando era diretor de orquestra em Lucca, ele se enamorou de uma princesa de teatro, foi ciumento por causa de um pequeno abade qualquer, chegou a ser, talvez, *cocu*; apunhalou, em bom italiano, sua amada infiel, foi condenado às galeras em Gênova e, como dito, no fim se vendeu ao diabo para se libertar, ser o melhor tocador de violino do mundo [...]” (HEINE, 1998, p. 50-51).

Constatamos que os textos de Eça e de Heine trazem uma visão fantástica e lendária de Paganini. Ao contrário, os traços lendários são suavizados na obra de Berlioz, uma vez que o escritor francês o retrata de uma forma mais humanizada e menos fantástica, mesmo utilizando do insólito:

O terror inspirado pela epidemia, no entanto, foi incapaz de conter o ímpeto de curiosidade a princípio, e do entusiasmo seguinte, que levou a multidão a seguir os passos de Paganini; é difícil acreditar em tal emoção causada por um virtuoso em tais circunstâncias, mas o fato é real. Paganini, ao atingir a imaginação e o coração dos parisienses de maneira tão violenta e nova, os fez esquecer até a morte que pairava sobre eles. Além disso, tudo contribuiu para aumentar seu prestígio: seu aspecto exterior estranho e fascinante, o mistério em torno de sua vida, os contos espalhados sobre ele, os mesmos crimes cujos inimigos tiveram a audácia estúpida de acusá-lo, e os milagres de um talento que anulou todas as ideias aceitas, desprezou todos os métodos conhecidos, anunciou o impossível e o realizou. (BERLIOZ, 1854, p. 216, tradução nossa)<sup>65</sup>.

No trecho de *Les soirées de l'orchestre*, é descrito o fascínio do público para com Paganini. Apesar de o talento musical não estar relacionado ao boato do pacto diabólico, ao listar a série de fatores que teria motivado o sucesso desse artista, é recuperada a

---

<sup>64</sup> Lázaro aponta algumas passagens do texto heiniano que dialogariam com a narrativa queirosiana, afirmando que o Paganini de Heine também apresenta um “cariz diabólico e espectral” e que “Paganini parece mover-se por uma força superior, rodeado de uma aura mística” (LÁZARO, 2007, p. 126).

<sup>65</sup> No original: “La terreur inspirée par le fléau fut impuissante néanmoins à contenir l'élan de curiosité d'abord, et d'enthousiasme ensuite, qui entraîna la foule sur les pas de Paganini ; on a peine à croire à une pareille émotion causée par un virtuose en pareille circonstance, mais le fait est réel. Paganini, en frappant l'imagination et le cœur des Parisiens d'une façon si violente et si nouvelle, leur avait fait oublier jusqu'à la mort qui planait sur eux. Tout concourait, d'ailleurs, à accroître son prestige : son extérieur étrange et fascinateur, le mystère dont s'entourait sa vie, les contes répandus à son sujet, les crimes mêmes dont ses ennemis avaient eu la stupide audace de l'accuser, et les miracles d'un talent qui renversait toutes les idées admises, dédaignait tous les procédés connus, annonçait l'impossible et le réalisait”. (BERLIOZ, 1854, p. 216).

caracterização insólita de sua aparência e os supostos crimes cometidos por ele. O Paganini descrito por Berlioz encarna o artista romântico e moderno: é o gênio incompreendido cujo talento não pode ser ignorado, mas paga a sua genialidade com a marginalização. Além disso, os eventos retratados aconteceram na época em que uma epidemia assolava Paris, reforçando o caráter insólito, porém, nessa passagem, não há aprofundamento para que tais fatos sejam retratados como lendários, apenas há a sugestão de uma vida misteriosa, que, por diversos motivos, atraiu a atenção sobre ele, principalmente, por boatos que corriam no século XIX.

Eça e Heine, portanto, apropriam-se da lenda fantástica de Paganini e caracterizam-no de forma diabólica e insólita, trazendo eventos históricos extraídos do Oitocentos, como o retrato pintado por Lyser, os concertos do violinista, a estadia de Berlioz em Nice e a morte de Paganini no litoral. Em oposição, o texto francês apresenta o violinista de forma mais humanizada, mesmo utilizando do insólito, e mantendo o fundo histórico. Além disso, Eça e Heine inserem outros personagens do cenário cultural oitocentista, como o artista alemão Lyser, um amigo do próprio Heine<sup>66</sup>.

Em “A ladainha da dor”, a presença de Lyser está associada ao retrato do músico italiano pintado por ele. O pintor-remetente anuncia, no início da primeira carta, que “o pintor Lyser voltou da Boémia com a sua doirdice elegíaca. Pedi-lhe o retrato de Paganini como tu querias, mas ele disse-me em segredo que fora o Diabo que lhe guiara a mão naqueles traços, e queria conservar uma lembrança do Diabo, seu velho amigo” (QUEIRÓS, 2004, p. 91). Na passagem, há traços insólitos, como o suposto pacto diabólico, a loucura do pintor e a menção ao desenho pintado por ele, também presente no texto de Heine. Para Rodrigues (1994-5, p. 217), a caracterização do pintor corresponde ao “imaginário noturno dos grandes românticos”, que reforçaria, para nós, o insólito de sua imagem, uma vez que ele teria pintado um retrato com a ajuda do Diabo e seria louco, por conversar com a irmã morta.

Por sua vez, em *Noites florentinas*, o personagem Maximilian exalta a pintura do artista alemão, destacando que “em sua espirituosa maluquice, com poucos traços acertou tão bem a cabeça de Paganini que a verdade do desenho assusta e faz rir ao mesmo tempo. ‘O diabo guiou a minha mão’, disse-me o pintor surdo” (HEINE, 1998, p. 49). A Figura 2 apresenta um dos retratos – reais – de Paganini pintado por Lyser.

Trata-se de um episódio baseado num evento histórico, porém as caracterizações insólitas, também presentes no retrato<sup>67</sup>, fazem com que o desenho adquira traços lendários e,

---

<sup>66</sup> Cf. Delille, 1984, p. 323.

<sup>67</sup> Para Kawabata, a pintura de Lyser personificaria Paganini como um sujeito que teria feito um pacto com o diabo: “Esse retrato representa o violinista com sua palidez, cabelos como se estivessem carregados de

de certa forma, sobrenaturais, pois o pintor estaria supostamente guiado pelas mãos do Diabo, fato que poderia ter contribuído para a representação da “verdade do desenho”, isto é, a pintura seria uma boa representação do artista, segundo o personagem Maximilian do texto heiniano. Ou seja, a contribuição do Diabo teria trazido qualidades artísticas à obra de Lyser, situação semelhante à lenda de Paganini, segundo a qual alguns espectadores creditavam a sua virtuosidade ao pacto demoníaco.

Figura 2 – Um dos retratos de Paganini pintado por Lyser.



Fonte: KAWABATA, 2007, p. 88.

É interessante constatar que o remetente da carta do conto de Eça não possui o desenho, pois o pintor se negou a dá-lo, assim como no texto heiniano, em que Maximilian afirma que “é um pesar já não possuir mais o pequeno desenho de Lyser” (HEINE, 1998, p.

---

eletricidade, dentro de um 'círculo mágico', tendo supostamente entrado nos segredos da feitiçaria. Os talismãs associados ao satanismo cercam-no, como um gato preto, uma espada mágica, um crânio humano, uma pirâmide, os ossos de uma mão humana e uma cobra enrolada em torno de um bastão, juntamente com vários símbolos ocultistas da alquimia, astrologia e imaginação do próprio artista, incluindo a Estrela de Davi, Marte, Gêmeos e aproximações de signos do Sol, Fogo e a Missa Negra. Flutuando no fundo como aparições estão imagens do folclore e da lenda: uma freira possuída com as mãos estendidas no ato de adoração ao demônio, uma donzela enlevada embalando um esqueleto (Morte e a Donzela), um número de criaturas monstruosas em vários estágios de materializações e uma roda de esqueletos dançando a *Totentanz* (ou 'Dança da Morte') onde a figura central é paralela à de Paganini com seu violino” (KAWABATA, 2007, p. 88, tradução nossa).

No original: “It depicts the violinista balanced at mid-skin, hair on end as if charged with electricity, inside a ‘magic circle’, having supposedly gained entry into the secrets of witchcraft. Talismans associated with Satanism surround him such as a black cat, a magic sword, a human skull, a pyramid, the bones of a human hand, and a snake wrapped around a staff, along with various occult symbols from alchemy, astrology, and the artist’s own imagination including the Star of David, Mars, Gemini, and approximations of signs from Sun, Fire, and the Black Mass. Floating in the background like apparitions are images from folklore and legend: a possessed nun with hands outstretched in the act of devil-worship, a languishing maiden cradling a skeleton (Death and the Maiden), a number of monstrous creatures at various stages of materializations, and a round of skeleton dancing the *Totentanz* (or ‘Dance of Death’) where the central figure parallels Paganini’s posture with his violin” (KAWABATA, 2007, p. 88).

50). A menção a esse retrato tão representativo permite que o leitor tenha uma ideia da representação fantástica e insólita do violinista; ao mesmo tempo, o fato de os personagens não possuírem tal imagem faz com que haja um distanciamento entre o artista e a sua obra, pois nem o Lyser de Heine, nem o de Eça possuem o desenho, de modo que a pintura adquire traços insólitos, passando a ser mais um elemento constitutivo da lenda de Paganini nas duas narrativas. Ressalta-se também que sabemos sobre o instrumentista por meio do depoimento de outros personagens, portanto, de um modo distanciado, situação similar que acentua o caráter lendário do violinista italiano.

Apesar da presença do personagem histórico Lyser, característica semelhante à novela heiniana, a narrativa de Eça se distancia da obra do alemão por inserir Berlioz como personagem, dialogando também com o texto do autor francês, e torna o autor (agora, personagem) mais um atributo da lenda. Como já abordamos anteriormente, Berlioz, que está em Nice, faz um passeio de barco, e descobre que o músico italiano se encontra morto naquela região. Em sua carta, ele relata estar “ainda todo frio das visões desta noite” (QUEIRÓS, 2004, p. 97), anunciando, dessa forma, o insólito nos eventos que se passaram com ele. Após o passeio, ele retorna à sua casa e ouve o gemido de uma rabeça, causando-lhe medo:

Fui amedrontado ao meu antigo balcão gótico e olhei pelas transparências doentias da noite. Nada. As ondas choravam o seu choro místico e as estrelas estavam na sua imobilidade de onde se exalam religiões. Cerrei as portadas e voltei com o peito sacudido por um soluço de medo para junto do braseiro: então ouvi de novo aquele som triste da rabeça estender-se lentamente pelo mar como uma névoa sonora. Fiquei todo tomado de tremores e de frios: e ouvi então distintamente com os ouvidos da carne a música de uma rabeça acompanhada surdamente pelo mar. [...] Eu não te sei dizer o que era aquela música sobrenatural, elegíaca, selvagem, trágica, suave, e escarnecedora. [...] Então senti de entre aquela amontoação apocalíptica de harmonias, desprender-se solitária a voz da rabeça, e vir de leve tocar junto do meu balcão com meiguice, com moleza, com dissipação de lágrimas – as variações do *Carnaval de Veneza*. Ninguém me pode tirar do coração, que foi a alma de Paganini que deixou o seu corpo na natureza solitária das *Serenas*, e veio dizer o adeus da música ao seu velho amigo. (QUEIRÓS, 2004, p. 100-101).

A passagem é bastante significativa, por apontar o medo que o personagem sente ao ouvir o som do instrumento musical. O evento insólito é motivado pela ambientação noturna e sombria da casa e pelo barulho das ondas. Sabendo da morte de Paganini, Berlioz acredita que o som ouvido por ele é o músico morto, portanto, algo sobrenatural. Destacamos que um acontecimento similar também está presente no texto de Berlioz-autor:

Na noite seguinte a essa caminhada pela *Villa Franca*, dormi na torre das Ponchettes, colocada como um ninho de andorinha contra uma rocha a duzentos pés acima do mar, quando os sons de um violino, tocando as variações de Paganini para o *Carnaval de Veneza*, subiram até a minha cabana, parecendo sair das ondas. Eu estava apenas sonhando neste momento com aquele que o jovem pescador havia me apontado a casa mortuária durante o dia<sup>68</sup>... Eu acordei de repente... Eu escutei por algum tempo uma batida abafada de coração... as ideias, em vez de clarearem, ficaram cada vez mais confusas... o *Carnaval de Veneza*!... Quem, além dele, poderia conhecer essas variações? Ainda é uma despedida do além-túmulo que ele me dirige? ... (BERLIOZ, 1854, p. 219, tradução nossa)<sup>69</sup>.

Eça, portanto, dialoga com o presente trecho da obra de Berlioz. Contudo, o autor francês, apesar de inserir o insólito, como o possível som sobrenatural, elimina a possibilidade para o sobrenatural, pois apresenta uma explicação racional para esse evento: "foi o senhor de Cesole que, sozinho ao pé da torre, me deu uma graciosa serenata" (BERLIOZ, 1854, p. 219, tradução nossa)<sup>70</sup>.

Entretanto, diferentemente de Berlioz, Eça torna o episódio fantástico, por não dar uma explicação racional e deixar como possibilidade de leitura o sobrenatural. Aliás, é interessante que o narrador do texto francês, em seguida a essa passagem, afirme: "Imagine Theodore Hoffmann em meu lugar: que elegia comovente e fantástica ele teria escrito sobre este estranho incidente!" (BERLIOZ, 1854, p. 219, tradução nossa)<sup>71</sup>, em que há a menção a Hoffmann<sup>72</sup> e um autor lido por Eça de Queirós. Entretanto, esse evento não é sobrenatural no texto francês. Por isso, Delille (1984, p. 323) afirma que Eça "explora de forma fantástica e hoffmannesca o episódio da serenata noturna à beira-mar [...]". Ou seja, Berlioz elimina o

<sup>68</sup> A cena do passeio de barco com um pescador, assim como no conto de Eça, também está presente no texto de Berlioz. Contudo, no autor francês não há motivação fantástica nesse episódio: "Voltei um dia de barco de Villa Franca para Nice, quando o jovem pescador que me conduzia, repentinamente soltando seus remos, mostrou-me na praia uma pequena vila isolada, de aparência singular: 'Você já ouviu, disse ele, sobre um cavalheiro chamado Paganini, que soava tão bem o violino? - Sim, garoto, eu ouvi sobre isso. - Bem! senhor, lá é onde ele ficou por três semanas depois de sua morte.'" (BERLIOZ, 1854, p. 218-219, tradução nossa). No original: "je revenais un jour en barque de Villa-Franca à Nice, quand le jeune pêcheur qui me conduisait, laissant tout à coup tomber ses rames, me montra sur le rivage une petite villa isolée, d'assez singulière apparence : — "Avez-vous entendu parler, me dit-il, d'un monsieur *qui se nommait Paganini, qui sonnait si bien le violon ?* — Oui, mon garçon, j'en ai entendu parler. — Eh bien ! monsieur, c'est là qu'il a demeuré pendant trois semaines, après sa mort". (BERLIOZ, 1854, p. 218-219).

<sup>69</sup> No original: "La nuit qui suivit cette promenade à Villa-Franca, je dormais dans la tour des Ponchettes, appliquée comme un nid d'hirondelle contre un rocher à deux cents pieds au-dessus de la mer, quand les sons d'un violon, jouant les variations de Paganini sur le *Carnaval de Venise*, s'élevèrent jusqu'à mon réduit, paraissant sortir des ondes. Je rêvais justement en ce moment à celui dont le jeune pêcheur m'avait montré, dans la journée, la villa mortuaire... je m'éveillai brusquement... j'écoutai quelque temps avec un sourd battement de cœur... Mes idées au lieu de s'éclaircir devenaient de plus en plus confuses... *le Carnaval de Venise !...* qui donc, excepté lui, pourrait savoir ces variations ? Est-ce encore un adieu d'outre-tombe qu'il m'adresse ?..." (BERLIOZ, 1854, p. 219).

<sup>70</sup> No original: "C'était M. de Césolé, qui, seul au pied de la tour, me donnait une gracieuse sérénade" (BERLIOZ, 1854, p. 219).

<sup>71</sup> No original: "Supposez Théodore Hoffmann à ma place : quelle touchante et fantastique élegie il eût écrite sur ce bizarre incident !" (BERLIOZ, 1854, p. 219).

<sup>72</sup> Segundo Batalha Reis (2004, p. 178), Eça conhecia os textos de Hoffmann, através das traduções francesas e, como já apontamos no capítulo 3, Eça compara *A reliquia* a um texto fantástico do alemão.

sobrenatural em sua narrativa, sugerindo que o escritor alemão poderia transformar o episódio num acontecimento fantástico, mas é justamente Eça de Queirós quem faz isso, reforçando a complexidade do insólito em “A ladainha da dor”.

Ademais, Eça acrescenta mais detalhes à lenda, como a inserção da duquesa de Weimar, supostamente uma menção a Ana Amália de Brunsvique-Volfembutel (1739-1807), conhecida como Duquesa de Weimar, uma importante figura cultural de sua época, patrona das artes, bastante conhecida pela amizade com Goethe. Ainda que não tenhamos encontrado referências à relação de Paganini com essa mulher nos biógrafos do violinista a que tivemos acesso – portanto, não sabemos se Eça faz uma menção a uma história verdadeira, a uma lenda ou se traz uma invenção sua –, é importante mencionar que ela aparece no conto. Segundo o remetente da primeira carta, Sica teria contado sobre

[...] o amor da duquesa de Weimar por Paganini; e como uma noite de concerto em duas cordas da rabeca ele disse o diálogo misterioso de duas vozes que se falavam debaixo dos arvoredos, depois entre as sedas de cortinas ao fresco ar de um balcão, e depois ainda na terra debaixo das raízes dos ciprestes, e por fim, indefinidas, ténues, luminosas entre o encruzamento sagrado dos raios dos astros. Era uma alusão desconhecida que encheu de lágrimas a duquesa de Weimar. (QUEIRÓS, 2004, p. 95).

Deste modo, por inserir novos personagens e acrescentar mais detalhes à lenda de Paganini, o texto de Eça não é mera cópia das obras de Heine e de Berlioz. Nota-se que o escritor português aproveita alguns eventos históricos, como a estadia de Berlioz em Nice e a morte de Paganini na região litorânea, para compor a sua narrativa e inserir o insólito.

O leitor sabe do músico através do depoimento de outros personagens, ou seja, é um olhar distanciado, pois a presença dele não se dá diretamente, aumentando o seu caráter fantástico e lendário. Sequeira destaca que o personagem aparece “sempre através de alusões ou de símbolos [...] sempre filtrada por outras vozes ou por modalizações do discurso, não há, de facto, a sua ‘presença’ no texto, mas a sua ausência difusa e não totalmente contornada ou contornável” (SEQUEIRA, 2002, p. 243). Na primeira carta, o correspondente relata sobre Paganini aquilo que ouvira de Sica, enquanto, na segunda parte, o personagem Berlioz evoca a presença do italiano. Entretanto, apesar de conhecer o músico, ele nunca o ouvira tocar: “Eu levava os olhos rasos de água e pensava que nunca tinha ouvido tocar o triste Paganini: sempre que ele deu os seus concertos, não sei que frias necessidades me prendiam longe da França” (QUEIRÓS, 2004, p. 99). Portanto, é um distanciamento duplo: Paganini não está diretamente presente e o personagem Berlioz acredita que a música ouvida por ele fora tocada pelo fantasma do italiano, mesmo que nunca tenha comparecido a um concerto dele.

Por outro lado, ao escrever sobre Paganini sob o ponto de vista de Berlioz, isto é, através de um autor histórico, Eça segue uma tendência dos escritores de sua geração. De acordo com Grossegeesse (2006-2007, p. 4), “a partir do fim do século XVIII proliferam múltiplas práticas da ocultação e até da mistificação da instância autoral”. O pesquisador, ao apontar a importância de Heine para os jovens da geração de 70, destaca que, por exemplo, Antero de Quental teria escrito um texto intitulado “Carta de Henri Heine a Gérard de Nerval”, o que nos leva a crer que Eça, em “A ladainha da dor”, segue a mesma estratégia discursiva, por inserir como suposto autor de uma das cartas presentes no conto o escritor francês Berlioz.

Também é notável constatar que outros autores da geração de Eça igualmente inserem personagens históricos em narrativas insólitas, como o texto “A adaga de Funck – conto fundado das notas de Hoffmann”, de Teófilo Braga, que, como o título aponta, apresenta o escritor alemão como um dos personagens dessa narrativa reunida em *Contos fantásticos* (1865). Essa coletânea de Braga foi lançada um ano antes da publicação da narrativa de Eça, o que nos aponta que a inserção de personagens históricos e situações extraídas do contexto social servem como uma tópica em obras vinculadas ao insólito.

Acreditamos também que o diálogo com o meio social não se dá apenas pela inserção de personagens históricos, pois o conto de Eça também faz uma crítica à sociedade materialista do Oitocentos. Mário Sacramento exemplifica o apreço pela observação do contexto social, com os folhetins “Miantonomah”, “Ao acaso” e “Lisboa”, de aparência cronística, também compilados nas *Prosas bárbaras*. Contudo, como procuramos defender, em “A ladainha da dor”, um texto ficcional, Eça insere elementos e eventos extraídos do contexto oitocentista, acrescentando o insólito, característica que serve para representar o aspecto lendário e fantástico de Paganini, e para fazer a crítica social, evidenciando a marginalidade e o idealismo do artista, que não se adequa ao materialismo burguês.

Sacramento, ao analisar o conto, aponta alguns trechos em que há crítica à materialidade, como na passagem em que Paganini reflete sobre o futuro da rabeca: “Quando eu estiver para morrer, pensar que a hei-de deixar aqui, entre as mulheres de aço, estes jornalistas lívidos e os agiotas calvos, no meio desta multidão esfomeada de materialidades!” (QUEIRÓS, 2004, p. 96), em que se evidenciam os defeitos dessa sociedade. Como veremos nos tópicos seguintes, “A ladainha da dor” apresenta uma característica comum de outros escritos, como “Notas marginais”, “Farsas” e “Onfália Benoiton”, por associar o metal às mulheres, que, como comprovaremos, é uma característica negativa que está relacionada ao materialismo.

Com o objetivo de estender as reflexões tratadas por Sacramento, demonstraremos outros trechos em que a crítica está presente. Após o término da segunda carta escrita por Berlioz, há uma narração em terceira pessoa sobre o pintor a quem essa carta foi endereçada. Para Delille, esse autor fictício “é uma personagem com traços de artista romântico-boêmio, movendo-se no ambiente cultural parisiense [...]” (DELILLE, 1984, p. 324). Novamente, mais um artista marginalizado. O leitor fica sabendo que ele era “um meigo artista, um pintor como Lantara, e assim descuidado, vivendo na Boémia errante das misérias, das jovialidades e das Primaveras [...] depois enlouqueceu e foi recolhido a um hospital” (QUEIRÓS, 2004, p. 101). Depois de morto, ele é enterrado na vala dos pobres.

Em “A ladainha da dor”, vimos vários personagens que são caracterizados por perturbações psicológicas, que mais se assemelham à loucura. A loucura do pintor Lyser pode ser explicada pela morte da irmã ou, mais ainda, pelo fato de ele ter pintado um retrato de Paganini supostamente guiado pela mão do Diabo, enquanto Paganini é atormentado por visões noturnas, supostamente por ter cometido um crime. A vida desregrada do pintor que escreve a Berlioz pode ser o motivo da sua loucura durante os últimos dias de vida; por sua vez, Berlioz fica perturbado psicologicamente após ouvir uma música sobrenatural, supostamente tocada pelo fantasma de Paganini.

Lembremos que a loucura é uma das temáticas bastante recorrentes das literaturas fantástica e gótica. Eça trata desse tema, apresentado a partir das histórias de quatro personagens, contadas por diferentes pontos de vista, que por vezes trazem hesitação à narrativa, por vezes não. Temos dois casos de hesitação: o primeiro na história contada por um narrador-personagem, na qual o suposto som sobrenatural ouvido por Berlioz pode ser explicado tanto pela aceitação do sobrenatural quanto pela loucura do personagem. No segundo caso, a hesitação ocorre na narração de uma lenda conhecida, a de Paganini, contada por Sica – portanto, sem o testemunho ocular do narrador (o pintor) –, na qual se aborda o suposto pacto de Paganini com o diabo e também o suposto assassinato cometido por ele; neste caso, há a possibilidade de oscilar entre a veracidade ou não dos fatos narrados, já que se trata de uma lenda que corria na época da escrita do conto. Além disso, temos também dois casos em que não há hesitação, mas simplesmente a loucura: ambos a partir de um olhar distanciado do narrador, isto é, narrativas em que um personagem relata sobre alguém. Deste modo, sabemos do outro a partir das impressões daquele que narra – no primeiro caso, um narrador-personagem (o pintor) conta a história de outro (Lyser e Paganini): o narrador confirma a loucura de Lyser, não restando dúvida sobre a sanidade mental dele; por sua vez, ele também relata sobre a lenda de Paganini, afirmando que o músico fora acometido pela

loucura enquanto esteve preso. E no último, um narrador onisciente em terceira pessoa fala sobre o pintor, e assim como no caso anterior, não há questionamento sobre a loucura deste personagem, pois se fala que ele ficou louco no final da vida.

A presença de personagens históricos – artistas em busca de inspiração –, como Berlioz, que está compondo a sua sinfonia; Lyser, que pintou o músico italiano; Paganini, que toca com maestria; e o pintor cujo nome não é revelado, que pode estar em busca de reconhecimento, mostra que a loucura pode ser uma representação do mundo do artista, que viveria num mundo pautado pelo imaginário idealista. Como demonstraremos na análise de “Misticismo humorístico”, “Farsas” e “Onfália Benoiton”, o artista idealista não consegue viver na sociedade materialista, isto é, ele não consegue se adaptar a ela, pois tem os seus ideais corrompidos.

Portanto, o conto “A ladainha da dor” permite o questionamento sobre qual seria o lugar do artista no mundo materialista. Constatam-se o destino infeliz destes personagens: Paganini está morto e os padres não querem enterrá-lo, por acreditarem que ele fez um pacto diabólico; Lyser é visto como louco por ter pintado o retrato de Paganini guiado pelas mãos do Diabo, chegando a conversar com a irmã morta, no cemitério; Berlioz, após ouvir a música supostamente sobrenatural tocada pelo fantasma de Paganini, acredita que nunca mais terá o mesmo riso são como outrora, pois sente amargura pelo destino trágico do violinista; e o pintor-correspondente de Berlioz fica louco nos últimos dias de vida e é enterrado na cova dos pobres, sem reconhecimento e sem o devido respeito aos mortos.

De um modo geral, apesar de o artista causar a admiração no povo, ele termina a vida infeliz e desprezado pela sociedade, a exemplo de Paganini e do músico correspondente de Berlioz. Se por um lado, Eça recupera situações históricas do Oitocentos, como a lenda do violinista, a estadia de Berlioz em Nice e a pintura de Lyser, por outro lado, ele insere o insólito e isso não serve apenas para provocar o medo no leitor, mas também para se fazer uma reflexão sobre a sociedade.

## 5.2 “Misticismo humorístico”

Passando à análise de “Misticismo humorístico”, temos um narrador que comenta sobre o encontro que ele teve com um antigo camarada que se tornou saltimbanco, numa estalagem. O insólito está presente ao longo da descrição do espaço. Antes de chegar à estalagem, o narrador passa por uma casa abandonada, por um cemitério, vê um coveiro, e adentra-se numa floresta. Ressalta-se o ambiente noturno, que é acentuado pelo insólito: “A

luz dissipada e transfiguradora do ocaso dava aos troncos um estranho aspecto de lutadores, vindos do sangue e dos incêndios: os sinos distantes eram como vozes indefinidas de miséria e de dor” (QUEIRÓS, 2004, p. 125). Ou seja, o conto apresenta espaços e ambientes comuns das narrativas góticas e fantásticas. Percebe-se também que a natureza, como em outros textos de *Prosas bárbaras*, como “As misérias. I – Entre a neve”, “O lume” e “Memórias duma forca”, é retratada de forma humanizada e insólita.

Ao chegar à estalagem, o insólito é novamente reforçado pela descrição espacial: “A luz do meu quarto tinha a lividez dos círios, e o espelho tinha reflexos pálidos, como de sombras mitológicas que passassem. Ouviam-se lobos” (QUEIRÓS, 2004, p. 125). Para o narrador, o lúgubre dessa noite o faz lembrar-se de noites passadas, em que ele

ia por entre as árvores, e ouvia ondas sonoras de cantigas que o vento fazia retinir através da bruma, entre o acre cheiro das eflorescências. Aquelas vozes eram doces, santas, saídas de cristais, como veladas por um luar. Eram como claridades sonoras de estrelas. Era uma multidão de formas divinas que assim cantavam, divindades feéricas, willis, nixes, peris, fadas, que passavam ligeiras sem despertar os ramos adormecidos. (QUEIRÓS, 2004, p. 125-126).

O narrador, deste modo, evoca a presença de fadas e de outros seres míticos, reforçando a presença do insólito nesta narrativa. Contudo, é no relato do antigo camarada que se observa a crítica social.

Ao relatar que o amigo se tornou saltimbanco, observa-se a recorrência da temática artística nos folhetins de *Prosas bárbaras* e reforça-se a marginalidade do artista nesta coletânea. Ao comentar sobre a mudança, o narrador afirma: “Fez bem. Cansado dos pedantes, dos burgueses, dos ventres mercantis, dos imbecis afogados em gordura, fez-se saltimbanco, e vive entre os palhaços” (QUEIRÓS, 2004, p. 126). Novamente, constatamos um olhar negativo sobre o mundo materialista burguês e, como na descrição de Paganini do conto anterior, observam-se traços insólitos e fantásticos na descrição do saltimbanco:

Faz farsas coberto de farrapos luzentes, engole espadas, o vinho escorre em borbotões, e ele dança, farto como um Sileno [...] Anda errante de vila em vila e a populaça da lama admira-o cingido do seu diadema de metal luzente. Dança sobre a corda, e os seus gestos e as suas musculaturas fazem soluçar de desejos as gitanas e as feiticeiras [...] Ele tem a multidão extática e enlevada no giro dos seus sapatos [...] Ele faz girar vinte punhais de cobre em volta da cabeça num círculo puro e sonoro. E a multidão, um dia, vendo aquele diadema terrível e faiscante, e o saltimbanco impassível, grave, enfarinhado sob aquela coroa de luz, tomá-lo-á por um ídolo e fá-lo-á igual aos deuses! (QUEIRÓS, 2004, p. 126-127).

Associa-se ao saltimbanco o feito de ações insólitas, como engolir espadas, possuir metais luzentes, andar sobre a corda, ter gestos e musculaturas ágeis, e ser habilidoso com punhais, feitos que causam agrado ao público e que parecem lhe garantir um lugar de destaque na sociedade, uma vez que a multidão teria o saltimbanco como um ídolo. Entretanto, apesar de a descrição remeter que o artista supostamente teria uma vida melhor, por causar admiração no povo, relata-se a pobreza e a infelicidade deste indivíduo:

A miséria anda-lhe cavando a sepultura. Um dia, abandonado da bem-amada morrerá sem pão, sem luz, sem calor, sem orações e sem sol. E não sofrerá mais. Viu durante a vida todo um povo curvado, aplaudindo, debaixo dos seus borzeguins. Os tambores e os clarinetes tocarão o dia melhor do saltimbanco, o dia em que morrer: tocarão o seu melhor dia os ferrinhos, os timbales, os clarinetes, os tambores! (QUEIRÓS, 2004, p. 127).

Com este comentário do narrador, o recurso à projeção de futuro do saltimbanco passa a servir a uma crítica à sociedade que com ele se diverte e que o marginaliza. O futuro, dessa forma, é o resultado de uma observação crítica sobre a organização e o funcionamento da sociedade burguesa e materialista. O narrador ainda faz um questionamento: “Que lhe importam as grandezas e as materialidades felizes?” (QUEIRÓS, 2004, p. 127).

É com um questionamento similar a esse que nos questionamos qual seria o papel desempenhado pelos artistas na sociedade burguesa. Ao sugerir que o dia da morte será o melhor dia da vida do saltimbanco, temos, como em outros contos de *Prosas bárbaras*, uma crítica a uma sociedade que não valoriza o artista. Como constatamos na passagem acima, que descreve a mudança do antigo camarada do narrador, vemos um olhar pejorativo sobre a sociedade materialista, marcada por pedintes e homens ricos, o que reforça a importância do dinheiro nas relações humanas. O narrador também chama o burguês de imbecil, o que ressalta os apontamentos de Saraiva, que considera que, nos textos iniciais de Eça, o burguês seria “símbolo da materialidade dos tempos, da civilização exclusivamente mercantil e industrial que se desenvolve em face do sonho e da boémia dos homens de letras e artistas” (SARAIVA, 1982, p. 80).

Por sua vez, Simões propõe uma análise biográfica da narrativa, ao apontar que a ideia de um sujeito que se torna saltimbanco por se cansar da burguesia seria convencional para Eça. O estudioso afirma que tal escolha mostraria a “desilusão que a vida já ia cavando no jovem escritor” (SIMÕES, 1945, p. 131). Para Simões (1945, p. 131), “nos corredores da Boa-Hora, nas esquinas do Chiado, no cartório do advogado onde praticava, só banalidade e hipocrisia se lhe tinham deparado”. Deste modo, para o crítico, Eça gostaria de ter a mesma

admiração que o saltimbanco teria. Simões completa que “ser admirado era então o grande anseio de Eça de Queiroz” (SIMÕES, 1945, p. 131).

Se, por um lado, os personagens artistas ganham traços míticos, como o saltimbanco que recebe a admiração do público, o músico Paganini, do conto anterior, cuja vida é transformada em lenda e tratada de forma fantástica e insólita, e Lyser que pinta um retrato famoso supostamente auxiliado pelo Diabo, devemos lembrar que, por outro lado, o artista é marginalizado pela sociedade, pois Paganini não pôde ser enterrado, o pintor-correspondente de Berlioz acaba enterrado numa cova destinada aos pobres e o saltimbanco vive na miséria. Como discutiremos mais adiante na análise de “Farsas” e “Onfália Benoiton”, outros personagens artistas terminam suas vidas de modo infeliz. Ou seja, há uma preocupação em evidenciar a marginalidade desse tipo social. O comentário de Reis e Peixinho, abaixo, nos permite corroborar a nossa hipótese, pois os dois pesquisadores discutem a relevância dos personagens miseráveis na coletânea:

assim, o operário miserável e faminto, inserido em ambientes degradados, vítima da exploração da “aristocracia financeira”, parece captar alguma simpatia do jovem escritor. Mas mais clara parece-nos ser a inclinação por todos aqueles que se caracterizam por uma relativa independência, por uma vida livre e sem preconceitos e, sobretudo, pela capacidade inventiva: o saltimbanco de “Misticismo humorístico” ou o pintor de “A ladainha da dor” [...] são disso um bom exemplo. (REIS, C.; PEIXINHO, 2004, p. 35).

Constata-se, portanto, que o escritor português insere personagens históricos conhecidos do público leitor oitocentista, no conto “A ladainha da dor”, retratando-os de modo insólito e fazendo a crítica ao materialismo, uma vez que eles são representações de um tipo social marginalizado: o artista. Já em “Misticismo humorístico”, Eça reflete que, apesar do abandono da vida materialista, o indivíduo não consegue ser feliz como um saltimbanco, devido justamente à marginalização que sofre da sociedade.

### 5.3 “As misérias. I – Entre a neve”<sup>73</sup>

Em “As misérias. I – Entre a neve”, temos um narrador onisciente que narra a história de um lenhador pobre que vive com sua esposa e filhos pequenos num pequeno casebre, numa área rural, longe dos povoados. O homem passa o dia no campo cortando lenha, para garantir

---

<sup>73</sup> Parte da análise desse conto foi publicada no capítulo “‘Entre a neve’, ‘O poço e o pêndulo’: o espaço em Eça de Queirós e Edgar Allan Poe”, no livro *Novas leituras queirosianas – O primo Basílio e outras produções* (ver CARNIEL, 2019).

o sustento da família, e a esposa fica em casa, cosendo. Certo dia, ele sai à procura de lenha, mas acaba soterrado pela neve. O narrador, já nas primeiras linhas, ressalta a miséria da família, pois o lenhador está com febre, por ter trabalhado até tarde na noite anterior, e com fome, por não ter nem um “magro caldo, junto das sonolências da lareira” (QUEIRÓS, 2009, p. 35). A família é descrita como: “[...] [Uma] família húmida dos frios, emagrecida das fomes, diante da neve e dos Invernos, com os peitos cheios da religião do Sol, das searas, e das fecundidades sonoras e alumiadas – [...], que estão tão longe como Deus, inacessíveis, na poeira da luz, entre os paraísos (QUEIRÓS, 2009, p. 36). A miséria da família, desta forma, não se limita à falta de comida e de recursos, mas também parece apontar que eles estão “inacessíveis”, isto é, isolados geográfica e espiritualmente.

Simões afirma que a narrativa “devia ser, ao que parece, um ciclo de contos sobre a vida rude de certos homens, mas apenas se publicou o primeiro: ‘Entre a neve’” (1945, p. 124). Tal afirmação mostra o desejo de Eça em escrever uma série de narrativas curtas em que se realçam as misérias dos homens. Apesar de não dar continuidade ao seu projeto, percebemos, em *Prosas bárbaras*, um conjunto considerável de personagens marginalizados socialmente, o que mostra o interesse do escritor nesses tipos sociais. Conforme Simões ressalta, a “vida rude” é observada na pobreza da família do lenhador, reforçada em vários trechos do conto:

O pai ia todos os dias para os grandes montes lidar entre a ramaria: a mulher, em casa cosia os farrapos ao pé da lareira sem lume, e ao anoitecer ia para junto da porta desconjuntada dos ventos, gretada dos frios, ver se pelos atalhos enevoados, via chegar o marido lento, curvado sob os grandes feixes de lenha. [...]  
Era o frio, era a fome; nem uma manta nova, nem uma pouca de lã: o bom Deus lá em cima parece que está tão bem agasalhado ao calor dos seus paraísos e das suas estrelas, que se não lembra da pobre gente dos campos e dos montes que se arrepiam de frio. E havia gente que via sempre os filhos bem quentes e bem corados. (QUEIRÓS, 2009, p. 36-37).

Ao realçar a pobreza, é trazida à tona uma crítica à condição social dos que vivem no meio rural. Por meio da ironia, o narrador pondera sobre um “bom” Deus que não se lembra da gente pobre que vive no campo. Deste modo, há a crítica à desigualdade social, pois é possível inferir que muitos que moram no campo são pobres, enquanto poucos têm “os filhos bem quentes e bem corados”. Além disso, há crítica na ideia de que Deus, que deveria olhar pelos seus filhos, nada faz para os pobres.

Ao sair de casa, num dia de inverno, com muita neve, é reforçada a aparência insólita do espaço natural: “Toda aquela natureza tinha estranhas barbaridades” (QUEIRÓS, 2009, p.

36), também pelo narrador utilizar comparações que nos remetem a um espaço frio, escuro, triste e fúnebre:

A manhã vinha escura, lenta e lacrimosa, como uma viúva à hora dos enterros: e à pouca luz tênue, os pedaços do gelo pendurados dos cardos e das urzes tinham o aspecto frio e podres de farrapos de mortalhas; sobre as árvores imóveis, os pássaros quietos e cheios eriçavam as plumagens aos ventos frios (QUEIRÓS, 2009, p. 36).

A descrição ameaçadora mostra que o espaço natural é um inimigo para o lenhador: “Ele sentia-se só entre aquela natureza inimiga e bárbara” (QUEIRÓS, 2009, p. 37). É interessante observar a relação antagônica entre ele e a natureza, pois o seu trabalho é justamente destruir o espaço natural.

Outra manifestação insólita no conto diz respeito ao fato de o espaço natural ser retratado com características humanas, pois a natureza parece possuir vida própria. Lembramos que essa peculiaridade não é exclusiva da narrativa, pois em outros textos de *Prosas bárbaras*, Eça retoma tal procedimento, como em “O milhafre” e “O lume”, em que, respectivamente, um pássaro e o fogo ganham voz, e “Memórias de uma força”, em que um pedaço de uma árvore que se tornou força narra as suas memórias. Em “As misérias. I – Entre a neve”, as árvores parecem ter sentimentos humanos:

Os velhos carvalhos violentos e proféticos, os choupos desfalecidos, os castanheiros ruidosos, os olmos grotescos, as ramagens e os silvados erriçados onde o vento brada aflito, todas aquelas verduras vivas e sãs que cantam ao sol no empoeiramento da luz crua, toda aquela sombria Diana esguedelhada, que se chama a floresta, dormia sob as opressões da neve, triste silenciosa – estoica e soberba (QUEIRÓS, 2009, p. 38).

A personificação das árvores vai sendo reforçada ao longo da narrativa. Em determinado momento, quando o lenhador está prestes a cortar as árvores, ele sente a alma delas, fazendo com que ele seja tomado por uma sensação de confronto: “[...] Ao endireitar-se contra um velho carvalho empalideceu como diante de uma profanação” (QUEIRÓS, 2009, p. 38). A profanação está relacionada à destruição do ambiente natural, pois ao cortar a madeira que aquecerá a sua família, ele tem a consciência de que as árvores serão destruídas:

O seu coração simples e bom não compreendia, mas sentia aquelas vidas imóveis, silenciosas e sonoras, que são árvores, ramagens, arbustos, eflorações; ele tinha compaixão dos gemidos dos troncos, das cascas esmigalhadas, das fibras dilaceradas, e sentia que sacrificava ali à fome dos filhos vidas imensas de árvores (QUEIRÓS, 2009, p. 38).

O insólito é acentuado pela relação de confronto que o personagem estabelece com a natureza. O lenhador percebe que, ao derrubar as árvores, ele está sacrificando a vida delas. Ou seja, cria-se uma batalha, pois o homem precisa “matar” a natureza, em troca de garantir a vida dele e de sua família; caso contrário, é o homem quem morre.

A hostilidade do espaço natural e, portanto, o insólito são reforçados no trecho em que o homem começa a cortar as árvores: “E o lenhador [...] lutava contra os troncos, contra os ramos, contra a inchação das raízes, contra as duras cortiças e os filamentos tenazes; e enchia o chão de ramagens negras, de braços mortos de árvores, caídos e inertes como armaduras vencidas” (QUEIRÓS, 2009, p. 39). A luta entre homem e natureza ocorre até o final da narrativa. Destaca-se que o meio natural é representado de forma superior ao personagem. Depois de se sentir fraco, por ter cortado várias árvores, o lenhador cai e não consegue se levantar.

A natureza desgasta não somente o físico do protagonista, mas também o seu emocional, pois, quando ele está caído, “ele pensava, triste, que a mulher e os filhos saberiam a sua morte na neve, sob o encruzamento irado das folhagens [...]” (QUEIRÓS, 2009, p. 41). Depois de ter passado o dia fora, ele sabe que a esposa, preocupada, o estaria esperando àquela hora, pois ela também precisa da lenha. Ele, por sua vez, consegue se levantar, mas se sente desesperado e dá um grito, caindo novamente.

A neve, como o próprio título sugere, tem uma importância na narrativa, pois é um fator que contribui para a morte do personagem. Ao longo do texto, há a repetição da expressão “a neve caía”, que mostra o caráter insólito desse elemento natural, descrito como “implacável” (QUEIRÓS, 2009, p. 41), pelo narrador: “A neve caía; e os braços do lenhador já estavam cobertos [...] A neve caía. E estava coberta a garganta do homem e estava coberta a boca [...] E a neve descia. As sombras dos corvos sumiram-se para além das ramas negras” (QUEIRÓS, 2009, p. 43). Como destaca Lopes de Paula (1958/59, p. 52), “o cair da neve é o refrão que acompanha do princípio ao fim toda a narrativa [...] Os esforços do lenhador, a vinda dos corvos a sua abalada, tudo é acompanhado como um *leit-motiv* pelo cair da neve”. Esse procedimento serve para acentuar o crescente pavor que a natureza causa no personagem, ao ser soterrado pela neve, causando uma sensação de opressão no lenhador. Cria-se também a imagem de uma natureza que, primeiro, tira a força de trabalho (os braços), para, em seguida, tirar a voz (a boca). A neve continua a cair até cobrir totalmente o corpo do lenhador:

A neve caía e já lhe cobria as pernas hirtas. Ele então, vendo a floresta que o ensopava de água, o chão que lhe coalhava a vida, o vento que o transia, a neve que o enterrava, os corvos que vinham comê-lo, todas as hostilidades selvagens das coisas, encheu-se de cóleras, e, silencioso, feroz, com os olhos luzentes na noite, deitou rijamente a cabeça sobre o feixe, e pôs-se a morrer (QUEIRÓS, 2009, p. 43).

O conto termina com o lenhador sendo soterrado pela neve. Para além da caracterização de uma natureza que oprime o homem e se vinga dele, temos outros elementos que reforçam o insólito na narrativa, como a presença de corvos e lobos, que estão por perto, no momento do soterramento do lenhador. Nessa narrativa, temos uma natureza opressora e inimiga do homem, ou seja, uma visão de desarmonia entre homem e meio natural.

Antonio Candido escreve que “a obra de Eça de Queirós se apresenta em grande parte como diálogo entre campo e cidade – ora predominando a nota urbana, ora fazendo-se ouvir mais forte a nota rural” (CANDIDO, 1964, p. 31). Ainda segundo o crítico brasileiro, “cidade deveria significar vida moderna, intercâmbios sociais intensos, participação na civilização capitalista do Ocidente. Campo significaria tradicionalismo, economia agrária, sentido paternal nas relações entre as classes” (CANDIDO, 1964, p. 31). O estudioso leva em consideração os romances posteriores à publicação dos folhetins da década de 1860, como *O crime do padre Amaro*, *O primo Basílio*, *A ilustre casa de Ramires* e *A cidade e as serras*. Com essa perspectiva, o campo, aos olhos do estudioso, retratado nos últimos romances de Eça, apresenta um lugar bucólico. Entretanto, como tentamos demonstrar, em “As misérias. I – Entre a neve”, há um conflito entre o lenhador e a natureza, o que nos aponta que o campo, assim como a cidade, também é um espaço em que há conflitos. Embora Candido não considere os folhetins do início da carreira, podemos concluir que, apesar de os primeiros romances de Eça apresentarem a temática urbana, havia também a temática rural nos folhetins da década de 1860, dada uma quantidade considerável de narrativas inseridas em *Prosas bárbaras*, como “Notas marginais”, “As misérias. I – Entre a neve”, “O milhafre”, “O lume” e “Memórias duma força”, que apresentam notas campestres.

Em “As misérias. I – Entre a neve”, é possível observar uma mudança em relação aos sentidos de campo e cidade usualmente representados na literatura, e apontados por Candido. O campo, nesse conto, não é um lugar tranquilo: nele, o lenhador não consegue entrar em harmonia com a natureza, porque ela é ameaçadora.

Saraiva e Lopes, ao comentarem sobre as *Prosas Bárbaras*, afirmam que “apenas o homem representa uma mancha desarmônica e dolorosa, que só se desvanece com o regresso pacificante, pela morte, ao inconsciente primordial” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 925). Os

críticos observam que o homem só conseguiria a harmonia integral com o mundo depois da morte. Ao discorrerem sobre esse conto, eles afirmam que nele há uma

natureza onde qualquer vida individual se reduziria a um breve, instável e sofrido equilíbrio. O melhor símbolo desta concepção deve ser o daquele conto d’“O Lenhador” caído de cansaço no meio da floresta e que a neve subtilmente envolve até o encerrar, quieto de morte, num conchego como o das entranhas maternas. (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 935).

A postulação dos estudiosos, a nosso ver, não seria cabível em “As misérias. I – Entre a neve”, pois o lenhador não parece encontrar harmonia enquanto morre; pelo contrário, ao longo do conto, a natureza volta-se contra ele, amedrontando-o e soterrando-o com a neve. A descrição de sua morte, como explicamos anteriormente, é agonizante e amedrontadora, reforçada pela repetição da expressão “a neve caía” e pela presença dos corvos e dos lobos que estão à espreita. No entanto, Nery reflete sobre a integração do homem com a natureza e destaca que,

para haver uma perfeita integração, é necessário que o homem tenha o mínimo de condição social para sobreviver, ou seja, o desequilíbrio social redundaria em um desequilíbrio natural. Para ter uma perfeita comunhão com o solo, com a Natureza, o homem precisa estar dignamente integrado com o ambiente ainda enquanto vive. (NERY, 2005, p. 40).

Como demonstramos, o lenhador é um miserável, chegando a passar frio e fome. Ou seja, ele não tem as condições sociais mínimas, como ressalta Nery. Além disso, o lenhador não encontra a harmonia nem enquanto morre, pois, a natureza é ameaçadora e opressora, conseqüentemente, é uma inimiga.

As afirmações de Nery (2005) acima expostas, aliadas à reflexão de Simões (1945), de que esse conto desejava representar a vida rude de certos homens, permitem reforçar a ideia de que Eça faz uma crítica sobre a desigualdade social. No entanto, apesar de o lenhador ser pobre, ele almeja ser um “abastado dos campos”: “E ele pensava que podia ser um abastado dos campos, e ver à noite em volta da sua lareira flamejante e serena toda a multidão dura dos ceifadores e dos semeadores, com os cabelos caídos, entre os bons risos, em redor da grande tigela de caldo” [...]. (QUEIRÓS, 2009, p. 37). Tal oportunidade poderia ser uma forma de se integrar ao espaço natural. No entanto, ao se imaginar em melhores condições, o lenhador deseja continuar a reprodução do ciclo de exploração do trabalho, pois, ao ser patrão, ele comandaria uma “multidão dura” de empregados. A solução individual do lenhador, portanto, não resolveria os problemas da sociedade como um todo.

O final trágico do lenhador simboliza a derrota dos marginalizados, pois apesar de almejar por melhores condições sociais, o lenhador, neste conto, é morto, soterrado pela neve, sem chances de ascender socialmente. A não-comunhão com a natureza pode ser compreendida como a falta de resolução para os problemas sociais.

Eça de Queirós, apesar de ter sido lido tradicionalmente como um autor que defendia a integração do homem com a natureza, principalmente nas suas últimas obras, neste conto, apresenta essa relação como um conflito, uma vez que o lenhador não encontra a harmonia nem durante a sua vida nem enquanto morre. Não se trata, portanto, de apenas se trazer o insólito para a narrativa, mas também de se fazer a crítica social, denunciando os problemas da sociedade.

#### 5.4 “Farsas”

Para Simões (1945, p. 126), “Farsas” seria uma tentativa de Eça de ser mais realista do que fora na narrativa “As misérias. I – Entre a neve”, publicada na *Gazeta de Portugal*, na semana anterior. Porém, o crítico desvaloriza “Farsas”, ao afirmar que

dir-se-á estarmos ouvindo um adolescente na mudança da voz: lá vêm, ora uma nota perfeitamente infantil, ora um som grosseiro de homem feito e brutal. “Farsas” é, de facto, escrita em falso. O traço realista aparenta-se aos dos futuros romances da fase naturalista, mas sem finura alguma, sem justeza. (SIMÕES, 1945, p. 126).

O crítico, desta forma, reconhece os traços realistas<sup>74</sup> do folhetim, que estariam presentes em obras posteriores de Eça, que, de acordo com ele, seriam característicos de uma produção de qualidade, dando a entender uma desvalorização dos escritos iniciais. Por outro lado, a “falta de finura” pode estar relacionada aos elementos grotescos, pois Simões (1945, p. 126-127), ao fazer um esboço de algumas narrativas presentes nesse texto – o folhetim “Farsas” é estruturado em onze mininarrativas curtas –, como a “A filha do carcereiro”,

---

<sup>74</sup> Peixinho, ao analisar essas afirmações de Simões, atenta para o sentido do termo “realismo”, uma vez que esse conceito não pode “ser conotado com a caracterização proposta por Eça, nas Conferências do Casino, em 1871. De facto, falar de realismo relativamente às onze histórias, agrupadas pelo Autor sob o título ‘Farsas’, poderá parecer anacrónico e impreciso, sobretudo tendo em consideração a filiação romântica do Eça dos anos 60. Além disso, a sensação de estranheza causada por estes relatos, devida essencialmente à excentricidade temática, ao tratamento caricatural de alguns espaços e personagens e, sobretudo, ao tom eminentemente lírico que os domina, dificulta a identificação de ‘Farsas’ com o Realismo”. (PEIXINHO, 2002, p. 66-67). No entanto, a autora defende que, em alguns textos iniciais de Eça, como “Farsas”, seja “visível uma descrição de cenários, com vista à inserção de personagens em meios sociais definidos; já é perceptível a interação entre o ambiente familiar e sócio-económico e as personagens; elas próprias são descritas com vista a tornarem-se mais humanas e verosímeis. Portanto, o teor mimético destes textos é incomparavelmente maior que o de outros. A questão é que, nesta altura, do real Eça apenas captava o lado sórdido e deformado, moldando-o de forma caricatural, através de um conjunto de processos e estratégias responsáveis pela instauração do grotesco”. (PEIXINHO, 2002, p. 67).

afirma que uma de suas cenas seria “repelente”, e “Os dentes podres” apresentaria uma “vulgaridade agressiva” e “o prazer de chocar”, traços que desvalorizam essas narrativas segundo as acepções de Simões.

Delille também reconhece que em “Farsas” “se combinam traços de romantismo fantástico e lírico com traços realistas” (DELILLE, 1984, p. 334), entretanto, diferentemente de Simões, ela valoriza o grotesco:

Nota-se o prazer de escandalizar, ou destruindo inesperadamente, através de pormenores macabros, escabrosos ou simplesmente repelentes, a beleza convencionalmente romântica de determinadas figuras e situações, ou levantando quadros que constituem de princípio a fim um espelho grotesco de cenas, ambientes ou personagens romanticamente consagradas. (DELILLE, 1984, p. 334).

Peixinho (2002, p. 63), por sua vez, ao utilizar essa narrativa como um modelo paradigmático, a partir do qual ela demonstra a origem da personagem queirosiana, atenta para o fato de que os minirrelatos de “Farsas” narrariam “retalhos grotescos de vidas humanas” (PEIXINHO, 2002, p. 64) e que todos pertenceriam à seguinte linha temática: “A vida encarada como uma farsa trágica, onde a existência frustrada assume contornos aniquiladores para o Homem” (PEIXINHO, 2002, p. 64). Portanto, as considerações da pesquisadora realçam o trágico na vida humana, e, por isso, tais afirmações podem nos ajudar a explicar o título do folhetim, pois Eça, em “Farsas”, não somente insere o grotesco para abordar as mazelas humanas de modo tragicômico<sup>75</sup>, mas também o faz por meio de personagens marginalizados pela sociedade; para a estudiosa, “esta apetência por construir uma galeria de tipos das classes mais desfavorecidas, explorando o seu lado mais sórdido e grotesco, tem diretamente que ver [...] com a exploração do grotesco em *Prosas bárbaras*” (PEIXINHO, 2002, p. 85).

Como ressaltamos, em *Prosas bárbaras*, há um conjunto perceptível de personagens marginalizados pela sociedade oitocentista, como o lenhador do conto “As misérias. I – Entre a neve”, o saltimbanco de “Misticismo humorístico” e os artistas de “A ladainha da dor”. Peixinho também chama a atenção para a elevada presença de personagens marginalizados em “Farsas”, uma vez que esse tipo<sup>76</sup> social trazido por Eça em suas narrativas seria marcado

<sup>75</sup> De acordo com Massaud Moisés (1974, p. 228), a farsa consiste no “exagero do cômico, graças ao emprego de processos grosseiros, como o absurdo, as incongruências, os equívocos, os enganos, a caricatura, o humor primário, as situações ridículas. A farsa dependeria mais da ação que do diálogo, mais dos aspectos externos (cenário, roupa, gestos, etc.) que do conflito dramático”.

<sup>76</sup> Para Peixinho, “a identificação dos tipos, em ‘Farsas’, processa-se de duas formas: quer através da insinuação da categoria social a que pertencem, quer através do recurso a objectos simbólicos, portadores de um determinado sentido. A ladra, o pescador, o saltimbanco, o coveiro, permitem um certo número de conjecturas

“por um elevado grau de independência, de liberdade, de solidão e, acima de tudo, de capacidade criadora. Assim, Eça valoriza esta espécie de marginalidade, entendida na sua acepção romântica, sublinhando um binómio muito querido dos românticos: idealismo/materialismo”. (PEIXINHO, 2002, p. 73). Ou seja, a figura do artista está vinculada a uma espécie de matriz de personagens avessas ao mundo burguês e materialista.

Na primeira narrativa, “A ladra”, tem-se um jovem apaixonado por uma mulher que, numa madrugada, “ergueu-se do leito todo quente dos embalos lascivos, roubou-lhe uma bolsa de dinheiro, o relógio, um anel e fugiu” (QUEIRÓS, 2009, p. 45). O rapaz fica louco e é internado num hospital, e ela, mais tarde, morre na enfermaria de uma cadeia.

Os traços exagerados do jovem são, a nosso ver, uma forma de representar o amor idealizado, um dos lugares-comuns das narrativas românticas, porém, Eça rebaixa essa temática: “Quando ele a via – não via as pombas, nem as estrelas nem as ervas; mas quando pensava nela via-a luminosa como todas as estrelas, lasciva como todas as pombas, e mais fresca que todas as ervas” (QUEIRÓS, 2009, p. 45). A idealização do amor é rompida não somente pela presença da morbidez, que se dá pelas intenções exageradas do apaixonado – “[ele] queria ser a terra em que tu há-de estar morta e branda e fria, – para te envolver toda num beijo fecundo” (QUEIRÓS, 2009, p. 45) –, mas também pelo fato de a moça ser uma ladra, quebrando as expectativas do amor romântico idealizado e gerando um efeito irônico e tragicômico, como Delille salienta:

a transformação abrupta da amada lasciva em ladra põe subitamente termo ao tempo de ilusão e cegueira amorosas. Pela introdução do motivo do roubo, intensifica-se a imagem negativa da mulher e a sua acção maléfica sobre o homem, que neste breve apontamento narrativo aparece duplamente defraudado. O motivo da amada traidora [...] assume aqui traços marcadamente grotescos (DELILLE, 1984, p. 335).

Portanto, a afirmação de Delille nos permite interpretar essa personagem feminina como sendo uma representação do Mal, não só por suas características negativas, uma vez que a mulher teria “dois olhos negros como duas flores do mal” (QUEIRÓS, 2009, p. 49), mas também por meio de suas ações, que causam a destruição e a degradação do personagem masculino.

Discordamos de Simões (1945, p. 168), que pontua que Onfália Benoiton seria a primeira perversa criada por Eça de Queirós, pois defendemos que a narrativa “A ladra”, de

---

sobre o seu estatuto social, sobre os espaços em que se movimentam e, mais indirectamente, sobre o tipo de acções por eles desencadeadas. Por outro lado, textos como ‘Os homens dos *cães*’, ‘O *beco* onde mora o Rei Lear’ ou ‘Os *dentes podres*’, se bem que de forma menos explícita, enviam-nos para tipos cuja identificação se processa através do recurso a objetos/espaços simbólicos” (PEIXINHO, 2002, p. 83, grifos da autora).

“Farsas”, apresenta o primeiro esboço da personagem diabólica feminina, arquétipo da *mulher como símbolo de destruição e desestabilização*<sup>77</sup>. A mulher, desta forma, é causadora da destruição do homem, traço comum dos relatos “A ladra”, “A filha do carcereiro” e “O beco onde mora o rei Lear” presentes em “Farsas”, e da narrativa “Onfália Benoiton”, como veremos adiante.

Se a personagem feminina do relato “A ladra” pode ser vista como uma representação do Mal, pelo fato de ela ser um arquétipo da mulher destruidora, o personagem masculino, por outro lado, seria uma representação do indivíduo ingênuo corrompido pela mulher e, portanto, pode representar o Bem, por ter as suas características idealizadas, pois, ao menos duas vezes, é atribuído a ele o adjetivo “pobre”, reforçando a compaixão que o narrador sente por ele.

A oposição Bem x Mal é reforçada também no final dessa narrativa, pois o rapaz tem uma morte tranquila, num ambiente natural: “Um dia foi deitar-se para entre as ervas claras, entre o cheiro dos fenos e das seivas, ao sol sonoro, e pôs-se a morrer, enquanto os pássaros cantavam gloriosos, e ao longe uma flauta entre os milhos tocava uma cantiga das ceifas” (QUEIRÓS, 2009, p. 45-46). Por outro lado, “a mulher morreu na enfermaria da cadeia, no apodrecimento da febre, calva, e com chagas” (QUEIRÓS, 2009, p. 46), portanto, teria sofrido uma espécie de castigo pela sua maldade.

Passando ao segundo relato, “Os homens dos cães”, um sem-teto miserável tem por hábito dormir com cachorros no Inverno, para se proteger do frio: “No Inverno, nas geadas, nos luares nevados, nas neblinas, o miserável dormia com os cães sobre os lajedos: os cães conheciam a sua manta esfarrapada e pobre, e quando a não viam nos grandes frios mordentes, uivavam” (QUEIRÓS, 2009, p. 46).

O grotesco se dá pelo fato de o homem compartilhar o mesmo espaço com animais de rua, situação que também aponta para uma mazela social, por mostrar a desigualdade social e a falta de compaixão dos mais favorecidos para com os mais pobres: “Às vezes deixavam-no dormir numa estrebaria” (QUEIRÓS, 2009, p. 46). Ou seja, não era sempre que o homem tinha um abrigo para passar a noite e se proteger do frio. Ironicamente, a solidariedade vem dos animais, pois os cães o conhecem e o procuram quando está frio.

Já a terceira narrativa, “A filha do carcereiro”, conta a história de uma jovem que, quando criança, “tinha um riso transparente e bom, e quando os miseráveis sujos e chorosos iam para os degredos – ela cantarolava entre eles, serena e gloriosa” (QUEIRÓS, 2009, p. 46). Depois que ela cresce, a mãe morre e o pai, um carcereiro, fica doente. Ela passa a cuidar do

---

<sup>77</sup> Utilizamos a definição proposta por Peixinho (2002, p. 88), que também aponta a presença de três subtipos em “Farsas”: a mulher traidora, a mulher adúltera e a mulher prostituta.

pai e dos irmãos pequenos. Tais características poderiam nos levar a crer que essa personagem seria o arquétipo da *mulher ingênua e dócil, núcleo da família e do lar*<sup>78</sup>, entretanto, “[n]uma noite entrou na cadeia um bêbedo, um covarde, um assassino, que tinha espancado o pai. Era um lindo rapaz, branco e com um corpo delgado. A rapariga viu-o, e fugiu com ele de noite, embrulhada num cobertor” (QUEIRÓS, 2009, p. 46-47).

Essa ação altera a configuração de seu arquétipo, uma vez que ela passa a ser uma mulher destruidora, por não somente fugir com um assassino, mas também por desencadear uma série de eventos trágicos, pois o pai moribundo e os irmãos pequenos deixam de se alimentar e acabam morrendo de fome, fato que configura também um acontecimento insólito:

Todo o dia seguinte, as crianças não comeram. O pai gritou, chorou e arrastou-se até à lareira. Ninguém. As pombas voavam à tarde inquietas, fugitivas e medrosas. O pai ficou toda a noite ao pé da lareira a roer um bocado de pão duro. No outro dia ainda as crianças ficaram sem comer. Todas as pombas fugiram. O pai arrastou-se até o casebre; e esfomeado, batia de encontro à porta. Por fim vieram. Passados dias. Havia pela vizinhança um cheiro de podridão. As crianças tinham morrido; o pai tinha morrido. Tinha sido a fome, a míngua, a sede, o frio. (QUEIRÓS, 2009, p. 47).

A narrativa termina com um retrato negativo e degradante da filha do carcereiro: “A que fugiu é hoje velha. Embebeda-se com aguardente; e quando na taberna as esfarrapadas e os miseráveis lhe falam nesta história, ela diz com voz rouca: - Ai que noite aquela, filhas! Ele tinha um modo de dar beijos!” (QUEIRÓS, 2009, p. 47). Há uma visão negativa da personagem feminina pelo fato de a mulher abandonar a família que vive na pobreza e fugir com um amante, e explora-se o grotesco tanto na representação quanto nas ações dela.

Em “Os dentes podres”, retrata-se um casamento entre uma jovem bela e pobre e um homem rico e gordo. Na noite de núpcias, quando o marido vai beijá-la, ela grita ao perceber que ele tem os dentes podres e o hálito ruim. O relato apresenta elementos grotescos que se dão pelo cômico, por meio da caracterização do marido como um homem de corpo disforme, que provoca repulsa com seus dentes podres e mau hálito, e que, na noite de núpcias,

tinha comido muito e arrotava [...] Ficaram sós. Ela estava encostada à cama, quase escondida nos cortinados, com frio, e uma vibração dolorosa da alma. O marido prendeu-a nos braços e deu-lhe um rijo beijo. Ela, a triste, deu um grito. Ele tinha os dentes podres e a boca com maus cheiros. (QUEIRÓS, 2009, p. 47-48).

---

<sup>78</sup> Utilizamos a expressão proposta por Peixinho (2002, p. 88).

Nessa narrativa, a mulher apresenta alguns lugares-comuns da típica heroína romântica, o que a encaixa no arquétipo da mulher dócil: “A noiva era divinamente linda, triste, séria, casta, religiosa; tinha a alma delicada e fina como a alma das virgens das lendas” (QUEIRÓS, 2009, p. 47). Tais características, como veremos, estão também presentes no relato “A forma”, em que se realça a beleza física de uma jovem, contrastando-a com a sua pobreza. A pobreza também é tema de “Os dentes podres”, pois a moça “amava um rapaz, novo, forte, sério, inteligente, formoso. [...] mas o bem-amado era pobre. Velha história. Casou-se com um homem rico. A mãe era pobre, e tinha irmãos. Necessidades frias, mordentes” (QUEIRÓS, 2009, p. 47).

Eça de Queirós insere uma temática bastante recorrente dos romances oitocentistas: o materialismo e o casamento por interesse financeiro, uma vez que a jovem, apesar de amar um moço pobre, casa-se com um rico, por necessidade, para ajudar financeiramente a mãe e os irmãos.

Passando à quinta narrativa, “A bebedeira do coveiro”, um coveiro e seus amigos embriagam-se numa taverna e encaminham-se para um cemitério, e um deles decide profanar um túmulo para abusar sexualmente de um cadáver feminino, evidenciando o grotesco: “E todos começaram procurando uma cova onde estivesse fresco e são um corpo de mulher: tinha sido enterrada uma rapariga naquela madrugada. [...] Tiraram a terra. Apareceu o caixão. Ela tinha o vestido despregado no seio e via-se a carne branca” (QUEIRÓS, 2009, p. 48).

Entretanto, Eça insere uma cena cômica. No momento em que um dos bêbados coloca a mão entre os seios da morta, ele “deu um grito. Tinha sido mordido. Era um bicho das covas. O bicho era o último amante daquele corpo branco, o bicho das covas tinha ciúmes” (QUEIRÓS, 2009, p. 48).

Tem-se a temática do desenterramento de cadáveres, bastante utilizada em narrativas insólitas, como as de Camilo Castelo Branco<sup>79</sup>. Maria Leonor Machado de Sousa não só salienta a popularidade desse tema, mas também afirma que ele é usado “geralmente para que a caveira seja guardada como relíquia de amores infelizes” (SOUSA, 1978, p. 271), o que não

---

<sup>79</sup> Luciene Marie Pavanelo estuda algumas destas narrativas de Camilo Castelo Branco, cujo tema é o desenterramento do cadáver, como o romance *O esqueleto*, publicado em folhetim em 1864 e editado em livro no ano seguinte, e os contos “Impressão indelével” (1857) e “A caveira” (1855), chegando à seguinte conclusão: “Camilo geralmente evita o sobrenatural e, quando o utiliza, acaba sempre por questionar a sua autenticidade. [...] Quando há o desenvolvimento do suspense, a tensão crescente costuma ser interrompida por digressões e comentários jocosos, que impedem a fruição do terror, chamando o leitor para a realidade. A atmosfera macabra, por sua vez, se não é alvo de riso, é utilizada em episódios pontuais.” (PAVANELO, 2016, p. 132-133). A pesquisadora, desta forma, não somente mostra a incidência da temática do desenterramento de cadáveres na obra de Camilo, mas também destaca que este autor insere o riso em algumas dessas narrativas, criando uma quebra de expectativa de leitura. Como almejamos destacar, Eça, em “Farsas” também insere situações cômicas em textos insólitos, cujos desdobramos também apontam para uma quebra de expectativa.

acontece nesse relato de Eça. Por seu turno, para Peixinho (2002, p. 72), o coveiro de “Farsas” estaria vinculado à temática da bestialidade humana. Nesse relato, portanto, o corpo somente serviria para satisfazer os desejos sexuais de um bêbado, dando novos contornos à temática do desenterramento de cadáveres, de modo a rebaixá-la, porque o corpo não é utilizado como uma relíquia, mas sim para uma bestialidade, um ato brutal e imoral, que é acentuada por um efeito cômico quando o personagem não consegue concretizar o ato. De acordo com Delille, “A bebedeira do coveiro” seria uma “paródia obscena e macabra do motivo da amada morta e do gosto romântico por enterros e cemitérios” (DELILLE, 1984, p. 334). Há, entretanto, uma quebra de expectativa no desenterramento, pois o bêbado é mordido por um bicho, criando-se um efeito cômico, característica do grotesco.

“O pescador”, por sua vez, apresenta um pescador chamado Jerónimo, que morre, mas que tinha dito para a família que gostaria de ter o corpo jogado ao mar depois de morto. Ressalta-se que Jerónimo é um dos poucos personagens das narrativas de *Prosas bárbaras* que recebem um nome próprio<sup>80</sup>.

A narrativa apresenta um retrato cruel dos miseráveis pescadores, pois a mãe “consertava as redes ao sol enquanto os filhos dormiam na areia” (QUEIRÓS, 2009, p. 49), mostrando a vida dura dos menos favorecidos economicamente. Além do mais, o trágico se dá pela triste cena em que os filhos levam o corpo do pai ao mar: “Ao outro dia os filhos saíram na barca da pesca cheirosa dos mares e dos musgos, com o corpo do pai embrulhado em redes. Uma grande luz de sol escorria pelo mar. Havia uma calmaria sonora e contente. A velha rezava à popa.” (QUEIRÓS, 2009, p. 49).

Passando a “O beco onde mora o rei Lear”, tem-se uma “mulher perdida” (QUEIRÓS, 2009, p. 49) que se prostitui e que vive com o “pai velho, estonteado, e comido das magrezas” (QUEIRÓS, 2009, p. 49). É interessante notar a intertextualidade com a obra de Shakespeare no título do relato. Delille (1984, p. 334) destaca que essa narrativa apresentaria uma tragédia paralela à do Lear shakespeariano, pois se trata de um pai traído pela sua filha, mas num ambiente miserável de prostituição, obscenidade e crime, sendo, portanto, mais um rebaixamento temático presente em *Prosas bárbaras*.

Também há uma caracterização negativa da personagem feminina, pois a filha é perversa com o pai, ao ponto de não alimentá-lo. Certa noite, ao receber um bêbado, ela e o homem “fizeram-no [o pai] beber aguardente. O velho teve agonias. Eles torciam-se em obscenidades bárbaras” (QUEIRÓS, 2009, p. 49). Depois de se recuperar fisicamente, o pai

---

<sup>80</sup> São exemplos de narrativas em que os personagens também recebem nomes: “A ladainha da dor”, “O Senhor Diabo”, “Onfália Benoiton” e “A morte de Jesus”.

vai a uma venda buscar azeite, a pedido da filha, mas quando retorna à casa, é trancado para fora:

a filha fechou a porta. O velho ao voltar chorou, rezou, suplicou de joelhos com as mãos postas. Nada. A filha dentro cantava, toda lasciva, com as pernas nuas. O beco era solitário e viúvo. Veio o frio, a geada. O velho, estirado à porta, gemia. Toda a noite a filha na cama bem quente, e sonolenta! (QUEIRÓS, 2009, p. 49-50).

Há um contraste no final da narrativa, pois o pai “transido, lívido, e gangrenado” (QUEIRÓS, 2009, p. 50) é carregado por carreteiros – provavelmente para ser enterrado –, enquanto a filha usa “umas grandes sedas contentes e soberbas” (QUEIRÓS, 2009, p. 50), evidenciando o trágico. Portanto, o relato reforça o uso recorrente do arquétipo da mulher destruidora em “Farsas” e corrobora que o materialismo seria uma característica negativa, pois a filha estaria usando vestimentas que remeteriam ao luxo, logo após o seu pai ter morrido de frio, por culpa dela, o que destaca a crueldade da filha prostituta.

Em “O pobre sábio”, tem-se um homem magro e “angélico” que

conhecia todos os livros santos e todas as Escrituras. E os livros sânscritos e os velhos letrados da China; e os poemas divinos e doces da Índia e da luminosa Grécia; e as histórias hieráticas e frias da Pérsia. Era pobre, miserável. Andava com um longo casaco esfarrapado, roído do frio [...] Não tinha casa. Às vezes dormia debaixo dos pinheiros pelos montes. Prenderam-no. (QUEIRÓS, 2009, p. 50).

O erudito é preso sem saber o motivo, uma vez que ele se questiona: “Mas que mal fiz eu?” (QUEIRÓS, 2009, p. 50). Entretanto, “prenderam-no por vadio. Ele não sabia nada. Ninguém o defendeu” (QUEIRÓS, 2009, p. 50). Nota-se a ironia nessa passagem, pois apesar de ser retratado como um sábio, ele não compreende os motivos pelos quais fora preso, o que justifica a afirmação de Peixinho, de que Eça valoriza o tipo artista marginal em “Farsas”, “uma vez que os apresenta como vítimas da incompreensão dos outros” (PEIXINHO, 2002, p. 73), tão comum nos textos de *Prosas bárbaras*. Além disso, aponta-se a desigualdade da sociedade e o seu desprezo para com os eruditos e os menos favorecidos, não somente por o personagem ser preso sem um motivo aparente, mas também pelo fato de uma senhora que costumava dar comida a ele tentar suplicar o perdão do juiz, mas ser repelida pelos policiais. Ou seja, além de o pobre não ter voz na sociedade materialista, o conhecimento também não tem nenhum valor. O sábio acaba tendo um final infeliz, morrendo na cadeia, de modo trágico:

Levaram-no para uma enxovia. Assim esteve anos. Nos frios, na humidade, solitário, sem livros, sem consolações, sem vozes. Chorava. E tinha uma suave teima. Queria que todos os dias a velha lhe levasse flores. Um dia morreu, na enxerga, ao anoitecer, sem luzes, sem o sol, sem os ventos, sem o grande ar, na humidade, sereno, desfolhando rainúnculos. (QUEIRÓS, 2009, p. 50).

Na nona micronarrativa, “A forma”, tem-se uma bela jovem de dezoito anos que é pobre. Por essa razão, ela envelhece sem ter um relacionamento amoroso. Contrastam-se os traços físicos da jovem com a pobreza dela, pois a expressão “mas era pobre” aparece quatro vezes no relato, sempre depois de o narrador realçar a beleza dela, e que, por esse motivo “não casou. E não se deu.” (QUEIRÓS, 2009, p. 51). Nessa narrativa, apesar de serem destacadas algumas características que poderiam fazer da protagonista um arquétipo da mulher dócil, como a sua castidade, religiosidade e virgindade, há uma dualidade em sua caracterização, pois ela também apresenta uma personalidade negativa, como o orgulho, e também tem alguns traços físicos que a aproximam da mulher destruidora, por atrair desejos: “Tinha grandes braços fortes e magnéticos. [...] E a voz era como saída dos cristais e dos metais sonoros. [...] Outrora, quando ela passava, aquela forma escultural e a brancura lilial da sua pele arrastavam toda a multidão filistina” (QUEIRÓS, 2009, p. 51).

Como se vê em outras narrativas, a mulher destruidora dos textos iniciais de Eça é retratada por traços físicos que são comparados ao materialismo: o metal, por exemplo, estaria ligado à riqueza, como veremos na personagem Onfália Benoiton do conto homônimo. A beleza física da jovem de “A forma” também é um atributo para que ela seja configurada como uma mulher fatal, pois os homens se sentem atraídos por ela. Contudo, apesar de bela, ela é pobre, o que pode justificar o fato de ela não ter tido um relacionamento amoroso, destacando-se que as relações humanas seriam pautadas pelo dinheiro.

O grotesco surge com a mudança física provocada pelo envelhecimento, evidenciando o disforme e a degradação: “Agora, velha, engelhada, lenta, com vestidos lúgubres e um chapéu desbotado, passa, virginal, cheia de solitárias impurezas, arrefecida, oleosa, beata, e com um cão felpudo no colo.” (QUEIRÓS, 2009, p. 51). Portanto, a jovem atraente desperta o desejo dos homens, mas não se dá a nenhum. Contrasta-se com isso a sua condição atual, de mulher virgem, solitária e beata. A velhice e a solidão funcionam como punição à jovem inalcançável que ela fora.

Na narrativa seguinte, “O saltimbanco”, um artista circense é cobiçado por uma velha que sabe da pobreza dele e de sua família e oferece-lhe dinheiro em troca de prazeres sexuais: “A velha sabia que aqueles corpos tinham frio e fome: tentou o saltimbanco com cintilações de dinheiro” (QUEIRÓS, 2009, p. 51-52). Por amar a sua esposa, de início ele recusa, mas,

depois, acaba cedendo por viver na miséria e precisar de dinheiro. O dinheiro é destacado como um motor das ações e relações humanas. Ter ou não ter dinheiro parece determinar as possibilidades de realização dos desejos das personagens. Eça de Queirós, dessa forma, parece querer sublinhar o interesse como um elemento-chave do comportamento das personagens.

Ao saber que o marido está indo ao encontro, a esposa do saltimbanco se oferece para se prostituir, mas ele não aceita. A prostituição é uma forma de garantir a sobrevivência da família que vive na pobreza e que precisa de dinheiro e de comida para sobreviver: “Queria ir ela: ir sob a névoa, com os peitos nus, para as encruzilhadas, agarrar os homens, os nocturnos, e ali mesmo sobre a erva e o chão duro, torcer-se aos beijos sujos – e entre as sufocações pedir-lhes um bocado de pão” (QUEIRÓS, 2009, p. 52). O trecho aponta para uma crítica social, pois mostra a vulnerabilidade de uma família, em que um dos membros, o pai, precisa se prostituir para garantir a sobrevivência dos outros. A prostituição configura-se, assim, como uma síntese do capitalismo.

A narrativa termina com a esposa ajudando o saltimbanco a se arrumar para o encontro com a velha: “E apertavam-se com um amor angélico. E ela então, chorando, começou a penteá-lo, a lavá-lo, a compor-lhe as pregas, a enfeitá-lo – enquanto Deus dormia” (QUEIRÓS, 2009, p. 52). O final não só mostra o trágico, como aponta uma crítica a um Deus que não se importa com os menos favorecidos, presente também em “As misérias. I – Entre a neve”.

No último relato “O poeta lírico”, temos um homem que “tinha sido um poeta dos bons tempos, arcádico, laureado nos outeiros: tinha composto uma tragédia clássica. Depois envelheceu e empobreceu”. (QUEIRÓS, 2009, p. 53). O poeta esperava receber a ajuda do filho quando ele envelhecesse, entretanto é o filho quem adoce, e o pai quem tem de tomar conta dele. Eles vivem na pobreza: “Nem sempre havia pão na trapeira. Passavam semanas comendo favas.” (QUEIRÓS, 2009, p. 53). Na velhice, ele tenta sustentar financeiramente o filho, fazendo pequenos trabalhos: “Às vezes tinha o pobre poeta lírico encomendas de cantigas obscenas, de epitalâmicos ou de versos para namoradas” (QUEIRÓS, 2009, p. 53). No final do relato, o pai está escrevendo um poema de amor – portanto, ideal – e o filho está pedindo por comida, uma necessidade real: “E então sentado, enquanto com os olhos arregalados o filho gritava: *Pão! pão! – pai*, ele dizia: *tem paciência, filho, amanhã, creio que havemos de comer*; e escrevia” (QUEIRÓS, 2009, p. 53, grifos do autor). Desta forma, evidencia-se a degradação do poeta, que outrora tivera fama, mas que acaba pobre e esquecido no final da vida, como diversos artistas de *Prosas bárbaras*.

Como o próprio título do folhetim sugere, “Farsas”, é possível observar o tragicômico da vida cruel e miserável de tipos de personagens marginalizados socialmente (pescadores, poetas, prostitutas, mendigos, coveiros, carcereiros, saltimbancos etc.) nos onze relatos dessa narrativa, ora prevalecendo o dramático, ora o cômico. Eça de Queirós, portanto, constrói esses relatos evidenciando a miséria humana e apontando para as suas mazelas, como a desigualdade social, a falta de compaixão para com os mais desfavorecidos e o dinheiro como força motriz da sociedade materialista.

### 5.5 “Onfália Benoiton”

Segundo Ofélia Paiva Monteiro, a narrativa “Onfália Benoiton” seria grotesca, por apresentar traços disformes e fantasmagóricos:

“Onfália Benoiton”, de *Prosas bárbaras*, é uma representação paradigmática, feita à maneira das caricaturas de Goya, com feições tão excessivamente distorcidas que se tornam fantasmagóricas. Criada sob a influência da leitura de Sardou, autor de *La famille Benoiton*, a narrativa representa a burguesia vaidosa, luxuriosa e afetada pela máscara social [...] (MONTEIRO, 1988, p. 60, tradução nossa)<sup>81</sup>.

A pesquisadora realça a presença do caricatural, neste conto, e aponta para a crítica à burguesia. Seguindo os passos de Monteiro, Peixinho também insere o texto “na vertente grotesca e decadente, identificada com um romantismo satânico e fantasista, onde, apesar de já vislumbrarmos algumas preocupações de coloração social e crítica, a tendência para o exagero, para a deformação e para o risível ainda é predominante” (PEIXINHO, 2002, p. 165).

A investigadora, desta forma, associa esse texto ao grotesco, e reconhece a tendência para a deformação e para o risível, traço que reforçam o próprio grotesco, como já apontamos anteriormente ao analisarmos os relatos de “Farsas”. Além disso, a pesquisadora nota os traços do romantismo satânico presentes também em outros contos de *Prosas bárbaras*, como “O Senhor Diabo” e “A ladainha da dor”. Peixinho também realça a presença de conteúdos sociais em “Onfália Benoiton”. De acordo com a investigadora, nessa narrativa,

---

<sup>81</sup> No original: « « Onfália Benoiton », de *Prosas bárbaras*, en est une représentation paradigmaticque, dessiné, à la façon des caricatures de Goya, avec des traits si excessivement déformés qu'ils deviennent fantasmagories. Créé sous l'emprise de la lecture de Sardou, l'auteur de *La famille Benoiton*, elle représente la bourgeoisie vaine, luxurieuse et affecté de la mascarade sociale, [...]». (MONTEIRO, 1988, p. 60).

Eça inicia um longo projecto pedagógico que encontrará o apogeu, em 1878, com a publicação do romance *O primo Bazilio* e que se pautará por preocupações de índole reformista, tendo como alvo a Família, a Educação da Mulher e o Adultério. [...] Antes de ser conquistado pelos valores ideológicos e pelas atitudes culturais da estética realista, já Eça se preocupara com o esboço de personagens e intrigas passíveis de reflectirem a representatividade, comum às estéticas realista e naturalista, abordando, do ponto de vista crítico, temas e assuntos de dimensão social. (PEIXINHO, 2002, p. 142-144).

A narrativa “Onfália Benoiton” é estruturada em três cartas, de diferentes remetentes, que versam sobre Onfália Benoiton e Estêvão Basco. Tal como em textos como “A ladainha da dor”, “Memórias duma forca” e “A morte de Jesus”, inseridos em *Prosas bárbaras*, Eça utiliza-se da tópica do manuscrito encontrado: “As cartas que contam essa história de martírios reais e de falsas glorificações, tenho eu a alegria mefistofélica e bárbara de as copiar aqui” (QUEIRÓS, 2009, p. 95).

O narrador faz uma pergunta ao leitor: “Quem se lembra hoje da história de Onfália Benoiton, uma mulher nervosa, e de Estêvão Basco, um homem vencido e esquecido, e que todavia foi um homem?” (QUEIRÓS, 2009, p. 95). Alfredo Campos Matos mostra que esse questionamento estabelece um diálogo intertextual com a peça *La famille Benoîtton*, do escritor francês Victorien Sardou (1831-1908). Matos (2000, p. 457-458) ressalta que essa peça era representada no Teatro da Rua dos Condes e no Teatro da Trindade, em Lisboa, em 1867, ano de publicação do conto de Eça, o que fez com que os personagens dessa comédia fossem conhecidos do público oitocentista português. Simões destaca que Onfália seria “o símbolo da mulher da época. Há vestidos à Benoiton, chapéus à Benoiton, casacos, penteados, gravatas, tudo à Benoiton” (SIMÕES, 1945, p. 167).

As três cartas encerram o destino trágico de Estêvão e de Onfália. Por meio de três narradores, portanto, três visões diferentes, o leitor fica sabendo desses dois personagens. Na primeira carta, tem-se uma descrição de Onfália, ao passo que, na segunda, é feita uma descrição de Estêvão, enquanto a terceira carta relata o desenlace da sedução de Estêvão por Onfália.

Os dois personagens são representados de modos opostos. De acordo com Peixinho, tal caracterização é proposital, “quer em termos sociais, quer em termos ideológicos [...], as duas personagens jogarão papéis antitéticos e será a partir deste jogo de opostos que toda a acção se desencadeará: a sedução, a traição e a decadência” (PEIXINHO, 2002, p. 112). Onfália é o arquétipo da mulher destruidora, cujas características remetem ao materialismo; por outro lado, Estêvão representa o idealismo, e é também uma vítima da mulher fatal,

características semelhantes ao primeiro relato de “Farsas”, “A ladra”. Como nos aponta Peixinho:

Onfália é o símbolo do materialismo e Estêvão simboliza o idealismo. O fracasso da sua relação e a total aniquilação da personagem masculina, completamente inadaptada ao mundo de Onfália, são, no fundo, a tradução da disjunção existente entre um mundo ideal, euforicamente valorizado mas utópico, e um mundo real, dominado pelos valores mentais da burguesia decadente, perspectivado em termos claramente pejorativos. (PEIXINHO, 2002, p. 143).

A primeira carta é escrita por Z., e constitui, para o narrador, um “documento incisivo e lúcido” (QUEIRÓS, 2009, p. 95) de Onfália. O narrador realça características físicas e ideológicas, destacando os defeitos dela:

A sua existência é pintar-se, *fazer-se*, trocar friamente recepções e diálogos, transfigurar o vestuário numa celebração misteriosa, decorar a comédia das modas, passear ostentadamente, errar pelas óperas, pelos casinos, pelos saltimbancos, dançar, envolver-se no combate da beleza e da seda, dar-se à fadiga dissolvente do luxo. (QUEIRÓS, 2009, p. 97, grifos do autor).

A caracterização de Onfália destacada por Z. nos leva a crer que ela pode representar a mulher burguesa fútil, uma vez que o narrador realça a sua vaidade excessiva e o seu gosto pelo luxo. Conforme Z., Onfália é uma mulher magra e bela, que gosta de se maquiar e de se vestir com roupas extravagantes, características estas que são vistas por ele de modo negativo. Desta forma, ela é uma síntese do materialismo oitocentista:

As indústrias têm maculado aquele corpo: o gás amoleceu-lhe o olhar, os espartilhos de Birmingham desvaneceram-lhe o modo feminino [...] É toda a síntese do nosso tempo: é a entrevista grotesca dos erros modernos. O olhar metálico é o símbolo do dinheiro. A boca é nervosa e móbil, os dentes acerados, e dum branco morto: é a difamação, a intriga, a palavra fútil que corrói as construções da alma. A mão delgada, flexível, magra, adunca, significa a agiotagem, o materialismo avaro e covarde. (QUEIRÓS, 2009, p. 96).

O narrador Z. faz um paralelo entre o materialismo e as características negativas de Onfália. Ela possui os defeitos dos “erros modernos”, como a ganância, a difamação, a intriga, a futilidade e o olhar metálico representando metaforicamente o seu apreço pelo dinheiro. Assim, ao caracterizar Onfália, Z. faz dela uma alegoria crítica da modernidade burguesa. Parece haver uma relação entre o progresso técnico e os traços de Onfália, pois Z., na passagem acima, relata que “as indústrias têm maculado aquele corpo”, o que nos aponta para uma crítica ao materialismo da sociedade burguesa, que é vista sob uma perspectiva negativa.

Peixinho (2002, p. 115-116) comenta que essa personagem é vista sob o signo da artificialidade e da máscara, realçado pelas roupas extravagantes, por exemplo; e por uma perspectiva violenta, como a magreza, o nervosismo, a atitude de ostentação provocatória e a frieza. A investigadora também ressalta que Onfália apresenta um retrato ideológico de mulher trivial, materialista, intelectualmente vazia, fútil, vaidosa, ostensiva e inútil, concluindo que “encontramos reunidos, numa só personagem, todos os vícios, tiques, defeitos e costumes que caracterizam simbolicamente a mulher burguesa e decadente dos ambientes cosmopolitas do século XIX” (PEIXINHO, 2002, p. 116).

Portanto, segundo o narrador, essa personagem “tem todos os prejuízos do seu tempo” (QUEIRÓS, 2009, p. 97), sendo uma crítica ao estereótipo da mulher burguesa e fútil. Nessa narrativa, Eça antecipa algumas temáticas de seus futuros romances, como *O primo Basílio*, por exemplo. Como Luísa, Onfália também “adora os romances dramáticos de sangue” (QUEIRÓS, 2009, p. 97), e é uma adúltera, ou seja, há vestígios de crítica ao romantismo, que serão bastante visíveis em suas obras posteriores. Delille, ao comentar sobre a similaridade da personagem feminina das narrativas de *Prosas bárbaras* “Notas marginais”, “Onfália Benoiton” e da micronarrativa “A ladra”, de “Farsas”, e também do conto “Singularidade de uma rapariga loira”, publicado em 1874, destaca que “Nesse conjunto de histórias afins, o homem, desempenhando sempre o papel de vítima, surge como o representante de uma atitude idealista, poética e apaixonada, e a mulher é o elemento falso, pérfido e frio, em ligação íntima com as forças materialistas e egoístas” (DELILLE, 1984, p. 336). Concordamos com Delille, pois, para nós, Onfália representa o arquétipo da mulher destruidora capaz de seduzir o homem, que é representado geralmente sob a óptica do idealismo.

Por seu turno, a segunda carta é escrita por A., e traz informações sobre a vida de Estêvão Basco. Ao se referir à infância do personagem, o narrador discorre que o escritor teria tido “uma existência de miséria, numa trapeira, sem sol [...] [e que] tinha vivido todas as tristezas incisivas da escola, espécie de prólogo chorado sobre a tragicomédia humana” (QUEIRÓS, 2009, p. 98). Novamente, Eça traz em suas narrativas a temática do artista miserável.

Entretanto, antes de conhecer Onfália, Estêvão consegue o reconhecimento social, pois o narrador relata que seus livros são comentados e estudados, e que sua voz é alta e sensata, portanto, características positivas. Contudo, a infância do escritor antecipa a tragicomédia humana, como o próprio narrador aponta, já que ele passou por dificuldades financeiras quando criança, e, como demonstrará a terceira carta, passará por elas também quando adulto,

tendo um destino trágico, por ter um destino infeliz. É interessante que o narrador adverte que a história de Onfália e de Estêvão seria uma farsa humana, fazendo com que haja aproximação dessa narrativa com “Farsas”, pois ambas retratam episódios tragicômicos humanos.

O personagem Estêvão é descrito como um idealista, em diversas passagens da carta: “Tinha sentido aquela luta íntima do *ideal* e do real [...] Muito tempo o seu corpo chorou pelo calor e pelo repouso, como a sua alma chorava pelo *ideal* e pela fé [...] Felizmente, a sua alma tem ficado pura, e isolada na torre de marfim do *ideal*” (QUEIRÓS, 2009, p. 98-99, grifos nossos). Ou seja, o narrador apresenta um olhar simpático para com Estêvão, e faz uma crítica ao materialismo e à vida burguesa, ao afirmar que o escritor “é constrangido a partilhar, entre o povo pálido do dinheiro, e as sacerdotisas do luxo e todos os errantes da ambição [...] Para ele, não vale nada, como sintoma, este triunfo estético e momentâneo do luxo” (QUEIRÓS, 2009, p. 99-100).

Inicialmente, Estêvão não se adequa ao mundo burguês, mesmo que tenha conseguido o reconhecimento social, pois tem uma forma idealista de encarar o mundo. Deste modo, achamos pertinente a caracterização que Peixinho faz de Estêvão: “O intelectual, marginalizado pela sociedade, vítima do seu próprio idealismo que não encontra eco no materialismo burguês” (PEIXINHO, 2002, p. 119). Como também demonstra Peixinho (2002, p. 121), os últimos parágrafos da segunda carta reforçam as diferenças entre Estêvão e Onfália e mostram a oposição idealismo/materialismo, pois o narrador destaca o distanciamento ideológico dos dois personagens ao afirmar que, para Estêvão, não haveria nada mais risível e mais inofensivo do que “as decadências que se vestem à Benoiton” (QUEIRÓS, 2009, p. 101). Portanto, esse tipo causava, inicialmente, repulsa ao escritor: “Estêvão Basco odeia aquelas mulheres, sem eletricidade e sem magnetismo, intentes e materiais, perdidas na fadiga trivial do aparato, que foram anuladas pelo luxo, cobertas da cabeça aos pés por um vestuário-epitáfio da graça” (QUEIRÓS, 2009, p. 100).

Entretanto, apesar da oposição ideológica dos dois personagens, os destinos de Onfália e de Estêvão se cruzam, como demonstra a terceira carta, narrada por Jacques, “um pobre artista, escultor, medíocre imitador dos gregos, que diz descaradamente os factos desta história miserável” (QUEIRÓS, 2009, p. 101). Ao contrário das duas primeiras, a última carta aponta não apenas o nome do suposto autor, mas também a sua profissão. Novamente, temos mais um artista situado na marginalidade, pois ele é pobre e é um imitador das formas clássicas, algo considerado como pejorativo, pois isso o faz ser medíocre aos olhos do narrador. Nessa carta, sabemos que Estêvão fora atraído pela beleza de Onfália enquanto eles

estavam numa igreja. Posteriormente, eles voltam a se encontrar numa festa, na qual Estêvão está, na companhia de outros artistas, fazendo troças dos penteados e das roupas das mulheres presentes. Ao ouvir a conversa, Onfália se aproxima e pede para que ele escreva um poema para ela. Os versos escritos seriam, para nós, uma espécie de premonição do final trágico do poeta:

Oh Satã tenebroso, trágico fulminado,  
Tu vencerás em mim o íntimo Deus bom,  
Não com armas bíblicas com que bateste os astros;  
Mas vindo unicamente, vestido à Benoiton! (QUEIRÓS, 2009, p. 101).

Os versos escritos por Estêvão servem como um prólogo do final infeliz que ele terá, uma vez que ele sugere que será vencido por Satã, que surgirá vestido à Benoiton. Ao fazer essa associação, é corroborado que Onfália seria uma representação do Mal, causadora da destruição. As afirmações de Monteiro são pertinentes para reforçar a personagem Onfália na linha das mulheres destruidoras, que, segundo a estudiosa, seria um arquétipo presente no Romantismo:

[...] A mulher que, na maioria das vezes, constitui no imaginário queirosiano o ser maléfico e belo que encanta os sentidos e ilude o espírito no eterno combate, tão variado, do Ideal com a Matéria. Esta destruidora de homens, tão frequente no romantismo decadente com suas Salomé e suas Rainhas de Sabá. (MONTEIRO, 1988, 59, tradução nossa)<sup>82</sup>.

Além do mais, há uma aproximação da figura diabólica com o feminino, uma temática recorrente da literatura fantástica<sup>83</sup>, uma vez que Onfália exerce um poder diabólico em Estêvão, que, de acordo com Lázaro (2007, p. 110), deixa “transparecer alguma fraqueza diante do poder maléfico e sedutoramente satânico desse tipo de mulheres”, pois, logo após entregar a ela os versos escritos, o escritor já se torna sua vítima:

Onfália *levou-o* pelo braço para as iluminações feéricas [...] *transformou-o* com as suas exalações lânguidas, com as irradiações doentias do olhar [...] Onfália Benoiton, com aquela voz abafada e velada [...] *disse* a Estêvão Basco que lhe limpasse o vestido, enlameado nas ruas do jardim. Estêvão *limpou* o pó, a humidade e a lama! *Desde então* Estêvão Basco tirou lentamente da alma, uma a uma, as santas ideias castas, a Justiça, a Beleza, a Razão, a Honra, *para dar lugar* à imagem

<sup>82</sup> No original: « [...] la femme qui, la plupart des fois, constitue dans l’imaginaire queirosien l’être maléfique et beau qui charme les sens et illusionne l’esprit dans l’éternel combat, si varié, de l’Ideal avec la Matière. Cette destructrice d’hommes, si fréquente dans le Romantisme décadent avec ses Salomé e ses Reines de Saba. » (MONTEIRO, 1988, p. 59)

<sup>83</sup> São alguns exemplos de narrativas em que a mulher é retratada como um ser diabólico os contos “Le Diable amoureux”, do francês Jacques Cazotte, e “A dama pé-de-cabra”, de Alexandre Herculano.

coberta de sedas e de cabelos mortos, de Onfália Benoiton. (QUEIRÓS, 2009, p. 102, grifos nossos).

Deste modo, após ter contato com Onfália, Estêvão torna-se uma marionete à mercê dela, uma vez que ele passa a obedecer às suas ordens e a ser manipulado por ela, chegando a mudar o comportamento e rendendo-se ao materialismo e ao luxo. Se antes ele ajudava financeiramente a família, agora, “perdido entre as despesas do luxo deixou ao abandono a mãe e as três irmãs. Não havia dinheiro em casa [...] renegou as fortes e sãs amizades do estudo e da ciência” (QUEIRÓS, 2009, p. 102-103). Ou seja, o envolvimento com Onfália provoca uma mudança de comportamento, pois ele deixa de se relacionar com os seus colegas de estudo e com os membros de sua família. O distanciamento causa a morte da mãe dele: “Elas, as tristes silenciosas, bordavam, costuravam, vendiam ramos aos floristas. No Inverno não havia lume. Nem sempre havia pão. Roxas de frio, esfomeadas, cosiam e choravam. Foram viver para uma trapeira [...] ali morreu a mãe” (QUEIRÓS, 2009, p. 102). Esses acontecimentos reforçam o arquétipo de mulher destruidora atribuído a Onfália.

Estêvão também deixa o emprego num jornal e acaba fazendo contratos com editores de livros com a promessa de escrever títulos sobre crítica e sobre moral. Após se casar com Onfália e não cumprir o acordo com os editores, ele tem os bens penhorados e volta a trabalhar num pequeno jornal, passando a fazer insultos nos seus escritos. Ele, contudo, “desesperado, vendeu-se de corpo e de alma, a um jogador terrível – Mincoso. Roubou. Voltaram os magnetismos do luxo” (QUEIRÓS, 2009, p. 103). Aqui, há uma alusão à temática do pacto diabólico, tópico bastante comum na literatura fantástica.

Apesar dos esforços de Estêvão em se adaptar ao mundo burguês, como o acordo feito com editores de livros e a camaradagem com um jogador, cujo objetivo é a manutenção da vida luxuosa de Onfália, à que Estêvão se rendeu, percebe-se que a sua antiga ideologia idealista é corrompida pelo materialismo, causando-lhe a decadência.

Nas palavras de Peixinho, “a queda da personagem masculina é acompanhada por uma degradação vertiginosa quer do seu aspecto físico, quer dos espaços que a envolvem, quer ainda das personagens com quem se relaciona” (PEIXINHO, 2002, p. 127). A degradação é evidenciada por características que apontam para o disforme físico, associadas ao grotesco – “embranqueceram-lhe os cabelos [...] tinha a vista debilitada [...] tinha feridas nos ouvidos e trazia-os cheios de algodão” (QUEIRÓS, 2009, p. 103-104) –, e também para uma degradação moral, causada pelos diversos acontecimentos trágicos que se sucedem após o casamento com Onfália, uma vez que o narrador conta que ela teve vários amantes, como o cinzelador Sarça e o tenor Vidaletti, chegando a afirmar que o marido tenta comprar a fidelidade da esposa

dando-lhe presentes, o que comprova a força do dinheiro nas relações humanas: “Tinha um materialismo sem dignidade. Comprou-lhe a fidelidade com vestidos. Estêvão dava o vestido; ela cedia o homem” (QUEIRÓS, 2009, p. 103). Entretanto, a tentativa de manter o casamento é falha, pois ela acaba cedendo aos amantes, causando a pobreza de Estêvão: “Voltou a miséria [...] veio a fome” (QUEIRÓS, 2009, p. 103). Por fim, Onfália foge com o jogador Mincoso, antigo sócio de Estêvão.

Ao se ver na pobreza, ele passa a morar numa trapeira, com um coveiro e um palhaço (personagens que também representam tipos sociais marginalizados), e tem uma amante, que é corista dum cassino. Entretanto, ao adoecer, ele não recebe ajuda de ninguém:

Chorava de sede. Ergueu-se tremendo, e arrastou-se: no primeiro degrau da escada do vão, caiu. O sangue caía-lhe da testa e entrava-lhe na boca, com as lágrimas. Ao outro dia estava quase a expirar. Melhorou todavia. Andou pedindo de porta em porta, com os antigos orgulhos, que lhe dessem o pão do trabalho. Ninguém lhe deu nada. (QUEIRÓS, 2009, p. 104).

A passagem reforça a tragicidade e a decadência da vida de Estêvão. Com a ajuda da amante, ele consegue um trabalho no teatro, “fazendo de urso numa mágica” (QUEIRÓS, 2009, p. 104). Posteriormente, ele conhece uma jovem e se apaixona por ela. Entretanto, ela adocece, por viver na miséria – “era a fome, o frio, a miséria e a febre” (QUEIRÓS, 2009, p. 104) –, e morre.

Após a morte da moça, nota-se a presença da temática da bestialidade humana – que, como vimos, também está no relato “A bebedeira do coveiro”, de “Farsas” –, pois Estêvão também desrespeita um cadáver. Após retornar à casa, bêbado, “deu com a ponta do pé no corpo inanimado, gritando: *Pouah!* coisa morta!” (QUEIRÓS, 2009, p. 104, grifo do autor). Outra similaridade com “Farsas” se dá pelo fato de Estêvão, depois de ter empobrecido, dormir “pelos adros e pelos portais. Tinha um companheiro, um cão, com quem se embrulhava na mesma manta” (QUEIRÓS, 2009, p. 105): tal descrição é parecida com o relato “Os homens dos cães”, pois ambas apontam para a miséria humana que só é amparada pelos cachorros. Além disso, tal como os demais artistas de *Prosas bárbaras*, Estêvão é um arquétipo do artista marginalizado, que não consegue se adequar ao mundo burguês.

Acreditamos também que o final de “Onfália Benoiton” apresente um diálogo com “A ladainha da dor”, pois o comportamento de Estêvão muito nos lembra o de Lyser, personagem desse conto, que sofre com a morte da irmã, uma vez que Estêvão “ficava junto do muro do cemitério de noite, ajoelhado, perdido numa saudade, imensa como a noite, e mais doce que a lua” (QUEIRÓS, 2009, p. 105).

Entretanto, a maior semelhança entre “A ladainha da dor” e o final do conto “Onfália Benoiton” se dá pelo fato de Estêvão compartilhar o mesmo destino trágico do artista do primeiro texto, que fica louco, e é internado num hospital, onde acaba morrendo e é enterrado numa vala destinada aos pobres, ou seja, uma vala comum, não tendo uma sepultura própria por falta de dinheiro: “Ele adoeceu e foi recolhido ao hospital. Ali não era o escritor Estêvão Basco, era o n.º 27 da sala de St.º Amaro. Uma madrugada, teve um estremecimento, e morreu. Ao outro dia de tarde foi levado, para a vala dos pobres, numa tumba da Misericórdia” (QUEIRÓS, 2009, p. 105).

Eça de Queirós, portanto, utiliza elementos insólitos e caracterizações grotescas em alguns dos folhetins compilados em *Prosas bárbaras*, como “Farsas” e “Onfália Benoiton” para construir narrativas em que são abordadas questões da sociedade materialista oitocentista, como a importância do dinheiro nas relações humanas, a desigualdade social e a marginalidade de certos tipos sociais. Em alguns dos relatos de “Farsas” e na narrativa “Onfália Benoiton”, Eça utiliza-se do grotesco e de temas da literatura fantástica para fazer um retrato da mulher burguesa fútil, apresentando-a como um ser diabólico, capaz de destruir o homem. Eça demonstra que o idealismo não tem espaço no mundo materialista, pois os artistas que aparecem nessas narrativas não conseguem sobreviver no mundo burguês. Sendo este um dos principais vetores de crítica social nos textos de *Prosas bárbaras*.

## 5.6. “Notas marginais”

O folhetim “Notas marginais” é considerado o primeiro texto jornalístico de Eça de Queirós. Foi publicado em março de 1866, distanciando-se temporalmente das demais narrativas, que só seriam publicadas, a partir de outubro do mesmo ano.

Escrito sob a forma fragmentária, “Notas marginais” é estruturado em vinte e dois fragmentos e já esboça o arquétipo da mulher destruidora, uma vez que há um namorado que é abandonado pela amada, sofre com essa perda e comete suicídio, afogando-se num rio. O narrador insere uma cantiga encontrada junto com as “notas desordenadas, e bizarras” (QUEIRÓS, 2004, p. 56), que compõem os fragmentos. Trata-se, portanto, de mais uma narrativa cuja tópica é o manuscrito encontrado e, por essa razão, elas poderiam ser consideradas “marginais”, justificando a escolha do título do texto. A cantiga é uma síntese do que ocorre com o casal.

Assim como no relato “A ladra”, de “Farsas”, o jovem de “Notas marginais” demonstra um amor idealizado: “[...] E quando eu te via, não via mais as flores, nem as

pombas, nem as estrelas; mas quando pensava em ti, via-te delicada como todas as flores, voluptuosa como todas as pombas, luminosa como todas as estrelas” (QUEIRÓS, 2004, p. 56-57). Ou seja, ambos fazem comparações utilizando elementos da natureza, como pombas, estrelas e flores, reproduzindo o discurso típico dos poetas e escritores românticos. Além disso, o narrador realça as características da amada, como “a moça dos olhos pretos [...] os teus olhos, ó serena rapariga, são eternamente falsos! [...] braços cor de mármore [...] cabelos negros [...] os teus olhos negros são como duas flores do mal” (QUEIRÓS, 2004, p. 56-58). A descrição da jovem de “Notas marginais” é bastante parecida com a do relato “A ladra”, de “Farsas”, e com a Onfália Benoiton do conto homônimo, pois essas três personagens têm os olhos comparados às flores do mal, traço negativo do feminino, pois está associado ao diabólico e à maldade. Além do mais, tal como Onfália e Estêvão, o jovem tem o seu primeiro encontro com aquela que o abandonou na igreja, o que é irônico, pois, a moça é retratada de forma diabólica, sendo considerada uma mulher destruidora por abandonar o rapaz e provocar o suicídio dele. Os traços destrutivos dela já são esboçados pelas ações que ela exerce sobre ele:

E um dia, oh! minha bem-amada de cabelos cor de amora! vieste despir-mo de *golpe*, com o rosto colorido de risos.  
Mas o vestido estava colado ao corpo – vinte vezes colado ao corpo: e tão rapidamente o tiraste, que *me rasgou* pedaços de carne, e *levou-me* jorros de sangue, e *arrancou-me* os cabelos, e *deixou-me*, oh! minha bem-amada de braços de aço! (QUEIRÓS, 2004, p. 61, grifos nossos).

Rosado destaca que a passagem acima demonstra que, “do ponto de vista do fantástico, a mulher possui características vampíricas, na medida em que suga toda a fonte de vitalidade do seu apaixonado” (ROSADO, 2004, p. 82). A mulher, desta forma, é causadora da destruição do homem, traço comum de alguns dos relatos de “Farsas” e de “Onfália Benoiton”.

Para além da caracterização diabólica da mulher, o narrador insere outros elementos insólitos, como a menção a estátuas andantes: “Houve um tempo em que andavam exiladas dos lugares humanos as estátuas, que tinham feito a lenda da beleza antiga [...]. Agora andavam perseguidas, e errantes pelas florestas sonoras” (QUEIRÓS, 2004, p. 59), a deuses, sereias, bruxas e outros seres fantásticos: “Oh rondas aéreas das nixes [...] oh ondinas húmidas [...] oh danças nebulosas das willis! [...] oh elfos pequenos [...]” (QUEIRÓS, 2004, p. 62). O rapaz evoca esses seres do mundo maravilhoso para mostrar que ele estaria sozinho

na floresta: “Tudo me parecia despovoado, e apenas como a sombra de uma vida distante. Outrora!” (QUEIRÓS, 2004, p. 62).

No seu primeiro texto jornalístico, *Eça* de Queirós já insere o insólito, com a descrição de uma jovem que abandona o amado. Ele, por sua vez, acaba cometendo suicídio, afogando-se num rio. Nesse texto, há a antecipação da imagem da mulher diabólica, comum a outras narrativas de *Prosas bárbaras*, em contraste com a idealização do personagem masculino, que sofre por amor.

### 5.7 “O milhafre”<sup>84</sup>

Em “O milhafre”, o narrador afirma que o texto se trata de uma fábula: “Seja-me permitida uma pequenina fábula” (QUEIRÓS, 2009, p. 71). Como discutiremos no capítulo 4, a fábula, que pode receber uma leitura alegórica, está dentro do insólito. De acordo com Peixinho, esse conto representaria uma alegoria “do debate Espírito/Matéria – simbolizado pelo confronto entre Cristo/Homem” (PEIXINHO, 2002, p. 50). Nessa narrativa, temos um homem que entra numa casa abandonada e vê um grande crucifixo antigo de madeira, cercado de teias de aranha e ratos que roem a cruz, há também uma ave (um milhafre) falante que faz diversas críticas ao homem.

Desde o início da narrativa, há elementos insólitos, a começar pela estátua de um santo de pedra que lê a Bíblia, bastante destacada pelo narrador, pois todos que passam pela casa, reparam nela: “E os enxurros, que passam rosnando, diziam: ‘Que lê tão devotadamente aquele santo que nem sequer nos escuta?’” (QUEIRÓS, 2009, p. 72). Entretanto, à noite,

a essas horas, uma criança, tão pobre e tão esfarrapada como o antigo pastor S. João, vinha deitar-se junto do nicho do santo. E então, o santo afastava um pouco o livro, e toda a noite ficava cobrindo com a grande luz dos seus olhos aquela criança miserável, adormecida sobre as lajes (QUEIRÓS, 2009, p. 72).

A presença de uma estátua que se move é o primeiro indício do fantástico nessa narrativa, e o primeiro elemento religioso relacionado ao insólito. Nesse trecho, percebe-se a simpatia do narrador para com os mais desfavorecidos, pois o santo de pedra protege uma criança pobre.

O interior da casa é um típico espaço gótico: “Uma sala enorme, escura e trágica, e tão alta, que involuntariamente o olhar procurava as constelações” (QUEIRÓS, 2009, p. 73). Tal descrição acentua a atmosfera de mistério que ronda a casa abandonada e, de certa forma,

---

<sup>84</sup> Parte da análise das narrativas “O milhafre”, “O lume” e “Memórias duma força” foi publicada na *Revista Raído*, v. 12, n. 29, em 2018 (ver CARNIEL; PAVANELO, 2018a).

prepara o leitor para a irrupção do fantástico. Nessa sala, o homem vê uma cena insólita: um grande crucifixo de madeira, rodeado por teias de aranha e por ratos:

Sobre a cabeça macerada do Cristo, as traves podres do tecto abriam uma larga fenda. Por ali vinha a chuva escorrer-lhe nos cabelos como o antigo suor das Oliveiras, vinham os granizos magoá-lo como as pedras da Paixão, vinha o sol alumiá-lo como a tocha de Judas, e a lua vinha, também, torná-lo mais lívido, como naquela noite em que Ele depois de ter visto a gente soluçante descer para Jerusalém, sentiu pousar na sua cruz um rouxinol que toda a noite cantou.

Sobre a cabeça e sobre os braços de Cristo havia teias de aranha; em baixo os ratos roíam-lhe a cruz.

Então o homem sentiu que aquele seio constelado, e aquela boca donde saiu a revelação do amor, do perdão, e da alma, tinham o pó, a podridão, a caliça e os bichos; e que, se um dia Cristo vendo o homem aflito e miserável lhe tinha arrancado da alma o mal, não era muito que o homem, encontrando Cristo abandonado, profanado e roído, lhe limpasse da cabeça as aranhas! (QUEIRÓS, 2009, p. 73-74).

Além dos animais, o espaço gótico ajuda a aumentar o insólito do crucifixo, pois o buraco do teto permite que a água caia nos cabelos de Cristo, imitando o seu suor. Por outro lado, a iluminação do sol é comparada às chamas. O homem choca-se ao ver a imagem naquele estado de decomposição. De acordo com Saraiva, o crucifixo de Cristo, abandonado, seria um símbolo do desprezo moderno e burguês pelo espírito e pelo ideal. O pesquisador destaca que

há aqui uma sobrevivência romântica. Garrett censurava a sociedade dos “barões” e dos “agiotas”, que plantava batatas e construía caminhos de ferro, por deixar ao abandono as velhas ruínas góticas; e é precisamente por ser algo que se opõe ao industrialismo moderno e ao espírito estreitamente prático de que acusa os seus conterrâneos que Garrett valoriza aquelas ruínas – símbolo de algo que não é prático nem útil, que é um puro valor subjectivo, que é, em suma, para empregar a terminologia romântica, “puro ideal”. É esta depreciação do *burguês*, do *materialista*, a que Eça julga personificada na pessoa de Cristo, portador de uma mensagem que, segundo pensava, nada tinha de material, era alheia a qualquer ideia de progresso técnico, estava toda na “alma”, era puramente “ideal”. E a imagem de Cristo roída pelos ratos exprime o desinteresse “burguês” por este “ideal”. (SARAIVA, 1982, p. 85).

Verifica-se, segundo os pressupostos defendidos pelo especialista português, uma possível leitura alegórica dessa narrativa, na qual a imagem de Cristo abandonado, com teias de aranha e roído pelos ratos, significaria o interesse materialista do burguês e seu desprezo pelo espírito. Para Nery, por sua vez, o Cristo roído serviria para exprimir “o desinteresse do burguês pelos ensinamentos de Jesus, os quais soam como contraposição à sociedade finissecular do Oitocentos que desprezou a espiritualidade e o ideal, preferindo a modernidade, a técnica e o lucro” (NERY, 2010, p. 136). A partir das acepções dos dois

pesquisadores, podemos relacionar o insólito – uma cruz de madeira roída pelos ratos e cercada por aranhas – a uma crítica social: o materialismo burguês.

A irrupção de outro elemento insólito reforça o posicionamento destacado por Saraiva e por Nery. Trata-se do milhafre que interrompe a ação do homem, que pretendia limpar a estátua: “Com a antiga voz dos animais da Bíblia, do Apocalipse e dos livros dos profetas disse surdamente: ‘Homem, deixa a cruz sossegada!’” (QUEIRÓS, 2009, p. 74). Esse homem, de acordo com Nery (2010, p. 136), “sugere representar a humanidade, especialmente a classe burguesa”. A crítica social, portanto, se dá nas palavras proferidas pela ave.

Para ela, é inútil limpar a estátua, pois tudo o que Cristo criara, agora “anda pelo mundo, tão degradado, tão coberto de bichos, tão imundo, como o seio desta imagem antiga” (QUEIRÓS, 2009, p. 74). Há uma visão degradante e negativa do mundo, que, para o pássaro, estaria relacionada ao fato de que “a matéria, o impudor, o apetite rude, o ódio, o aviltamento, o tráfico, a miséria, a penalidade, andam sujando a tua alma, ó homem, como as aranhas andam sujando a cabeça deste Cristo! E não reparais!” (QUEIRÓS, 2009, p. 74-75). Acreditamos que os motivos apontados pelo milhafre estão associados ao progresso técnico do Oitocentos, pois a ave faz uma crítica ao campo material, espiritual e do pensamento:

As cidades são limpas e caídas, só as consciências é que têm nódoas; as praças estão cheias de iluminações, só os corações é que estão escuros; os cais estão arejados, só os espíritos é que sufocam; os corpos estão sãos, cobertos de estofos, frescos e resplandecentes, só as almas é que andam nuas, miseráveis e leprosas. [...] Oh amigos íntimos dos vermes, como vós cuidais do corpo, e o lavais, e o amaciais, e o engordais – para a pastagem escura das covas! (QUEIRÓS, 2009, p. 75).

Nessa crítica, o milhafre aponta uma dicotomia. De um lado, o pássaro mostra que o progresso técnico trouxe benefícios ao homem, como o desenvolvimento das cidades; por outro lado, nesse processo, a humanidade se tornou materialista, esquecendo-se de sua espiritualidade, e importando-se somente com o corpo. Concordamos, pois, com Peixinho, cujas reflexões mostram que “a concepção de progresso [em *Prosas Bárbaras*] era pessimista e disfórica, já que progresso era um factor deformador e corrosivo do homem e do ambiente, opondo-se à luz, à simplicidade e à originalidade da Natureza não corrompida” (PEIXINHO, 2002, p. 47). Como veremos em “O lume” e em “Memórias de uma forca”, o progresso técnico é visto como negativo nesses contos. Em “O milhafre”, é ressaltado que o homem se esqueceu de sua espiritualidade e que passou a praticar o mal.

Ao perguntar o que o homem fez com a alma, o milhafre ressalta que o homem a vendera: “Depois foi vendida [a alma] [...]. Em compensação, guardaste o corpo. [...] Para

ele, palácios, cortejos, serralhos, estofos, pradarias, o Sol e a iluminação dos astros. Para ele a inviolabilidade: *Não matarás!*” (QUEIRÓS, 2009, p. 75). A nosso ver, o homem, segundo o texto, se importa somente com questões materiais. Outra questão interessante nesse trecho é uma possível associação a outra obra de Eça. Em *O mandarim*, como discutiremos no tópico sobre “O Senhor Diabo”, temos um homem que se vende ao Diabo em troca de riqueza, e com isso, acaba cometendo um crime. Teodoro, um sujeito do Oitocentos, personagem dessa obra, seria, portanto, um bom exemplo a quem a crítica do milhafre está sendo destinada, pois a ave condena o mal praticado pelo homem. Já em “Memórias duma forca”, veremos que a forca destaca a maldade cometida pelo homem.

A crítica ao materialismo também é observada quando o pássaro questiona sobre o pensamento. Para ele, os pensadores e os artistas estão sofrendo. Ao contrário, “os que quiserem viver e tiverem a alma grande, bela e heroica, têm de se baixar à estatura burguesa e mercantil dos cérebros modernos” (QUEIRÓS, 2009, p. 76). O milhafre aponta para uma questão bastante recorrente na coletânea *Prosas bárbaras*. Como vimos em outros tópicos, principalmente no que diz respeito ao tratamento do artista nessa obra, o profissional criativo, como o saltimbanco, o poeta e o músico, por exemplo, descritos como idealistas, não conseguem triunfar no mundo burguês, o que nos leva a crer que o sucesso também não é encontrado nesse meio.

O conto termina com a ordem do pássaro de que o homem deve ir embora e não limpar a estátua de Cristo. Há uma ironia no último parágrafo do texto, pois o narrador afirma que “como se não podem pôr certas verdades na boca dos homens, têm de se dependurar do bico dos milhafres” (QUEIRÓS, 2009, p. 77). Acreditamos que a conclusão é bastante significativa para explicar a relação entre o insólito e a crítica social, pois, o narrador queirosiano recorre a uma fábula e, nas palavras de uma ave, portanto, de um evento insólito, faz a crítica à humanidade. A ironia, no conto, é ressaltada pelo fato de o pássaro passar a ter mais consciência do que o homem, um ser racional. Ressalta-se que o diálogo do milhafre é praticamente um monólogo, pois o homem não responde aos questionamentos da ave.

Também podem nos ser úteis as explanações de Grossegese, que analisa a crônica “A Inglaterra e a França julgadas por um inglês”<sup>85</sup> (1884), outro texto queirosiano no qual se observa a personificação de um animal. Nessa narrativa, um cão analisa criticamente a sua época. Segundo o pesquisador, haveria três motivos que explicariam o procedimento do uso de animais com capacidades humanas. Para Grossegese,

---

<sup>85</sup> Texto colidido em *Notas contemporâneas*.

em primeiro lugar, na transposição de condições sociais para o nível animal é possível revelar melhor os defeitos humanos. Em segundo lugar, o disfarce animal facilita uma enunciação que escapa às pressões da *ordem do discurso* (Foucault, 1971) vigente numa determinada sociedade. Isso porque a um animal normalmente não se atribui juízo e muito menos língua inteligível, capacidades civilizadoras reclamadas em exclusivo pelo homem. O facto de se fazer falar um animal pode pôr em dúvida esta óbvia superioridade humana. Questionar a civilização é, portanto, o terceiro motivo para a invenção de um *animal filosófico*. (1991, p. 131, grifos do autor).

Acreditamos que as reflexões do pesquisador são pertinentes também para a análise da produção inicial do autor. Não somente desse conto, mas também de “O lume” e “Memórias duma força”, pois percebemos que o animal (o milhafre) serve como um instrumento que revela os defeitos humanos – como já levantado, nessa narrativa, a ave critica negativamente o homem por ele ter se afastado do mundo espiritual e se convertido ao mundo materialista. Veremos, a seguir, uma crítica semelhante também presente nessas outras duas narrativas. Dessa forma, como uma tentativa de alargar a abordagem de Grossegesse, elencamos que tais ponderações são condizentes também para elementos da natureza e objetos (o lume e a força), pois ambos criticam o homem. Eça de Queirós, portanto, recorre à fábula e ao apólogo para fazer a crítica social.

Apesar de Grossegesse (1991) apontar que o discurso do animal “escaparia às pressões” da sociedade, verifica-se que tal recurso, nessas narrativas, serve à elaboração de críticas disfarçadas, isto é, o discurso do animal e dos objetos poderia ser proferido por homens do século XIX (Eça de Queirós, por exemplo), como uma forma de questionar a civilização. Lembramos que Covizzi (1978) destaca que o insólito se dá pela convenção das estruturas narrativas, que, em “O milhafre”, estaria relacionado ao fato de uma ave fazer questionamentos que poderiam ser feitos pela boca de um homem. Neste conto, é a mistura da fábula com o registro realista que destaca o insólito. A mesma estudiosa também atenta para o avanço do progresso técnico que culminaria num mundo insólito. Tal afirmação também é vista aqui, pois as transformações são tidas como negativas e causam uma mudança no comportamento do homem, alvos da crítica do pássaro.

Destacamos uma introdução do conto que, de acordo com Marie-Hélène Piwnik (2009, p. 71), teria sido publicada na *Gazeta de Portugal*, mas excluída de algumas edições de *Prosas bárbaras*:

Meus amigos. A literatura em Portugal está a agonizar; morre burguesmente e inspidamente: nem ao menos tem os efeitos de luz extravagantes de todos os ocasos celestes.

É uma doidice o querer pensar, criar e criticar, nesta terra onde nascem as laranjeiras, como diz a cantiga de Mignon. Se ainda houvessem cabelos seria muito preferível ser fabricante de caixinhas de banha.

Seria mesmo talvez melhor a profissão de poeta lírico, se não fosse uma profissão perigosa. Ainda há pouco, um pediu em casamento não sei que doce açucena, moradora na Baixa; o pai dela interrompeu a história dos idílios sacrossantos e municipais para perguntar ao namorado gentil, qual era a sua profissão. – Sou poeta lírico, respondeu ele, e vivo do meu estado. – O velho ergueu-se de golpe, tomou uma bengala e espancou o poeta lírico, laureado em três cançonetas exóticas.

Todavia, é com verdadeira alegria que me acho neste canto que a política me deixa. Faço deste canto, de boa vontade o lugar de espetáculo para assistir às últimas agonias do pensamento em Portugal. Trata-se de cair bem, meus amigos, como os antigos gladiadores: oh egoísmo humano, os que vão morrer saúdam-te!

E depois, meus caros amigos, eu acho admirável a sociedade moderna, a sua política perfeita, a sua indústria magnífica, a sua agiotagem providencial, o seu luxo simpático, a sua retórica florida, a sua arte económica, os seus sonhos de ouro, mas persisto em invejar aqueles que como o antigo Daniel podem contemplar as estrelas, enquanto os bichos sociais se devoram na sombra. (QUEIRÓS, 2009, p. 71).

Para concluir a análise do conto, destacamos que, de acordo com Peixinho, a introdução que antecede “O milhafre” mostra,

por um lado, a angustiante noção de inutilidade e impotência do jovem Autor, perante a ruína do seu país; por outro lado, julgamos poder encará-la como sintoma prematuro de um certo decadentismo e de um certo vencidismo derrotista que virá a contaminar Eça e os seus companheiros de geração, anos mais tarde. [...] Apesar de tudo, interessa-nos realçar, nestas palavras, o papel de observador assumido por Eça que assiste, de forma distanciada, ao desenrolar de acontecimentos do seu país. (PEIXINHO, 2002, p. 45-46).

Vemos, portanto, na nota introdutória, uma visão bem parecida com a crítica posta pelo milhafre, isto é, evidencia-se o progresso técnico da modernidade europeia, através de um tom jocoso, no qual parecem ser sobrepostas características negativas desse desenvolvimento. Além disso, é apontada a situação da literatura entre as “agonias de pensamento” em Portugal. Ironicamente, o poeta lírico chega a ser comparado a uma profissão de perigo, devido à sua marginalidade, uma vez que se infere que tal profissional não teria espaço na sociedade burguesa oitocentista – ponto de vista semelhante ao que vimos em outros tópicos do trabalho. Assim, tal nota pode ser lida como uma prenúncia para as palavras proferidas pela ave, pois há uma continuidade entre a crítica denunciada pelas duas entidades, evidenciada pela condenação do materialismo burguês.

## 5.8 “O lume”

Em “O lume”, o fogo contará a sua história a um homem. Eça de Queirós recorre ao apólogo, nesse texto. Como no folhetim anterior, há a personificação de um elemento natural

que faz uma crítica à sociedade. Porém, o insólito insere-se antes mesmo do aparecimento do lume, pois, desde o primeiro parágrafo, há uma representação insólita da natureza, tal como em outros folhetins, como já apontamos. Tal recorrência nos faz pensar nas reflexões de Saraiva. De acordo com o especialista, nos textos de *Prosas bárbaras*, nota-se uma visão antropomórfica da natureza. O estudioso destaca que essa concepção conduziria “a uma visão mitológica e vagamente politeísta da natureza – cada árvore ou cada rochedo tem a sua alma” (SARAIVA, 1982, p. 75). Para nós, as afirmações de Saraiva fazem sentido se considerarmos que o efeito insólito de algumas narrativas como “O milhafre”, “O lume” e “Memórias duma forca” está justamente na humanização de elementos naturais, logo, o fato de dar voz ora a um animal (o milhafre), ora a um elemento da natureza (o fogo e a madeira) não somente corrobora que esses elementos possuem uma alma e uma voz, mas também evidencia-se uma ironia, pois a crítica social vem justamente deles.

Sendo assim, para além da personificação do lume, nesta narrativa, a natureza também ganha vida, garantindo um efeito insólito: “As árvores erguem os braços nus, miseráveis e suplicantes. E as águas [...] têm agora vozes vingativas e más. O vento é rouco e lento como um canto católico de ofícios” (QUEIRÓS, 2004, p. 149).

Como no folhetim anterior, há uma visão negativa do progresso técnico. Antes do discurso insólito do fogo, o narrador nos aponta que o homem moderno vive de forma infeliz:

Então, o homem sente a sua pequenina e inútil alma afundar-se no tédio, silenciosamente, como um navio roto – numa calmaria, e vai por instinto dar-se à intimidade consoladora da lareira, das brasas e do fogo. E enquanto a força vital se dissolve numa sonolência fluida, ele sente aos seus pés, uma pequena voz, alegre, inquieta, clara, que lhe fala como num êxtase profano. (QUEIRÓS, 2004, p. 149).

Tal descrição nos aponta que o homem é um ser entediado. Nessa passagem, é destacada a manifestação insólita de uma voz alegre que lhe fala como num êxtase profano. Apesar de o narrador destacar que a manifestação poderia estar distante da religiosidade, o discurso do lume é justamente o oposto, pois o fogo recebe contornos religiosos, uma vez que o elemento personificado é tido como o próprio Deus, isto é, um ser superior e sábio: “Sou eu, diz a voz, eu o teu velho camarada, o bom lume. Sou eu, o teu velho Deus misterioso. Eu que te quero bem, e que te dei o que há em ti de grande e de justo – a família e o trabalho” (QUEIRÓS, 2004, p. 149).

O lume narra a História da humanidade sob a perspectiva do fogo. Ressalta-se que ele esteve presente desde as civilizações mais antigas, o que reforça sua onipresença. Apesar de o fogo estar conversando com um homem moderno, ele não fala especificamente desse sujeito,

mas da humanidade em geral, pois o elemento natural esteve presente desde os tempos mais remotos: “A minha história é triste, e luminosa, e terrível, e imunda e meiga. Eu fui o teu companheiro das noites da Índia, o consolador e o purificador; eu fui o Moloch<sup>86</sup> das religiões da velha África, ensanguentado e trágico: e sou agora o escravo a quem tu mandas mover as máquinas” (QUEIRÓS, 2004, p. 149). Nota-se o caráter reflexivo do lume, ao reconhecer, num tom de lamento, uma mudança no uso do fogo. Em épocas remotas, o fogo era utilizado para proteger o homem, passando, no entanto, a ser utilizado para o mal e para a barbárie humana (sacrifícios humanos na fogueira), apontando também para uma crítica à sociedade industrial, pois o fogo move as máquinas. O discurso do fogo é carregado de valores que remetem a uma vida simples e primitiva: “Na Índia, lembras-te? durante noites primitivas, eu fui o bom *Agni*<sup>87</sup> que te iluminava, que espantava os chacais e as onças, e protegia, como um templo, os teus amores religiosos e simples” (QUEIRÓS, 2004, p.150). Por outro lado, o afastamento desse estágio é condenado pelo lume:

Quando saías de ao pé de mim, da tua cabana ajoelhada ao sol, encontravas-te só, entre os seres implacáveis, o mar que te ladrava, a vegetação espinhosa que te mordida, a chuva que te paralisava, a neve que te dava sudários. Tudo, sob a pressão doentia do sol, era para ti força inimiga ou forma resplandecente do mal. (QUEIRÓS, 2004, p. 150).

Dessa forma, critica-se o progresso, uma vez que o distanciamento do homem do mundo natural ocasiona uma mudança na função do fogo, pois ele passa a ser usado para praticar o mal, em diversos períodos históricos, como na época da Inquisição e do período colonial:

Por ti tenho feito o mal. Fui eu que matei Giordano Bruno, e João Huss, e tantos santos, e tantos mártires, e tantos alucinados de Deus! Fui eu que queimeei nas cidades misteriosas de África as crianças e as virgens no altar de Moloch. Por ti, eu que sou a paz, fui devastação. Estou fatigado. (QUEIRÓS, 2004, p. 151).

---

<sup>86</sup> Segundo Aquilino de Pedro (1993, p. 206), Moloc era o “Deus cananeu ao qual eram oferecidos sacrifícios humanos, geralmente crianças; eram queimadas. Por esse motivo, Moloc foi tido como encarnação da crueldade”. No conto, portanto, a menção a esse Deus reforça a ironia, pois ele é visto como bom, apesar de estar relacionado à crueldade.

<sup>87</sup> Novamente, há uma ironia, pois Agni, tal como Moloch, apesar de ser benévolo, também apresenta uma faceta malévola. De acordo com John R. Hinnells (1989, p. 17-18), Agni seria “a palavra sânscrita que significa ‘fogo’. [...] Deus que protegia o lar doméstico [...] Agni é tido não só como benévolo, mas também como malévol; porém, em primeiro lugar, é considerado o mensageiro que leva os sacrifícios aos deuses. Outra das suas funções é a de dissipador da treva. Mais sinistra é a sua função ‘ímpia’ de consumir o cadáver no fogo crematório. Em suma, Agni, como fogo, proporciona a base de uma ‘conexão total da mitologia’, ligando o mundo humano da família ao mundo maior lá fora”.

O fogo relembra as mudanças transcorridas pelas revoluções sociais: “Quiseste criar os Direitos do Homem, trouxeste um mal divino chamado Liberdade, que vai sempre fugindo de ti, só às vezes se volta de repente, para te borrifar de sangue! Quiseste ir construir a adoração do corpo e da matéria exclusiva: trouxeste [...] o egoísmo brutal” (QUEIRÓS, 2004, p. 152).

O narrador relaciona a Revolução Francesa com o período do Terror e o advento do capitalismo. O lume demonstra que seria preciso estar inserido nessa nova sociedade, com o crescimento do poder da burguesia: “Durante as revoluções e as lutas, andei errante, miserável, sobrecarregado de infâmias, e, para viver – *vendendo-me* ao carrasco” (QUEIRÓS, 2004, p. 153, grifo nosso), evidenciando, assim, uma prática de exploração do mundo capitalista. Por fim, narra-se a insatisfação do fogo perante as mudanças provocadas pela Revolução Industrial:

A mim que embalava as almas, fazes-me mover os aços. Embalo que era amor, movimento que é força: os dois termos da tua vida – pureza e putrefacção! Eu que vivia, alumiaava, criava em liberdade estou encadeado e martirizado, na tarefa brutal das indústrias. Fazes-me o motor da tua miséria. Nas fábricas, as criaturas doentias, as crianças estioladas, as mulheres definhadas e soluçantes! Fazes-me mover a vapor estas misérias. Sou o colaborador dos teus martírios. Tu homem, tomas o fogo, o ser sagrado, por ajudante de execuções! Dás-me por salário a infâmia. Fazes de mim a *explosão*. Obrigas-me a devastar na guerra. (QUEIRÓS, 2004, p. 153, grifo do autor).

As declarações do fogo enquadram-se numa perspectiva antiprogresso técnico, pois há uma crítica à sua função no mundo industrial, apontando, entre outras coisas, o trabalho infantil, a insalubridade dos espaços industriais, a miséria em que vivem os trabalhadores, e o mal que o fogo provoca. O progresso técnico, desta forma, gera miséria e exploração.

Segundo Saraiva (1982), em “O lume”, já estaria posto o bucolismo contemplativo presente em algumas obras do final da carreira de Eça, como *A cidade e as serras*: “O progresso técnico só o vê como uma coisa lamentável porque rouba o homem à doçura e fresquidão dos campos [...] e, a acreditarmos o conto ‘O lume’, os homens deviam ter ficado ao redor do lume misterioso [...] na paz da vida primitiva” (SARAIVA, 1982, p. 80). Com base nas afirmações de Saraiva, podemos estabelecer uma crítica às mudanças provocadas pelo comportamento humano e pela mudança da função do fogo. Percebe-se que ele era usado para práticas de subsistência, por exemplo, privilegiando-se uma vida simples. Entretanto, o fogo passa a ser utilizado contra a humanidade e contra a natureza, isto é, serve como uma arma de guerra e se reduz a instrumento de trabalho na sociedade industrial. O homem deixa de usá-lo em seu estado primitivo (fogo), aprimora-o e, nesse progresso técnico, esse elemento denuncia as mazelas provocadas pelo desenvolvimento da sociedade, evidenciando,

dessa forma, que tal progresso faz com que o homem perca as suas qualidades positivas, isto é, aquelas que remetem ao bem, à paz e ao amor, tal como pode ser constatado na fala do fogo:

Eu que sou a pureza, o trabalho, a família, a paixão casta, levas-me a ser o mal, a viuvez, o pranto e a dor! Tenho um cortejo de ambulâncias e de macas, eu que era o firmamento dos berços! Não! Maldita seja a árvore que consentir em ser forca, e o fogo que consentir em ser explosão! (QUEIRÓS, 2004, p. 153-154).

A narrativa “O lume” também representa um ponto de vista similar ao de “O milhafre”, mostrando que o afastamento da vida simples e do contato com a natureza e o desenvolvimento técnico que tudo instrumentiza são prejudiciais à humanidade. Nesse conto, há uma valorização da vida simples que o homem supostamente teria em contato com a natureza – ao contrário do que vimos no conto “As misérias. I – Entre a neve”, uma vez que o lenhador não encontra harmonia com o meio natural nem na vida, nem enquanto morre, mesmo que ele, aparentemente, tenha vivido na simplicidade. Em meio à natureza, o fogo é descrito com características bem próximas a de um ser superior. No entanto, o afastamento do homem do meio natural traz consequências negativas. Além disso, é interessante notar a citação, exposta no trecho acima, sobre uma árvore que aceitaria ser forca, assunto da próxima narrativa a ser analisada. Como veremos, o pedaço de madeira de “Memórias duma forca” também condena essa atitude, criticando as ações humanas.

### 5.9 “Memórias duma forca”

Nessa narrativa, temos um narrador que conta as memórias de uma forca, utilizando um recurso típico da literatura gótica, o manuscrito encontrado, cuja origem é insólita: “Foi por um modo sobrenatural que eu tive conhecimento deste papel, onde uma pobre forca apodrecida e negra, dizia alguma coisa da sua história. Esta forca intentava escrever as suas trágicas *Memórias*” (QUEIRÓS, 2009, p. 107). Destaca-se o insólito não somente na origem misteriosa dos papéis, mas também pelo fato de uma forca – ou seja, um pedaço de madeira – contar a sua história. O narrador destaca que

Entre os apontamentos que deixou, os menos completos são estes que copio – resumo das suas dores, vaga aparência de gritos instintivos. Pudessemos ela ter escrito a sua vida complexa cheia de sangue e de melancolia! É tempo de sabermos enfim qual é a opinião que a vasta natureza, montes, árvores e águas, fazem do homem imperceptível. Talvez este sentimento me leve ainda algum dia a publicar papéis que

guardo avaramente e que são as *Memórias dum átomo*, e os *Apontamentos de Viagem dum raiz de Cipreste*. (QUEIRÓS, 2009, p. 107).

De acordo com o narrador, a árvore teve uma vida triste e dolorosa. No entanto, os papéis servem para mostrar a opinião que a força tem do homem. Defendemos, na nossa leitura, que a crítica social ocorre pela reflexão da força, pois ela tem uma visão bastante negativa da humanidade e, ao mesmo tempo, reforça a ironia, pois a maldade é vista somente por ela, e não pelo homem, que é um ser racional.

De acordo com Rosado, a “força, objecto conotado com o Mal, condena as atitudes dos homens, pois são eles que tornam possível a sua activação como destruidora de vidas” (ROSADO, 2004, p. 89). Acreditamos, portanto, que a relação do insólito com a crítica social esteja relacionada à mudança de valor que a força recebe, pois ela usualmente está relacionada ao mal. Nesse conto, a madeira tem a consciência de que serve para a prática do mal, e condena essa prática humana. Concordamos, pois, com Rosado que defende que essa narrativa representa uma “crítica às mortes provocadas por enforcamento. Assim, perpassa em toda a narrativa um tom e um tema lúgubres, focando-se aspectos da miséria e da crueldade humanas e cultivando-se as descrições repugnantes” (ROSADO, 2004, p. 89-90).

É pertinente mencionar que o narrador afirma que futuramente pretende publicar as *Memórias dum átomo* e os *Apontamentos de viagem dum raiz de Cipreste*, pois Saraiva aponta que o personagem João da Ega do romance *Os Maias* também tinha a pretensão de escrever “uma epopeia em prosa onde se narrasse a história das grandes fases do universo e da humanidade” (SARAIVA, 1982, p. 71). De fato, no capítulo 4 d’*Os Maias*, menciona-se sobre esse projeto: “Devia ser uma epopeia em prosa, como ele [Ega] dizia, dando, sob episódios simbólicos, a história das grandes fases do universo e da Humanidade. Intitulava-se *Memórias de um átomo*, e tinha a forma de uma autobiografia.” (QUEIRÓS, 2014, p. 92).

Grossegese, ao comentar o recurso do manuscrito encontrado e seu uso com um animal filosófico, destaca que tal método “não serve para confirmar a autenticidade do documento ficticiamente apresentado por um editor: é inverosível demais que um animal fale ou escreva. Pelo contrário, essa inverossimilhança óbvia torna o princípio de veracidade ridículo [...]” (GROSSEGESSE, 1991, p. 135). Embora em “*Memórias dum raiz de Cipreste*” não se trate de um animal filosófico, mas sim de um objeto (um pedaço de madeira), acreditamos que tais reflexões também possam ser pertinentes à força, pois mesmo que o leitor saiba sobre a inverossimilhança do conteúdo das memórias, Eça o trata de modo verossímil, pois a vida da força é narrada de modo humanizado, reforçando o insólito:

Sou duma antiga família de carvalhos, raça austera e forte – que já na Antiguidade deixava cair dos seus ramos – pensamentos para Platão. Era uma família hospitaleira e histórica: dela tinham saído navios para a derrota tenebrosa das Índias, contos de lança para os alucinados das Cruzadas, e vigas para os tectos simples e profundos que abrigaram Savonarola, Spinoza e Lutero. (QUEIRÓS, 2009, p. 108).

Percebe-se que a madeira participa da História ocidental, mostrando uma linhagem nobre, em que seus antepassados não somente serviram de inspiração para os pensamentos de Platão, mas também foram utilizados para a construção de navios na época das Descobertas, serviram de instrumentos bélicos nas Cruzadas, e foram utilizados em construções históricas que abrigaram pensadores ilustres.

A humanização e a ironia são reforçadas pelo fato de a forca se descrever como um sujeito. Segundo Simões, essa árvore “tem hábitos de pessoa social” (SIMÕES, 1945, p. 168), e, por isso, acreditamos que ela estaria acostumada ao modo de vida burguês oitocentista: “Meu pai [...] teve uma vida inerte, material e profana [...] Era uma árvore materialista” (QUEIRÓS, 2009, p. 108). A árvore não somente critica o materialismo, mas também condena os hábitos do pai: “Não tinha fé, nem alma, nem Deus! [...] Era o grande libertino da floresta pensativa. No Verão [...] cantava movendo-se ao sol, acolhia os grandes concertos de pássaros boémios [...] Quando vinha o Inverno [...] erguia para a impassível ironia do azul os seus braços magros e suplicantes” (QUEIRÓS, 2009, p. 108). A madeira critica, portanto, a falta de religiosidade do pai e a suposta vida hedonista que ele leva, por cantar e por acolher os pássaros sem se importar com o futuro, já que, no Inverno, ele parece suplicar para que o frio não seja tão forte. Por causa da vida desregrada do pai, a forca acredita que “por isso, nós, os seus filhos, não fomos felizes na vida vegetal” (QUEIRÓS, 2009, p. 108).

Ao comentar sobre o destino de seus irmãos, a árvore aponta a marginalidade dos artistas, que também está presente em outras narrativas de *Prosas bárbaras*:

Um dos meus irmãos foi levado para ser tablado dos palhaços: ramo contemplativo e romântico ia todas as noites ser pisado pela chufa, pelo escárnio, pela farsa e pela fome! O outro ramo cheio de vida, de sol, de poeira, áspero solitário da vida, lutador dos ventos e das neves, forte e trabalhador, foi arrancado dentre nós, para ir ser tábua de esquite! – Eu o mais lastimável, vim a ser forca! (QUEIRÓS, 2009, p. 108).

Reis e Peixinho (2004, p. 35) destacam que Eça está preocupado com tipos sociais marginalizados pela sociedade burguesa materialista. Assim, verifica-se que a descrição do circo, em “Memórias duma forca”, é condizente com as explicações dos pesquisadores, pois, tal espaço é propício para a pobreza e mostra a marginalização do profissional circense. Por sua vez, a madeira lamenta que um dos irmãos tenha servido de tablado de circo e aponta a

miséria do artista, visão que coincide com a de outras narrativas da coletânea. Apesar de o outro irmão virar um caixão, para a madeira, o seu destino é o pior, pois ela passa a ser “cúmplice, ainda que involuntária, no sofrimento de muitos condenados” (ROSADO, 2004, p. 88).

A árvore demonstra infelicidade em ter virado forca, uma vez que passa a ser utilizada para praticar o mal. Esse ponto de vista também é similar ao da narrativa “O lume”, pois o lume critica o fogo que consentir em ser explosão e a madeira que aceitar ser forca. É pertinente mencionar que “Memórias duma forca”, publicado no final de 1867 (22 de dezembro), dialoga com o contexto daquele tempo, pois esse é o ano da abolição da pena de morte em Portugal. Ana Paula Fernandes Rodrigues, ao comentar sobre a estadia de Eça de Queirós em Évora<sup>88</sup>, período em que ele escreveu para o jornal “Distrito de Évora”, discorre que, em 1867, assistiu-se a um “período de relativa acalmia política e a uma série de reformas sociais, entre as quais se destacam a abolição da pena de morte, com a reforma do sistema penal e prisional [...]” (RODRIGUES, A. P. F., 2008, p. 10). É provável, portanto, que Eça, ao escrever “Memórias duma forca”, estivesse fazendo uma denúncia da violência humana característica da pena de morte, e manifestando apoio ao projeto político que propunha a sua abolição.

Desta forma, a crítica social vem justamente da reflexão de uma árvore, o que demonstra uma ironia, pois é ela quem parece se importar com a humanidade. Ao contrário, o homem e a sua interferência no espaço natural são vistos de modo negativo. O pedaço de madeira que, “desde pequeno [...] tinha grandes intimidades na floresta. Eu só queria o bem, o riso, a dilatação salutar das fibras e das almas” (QUEIRÓS, 2009, p. 108), tem a sua rotina alterada, pois “um dia, um daqueles homens metálicos que fazem o tráfico da vegetação veio arrancar-me à árvore” (QUEIRÓS, 2009, p. 109).

Machucada, a árvore é levada para a cidade e deixada em um pátio para ser forca; lá ela “sentia enfim o cheiro mortal do homem! [...] Comecei então a compreender que uma grande imundície cobre a alma do homem” (QUEIRÓS, 2009, p. 110). Acreditamos que, também nesse conto, a maldade humana pode estar relacionada aos avanços técnicos. Como em “O lume”, o fogo deixa de ser fogueira e passa a ser arma de guerra ou alimento para as chaminés das indústrias, a árvore passa a ter uma função de trabalho e, neste caso, também pode ser utilizada para praticar o mal:

---

<sup>88</sup> Eça de Queirós publicou os folhetins na *Gazeta de Portugal* entre outubro de 1866 e dezembro do mesmo ano, retornando a publicação, nesse jornal, em outubro do ano seguinte. Contudo, no início de 1867, Eça passa a viver em Évora e colabora para o *Distrito de Évora*, retornando a Lisboa, no segundo semestre do mesmo ano.

Eu sentia que ia para uma vida real, de serviço e de trabalho. Mas qual? Eu tinha ouvido falar das árvores que vão ser lenha, aquecem e criam, [...] eu tinha ouvido falar das que vão ser vigas da casa do homem [...] Eu tinha ouvido falar também nas árvores de bom destino, que vão ser mastros de navio. (QUEIRÓS, 2009, p. 110-111).

Assim sendo, sua função é matar: “O meu destino era matar. Os homens, cujas mãos andam sempre cheias de cadeias, de cordas e de pregos, tinham vindo aos carvalhos austeros, buscar um cúmplice! Eu ia ser a eterna companheira das agonias. Presos a mim iam balouçar-se os cadáveres [...]” (QUEIRÓS, 2009, p. 111). Corrobora-se a visão negativa e irônica que se tem do homem, pelo fato de ele não ser munido de piedade. Por sua vez, o deslocamento do pedaço de madeira de seu espaço natural para a cidade é criticado da seguinte maneira: “As árvores depois de terem sido colocadas por Deus na floresta com os braços estendidos – para abençoar a terra e a água – fossem arrastadas para as cidades, e obrigadas pelo homem a estender o braço da força para abençoar os carrascos!” (QUEIRÓS, 2009, p. 113). Assim como em “O lume”, há uma crítica ao homem que utiliza a natureza para praticar o mal. Trata-se, portanto, de uma crítica à racionalidade, que tudo reduz à condição de instrumento.

Por outro lado, a madeira também pede a Deus para que Ele interceda e altere o seu destino: “Oh! meu Deus, soluçava eu ainda, eu não quero ser relíquia de tortura: eu alimentava, não quero aniquilar; era a amiga do semeador, não quero ser a aliada do coveiro! Eu não posso e não sei ser a justiça” (QUEIRÓS, 2009, p. 113). Todavia, Deus nada faz pela força: “Mas Deus dormia, entre os seus paraísos de luz” (QUEIRÓS, 2009, p. 114). Como já apontamos na leitura de “As misérias. I – Entre a neve” e do relato “O saltimbanco” de “Farsas”, temos, nesses escritos, famílias que oram para um Deus que não intercede pelos necessitados. Dessa forma, a crítica presente nesses contos abre até mesmo a possibilidade de se pôr em dúvida a existência de um Deus.

Eça de Queirós, nos seus escritos iniciais, faz uso recorrente de personagens de camadas sociais inferiores e que são retratados de forma marginalizada. Por isso, Saraiva destaca o autor de *Prosas bárbaras* como um antiburguês, ao afirmar que Eça teria herdado “o preconceito romântico e todo literário contra o burguês” (SARAIVA, 1982, p. 80). O crítico exemplifica a simpatia de Eça pelas camadas populares com uma passagem de “Memórias duma força”, na qual a madeira enforca um pobre operário, que “no Inverno não teve trabalho, nem lume, nem pão. Tomado dum desespero nervoso, roubou. Foi enforcado ao sol-posto” (QUEIRÓS, 2009, p. 114).

A exemplificação de Saraiva, a nosso ver, mostra a preocupação de Eça com os assuntos de teor social mesmo em textos insólitos, pois dos vinte crimes punidos pela forca, o narrador relata três: um homem pobre que roubou comida para alimentar a família, citado acima; um homem pensador, “filho do bem e do verdadeiro” (QUEIRÓS, 2009, p. 114), que provavelmente fora condenado por motivos políticos; e um homem que supostamente teve um caso de amor proibido, pois ele “tinha amado uma mulher e tinha fugido com ela” (QUEIRÓS, 2009, p. 114) – para a forca, o amor seria um direito natural: “O seu crime era o amor, que Platão chamou *mistério*, e Jesus chamou *lei*. O código puniu a fatalidade magnética da atracção das almas, e corrigiu Deus com a forca!” (QUEIRÓS, 2009, p. 114, grifos do autor). Nos três casos, há compaixão para com os condenados, o que nos mostra que pena de morte não é a melhor opção, segundo o ponto de vista adotado na narrativa.

O conto finaliza com a morte da forca, por velhice: “Envelheci. Vieram as rugas escuras. [...] Eu sentia chegar a podridão. Um dia de névoas e de ventos, deixei-me cair tristemente, no chão, entre a relva e a humidade, e pus-me silenciosamente a morrer” (QUEIRÓS, 2009, p. 115). Após a narração das memórias da forca, o narrador ressalta uma nota irônica: “Assim era a história testamentária da forca abandonada e morta! Oh meu Deus, se os seus átomos fossem agrupar-se e solidificarem-se para fazerem o maquinismo da arma *chasseport*<sup>89</sup>?...” (QUEIRÓS, 2009, p. 115). Ao se perguntar o que seria da forca se os seus átomos servissem para fabricar uma arma, o narrador reforça a crítica social, pois sugere uma continuidade da violência, pois o homem encontra outras formas para praticar o mal, uma vez que a arma de fogo é um substituto da forca, e seria, aliás, uma forma mais rápida e prática de matar.

Nota-se, ao longo da narrativa, a ironia que reside na humanização da forca. A compaixão pelo próximo e a consciência das atrocidades cometidas pela pena por enforcamento vêm justamente de um pedaço de madeira. Por outro lado, o homem, um ser racional, é retratado como um ser destruidor do ambiente natural e praticante do mal. Dessa forma, “Memórias duma forca”, ao lado de “O milhafre” e “O lume”, apresenta o fantástico por meio da humanização de um objeto inanimado. É, portanto, uma representação insólita para tratar de assuntos sociais.

### 5.10 “O Senhor Diabo”

---

<sup>89</sup> Fuzil fabricado a partir de 1866, que posteriormente seria utilizado na Guerra Franco-Prussiana (1870-1871).

Como afirma Óscar Lopes, o personagem diabólico percorre “toda a obra de Eça de Queirós, desde os artigos da *Gazeta de Portugal* [...] até as pretensas hagiografias, ou vidas de santos, que deixou incompletas, ou em versões diversas” (LOPES, 1997, p. 463). Além de o personagem ser o foco de “O Senhor Diabo”, ele também tem a presença fortemente sugerida em “A ladainha da dor”, como vimos, pois o personagem Paganini supostamente teria feito um pacto diabólico. Por sua vez, em “Mefistófeles”, texto não-ficcional coligido em *Prosas bárbaras*, Eça de Queirós faz uma apreciação crítica à ópera *Fausto* de Gounod, encenada em Lisboa em 1865, o que demonstra o gosto de Eça por esse personagem. Como analisa Pedro Calheiros (1991, p. 94), “o *Faust* de Gounod começava a ser cantado em Lisboa [1865]. Houve um grande número de representações que encheram a sala dos teatros. O sucesso foi tão grande que permitiu salvar o teatro lírico português duma péssima situação financeira”. Eça, como um apreciador da obra de Goethe, utiliza alguns elementos presentes no texto do autor alemão, principalmente no que diz respeito à representação da figura diabólica. Como afirma Araújo (2008, p. 52), “o diabo goethiano é mais humano, do que aquele trazido pela cultura cristã”. Em “O Senhor Diabo”, Eça insere um Diabo humanizado que está velho e cansado do mundo. Aliás, a humanização é semelhante à que ocorre em “A morte de Jesus”, narrativa a ser analisada em seguida, pois, nesse texto, Cristo também é representando como um ser humanizado, que difere da visão bíblica.

Em “O Senhor Diabo”, o narrador faz um relato sobre a trajetória do personagem diabólico na Terra. Em seguida, narra uma história de amor infeliz que ele tivera na Alemanha. Relembramos que Eça foi leitor de escritores do romantismo alemão, e a referência à Alemanha pode ter relação com o diálogo intertextual estabelecido nesse conto.<sup>90</sup> O diálogo com o romantismo é acentuado logo no início de “O Senhor Diabo”:

Como está provado que eu sou redondamente inapto para escrever *Revistas*, dizer finamente das *Modas*, e falar da literatura contemporânea, herdeira honesta do defunto mr. Prudhomme, é justo, ao menos, que de vez em quando, *conte uma história amorosa, uma daquelas histórias femininas e macias, que nos serões de Trieste faziam adormecer nas suas cadeiras douradas as senhoras arquiduquesas de Áustria.* (QUEIRÓS, 2009, p. 79, grifos nossos)<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> Eça de Queirós, no artigo “Antero de Quental” (1896), relata sobre as obras lidas por sua geração: “Coimbra vivia então numa grande atividade, ou antes num grande tumulto mental. Pelos caminhos de ferro, que tinham aberto a península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha (através da França), torrentes de cousas novas, ideias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários... Cada manhã trazia a sua revelação, como um sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel e Vico, e Proudhon; e Hugo, tornado profeta e justiceiro dos reis; e Balzac, com o seu mundo perverso e lânguido; e Goethe, vasto como o universo; e Poe, e Heine, e creio que já Darwin, e quantos outros!” (QUEIRÓS, 1961, p. 260).

<sup>91</sup> Passagem que está em nota de rodapé em *Contos I* (2009) que não aparece em muitas das edições de *Prosas bárbaras*, pois foi suprimida da primeira edição.

Eça evidencia o desejo de contar uma história ao gosto romântico, que agradasse, sobretudo, às leitoras. Trata-se, porém, de uma passagem irônica, pois, haverá, neste conto, algumas quebras de expectativas de leitura, como a não-consumação do amor. Apesar de Maria ter um final supostamente feliz ao lado de Jusel, agradando ao gosto romântico das leitoras, o Diabo não consegue consolidar o pacto. A resistência da jovem, desse modo, também pode ser vista como uma quebra de expectativa em narrativas em que há a presença do Diabo, pois, normalmente, Satã tende a corromper a donzela. Além do mais, a ironia é reforçada pelo fato de o narrador anunciar na abertura do conto: “Conhecem o Diabo? Não serei eu quem lhe conte a vida dele. E todavia sei de cor a sua legenda trágica, luminosa, celeste, grotesca e suave!” (QUEIRÓS, 2009, p. 79). A partir dessas afirmações, é narrada a vida da personagem considerada como “a figura mais dramática da História da Alma”<sup>92</sup> (QUEIRÓS, 2009, p. 79), cuja vida seria “a grande aventura do Mal” (QUEIRÓS, 2009, p. 79), ou seja, apesar de o narrador afirmar que não irá contar as aventuras do Demônio, ele faz o oposto, afirmando, posteriormente, que só quer “contar a história dum amor infeliz do Diabo nas terras do Norte” (QUEIRÓS, 2009, p. 82).

Outra quebra de expectativa se dá pela caracterização do personagem, pois a presença dele não causa medo no leitor; pelo contrário, ele é caracterizado como um sujeito próximo do homem burguês e descrito de forma ambígua<sup>93</sup>. Dentre as suas qualidades, destaca-se que ele “é o representante imenso do direito humano. Quer a liberdade, a fecundidade, a força, a lei” (QUEIRÓS, 2009, p. 79). Ele apresenta uma faceta mítica, relacionada às crenças gregas e romanas: “Quando os deuses foram exilados, ele acampa com eles nas florestas húmidas da Gália e embarca expedições olímpicas nos navios do imperador Constâncio” (QUEIRÓS, 2009, p. 80); e também apresenta um viés bíblico: “Depois tenta Eva, engana o profeta Daniel, apupa Job, tortura Sara e em Babilônia é jogador, palhaço, difamador, libertino e carrasco” (QUEIRÓS, 2009, p. 80). Porém, o que nos chama a atenção é que o Diabo está

---

<sup>92</sup> É interessante mencionar que Eça valoriza a figura diabólica, ponto de vista semelhante ao do folhetim “Mefistófeles”. Ao fazer uma apreciação sobre o personagem mefistofélico nessa narrativa não-ficcional, Eça afirma que “Mas ele, o bom Mefistófeles, tem uma vida real e poderosa. É ele – antiga criatura terrível e grotesca, vaidosa, infame e trágica. É o antigo Satanás das lendas” (QUEIRÓS, 2004, p. 157).

<sup>93</sup> Para Davi da Silva Oliveira, o texto de Eça realça as características negativas do diabo, e o autor segue uma tendência bíblica para representar esse personagem: “Eça prova, pelo episódio narrado, que o Diabo é mesmo aquele que foi mencionado no início do texto: impostor tirano, vaidoso, traidor, conspirador, tentador, enganador, carrasco, acusador e até mesmo poeta. Estes predicativos são basicamente os mesmos largamente apontados pelos escritores bíblicos à figura de Satanás”. (OLIVEIRA, 2012, p. 172). Entretanto, não concordamos que as características negativas estariam sobrepostas às positivas, pois evidenciamos o caráter ambíguo desse personagem; se, por um lado, Satã é retratado como um vilão, é preciso considerar, por outro, que ele apresenta as mesmas ambições, desejos e fraqueza do ser humano. Logo, somos levados a crer que esse conto aborda a humanização do Mal. Se o Diabo carrega consigo todos esses atributos negativos, e eles são vistos no homem, logo, o ser humano também apresenta uma faceta diabólica; contudo, é preciso ponderar que o Diabo também é constituído pelas virtudes da humanidade, portanto, há ambiguidade em sua caracterização.

perto de grandes figuras históricas e anda pela Terra “disseminando o mal” de uma forma irônica, pois os seus atos, além de não prejudicarem realmente ninguém, são mais próximos de uma rebeldia juvenil:

Escarnecia S. Macário, cantava salmos na igreja de Alexandria, oferecia ramos de cravos a Santa Pelágia, roubava as galinhas do abade de Cluny, espicaçava os olhos a S. Sulpício e à noite vinha, cansado e empoeirado, bater à porta do convento dos dominiquinos em Florença e ia dormir na cela de Savonarola. (QUEIRÓS, 2009, p. 80).

Segundo Dellile, essa ambiguidade se dá pelo fato de termos, “por um lado, o tentador, por outro, o revoltado, o representante do direito humano” (DELILLE, 1984, p. 328). A estudiosa ressalta que essa caracterização seria aquela que os românticos franceses tinham da figura diabólica. Por outro lado, devemos considerar também que a representação humanizada do Diabo também estaria presente no *Fausto*, de Goethe. Em outras palavras, para Nery (2010, p. 123), “o anjo decaído é descrito como um burguês, estereótipo clássico no qual Lúcifer começou a ser representado pelos escritores do final do século XVIII”. Ainda segundo Nery, a descrição revela “uma crítica velada à classe burguesa, uma vez que as similitudes de Satã não se fazem apenas na aparência, mas também na personalidade, pensamentos e ações do que seria o comportamento de um ‘bom burguês’” (NERY, 2010, p. 124).

Satã é caracterizado, portanto, como um personagem muito próximo do Homem, dotado de sentimentos e fraquezas: “O Diabo ao mesmo tempo tem uma *tristeza* imensa e doce. [...] Cheio de *medo* diante dos olhos tristes de Jesus [...] E Rabelais, quando o viu assim, *fatigado, engelhado, calvo, gordo e sonolento*, apupou-o” (QUEIRÓS, 2009, p. 80-81, grifos nossos). Dessa forma, o Diabo apresenta sentimentos que qualquer outro Homem poderia ter, é destacado, sobretudo, um sentimento universal: o amor – “O Diabo amou muito.” (QUEIRÓS, 2009, p. 82). Além do mais, outra aproximação é a sua aparência física: “Apareceu um homem forte, duma bela palidez de mármore. Tinha os olhos negros como os dois sóis legendários do país do Mal. Negros eram os cabelos, poderosos e resplandecentes.” (QUEIRÓS, 2009, p. 85), característica também semelhante à descrita em *O mandarim*.

Apesar de termos como foco as primeiras manifestações jornalísticas de Eça, consideramos pertinente a mobilização dessa novela, publicada posteriormente, uma vez que o escritor aproveita a descrição humanizada do Diabo em *O mandarim*. Satã surge após Teodoro ler um capítulo intitulado “Brecha das Almas”, o qual aborda uma antiga lenda em que um indivíduo herdaria a fortuna de um mandarim. Após o toque de uma campanha que provocaria a sua morte:

E vi, muito pacificamente sentado, um indivíduo corpulento, todo vestido de preto, de chapéu alto, com as duas mãos calçadas de luvas negras gravemente apoiadas ao cabo de um guarda-chuva. *Não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse da minha repartição...* Toda a sua originalidade estava no rosto, sem barba, de linhas fortes e duras; o nariz brusco, de um aquilino formidável, apresentava a expressão rapace e atacante de um bico de águia; o corte dos lábios, muito firme, fazia-lhe como uma boca de bronze; os olhos, ao fixar-se, assemelhavam dois clarões de tiro, partindo subitamente de entre as sarças tenebrosas das sobrancelhas unidas; era lívido - mas, aqui e além na pele, corriam-lhe raias sanguíneas como num velho mármore fenício. *Veio-me à ideia de repente que tinha diante de mim o Diabo* (QUEIRÓS, 1992, p. 89, grifos nossos).

Nota-se, contudo, que Teodoro não está diante de um Diabo ameaçador; pelo contrário, Satã é um sujeito aburguesado, típico da sociedade de seu tempo, características estas que negariam a faceta fantástica do Diabo, tal como é transmitida pelo imaginário popular cristão. Há uma atenuação do caráter ameaçador do Diabo, pois o personagem Teodoro, quando o vê, não tem certeza se aquele sujeito seria Satã, o que demonstra que a figura diabólica, apesar de surgir insolitamente, também apresenta o seu lado humano. Além disso, a transgressão na representação também é uma forma de se fazer a crítica à sociedade, pois há uma aproximação física e emotiva entre o Diabo e o Homem, uma vez que ambos são dotados de vontades e anseios. Se, por um lado, a presença do ser diabólico reforça o insólito na narrativa; por outro, verificamos que ele também é uma representação crítica ao burguês, pelo fato de se comportar como um sujeito típico do Oitocentos, semelhante ao de “O Senhor Diabo”.

Em *O mandarim*, é o Diabo quem incentiva Teodoro a tocar a campainha, com a promessa de fazer dele um homem que possa desfrutar dos prazeres burgueses. Em uma análise que extrapola a figura diabólica, verificamos que os eventos desencadeados pelo insólito nos mostram a faceta materialista do Oitocentos, uma vez que Teodoro só consegue ter acesso a esses prazeres (mulheres e vida luxuosa, por exemplo), depois de matar um idoso com o toque de uma campainha. Esse fato coloca em questão a pergunta lançada por Berrini (1992, p. 40): “A criatura humana manter-se-ia fiel à virtude, se tivesse a certeza da impunidade do crime?” Como sabemos, Teodoro não se mantém fiel às virtudes, pois ele comete o crime; entretanto, acreditamos que ele seria um sujeito deslocado na sociedade materialista, pois mesmo tendo acesso à fortuna que lhe permite pagar o luxo e os prazeres do mundo burguês, ele se incomoda com as visões do mandarim morto. Porém, apesar de afirmar, no final, que “*só sabe bem o pão que dia a dia ganham as mãos: nunca mates o Mandarim*” (QUEIRÓS, 1992, p. 191, grifos do autor), ele parece não se arrepender do crime,

pois embora essa seja uma recomendação, ele reconhece que “nenhum Mandarin ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão!” (QUEIRÓS, 1992, p. 191). Ou seja, ao se dirigir diretamente ao leitor, Teodoro tem noção do materialismo da sociedade em que vive, uma vez que ele só conseguiu ter acesso aos prazeres, depois de cometer um crime e herdar o dinheiro, e parece reconhecer que valeria a pena esse ato em troca de riqueza, uma vez que o dinheiro move a sociedade burguesa. Para tanto, Teodoro é um bom exemplo que ilustra como o Mal está humanizado.

Voltando a “O Senhor Diabo”, observa-se que Satã tenta conquistar Maria, mas fracassa, pois a jovem casa-se com Jusel, sob a proteção de Jesus. Chama a atenção que o nome Jusel é quase um anagrama de Jesus. Dessa forma, não podemos avançar com a análise de Satã sem discorrer sobre esse outro personagem, que também figura ao longo da carreira queirosiana.

A representação de Cristo se dá na forma de uma estátua: “No fundo da varanda havia um Cristo de marfim. As plantas limpavam piedosamente com as suas mãos de folhas o sangue das chagas, as pombas com o calor do seu colo aqueciam os pés doloridos.” (QUEIRÓS, 2009, p. 82-83). Além da caracterização insólita, sugerindo que tal imagem fosse limpa pelas plantas, é possível fazer um contraste com o conto “O milhafre”, analisado anteriormente, no qual também aparece uma estátua de Cristo, todavia, em ruínas, diferentemente de “O Senhor Diabo”. Apesar dessa diferença, em ambos os cenários, há uma crítica aos valores materialistas.

É na varanda, perto da estátua, que Maria se encontra quando Jusel a corteja de longe, por medo do pai da jovem, na rua:

Ora debaixo da varanda passava um lindo moço delicado, melodioso e tímido. Vinha encostar-se ao pilar fronteiro.

Ela, sentada junto ao crucifixo, cobria os pés de Jesus com os seus grandes cabelos louros. [...] Parecia que toda a alma de Cristo ali estava – consolando, em cima, sob a forma de planta, amando em baixo sob a forma de mulher. [...] E eles olhavam-se, as folhagens aninhavam os sonhos, e Cristo aninhava as almas. (QUEIRÓS, 2009, p. 83-84).

A estátua de Cristo é protetora dos jovens, algo que se reforça ao longo da narrativa, pois é ela quem afasta o Diabo de Maria, e oficializa a união amorosa entre a jovem e Jusel. Há também uma inferência de que a alma de Cristo estaria em Maria, confortando-a e protegendo-a; pois, em diversas passagens, a caracterização dela é associada a elementos de

pureza que remeteriam a Cristo: “Ele [Jusel], o branco moço, era o peregrino daquela *Santa*. [...] a *alma* dela é *imaculada*. [...] És uma *santa*.” (QUEIRÓS, 2009, p. 83-89, grifos nossos).

Por outro lado, é preciso mencionar que as características femininas atribuídas pelo narrador a Maria são exceções nos textos iniciais queirosianos. Até mesmo em “O Senhor Diabo”, antes de o narrador relatar sobre o infeliz caso amoroso do Diabo na Alemanha, ele faz uma invocação: “Oh mulheres! vós todas que *tendes dentro do peito o mal* que nada cura, nem os simples, nem os bálsamos, nem os orvalhos, nem as rezas, nem o pranto, nem o sol, nem a morte, vindes ouvir esta história florida!” (QUEIRÓS, 2009, p. 82, grifos nossos). Nas palavras de Joel Serrão (1985, p. 135), “ao olhar de Eça, a mulher era o lugar por excelência para a imanentização das virtualidades diabólicas”. Apesar de essa passagem reforçar a intenção de se seguir o modelo romântico, para agradar às leitoras, é sugerida uma visão negativa e insólita das mulheres, já que elas carregariam no peito “o mal que nada cura”; lembramos outras narrativas publicadas na *Gazeta de Portugal* em que a personagem feminina é vista como um símbolo do mal, como em “Notas marginais”, “Farsas” e “Onfália Benoiton”. Além do mais, no final do conto, o Diabo lamenta a mudança de comportamento das mulheres, reforçando o lado negativo delas:

[...] as mulheres! vaidades, vaidades! As mulheres belas foram-se com os deuses belos. Hoje os homens são místicos, frades, santos, namorados, trovadores! As mulheres são feias, avaras, magras, burguesas, vestidas de burel, finadas de cilícios, com uma pouca de alma incómoda, e uma carne tão diáfana que se vê através o lodo primitivo! (QUEIRÓS, 2009, p. 93).

Como ressaltamos, a estátua de Cristo protege Maria e Jusel das tentações diabólicas. Satã surge recitando uma canção, acompanhado por seu pajem, descrito como um belo homem: “pajem perfeito como uma das antigas estátuas que fizeram na Grécia a lenda da beleza [...] Tinha os olhos inertes e fixos dos Apolos de mármore” (QUEIRÓS, 2009, p. 85). O Diabo toca uma música, com sua guitarra, na tentativa de conquistar a jovem, entretanto, isso não é suficiente, pois ela estaria protegida: “Maria tinha levado a roca e só havia na varanda as aves, as flores e Jesus!” (QUEIRÓS, 2009, p. 86). Mesmo o Diabo se sentindo um ser superior, acreditando que supostamente não poderá ser vencido, chegando a afirmar a Jusel: “É minha a dama, Bacharel!” (QUEIRÓS, 2009, p. 86), ele não consegue conquistar a jovem, pois, Cristo serve como um aliado de Jusel. Quando Satã confronta o jovem e lhe pergunta onde estaria a sua força, o apaixonado responde: “Ali [...] mostrando o Cristo” (QUEIRÓS, 2009, p. 87). É justamente após apontar para a estátua que Satã e o pajem somem pela noite, evidenciando o poder que a imagem exerce sobre o Diabo.

Na noite seguinte, depois de ter sido assaltado por pesadelos, Jusel corteja Maria, e decide se casar com ela:

Casemo-nos no coração de Jesus. Dá-me essa agulheta que te prende o cabelo; será a nossa estola.

E com a ponta da agulheta, de pé, junto da imagem, afastando os ramos, transfigurado e celeste, gravou, sobre o peito do Cristo, as letras dos dois nomes, enlaçadas – J. M. (QUEIRÓS, 2009, p. 90).

Chama-nos a atenção a descrição do espaço, após a consumação do casamento. Lopes afirma que a narrativa “contém uma série de imagens surpreendentes para o nosso dessorado romantismo português” (LOPES, 1997, p. 463), como a serenata tocada pelo Diabo, a presença do Diabo e do jovem apaixonado, e atenta para a paisagem de aparência visionária, que, a nosso ver, pode ser enquadrada como insólita por sugerir que as almas dos noivos estivessem desprendidas de seus corpos:

As suas almas falavam cheias de mistério. [...] E as duas almas, desprendidas dos corpos bem-amados, subiam deslumbradas, inefáveis, ternas confundidas tinham o céu por elemento, os seus risos eram os astros, a sua tristeza a noite, a sua esperança a madrugada, o seu amor a vida, e sempre mais ternas e mais vastas, envolviam tudo o que do mundo sobe de justo, de perfeito, de casto: as orações, os prantos, as ideias e estendiam-se por todo o céu, unidas e imensas – para Deus passar por cima! (QUEIRÓS, 2009, p. 90-91).

Entretanto, após o casamento, supostamente protegido por Cristo, pelo fato de as iniciais dos noivos estarem grafadas no coração da estátua, surgem em cena o pai de Maria, o Diabo e o pajem. O pai da jovem ameaça o noivo, mas Maria reafirma a união dos dois: “Ali no peito. Veja. Os nossos nomes enlaçados como numa escritura. Veja. É meu marido. Só me quer bem. Mas veja. Sob o peito de Jesus no lugar do coração. Mesmo sob o coração. E ele, o doce Jesus, deixou que lhe fizessem mais esta ferida!” (QUEIRÓS, 2009, p. 92).

Se as iniciais no corpo de Cristo representam a união dos jovens, a solução encontrada pelo Diabo para o não reconhecimento do casamento seria o pai de Maria raspar as letras grafadas na estátua; contudo, esse plano também dá errado, pois há uma intervenção sobrenatural: “E então a imagem, sob o justo e incorruptível olhar da luz, despregou uma das mãos feridas e cobriu sobre o peito as letras desposadas” (QUEIRÓS, 2009, p. 92).

Ressaltamos que a manifestação insólita age de modo positivo, protegendo Maria e Jusel. Para Araújo, “as letras iniciais grafadas na estátua têm aqui a intenção de efetuar um pacto contra o Diabo” (ARAÚJO, 2008, p. 54). Usualmente, nas narrativas fantásticas, os elementos insólitos e sobrenaturais atuam contra os personagens, com o propósito de lhes

causarem medo. No conto, por outro lado, há uma subversão desse recurso, pois a estátua de marfim não deixa o Diabo agir sobre os personagens. Além do mais, há uma subversão na representação do Diabo, que, segundo Sequeira (2002, p. 247), “inverte todo um sistema de valores tradicionais, invertendo também os nossos quadros culturais”, pois mesmo que ele seja retratado de forma ambígua, evidenciando as virtudes e fraquezas, ele não consegue exercer poder sobre o casal, pois é confrontado e tem seus poderes diminuídos pela presença simbólica de Cristo. Como Rosado afirma, o fracasso do Diabo deixa subentendida “uma alteração dos seus valores e das suas atitudes, segundo os quais não se deixa vencer” (ROSADO, 2012, p. 86).

Apesar de o leitor do conto saber que o que está sendo narrado é uma história infeliz do Diabo, os personagens Maria, Jusel e o pai dela só ficam sabendo quem é aquele indivíduo próximo ao final da narrativa. Após a manifestação sobrenatural da estátua, Satã pede que o pai abençoe o casamento, pois reconhece a sua derrota e a força superior de Cristo.

Após se retirar, o Diabo desabafa, reconhecendo o seu fracasso:

estou velho. Vai-se-me a vida. Sou o último dos que combateram nas estrelas. Os abutres já me apupam. É estranho: sinto nascer cá dentro, no peito, um rumor de perdão. Gostava daquela rapariga. Lindos cabelos louros, quem vos dera no tempo do céu! Já não estou para aventuras de amor. [...] Eu tenho gasto o mal. Fui pródigo. Se eu no fim da vida tinha de me entreter perdoando e consolando – para não morrer de tédio! Fica-te em paz, mundo! Sê infame, lamacento, podre, vil e imundo, e sê todavia um astro no céu, impostor! E todavia o homem não mudou, é o mesmo. Não viste? Aquele, para amar, feriu com uma agulheta o peito da imagem. Como nos antigos tempos, o homem não começa a gozar um bem, sem primeiro rasgar a carne a um Deus! É esta a minha última aventura. Vou para o meio da natureza, para junto do livre mar, pôr-me sossegadamente a morrer. (QUEIRÓS, 2009, p. 93-94).

Se antes o personagem diabólico tivera sucesso em suas atividades, agora ele lamenta estar velho e percebe as mudanças que houve na humanidade, sendo o mundo atual “infame, lamacento, podre, vil e imundo”. Logo após o lamento do Diabo, ele sai com o seu pajem, encontra um cruzeiro e exclama: “Estás também deserto [...] Os infames pregaram-te e voltaram-te as costas!” (QUEIRÓS, 2009, p. 94). Ou seja, apesar de Satã argumentar, no trecho citado acima, que o homem rasgaria a carne de um Deus, para ter satisfeitas as suas necessidades, ele também reconhece a hipocrisia da humanidade em virar as costas a Jesus, evidenciando a corrupção humana. O conto termina com o Diabo recitando a seguinte quadra:

Quem vos desfolhou, estrelas,  
 Dos arvoredos da luz?  
 Chegará o Outono ao Diabo?  
 Virá o Inverno a Jesus? (QUEIRÓS, 2009, p. 94).

Para Nery,

ao contrário do que poderia parecer, Satanás termina a saga não derrotado, mas cumprindo o seu mais essencial papel: questionar. De fato, se simbolicamente o outono e o inverno representam o fim de um ciclo, que geralmente é associado ao ciclo da vida, a ode parece querer indicar que Jesus e o que ele representa, inclusive as instituições religiosas erigidas sobre seu nome e história, também estariam destinados ao ocaso. (NERY, 2010, p. 129).

O Diabo, desse modo, não termina o conto derrotado<sup>94</sup>; apesar de Eça nos apresentá-lo como velho e cansado, – que muito difere do Diabo conquistador e poderoso, ao longo da trajetória humana, como relata o narrador – há ainda o caráter questionador desse personagem, pois ele reflete que o seu adversário, Cristo, também estaria condenado ao fracasso. Além disso, o texto de Eça nos mostra um diabo apaixonado e humanizado que subverte a tradição cultural, uma vez que ele não consegue consolidar um pacto.

### 5.11 “A morte de Jesus”<sup>95</sup>

Sequeira (2002, p. 306) considera o maravilhoso cristão uma das vertentes do fantástico queiroiano. A pesquisadora aponta, seguindo os passos de Lopes (1997), que Cristo e o Diabo são personagens recorrentes ao longo da carreira de Eça de Queirós. A autora rapidamente tece alguns comentários sobre a narrativa “A morte de Jesus”, concentrando-se na análise de outras obras, como *A relíquia*. Assim sendo, apesar de apresentarmos uma leitura do conto inserido em *Prosas bárbaras*, que valoriza a crítica social, defendemos que o insólito não esteja, de todo, excluído da narrativa, pois, para nós, Eça se apropria de uma temática bíblica que pode receber contornos maravilhosos. Mesmo que não tenhamos, nesse conto, a passagem que retrate o milagre da ressurreição de Cristo, consideramos que o texto pode inserir-se na ficção do insólito, por retratar a vida de um personagem bíblico, cuja trajetória, segundo a tradição ocidental, possui episódios insólitos (a cura milagrosa de doenças, a ressurreição, etc.). Ademais, a inclusão do conto no *corpus* do trabalho justifica-se pela forte presença da crítica social, um dos pontos abarcados na nossa pesquisa.

---

<sup>94</sup> Esse conto, para Sequeira, também poderia receber uma leitura alegórica, pois “O Senhor Diabo está lá, ama e odeia, resigna-se e parte. Possivelmente (uma vez que a narrativa é aberta), poderá morrer. O que significa que o seu sentido literal permanece, não esgotando totalmente o seu pendor fantástico” (SEQUEIRA, 2002, p. 248).

<sup>95</sup> Parte da análise do conto foi publicada no v. 3, n. 1, da *Revista Odisseia*, em 2018 (ver CARNIEL; PAVANELO, 2018b).

Portanto, em “A morte de Jesus”, a presença do insólito é bastante sutil. Ainda que não tenhamos a ressurreição de Cristo, nesse conto, aparecem algumas características insólitas presentes em textos bíblicos, como o poder profético desse personagem. O narrador Eliziel destaca, por exemplo, que Jesus era visto, por alguns, como profeta e vidente, atributos considerados por nós, como insólitos.

A narrativa “A morte de Jesus” é considerada inacabada pela crítica queirosiana, porque, apesar do título, não se chega a narrar, de fato, a morte de Jesus. Entretanto, para Piwnik (2009, p. 18), esse conto apresenta uma conclusão concebível ao leitor e pode ser lido como uma narrativa fechada. Batalha Reis (2004, p. 196) afirma que Eça começou a escrever o relato após a sua viagem à Palestina, e que ele escreveu, além dos nove capítulos que foram publicados, alguns outros que ou foram destruídos ou se perderam, corroborando a ideia de que essa narrativa poderia vir a ser um romance. Piwnik aponta que “é possível que ‘A morte de Jesus’ tivesse a ambição de ser um romance, cujo inspirador bem podia ter sido [Ernest] Renan” (PIWNIK, 2009, p. 18). Batalha Reis também observa que Eça, naquela época, “lia também a *Vida de Jesus, o São Paulo*, de Ernesto Renan, e *As memórias de Judas*, de Petruccelli della Gattina” (REIS, J. B., 2004, p. 196). Com a afirmação, ressalta-se que Eça era leitor de narrativas de temática bíblica, escritas por autores estrangeiros.

“A morte de Jesus” é introduzida por uma nota supostamente escrita no *Mediterranean Hotel*, em Jerusalém, datada de 1 de dezembro de 1869 (data relativamente próxima do momento da publicação da narrativa):

Por estranhos acasos encontrei este velho manuscrito copiado, num latim bárbaro, do antigo papiro primitivo. Não o traduzo textualmente: seria incompreensível, irritaria os nossos hábitos críticos, psicológicos! Transporto para a linguagem moderna complexa, dúctil, sábia, o estreito dizer antigo. (QUEIRÓS, 2009, p. 117).

Na passagem, há a tópica do manuscrito encontrado, que, como explicamos anteriormente, é bastante utilizada na produção oitocentista. O autor finge que está traduzindo um texto real, supostamente escrito na época de Cristo e posteriormente copiado, para convencer o leitor de que se trata de uma narrativa verdadeira.

Há ainda, nesta nota, a afirmação de que o documento põe “em relevo muitos estados de espírito, muitas situações civis de uma pessoa excepcional, que tem notavelmente merecido nestes últimos tempos a atenção da história e da crítica” (QUEIRÓS, 2009, p. 118). A figura destacada é Jesus Cristo, uma personagem recorrente nas obras queirosianas, tal como pode ser observado no romance *A relíquia*, além de outros contos como “O suave

milagre”, “Outro amável milagre” e “Um milagre”, estando também presente nos textos iniciais da carreira de Eça, como já demonstramos, na análise de “O Senhor Diabo”<sup>96</sup>.

A narrativa se divide em nove capítulos. Logo nas primeiras linhas temos a apresentação do narrador, portanto, aquele que, supostamente, teria sido o verdadeiro autor do manuscrito: “O meu nome é Eliziel, e fui capitão da polícia do Templo: estou velho e inclinado para a sepultura; e antes de me deitarem para a eternidade [...] quero contar o que sei e o que vi dum homem excelente” (QUEIRÓS, 2009, p. 118). Com isso, o personagem Jesus é apresentado ao leitor por meio do olhar subjetivo desse narrador.

Maria de Fátima Marinho afirma que Eça apresenta “alguma novidade ao escrever o texto em primeira pessoa, facto bastante incomum no romance histórico tradicional” (MARINHO, 2005, p. 170). Com essa afirmação, depreende-se que o conto de Eça também pode ser lido como uma narrativa histórica. Além disso, para a estudiosa,

ao atribuir a narração a um capitão da polícia do Templo que evoca o seu testemunho sobre um homem que apelida de *excelente*, Eça aproxima-se, sem disso poder ter plena consciência, de romances da pós-modernidade, ao relativizar o passado que se transforma no produto de uma focalização interna, sempre redutora e subjectiva. (MARINHO, 2005, p. 170, grifo da autora).

A utilização de um narrador em primeira pessoa interessa-nos por causa do seu carácter crítico e questionador, pois Eliziel é um sujeito que se indaga sobre os acontecimentos do tempo dele. Assim, desde o início do texto, sabemos que o narrador decidiu compor as suas memórias para trazer o seu olhar sobre a vida de Jesus.

Ao analisar o personagem Eliziel, Aparecida de Fátima Bueno afirma que, por ser um policial do Templo, ele “poderia representar [...] o guardião de uma série de valores que estão associados à ordem do sagrado, isto é, a códigos éticos e morais elevados [...]” (BUENO, 2000, p. 148). Isso pode ser observado pelo carácter crítico de Eliziel, uma vez que ele repudia as práticas mercantis realizadas no Templo. Por ser um guardião, o personagem conheceu Jesus na passagem bíblica conhecida como a expulsão dos mercadores do Templo. Já no primeiro contato, há a sugestão de que ele simpatiza com Jesus, pelo fato de Cristo também combater o comércio naquele lugar:

Mas o que na vida do Templo me indignava superiormente era o vê-lo tornado um lugar de comércio, de venda e de troca de moeda. E foi por este ódio aos mercadores do Templo, que além disso me tornavam a polícia difícil e fatigante, que eu conheci o homem inefável, por quem os meus olhos ainda se humedecem (QUEIRÓS, 2009, p. 121).

---

<sup>96</sup> Para uma análise de Cristo na obra de Eça de Queirós, ver Bueno (2000).

Depois do encontro, Eliziel passa a se interessar por Jesus, porém a curiosidade dele se dá de modo crítico e questionador:

Mas o que era aquele homem? Era um simples visionário? Era um contemplador, cheio da melancolia que dão as espessuras de Galileia, e tomado dum desdém divino? Era um espírito cheio de sabedoria? Era um continuador de Juda Gaulonite? Vinha ele pregar contra o imposto e contra o dízimo? Era ele hostil a César, e cheio da tradição dos Macabeus? Era um simples? Era um crente? Era um especulador frio das esperanças messiânicas? – Vinha ele atacar o espírito do Templo? (QUEIRÓS, 2009, p. 132).

Com os questionamentos, Eliziel não descarta a possibilidade de Jesus ser um visionário ou um charlatão. Ademais, as características abaixo, retiradas da passagem da expulsão dos mercadores do Templo e atribuídas por Eliziel, aproximam Jesus do plano terreno, sobretudo, com características humanas:

Era alto, magro, fraco: tinha os cabelos louros, pendentes, separados ao meio, cabelos de homem da Galileia; mesmo, percebi logo, pelo acento e pela pronúncia, que ele era galileu; naquele momento o seu rosto era irritado e severo; tinha o gesto largo ao modo dos que pregam nas sinagogas, tinha as feições inflamadas, os olhos cheios duma luz indignada; a sua estatura erguida pela cólera, enobrecida pela justiça das suas palavras, cheia do seu pensamento, fazia-o parecer mais que um homem (QUEIRÓS, 2009, p. 122).

Apesar de o narrador sugerir que a expressão colérica de Jesus o fazia parecer mais que um homem, acreditamos que essa superioridade possa estar relacionada ao fato de Eliziel acreditar que Jesus poderia ser um líder, deste modo, ele estaria acima dos demais. Além disso, as reflexões de Nery podem nos ser úteis para reforçar tal pensamento. Nery (2005, p. 86) aponta que Eliziel não está interessado por Jesus pelos motivos cristãos, pois, para o guardião do Templo, o interesse se dá pelo fato de o Nazareno ser um possível líder revolucionário. Nery também assinala que, para o narrador, Jesus não seria uma espécie de ser miraculoso, tal como seria a visão apresentada na Bíblia. No entanto, devemos ressaltar que a imagem de Cristo como Messias e um profeta está presente nesse conto. O estudioso analisa a fundo o personagem Eliziel e diz que ele poderia ser um zelote, isto é, pertencer a um grupo de judeus que se opunham à invasão romana em Israel, cujo objetivo era a independência de sua nação. Tais reflexões nos ajudam a compreender melhor o personagem, que aspira por melhores condições para a sua pátria.

Saraiva aponta que Eça se detém nas qualidades humanas e morais de Jesus: “Considerado como homem, despido da sua qualidade divina, o Cristo histórico tem já nesta

época, uma extrema sedução para Eça. Esta sedução vem de certas qualidades humanas, morais (não divinas nem transcendentas)” (SARAIVA, 1982, p. 84). Para o crítico português, o Cristo é “o primeiro grande apóstolo da fraternidade entre os homens, da exaltação dos humildes” (SARAIVA, 1982, p. 85). Tal perspectiva pode ser verificada nas passagens em que Jesus prega o desapego material: “– Vendei o que possuí, dizia ele, dai o dinheiro em esmolas!” (QUEIRÓS, 2009, p. 135). Além disso, para o estudioso (1982, p. 115), a caracterização de Jesus como um ser comum coincide com a de Ernest Renan. Deste modo, de acordo com Saraiva, o Nazareno idealizado seria “doce, caridoso, precursor de um socialismo todo moral e afectivo, vítima das classes estabelecidas” (SARAIVA, 1982, p. 115).

Ainda em se tratando da representação de Cristo, para Bueno, o que se vê no conto é a mesma visão considerada canônica sobre a vida de Jesus: “Mesmo Eliziel questionando de forma crítica o comportamento do Rabi da Galileia, pelo fato de ele não querer liderar uma revolução, [...] as ideias presentes nesse conto mantêm a filiação ao texto bíblico” (BUENO, 2000, 152-153). A pesquisadora, ao analisar a figura de Cristo na obra de Eça de Queirós, chega à conclusão de que

o que se depreende da leitura dos diversos Cristos de Eça é que ele parece realmente separar as imagens de Jesus Cristo da Igreja Católica - e salvaguardar a primeira - pelo menos quando não pretende demolir a Instituição religiosa, como parece ocorrer em *A relíquia*. Ou seja, que reservaria, sempre que possível, uma imagem positiva para o herói do *Novo Testamento* e a sua mensagem, mas cobrando dele o empenho revolucionário, como ocorre em "A morte de Jesus" [...] (BUENO, 2000, p. 182).

A afirmação de Bueno parece se encaixar na análise que estamos propondo do conto, pois podemos observar que Eça, nessa narrativa, apresenta uma visão positiva de Jesus, embora seja observado o tom crítico de Eliziel em esperar de Jesus o início de uma revolução. Podemos concluir que Eça aborda uma versão conhecida do texto bíblico, porém, sob uma perspectiva de um personagem ficcional que não estaria na Bíblia. A visão canônica parece se justificar com as palavras do autor na nota que precede o conto, ao dizer que o seu relato serve como um “documento, que não encerra coisas novas” (QUEIRÓS, 2009, p. 118), ou seja, não traz um olhar diferente das coisas já conhecidas pelos cristãos. Contudo, Eça traz nesse conto uma versão canônica sob a perspectiva de um personagem ficcional crítico. Bueno destaca que

é justamente nessa crítica de Eliziel, na cobrança que ele faz a Jesus por ele não liderar uma revolução que expulsasse os romanos e unificasse o povo de acordo com

leis consideradas por ele como mais justas, é precisamente através dessas críticas que podemos ver as posturas do escritor português (BUENO, 2000, p. 153).

Com base no argumento de Bueno, poderíamos dizer que o texto de Eça vai além do olhar bíblico, por apresentar uma visão crítica da figura de Jesus. Por sua vez, Nery afirma que a narrativa mostra a “exploração da incompatibilidade que Jesus demonstrava frente aos problemas terrenos, uma tensão existente entre a luta material/política e a luta pelo plano divino” (NERY, 2005, p. 99). A oposição entre o plano material e o divino se dá pelo fato de Jesus não resolver os problemas terrenos, já que, tal como ele afirma, o seu reino não seria deste mundo; isto é, a sua única preocupação seria salvar as almas das pessoas, tendo em vista, portanto, a vida após a morte. Concordamos, pois, com Castelo Branco (2006, p. 87), que afirma que as dúvidas de Jesus afetam a concepção de sua missão terrena. Por essa razão, há uma ironia, pois “a *vida* é, de facto, *morte*, pelo menos no sentido de um processo social humano que daria a Jerusalém (na opinião de Eliziel) a pátria, a religião, a ciência e a lei – no fundo, a liberdade – que lhe faltavam, Jesus recusa tal missão e, como homem de acção, morre.” (CASTELO BRANCO, 2006, p. 87, grifos da autora). A missão de Jesus, portanto, só seria concretizada após a sua morte, como rebate a estudiosa: “Só pela morte, presumivelmente, se tornará revolucionário” (CASTELO BRANCO, 2006, p. 104).

A preocupação fica evidente no final da narrativa. Eliziel, ao se encontrar com Jesus, espera obter informações sobre qual seria o propósito dele. O guardião do Templo esperava que o Cristo desse início a uma revolução, contudo, Jesus é contrário às intenções do narrador-personagem:

- Eu [...] digo que és um homem mandado providencialmente, num tempo humilhado e vil, para erguer as almas, desmascarar as hipocrisias, vingar a pátria! [...]
- Homem, em que espírito estás? Eu vim a salvar as almas, e não a perdê-las.
- E é perdê-las torná-las justas? É perdê-las, o combater este sacerdócio rico e indiferente, este culto ensanguentado e hipócrita? É perdê-las o quebrar-lhes este destino que as traz escravas, sempre choradas e sempre perdidas, e agora sob o arbítrio dos favoritos imbecis de Tibério?
- Essas coisas pequenas não me pertencem: são do mundo.
- [...] Mas então para que vieste a Jerusalém? Para que pregas no Templo? Se tu não és uma iniciativa revolucionária, o que és então? [...] De que nos servem essas parábolas, essas ironias, essas respostas excelentes, se elas não vão ferir a riqueza do saduceu, a hipocrisia do escriba, a vexação do romano? Queres abster-te da acção? (QUEIRÓS, 2009, p. 161-162).

No diálogo, Eliziel reflete sobre a sua época, chegando a reconhecer que o povo precisa de um líder que vingue a pátria e combata a hipocrisia, entretanto, ele tem as suas expectativas quebradas, pois Jesus renuncia à força revolucionária e, por isso, não teria o

poder de agir ativamente sobre o povo. O narrador-personagem elenca uma série de motivos para que Jesus comece uma revolução, contudo, o Cristo se mostra incapaz de resolver os problemas terrenos, chegando a ser enfático de que sua preocupação diz respeito ao plano espiritual: “– Vai-te: o meu reino não é deste mundo” (QUEIRÓS, 2009, p. 165).

Ainda para Nery (2005, p. 101), a “não preocupação de Jesus com regras, leis, doutrinas e instituições é sempre ressaltada. A intenção de criticar a Igreja Católica que dava muito valor a ritualismos, dogmas e doutrina é clara”. A crítica seria visível, por exemplo, na condenação ao mau uso do Templo, já que ele se torna uma espécie de mercado, tal como narra Eliziel:

[...] desgostava-me, e muitas vezes o disse, que o serviço do culto autorizasse factos indignos da santidade da Lei, e da consagração do lugar, porque, no recinto do Templo, vinham estabelecer-se toda a sorte de vendedores e de bazares: vinham ali vender os animais para os sacrifícios, os estofos, os véus, as faixas de Tiro, trocava-se a moeda, negociava-se o azeite; e como o Templo era o centro vital de Jerusalém, havia ali toda a semelhança de uma feira: pregões, fardos, arcas; e mais parecia o mercado pagão de Cesareia, do que o interior da casa de Deus (QUEIRÓS, 2009, p. 120).

Na passagem, fica explícito o desagrado do narrador por aqueles que desrespeitam o Templo. Além do mais, esse local, segundo a descrição, parece ter a sua função primária – a celebração religiosa – rebaixadas já que se torna uma espécie de mercado. Por sua vez, Bueno destaca que já é possível observar o caráter crítico de Eça, em relação ao personagem Jesus, desde o início da sua carreira:

já o encontramos, porém, adotando uma postura bastante crítica diante de Jesus Cristo. O narrador desse conto, se ainda não alcançou a ironia e o estilo mordaz que caracterizará o autor de *A cidade e as serras* na maturidade, esse narrador já apresenta, entretanto, uma crítica a Jesus que é precursora do estilo combativo que Eça adotará mais tarde. Podemos pensar isto porque Eliziel espera e cobra do Cristo o que Eça e a sua Geração certamente cobravam de si próprios: “és um homem mandado providencialmente, num tempo humilhado e vil, para erguer as almas, desmascarar as hipocrisias, vingar a pátria [QUEIRÓS, 2009, p. 161]” (BUENO, 2000, p. 153).

Concordamos com Bueno no fato de os questionamentos do personagem Eliziel relacionarem-se não apenas com o tempo de Cristo, mas também com o século XIX. A sociedade da época de Cristo é representada de modo semelhante à do Oitocentos, o que nos leva a concluir que Eça reconstrói o passado para relatar uma história conhecida do público leitor – uma vez que no século XIX praticamente todos conheciam as passagens bíblicas – e também fazer uma reflexão sobre o Oitocentos. Deste modo, a crítica social é observada nos

questionamentos que Eliziel faz a Jesus, isto é, ele espera que o Cristo seja um líder revolucionário e comece uma revolução; além do mais, a crítica está no fato de que a sociedade do século XIX é também hipócrita e materialista, portanto, poderíamos fazer um paralelo com o desejo de mudança da geração de Eça de Queirós.

Ademais, Bueno destaca que

É esse Cristo que vem para resgatar o pobre e o oprimido, condenar os ricos, aniquilar o sacerdócio corrompido, expulsar o romano, que vem, portanto, para promover uma verdadeira revolução nessa sociedade, é esse Cristo revolucionário que se quer no conto "A morte de Jesus". (BUENO, 2000, p. 187).

Com base na afirmação, acentua-se que seria esperado que Jesus fosse capaz de resolver os problemas terrenos, a fim de combater as desigualdades sociais, além de dar a liberdade (concretizada na expulsão dos romanos) a seu povo. Contudo, como já mencionado, Eliziel se questiona sobre o comportamento de Jesus, buscando diferentes opiniões, e chegando a perguntar para diversas pessoas quem seria aquele homem. Ao longo das indagações, observa-se que ora há um olhar positivo, como o de Gamaliel – “penso que é um justo” (QUEIRÓS, 2009, p. 125) –, ora negativo, como o de Josué: “[Jesus] não respeitava nem os ricos, nem os sacerdotes, nem os fariseus; [...] queria distribuir as riquezas pelos pobres; [...] era um vagabundo dos montes da Galileia, sem autoridade entre os doutos e entre os ricos” (QUEIRÓS, 2009, p. 132).

Temos, assim, dois olhares sobre o personagem bíblico. Se, por um lado, há quem ache Jesus um justo, por outro, ele é descrito de modo negativo, chegando a ser comparado com um vagabundo que não respeitava as autoridades nem tinha reputação entre os eruditos. Tal como resume Eliziel, em seu encontro com Jesus: “– Uns, Mestre, dizem que és Elias, ou o Baptista ressuscitado, outros que és o Messias, os fariseus pensam que és um blasfemador ambicioso, ou um simples sincero, a maior parte ignora-te: esta é a verdade” (QUEIRÓS, 2009, p. 161).

No entanto, mesmo com comentários diversos sobre Jesus, Eliziel acredita no caráter revolucionário do Rabi, ainda que sua crença sobre um líder messiânico seja questionada, já que ele afirma que “não direi o que penso da intenção profética e da crença messiânica. Só direi que os profetas [...] eram bons; eram uma *voz colectiva, a esperança, a consolação e o alívio*” (QUEIRÓS, 2009, p. 122-123, grifos nossos). Portanto, Eliziel se isenta de emitir uma opinião sobre a crença num líder messiânico, mas destaca que os possíveis líderes eram bem-vistos pela população.

Desta forma, há a sugestão de que Jesus poderia trazer a consolação e o alívio, além de representar a voz coletiva da massa e os ideais do povo. O líder messiânico, portanto, daria voz para os anseios das camadas subalternas e combateria as mazelas humanas e a desigualdade social, tal como afirma o narrador: “[Esses líderes messiânicos] eram a voz daquela melancolia e eram os amigos do pobre, os ásperos juízes do rico, os consoladores austeros” (QUEIRÓS, 2009, p. 123). Segundo Eliziel, Jesus teria essas qualidades, pois, para ele, “o Mestre pregava a fraternidade entre os homens, o perdão, a caridade, a humildade, a grandeza, a poderosa virtude do sacrifício” (QUEIRÓS, 2009, p. 129).

O povo precisaria de um líder que prezasse por tais valores positivos e que os protegesse das classes mais elevadas. Jesus estaria próximo do povo, pois ele “[...] aceitava na sua companhia as mulheres transviadas, os publicanos, todos os pecadores” (QUEIRÓS, 2009, p. 131), ou seja, as camadas mais baixas e marginalizadas da sociedade. Portanto, para Eliziel, Jesus poderia ser um herói messiânico por prezar os valores e por ser um representante das camadas desfavorecidas.

Destacamos que essa é a visão de Eliziel, um policial do Templo, um zelote, que defende os ideais de um grupo específico, cujos anseios apontam para melhores condições aos subalternos, uma vez que ele se identifica com os ideais populares, pois ele afirma que

estava profundamente ligado ao povo pela raça e pelo instinto [...] eu via, compreendia, sabia o povo. Infeliz, desprezado, eternamente escravo, esmagado pelo tributo da dominação e pelo dízimo, refugiava-se, maltratado da terra, na esperança dum libertador, dum Messias (QUEIRÓS, 2009, p. 123).

O personagem, dessa maneira, aponta que o povo estava infeliz, pois vivia sob a dominação das classes superiores. Novamente, estendemos essas críticas ao século XIX, pela aproximação da situação das camadas marginalizadas, que, nessa época, possuíam pouca ou nenhuma voz, já que a sociedade burguesa do Oitocentos, inserida no sistema capitalista de produção, não dá voz ao marginalizado.

Além disso, a classe dominante é descrita por Eliziel de forma negativa, tal como pode ser observado no episódio em que o narrador participa de uma ceia com vários membros da elite, tais como “membros do sanedrim, escribas, sacerdotes, herodianos, saduceus, fariseus. Todos eram zelosos devotos, amplos em sacrifícios [...]” (QUEIRÓS, 2009, p. 143). Sob o efeito do vinho, eles são vistos, pelo narrador com características animais e insólitas: “Alguns, estendidos sobre leitos como animais que ruminam, tinham as túnicas soltas, os braços nus” (QUEIRÓS, 2009, p. 143). Além de serem vistos como uma multidão que

“bradava, uivava, cantava, rojava-se pelo chão. Era bestial e imundo” (QUEIRÓS, 2009, p. 148).

O narrador observa que os convidados apontam os erros dos outros, como pode ser visto na crítica do tenente romano Públio Sexto; além disso, fala-se também sobre a diferença entre o comportamento das mulheres romanas e o das que vivem na região de Jerusalém: “Estas mulheres são castas e cuidadosas, as romanas são devassas [...] São os seus costumes que as tornam desejadas, que as fazem mais apetitosas que todas as farinhas molhadas em leite que elas põem na face [...]” (QUEIRÓS, 2009, p. 145). Ouve-se também a história de adultérios de mulheres casadas. O narrador também afirma que, entre outros assuntos, “alguns gabavam-se de devassidões ocultas. Falavam de dinheiro, de banquetes, de mulheres, de prostituições sagradas no fundo dos bosques” (QUEIRÓS, 2009, p. 147), assuntos que parecem ser o foco de comentários na sociedade, ou seja, os presentes criticam a devassidão alheia, mas eles mesmos são devassos, por estarem envolvidos nessas “devassidões ocultas”. Se são capazes de narrar com tantos detalhes, é porque delas participaram, o que mostra a sua hipocrisia.

Destacamos a forma como a mulher adúltera é retratada, segundo a elite. O adultério parece fazer parte do cotidiano do Império Romano, devido à quantidade de casos relatados e observados pelo narrador. No entanto, observa-se uma mudança de comportamento no modo de agir da elite: sob o efeito do vinho, o assunto do adultério parece adquirir um certo ar de comicidade, como pode ser visto na passagem abaixo, em que Públio Sexto relata uma anedota do cotidiano romano:

– Lêntulo casa com uma virgem patrícia, neta de cônsules: nove meses depois prepara, segundo o costume, para o filho que vai nascer, o berço de tartaruga, coberto de estofos e de ramos de loureiro, e expõe-no às boas palavras dos que passam. Mas toda a nobreza da Via Ápia rompe em risadas. O filho de Lêntulo era a imagem viva do bufão Euríalo, e tinha, como ele, três verrugas no queixo. A risada fazia o ar sonoro. Públio, de pé, manchado, com a túnica rota, descomposto, gritava:  
– Ouvi, ouvi!  
Escutavam com um riso inquieto. (QUEIRÓS, 2009, p. 147).

Todavia, os mesmos que riem do episódio contado por Públio Sexto são os que condenam moralmente o ato do adultério, o que mostra a sua hipocrisia, pois o riso demonstra que os presentes se identificam com os comportamentos considerados imorais, evidenciado que eles já tiveram um relacionamento adúltero ou conhecem pessoas que já passaram por essa situação. Assim, a hipocrisia se dá pelo fato de recriminarem algo que eles próprios fazem.

A ceia é interrompida com a notícia da prisão da esposa de Jesus de Barrabás, presa por trair o marido. Nessa cena, tem-se a presença da elite:

[...] fariseus, escribas, sacerdotes, recuavam, escondiam a cabeça nos mantos, estendiam a mão espalmada esconjurando:

– Lapidada, lapidada, disseram irritados. Alguns cuspiam-lhe sobre o seio. E saíam apressados, erguendo os mantos, para que não tocassem o chão, impuro pelo contacto da mulher adúltera (QUEIRÓS, 2009, p. 149).

Dessa forma, a elite julga moralmente os atos alheios, principalmente os cometidos pelos pobres. A mulher pobre adúltera, para eles, seria um exemplo de impureza, portanto, com um olhar preconceituoso, a mulher precisaria de punição. É interessante notar a hipocrisia da classe dominante, pois nenhum dos casos de adultério relatados no banquete teve como desfecho uma punição como o apedrejamento. Os desvios morais cometidos pelos ricos são apenas alvos de riso. Observa-se também nesse episódio que o povo parece ter o mesmo pensamento que a classe dominante, ao pedir a lapidação da mulher: “O povo cruel dizia num clamor: – Lapidada, que seja lapidada! [...] Havia um clamor; o povo pedia a lapidação” (QUEIRÓS, 2009, p. 156-157). Além disso, percebe-se que o evento mobilizou todas as esferas sociais:

A multidão dura clamava: todos corriam, curiosos; vinham as vendedoras de pombas, os cambiadores do oiro; os escribas saíam do santuário; vinham os pregões, os demandistas, os que passeiam na rua com fardos, ou conduzindo gados; os doentes da piscina arrastavam-se, os coxos corriam com grandes deslocações nas suas muletas. (QUEIRÓS, 2009, p. 155).

O povo é descrito por Eliziel como distante da elite, uma vez que o narrador sugere que os pobres estariam infelizes porque não se viam representados pelos líderes, por estes se aterem a coisas distantes da vida real, isto é, “os saduceus afogados nos seus repousos, os fariseus perdidos nas suas devoções, os escribas e doutores absorvidos nas suas escolas não viam o estado das almas. Além de tudo, estavam longe do povo, numa separação desdenhosa e enfática” (QUEIRÓS, 2009, p. 123). Vê-se que os membros das camadas superiores vivem em um mundo à parte, longe do povo, mas a distância entre a elite e a população não parece ser observada no episódio da mulher adúltera, já que a massa apresenta o mesmo desejo cruel da classe dominante.

Sabendo, então, que tanto os mais desfavorecidos quanto os mais abastados almejavam a condenação da mulher, seria esperado que Jesus também a condenasse, para ir ao encontro dos ideais da população, de forma a agradá-la. Porém, como ele protege os

desamparados, ele discorda da opinião de que a mulher deva ser lapidada, contrariando o desejo do povo.

O personagem João, provavelmente o discípulo de Jesus na Bíblia, observando que o Cristo vai contra a voz geral, tenta fazer com que o Mestre siga a vontade da maioria: “[...] João, exaltado, tomando o braço ao escriba, bradou-lhe poderoso, irritado: – Quem te disse que o Rabi de Nazaré perdoa a mulher adúltera? – Ele manda lapidá-la” (QUEIRÓS, 2009, p. 158). Todavia, Jesus afirma:

– Sim, lapidai-a, e aquele de vós outros que se julgar sem pecado, que lhe atire a primeira pedra!  
A sua voz era forte, cônica, misteriosa, assustava.  
A imensa multidão estava calada, absorta; alguns rumores elevaram-se; os fariseus, os escribas afastavam-se, rosando. (QUEIRÓS, 2009, p. 158).

Ao impedir a lapidação da mulher adúltera, Jesus também destaca a hipocrisia da sociedade que só sabe apontar os erros alheios. Em outras palavras, o narrador Eliziel afirma que “alegrava-me em ver, com uma palavra simples e genial, a hipocrisia de uma raça ferida na sua essência [...]” (QUEIRÓS, 2009, p. 158).

Ao evidenciar a hipocrisia como uma característica da sociedade, Eça também aborda questões referentes ao seu tempo, pois, tal como na época de Cristo, a hipocrisia está presente no Oitocentos, já que, nesse século, o adultério feminino é visto como imoral e punido pela lei.

Além disso, vê-se que, ao apontar a hipocrisia, o povo se assusta, pois, além de quebrar a expectativa das pessoas, já que elas almejavam a lapidação, também serve para mostrar os seus defeitos: uma sociedade intolerante, contraditória e desunida, já que, como a mulher adúltera está numa condição marginalizada, o povo, por sua vez, deveria absolvê-la, mostrando, dessa forma, a união dos desfavorecidos.

Outra característica que aproxima a sociedade do tempo de Cristo à de Eça é a busca do lucro, pois Eliziel observa que essa prática – típica do capitalismo oitocentista – está presente no seu tempo. Como ele afirma, os cidadãos usavam o Templo, que era um lugar sagrado, para realizar atividades mercantis e, conseqüentemente, alcançarem o lucro:

Para qualquer lado que olhasse daquela organização sacerdotal, só via uma hipocrisia ou uma especulação, ou uma vaidade, ou uma humilhação: os sacerdotes que se prostram à entrada do santuário, sustentado por dois levitas risonhos, no seu êxtase enfastiado; os argumentadores, vãos, artificiais, vazios; os doentes que cantam os salmos, mendigam, riem, fazem a ostentação ruidosa das suas chagas, tudo me dava um tédio obscuro e atormentado. Sentia em mim cóleras de bárbaro: agradava-me a ideia de desprezar com um açoite aquele sacerdócio aviltado que vive

do Templo, lhe compreende a vaidade e lhe aceita o lucro. Quantas vezes eu percebi o sorriso imperceptível dos sacerdotes sacrificadores, diante da piedade simples e crente de pobres galileus, e de provinciais ingênuos! (QUEIRÓS, 2009, p. 151).

O narrador reforça a hipocrisia da sociedade, desde a classe dominante (os sacerdotes), até a classe mais baixa (os mendigos). Para Eliziel, o Templo deveria ser um local sagrado, reservado à elevação espiritual, mas ele se torna mundano, pois sua função deixa de ser religiosa e passa a ser comercial, uma vez que o homem alcança o lucro com a troca e venda de mercadorias.

Em outras passagens, é criticada a importância do dinheiro nas relações humanas. Eliziel descreve Jesus como alguém que “vivia como um simples” (QUEIRÓS, 2009, p. 134), e era desapegado do dinheiro e de coisas materiais. Segundo o narrador, é com base nesses pressupostos que os “discípulos seguiam-no assim, enlevados naquelas ambições ideais, sem roupas, sem provisões, sem dinheiro” (QUEIRÓS, 2009, p. 134).

Sabendo que Eça foi um grande crítico de seu tempo, nota-se que o narrador Eliziel também o é, pois ele é um observador e questionador dos problemas que afligem a sua sociedade. Ele, por exemplo, interroga-se sobre as qualidades de sua cidade:

Que temos nós em Jerusalém de bom, de justo?  
 – Temos uma pátria? Não [...]  
 – Temos uma religião, uma fé? Não [...]  
 – Temos nós uma ciência, uma lei elevada, forte, justa? Não [...] (QUEIRÓS, 2009, p. 151).

O trecho lembra o texto não-ficcional “Lisboa”, também inserido na coletânea *Prosas Bárbaras*. O narrador do relato também se questiona sobre as características de sua cidade: “Lisboa que faz?” (QUEIRÓS, 2004, p. 129). Tal como Eliziel, o narrador de “Lisboa” rebaixa a cidade: “Lisboa nem cria, nem inicia; vai [...] em religião, nem tem a devoção dos monges, nem a impiedade irônica: é simples [...] em política copia Sancho Pança. Não tem a coragem que se dedica, nem o medo soluçante [...]” (QUEIRÓS, 2004, p. 131).

Observa-se, portanto, nas duas descrições, que as ideologias dos dois narradores são semelhantes, pois ambos apresentam uma perspectiva negativa sobre suas cidades. Para eles, Jerusalém e Lisboa não seriam constituídas por grandes ideais, já que seriam lugares atrasados, fazendo-nos questionar se Jerusalém seria atrasada por estar longe da capital do Império Romano, e Portugal por ser uma semiperiferia do sistema capitalista.<sup>97</sup>

<sup>97</sup> Boaventura de Sousa Santos defende que Portugal seria um país semiperiférico. Para ele, “Portugal era o centro em relação às suas colônias e a periferia em relação à Inglaterra” (SANTOS, B. S., 1994, p. 58).

Como um crítico de seu tempo, Eliziel acredita que Jesus poderia melhorar a sociedade, isto é, fazer com que se criasse um sentimento nacional, pois, nas palavras dele, “a ideia duma pátria perseguia-me, como uma voz que pede socorro” (QUEIRÓS, 2009, p. 152). Para ele, Jesus “é o único homem, que nos poderia salvar, ou como um Messias, ou como um Macabeu, ou como um simples que tem a fé e a justiça! Mas terá ele a ação?” (QUEIRÓS, 2009, p. 152). Com esse pensamento, Eliziel atribui a esperança ao Cristo, porém, questiona-se se ele seria capaz de agir. O poder da ação, portanto, seria fundamental para um líder revolucionário.

No entanto, como já apontado anteriormente, no final da narrativa, no diálogo entre Jesus e Eliziel, o primeiro se abstém de iniciar uma revolução, uma vez que ele parece estar mais preocupado com as questões espirituais do que com as terrenas. Dessa forma, Jesus não teria a ação necessária a um líder revolucionário. As palavras e ensinamentos do Cristo, portanto, não seriam suficientes para atingir a melhora da nação, pois, para Eliziel, seria necessária uma ação prática.

Assim, se Eliziel afirma que, no tempo de Cristo, “a esperança do Messias era ativa” (QUEIRÓS, 2009, p. 124) e, dessa forma, Jesus seria considerado por ele como um possível líder revolucionário, poderíamos fazer uma analogia com o século XIX. O Portugal do Oitocentos, desta forma, também precisaria de um líder e de uma mudança que viesse a melhorar a situação do país.

Saraiva (1982, p. 117), ao analisar os romances posteriores à publicação dessa narrativa, tais como *O primo Basílio* e *Os Maias*, afirma que Eça faz uma espécie de inquérito da vida social portuguesa. Um dos pontos elencados pelo estudioso diz respeito à incapacidade da classe dirigente. Para o crítico, a elite teria uma mentalidade burguesa considerada “isolada do conjunto de que faz parte” (SARAIVA, 1982, p. 134). Porém, como já relatamos em nossa análise do episódio da mulher adúltera, a mentalidade das classes desfavorecidas seria semelhante à das classes dominantes, pelo menos no que concerne ao moralismo hipócrita.

Mesmo que haja semelhança de mentalidade entre o povo e a elite, podem-se traçar alguns paralelos entre a afirmação de Saraiva em relação a esses romances e a narrativa “A morte de Jesus”. Apesar de termos visto que o narrador Eliziel afirma que a elite estava “longe do povo, numa separação desdenhosa e enfática” (QUEIRÓS, 2009, p. 123), também observamos que o povo apresenta ideais semelhantes aos da classe dominante, como é o caso do episódio da mulher adúltera referido, o que nos leva a crer que o problema da nação não

estaria apenas na incapacidade dos dirigentes, mas também no modo de pensar do povo. Saraiva critica a postura de Eça, por este supostamente não notar, em seus romances, que

a incapacidade da burguesia dirigente provém precisamente de que a massa sobre que ela assenta tem um baixo nível social e cultural e uma consciência muito incipiente do seu papel e da sua verdadeira força; que precisamente a burguesia especulava com isso e lhe interessava manter a massa naquele baixo nível; [...] que o problema consistia precisamente em alargar e tornar mais consciente a intervenção da massa na vida política e cultural do país; [...] que o problema e a sua chave não estavam na mentalidade da elite, mas na massa populacional de que essa elite é uma segregação (SARAIVA, 1982, p. 137-138).

Ao contrário do que Saraiva afirma, cremos que, no caso de “A morte de Jesus”, o final do conto apresenta um olhar reflexivo sobre a massa popular, pois Eliziel percebe que Jesus não fará uma revolução, já que, como mostramos anteriormente, Cristo afirma “Vai-te: o meu reino não é deste mundo” (QUEIRÓS, 2009, p. 165). Sendo assim, caberia ao povo realizar a mudança da sociedade. Se, por um lado, o povo partilha os mesmos ideais que a elite, tal ideologia poderia ser fruto do desconhecimento da consciência de sua força alcançada pela união entre os mais desfavorecidos.

O final da narrativa, que mostra uma descrença nas lideranças a partir da percepção de que Jesus não faria a revolução, para nós, mostraria que a revolução deveria começar pelo povo. Trata-se, portanto, da defesa de uma mudança de pensamento. A massa popular, dessa forma, precisaria ter a noção de sua união, pois é só ela quem poderia mudar a nação.

Eça, portanto, no final da narrativa, evidencia a desilusão na crença de que um líder revolucionário irá salvar o povo. Além disso, esse fato sugere que a mudança não deve partir dos dirigentes, mas da massa popular. Jesus é representado, segundo as descrições de Eliziel, com características físicas detalhadas e sentimentos contraditórios (amor ao próximo, compaixão e piedade, em contraste com a cólera, por exemplo), fato que o faria se aproximar de um sujeito comum. Além disso, seria uma visão canônica da vida de Jesus, porém, contada sob a perspectiva de um personagem ficcional, que traz uma crítica a Jesus, pelo fato de ele não querer iniciar uma revolução.

Em sua conhecida carta ao Conde de Ficalho, escrita em Londres, datada de 15 de junho de 1885, Eça diz:

À sua carta recebida em Bristol, respondo de Londres, onde vim indagar sobre pedras, nomes de ruas, mobílias e *toilettes* para a minha Jerusalém. Digo minha – e não de Jesus, como pedia a devoção, ou de Tibério, como pedia a história, – porque ela realmente me pertence, sendo, apesar de todos os estudos, obra da minha imaginação. Debalde, amigo, se consultam in-fólios, mármore de museus, estampas, e coisas em línguas mortas: a história será sempre uma grande fantasia.

[...] Reconstruir é sempre inventar. [...] Além disso, o isolamento lança-me na leitura, que me lança na erudição: e reaparece então o latente e culpado apetite do romance histórico (QUEIRÓS, 1986, p. 551).

A carta, escrita aproximadamente 15 anos depois de “A morte de Jesus”, nos mostra que Eça ainda se interessava por narrativas que se passassem em Jerusalém (dois anos depois, ele publicaria *A relíquia*). Percebe-se a preocupação do autor de *Prosas Bárbaras* em estudar a fundo o período histórico destacado na narrativa, para fazer uma recriação das tradições; contudo, na carta, Eça ressalta que “reconstruir é sempre inventar”, assim, a literatura seria invenção, não a reprodução do ocorrido. Para ele, a recuperação do passado não deve ser pautada pela representação fiel de fatos da época retratada, uma vez que está explícito que Eça estaria interessado em uma Jerusalém particular, ao se referir a “minha Jerusalém”. Segundo o escritor, para recriar o passado não bastaria fazer uma pesquisa histórica, pois a obra literária é fruto de sua imaginação. Portanto, Eça reinterpreta o passado para dialogar com o texto bíblico, amplamente conhecido, porém, sob um ponto de vista diferente, apresentando um narrador em primeira pessoa cujo olhar crítico faz aproximar a sociedade do tempo de Cristo à do tempo de Eça.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Prosas bárbaras*, uma coletânea dos textos escritos por Eça de Queirós no início de sua carreira, por abarcar o insólito e por ter sido publicada em livro somente após a sua morte, no início do século XX, quando o escritor já era reconhecido como um realista, foi, muitas vezes, considerada um título menor da produção queirosiana. No entanto, objetivamos, na presente pesquisa, valorizar os primeiros textos do autor, ressaltando a preocupação de Eça com questões sociais do Oitocentos. Apesar de não apresentar o realismo consagrado do escritor, a coletânea já apresenta a crítica social, uma característica de sua produção. Portanto, a crítica não estaria restrita à sua produção realista, mas também estaria presente nos seus textos insólitos, mesmo nas narrativas do início da carreira.

*Prosas bárbaras* também é um título singular de Eça de Queirós, por apresentar uma instabilidade editorial. O cotejo de edições portuguesas e brasileiras nos mostra que, desde a edição organizada por Luís de Magalhães (1903), até as edições mais recentes, como a *Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós* coordenada por Carlos Reis, que divide os textos de *Prosas bárbaras* em dois volumes, *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)* (2004) e *Contos I* (2009), há uma instabilidade do *corpus* dessa compilação, além da mudança de alguns títulos e a supressão de algumas passagens. A dificuldade em classificar os textos também é visível quando alguns pesquisadores os separam em textos ficcionais e não-ficcionais. Por essa razão, baseamo-nos na sistematização de alguns críticos como Reis (2004, 2009) e Berrini (1997). No entanto, incluímos alguns folhetins que, para nós, são ficcionais, por apresentarem personagens, espaço e ação.

Apontamos que parte considerável da crítica literária dos séculos XIX e XX deprecia os primeiros textos de Eça por associá-los ao fantástico, que seria deixado em segundo plano pelos estudiosos, uma vez que há uma valorização, na fortuna crítica, da vertente realista do autor. Acreditamos que a depreciação se dê pelo fato de os manuais de literatura considerarem Eça como um dos grandes representantes do realismo português e, por isso, muitos críticos tendem a rebaixar a vertente fantástica de sua obra. Todavia, no final do século XX e início do século XXI, houve uma valorização dos seus primeiros textos jornalísticos, passando-se também a reconhecer o seu diálogo com o fantástico. Nessa época, surgem alguns estudos revisionistas sobre a obra de Eça de Queirós, em que são comparados alguns de seus títulos fantásticos com obras de outros escritores, como Goethe, Heine e Camilo Castelo Branco. Em nível de Iniciação Científica, por exemplo, comparamos alguns folhetins de *Prosas bárbaras* com alguns textos de Edgar Allan Poe, a fim de evidenciarmos as semelhanças e as diferenças

em certas temáticas presentes nas obras dos dois autores. Ressaltamos que a produção fantástica do início da carreira queirosiana ainda carece de novos estudos, principalmente, comparativistas, que investiguem os diálogos com outros autores, como Baudelaire, Nerval e Hoffmann, escritores apreciados por Eça de Queirós.

No nosso estudo, adotamos uma visão mais ampla do fantástico, compreendendo-o na categoria do insólito, conceito que define os eventos e situações que fogem do usual. Na presente pesquisa também trabalhamos com termos como o gótico, o alegórico e o grotesco, pois, o insólito, nos textos ficcionais de *Prosas bárbaras*, é bastante amplo e estes conceitos também estão presentes nas narrativas analisadas. Da mesma forma, ao entender o fantástico a partir de uma perspectiva mais ampla, dentro da categoria do insólito, alargamos as reflexões sobre esse conceito na obra inicial de Eça.

O tratamento do insólito, em *Prosas bárbaras*, é bastante diversificado, abarcando de aparições fantasmagóricas e pactos diabólicos a descrições das vidas estranhas de saltimbancos e artistas, passando por relatos de mulheres maléficas que são capazes de destruir o homem e representações de uma natureza poderosa e opressora, mas que também tem a consciência das atrocidades cometidas pela humanidade. Nos textos de *Prosas bárbaras*, portanto, há um conjunto significativo de personagens miseráveis e de temas sociais do século XIX, como a desigualdade social, o materialismo burguês, os crimes cometidos pelo homem e o progresso técnico, mostrando que em textos insólitos, isto é, em narrativas em que supostamente haveria a fuga da realidade, pode-se fazer a crítica – o que mostra a importância desta obra no conjunto da produção queirosiana. Verifica-se, além disso, a presença de alguns motes que estarão presentes no decorrer da produção queirosiana, como a presença do artista marginalizado, a inocência masculina e a mulher fatal.

A partir da leitura dos textos ficcionais de *Prosas bárbaras*, verificamos que Eça de Queirós utiliza elementos do insólito para, neles, fazer crítica social. Ressaltamos que o artista, personagem que figura em muitos de seus folhetins iniciais, é o grande representante do tipo social miserável que não consegue se adaptar ao mundo burguês. Aliás, defendemos que Eça insere personagens tipicamente marginalizadas do século XIX nesses textos, como o artista, a prostituta, o pescador, o lenhador, o pintor, o poeta, o músico, o saltimbanco, o coveiro etc., o que evidencia a preocupação do escritor em abordar a marginalidade dos mais pobres.

Assim sendo, com o nosso estudo, apontamos que essa obra, muitas vezes, relegada a segundo plano, por não apresentar o realismo consagrado de Eça de Queirós, já apresenta a crítica social, portanto, essa característica não estaria restrita à produção realista do autor, o

que nos leva a defender uma leitura alternativa do escritor de *O primo Basílio*, que leve em conta a importância dos textos fantásticos e insólitos presentes em sua produção.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. *In*: \_\_\_\_\_. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 65-89.

ALMEIDA, Vieira de. **A máscara de Eça**. Lisboa: Edições Romero, [193-?].

ARAÚJO, Roberta Rosa de. **O legado de Fausto na obra de Eça de Queirós**. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

BARRETO, Moniz. A estreia dum escritor. *In*: \_\_\_\_\_. **Ensaio de crítica**. Lisboa: Bertrand, 1944. p. 213-224.

BARTHES, Roland. Análise textual de um conto de Edgar Poe. *In*: \_\_\_\_\_. **A aventura semiológica**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 303-339.

BATALHA, Maria Cristina. Introdução. *In*: \_\_\_\_\_ (Org.). **O fantástico brasileiro: contos esquecidos**. Rio de Janeiro: Caetés, 2011. p. 9-19.

\_\_\_\_\_. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. **Revista Letras & Letras**, Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 481-504, jul./dez. 2012.

BERLIOZ, Hector. **Les soirées de l'orchestre**. 2 ed. Paris: Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, 1854. Disponível em: <<https://archive.org/details/lessoiresdelor1854berl>>. Acesso em: 7 jul. 2018.

BERRINI, Beatriz. Introdução. *In*: QUEIRÓS, Eça de. **O mandarim**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. p. 15-74.

\_\_\_\_\_. Nota preliminar. *In*: QUEIROZ, Eça de. **Obra completa: quatro volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997. v. 3, p. 25-26.

BRUNO, Sampaio. O conto fantástico. *In*: \_\_\_\_\_. **A geração nova: ensaios críticos – os novelistas**. Porto: Livraria Chardron, 1984. p. 93-105.

BUENO, Aparecida de Fátima. **As imagens de Cristo na obra de Eça de Queiroz**. 2000. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

CALAZANS, Selma. Grotresco. *In*: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários (EDTL)**. Disponível em: <http://edtl.fsh.unl.pt/encyclopedia/grotresco/>. Acesso em: 7 fev. 2019.

CALHEIROS, Pedro. Imagens de Fausto na literatura portuguesa. *In*: **Actas do Segundo Congresso [da] Associação Internacional dos Lusitanistas**. Coimbra: Associação Internacional dos Lusitanistas, 2001. p. 93-102.

CALVINO, Italo. Introdução. *In*: \_\_\_\_\_ (Org.). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CANDIDO, Antonio. Entre campo e cidade. *In*: \_\_\_\_\_. **Tese e antítese: ensaios**. São Paulo: Nacional, 1964. p. 31-56.

CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira. **O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho**. Amadora: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1992.

CARNIEL, Jean Carlos. Loucura: a inteligência sublimada em Eça de Queirós e Edgar Allan Poe. **Mosaico**, São José do Rio Preto, v. 15, p. 56-76, 2016.

\_\_\_\_\_. “Entre a neve”, “O poço e o pêndulo”: o espaço em Eça de Queirós e Edgar Allan Poe. *In*: SANTOS, Giuliano Lellis Ito; PAVANELO, Luciene Marie; GARMES, Hélder (Orgs.). **Novas leituras queirosianas: O primo Basílio e outras produções**. Porto Alegre/RS: Editora Fi, 2019. p. 391-405.

CARNIEL, Jean Carlos; PAVANELO, Luciene Marie. O cerro dos enforcados (1954), de Fernando Garcia: um filme fantástico? **Abusões**, v. 6, n. 6, p. 72-99, 2018c. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/32717/25184>>. Acesso em: 4 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. A reescrita do Novo Testamento e a crítica social em “A morte de Jesus”, de Eça de Queirós. **Revista Odisseia**, v. 3, n. 1, p. 111-131, 2018b. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/13424/9290>>. Acesso em: 2 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. A crítica ao homem oitocentista nos folhetins fantásticos de Eça de Queirós. **Revista Raído**, v. 12, n. 29, p. 11-24. 2018a. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/7762/4747>>. Acesso em: 27 abr. 2019.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CASTELO BRANCO, Maria do Carmo. **“Prosas bárbaras” a germinação da escrita queirosiana**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2006.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COELHO, Jacinto do Prado. Prosas bárbaras. *In*: \_\_\_\_\_ (Dir.). **Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira**. Porto: Livraria Figueirinhas, 1960. p. 649.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

DA CAL, Ernesto Guerra. **Lengua y estilo de Eça de Queiroz**. Apéndice. Bibliografía queirociana sistemática y anotada e iconografía artística del hombre y la obra. Coimbra: Por ordem da universidade, 1975. Tomo 1.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. **A recepção literária de H. Heine no romantismo português (de 1844 a 1871)**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

DIAS, Maria Eduarda da Rocha Martins Gonçalves. **“O fantástico” nalguns contistas portugueses do século XIX**. 1957. Dissertação (Licenciatura em Filologia Românica) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 1957.

DUARTE, Noélia de Lurdes Vieira. **O conto literário: a memória da tradição**. 2012. Dissertação (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 2012.

FERREIRA, Joaquim. **História da literatura portuguesa**. 4. ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1971.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **“... um pobre homem da Póvoa de Varzim...”**. Lisboa: Portugália, 19--.

FRANÇA, José-Augusto. Na encruzilhada entre o romantismo e o realismo. *In*: \_\_\_\_\_. **O romantismo em Portugal** - Estudos de factos socio-culturais. Lisboa: Livros Horizonte, 19--. vol. 5, p. 1097-1117.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 33-58.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GARCÍA, Flavio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. *In*: \_\_\_\_\_ (Org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário** – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 11-22.

\_\_\_\_\_. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. *In*: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 13-29.

GIRODON, Jean. **Fiches Queiroziennes**. Lisboa: [S. n.], 1966.

GONÇALVES, Henriqueta. Tópicos sobre o universo do fantástico em Eça de Queirós. **Anais da UTAD**: revista de letras: série II: linguística, literatura e didáctica, Vila Real, v. 8, n. 1, p. 137-144, dez. 1998.

GROSSEGESSE, Orlando. Não há regresso: do sentido evolutivo do “primeiro Eça”. **Oitocentos**: revista luso-brasileira de estudos oitocentistas, n. 1, p. 1-15, 2006/2007.

GROSSEGESSE, Orlando. O animal filosófico e a escrita autobiográfica: de E. T. A. Hoffmann a Eça de Queiroz. **Runa**: revista portuguesa de estudos germanísticos, Coimbra, n. 15/16, p. 131-149, 1991.

HEINE, Heinrich. **Noites florentinas**. Tradução de Marcelo Backers. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

HINNELLS, John R. **Dicionário das religiões**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1989.

KAWABATA, Maiko. Virtuosity, the Violin, the Devil... What *Really* Made Paganini “Demonic”? **Current Musicology**, n. 83, 2007, p. 85-108. Disponível em: <<https://currentmusicology.columbia.edu/article/virtuosity-the-violin-the-devil-what-really-made-paganini-demonic/>>. Acesso em: 5 maio 2018.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco** – configuração na pintura e na literatura. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KRIEGER, Heidrun. Insólito: um termo relacional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 39-46.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2 ed. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LÁZARO, Cláudia Sofia Beça Gradiz. **Da arte e do artista nas germinais “Prosas bárbaras”**. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2007.

LIMA dos SANTOS, Maria de Lurdes. Folhetim literário. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. p. 190-193.

LOPES, Óscar. Jesus e o diabo. In: MINÉ, Elza; CANIATO, Benilde Justo (Orgs.). **150 anos com Eça de Queirós**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH/USP), 1997. p. 463-468.

LOUREIRO, Manuel José Trindade (Org.). **O fantástico, a ficção científica, e gêneros afins na novelística portuguesa** (cronologia e antologia séculos XIX e XX). Lisboa: Publidisa, 2010.

LOUREIRO, Urbano. Uma estreia fúnebre ou d’Eça. **Bocage Piparotes literários**, Porto, n. 1, p. 4-5, 1867.

\_\_\_\_\_. Uma estreia fúnebre ou d’Eça. **Bocage Piparotes literários**, Porto, n. 6, p. 45-47, 1867.

MARINHO, Maria de Fátima. A intromissão da história na ficção de Eça de Queirós. In: BERRINI, Beatriz (Org.). **Eça & Machado**: conferências e textos das mesas redondas do

Simpósio Internacional Eça & Machado. São Paulo: EDUC; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenian, 2005. p. 169-183.

MATOS, Alfredo Campos. Sobre a actualidade de Eça de Queiroz. *In: \_\_\_\_\_*. **Sobre Eça de Queiroz**. Lisboa: Livros Horizonte, 2002. p. 197-204.

MATOS, Alfredo Campos. A recepção crítica de Eça de Queiroz no seu tempo. *In: \_\_\_\_\_*. **Sobre Eça de Queiroz**. Lisboa: Livros Horizonte, 2000. p. 217-224.

\_\_\_\_\_. Onfália Benoiton II. *In: MATOS, Alfredo Campos (Org.)*. **Suplemento ao dicionário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. p. 457-458.

MELLO, Fernando Ribeiro de (Org.). **Antologia do conto fantástico português**. Lisboa: Afrodite, 1967.

MENEZES, Djacir. **Crítica social de Eça de Queiroz**. 2. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

MIRAGLIA, Gianluca. Nótula sobre a recepção de E. T. A. Hoffmann no Romantismo português. *In: Anais Série Línguas e Literatura*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2004. vol. 3, p. 181-192.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. **A literatura portuguesa**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

MONTALEGRE, Duarte de. **Reflexões críticas sobre Eça de Queirós**. Coimbra: Casa do Castelo, 1947.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. L'imaginaire grotesque chez Eça de Queirós. *In: FRANÇA, José-Augusto (Dir.)*. **Eça de Queirós et la culture de son temps**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1988. p. 49-67.

\_\_\_\_\_. Sobre o grotesco: “inconveniências”, risibilidade, patético. *In: BARATA, José Oliveira (Coord.)*. **O grotesco**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa-Imprensa de Coimbra, 2005. p. 23-37.

MOOG, Vianna. **Eça de Queiroz e o século XIX**. Porto Alegre: Globo, 1938.

NERY, Antonio Augusto. **Diabos (diálogos) intermitentes: individualismo e crítica à instituição religiosa em obras de Eça de Queirós**. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. **Santidade e humanidade: aspectos da temática religiosa em obras de Eça de Queirós**. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

OLIVEIRA, Davi da Silva. Demonologia de Eça de Queiroz no conto “O Senhor Diabo”. *In: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo et al (Orgs.)*. **O demoníaco na literatura**. Campina

Grande: EDUEPB, 2012. p. 161-176. Disponível em: <<http://books.scielo.org/>>. Acesso em: 5 jan. 2019.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Das primeiras crónicas ao universo do romance: algumas perspectivas da criação queirosiana. **Vária Escrita**, Sintra, n. 4, p. 312-319, 1997.

PAULA, Maria Isabel da Silva Granete Lopes de. Prosas bárbaras: ensaio de análise estilística. **Separata da Revista Ocidente**, Lisboa, p. 7-78, 1958/59.

PAVANELO, Luciene Marie. Camilo Castelo Branco e as histórias que (não) fazem arrepiar os cabelos. In: SOUSA, Sérgio Guimarães de; BRAGA, João Paulo (Orgs.). **Ficções do mal em Camilo Castelo Branco**. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de Vila de Famalicão-Casa de Camilo-Centro de Estudos, 2016. p. 113-134.

PEIXINHO, Ana Teresa. **A gênese da personagem queirosiana em “Prosas bárbaras”**. Coimbra: Minerva, 2002.

PEDRO, Aquilino de. **Dicionário de termos religiosos e afins**. Tradução de Pe. Francisco Costa. Aparecida-SP: Editora Santuário, 1993.

PISSARA, Augusto. Introdução. In: QUEIRÓS, Eça de. **Prosas bárbaras**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961. p. vii-ix.

PIWNIK, Marie-Hélène. Introdução. In: QUEIRÓS, Eça de. **Contos I**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009. p. 15-32.

QUEIRÓS, Eça de. **A catástrofe e outros contos**. Lisboa: Edições Rolim, 1986.

\_\_\_\_\_. **Contos I**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

\_\_\_\_\_. **Os Maias**: episódios da vida romântica. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

\_\_\_\_\_. **O mandarim**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

\_\_\_\_\_. **Notas contemporâneas**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

\_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997. v. 2.

\_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997. v. 3.

\_\_\_\_\_. **Prosas bárbaras**. Porto: Livraria Chardron, 1903.

\_\_\_\_\_. **Prosas bárbaras**. 3. ed. Porto: Livraria Chardron, 1917.

\_\_\_\_\_. **Prosas bárbaras**. Porto: Lello & Irmão, 1945.

\_\_\_\_\_. **Prosas bárbaras**. Porto: Lello & Irmão, 1946?.

\_\_\_\_\_. **Prosas bárbaras**. Porto: Lello & Irmão, 1951.

QUEIRÓS, Eça de. **Prosas bárbaras**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.

\_\_\_\_\_. **Prosas bárbaras**. 2. ed. Lisboa: Livros do Brasil, 1970.

\_\_\_\_\_. **Prosas bárbaras**. Mem Martins: Europa-América, D.L., 1988.

\_\_\_\_\_. **Prosas bárbaras**. Lisboa: Planeta DeAgostini, 2006.

\_\_\_\_\_. **Prosas bárbaras**. Porto Alegre: Editora Pradense, 2012.

\_\_\_\_\_. **Prosas bárbaras y otros ensayos**. Trad. Andres Gonzales-Blanco. Madrid: Biblioteca Nueva, 19?.

\_\_\_\_\_. **Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

\_\_\_\_\_. A propôs du “Mandarim” Lettre qui aurait dû être une préface. *In*: \_\_\_\_\_. **O mandarim**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. p.195-199.

\_\_\_\_\_. Carta aos editores. *In*: \_\_\_\_\_. **Obra completa**: quatro volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, v. 4.

\_\_\_\_\_. Correspondência. *In*: \_\_\_\_\_. **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1986, v. 3.

\_\_\_\_\_. Prosas bárbaras. *In*: \_\_\_\_\_. **Obras completas de Eça de Queirós**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1980. v. 10.

\_\_\_\_\_. Prosas bárbaras. *In*: \_\_\_\_\_. **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1947. v. 8.

QUEIROZ, Eça de; MACHADO, Júlio César; ALMEIDA, Fialho de. **Contos do diabo**. Lisboa: Edições Rolim, 1983.

REIS, Beatriz Cinatti Batalha (Org.). **Eça de Queiroz e Jaime Batalha Reis** cartas e recordações do seu convívio. Porto: Lello & Irmão, 1966.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 1995.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

\_\_\_\_\_. O cânone da literatura queirosiana. **Veredas**, Porto Alegre, v. 8, 2007, p.185-199.

\_\_\_\_\_. Eça de Queirós do romantismo à superação do naturalismo. *In*: \_\_\_\_\_ (Dir.). **História da literatura portuguesa – o realismo e o naturalismo**. Lisboa: Alfa, 2001. p. 155-210.

\_\_\_\_\_. Introdução. *In*: \_\_\_\_\_. **Introdução à leitura d“Os Maias”**. Coimbra: Almedina, 1979. p. 11-27.

REIS, Carlos. Figurações do insólito em contexto ficcional. *In*: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2012. p. 54-69.

REIS, Carlos; PEIXINHO, Ana Teresa. Introdução. *In*: QUEIRÓS, Eça de. **Textos de imprensa I: (da Gazeta de Portugal)**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. p. 15-52.

REIS, Jaime Batalha. Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós. *In*: QUEIRÓS, Eça de. **Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. p. 165-198.

RIBEIRO, Maria Aparecida. **História crítica da literatura portuguesa: realismo e naturalismo**. Lisboa: Editorial Verbo, 1994.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Ana Paula Fernandes. **Eça de Queirós e as páginas esquecidas do “Distrito de Évora”**. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas) – Universidade Aberta, Lisboa, 2008. Disponível em: <<https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/611/1/LC457.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2018.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSADO, Teresa Manuela Vasques Fadista da Cruz. **Camilo e Eça: o apelo do horror**. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos – Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004. Disponível em: <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/22956>>. Acesso em: 1 maio 2018.

SACRAMENTO, Mário. **Eça de Queirós – uma estética da ironia**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de *Madame Bovary*. *In*: \_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 47-65.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 7. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

SANTOS, João Camilo dos. Eça de Queiroz: coerência e evolução. **Voz Lusíada**, São Paulo, n. 16, 2011, p. 156-166.

SARAIVA, António José. **As ideias de Eça de Queirós**. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1982.

SARAIVA, António José. O manto da fantasia. *In*: \_\_\_\_\_. **A tertúlia ocidental: estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queirós e outros**. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 1995. p. 149-157.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 11. ed. Porto: Porto Editora, 1979.

SARAIVA, Maria Isabel. A adjetivação nas “Prosas bárbaras” de Eça de Queirós. **Separata do Boletim de Filologia**, p. 281-303, 1948.

SERRÃO, Joel. **O primeiro Fradique Mendes**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

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

SIMÕES, João Gaspar. **Eça de Queiroz: o homem e o artista**. Lisboa: Dois Mundos, 1945.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. **A literatura “negra” ou “de terror” em Portugal (séculos XVIII e XIX)**. Lisboa: Editorial Novaera, 1978.

\_\_\_\_\_. **O “horror” na literatura portuguesa**. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

STRATTON, Stephen Samuel. **Nicolo Paganini: His Life and Work**. London: Westport, 1907.

TARUSKIN, Richard. **The Oxford History of Western Music**. Oxford: Oxford University Press, 2005. v. 3.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. Romance gótico: persistência do romanesco. *In*: \_\_\_\_\_. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo, Boitempo Editorial, 2002. p. 18-135.