

O “MEFISTÓFELES” DE EÇA DE QUEIRÓS

Antonio Augusto Nery
(Universidade Federal do Paraná)

RESUMO

A crônica “Mefistófeles” foi escrita por Eça de Queirós em 1867 e publicada nesse mesmo ano no jornal *Gazeta de Portugal*. O texto faz parte do volume *Prosas bárbaras*, publicação póstuma de 1903, em que estão compilados alguns dos primeiros textos escritos por Eça. Toda a narrativa da crônica é centrada na análise da ópera *Fausto*, composta pelo francês Charles Gounod, em 1859, obra esta baseada na ficção homônima de Goethe. Por intermédio da personagem principal da ópera, *Mefistófeles*, o cronista sobrecarrega a “figura” do diabo com características positivas que se sobrepõem às poucas proposições negativas que se constatam. Percebe-se nitidamente, nesse discurso, a exaltação de características que aproximariam o diabo dos humanos e, concomitantemente, o rebaixamento de aspectos concernentes à esfera do divino e do que era considerado discurso moral e ético pela tradição religiosa. Pretendemos demonstrar que, nesta crônica, Eça de Queirós já expõe particularidades da figura demoníaca que irão permanecer na composição das diversas personagens diabólicas que povoam sua extensa produção literária.

PALAVRAS-CHAVE: Eça de Queirós; “Mefistófeles”; Diabo.

ABSTRACT

The chronicle named “Mefistófeles” was written by Eça de Queirós in 1867 and published in the same year at the *Gazeta de Portugal* newspaper. This text is part of the *Prosas bárbaras* volume posthumously published in 1903 with some of Eça’s first works. All the narrative from the chronicle is centered in the analysis of the opera *Fausto*, composed by Charles Gounod in 1859 (which was based in Goethe homonymous work). By the main character of the opera, *Mefistófeles*, the chronicler places the devil figure with positive characteristics that overcome the bad ones presented. It is noticed, in this discourse, the exaltation of the human characteristics in the devil, and at the same time, the lowering of the ones that are from the celestial level and from the moral and ethic discourse of the religious tradition. We intend to demonstrate that in this chronicle, Eça de Queirós already exposes some particularities from the demonic figure that will remain in many of his demonic characters.

KEYWORDS: Eça de Queirós; “Mefistófeles”; Devil.

Na maioria dos escritos de Eça de Queirós (1845-1900) nos quais o diabo figura como personagem secundária ou apenas menções são feitas à figura satânica percebe-se, notadamente, que Satanás figurará como um dos principais motivos para o desenvolvimento de apologias voltadas ao individualismo moderno ou será mote para a construção de críticas ferinas direcionadas à Instituição religiosa. (cf. NERY, 2010).

De fato, se tal afirmação poderia ser admitida já em uma primeira leitura de obras como *A relíquia* (1887) e *O mandarim* (1880), o mesmo não acontece em algumas das primeiras obras de Eça, especificamente os textos produzidos entre 1863 e 1870, coligidos postumamente no volume *Prosas bárbaras* (1903).

Referimo-nos particularmente a dois textos das *Prosas...* nos quais temos explícitas menções ao diabo, o conto “O Senhor Diabo” e a crônica “Mefistófeles”. Em trabalho recente nos dedicamos à análise mais profunda do conto “O Senhor Diabo”¹, demonstrando que o teor da crítica à Instituição religiosa, realizada no texto pela personagem Diabo, evidencia-se não por ataques diretos à Religião ou à ortodoxia religiosa, mas, sobretudo, pelo fato de Satanás figurar completamente humanizado, contrariando consideravelmente as prerrogativas cristãs sobre o “príncipe das trevas”, constituindo, assim, uma grande heresia e dessacralização aos dogmas da Instituição religiosa cristã.

Também nesse texto sugerimos que Eça parecia estar seguindo os princípios da religiosidade popular portuguesa que pressupõem o Diabo como “alguém” muito próximo dos seres humanos porque fora rebaixado e conheceu as agruras terrenas vivenciadas pela humanidade (cf. ESPÍRITO SANTO, 1990, p. 163). Tal concepção, advinda da crença popular, permite certo esfacelamento da dicotomia bem *versus* mal, um dos demais fundamentos basilares da Igreja.

No trabalho que ora se apresenta, gostaríamos de dedicar atenção especificamente à crônica “Mefistófeles”, texto no qual essa crítica indireta que permeia o conto “O senhor diabo” pode igualmente ser constatada.

Escrita em dezembro de 1867, toda a narrativa da crônica é centrada na análise da ópera *Fausto*, composta pelo francês Charles Gounod (1818-1893), em 1859, obra esta baseada na ficção homônima de Goethe (1749-1832).

O drama de Gounod gozou de muito sucesso no contexto finissecular do Oitocentos por retratar a conhecida história do Doutor Fausto de forma dramática e musicalmente bem composta, cativando plateias em diversos teatros europeus. Segundo Rosenthal (1990), tal recepção positiva à ópera não foi diferente em Portugal: “Era época de intensa ressonância do tema fáustico em Portugal, o que se comprova pelo fato de a obra homônima de Gounod, estreada em dezembro de 1865 no Teatro de São Carlos em Lisboa, ter sido levada a cena 87 vezes, em apenas seis anos” (ROSENTHAL, 1990, p. 38-39).

O narrador queirosiano detém sua atenção especialmente sobre a personagem Mefistófeles, defendendo que é somente a partir de sua atuação que todas as outras ações e atuações da trama têm “vida” e sentido. Assim, para ele, até mesmo Fausto é uma personagem secundária ofuscada pela magnitude da representação de Mefistófeles, já que todas as outras personagens atuam, “mas só Mefistófeles vive.” (QUEIRÓS, 1945, p. 207).

A afirmação é complementada pelas impressões constatadas a partir da figuração do diabo, insistentemente reiterada:

E a sua grande figura angulosa, nervosa, elástica, incisiva, atravessa o drama com os seus lirismos nostálgicos, as suas sensualidades tristes, os seus misticismos artificiais – *glorificando a força brutal do dinheiro, escarnecendo as castidades expirantes, empurrando o Fausto espiritualista para a violência lasciva, combatendo a serena inspiração do Cristo, negociando em almas, e abatendo toda a penosa construção da honra, do dever, do perdão, do amor, da purificação* – com o riso trágico do mal! Aquela ópera é uma simples aventura do antigo Diabo. (QUEIRÓS, 1945, p. 207, grifo nosso)

Utilizando a personagem da ópera, o discurso do narrador sobrecarrega a figura do diabo com características positivas que se sobrepõem às poucas constatações negativas que se apresentam, sempre demonstrando a elevação de características humanas e rebaixamento de aspectos concernentes à esfera do divino e daquilo que era considerado discurso moral e ético pela tradição religiosa.

O trecho citado é exemplar para compreendermos a maneira como o diabo será apresentado, pois ao impingir a Satã características que poderiam parecer negativas – como as grifadas no excerto –, o narrador, na verdade, deixa entrever que são justamente estas atitudes “questionáveis” que o fazem valorizar o Mefistófeles da ficção.

A narração, assim, não somente se torna cúmplice da figura diabólica revisitada como símbolo de ideais individualistas, como o inconformismo com o poder dominante, moralizante e cerceador, exercido por qualquer figura ou Instituição autoritária, mas retoma também os princípios da religiosidade popular portuguesa de emitir questionamentos e afrontas aos discursos dogmáticos impostos pela instituição religiosa como padrão para seguir as crenças por ela veiculadas.

Gostaríamos de apontar para um aspecto da análise crítica deste “crítico de ópera”: sempre em meio às suas constatações, voltadas quase sempre à atuação do diabo, temos algumas proposições que impingem adjetivos e características ao anjo decaído que estão além da mera atuação deste na ópera, mas claramente fazem parte da opinião pessoal do narrador com relação a Satanás.

Na citação feita acima, a última frase é simbólica nesse sentido, pois, ao dizer que “aquela ópera é uma simples aventura do antigo diabo”, temos nas entrelinhas a postulação de que o antigo diabo possuía muitas outras aventuras que são mais importantes que a desenvolvida por Gou-

nod, o qual não foi capaz de construir uma história à altura de Mefistófeles, uma história que não fosse simples, talvez pelo fato de Gounod não ter se atido à grandeza da personagem como símbolo dos ideais que o narrador julgava representar, e deixado-a “presa” em mais uma daquelas aventuras simples nas quais ele figura como tentador.

Em outras palavras, Gounod teria investido simplesmente no diabo enquanto representante de um duelo maniqueísta em disputa pela vida de Fausto, quando poderia ter composto uma ópera que fosse “A” aventura do moderno Diabo.

Seguindo a crítica, principia no texto uma comparação explícita entre a obra de Gounod e a obra de Goethe, para, claramente, justificar e referendar o intuito do narrador, já declarado: a importância e grandeza do diabo sobre qualquer outra personagem. Prova disso é que o foco narrativo volve-se para aqueles que todos concebem como personagem principal, Fausto, defendendo que ele, na obra de Gounod, é apenas um qualquer que pactua com o diabo em prol de ambições vãs e pequenas se comparadas com as desejadas pelo Fausto goethiano:

Nela, o Fausto não é o sábio que penetrou a medicina, a física, a lógica, a dialéctica, a dogmática, a teologia, a metafísica, para quem os seis mil anos do passado são apenas o prefácio do saber humano, que procura o X terrível da equação dos astros, e que ao ruído que faz a sua alma buscando através da Natureza o Deus fugitivo, o Mistério, só consegue despertar os dormentes do seu coração, os desejos, os beijos luminosos, e as languidezas silenciosas: não é o homem que se enoja das vazias realidades da vida e da paixão, e que se recolhe num estoicismo trágico, tendo todavia, sempre, dentro do peito, o coro soluçante e rebelde dos desejos infinitos e das ásperas curiosidades, até que enfim, mais sereno e transfigurado, vai ao fundo do mundo antigo buscar o corpo sublime de Helena e tem dela, que é o ideal da forma antiga, um filho, Eufórion, que é o ideal do espírito moderno. (QUEIRÓS, 1945, p. 208)

O narrador transpõe desprezar os motivos do Fausto de Gounod, justamente pelo fato de ele não ter explicitado seus desejos individuais, sendo apenas um títere romântico. Nesse sentido, fica aparente nas entrelinhas certa crítica com relação à adaptação realizada pelo autor francês, feita possivelmente para agradar a sociedade burguesa daquele contexto, ainda franca consumidora da estética romântica.

Para defender seu ponto de vista, detém-se por diversas linhas comparando o Fausto da ópera, agora não somente com o de Goethe, mas com diversos outros personagens de “legendas”, outras ficções, que compactuaram com o diabo por conta de motivos pouco nobres:

Não, na ópera Fausto é simplesmente um daqueles ambiciosos grotescos, que contratavam por escrito com o velho Diabo, nos claustros malditos, e lhe compravam a

realização de um desejo por uma pequena coisa desprezível, menos valiosa que o dinheiro e que os estofos, uma coisa inútil e estéril, que se lhe atirava desabridamente – e que era simplesmente a alma! As lendas estão cheias destas negociações. (QUEIRÓS, 1945, p. 208)

Segundo o narrador, é por ter firmado o pacto, movido por uma “ambição grotesca” que o Fausto de Gounod não se compara com o de Goethe.

O Fausto goethiano teria desejos e ambições completamente nobres e justificáveis, justamente por conta de suas motivações individualistas, quais sejam, a inteira liberdade em fazer escolhas – aderindo também às consequências que tais escolhas poderiam trazer –, em prol de satisfazer suas próprias vontades e desejos, bem como o fato de não se deixar afetar pelas normas que estaria destinado a obedecer.

Já em Gounod a personagem fora movida especialmente pelo amor de Margarida, tido pelo narrador como causa pouco nobre: “Fausto vende desprendidamente a alma pelo amor vulgar de uma rapariga clara e loura, que tinha um modo celeste de fiar, cantando!” (QUEIRÓS, 1945, p. 209).

Margarida, aliás, é uma das personagens que é alvo da crítica comparativa do narrador; segundo ele, se na ficção de Goethe ela teria assumido uma importância simbólica reconhecida, na peça que ora ele analisa o objeto de desejo de Fausto fora composto de forma fútil e apenas figurativa:

Margarida não é, na ópera de Gounod, como em Goethe, o símbolo da alma alemã, simples, casta, sofredora [...] A Margarida da música sábia de Gounod é uma alma lírica, nebulosa, nostálgica, sensual, para quem o amor é um magnetismo suave, a oração uma luta com o mal, a morte um libertamento [sic] romântico da vida – insuficiente e vazia. Este Fausto tem na alma um lirismo teatral, esta Margarida um paraíso artificial. (QUEIRÓS, 1945, p. 209)

Conforme já prenunciamos, em meio à querela sobre a composição da personagem Fausto, Gounod *versus* Goethe, que toma boa parte do texto, a atuação de Mefistófeles, a personagem “soberana”, elegida e devidamente elogiada pelo narrador de antemão, passa ileso e despercebida.

O demônio não é em nenhum momento comparado ao seu homônimo da obra de Goethe, pois, para o nosso “crítico de ópera”, ele parece exercer sua performance de forma clara, irresoluta e inquestionável, da mesma maneira que a tradição de “pactos” sempre propagou:

O Diabo cumpria escrupulosamente o contrato: havia para estas negociações uma jurisprudência dogmática. Sujeitava-se mesmo a acompanhar o contratador, como uma inspiração visível, como um camarada de perigos, para lhe facilitar a ampla realização do desejo. [...] Mas ele, o bom Mefistófeles, tem uma vida real e poderosa. E ele – a antiga criatura terrível e grotesca, vaidosa, infame e trágica. (QUEIRÓS, 1945, pp. 209-210)

Dedicando novamente sua atenção ao diabo, o narrador começa a utilizar a mesma estratégia narrativa empreendida no conto “O Senhor Diabo”, elencando as diversas atuações que o “Anjo Negro” tem na história da humanidade, para, ao que tudo indica, valorizar ainda mais Satã e referendar os aspectos positivos da personagem.

Eximindo-se de analisar se esta ou aquela ação do diabo é moral ou eticamente negativa, descrevendo as peripécias históricas do diabo, há a valorização da figura diabólica. Mesmo que os discursos evoquem adjetivos negativos para ela, isso é relativizado frente à “grandiosidade” histórica de Satã, além do fato de que tais adjetivos podem facilmente ser impingidos também a qualquer ser humano.

O discurso sugere justificar os feitos questionáveis do diabo histórico pela atuação do “maravilhoso” Mefistófeles da obra de Gounod, em uma prova inquestionável de que o narrador demonstra-se, de fato, seduzido pela força representativa do diabo ao longo da história, principalmente na modernidade, com os sentidos da figuração demoníaca oriunda da obra Goethe.

Assim, nesse processo discursivo, teremos expostos e invocados, tal qual em “O Senhor Diabo”, os elementos da religiosidade popular portuguesa, bem como os discursos dos literatos contemporâneos a Eça, entre os quais Baudelaire (1821-1867) e Flaubert (1821-1880), que retomam o diabo como um ente divino que estando muito próximo aos homens, os compreende e pode colaborar em suas mais diversas agruras.

Em tal processo, os primeiros narradores queirosianos instituem aquilo que gostaríamos de denominar de “compreensão e admiração pelo diabo” e iniciam uma forma de se dirigir a Satanás que perpassará todos os outros textos do autor, conforme já comprovamos (cf. NERY, 2010).

A admiração parece residir no princípio, direta e indiretamente reiterado em “Mefistófeles”, de que o diabo está muito próximo do ser humano, ou nas palavras do nosso narrador, “crítico de ópera”, de que o diabo é “alguém” que “tomou tanta familiaridade com o homem” (QUEIRÓS, 1945, p. 212).

A nosso ver, Eça deu um outro nome, “familiaridade”, para o ideal de diversos escritores contemporâneos seus que difundiram em suas obras, entre outras características do diabo moderno, justamente a ideia de que Satã poderia ser o “divino” representante da humanidade e dos princípios do individualismo moderno, expressos na obra de Baudelaire, por exemplo.

Cabe reiterar que tal compreensão da figura satânica possui vínculo estreito com a religiosidade popular portuguesa. Moisés Espírito Santo postula que o diabo da religiosidade popular de Portugal difere consideravelmente daquele diabo medieval propagado pela doutrina católica: “O papel do Diabo é ambivalente – umas vezes é mau e outras é prestável, conselheiro das mulheres oprimidas ou abandonadas” (ESPÍRITO SANTO, 1990, p. 125).

Em Portugal o “anjo decaído”, na maioria das vezes, não detinha o caráter maléfico e onipotente daquele diabo conhecido em outros países europeus. Era uma personagem do cotidiano: podia ser enganado, era uma figura risível e jocosa, muito próximo de um bufão, amigo dos homens.

Espírito Santo explicita em sua pesquisa que para a religiosidade popular portuguesa a reverência que se tinha a Deus, mantinha-se também em relação ao Diabo. A divisão entre bem e mal não era tão nítida como a concebida pela Instituição religiosa, estando aparentemente imbricados, em muitos ritos, Deus e Diabo:

Na maior parte dos casos, os camponeses dizem “coisa boa” ou “coisa ruim”, mas são inteiramente incapazes de explicar o que se encontra por detrás desse preconceito. Uma “boa coisa” não é sempre referida a Deus, diga-se o que se disser. Existem ritos que são considerados “boa coisa” que, se se atender ao seu contexto e às suas cláusulas redibitórias, são dirigidos a uma potência ctónica, obscura e vingativa, isto é, ao que normalmente se chama o Diabo. Aliás, a sabedoria camponesa aconselha a ser tão reverente com o Diabo como com Deus, já que “o Diabo não é tão feio como o pintam”. Na religião popular eles não são concorrentes, cada um escolhe a sua clientela. (ESPÍRITO SANTO, 1990, p. 16)

Deus, assim, é também passível de questionamentos, e está sempre na “berlinda”, sendo inquirido acerca dos sofrimentos humanos, quando não é preterido por Satanás, uma vez que este, por estar “vivente na terra”, estaria mais próximo dos homens, experimentando as situações prosaicas da vida e sensível às dores humanas mais simples e rotineiras. Nesse sentido Espírito Santo irá propor que o diabo

[...] desempenha muitas vezes o papel de um benfeitor, enquanto Deus, ser distante e ocioso, se desinteressa das questões mesquinhas que são a felicidade conjugal, a ligação entre os amantes, a atribuição de riquezas aos deserdados (a fortuna dos ricos é vista como um dom de Deus), a separação dos amores ilícitos, etc. Na religião popular, Deus e o Diabo, o padre e a feiticeira partilham as tarefas do que concorrem entre si. (ESPÍRITO SANTO, 1990, p. 163)

Na maneira como o Diabo é encarado pela religiosidade popular encontram-se conjugados não somente os anseios desse modo particular de viver a fé, mas também muito do sentido “moderno” propagado pelos autores franceses e elogiado pelo narrador queirosiano na atuação do Mefistófeles da ópera de Gounod.

É importante lembrar, ainda, que nessa aproximação homem/diabo temos diretamente a já afirmada crítica à Instituição religiosa pairando sobre as proposições do narrador. Se em “Mefistófeles” não temos nenhuma crítica aparente contra ela ou contra a Religião, como em “O Se-

nhor Diabo”, o simples fato de enaltecer Satanás, pode sim ser considerado uma afronta ao pensamento unívoco professado pelas instituições religiosas cristãs que rebaixam o diabo e elevam a Deus.

Portanto, principia-se aqui, nos textos coligidos das *Prosas Bárbaras*, o recorrente processo de analogia entre a figuração do Diabo e a consequente depreciação da Instituição religiosa, quase sempre a Igreja Católica, que estará presente nas obras de Eça nas quais o “anjo decaído” atua como personagem, principal ou não.

O último parágrafo de “Mefistófeles” é muito importante para a compreensão dessa perspectiva, pois para finalizar sua análise da ópera de Gounod o narrador queirosiano aprecia particularmente a musicalidade da obra, sobre a qual emite o seguinte parecer: “Toda aquela música da ópera que envolve Mefistófeles é a vaga melodia sombria do mal. Tem o escárnio, tem a violência, tem as trevas, a jovialidade e o medo. Range, ri, treme, devasta, insulta e vence” (QUEIRÓS, 1945, p. 212). O discurso final, como se percebe, pretende afirmar que a musicalidade da peça direcionada à atuação do diabo faz jus à personagem para quem é dedicada.

Reparemos que para o narrador os verbos utilizados para comentar a “música que envolve Mefistófeles” se confundem com o próprio Mefistófeles. Dessa forma, Eça finda sua narrativa deixando pairar as mesmas inquirições indiretas devotadas ao diabo, encontradas no conto “O Senhor Diabo”: “Quem é o vitorioso?”, “Quem é o melhor?”, “Quem, enfim, range, ri, treme, devasta, insulta e vence?”

Pode não ser o mesmo diabo das *Prosas Bárbaras* que “passará” por *O mandarim* e *A relíquia*, e que chegará até as *Vidas de Santos*, narrativas escritas por Eça entre 1891 e 1897, em sua última década de vida, nas quais temos diabos diversamente representados. No entanto, a atuação do diabo, seus “intentos”, serão sempre os mesmos, sempre comportará contraposições e questionamentos, quase sempre voltados direta e indiretamente à Instituição religiosa, além de inquietações e revisões daquilo que é tido como correto, certo, inquestionável, divino.

Transparecendo ideais positivos ou negativos, os “diabos de Eça” dão a mesma ênfase em suas atuações, propagam, por intermédio dos discursos que elevam o homem e rebaixam a divindade, não somente uma mensagem contrária à atuação da Igreja no mundo, mas também questionamentos voltados aos dogmas e doutrinas basilares da Instituição.

É preciso enfatizar que, se, por um lado, nos textos das *Prosas Bárbaras* em que o Diabo é personagem encontramos, sem dúvida, a difusão do arquétipo satânico moderno, no qual, o diabo é “amigo” fiel dos homens, por outro, não podemos descuidar e acreditar que Satã estará imbuído somente dos significados que tal característica pode querer representar – como a liberdade, o individualismo e a crítica aos tradicionalismos. Estamos lidando com Eça de Queirós e, por isso, sempre temos que antever a mão dupla da ironia cara à prosa do autor.

Prova disso podemos notar em outro conto das *Prosas...*, “O milhafre”, no qual não teremos o diabo em atuação, mas remissões a este projeto “diabólico” moderno anunciado na crônica “Mefistófeles” e no conto “O Senhor Diabo”. Nessa narração, temos o prolongamento das críticas feitas nos referidos textos e que, além de ajudar a compreender os “diabos” das *Prosas Bárbaras*, também lançará luz sobre outros “diabos” que estariam por vir, como o presente em *O mandarim*.

Publicado em 1867 e também coligido nas *Prosas bárbaras*, “O milhafre” é um pequeno texto, composto praticamente pelo diálogo entre um homem, que sugere representar a humanidade, especialmente a classe burguesa, e um milhafre, ave de rapina.

Aqui toda a atmosfera “satânica” estará funcionando como motivadora para a crítica direta a ideais burgueses e materialistas, bem como às instituições que difundem tais ideais, entre elas, na visão do narrador queiroiano, logicamente, a Instituição religiosa.

O rendez vous se dá em uma casa abandonada e a ave figura empoleirada em um crucifixo todo carcomido, roído pelos ratos e praticamente despedaçado. A conversa toda (o conto todo) parece resumir-se em um só objetivo, que é o de 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. Indiretamente a crítica aplica-se também à Instituição religiosa que não somente aos olhos de Eça, mas de todos os seus companheiros da futura Geração de 70, empenhava-se na mesma “materialidade” da sociedade.

Daí entende-se o porquê da cruz deteriorada que simboliza a contraposição da mensagem evangélica com a sociedade burguesa daquele contexto; a fraternidade, o bem, a justiça e a humildade não poderiam ter lugar porque o homem burguês, interessado na materialidade, não poderia suportar o projeto cristão de vida.

A incompatibilidade da mensagem evangélica de Jesus com a sociedade, e dirigida particularmente ao contexto do século XIX, é transmitida e enfatizada pela obscura ave de rapina, a qual, mesmo não sendo o próprio diabo, representa para diversas tradições um símbolo do mal ou ligada à feitiçaria e à magia – lembremos da representatividade do corvo, por exemplo.

A partir da leitura crítica de “Mefistófeles” e de “O milhafre”, e considerando todos os outros textos coligidos nas *Prosas Bárbaras*, não poderíamos deixar de afirmar, na finalização deste trabalho, que são evidentes nestes primeiros escritos de Eça, as preocupações com as desigualdades sociais e com as críticas voltadas a diversos aspectos da sociedade burguesa, temas estes que acompanharam o autor até sua produção derradeira.

Temos nessa coletânea de textos, a nosso ver, os primórdios da maneira como Eça lidou com temas sociais e os princípios iniciais da crítica à realidade portuguesa oitocentista que lhe sagraram para a posteridade em obras que iria ainda escrever.

Somente por isso, os textos das *Prosas bárbaras* não podem ser esquecidos e desprezados, como muitas vezes foram pela crítica, por supostamente se distanciarem daquele discurso literário empreendido por Eça em suas obras mais famosas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESPÍRITO SANTO, Moisés. *A religião popular portuguesa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.

NERY, Antonio Augusto. *Diabos (diálogos) intermitentes: individualismo e crítica à Instituição religiosa em obras de Eça de Queirós*. Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 2010.

QUEIRÓS, Eça de. *Prosas bárbaras*. Porto: Lello e Irmãos, 1945.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *Perfis e Sombras: Estudos de Literatura Alemã*. São Paulo: E.P.U, 1990.

(Recebido para publicação em 09/11/2011,

Aprovado em 21/12/2011)

NOTAS

1 NERY, Antonio Augusto. “O senhor Diabo”, um dos primeiros diabos de Eça de Queirós. In: ALVES, Carla Carvalho, et. all. (Orgs). *Repensando a literatura portuguesa oitocentista*. São Paulo: Biblioteca 24x7, 2010, p. 223-244.