

L
Letras
Vinte e Nove

A Gênese da
Personagem Queiroziana
em *Prosas Bárbaras*



Am. Teresa Peixinho

L

A Gênese da Personagem Queiroziana em Prosas Bárbaras



ISBN 972-798-035-X



9 789727 980352

COIMBRA

MINERVA LITERÁRIA

Entre a literatura prática viva designada por 'escrita' e a literatura ensinada nas escolas ou na Universidade, a distância é sem dúvida inmensurável, a contradição talvez insuperável. A crítica literária representa no entanto o conjunto das mediações que permitem a passagem, de facto e de direito, entre estes dois universos. O perigo de uma tal mediação é duplo. Por um lado, assistimos a uma trivialização do fenómeno literário, acontecendo que em nome de uma pretensa legibilidade se sacrifique ao interesse pedagógico aquilo que constitui a dimensão propriamente literária da obra estudada. Por outro lado, no demasiado respeito pela literariedade, arriscamo-nos a suprimir a relação pedagógica que, quer se queira quer não, permanece a razão de ser de todo o trabalho crítico.

Este difícil ponto de equilíbrio define o lugar e o plano onde a nossa colecção pretende situar-se. Acolhendo tanto o ensaio quanto o comentário, a análise quanto a biografia de escritor, a problematização teórica quanto o quadro histórico, Minerva Literatura propõe-se facilitar a abordagem do fenómeno literário sem no entanto lhe negar a sua "radicalidade". É nosso ensejo fornecer utensílios, pontos de vista, saberes a um tempo precisos e fundamentados. Queramos banizar o campo literário sem o banalizar. Estudos originais, nacionais ou estrangeiros, permitirão medir esse domínio específico, a *Literatura*, que parece dever e poder escapar à dominação dos *media*, com a condição de ser sempre melhor compreendido na sua irredutível diferença.

Quarta série

**A GÊNESE DA
PERSONAGEM QUEIROSIANA
EM PROSAS BÁRBARAS**

ANA TERESA PEIXINHO

A GÉNESE DA
PERSONAGEM QUEIROSIANA
EM *PROSAS BÁRBARAS*

COLECÇÃO Minerva Literatura
AUTOR Ana Teresa Peixinho
TÍTULO A génese da personagem queirosiana em *Prosas Bárbaras*
MOTIVO DA CAPA *Retrato de Eça de Queirós*, óleo sobre tela de REBELO
CAPA Victor Torres
COMPOSIÇÃO Grafismos - Pedro Bandeira
IMPRESSÃO Imprensa de Coimbra, Lda.
DEPÓSITO LEGAL 178645/02
ISBN 972-798-035-X
EDIÇÃO Edições MinervaCoimbra - Rua dos Gatos, 10
E DISTRIBUIÇÃO 3000-200 Coimbra Codex - Portugal
Telef.: 239 826 259 / 239 701 117 - Fax: 239 717 267
E-mail: livrariaminerva@mail.telepac.pt
1ª EDIÇÃO Abril de 2002

© Copyright 2002 Ana Teresa Peixinho e Edições MinervaCoimbra.
Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor.

MinervaCoimbra
2002

PREFÁCIO

Quando, em 1866, começou a publicar na *Gazeta de Portugal* os folhetins que depois foram reunidos nas *Prosas Bárbaras*, Eça de Queirós contava pouco mais de vinte anos. Era, então, um jovem esse Eça que iniciava a sua vida literária, quase num rompante que não deixou de causar perplexidades e até mofa: o impulso de criatividade, de imaginação, de ousadia temática e de irreverência estilística que caracterizavam a atitude literária do neófito bem o justificavam. E Jaime Batalha Reis, companheiro de boémia e, por essa altura, de aventuras fradiquistas sugestivamente o explicou quando, muito tempo depois, escreveu a admirável introdução que acompanhou a publicação póstuma do volume *Prosas Bárbaras*. "Éramos assim absurdos em 1867!" exclamou o narrador e biógrafo de Fradique, numa expressão que Batalha por certo subscreveria.

Absurdos ou não o que é facto é que os textos queirosianos da *Gazeta de Portugal* marcaram uma época e abriram um trajecto. E, sendo assim, eles acabaram por constituir uma relevante etapa da vida literária de Eça de Queirós, etapa a que a bibliografia crítica queirosiana nem sempre deu a atenção devida. Também por isso deve ser saudada a publicação deste livro de Ana Teresa Peixinho de Cristo, até porque, tendo começado por ser uma dissertação

académica, ele conhece agora um público mais vasto do que o dessa sua forma originária.

O que neste trabalho pode ler-se é uma sugestiva análise que muito bem valoriza o carácter fundador dos textos das *Prosas Bárbaras*, na origem da vocação narrativa de Eça de Queirós. É aqui que essa vocação emerge; é nos relatos (quando disso se trata) esboçados por este jovem Eça que germina a narratividade, como propriedade que o escritor maduro – romancista e contista – veio a disciplinar e a elaborar. O que permite afirmar que esta espécie de “arqueologia” literária e narrativa a que o estado de Ana Teresa Peixinho de Cristo procede constitui um contributo decisivo para se conhecer a aprendizagem que Eça teve que cumprir, de forma demorada e paciente. Não por acaso, o primeiro romance de exclusiva e voluntária autoria queirosiana veio a ser publicado apenas em 1876, ou seja, dez anos depois dos primeiros folhetins da *Gazeta de Portugal*; e mesmo esse romance – que era *O Crime do Padre Amaro*, na sua segunda versão – acabou por ser superado por novo e laborioso processo de escrita, que desembocou na versão definitiva, de 1880.

Para além do que fica dito, convém notar que este estudo de Ana Teresa Peixinho de Cristo incide na personagem (e por isso são aqui valorizados certos folhetins em detrimento de outros), como categoria fundamental do que depois foi o trajecto literário de Eça. Também por isso, o contributo que este trabalho vem trazer ao campo dos estudos queirosianos é digno de registo: ao contrário do que muitas vezes se diz e outras se escreve, Eça foi também um romancista de personagens, conforme aqui pode ver-se, num estádio ainda embrionário mas já significativo de escrita narrativa.

Foi Eça quem um dia declarou que “desde que nós, Portugueses, laboriosamente conseguimos arranjar uma ideia dentro do crânio – a nossa preguiça intelectual, o nosso desleixo, este fundo de desdenhosa indiferença que todos

os meridionais têm pelas ideias e pelas mulheres, impedem-nos de lhe mexer, de a tirar do seu canto, onde ela fica ganhando bolor em tranquilidade e para sempre.” Talvez a leitura deste estudo de Ana Teresa Peixinho de Cristo ajude a rever, a propósito de Eça e do trabalho literário que arduamente desenvolveu, ideias e preconceitos que importa tirar do canto em que preguiçosamente se instalaram.

Carlos Reis

INTRODUÇÃO

1. Considerações Prévias

O presente estudo que agora se publica resulta da nossa Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Outubro de 1996. Fizemos pequenas alterações ao texto inicial e actualizámos a bibliografia com títulos que, entretanto, surgiram. Num ano de comemorações queirosianas, pretendemos que este livro constitua mais uma homenagem a Eça, recordando-nos os inícios da carreira literária do grande escritor.

Pouco tempo depois de termos iniciado o estudo dos folhetins de *Prosas Bárbaras*, a colectânea despertou-nos, de imediato, uma dupla curiosidade: por um lado, ao nível das temáticas e ao nível do estilo, os vinte textos⁽¹⁾ mantinham

(1) Referimo-nos a vinte e não a vinte e um, pois não considerámos o texto «A Morte de Jesus», uma vez que este não é da mesma série de publicações da «Gazeta de Portugal». Segundo Guerra da Cal, este conto foi publicado em folhetins na «Revolução de Setembro», entre Abril e Outubro de 1870. Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz - Apêndice Bibliografia Queirociana*, Tomo I Bibliografia Activa, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1975, p. 174.

uma considerável distância, relativamente à imagem da Obra queirosiana de que tínhamos conhecimento; por outro lado, à medida que o nosso estudo ia progredindo, avolumava-se a intuição de que, apesar de toda aquela distante divergência e consequente diferença, existiam fortes hipóteses de encontrarmos alguns pontos de contacto entre estes textos e a futura produção do Autor.

Para além desta sensação, que aliás se adensava, através das sucessivas leituras, pressentíamos também que se abria um novo campo de estudo, ainda deficitariamente explorado, capaz de rasgar novas perspectivas no que respeita ao estudo do Autor e da sua Obra. Na verdade, estes primeiros escritos de Eça constituem ainda um terreno pouco desvendado e, muitas vezes, marginalizado em benefício das obras de renome. Percorrendo os volumes de *Bibliografia Passiva*, organizados por Ernesto Guerra da Cal⁽²⁾, facilmente detectámos a significativa diferença entre o número de estudos reservados às obras queirosianas mais afamadas e a quase ausência de trabalhos dedicados a *Prosas Bárbaras*. A mesma indiferença se verifica ao nível da elaboração de programas das disciplinas de Literatura Portuguesa, nos quais estes primeiros textos são, dentro da vasta produção do Autor, ostensivamente preteridos e raríssimas vezes são objecto de atenção e de estudo crítico.

Somos da opinião de que *Prosas Bárbaras*, dado o seu carácter germinal, constituem uma referência fundamental para quem pretenda aprofundar o conhecimento da escrita queirosiana que passa, necessariamente, por um período de iniciação à criação literária, sendo Eça de Queirós, apenas com vinte e um anos de idade, ainda um neófito nas lides literárias e intelectuais.

Esta "obra" faz parte de um conjunto considerável de textos cujo estatuto de publicação póstuma impõe algumas reservas e exige determinadas considerações preliminares.

(2) Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz - Apêndice Bibliografia Queirociana*, Tomos II A e B, III, *Bibliografia Passiva*, ed. cit.

Tal como é sabido, *Prosas Bárbaras* resulta dos esforços editoriais de um amigo de Eça – Luís de Magalhães – que, três anos após a morte do Autor, decide reunir e compilar os textos de juventude, aparecidos em folhetim, na «Gazeta de Portugal», durante os anos de 1866 e 1867. A feição póstuma da "obra" em questão coloca-nos problemas a dois níveis: por um lado, a classificação de *Prosas Bárbaras* como "obra" literária torna-se duvidosa e arriscada; por outro lado, é hoje sabido que nem sempre os critérios editoriais, a que foi sujeita grande parte da produção eciana, foram os mais rigorosos ou adequados.

No que ao primeiro aspecto diz respeito, dado o carácter folhetinesco destes textos, dada a variedade temática, estilística e até modal que os enforma, dado o processo de publicação relativamente longo, interrompido mesmo durante meses devido à estada de Eça em Évora, dificilmente poderemos aceitar a classificação de obra, para um todo cuja unidade estrutural e semântica nos surge, à primeira vista, comprometida. Por uma questão eminentemente prática, passaremos a utilizar o lexema "obra" sempre que nos referirmos aos textos de *Prosas Bárbaras*, embora com consciência das distâncias orgânicas e estruturais que separam os conceitos de texto literário, obra literária e macrotexto literário. É precisamente neste último conceito que se enquadra o conjunto de folhetins de *Prosas Bárbaras*, se entendermos macrotexto como "(...) o resultado da agregação de vários textos, normalmente de feição idêntica em termos de género, numa unidade mais ampla, a que se pretende atribuir uma certa coerência;"⁽³⁾. De facto, o conjunto de vinte textos publicados por Eça na «Gazeta de Portugal», a partir do momento em que se oferecem a público, inseridos num mesmo volume, sob um mesmo título e antecedidos por uma longa Introdução, a jeito de prefácio, deixam de ser textos soltos e autónomos, passando a funcionar como um macrotexto dotado de relativa coerência temático-formal.

(3) Cf. Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura - Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Livraria Almedina, 1995, p. 202.

Tratando-se de um macrotexto póstumo⁽⁴⁾, o problema assume contornos mais complexos ainda, uma vez que, segundo o testemunho de Jaime Batalha Reis⁽⁵⁾, encarregado de redigir a «Introdução» à primeira edição de *Prosas Bárbaras*, Luís de Magalhães abusou um pouco do seu estatuto de editor, procedendo a cortes e modificações textuais, nem sempre muito ponderadas⁽⁶⁾. Dado que, na altura de realização deste trabalho ainda não tinha vindo a lume uma edição crítica de *Prosas Bárbaras*, a edição que seguiremos, ao longo deste trabalho, é a da responsabilidade de Helena Cidade Moura, editada por Livros do Brasil. Aliás, o mesmo acontecerá em relação a todas as obras de Eça, à excepção daquelas que já haviam sido editadas em edição crítica – *O Mandarim*, *Alves & C.^a* e *A Capital* – e das *Páginas de Jornalismo* «O Distrito de Évora», da qual seguiremos a edição de Lello & Irmão, da responsabilidade de Aníbal Pinto de Castro.

Eça de Queirós, como é sabido, é um escritor que, do ponto de vista estético, se constrói, através de sucessivas superações; por outras palavras, desde o final dos anos sessenta, em que Eça produz os folhetins para a «Gazeta de Portugal» e os textos do «Distrito de Évora», até aos

(4) Carlos Reis, na obra acima citada, refere ainda o caso do "macrotexto póstumo", no qual julgamos poder enquadrar *Prosas Bárbaras*, uma vez que reúne um conjunto de textos produzidos sensivelmente na mesma época e interligados, como veremos, por determinadas alianças temáticas e estilísticas.

(5) Cf. Beatriz B. Reis, *Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis - Cartas e Recordações do seu Convívio*, Porto, Lello & Irmão-Editores, 1966.

(6) Atente-se nas seguintes palavras de Carlos Reis, a este propósito: "(...) de uma forma extremamente desenvolta, Luís de Magalhães procedeu a diversas operações de "cosmética" e recomposição: "correções" estilísticas, invenção de títulos, exclusões de textos, eliminação de epígrafes, irregularidades cronológicas, de tudo se encontra um pouco nestes volumes póstumos." (Cf. Carlos Reis e M. do Rosário Milheiro, *A Construção da Narrativa Queirosiana - O Espólio de Eça de Queirós*, Lisboa, I.N.C.M., 1989, p. 31).

últimos anos de vida, a sua produção literária sofre consideráveis modulações, academicamente repartidas em três fases que vão desde o Romantismo fantástico e decadente dos primeiros anos até ao idealismo lírico das suas produções finais, passando, naturalmente, pelo Realismo e Naturalismo dos anos setenta. Esta metamorfose estética é sempre acompanhada por reflexões de índole paraliterária que traduzem não só a consciência crítica de um Autor que "se vai fazendo" mas também a relação dinâmica que este estabelece com os valores e padrões culturais do seu devir literário⁽⁷⁾.

Se tomarmos como pontos de referência alguns dos textos que Eça foi produzindo ao longo da sua vida, reconhecemos facilmente essas mutações que, como é natural, influenciam a forma como o Autor perspectiva a criação literária. *Prosas Bárbaras*, bem como os textos produzidos até aos primeiros anos da década de setenta, ilustram a identificação de Eça com um Romantismo de índole fantástica, satânica e decadente, bebido sobretudo em autores do Romantismo alemão e francês; a partir desta década, os valores do Realismo e do Naturalismo conquistam-no de forma indiscutível, daí resultando a publicação do conto «Singularidades de uma Rapariga Loira», as duas últimas versões do *Crime do Padre Amaro* e o romance *O Primo Bazilio*; finalmente, obras como *A Cidade e as Serras* ou *A Correspondência de Fradique Mendes* ilustram de certa forma a redescoberta do fantástico, que já enformava os seus primeiros escritos, e ostentam uma tendência para privilegiar problemas de ordem ética e existencial, curiosamente também presentes nos textos de *Prosas Bárbaras*.

A evolução estético-ideológica de Eça de Queirós assume, portanto, um carácter quase cíclico, uma vez que, no final da sua carreira literária, o escritor retoma temáticas e processos muito similares aos que havia adoptado nos textos de fins da década de sessenta, o que prova que os folhetins

(7) Cf. Carlos Reis, «Teoria Literária de Eça de Queirós», *Construção da Leitura*, Coimbra, I.N.I.C., 1982, pp. 137-150.

dominicais da «Gazeta de Portugal» não devem ser obliterados, nem desprezados. Obviamente que nos será permitido questionar o esquecimento a que estes textos foram votados por parte do próprio escritor, já que a atitude da não publicação em volume autónomo poderá conter múltiplos significados. No entanto, a cremos nas palavras de Jaime Batalha Reis, é precisamente no final da carreira literária de Eça que este recorda estas suas experiências de juventude: *“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 S. Frei Gil.”*⁽⁸⁾

Assim, independentemente de Eça não ter republicado nunca os vinte folhetins da «Gazeta de Portugal», estes textos, por constituírem a primeira aparição pública do Autor, por serem o resultado de um período de iniciação ao acto da escrita literária e por estabelecerem relações claras com alguns aspectos que serão retomados nas obras derradeiras do Autor, assumem-se como um marco importante, para a compreensão dos processos criativos queirosianos.

Por outro lado, parece-nos existir, neste conjunto de textos, já uma certa tendência para aproximar a criação literária de certos acontecimentos do real circundante. Este aspecto torna-se particularmente significativo em folhetins como «Lisboa» e «O Miantonomah», onde a projecção da realidade política, física e social se torna evidente. Quer isto dizer que *Prosas Bárbaras*, apesar de constituírem uma obra totalmente distinta da subsequente produção queirosiana, parecem conter já uma das marcas que subsistirá em futuras produções do Autor, com acuidade significativa, sobretudo a partir de meados da década de setenta: a preocupação em transpor para o discurso ficcional situações observadas no mundo real.

(8) Cf. Jaime Batalha Reis, «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d., p. 46.

Ora, esta noção reenvia forçosamente à urgência de valorizar os primeiros escritos de Eça como valioso campo de estudo da elaboração da ficcionalidade queirosiana. Por outras palavras, as sucessivas leituras destes folhetins têm contribuído para alimentar a nossa intuição de que, já no início da sua actividade literária, é possível rastrear certos elementos que constituem a germinação de uma escrita madura. Aliás, são diversos os críticos que, ao fazerem referência a *Prosas Bárbaras*, têm colocado a tónica precisamente nesta característica e que intentam ler a obra como campo de investigação sobre alguns processos criativos tipicamente ecianos⁽⁹⁾.

Num outro plano, o presente estudo fica certamente a dever-se à crescente importância de duas correntes da moderna Teoria Literária: a narratologia e a crítica genética. De facto, segundo esta última, a compreensão cabal da Obra de um escritor passa necessariamente pela análise dos condicionalismos técnicos e materiais que presidem ao acto da iniciação à escrita. Embora a crítica genética eleja, como materiais preferenciais, todo o tipo de rascunhos e apontamentos que habitualmente precedem a feitura da obra literária, parece-nos que *Prosas Bárbaras*, não possuindo já esse estatuto, constituem um excelente campo de investigação, neste sentido.

Na verdade, estes vinte textos gozam de um carácter privilegiado no que à génese da escrita queirosiana diz respeito: nunca foram submetidos a revisão ou reescrita por parte de Eça de Queirós e, como tal, surgem investidos de uma espontaneidade pouco comum nos textos do Autor; além disso, se recorrermos uma vez mais ao testemunho de Jaime Batalha Reis⁽¹⁰⁾, o acto de criação destes textos

(9) Existe mesmo uma dissertação de Mestrado sobre *Prosas Bárbaras*, cujo tema é a germinação da escrita queirosiana. Cf. Maria do Carmo C. B. Vilaça de Sequeira, *Prosas Bárbaras - A Germinação da Escrita Queirosiana*, Porto, texto policopiado, 1985.

(10) Cf. Jaime Batalha Reis, «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, ed. cit.

surge envolto numa aura de expressividade e espontaneidade alucinantes, fruto da liberdade estético-cultural de que o escritor gozava ainda em finais dos anos sessenta; finalmente, os vinte folhetins de *Prosas Bárbaras* marcam o início de uma larga actividade criadora que jamais será interrompida, marcada por vivências diversas e padrões culturais igualmente variados. Parece-nos, pois, que estes textos poderão constituir um "corpus" adequado ao estudo da maturação da escrita queirosiana, entendida como um contínuo processo de construção.

Assim, tentaremos captar alguns elementos presentes nestes folhetins que, na nossa opinião, poderão contribuir para o entendimento da génese da narrativa queirosiana. Dado o carácter narrativo da maior parte dos textos e tendo em conta o espaço ocupado por esta opção modal na *Obra ficcional de Eça de Queirós*, optamos por restringir o nosso estudo à construção da narrativa queirosiana. Na impossibilidade de trabalharmos todas as categorias narrativas, uma vez que tal tarefa transcende o âmbito deste estudo, daremos preferência à análise da categoria personagem, em primeiro lugar por ser uma categoria de relevo na ficção romanesca oitocentista, particularmente na produção de Eça, e, em segundo lugar, por intuirmos, das sucessivas leituras que temos vindo a efectuar de *Prosas Bárbaras*, uma propensão para o tratamento desta categoria narrativa, em detrimento de outras.

2. Da dispersão intelectual à escrita literária

Dado o carácter inicial dos textos que constituem o corpo do nosso estudo – compilados em volume póstumo sob o título *Prosas Bárbaras* – afigura-se-nos não só útil, como imprescindível, uma breve consideração sobre o Homem e, acima de tudo, sobre os condicionalismos que deram forma e vida a esta série de "folhetins" que tanto têm intrigado críticos e amantes da Literatura Queirosiana, mas que nem sempre têm merecido a sua especial atenção.

Apesar de termos consciência de repetir dados já sobejamente conhecidos, explorados, por vezes tão minuciosa e apaixonadamente, como na obra de João Gaspar Simões⁽¹¹⁾, entendemos necessária esta reflexão sobre a vida, a personalidade e os costumes do jovem escritor, não só por acreditarmos na influência do período em questão sobre a sua produção literária subsequente, como também por julgarmos imprescindível uma referência a ele, num estudo que tem como primeiro escopo a incursão analítica numa obra, vinda à luz nesses remotos tempos de juventude.

De facto, o Eça que, em 1875, vê editar *O Crime do Padre Amaro*, seu primeiro romance, tem já atrás de si um conjunto de vivências várias que, quer directa quer indirectamente, o mantiveram ligado à criação literária. A década de sessenta, desde 1861, ano em que começa a cursar Direito, na Universidade de Coimbra, até 1869, ano da criação do célebre poeta satânico Carlos Fradique Mendes, representa para o escritor um tempo de formação intelectual, de afirmação de personalidade, de busca de opções estéticas e ideológicas, de sonho, de boémia, enfim, um tempo fundamental para a construção de um imaginário quase lendário⁽¹²⁾ que jamais o abandonará até aos últimos anos de vida. Bastará percorrermos, atentamente, a numerosa e tão copiosa correspondência trocada com os amigos mais íntimos, para verificarmos o significado desses anos para o romancista, não só enquanto membro de uma Academia rebelde e contestatária, mas também enquanto escritor incipiente, sequioso de novos rumos e experiências diferentes.

(11) Cf. João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, 3ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1980.

(12) António José Saraiva utiliza mesmo a expressão "prestígio lendário", referindo-se aos anos que o escritor passara em Coimbra: "*Estes anos de Coimbra aparecem em Eça cheios de um prestígio lendário; são como a sua idade de ouro (...)*". (Cf. António José Saraiva, *As Ideias de Eça de Queiroz*, Lisboa, Centro Bibliográfico, s/d., p. 21.)

Referimo-nos a “imaginário”, na medida em que a década de formação intelectual do escritor e, mais especificamente, os anos que passou na “fantástica e encantada Coimbra” constituirão, inúmeras vezes, o cenário para a criação de muitos dos seus protagonistas, nos romances da fase de maturidade. De facto, teve o privilégio de fazer parte de uma geração muito especial, não só por ter representado a força, a coragem e a ousadia, necessárias às grandes mudanças, mas sobretudo por terem germinado nela alguns dos ideais que individualizaram o Século XIX. Muitos têm sido os biógrafos de Eça de Queirós que se deliciam com as aventuras e escândalos da geração a que o Autor pertencia, mas com a qual mantinha uma relação de um certo distanciamento cauteloso, tal como ele próprio o testemunhará, no texto que escreve, em 1888, em honra de Antero de Quental:

“Eu digo «nós», uso este plural de casta nobre, unicamente porque nos *simul in Garlandia fuimus*, nos mesmos bancos nos sentámos, sob o mesmo luar devaneámos. De resto, eu era meramente um actor do Teatro Académico (*pai nobre*), e rondava em torno destas revoluções, destas campanhas, destas filosofias, destas heroicidades ou pseudo-heroicidades, como aquele lendário moço de confeitiro que assistiu à tomada da Bastilha com o seu cesto de pastéis enfiado no braço, e quando a derradeira porta da fortaleza feudal cedeu, e a velha França findou; deu um jeito ao cesto leve, e seguiu, assobiando a «Royale», a distribuir os seus pastéis.”⁽¹³⁾

Se o seu compromisso com as revoltas estudantis foi ligeiro e superficial, por outra parte, foi através delas que Eça percebeu a urgência de mudar o sistema, impondo novas ideias e estratégias, mesmo que para tal fosse necessário escandalizar e ousar; se, do ponto de vista

(13) Cf. Eça de Queirós, «Um Génio que era um Santo», *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil», s/d., p. 260.

académico, Eça passou despercebido pela Academia, do ponto de vista cultural e intelectual, o convívio em cafés e tertúlias, habitualmente organizadas em casa de seus amigos, permitiu-lhe o contacto com uma nova literatura – facilmente importada de França, Alemanha e Inglaterra, graças às evoluções materiais do século⁽¹⁴⁾ – e o desenvolvimento de uma certa tendência para o diletantismo, aliás assumida conscientemente pelo autor, na carta que dedica a Carlos Mayer, onde, a dado momento, diz em tom saudoso e irónico:

“Discutíamos largamente a Natureza; e eu lembro-me de te ouvir falar, diante daquela luz que cai desfeita em tristeza no Penedo da Saudade, acerca da formação das nebulosas, e, partindo daí, descrever o homem e Deus, até à procissão da véspera.”⁽¹⁵⁾

Ora, é precisamente o cariz eclético e abrangente das discussões acesas, nos quartos da Alta da cidade, até altas horas da madrugada, que permanecem no espírito de Eça de Queirós e que virão a emergir, aquando da criação do seu protagonista Carlos da Maia, que “*tinha nas veias o veneno do diletantismo: e estava destinado, como dizia João da Ega, a ser um desses médicos literários(...)*”⁽¹⁶⁾. Nessas desordenadas tertúlias, a acreditarmos nos testemunhos do autor, eram discutidos assuntos de índole diversa – o problema religioso, a última novidade literária francesa ou alemã,

(14) O próprio Eça de Queirós fará alusão a estes progressos materiais: “Coimbra vivia então numa grande actividade, 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 coisas novas, ideias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários...”. (Cf. Eça de Queirós, «Um Génio que era um Santo», *Notas Contemporâneas*, ed. cit., p. 254).

(15) Cf. Eça de Queirós, «Uma Carta», *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p. 217.

(16) Cf. Eça de Queirós, *Os Maias*, ed. cit., p. 90.

as descobertas científicas mais recentes, política internacional, etc. – tal como no luxuoso quarto da personagem de *Os Maias*, “*havia ruidosos e ardentes cavacos, em que a Democracia, a Arte, o Positivismo, o Realismo, o Papado Bismark, o Amor, Hugo e a Revolução, tudo por seu turno flamejava (...)*”⁽¹⁷⁾.

Lia-se Heine, Goethe, Baudelaire, Nerval, Edgar Pöe, bem como Proudhon ou Michelet, Victor Hugo ou Balzac, Hegel e Darwin. Leituras tão diversificadas quanto a euforia dos membros dessa geração, sempre abertos a tudo o que significasse novidade e mudança, tudo o que lhes revelasse novas formas de estar no mundo moderno, novas ideias, novos ângulos de encarar a mesma realidade. Parece-nos evidente que nenhum espírito, por muito iluminado e precoce que fosse, conseguiria absorver em profundidade o vasto leque de leituras, ou dominaria todos os campos do saber. Seria ingenuidade acreditarmos que Eça tivesse sido exceção! Se lermos, com alguma atenção, os testemunhos do autor referentes aos anos de Coimbra – desde crônicas, ensaios ou até mesmo obras de ficção – percebemos facilmente que toda esta “sede de saber”, esta obsessão pela novidade se fixam na memória do escritor em forma de turbilhão vago e onírico, “(...) como um sonho em que as coisas não tivessem consistência, realidade ou seriedade mas fossem livremente fantasistas, e ténues como a película duma bola de sabão.”⁽¹⁸⁾, como irão surgir em *Prosas Bárbaras*, primeira experiência literária do escritor.

Na verdade, Eça ainda não tivera, até ao momento, nenhuma aventura artística, no campo literário, pelo menos, que nos deixasse adivinhar a existência do grande romancista. Vivía a literatura, como mais um capítulo da conturbada vida coimbrã: nunca escrevera seriamente, nunca ostentara tendência alguma como escritor. Contudo, foi também nessa “fantástica Coimbra”, que teve a oportunidade de assistir

(17) Cf. Eça de Queirós, *Os Maias*, ed. cit., p. 90.

(18) Cf. António José Saraiva, *As Ideias de Eça de Queiroz*, ed. cit., p. 24.

ao desenrolar folhetinesco da mais célebre polémica literária do século, primeira “prova de fogo” da *geração de Coimbra*, mais precisamente de Antero e Teófilo. Referimo-nos, naturalmente, à famosa «Questão Coimbrã» que opôs, através de uma renhida “guerra de correspondência” o conservadorismo clássico de Feliciano de Castilho e a “nova Arte”⁽¹⁹⁾ de Antero de Quental.

No ano em que eclodiu a célebre querela, Eça de Queirós terminava o seu curso universitário e regressaria a Lisboa, sem ter deixado a marca do seu nome, em qualquer acontecimento relevante na Academia. No entanto, Eça assistiu, leu, reflectiu e interiorizou a mensagem deixada pelo “Príncipe da Mocidade”, o que lhe permitirá, por um lado, testemunhar em textos posteriores a ambiência vivida em Coimbra durante a «Questão», por outro lado, assumir-se enquanto personalidade cultural e psicologicamente identificada com um certo tipo de Romantismo que se projectará nos textos de imprensa, durante os anos de 1866 e 1867. Na carta a Carlos Mayer, inserida em *Prosas Bárbaras*, o primeiro artigo de auto-análise estético-literária, Eça confessa a sua identificação com esse Romantismo, bebido, entre outros, em Baudelaire, Nerval e Pöe e consolidado nas *Odes Modernas*:

(19) Esta nova concepção de Arte foi veiculada por Antero, como se sabe, através da publicação de *Odes Modernas*, em 1865, obra cujo posfácio - «Sobre a missão revolucionária da poesia» - é um verdadeiro texto doutrinário. Ora, segundo Antero que, não esqueçamos, se assumiu como porta-voz da sua geração, a poesia deveria ser a voz do Ideal e o poeta o “sacerdote” do povo. Apesar de as doutrinas de Antero terem sido postuladas de forma demasiado exuberante e inconsequente, o que importa aqui realçar é a tentativa de imposição de uma literatura empenhada que valesse, sobretudo, pelo seu conteúdo, que fosse o reflexo do “grande espírito filosófico do tempo” e que animasse o espírito do leitor com algo de novo, pois, “a humanidade precisa que a levante e que a doutrinem”. (Cf. Alberto Ferreira e M. José Marinho, *Bom Senso e Bom Gosto (A Questão Coimbrã)*, Lisboa, I.N.C.M., 1985).

“Qual vale mais, esta doença magnífica, ou a saúde vulgar e inútil que se goza no clima tépido que vai desde Racine até Scribe? Eu prefiro corajosamente o hospital, sobretudo quando a primeira febre se chama Julieta e a última Margarida!”⁽²⁰⁾

Foi precisamente a admiração intelectual por Antero e o convívio com um determinado tipo de literatura, já atrás referido, que marcaram a primeira fase da vida do escritor, na qual podemos distinguir, pelo menos quatro marcos importantes, que atestam a vinculação romântica da produção de Eça: os folhetins produzidos durante os anos de 1866/67, compilados mais tarde por Luís de Magalhães no volume *Prosas Bárbaras*; a experiência jornalística, aos vinte e dois anos de idade, no «Distrito de Évora»; o primeiro aparecimento, ainda incipiente e pouco consistente, do poeta satânico Carlos Fradique Mendes, em 1869; *O Mistério da Estrada de Sintra*, escrito em conjunto com Ramalho Ortigão, entre Julho e Setembro de 1870⁽²¹⁾, através de cartas publicadas no «Diário de Notícias»; finalmente, a primeira versão de *O Crime do Padre Amaro*, no ano de 1875.

Após um ano em Lisboa, durante o qual constatara a sua inaptidão para a carreira jurídica, Eça de Queirós recebe um convite tentador que lhe proporcionaria não só receber um salário aliciante – facto que aliás o atormentou durante toda a vida, como podemos testemunhar pelas cartas que escreve aos amigos mais íntimos –, mas também viver uma experiência totalmente nova que lhe permitia o afastamento da frustrada carreira jurídica. O convite consistia em dirigir um jornal oposicionista em Évora, onde apenas existia o periódico «Folha do Sul», órgão do poder vigente, com o

(20) Cf. Eça de Queirós, «Uma Carta», *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p. 220.

(21) Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz - Apêndice Bibliografía Queirociana*, Tomo I, Bibl. Activa, ed. cit., pp. 8-11.

qual Eça entrará “(...) por vezes em acesa polémica (...)”⁽²²⁾. Assim, de 6 de Janeiro de 1867, dia em que saiu o primeiro número do jornal, até 26 de Agosto⁽²³⁾ desse mesmo ano, o ainda jovem Eça redige, totalmente sozinho, o «Distrito de Évora».

No momento em que Eça regressa a Lisboa, saturado já da redacção do jornal, retoma entusiasticamente a produção de folhetins para a «Gazeta de Portugal», iniciando assim uma segunda fase de produção literária, a que não é alheia a recente experiência do autor como periodista. Os anos que vive em Lisboa trazem-lhe muitas reminiscências dos momentos passados na sua “fantástica Coimbra”, como ele próprio refere, no «In Memoriam» a Antero:

“Naquela viela de Lisboa ressuscitou então, por um momento, a «encantada e quase fantástica Coimbra» de que ele sempre conservara uma saudade romântica. (...) Nós fomos até aí no Cenáculo uns quatro ou cinco demónios, cheios de incoerência e de turbulência, (...)”⁽²⁴⁾

A crermos na sinceridade destas palavras, vemos que o período em que Eça produziu os textos de *Prosas Bárbaras*, iniciando a sua actividade de escritor, se reveste de fortes semelhanças com os tempos de académico. De facto, as reuniões em casa de Batalha Reis, que deram origem ao célebre Cenáculo, foram uma espécie de perpetuação dos exaltados serões passados na Alta da velha Coimbra. Ao grupo,

(22) Cf. Aníbal Pinto de Castro, «Nota Introdutória» a *Páginas de Jornalismo - «O Distrito de Évora»*, Porto, Lello & Irmãos-Editores, 1981, p.VI.

(23) Segundo Guerra da Cal, apesar de as funções de Eça no «Distrito de Évora» terem cessado no dia 1 de Agosto, continuou a ser publicado material do Autor até ao dia 26 desse mesmo mês. (Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz - Apêndice Bibliografía Queirociana*, Tomo I, Bibl. Activa, ed. cit., pp. 592-593).

(24) Cf. Eça de Queirós, «Um Génio que era um Santo», *Notas Contemporâneas*, ed. cit., p. 268.

inicialmente constituído por Eça e Batalha Reis, foram-se juntando elementos – Salomão Saragga, José Fontana, Lobo de Moura, Mariano Machado e Manuel de Arriaga – oriundos de diversas áreas e perfilhando interesses diferentes, cujo único objectivo era o abandono despreocupado a divagações desordenadas e diletantes que lhes queimasse o tempo e a juventude. O próprio Eça passará assim três anos da sua vida – entre 1867 e 1869 – escrevendo folhetins, divagando pela cidade, participando em acesas discussões sobre assuntos heterogéneos. Só a entrada de Antero para o Cenáculo, em 1868, veio dar a essas reuniões uma orientação definida, já que, recém-chegado de França, inicia os seus companheiros na leitura de Proudhon, permitindo, assim, que estes se desviassem finalmente do Romantismo idealista que os alienava e enveredassem por um caminho totalmente novo, que viria a dar os seus frutos nas «Conferências do Casino»⁽²⁵⁾, em 1871:

“E do Cenáculo, donde, antes da vinda de Antero (...), nada poderia ter nascido além de chalaça, versos satânicos, noitadas curtidas a vinho de Torres, e farrapos de filosofia fácil, nasceram, *mirable dictu*, as Conferências do Casino, (...)”⁽²⁶⁾

Curiosamente, o ano de 1868 é para Eça um ano de “esterilidade literária”, pois é o único ano da sua vida – desde 1866, ano da primeira publicação do autor, até à

(25) Citando A. José Saraiva: “Eça estava fascinado por Proudhon quando, por sugestão de Antero, proferiu a sua célebre conferência do Casino sobre «O realismo como nova expressão da Arte», conferência que poderia intitular-se «Arte e Verdade». A Verdade não era uma receita da escola: era uma atitude vital, como o ensinara Antero; por isso não estranhámos que Proudhon seja o autor mais lembrado na palestra de Eça.” (Cf. A. José Saraiva, *A Tertúlia Ocidental*, ed. cit., p. 150).

(26) Cf. Eça de Queirós, «Um Génio que era um Santo», *Notas Contemporâneas*, ed. cit., p. 268.

sua morte – do qual não temos conhecimento, até à data, de nenhum texto publicado. Muitas poderiam ser as hipóteses levantadas para explicar tal lacuna, entre elas a eventual perda de textos; contudo, todas elas não passariam de meras suposições, eventualmente falíveis. Assim, preferimos, comodamente, acreditar nas palavras do próprio Autor, quando este resume a “chalaça”, “versos satânicos” e “noitadas curtidas a vinho” o tempo que passou em Lisboa, antes da chegada de Antero.

O que nesta Introdução foi exposto obedece a um objectivo muito preciso: reconstituir o ambiente cultural e intelectual em que se movimentava Eça de Queirós, na fase inicial da sua carreira literária, através de informação já sobejamente conhecida, recolhida num conjunto de obras críticas de cariz histórico-literário e fundamentada em textos do próprio Eça.

Mais do que um simples resumo exaustivo de dados biográficos, pretendemos fornecer uma perspectiva global da actividade do jovem Autor, explorando e salientando os aspectos que considerámos pertinentes, para a compreensão dos seus primeiros textos literários. Assim, reconheça-se, desde já, a importância da marca deixada pelo período coimbrão, não só na formação intelectual do escritor embrionário, bem como em toda a sua vida, como o atestam as inúmeras remissões para esse período quase lendário, nas missivas trocadas com os mais íntimos e em grande parte da sua obra ficcional.

Não queremos com isto afirmar que os anos de vida académica tivessem deixado em Eça conhecimentos profundos ou lhe tivessem proporcionado posicionamentos ideológicos claros. Sobre este aspecto, concordamos com António José Saraiva, quando este comenta a “epidérmica e superficial”⁽²⁷⁾ influência ideológica de Coimbra sobre o Autor. No entanto, julgamos ter esclarecido em que medida estes anos de juventude, vividos de forma exaltada e tumultuosa,

(27) Cf. A. José Saraiva, *As Ideias de Eça de Queiroz*, ed. cit. p. 40.

foram fundamentais para a formação artística do escritor, sobretudo porque marcam o início de um exercício que nunca mais abandonará – a escrita literária. Não serão as *Prosas Bárbaras*, escritas imediatamente ao final do curso, reflexo da dispersão e da ânsia de dominar todas as doutrinas e teorias, pondo-as constantemente em questão?

Capítulo I

PROSAS BÁRBARAS OU A AVENTURA DA CRIAÇÃO LITERÁRIA

1. Os textos publicados na «Gazeta de Portugal» e que marcam o início da carreira de Eça de Queirós são fruto de um período de procura de orientações estético-ideológicas, de ensaio e experimentação de técnicas narrativas, enfim, um período de “iniciação à arte de escrever”, a que não é alheia a forte influência do já referido Romantismo, estigma que permanecerá em Eça, pelo menos até à redacção da primeira versão de *O Crime do Padre Amaro*.

De facto, na Lisboa de 1866/68, Eça de Queirós revive, até talvez mais acentuadamente, o ambiente de fantasia romântica que o apaixonara em Coimbra, enquanto estudante e membro de uma geração que se deslumbrava com as leituras de Heine, Hoffmann, Nerval, Baudelaire, Pöe e tantos outros. Embora o seu primeiro folhetim tenha sido escrito ainda enquanto estudante em Coimbra (referimos, naturalmente, a «Notas Marginais», vindo a lume a 23 de Março de 1866⁽²⁸⁾), todos os outros foram publicados

(28) Nesta data, ainda Eça de Queirós não tinha terminado o seu curso. Só no mês de Julho desse mesmo ano regressa a Lisboa com o curso concluído. Manuela Delille afirma

na «Gazeta de Portugal», estando Eça já na capital, rodeado de novos amigos e sedento de experiências diferentes. Note-se que decorre meio ano entre a publicação de «Notas Marginais» e a saída do seu segundo folhetim – “Sinfonia de Abertura” – em Outubro de 1866⁽²⁹⁾.

Dificilmente se poderia supor que o Autor das crónicas dominicais, que entretinham e divertiam os leitores assíduos da «Gazeta», se tornaria o carismático representante do Realismo, o “pintor” de uma sociedade viciada e o construtor de personagens estreitamente dependentes do meio, dos costumes e da educação! De facto, o Eça que conhecemos, pela leitura das obras primas do Naturalismo e Realismo portugueses, aparentemente, pouco tem que ver com este Eça de *Prosas Bárbaras*, ferveroso defensor do Romantismo, receptivo a tudo o que na vida representasse erupção da magia, do divino, do infernal, do fantástico, deformando a realidade e tudo quanto vivenciava, no sentido do alucinatório.

“Nós, meu amigo, somos uma geração desiludida por três revoluções (...) Quais podem ser as criações dessa geração? Criações febris, convulsões cerebrais, idealistas e doentias, todo um pesadelo moral.” (p. 220)⁽³⁰⁾

mesmo que “(...) *Notas Marginais* é produto inequívoco dos últimos meses de Eça em Coimbra; tendo sido daí enviado para a *Gazeta de Portugal*, cujo director (...), além de amigo pessoal do pai do futuro romancista, se mostrava sempre receptivo às produções dos rapazes da geração de Antero.” (Cf. M. Manuela Gouveia Delille, *A Recepção Literária de Heine no Romantismo Português*, ed. cit., p. 260).

(29) Na ordenação cronológica dos folhetins, seguimos a datação de Ernesto Guerra da Cal. (Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz, Apêndice Bibliográfica Queiroziana*, Tomo I, Bibliografia Activa, pp. 141 e ss., 162 e ss., 318 e ss.).

(30) Passaremos a indicar () as páginas das citações referentes à edição que seguimos de *Prosas Bárbaras*.

Estas palavras, dirigidas a Carlos Mayer, espelham a nítida assunção doutrinal de um certo tipo de Romantismo, justificado em termos de solução estética e ideológica para a simplicidade e afectação clássicas, como refúgio de uma geração desiludida e exaltada. Curiosamente, num passo da carta-prefácio a *O Mandarin*, deparamos, novamente, com esta tendência para um Romantismo estranho, alucinatório e fantástico que inicia e encerra⁽³¹⁾ a Obra do autor:

“Voilà pourquoi, même après le Naturalisme, nous écrivons encore des contes fantastiques, des vrais, de ceux où il y a des fantômes (...) Alors, du moins, pendant un petit volume, on ne subit plus l'incommode soumission à la vérité, la torture de l'analyse, l'impertinente tyrannie de la vérité. On est en pleine licence esthétique.”⁽³²⁾

A crermos nas palavras de Jaime Batalha Reis, o próprio acto criador do Eça de *Prosas Bárbaras* tem fortes ressonâncias românticas: em transe, sob o efeito do café e do tabaco, sem emendar, como que provido de uma força transcendental.⁽³³⁾ Provavelmente, nesta época, Eça ainda não adqui-

(31) No final do seu prefácio a *Prosas Bárbaras*, Jaime Batalha Reis conta um episódio passado com o seu amigo Eça, segundo o qual este terá afirmado, enquanto escrevia a vida de S. Frei Gil: “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 (...)”. (Cf. Jaime Batalha Reis, «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p. 46.).

(32) Cf. Eça de Queirós, «A Propos du *Mandarin* - lettre qui aurait dû être une préface.», *O Mandarin*, Lisboa, Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, I.N.C.M., 1992, pp. 195-199.

(33) Veja-se o seguinte excerto: “E, uma vez embebido nas suas criações, não falava, não escutava, não atendia a coisa alguma, embrulhando o cigarro, indo lavar as mãos ou fechar a porta, passeando pela casa, muito curvo, dando passadas altas e largas (...)”. (Cf. Jaime Batalha Reis, «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, ed. cit., pp. 13-14).

rira a "fátal tendência para refazer livros velhos"⁽³⁴⁾, vício que o tornaria pouco popular entre as editoras e tipografias, mas que anunciava já, sintomaticamente, o perfeccionismo e o inconformismo artísticos de um escritor, para quem a criação literária se processava mediante um trabalho oficial lento e moroso. São várias as cartas que nos dão testemunho de quão importantes eram para o Autor as sucessivas revisões de texto. A título de exemplo, atente-se na confissão feita a Ramalho Ortigão, em 1882, enquanto publicava *Os Maias*:

"Por outro lado, para não sobrecarregar a tipografia, eu que trabalho principalmente sobre as provas, tenho-me abtido heroicamente de emendar à largá."⁽³⁵⁾

Será interessante, no nosso ponto de vista, proporcionar o confronto entre as já citadas palavras de Batalha Reis e uma metáfora, bem lírica e bucólica, através da qual Eça descreve o modo como encara a criação literária:

"Pegar penosamente à rabiça de um arado de ferro, e ei-lo empurrando desde a alva ao crepúsculo, por uma gleba ressequida e empedernida, é labor doloroso e que enche o ar de gemidos: é o labor de um Flaubert, erguendo heroicamente palavra a palavra o seu monumento (...)"⁽³⁶⁾

Ora, parece-nos claro que a excessiva preocupação formal que tão bem caracterizará o romancista e que terá sido, certamente, responsável pelas sucessivas revisões a que Eça sujeitará os seus romances ainda se encontra ausente nos finais dos anos sessenta, pelo menos ao nível da sua

(34) Cf. Eça de Queirós, «Carta a Ramalho Ortigão», *Correspondência*, ed. cit., 1º Volume, p. 213.

(35) Cf. Eça de Queirós, «Carta a Ramalho Ortigão», *Correspondência*, ed. cit., 1º Volume, p. 193.

(36) Cf. Eça de Queirós, «Prefácio dos *Azulejos do Conde de Arnoso*», *Notas Contemporâneas*, ed. cit., p. 108.

consciência. Recorde-se ainda que a aparente espontaneidade domina o acto criador do início da carreira literária de Eça de Queirós também terá contribuído para este estilo "bárbaro" – como lhe chamará o próprio Autor – que tanto terá arrepiado os puristas da altura. Há contudo determinados excertos de *Prosas Bárbaras* que nos deixam a sensação de que a Eça apenas interessava o domínio da língua e o seu manuseamento, enquanto instrumento artístico, de aperfeiçoamento estético. Isabel de Paula⁽³⁷⁾ procedeu a um levantamento das comparações e metáforas que classifica de "imagens bordão" e "imagens de sentido impreciso" que traduzem, a nosso ver, a importância atribuída por Eça à forma, em detrimento do conteúdo⁽³⁸⁾, nos escritos da «Gazeta de Portugal».

Talvez devêssemos colocar certas reservas, a respeito das considerações preliminares, da autoria de Batalha Reis, já que a euforia que o ligava a esses textos queirosianos, além de ter sido vivenciada numa fase de exaltada juventude, foi também resultado de uma larga admiração pessoal e de fascínio intelectual evidentes. Aliás, o amigo do Autor sente que facilmente se poderia tornar parcial, a ponto de afirmar, no final da Introdução:

"(...) e eu devo resistir à tentação de demonstrar aqui como ele foi um dos artistas mais eminentes da Literatura Portuguesa de todos os tempos – e de todas as Literaturas, nos últimos anos do século XIX."⁽³⁹⁾

(37) Cf. Maria Isabel de Paula, «'Prosas Bárbaras' Ensaio de Análise Estilística», *Separata da Revista 'Ocidente'*, Lisboa, 1958/59.

(38) Segundo Isabel de Paula: "Nas 'Prosas Bárbaras', não é assim. Mais do que a realidade há estilo. A vida parece que se dispõe estilisticamente. (...) A vida organiza-se estilisticamente. A frase não é a tradução da vida, mas a vida torna-se pretexto para fazer estilo." (Cf. Maria Isabel de Paula, «'Prosas Bárbaras' Ensaio de Análise Estilística», ed. cit., 1958/59, p. 61).

(39) Cf. Jaime Batalha Reis, «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p. 46.

Por outro lado, é certo que o convívio íntimo com Eça lhe permitiu um conhecimento profundo das leituras, atitudes e hábitos do autor de *Prosas Bárbaras*, a ponto de poder invocar todo esse conjunto de valores literários e humanos que enformam os folhetins semanais e que, no fundo, eram partilhados por toda uma geração da qual Batalha Reis fazia parte⁽⁴⁰⁾.

A iniciação literária de Eça coincide, curiosamente, com o ocaso da fase mais violenta da Questão Coimbrã e atinge meteoricamente o meio literário lisboeta, dominado por um conjunto de escritores que, segundo Batalha Reis, "se continuavam uns aos outros, sem contrastes nem revoluções", aplaudidos e sustentados por um "público hereditariamente satisfeito"⁽⁴¹⁾. Assim, os folhetins dominicais, assinados por um tal E. de Queiroz, (desconhecido tanto dos meios intelectuais de então como do público) causaram uma certa estranheza, pelo carácter burlesco e inovador, tendo sido acolhidos e compreendidos como mais uma extravagância do grupo coimbrão.⁽⁴²⁾ A reacção do público

(40) O próprio Luís de Magalhães, quando "encomenda" a Batalha Reis a «Introdução» para o volume de *Prosas Bárbaras*, comenta: "É preciso explicar o início literário do Queirós, o seu modo de então, os seus companheiros de espírito, os seus autores favoritos. (...) Ora isto, só V. o poderá fazer bem, completamente, com indispensável autoridade." (Cf. Beatriz C. B. Reis (ed.), «Carta de Luís Magalhães a Jaime Batalha Reis - 11 de Jan. de 1903», *Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis Cartas e Recordações do seu Convívio*, ed. cit., pp. 173-174).

(41) Cf. Jaime Batalha Reis, «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p. 8.

(42) As palavras de Batalha Reis a este respeito são elucidativas: "Geral hilaridade os acolheu desde a própria Redacção da «Gazeta de Portugal», até aos centros intelectuais reconhecidos do país, e até à parte mais grave, culta e influente do público. Para este, uma ou outra frase os arrumou logo no que então se chamava a "Escola Coimbrã" (...)" (Cf. Jaime Batalha Reis, «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, ed. cit., pp. 8-9).

letrado da altura não se distancia muito da do próprio romancista, quando, poucos anos mais tarde, resolve reler a prosa da juventude:

"(...) 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 (...)"⁽⁴³⁾.

Num dos capítulos introdutórios da sua obra, Ernesto Guerra da Cal comenta a renovação estilística operada por Eça de Queirós, em termos de "a maior revolução que a prosa portuguesa já sofreu na longa história do seu cultivo como instrumento artístico"⁽⁴⁴⁾. Se tivermos em consideração a já referida recepção dos folhetins da «Gazeta de Portugal», talvez possamos compreender a que se refere o crítico, quando adjectiva de revolucionário o estilo do autor⁽⁴⁵⁾. De facto, a impressão deixada pelos folhetins queirosianos, nos círculos intelectuais da altura e no público em geral, de "novidade extravagante e burlesca" ficava a dever-se não só à novidade e à excentricidade temáticas mas também e sobretudo à forma de trabalhar a língua, colocando-a ao serviço de pressupostos ideológicos e estéticos totalmente novos. Segundo o testemunho de Batalha Reis, o próprio director da «Gazeta», Teixeira de Vasconcelos, terá comentado, de forma irónica:

(43) Cf. Jaime Batalha Reis, «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, ed. cit., pp. 45-46.

(44) Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Língua e Estilo de Eça de Queirós*, 4ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1981, p. 61.

(45) Note-se a seguinte afirmação do amigo do Autor: "Pelos pontos de vista, pelo estilo, esses folhetins eram, ainda no ano de 1866, uma quase inteira novidade para os leitores da língua portuguesa (...)" (Cf. J. Batalha Reis, «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p. 17).

"-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, e que só escre...va...va...va em francês."⁽⁴⁶⁾

O próprio Batalha Reis confessa que, mais do que os "assuntos ou intenções", foi o "poder de realização artística" que o maravilhou, nos folhetins do amigo.

Uma primeira impressão de leitura permitir-nos-á afirmar que, no seu conjunto, *Prosas Bárbaras* representam um exaltado e desconcertante percurso por diversos aspectos da mundividência queirosiana, não em termos de fixação realista de factos e pessoas, mas antes de questionação e reflexão sobre o mundo, sobre a humanidade e, acima de tudo, sobre a desconcertante antinomia da realidade, onde o sublime e o grotesco convivem de forma desenvolta. Assim, ao longo dos vinte folhetins, são explorados temas variados, muitos deles reaproveitados posteriormente; ensaiadas personagens e intrigas que, como pretendemos provar, contêm em embrião a essência da sua técnica de contista e romancista; e, finalmente, desenvolvidas reflexões de auto-análise literária. Do ponto de vista estilístico, os textos de *Prosas Bárbaras* representam uma experiência completamente nova na Literatura Portuguesa⁽⁴⁷⁾ – apropriação de conceitos do vocabulário litúrgico e mitológico, elaboração de uma sintaxe subversiva, tratamento desmedido de determinadas categorias morfológicas, alianças semânticas inusitadas – ao serviço de um romantismo de

(46) Cf. J. Batalha Reis, «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p. 9.

(47) Na opinião de António José Saraiva, *Prosas Bárbaras* são "antes de mais nada uma experiência estilística, um repertório de imagens inéditas em língua portuguesa (...) um ensaio de adaptação à prosa portuguesa de certos processos de expressão já experimentados em França pelos Parnasianos (...)" (Cf. A. J. Saraiva, *As Ideias de Eça de Queiroz*, ed. cit., p. 33).

índole satânica, panteísta e provocatoriamente anti-burguesa. Apesar de se afastarem da tónica geral da Obra do romancista, Guerra da Cal presente já nestes textos o "gérmen, em estado larvado, e por vezes confuso, juntamente com muitos dos processos que virão a constituir o tutano da sua forma estilística, muitas das palavras básicas do seu léxico, que passam a dar fisionomia e tonalidade ao seu estilo."⁽⁴⁸⁾

Independentemente do escândalo provocado, na altura, por esses textos, independentemente da aparente distância que os afasta da produção seguinte do autor, o certo é que encerram, por detrás de uma organização nebulosa e complexa, um universo animado por figuras fantásticas, por inúmeros problemas existenciais, por realidades contrastantes e disfóricas, enfim, o universo criado por um jovem escritor sonhador e idealista, mas já com tendência a comprometer-se com a realidade que o circunda, procurando nela a chave do seu caminho estético⁽⁴⁹⁾.

2. Um dos aspectos mais salientes de *Prosas Bárbaras* é o que diz respeito ao seu pendor heterogéneo e aparentemente caótico, manifestado pela diversidade temática, pelo estilo exaltado e impressionista e pelo carácter fragmentário de alguns folhetins. Tal facto poderia levar-nos a concluir que a este conjunto de textos faltaria consistência orgânica e que nada justificaria a sua inserção sob um mesmo título.

Lembre-se, em primeiro lugar, que este problema se torna particularmente relevante, pelo carácter folhetinesco de que se revestem estes escritos – publicados espaçadamente,

(48) Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, p. 102.

(49) Segundo António José Saraiva: "Dir-se-ia que Eça está experimentando efeitos resultantes dessa mesma acumulação de palavras desencontradas. Percebe-se o escritor à procura de tema e estilo, e há sobretudo uma vontade de escrever que ainda não se definiu." (Cf. A. José Saraiva, *A Tertúlia Ocidental*, ed. cit., p. 176).

versando sobre temas e assuntos diversos. Um segundo aspecto importante diz respeito à compilação póstuma dos textos (a primeira edição em volume data de 1903, três anos após a morte do escritor); de facto, Eça não tinha em mente, na altura em que escrevia para a «Gazeta de Portugal», compor uma obra, nem sequer publicar tais escritos num volume autónomo. Se tal tivesse acontecido, certamente não seriam estes os textos que leríamos actualmente, nem poderiam ilustrar, de forma tão fiel, o início da carreira literária de Eça. Considere-se, em terceiro lugar, o sinuoso percurso editorial de *Prosas Bárbaras*, desde a primeira edição, da responsabilidade de Luís Magalhães Godinho, até à de Helena Cidade Moura, a mais fiel ao original. O certo é que onze dos vinte folhetins apresentam-se como problemáticos ao nível da fixação de texto: quer por omissões, quer por alteração de título, ou ainda por imprecisões cronológicas⁽⁵⁰⁾ e ausência de textos.

Perante este quadro, encarar *Prosas Bárbaras* à luz de uma orgânica própria, atribuir-lhe uma coesão interna e dimensionar estes textos, enquanto fragmentos de uma unidade de sentido, através da qual pudessemos interpretar os princípios ideológicos e as concepções artísticas do jovem escritor, poderia parecer um risco, revestindo-se de um carácter conjectural. No entanto, julgamos poder fazê-lo, desde que tenhamos sempre em conta os três condicionamentos acima enunciados.

De qualquer forma, parece-nos possível determinar três domínios privilegiados pelos textos da «Gazeta de Portugal»: antes de mais, o domínio do fantástico⁽⁵¹⁾, traduzido

(50) A este respeito, Ernesto Guerra da Cal fornece um quadro pormenorizado do percurso editorial de *Prosas Bárbaras*. (Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz, Apêndice Bibliografía Queirociana*, Tomo I, Bibliografía Activa, pp. 141 e ss., 162 e ss., 318 e ss).

(51) Neste domínio inserem-se, na nossa opinião os seguintes textos: «Notas Marginais», «Sinfonia de Abertura», «Macbeth», «Poetas do Mal», «A Ladainha da Dor», «Os Mortos»,

sobretudo pelos textos produzidos numa fase inicial, e que se enquadra num tipo de literatura alienante, muito ao gosto do nosso terceiro romantismo⁽⁵²⁾; num segundo plano, inserimos os textos que preenchem o domínio do real⁽⁵³⁾, onde a presença de elementos transfiguradores e oníricos é indiscutivelmente menos explícita e onde se pressente já a presença de um escritor desalienado, com reminiscências do redactor do «Distrito de Évora» e do autor de *As Farpas*; finalmente, o domínio programático reflectido por dois textos: «Uma Carta» e «Da Pintura em Portugal»⁽⁵⁴⁾.

Destes últimos, interessa-nos sobretudo a carta dirigida a Carlos Mayer, publicada em Novembro de 1867 (um mês antes de cessar a sua colaboração na «Gazeta de Portugal»), uma vez que esta se reveste de um duplo interesse: por um lado, impõe-se como texto programático que inaugura um rico leque de produções queirosianas de pendor auto-crítico e analítico; por outro lado, funciona como a assunção de uma escolha estético-ideológica, pela qual Eça recusa a projecção artística do homem enquanto ser social, «entorpecido pelos costumes, deformado pelas instituições, transformado pela cidade» (p. 221), postulando um determinado tipo de

«Ao Acaso», «O Milhafre», «O Senhor Diabo», «O Lume» e «Mefistófeles».

(52) Num estudo analítico de *Contos* de Álvaro do Carvalho, Maria do Nascimento Oliveira afirma o seguinte: «Numa época já de concepções arejadas e que, teoricamente, marcava a dissolução do romantismo e da banalidade retórica, para inaugurar o realismo, o fantástico encetava, enfim, um período de relativa florescência em Portugal.» (Cf. M. do Nascimento Oliveira, *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalho*, Lisboa, I. C. L. P., Biblioteca Breve, 1992.)

(53) Neste domínio enquadrámos os textos: «As Misérias», «Farsas», «O Miantonomah», «Lisboa», «Onfália Benoiton» e «Memórias de uma Forca».

(54) Apesar de estes dois folhetins apresentarem propósitos e conteúdos diferentes, julgamos poder inserir «Da Pintura em Portugal» nos textos programáticos, pois encontram-se nele algumas ideias relacionadas com a criação artística que vão ao encontro do «programa» apresentado em «Uma Carta».

Romantismo de filiação alemã, bebido em autores com quem contactara nos seus tempos de Coimbra⁽⁵⁵⁾. Obviamente que não é por mero acaso que este texto é um dos últimos a ser publicado na «Gazeta», já que, após a sua publicação, apenas cinco escritos vieram a lume, para encerrar a colaboração folhetinesca do autor. «Uma Carta» funciona, assim, como uma resenha auto-analítica, onde o escritor reflecte, já com alguma maturidade, sobre as suas primeiras experiências literárias.

Ora, são essencialmente os primeiros textos de *Prosas Bárbaras* que mais influências recebem desse Romantismo fantástico, sobretudo «Notas Marginais» que é, segundo Manuela Delille, o texto que ostenta uma influência heiniana mais intensa. Alguns críticos encaram a experiência do «Distrito de Évora» como uma charneira entre os textos de índole mais acentuadamente romântica e fantástica e os textos onde a preocupação com o real se torna mais nítida. Se do ponto de vista metodológico, tal solução se nos afigura bastante confortável e pragmática, do ponto de vista científico, teremos de a matizar, se quisermos ser mais precisos. Parece-nos, de facto, forçado balizar com precisão duas fases distintas na produção destes folhetins, de forma a separarmos cronologicamente os textos mais fantásticos e os mais “realistas”.

Se é certo que um confronto entre «Ao Acaso» (Novembro de 1866) e «Lisboa» (Outubro de 1867), ou entre «Poetas do Mal» (Outubro de 1866) e «Uma Carta» (Novembro de 1867), como propõe Machado da Rosa, nos revela uma nítida evolução “sensível no sentido do abstracto para o concreto”⁽⁵⁶⁾, também não é menos certo que, após a sua estada em Évora, Eça publicou «O Milhafre», «O Senhor

(55) Na já citada obra de Maria Manuela Delille, *A Recepção de Heine no Romantismo Português*, encontramos um estudo detalhado sobre a influência de Heine, sobretudo do seu *Intermezzo*, no início da carreira literária de Eça.

(56) Cf. Alberto Machado da Rosa, *Eça, discípulo de Machado?*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, s/d., p. 41.

Diabo» (ambos em Outubro de 1867) ou «O Lume» (Novembro de 1867) – textos onde o fantástico e o grotesco são largamente explorados – a par de folhetins como «Lisboa» e «Onfália Benoiton», que deixam transparecer já um Autor preocupado em projectar, ironicamente, o real na sua prosa. Além disso, textos como «Miautonamah» (Dezembro de 1866), onde Eça, partindo de um elemento do real, faz a análise da estrutura político-económica da América, e «Farsas» (Novembro de 1866), um conjunto de mini-relatos que contam histórias de grotescos quotidianos, são produzidos ainda na primeira série de folhetins. Apesar de reconhecermos importância à experiência de jornalista, enquanto meio de aproximar Eça da realidade que o circundava e enquanto meio de treinar a escrita, consideramos mais prudente atenuar o papel desses oito meses no «Distrito de Évora», pelo menos no que respeita a *Prosas Bárbaras*. Assim, parece-nos mais adequado ver no Eça de *Prosas Bárbaras* um escritor em busca de uma fonte de criação, ainda oscilante entre o fantástico e idealista, oferecido pelas leituras dos românticos alemães e franceses, e o real concreto que o envolvia, tão distante da “doença magnífica” de que comungavam todos os membros da romântica geração coimbrã e que acompanhará, até ao último folhetim, o jovem Eça.

Antes, porém, de deslindarmos os processos através dos quais Eça ensaia, já em *Prosas Bárbaras*, o seu rumo estético e os mecanismos de criação romanesca, julgamos pertinente e obrigatória uma abordagem geral à temática, ideologia e estilo que caracterizam particularmente estes vinte folhetins. Num primeiro momento, apresentaremos uma resenha dos principais tópicos que, a nosso ver, cimentam a cosmovisão veiculada por um número delimitável de temas e personagens, propondo-nos captar indícios concretos de comprometimento com o real (matéria-prima dos futuros romances de Eça); num segundo momento, a nossa reflexão debruçar-se-á sobre as temáticas de índole marcadamente fantástica e romântica, tentando captar uma relação entre o primeiro grupo de textos e estes.

3. Quando, na carta a Carlos Mayer, inserida em *Prosas Bárbaras*, Eça disserta sobre a adesão estética ao Romantismo, postulando a separação entre arte e realidade, já que "(...) só têm importância os que criam almas, e não os que reproduzem costumes" (p. 221), faz, a dada altura, uma ressalva:

"No entanto, às vezes, os que reflectem o seu tempo, criam: e é quando não revelam só o carácter de um momento, um estado convencional e passageiro, mas traduzem e explicam toda a alma de um povo." (p. 221)

E, como modelo exemplar, cita o nome de João de Barros, um dos raros escritores, parafraseando Eça, a saber traduzir o "génio de Portugal". Ora, depois de elevar o Romantismo a forma superior de arte, em oposição à insipidez e monotonia clássicas⁽⁵⁷⁾, poderá parecer no mínimo incongruente este elogio hiperbolizado a um historiador quinhentista, cuja prosa reflecte seguramente a realidade factual do seu tempo e é animada por homens política e socialmente envolvidos. Nestas palavras, interessa destacar, não tanto a aparente contradição ou fragilidade da teorização do jovem Eça, mas antes a tendência embrionária de um escritor que para sempre "rejeitará uma concepção estática da produção artística"⁽⁵⁸⁾. Dito de outra forma, as palavras de Eça, no final da carta a Carlos Mayer, permitem antever um outro universo de criação que não a fantasia, o fulgor anímico ou o inominável. De facto, apesar de, na fase final da sua carreira, regressar ao "fantástico" que preenche e dá vida aos textos de juventude, no momento em que Eça

(57) Tal apologia está bem clara nas seguintes palavras: "Qual vale mais, esta doença magnífica, ou a saúde vulgar e inútil que se goza no clima tépido que vai desde Racine até Scribe? Eu prefiro corajosamente o hospital, sobretudo quando a primeira febre se chama Julieta e a última Margarida!" (Cf. Eça de Queirós, «Uma Carta», *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p. 220).

(58) Cf. Carlos Reis, «Teoria Literária de Eça de Queirós», *Construção da Leitura*, ed. cit., p. 138.

escrevia "vagamente" esta reflexão sobre literatura, pressentia já a agonia e desgaste do Romantismo febril e convulso e a conseqüente necessidade de explorar novos domínios⁽⁵⁹⁾. Naturalmente que não adopta ainda, nas suas palavras, uma posição clara, até porque não possuía, nesta fase, uma consciência crítica vincada que lhe permitisse visualizar, com consistência, o real, tal como acontecerá quatro anos mais tarde, nas Conferências do Casino. Prova deste facto é a defesa acérrima do Romantismo fantástico, reiterada no folhetim «Da Pintura em Portugal», publicado imediatamente a seguir à carta apologética:

"A arte estuda o homem. Não como ele existe sob as transformações de que o cobre a vida social e momentânea, mas como ele deve ser na Natureza, na pura verdade do corpo, e da alma. A literatura e a música estudam a alma sem a sociedade, com toda a liberdade das paixões, toda a fermentação e explosão cerebral, toda a tirania do sangue, toda a fatalidade do carácter." (p. 230)

Lembre-se, entretanto, que o convívio com Antero lhe proporcionará o contacto com Proudhon, Hugo, Taine e com um romantismo de cariz socializante – que virá a ser o princípio orientador da Geração de 70 – segundo o qual, toda a literatura se deveria desenvolver em profunda relação com a sociedade do tempo. Se, como vimos, a participação de Eça na «Questão Coimbrã» foi praticamente nula, porém, enquanto espectador atento, o jovem Autor soube beber a lição de um dos seus mentores: 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.

(59) A nossa reflexão apoia-se na opinião de Carlos Reis, segundo a qual "(...) Eça de Queirós (...) não hesitava em procurar novos rumos de criação, quando entendia esgotados ou obsoletos veios de inspiração anteriormente fecundos." (Cf. Carlos Reis, «Teoria Literária de Eça de Queirós», *Construção da Leitura*, ed. cit., p. 138).

Daqui se pode concluir que a evolução, indiciada por Eça na referida carta, no sentido de uma maior aproximação da realidade que o rodeava, não advém apenas da saturação do Romantismo de que são tributários os folhetins de *Prosas Bárbaras*, mas também de leituras e contactos, iniciados em Coimbra e que continuarão, de forma mais sistemática, nas tertúlias lisboetas do Cenáculo. Também não devemos desprezar a experiência jornalística, como redactor do «Distrito de Évora», pouco tempo antes da redacção da carta a Carlos Mayer, que certamente terá contribuído para despertar a atenção do jovem autor para os diversos aspectos do meio que o envolvia. Contudo, insista-se, não nos parece haver uma distinção clara, a este nível, entre as duas séries de folhetins, motivo pelo qual, julgamos mais prudente atenuar a redacção do jornal eborense, enquanto charneira decisiva na viragem da criação queirosiana.

O facto é 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.

4. Assim, podemos assinalar um conjunto de reflexões e tópicos que contribuem para a emergência temporária e efémera de fragmentos rudimentares do futuro macro-projecto queirosiano: questionar a realidade portuguesa do seu tempo. Seria, contudo, precipitado afirmarmos a existência de um plano concreto e reflectido, norteador do jovem escritor de *Prosas Bárbaras*, pois ainda não tinha chegado o momento da sistematização ensaiada em «As Farpas», ou concretizada em romances como *O Crime*

do Padre Amaro, *O Primo Bazílio* ou *Os Maias*. Além disso, há que ter em conta que, nesta fase da sua carreira literária, embebida ainda por um Romantismo mórbido e satânico, bebido sobretudo em autores alemães, Eça encara a Arte, em todos os seus domínios, sob uma concepção panteísta e providencial. A literatura, como afirma mais do que uma vez, será a expressão genuína e pura de um homem igualmente puro e genuíno, virgem das corrupções sociais, um ser bem distante de Luísa d'O *Primo Bazílio*, de Dâmaso de *Os Maias* e de Alves do romance homónimo. António José Saraiva vê neste homem ecos do "beau sauvage" rousseau-queiroso, segundo o qual o belo seria a pintura do homem selvagem, puro, não contaminado ainda por costumes, educação ou sociedade⁽⁶⁰⁾.

Inegável, porém, é a clara ocorrência de tópicos nucleares – que funcionam como suporte temático de áreas contíguas ao real – e que não podemos ler, certamente, de forma asséptica, uma vez que são o reflexo, ainda que incipiente, de uma nova tendência do jovem escritor: expor, através de uma sinceridade e euforia tipicamente românticas e juvenis, parcelas do real nacional que o rodeia. No texto «O Milhafre», antes de ceder a voz a um milhafre "filósofo e letrado", o narrador confessa:

"Todavia, é com verdadeira alegria que me acho neste canto que a política me deixa. Faço deste canto de boa vontade o lugar de espectáculo para assistir às últimas agonias do pensamento em Portugal." (p. 173)

Antes de mais, esta atitude, manifestamente distanciadora, poderá revelar, 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, e que se

(60) Cf. A. José Saraiva, *As Ideias de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 53.

encontra simbolicamente concentrado na cena final d'Os *Maias*, através da filosofia de abandono voluntário, assumida por Carlos e Ega.⁽⁶¹⁾ Apesar de tudo, interessamos realçar, nestas palavras, o papel de observador assumido por Eça que assiste, de forma distanciada, ao desenrolar de acontecimentos do seu país. Ora, esta tendência para observar a realidade circundante encontrava-se ausente, nos primeiros folhetins. Naturalmente que os oito meses passados na capital alentejana, como redactor da rubrica «Comédia Moderna», influenciaram o espírito do jovem escritor, incutindo-lhe o interesse pelos problemas sociais, políticos e culturais da realidade envolvente e, sobretudo, da capital⁽⁶²⁾.

Contudo, antes de ter passado por essa experiência, já Eça publicara na «Gazeta de Portugal», três textos onde a emergência do homem social, da vida moderna e do progresso são perspectivados de forma disfórica, decadentista e apocalíptica. Veja-se, a título de exemplo, o seguinte excerto do folhetim «O Milhafre»:

(61) A seguinte citação do romance espelha bem essa filosofia de abandono voluntário: "Ega, em suma, concordava. Do que ele principalmente se convencera, nesses estreitos anos de vida, era da inutilidade de todo o esforço. Não valia a pena dar um passo para alcançar coisa alguma na Terra - porque tudo se resolve, como já ensinara o sábio do "Ecclesiastes", em desilusão e poeira." (Cf. Eça de Queirós, *Os Maias*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d., p. 715).

(62) Atentemos nas palavras de Aníbal Pinto de Castro: "A observação atenta dos factos, das pessoas e das instituições, verdadeiramente iniciada com o seu trabalho de redactor do «Distrito de Évora», vai permitir-lhe, acima de tudo, um conhecimento muito exacto da realidade social portuguesa que, tomada então como simples objecto de crítica (...) há-de converter-se, pelo trabalho do criador literário, em ficção romanesca, (...)" (Cf. Aníbal Pinto de Castro, «Nota Introdutória» a *Páginas de Jornalismo*, Vol. I, Porto, Lello & Irmão-Editores, 1981, p. XIX).

"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 Daniel podem contemplar as estrelas, enquanto os bichos sociais se devoram na sombra." (p. 174)

Há, decerto, nestas palavras, uma certa dose de ironia, aliás acentuada pelo carácter coloquial do registo; mas há, sem dúvida, a concentração de elementos tópicos que, quer pela sua ocorrência, quer pelo leque de significações ideológicas que implicam, ocupam uma posição de destaque em alguns dos folhetins bárbaros. Indústria, agiotagem, luxo, dinheiro, enfim, um conjunto de factores que faziam parte do ideário burguês, doirando-lhe o sonho de progresso, de civilização e modernidade, e que, no fundo, não passavam de efémeras máscaras, capazes de ocultar o bicho-homem, ostentando-o com uma frágil capa de ser-social. Mais uma vez recordamos a apologia feita ao belo-selvagem, na carta a Carlos Mayer. Assim, julgamos poder concluir que a concepção de progresso, para o Eça de *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.

No texto «Da Pintura em Portugal», o progresso volta a surgir como elemento erosivo, deformador e estrangulador, estigma letal das sociedades modernas:

"(...) o corpo como ele é na vida moderna, emagrecido pelo cansaço, com as grandes deformidades e curvaturas do trabalho, estancado e torturado pela fermentação violenta das ideias, com os músculos amolecidos pela vida cerebral, com a pele mórbida, e deformado pelo vestuário, (...)" (pp. 230-231)

Aqui, já não é só o espírito a vítima do progresso, mas também o corpo, a parte material que constitui o reflexo mais visível e chocante da doença e cansaço da "vida

moderna". Talvez por isso mesmo, o pobre lenhador de «Misérias» tenha acabado soterrado pela "indomável e estéril neve", após ter tentado vencer a força da Natureza; segundo António José Saraiva⁽⁶³⁾, esta personagem pode ser entendida como um símbolo de uma das ideias básicas de *Prosas Bárbaras*: o Bem, a pureza e todos os valores eufóricos encontram-se no seio da mãe-natureza, sobrevalorizada relativamente ao homem enquanto agente de progresso.

No folhetim «Miantonomah», partindo de um elemento do real – um navio de guerra americano – Eça analisará criticamente a febril sociedade norte-americana, exemplo de soberba máxima, uma vez que subverte todos os princípios dessa natureza sagrada. O próprio barco é descrito com uma carga negativa, pois constitui um intruso criado pelo homem moderno, para fazer frente às indomáveis forças dos elementos naturais:

"Ultimamente via eu o «Miantonomah», sinistro e negro caçador de esquadras: é toda a imagem da América – frio, sereno, contente, material, e cheio de fogos, de estrondos, de maquinismos, de forças e de fulminações. Ele representa a consciência soberba da força e da indústria, e os grandes orgulhos do cálculo: despreza as iras e as hostilidades dos elementos(...)" (p. 155)

Segundo o folhetim «O Lume», o homem errou e perdeu-se, ao afastar-se do seu estado primitivo:

"Eras puro e são, estás mórbido e enfraquecido. Eras forte, estás raquítico. Eras sereno, estás torturado. O teu bom riso é uma triste ironia: o teu largo olhar é uma áspera desconfiança." (p. 243)

(63) Citemos o Autor: "Um símbolo muito expressivo deste pensamento é a história daquele lenhador que penetrou na Floresta para cortar árvores e lá ficou submerso na neve, que, serena, desce, abafando os gritos e agitações vãs do homem que ousava devassar a Natureza." (Cf. A. José Saraiva, *As Ideias de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 41).

Este posicionamento de Eça face à vertigem do progresso poderia surpreender-nos, de alguma forma, sobretudo se tivéssemos em conta que o autor viria a integrar uma geração humilhada e frustrada por viver num "pequeno canto", na cauda de uma Europa mais desenvolvida e tranquila, um canto onde o primitivismo, a ausência de indústria, a incultura e a mesquinhez da sua gente punham seriamente em risco a identidade cultural e a soberania da nação. Contudo, ao ler esta apologia anti-progresso, deveremos ter em conta que os folhetins de *Prosas Bárbaras* são eivados por princípios e ideais que o Autor, numa fase intelectual e esteticamente mais madura, irá limar e aperfeiçoar. Mas tal não impede que, no seu último romance – *A Cidade e as Serras* – Eça regresse a essa espécie de "bucolismo", sobrevalorizando a virgindade das serras às comodidades modernas da capital francesa.

O importante é que as abordagens críticas ao progresso, detectadas ao longo de alguns textos já referidos, não se resumem a devaneios românticos de um jovem escritor; ao contrário, essa visão disforme e pessimista do progresso humano é-lhe sugerida por dois estigmas da sociedade oitocentista do seu país: a vida cosmopolita e a burguesia. Importa, antes de mais, vincar que a presença destes dois motivos em *Prosas Bárbaras* – sobretudo nos textos que no parágrafo 2 inserimos no domínio do real – pode ser analisada de acordo com o princípio que preambularmente adoptámos, ou seja, ler estes primeiros escritos de Eça de Queirós como espaços de livre ensaio, exercícios, em estado embrionário, de temas, motivos, espaços e personagens que reaparecerão nas suas produções futuras.

Por esta ordem de ideias, não será plausível encarar a personagem Onfália Benoiton como a acumulação, ainda desordenada e inconsistente, de diversos defeitos que irão permitir ao autor criar a Condessa de *W d'O Mistério da Estrada de Sintra*, Maria da Piedade do conto «No Moinho», Luísa d'O *Primo Bazílio*, a Gouvarinho d'Os *Maias*, Ludovina de *Alves & C.*? Será que o folhetim «Lisboa» não poderá ser lido como o esboço de alguns cenários urbanos, para futuras

intrigas romanescas? Ainda não é este o momento de tentarmos dar resposta a estas questões mas saliente-se, desde já, que este será um assunto a que se reverterá, nos capítulos seguintes.

De facto, parece-nos que, através de um estilo alucinante e desordenado, de uma "rebeldia satânica" e do recurso ao inominável, Eça já começa a construir o "puzzle" da realidade portuguesa da altura. Assim, as referências à decadência e passividade portuguesas, à sua esterilidade artística, à sua fraca propensão para o espiritual, ao seu futuro sombrio, lhe inspiram reflexões que vão desde a literatura nacional, o estado das artes plásticas, até ao progresso, à religião e à fauna humana. Enfim, um conjunto de tópicos que se encontram dispersos no folhetim «Lisboa» e que alicerçam, pela sua recorrência nos restantes textos, o início tímido e ainda inconsequente, da grande reflexão levada a cabo pela Geração de 70 e confessada por Eça, onze anos mais tarde, a Ramalho Ortigão, numa carta⁽⁶⁴⁾ em que se queixava do eventual prejuízo que poderia sofrer a sua Obra, estando ele afastado da realidade nacional.

O texto «O Milhafre», que encerra, através de uma pequena fábula, a alegoria do debate Espírito / Matéria – simbolizado pelo confronto entre Cristo / Homem – inicia-se com uma breve afirmação de carácter axiomático, aparentemente desconexa do corpo do texto: "A Literatura em Portugal está a agonizar" (p. 173). Desta forma, o Autor envolve-se num ataque contundente ao marasmo das Letras portuguesas, mais uma vez consequência de uma conjuntura sócio-política deficitária e impotente. Mas, o que interessava a Eça, nesta época, não era tanto desenvolver um discurso apologético sobre o verdadeiro estado da literatura, mas antes encará-la como o espelho de um país vegetativo e materialista, onde o "poeta lírico" é preterido pelo vendedor da "caixinha de banha" (p. 173).

⁽⁶⁴⁾ Cf. Eça de Queirós, *Correspondência*, ed. cit., 1º Volume, p. 143-148.

Em «Da Pintura em Portugal», repete-se a mesma estratégia do texto acima referido: partindo de um duro comentário à arte portuguesa, que se resume a pobres "restos", o Autor explora essa degradação, tendo sempre presentes as antinomias Presente / Passado e Progresso / Natureza. Se antes a esterilidade já corroía as artes plásticas, no momento sobre o qual Eça reflecte, a arte nem imitação consegue ser, resumindo-se a algo de indefinido, sem contornos, situada entre o absurdo e a caricatura que o próprio Autor qualifica de inominável: "O que é não tem nome." (p. 235). No fundo, tal como a literatura, a pintura é a arte do quase, do inatingível, da mediania sonolenta, à imagem e semelhança do país que a produz, cuja acção "começa a ser um espasmo ininteligente, semelhante ao adormecimento" (p. 228).

Portugal em *Prosas Bárbaras* é de tal forma grotesco, que nem na miséria consegue ser pleno ou completo, resignando-se "et nunc et semper"⁽⁶⁵⁾ à mediania. Para o ilustrarmos, bastará recordar os vícios e pecados da capital, em «Lisboa», que mais não eram do que "banhos tépidos" (p. 186). Ou recordemos que, após ter descrito, através de uma acumulação caricatural de defeitos e vícios, a personagem Onfália Benoiton, paradigma da classe burguesa oitocentista, o autor constata a inexistência do tipo no Portugal de então. Por outras palavras, o ideal de burguesia que Eça epiteta de "síntese do nosso tempo", apenas surge na sociedade portuguesa através de cópias deturpadas e desajustadas:

"Este tipo, felizmente, não existe em Portugal. Podemos aplaudir-nos desta inocência relativa. (...) No entanto, existe, idiota e inofensivo, e sobretudo inofensivo." (p. 259)

⁽⁶⁵⁾ Esta divisa é sintomaticamente citada por Eça, como epígrafe ao folhetim «Lisboa».

Ora, pior do que a realidade dessa figura que empesta as civilizações modernas, onde o progresso assume o cariz de instituição, é o facto de ela existir como mais um “quase”, um tipo idiota e insipidamente inofensivo, à semelhança da estagnação do país.

Encontramos, em *Prosas Bárbaras*, algumas referências a este tipo social, normalmente associado a uma imagem disfórica ou a um juízo de valor pejorativo. De facto, é já clara, nestes primeiros textos, a atitude anti-burguesa de Eça, classificada por António José Saraiva e muito bem como “um preconceito romântico e todo literário”⁽⁶⁶⁾, herdado pelo Autor. Aos “Cains burgueses” opõe Eça determinados tipos sociais, marginalizados pela sociedade materialista. 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 é disso um claro exemplo. Num dos seus primeiros textos – «Ladainha da Dor» – surge a figura de um pintor que “vivia na boémia errante das misérias” e que acaba fatalmente na “vala dos pobres”. Na prosa «Misticismo Humorístico», está patente um saltimbanco que:

“Cansado dos pedantes, dos burgueses, dos ventres mercantis, dos imbecis afogados em gordura, fez-se saltimbanco, e vive entre os palhaços.” (p. 169)

Já antes, num dos mini-relatos de «Farsas», o autor descreve a vida de um saltimbanco, desta vez pondo a tónica no contraste entre a sua pureza de espírito e a sociedade que o obriga a prostituir-se, a fim de conseguir meios de

⁽⁶⁶⁾ Cf. António José Saraiva, *As Ideias de Eça de Queiroz*, ed. cit., p. 42.

sobrevivência. Nesse mesmo folhetim, a problemática é abordada, relativamente a um poeta lírico, que “vivia de fazer versos”, submetendo a sua arte às encomendas de uma determinada clientela.

Em função do exposto, parece-nos adequado salientar, nos primeiros textos de Eça de Queirós, um forte desejo de aproximação do real, sobretudo de um real deformado e decadente, expresso através de imagens fragmentárias que persistirão em romances e contos da fase mais madura do escritor. Tal facto não invalida a natureza romântica destes escritos, onde o jovem Eça, pondo em prática um virtuosismo estilístico e entregando-se intensamente à imaginação, explora de forma exuberante temáticas claramente idealistas e românticas.

5. Segundo as palavras de Jaime Batalha Reis, na «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, o folhetim «Sinfonia de Abertura», segundo texto publicado na «Gazeta de Portugal» a 7 de Outubro de 1866, constitui o núcleo unificador dos restantes escritos, ou seja, a sua “introdução formal”, desenvolvida com vista a “preparar, (...) o espírito para a ideia que os diferentes trechos vão desenvolvendo.”⁽⁶⁷⁾ Também a opinião de Manuela Delille vem ao encontro do que o amigo do escritor afirmara, ao encarar «Sinfonia de Abertura» como uma espécie de mote que estabelecerá o “tom predominantemente musical e romântico-fantástico a que o todo irá obedecer.”⁽⁶⁸⁾

Na verdade, é possível destacar, neste folhetim, duas características que nos permitirão estabelecer uma relação arquitextual entre «Sinfonia de Abertura» e os restantes textos da «Gazeta». Por um lado, o carácter fragmentário do texto em questão mantem-se como tónica dominante em

⁽⁶⁷⁾ Cf. Jaime Batalha Reis, «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p. 30.

⁽⁶⁸⁾ Cf. M. Manuela Gouveia Delille, *A Recepção de Heine no Romantismo Português*, ed. cit., p. 259.

Prosas Bárbaras⁽⁶⁹⁾; por outro lado, o carácter importado de temas e ideias permanecerá nos textos da primeira fase, isto é, de Outubro a Dezembro de 1866.⁽⁷⁰⁾ Além disso, devemos ter em linha de conta o lugar estratégico de «Sinfonia de Abertura»: não foi certamente por mero acaso que, a partir da sua publicação, se tornaram assíduas as crónicas dominicais. O próprio título, atribuído por Eça, não deverá ser lido de forma asséptica e inconsequente, pois parece-nos que, no momento em que o escolheu, o jovem autor teria certamente a intenção de tornar o seu texto a pedra basilar de posteriores criações. Obviamente que seria forçado e redutor lermos *Prosas Bárbaras* exclusivamente à luz de «Sinfonia de Abertura», até porque, como julgamos ter demonstrado, Eça evoluiu ao longo dos dois anos de colaboração com a «Gazeta de Portugal». Contudo, parece-nos lícito partir de alguns vectores temático-ideológicos, explorados no seu segundo folhetim, para uma análise do cariz fantástico e romântico que muitos destes escritos evidenciam.

Ao traçar a evolução da Arte na história da humanidade, “desde o tempo de Elora” (p. 63) até Lutero, o Autor condena a Idade Média, como época que “tirava ao seio, aos braços, à carne toda a vitalidade”, para, mais adiante, condenar o Cristianismo enquanto elemento deturpador da verdadeira beleza e da vida, responsável pelo afastamento do Homem relativamente à Natureza:

(69) Segundo Carlos Reis: “(...) *Prosas Bárbaras* recebem um tratamento fragmentar, o qual, aliás, é preparado pela «Sinfonia de Abertura», introdução formal dos folhetins, que, na intenção de Eça de Queirós, formavam uma série, um corpo.” (Cf. Carlos Reis (coord.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Vol. VI, Lisboa, Verbo, 1994, p. 184).

(70) Citemos o reconhecido biógrafo do Autor: “A origem livresca dos seus folhetins de então é bem clara. Acusa-a os seus primeiros escritos conhecidos. «Notas Marginais» é uma página directamente inspirada no «Intermezzo», de Heine, a «Sinfonia de Abertura» uma reminiscência de Michelet e de Hugo (...)” (Cf. J. Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 113).

“A Igreja condenava os arvoredos, as devezas, as eflorescências, as verduras, – todas aquelas vidas, verdes, loiras, e esplêndidas, como as formas do mal em que o Diabo era visível.” (p. 64)

A religião exaltada em *Prosas Bárbaras* está bem distante de ser uma religião ascética ou catolicista, pelo contrário, é no seio da Natureza, donde o Homem nunca deveria ter saído, que repousa a sua crença. Por isso, em «Macbeth» afirma que a música deveria ser a expressão da natureza, “de tudo aquilo que ali está silencioso sem ter a faculdade de se exprimir (...) das estrelas, das pedras, das nuvens, das flores” (p. 81); no folhetim «Os Mortos», um dos que melhor ilustra este panteísmo naturalista, o Autor encerra com a seguinte frase: “É na Natureza que se deve procurar a religião: não é nas hóstias místicas que anda o corpo de Jesus – é nas flores das laranjeiras.” (p. 117). Portanto, o panteísmo⁽⁷¹⁾ de Eça repousa sobre a crença de que na Natureza tudo possui uma vida e uma sensibilidade e é nela que se encontra o Bem e a Pureza. O ideal seria, não o progresso da consciência humana, mas antes o retorno à Natureza.

Assim, Cristo é apenas mais um deus, “uma criança estranha que foi alimentada com um leite mórbido como a lua, e envolta numa túnica lívida como a morte!” (p. 58). Num romance da sua fase mais madura, mais concretamente em *A Relíquia*, a voz autodiegética de Teodorico Raposo, deixa escapar um comentário idêntico a este, relativamente ao Deus do Cristianismo:

(71) Sobre o panteísmo, António José Saraiva diz o seguinte: “Uma grande ideia de conjunto domina os vários artigos e ensaios de que a obra se compõe e corre nela como o seu próprio sangue: o panteísmo (...) mais realista e imaginoso, de que Victor Hugo pode ter sido o veículo principal.” (Cf. A. José Saraiva, *As Ideias de Eça de Queiroz*, ed. cit., pp. 33-34).

"Mas aparecera este carpinteiro da Galileia – e logo tudo acabara! A face humana tornava-se para sempre pálida, cheia de mortificação: uma cruz escura, esmagando a terra, secava o esplendor das rosas, tirava o esplendor aos beijos – e era grata ao deus novo a fealdade das formas."⁽⁷²⁾

Quando, em «O Milhafre», deparamos com a valorização de Cristo, este surge despido de qualquer transcendência, com uma roupagem bem humana: uma entidade histórica definida⁽⁷³⁾, portadora de uma doutrina "donde saiu a revelação do amor, do perdão, e da alma" (p. 176), um ser humano incompatível com as "domesticidades" materiais da sociedade burguesa. António José Saraiva sublinha, a este respeito, a persistente sedução do escritor perante as qualidades humanas e morais de Cristo; lembremos que contos como «A Morte de Jesus» (publicado na «Revolução de Setembro» em folhetins, entre Abril e Outubro de 1870⁽⁷⁴⁾), «Outro Amável Milagre» (publicado em 1885, num volume com fins caritativos⁽⁷⁵⁾) e «O Suave Milagre» (versão aperfeiçoada de «Outro Amável Milagre», publicada em 1898, na «Revista Moderna»⁽⁷⁶⁾) ilustram a atracção do escritor, já patente em *Prosas Bárbaras*, por esta faceta humanamente eufórica de Cristo.

(72) Cf. Eça de Queirós, *A Relíquia*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d., p. 84.

(73) Citemos António José Saraiva: "Mas considerado como homem, despido da sua qualidade divina, o Cristo histórico tem já nesta época uma extrema sedução para Eça." (Cf. A. José Saraiva, *As Ideias de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 47.)

(74) Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz-Bibliografía Queirociana*, Tomo I, ed. cit., p. 174.

(75) Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz-Bibliografía Queirociana*, Tomo I, ed. cit., p. 227.

(76) Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz-Bibliografía Queirociana*, Tomo I, ed. cit., p. 297.

Também o Diabo, presença obsidiante nos folhetins queirosianos, tributário de uma tradição mitológica romântica⁽⁷⁷⁾, aparece corporizado e despido da sua dimensão transcendental. Embora apresentado como uma personagem ambígua e complexa, não deixa contudo de possuir um retrato físico definido e concreto – aliás a pequena descrição da figura do Diabo em «O Senhor Diabo» constitui um dos primeiros retratos de *Prosas Bárbaras*:

"(...) um homem forte, de uma bela palidez de mármore. Tinha os olhos negros como os dois sóis legendários do país do Mal. Negros eram os cabelos, poderosos e resplandecentes. Tinha presa ao peito do corpete uma flor vermelha de cacto." (p. 202)

Nem sempre a presença demoníaca se restringe à figura de Satã ou Mefistófeles pois, no texto «Onfália Benoiton», a personagem feminina é a própria encarnação do Mal; muitas vezes em *Prosas Bárbaras* a mulher se assume como presença demoníaca e malévola, capaz de destruir e de frustrar a capacidade criadora do Homem⁽⁷⁸⁾. Logo no folhetim «Notas Marginais», se destaca, pela recorrência, o motivo do cavaleiro seduzido pelas estátuas de mármore⁽⁷⁹⁾ que se impõe como o leit-motif da temática da tragicidade

(77) Segundo Manuela Delille: "Neste folhetim, o Diabo (...) representa uma mistura de Deus pagão antigo e D. Juan romântico e decadente (...)" (Cf. M. Manuela G. Delille, *A Recepção de Heine no Romantismo Português*, ed. cit., p. 331).

(78) Como escreve Joel Serrão: "(...) dir-se-ia que, ao olhar de Eça, a mulher era o lugar por excelência para a imanentização das virtualidades diabólicas." (Cf. Joel Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, ed. cit., p. 135).

(79) Cf. Maria Manuela Delille, «O motivo romântico e heiniano das estátuas de mármore no folhetim "Notas Marginais" e no romance "Os Maias" de Eça de Queirós», *Leituras d'Os Maias* (Coord., Carlos Reis), Coimbra, Livraria Minerva, 1990, pp. 101-110.

da atracção feminina⁽⁸⁰⁾. Este tema persiste noutros textos de *Prosas Bárbaras* onde, regra geral, a mulher é agente de destruição, simbolizando o mal e a perdição.

A título de exemplo, recordemos a personagem feminina do folhetim «Onfália Benoiton» cuja caracterização física indicia, de imediato, a sedução fatal que esta exercerá sobre o escritor Estevão Basco. De facto, neste texto, mais do que em qualquer outro, assiste-se à completa degradação do homem, vítima de uma sedução doentia e cega, que o conduz a uma total perda de identidade:

“Ali não era o escritor Estêvão Basco, era o nº 27 da sala de Santo Amaro. Uma madrugada, teve um estremeamento, e morreu.” (p. 268)

Esta atitude que quase poderíamos denominar de misógina por parte do Autor de *Prosas Bárbaras*, pelo menos relativamente às suas protagonistas, manter-se-á, ao longo da sua Obra futura, tanto nos textos produzidos imediatamente a seguir, como nos romances de uma fase mais tardia. Em «O réu Tadeu», novela inacabada vinda a lume a 18 de Julho de 1867, no Nº 55 do «Distrito de Évora»⁽⁸¹⁾, pela voz de Tadeu, Eça deixa escapar o seguinte comentário:

“(…) há-de acreditar até, o desgraçado, no amor da mulher com quem casar, sem saber que, nos primeiros dias, o amor da mulher é um amor-reconhecimento por quem lhe dá o prazer material, e, nos seguintes, uma captação de confiança para alcançar a liberdade do vício.”⁽⁸²⁾

(80) Segundo as palavras da Autora: “Podemos, portanto, dizer que, em *Notas Marginais*, (...) o amor é apresentado essencialmente como uma atracção fatal, desempenhando a mulher um papel satânico, com aspectos vampíricos.” (Cf. M. Manuela G. Delille, *A Recepção de Heine no Romantismo Português*, ed.cit., p. 302).

(81) Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz-Bibliografía Queirociana*, Tomo I, ed. cit., p. 161.

(82) Cf. Eça de Queirós, «O réu Tadeu», *Alves & C.ª e Outras Ficções*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d., p. 213.

Estas palavras, escritas no “livro de memórias” do protagonista deste esboço de novela, reflectem, na nossa opinião, um posicionamento muito específico do jovem Autor face à mulher na sociedade do seu tempo, que se projectará na construção de figuras futuras, como a Condessa de W. d’O *Mistério da Estrada de Sintra*, a Luísa que trai Macário em «Singularidades de uma Rapariga Loura», a Mary, prostituta e amante de Raposo, em *A Relíquia*, Maria Eduarda em *Os Maias*...

Ora a atracção por Satã, “a figura mais dramática da História da Alma” (p. 197), ou pelas suas encarnações, advém, a nosso ver, de uma tendência, patente nos seus primeiros escritos, para tudo o que fosse dual, tudo o que na vida conjugasse, de forma desconcertante, o sublime e o grotesco. A coexistência violenta destas duas realidades, que se prende igualmente a uma tradição romântica, fascinava o jovem Eça, a ponto de eivar a maioria dos seus folhetins com a exploração de ambientes e contextos grotescos. O gosto pelos contrastes brutais, a sedução irresistível pela miséria humana, o furor com que expõe a decadência, o comprazimento perante as pústulas sociais são tendências de um espírito francamente romântico, de uma sensibilidade exaltada e impetuosa e marcas de um certo decadentismo presente em *Prosas Bárbaras*.

Em nenhum outro texto como em «Farsas» esse contraste está tão visível, a começar pelos sub-títulos dos excertos – «Os Homens dos Cães», «Os Dentes Podres», «A Bebedeira do Coveiro» – onde a aliança de elementos desajustados permite, desde logo, entrever a exploração de realidades cujo denominador comum é o desconcerto. Disseminados pelos onze mini-relatos que constituem este folhetim, encontram-se situações que vão marcando o carácter disforme e desconcertante da vida que talvez possamos resumir num conjunto de pares de opostos: a beleza pura e virginal da mulher esconde, muitas vezes, a podridão moral e a falta de princípios (situação ilustrada pela primeira história, «A Ladra»); o homem, destituído da dignidade humana e da faculdade do pensamento, convive

com os animais na rua (quadro brevemente descrito em «Os Homem dos Cães»); a juventude e beleza da amada são profanadas pela decadente velhice e a fealdade mais extrema (referimo-nos a um dos textos onde o grotesco emerge com mais evidência – «Os Dentes Podres»).

A visão do mundo transmitida por esse conjunto de textos é, de facto, tipicamente romântica e livresca. O próprio Autor, segundo um episódio relatado por Jaime Batalha Reis na «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, tinha bem a noção de que os seus folhetins eram fruto de uma clara permeabilidade às leituras, em que constantemente andava embrenhado⁽⁸³⁾. Manuela Delille, na obra citada, prova inclusivamente a proximidade textual entre a escrita de Eça e alguns excertos de obras de Heine. Aliás muitos dos elementos que “decoram” os cenários de alguns folhetins – a morte, o cemitério, o abutre, a noite, a cova, a sepultura – são tributários de uma tradição romântica, sobejamente explorada, mas que o autor sabe reaproveitar, através de uma roupagem estilística totalmente nova. Deste modo, parece-nos não ter sido exclusivamente o cariz fantástico dos folhetins da «Gazeta» o único responsável pela escandalosa recepção que os acolheu. Aliado a esta marca de grotesco, até então pouco explorada nas letras portuguesas⁽⁸⁴⁾, encontra-se o tal estilo inovador que aos olhos do próprio Eça lhe parecia “bárbaro”.

(83) Citando o Autor: “- Estamos-nos tornando impressos. Basta de ler e imaginar. Precisamos de um banho de vida prática. É-nos indispensável o acto humano - inverosímil, se for possível, - a aventura, a lenda em acção, o herói palpável (...)”. (Cf. J. Batalha Reis, «Introdução», *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p. 15).

(84) Referimo-nos a grotesco, enquanto categoria artística que, por esta altura, encontra o seu apogeu nas Letras europeias, através de vultos como Hoffman e Edgar Poe. Curiosamente, em Portugal, são sobretudo escritores do nosso Terceiro Romantismo que demonstram apetência por uma literatura de índole fantástica, satânica e grotesca. (Cf. M. do Nasci-

Na verdade, estes textos, ao mesmo tempo que permitiam ao jovem Eça esboçar intrigas, personagens e cenários, trabalhar materiais e temas que reaparecerão nos futuros romances, também constituíam um excelente exercício estilístico, através do qual o autor tentaria encontrar o domínio do seu caminho estético⁽⁸⁵⁾. Apesar de o levantamento exaustivo de recursos estilísticos, potenciados nos folhetins de *Prosas Bárbaras*, transcender largamente o âmbito do presente trabalho, parece-nos importante salientar alguns dos aspectos significativos que, a nosso ver, mais contribuem para o carácter inovador desses textos. Assim, é manifesta, no conjunto dos folhetins da «Gazeta de Portugal», uma propensão descritiva muito forte, em prejuízo da acção, ou se quisermos, da evolução diegética. Bastará passarmos em revista o folhetim «Sinfonia de Abertura», considerado por alguns críticos a pedra basilar de todo o conjunto de textos, para percebermos o insistente recurso ao pretérito imperfeito e ao presente do indicativo, que nos coloca de imediato num tempo suspenso, perante estados e não acções. Decorrem daqui consequências a dois níveis: ao nível da representação artística do real, este será captado de forma abstracta e volátil, sem contornos definidos; ao nível estilístico propriamente

mento Oliveira, *O Fantástico nos Contos de Alvaro do Carvalho*, ed. cit.). Sobre a importância do grotesco na Literatura Romântica, remetemos para a obra: Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, New York, Columbia University Press, 1986.)

(85) Segundo Isabel de Paula: “(...) nas *Prosas Bárbaras* assiste-se à formação do estilo de Eça e à combinação dos ingredientes de que ele mais tarde se comporá. Surpreendemos como que a fase genésica dos estilos do grande escritor”. (Cf. M. Isabel de Paula, '*Prosas Bárbaras*' *Ensaio de Análise Estilística*, Lisboa, *Separata da Revista 'Ocidente'*, 1958/59, p. 10).

dito, assiste-se à hegemonia da imagem, o que permitirá compreender o excesso de comparações e metáforas, ao longo dos folhetins⁽⁸⁶⁾.

(86) De facto, segundo Isabel de Paula, quer ao nível da adjectivação, quer ao nível de metáforas e comparações, a tónica é colocada sobre a abundância e a novidade. O exagero de imagens e a insistente utilização de tripla e até quádrupla adjectivação são os responsáveis pela instauração de um ritmo discursivo que poderíamos apelidar de paroxístico, resultante, em parte, da atitude espontânea de filiação romântica, assumida pelo jovem autor, durante o acto de criação. (Cf. M. Isabel de Paula, '*Prosas Bárbaras*' *Ensaio de Análise Estilística*, ed.cit.). No que diz respeito à sobregarga adjectívica, esta vem, por um lado, ao encontro do que acima afirmámos ser a doentia busca de perfeição formal e, por outro lado, coaduna-se com duas das características do estilo de Eça de Queirós, apontadas por Guerra da Cal: a sensibilidade sensorial e o impressionismo. (Cf. E. Guerra da Cal, *Língua e Estilo de Eça de Queirós*, ed. cit.).

Capítulo II

«FARSAS»: PERSONAGENS EM ENSAIO

1. Tendo em conta o principal objectivo da presente dissertação – encontrar em *Prosas Bárbaras* a génese da narratividade queirosiana, no que diz respeito à categoria personagem – optámos por eleger o folhetim «Farsas» a modelo paradigmático do nosso estudo, a partir do qual tentaremos demonstrar a origem da personagem queirosiana, nos primeiros escritos do Autor.

O folhetim «Farsas» foi o oitavo texto publicado na «Gazeta de Portugal» por Eça de Queirós, a 18 de Novembro de 1866⁽⁸⁷⁾. Segundo Guerra da Cal, é um dos textos mais problemáticos ao nível da publicação e, para fazermos uma ideia, Luís de Magalhães, aparentemente sem critérios nem motivos sólidos, exclui-o, juntamente com um conjunto de cinco folhetins, da primeira edição de *Prosas Bárbaras*. De facto, apesar das insistentes críticas de Jaime Batalha Reis à selecção do editor, este, sublinhando o seu mero

(87) As informações, relativamente à data de publicação do folhetim, provêm de E. Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz-Bibliografía Queirociana*, Tomo I, ed. cit., p. 146.

“papel de organizador e revisor”⁽⁸⁸⁾, rejeita a publicação dos textos que, segundo ele, menos prestígio dariam ao famoso romancista, optando por aqueles que mais afinidades lhe pareciam ter com a *Obra da maturidade do escritor*⁽⁸⁹⁾. Só em 1947, na Edição do Centenário das Obras de Eça, «Farsas» é incorporado no conjunto de textos cujo título é *Prosas Bárbaras*.

Este folhetim compõe-se de onze mini-relatos, anunciados pelos subtítulos, que narram retalhos grotescos de vidas humanas. Aparentemente, não existe nada que permita estabelecer uma relação entre estes textos, pois cada um encerra uma história diferente e totalmente independente; no entanto, todos eles pertencem à mesma linha temática: a vida encarada como uma farsa trágica, onde a existência frustra assume contornos aniquiladores para o Homem. Os textos publicados até esta data, na «Gazeta» – «Notas Marginais», «Sinfonia de Abertura», «Macbeth», «Poetas do Mal», «A Ladainha da Dor», «Os Mortos» e «Misérias» – são todos eivados de um lirismo profundamente romântico e livresco, criando atmosferas fantásticas que, como vimos, tão bem caracterizam *Prosas Bárbaras*. Talvez «Misérias» possa ser considerado uma excepção, uma vez que Eça tenta já uma aproximação tímida ao real, através da criação de um cenário sócio-cultural definido que age sobre o comportamento das suas personagens, preparando-lhes o

(88) Cf. Beatriz C. B. Reis (ed.), «Carta de Luís de Magalhães a Jaime Batalha Reis - 3 de Janeiro de 1903», *Eça de Queiroz e Jaime Batalha Reis Cartas e Recordações do seu convívio*, ed. cit., p. 168.

(89) Atente-se nas palavras do editor: “E, neste ponto de vista, o meu pensamento foi escolher o que me pareceu que era uma manifestação das suas nascentes qualidades de grande escritor e pôr de parte tudo o que se me afigurou menos expressivo dessas qualidades.” (Cf. Beatriz C. Batalha Reis (ed.), «Carta de Luís Magalhães a Jaime Batalha Reis - 18 de Setembro de 1903», *Eça de Queiroz e Jaime Batalha Reis Cartas e Recordações do seu convívio*, ed. cit., p. 193).

seu destino⁽⁹⁰⁾; contudo, o lirismo e idealismo do jovem Eça impedem-no de se restringir ao realismo, anunciado no “incipit” do texto e tão característico dos romances da fase mais madura, perdendo-se ainda em descrições e divagações que têm muito que ver com a filosofia panteísta deste conjunto de folhetins. Apesar de tudo, julgamos sintomático que o folhetim «Farsas» seja publicado imediatamente a seguir a «Misérias».

Na verdade, «Farsas» parece-nos ser, dentre os folhetins de *Prosas Bárbaras*, o texto que melhor se adapta ao estudo da personagem em construção. Neste ponto, João Gaspar Simões, ainda numa perspectiva biografista, tece uma contundente crítica, em nosso ver um pouco precipitada, ao texto em questão, epitetando-o de “prosa grosseira e ingénua”. Apesar de concluir a presença de “realismo”, o crítico julga Eça ainda muito imaturo e, como tal, incapaz de criar uma unidade “onde o realismo e a fantasia se dessem as mãos”, sendo o resultado final um texto “escrito em falsete”⁽⁹¹⁾. Ora, parece-nos injusto, e até mesmo exagerado, julgar tão severamente um texto que praticamente inicia a actividade do Eça-contista.

Creemos ser mais prudente e exacto matizar a opinião do reconhecido biógrafo do Autor e, para tal, teremos de ter em consideração algumas particularidades do folhetim que se prendem a factores de ordem histórico-literária, bem como a razões periodísticas. Por um lado, deveremos ter sempre presente que o texto «Farsas», como aliás a maioria dos folhetins dominicais, resulta de uma espécie de

(90) Neste folhetim, conta-se a história de um lenhador pobre que, na ânsia de sustentar a sua família, acaba por morrer soterrado pela neve. No entanto, secundarizando a importância da acção, o narrador dá preferência a longas e demoradas descrições, com vista a criar uma espécie de alegoria que defende a tese enunciada: o homem não deve nunca enfrentar ou dominar a Natureza.

(91) Cf. J. Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 132.

ensaio, através do qual o jovem Eça tenta os primeiros passos da criação literária; por outro lado, como salienta Maria Manuela Delille, este escrito constitui "uma novidade (no contexto português da época)"⁽⁹²⁾, que terá de ser relacionada não só com o "realismo grotesco", como o denomina a estudiosa, mas também com o próprio título.

No que ao primeiro aspecto diz respeito, devemos realçar o facto de Eça se encontrar, nesta época, isento de quaisquer limitações teóricas ou preceitos de Escola e, como tal, relativamente livre para exercitar os rumos da sua criação literária. Além disso, qualquer juízo de valor sobre os folhetins da «Gazeta de Portugal» deverá pressupor, antes de mais, que o jovem que os escreveu estava longe de pensar numa possível publicação, nem tão pouco os considerava textos acabados, antes um conjunto de "prosa bárbara"⁽⁹³⁾.

Quanto ao segundo ponto, devemos esclarecer previamente em que sentido é aqui empregue o termo "realismo", uma vez que ainda não poderá ser conotado com a caracterização proposta por Eça, nas Conferências do Casino,

(92) Cf. M. Manuela Delille, *A Recepção de Heine no Romantismo Português*, ed. cit., p. 334.

(93) Apesar de o artigo sobre *Prosas Bárbaras* do *Dicionário de Eça de Queirós* nos remeter para uma carta a Ernesto Chardron, datada de 3 de Maio de 1883, onde Eça teria epitetado desta forma os seus folhetins da juventude, não conseguimos ter acesso a ela, uma vez que nem a *Bibliografia Queirociana* de Ernesto Guerra da Cal considera a sua existência; as outras cartas dirigidas a este editor não contêm nenhuma referência aos textos da «Gazeta de Portugal». Assim, apoiamos a nossa afirmação nas palavras de Jaime Batalha Reis, presentes na «Introdução» a *Prosas Bárbaras*; citando Eça, Batalha Reis escreve o seguinte: "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 (...)" (Cf. J. Batalha Reis, «Introdução», *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p. 46).

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.

Indiscutível, porém, parece-nos ser a nítida evolução no sentido do abstracto para o concreto, revelada pelo confronto entre textos como «Notas Marginais» ou «Sinfonia de Abertura» e «Farsas». Na verdade, é incontestável a aproximação do Autor a cenas de real nestes textos: é já visível uma descrição de cenários, com vista à inserção de personagens em meios sociais definidos; já é perceptível a interacção 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. No entanto, esta preferência pelo lado decadente da realidade, patente nos textos de «Farsas», poderá permitir estabelecer uma "aproximação", e não mais do que isso, ao Realismo, tal como Eça de Queirós o retratará mais tarde, sobretudo se tivermos em consideração as palavras da conhecida carta a Rodrigues de Freitas, datada de 1878.

Com o intuito de agradecer os comentários que este havia feito a *O Primo Bazílio*, Eça explica, uma vez mais, os objectivos do Realismo na Literatura:

"O que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado; queremos fazer a fotografia, ia quase a dizer caricatura do velho

mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc.”⁽⁹⁴⁾

Por aqui se vê, pois, que o real funcionará para o Eça realista como um amplo cenário a ser “pintado” de forma “caricatural”. Ora, daqui se podem tirar, facilmente, duas ilações: por um lado, o Realismo elegia a descrição como processo predilecto, patenteado no verbo “pintar”; por outro lado, tinha como objectivo incidir sobre os aspectos disfóricos da parcela de real que retratava, exigindo do escritor uma capacidade crítica muito apurada – note-se que Eça faz questão em acrescentar a “caricatura” à “fotografia”.

Talvez por aqui possamos aproximar os textos de «Farsas» destas palavras do Autor, escritas onze anos mais tarde. De facto, as diversas cenas que compõem «Farsas» ostentam não só a preferência de Eça pelos aspectos disfóricos e marginais do real, mas também a sua tendência para o modo descritivo, como meio propício para criar espaços e personagens. Obviamente que ainda não é perceptível nestes textos da juventude o claro intuito pedagógico das obras da maturidade, nem a sistematização temática que culminará em romances como *O Primo Bazílio* ou *Os Maias*, nem tão pouco o grau de elaboração e complexidade das categorias narrativas, atingido por estes romances.

2. A necessidade de estabelecermos uma conexão entre «Farsas», folhetim da juventude do escritor, e a sua posterior produção literária obriga-nos a uma abordagem temática dos textos em questão, uma vez que nos parece existir uma relação dialogante entre algumas temáticas embrionárias, aqui presentes, e os principais temas dos romances da maturidade do escritor.

⁽⁹⁴⁾ Eça de Queirós, «Carta a Rodrigues de Freitas - 30 de Março de 1878», *Correspondência*, Vol. I, ed.cit., p. 142. (O negrito é da nossa responsabilidade).

João Gaspar Simões, numa breve análise que reserva ao folhetim «Farsas», deixa em aberto uma questão, em nosso ver, bastante pertinente para a compreensão das opções temáticas destes textos:

“Não serão (estes textos) os primeiros indícios de sátira ao seu próprio romantismo lírico: a precipitação do seu idealismo poético na vala comum das trivialidades?”⁽⁹⁵⁾

Por outras palavras, o crítico intenta ler a disforia e a morbidez das onze cenas, à luz da irrisão do Romantismo, como se já aqui, em 1866, Eça tentasse uma superação dos rumos de criação que o Romantismo lhe oferecia. Esta hipótese de análise, apesar de ser, em nosso entender, bastante arrojada e discutível, adequa-se à presença de traços realistas que irrompem timidamente, nos textos de «Farsas». Assim, poderemos ler os motivos e temáticas deste folhetim como uma hábil, ainda que incipiente estratégia de desconstrução⁽⁹⁶⁾, através da qual, o Autor, desfrutando da liberdade de um iniciado, experimentava novas áreas de criação, o que não significa que rejeitasse, pelo menos de forma consistente e assumida, o Romantismo lírico e fantástico que absorvia dos românticos alemães e franceses.

Assim, repare-se como a relação amorosa, descrita no primeiro texto (subintitulado «A Ladra»), se constrói com muitos dos tópicos da tradição romântica: um “pobre

⁽⁹⁵⁾ Cf. J. Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, ed.cit., p. 132.

⁽⁹⁶⁾ Numa análise feita à primeira história de «Farsas», Manuela Delille, tal como Gaspar Simões, também sublinha o carácter de desconstrução do texto: “Nota-se o prazer de escandalizar, (...) destruindo inesperadamente, através de pormenores macabros, escabrosos ou simplesmente repelentes, a beleza convencionalmente romântica de determinadas figuras e situações (...)”. (Cf. M. Manuela Delille, *A Recepção de Heine no Romantismo Português*, ed. cit., p. 334).

moço" que, como nas "velhas estampas alemãs", possuía uma "bem-amada" (p. 133) que o rouba, acabando por levá-lo ao "hospital com uma doídice elegíaca" (p. 133). Por um lado, vislumbramos já aqui a postulação dos principais elementos que constituirão a intriga do conto realista «Singularidades de Uma Rapariga Loira»⁽⁹⁷⁾, bem como a formação embrionária da temática da traição feminina, também ilustrada pelo folhetim «Onfália Benoiton»; por outro lado, também não é menos correcto ler-se (à semelhança de Gaspar Simões e de Manuela Delille) este conjunto de elementos, oriundos da tradição romântica⁽⁹⁸⁾, como um processo de desconstrução de certos tópicos do Romantismo lírico do Eça de *Prosas Bárbaras*, ilustrado, sobretudo, pelo destino final da personagem masculina que não deixa de se revestir de uma certa ironia.

A depravação da personagem feminina, que tantas vezes encontramos ao longo da ficção queirosiana, também está presente num outro mini-relato de «Farsas», assumindo contornos tipicamente românticos, mas cumprindo, do mesmo modo, propósitos críticos que não podem ser ignorados. Trata-se da degradação física e moral de uma "pobre rapariga filha do carcereiro", que na busca de uma vida diferente, foge com um "bêbedo, um covarde, um assassino", tornando-se a agente da destruição da família e da sua própria aniquilação. Imediatamente se nos afigura, se não directa-

(97) Este conto foi publicado em 1874, num suplemento especial do «Diário de Notícias», mas só pouco tempo antes de morrer, Eça revê o texto, pois este surge no volume de *Contos* (1902) com ligeiras alterações. (Cf. E. Guerra da Cal; *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz-Bibliografia Queirociana*, Tomo I, ed.cit., pp. 194 e ss.).

(98) Manuela Delille encontra mesmo uma relação intertextual entre a temática de «A Ladra», veiculada pela imagem da "mulher depravada" e o poema de Henri Heine *Une Femme*. (Cf. M. Manuela Delille, *A Recepção de Heine no Romantismo Português*, ed. cit., p. 335).

mente, pelo menos associável a este, um outro tema relevante na futura produção romanesca queirosiana: o adultério. Precisamente, é este percurso descendente da personagem que nos traz, a nós leitores, reminiscências de um conto publicado em 1880⁽⁹⁹⁾ – «No Moinho» – cujo tema é o adultério e cujas motivações, evidentemente mais explícitas neste que em «A Filha do Carcereiro», são idênticas: uma mulher casada, experimentando "uma espécie de insatisfação, de mal de viver e de necessidade de evasão"⁽¹⁰⁰⁾, é conduzida a um final degradante. Ainda em *Prosas Bárbaras*, Eça retoma o tema do adultério, sempre motivado pela personagem feminina e acabando, salvo raras excepções, por causar a destruição das protagonistas; referimo-nos, por exemplo, e para não nos distanciarmos das primeiras produções do escritor, ao folhetim «Onfália Benoiton» (15 de Dezembro de 1867)⁽¹⁰¹⁾, publicado sensivelmente um ano após «Farsas», e ao romance *O Mistério da Estrada de Sintra*⁽¹⁰²⁾, escrito em cooperação com Ramalho Ortigão, cuja protagonista – a Condessa de W. – acaba por morrer num convento, penitenciando-se pelo adultério-crime que cometera. Ora, antes da minúcia de análise presente em *O Primo Bazílio*, já Eça se interessava pela temática do adultério, mesmo nos primeiros textos de juventude⁽¹⁰³⁾.

(99) Cf. E. Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz-Bibliografia Queirociana*, Tomo I, ed.cit., p. 215.

(100) Cf. A. Campos de Matos (coord.), *Dicionário de Eça de Queirós*, 2ªed., Lisboa, Editorial Caminho, 1993, pp. 602-605.

(101) Cf. E. Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz-Bibliografia Queirociana*, Tomo I, ed.cit., p. 167.

(102) Romance publicado em forma de cartas dirigidas ao «Diário de Notícias», entre Julho e Setembro de 1870. (Cf. E. Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz-Bibliografia Queirociana*, Tomo I, ed.cit., pp. 7-16).

(103) Cf. Carlos Reis, «A Temática do Adultério n' *O Primo Bazílio*», *Construção da Leitura*, ed.cit., pp. 117-129.

Num outro texto de «Farsas» – «A Bebedeira do Coveiro» – recorrendo a um dos locais eleitos pela tradição ultra-romântica – o cemitério⁽¹⁰⁴⁾ – Eça cria uma “paródia obscena e macabra”⁽¹⁰⁵⁾, na qual um coveiro boçal e um grupo de amigos intentam violar o cadáver de uma jovem, acabando por ser mordidos pelo “bicho das covas”, o “último amante daquele corpo branco” (p. 136). Sobre as potencialidades de um tipo como o coveiro, aliás personagem recorrente em mais dois folhetins de *Prosas Bárbaras* – «Ladainha da Dor» e «Misticismo Humorístico» – falaremos mais adiante. De momento, interessa-nos, sobretudo, vincular a personagem e o espaço deste texto a uma temática específica – a bestialidade humana – que, apesar de não vir a ter significativa projecção na futura produção queirosiana, vincula-se à extracção romântica dos folhetins da «Gazeta» e, mais directamente, ao carácter atemporal das reflexões presentes na maioria dos textos de «Farsas».

Um outro tema de significativa importância que emerge deste conjunto de textos é o da marginalidade, entendida na acepção romântica. As conotações românticas de personagens como o “miserável”, o “poeta lírico”, o “pobre sábio” e o “saltimbanco” são facilmente captadas, se tivermos em conta que são as únicas figuras que Eça dota de uma carga nitidamente eufórica. De facto, quando, no folhetim «Poetas do Mal» (21 de Outubro de 1866)⁽¹⁰⁶⁾, Eça comenta:

(104) Cf. A. Campos de Matos, num artigo do *Dicionário de Eça de Queirós*, destaca o papel ocupado por estes espaços físicos na novelística queirosiana, atribuindo-lhes duas funções específicas: estratégia de verosimilhança das personagens ou simples local de passeio e de encontros amorosos (o que poderá funcionar como processo de caracterização de algumas personagens). (Cf. A. Campos de Matos (coord.), *Dicionário de Eça de Queirós*, ed. cit., pp. 191-192). No caso de «Farsas», o cemitério integra-se no conjunto de motivos ligados à morte e a temáticas grotescas, recorrentes em *Prosas Bárbaras*.

(105) Cf. M. Manuela Delille, *A Recepção de Heine no Romantismo Português*, ed. cit., p. 334.

(106) Cf. E. Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz-Bibliografía Queirociana*, Tomo I, ed. cit., p. 143.

“Estes homens com as suas violências radiosas, com os seus ideais desesperados, 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 caiadas de uma vila. Eles **abafam** nestas atmosferas pesadas com o fumo das indústrias.” (p. 90),

não só insiste na excepcionalidade desses seres superiores relativamente aos “espíritos modernos”, como também acentua o seu mal-estar e o seu isolamento. Podemos rastrear já neste folhetim, o quarto a ser publicado na «Gazeta de Portugal», indícios que nos remetem para um determinado tipo de personagens, marcadas 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. De facto, a configuração do homem romântico desajustado da realidade que o cerca, frequentando espaços marginais, vivendo à revelia das regras institucionais, começa a ser esboçada em *Prosas Bárbaras*, mais precisamente no presente folhetim. Esta temática tem também muito que ver, na nossa opinião, com o carácter desconstrutivista do folhetim «Farsas», na medida em que põe em confronto o ser tipicamente romântico e o mundo que o cerca, sublinhando a inadaptação daquele a este. No entanto, aqui, Eça ainda valoriza estes tipos, uma vez que os apresenta como vítimas da incompreensão dos outros. Mais tarde, em certos textos da maturidade, como por exemplo no conto «Um Poeta Lírico»⁽¹⁰⁷⁾, Eça procede à caricatura deste tipo de marginalidade, mantendo, contudo, uma certa empatia pelo protagonista Korriscosso⁽¹⁰⁸⁾.

(107) Conto publicado em «O Atlântico», a 28 de Março de 1880. (Cf. E. Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz-Bibliografía Queirociana*, Tomo I, ed. cit., p. 213).

(108) Precisamente acerca deste conto: “A literatura romântica não serve a realidade e as suas personagens são-lhe estranhas

«Farsas» é, assim, o folhetim onde o jovem escritor esboça um determinado número de temas que, como vimos, servem já intuitos realistas ainda incipientes e, simultaneamente, servem uma estratégia de irrisão de alguns tópicos românticos. Além disso, parece-nos inegável ser este o primeiro folhetim a conter alguns elementos estruturais próprios da futura configuração do conto queirosiano: um número reduzido de personagens, um tempo tendencialmente suspenso, a concentração espacial e, finalmente, a ilustração de uma tese que, apesar de muito mal definida, devido à índole espontânea destes textos, se constrói com base em determinadas temáticas ahistóricas, de carácter moralizante, que naturalmente se perderão, no futuro, por imposições programáticas da escola realista.

3. Julgamos ser ponto assente que os textos de «Farsas» patenteiam, quer pela sua brevidade, quer pela heterogeneidade de assuntos e temas, um claro grau de espontaneidade que, segundo Batalha Reis, presidia ao acto criador dos folhetins da «Gazeta de Portugal».

Parece-nos claro, em segundo lugar, que estes onze mini-relatos são uma espécie de tentativas de narrativa, ainda incipientes, que quase poderiam ser comparados a certos manuscritos mais desenvolvidos do Espólio queirosiano⁽¹⁰⁹⁾, tanto em termos de extensão, como em termos de escolhas temáticas e de processos.

Como terceiro ponto, julgamos pertinente insistir no pendor predominantemente descritivo destes textos – característica comum à maior parte dos folhetins de *Prosas Bárbaras* – e na conseqüente instauração de um tempo estático e suspenso, através do qual o narrador acumula um

porque vivem num «outro universo» - pretende Eça de Queirós demonstrar." (Cf. Henriqueta M. A. Gonçalves e M. A. Monteiro, *Introdução à Leitura de Contos de Eça de Queirós*, Coimbra, Livraria almedina, 1991).

(109) Cf. Carlos Reis e M. do Rosário Milheiro, *A Construção da Narrativa Queirosiana - O espólio de Eça de Queirós*, ed. cit..

conjunto de predicados, traços e hábitos que contribuem para a construção das suas personagens⁽¹¹⁰⁾. De facto, em detrimento da acção e do seu desenvolvimento, interessava mais a Eça captar traços marcantes dos tipos que trabalhava, procurar características e marcas físicas, detectar tiques e costumes psicológicos, não só para saciar a busca da tal perfeição estética que desde o começo o atormenta, mas também para começar a fixar modelos, a captar objectos e a delinear espaços.

Parece-nos importante o confronto directo com o texto, a fim de ilustrarmos o que acabamos de afirmar:

"Havia um casamento. A noiva era divinamente linda, triste, séria, casta, religiosa; tinha a alma delicada e fina como a alma das virgens das lendas. Amava um rapaz, novo, forte, sério, inteligente, formoso. Ela tinha a religião da beleza, da harmonia e das árvores cheias de sol: mas o bem-amado era pobre. Velha história. Casou com um homem rico. A mãe era pobre, e tinha irmãos. Necessidades frias, mordentes." (p. 135)

O excerto que transcrevemos (correspondente ao início de um dos mini-relatos de «Farsas» – «Os Dentes Podres») revela-se nos exemplar pelo claro destaque dado à descrição. Note-se que a predominância do pretérito imperfeito juntamente com o recurso a verbos de estado são dois dos traços formais que individualizam um segmento descritivo⁽¹¹¹⁾; além disso, a subalternização a que é votada a

(110) Citando Philippe Hamon: "La description est le lieu où le récit s'arrête, où il se suspend mais aussi l'endroit indispensable où il se "met en conserve", où il "stocke" son information (...)" (Cf. Philippe Hamon, «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, n° 12, 1972, p. 483).

(111) Vejamos o que nos diz o *Dicionário de Narratologia*: "No entanto, há, apesar de tudo, alguns traços genéricos que assinalam a emergência de um fragmento descritivo; por exemplo, (...) a predominância do imperfeito do indicativo que, pelos seus valores aspectuais durativos ou iterati-

acção é nítida, até pela escolha do posicionamento do único verbo em pretérito perfeito: no meio de uma "longa" descrição, surge um período curto, breve e com o sujeito omitido – "Casou com um homem rico" – para se prosseguir, de imediato, com a digressão descritiva.

Também nos parece igualmente clara a valorização da personagem, enquanto categoria a explorar; num breve excerto como este, o narrador apresenta, pelo menos, quatro personagens do texto: a "noiva", "um rapaz", o "homem rico" e a família da noiva. Tanto assim é que a descrição incide apenas sobre elas, ostentando o empenhamento do narrador em condensar o maior número possível de traços e características, em prejuízo da descrição, da ordem ou de alguma lógica prévia à sua construção.

Importa sublinhar, portanto, que, nestes onze textos de «Farsas», o narrador opta preferencialmente pela descrição. Seria pertinente questionarmos as causas desta opção: admirá de uma escolha premeditada e pensada ou será antes o resultado de uma tendência intuitiva, de um escritor que espontaneamente tenta os primeiros passos na criação de personagens ficcionais? Afigura-se-nos ainda prematuro dar uma resposta válida e justificada, embora nos pareça ser a segunda hipótese a mais viável.

Partindo destes três condicionamentos – isto é, o grau de espontaneidade destes textos, o seu evidente carácter germinal e a clara propensão descritiva que os norteia – tentaremos empreender o estudo da personagem, enquanto categoria narrativa privilegiada por este conjunto de textos. Privilegiada porque, em detrimento da acção e da sua coesão interna, o que «Farsas» nos oferece é um conjunto de relatos muito breves, centrados exclusivamente em algumas personagens. Os subtítulos iniciais parecem apontar, precisamente, para a centralidade que certos tipos sociais

vos, contribui para a instauração de uma atmosfera despida do carácter dinâmico da narração." (Cf. Carlos Reis e Ana C. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 4ªed., Coimbra, Livraria Almedina, 1994, p. 95).

e humanos irão assumir na construção destas narrativas. De facto, estes subtítulos⁽¹¹²⁾, além de precisarem e restringirem o sentido do título do folhetim, também acentuam a importância de uma determinada categoria narrativa, já que todos eles remetem para uma personagem central.

Assim, mesmo os três textos cujos subtítulos não correspondem exactamente ao que acabámos de afirmar – «O Beco onde mora o Rei Lear», «Os Dentes Podres» e «A Forma» – apontam indirectamente para o destaque da personagem, criando uma expectativa de leitura que é satisfeita, logo pelas primeiras linhas de texto, uma vez que os começos destes textos são regra geral ocupados pela descrição de personagens.

Ao nível desta importante e complexa categoria narrativa, detectamos sobretudo uma clara tendência para a tipificação, em detrimento de uma construção mais elaborada de personagens complexas, o que aliás é compreensível e vem ao encontro do que afirmámos sobre a extensão e o carácter destes textos.

4. O tipo tem, como se sabe, uma importante representatividade, no universo romanesco queirosiano, que se prende a duas ordens de razões: por um lado, razões de índole periodológica que têm directamente que ver com a aproximação de Eça ao Realismo e ao Naturalismo⁽¹¹³⁾, pelo menos

(112) Voltemos a citar os autores do *Dicionário de Narratologia*: "(...) o subtítulo pode considerar-se uma extensão do título, destinada a clarificar o seu significado, a sublinhar a importância de certos componentes diegéticos, mesmo a orientar a leitura." (Cf. Carlos Reis e Ana C. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, ed.cit., pp. 394-395)

(113) Segundo Georg Lukács: "Voici la catégorie centrale et le critère de la conception réaliste de la littérature: le type, selon le caractère et la situation, est une synthèse originale réunissant organiquement l'universel et le particulier." (Cf. Georg Lukács, *Balzac et le Réalisme Français*, Paris, Maspero, 1973, p. 9). "A capacidade representativa da personagem realista especializa-se na constituição de tipos sociais. O tipo social,

a partir de 1871; por outro lado, factores intrínsecos que têm directamente que ver com o macro-projecto queirosiano de pintar a sociedade portuguesa do seu tempo. Aliás, numa carta que envia a Fialho de Almeida, em 1888, para dar resposta a uma crítica menos simpática que este lhe endereçara, o Autor diz:

“Assim, diz V. que os meus personagens são copiados uns dos outros. Mas, querido amigo, uma obra que pretende ser a reprodução duma sociedade uniforme, nivelada, chata, sem relevo, e sem saliências (...) como queria V., a menos que eu falseasse a pintura, que os meus tipos tivessem o destaque, a dissemelhança, a forte e crespa individualidade, a possante e destacante *personalidade*, que podem ter, e têm, os tipos duma vigorosa civilização como a de Paris ou de Londres?”⁽¹¹⁴⁾

Portanto, daqui se pode inferir, salvaguardando as devidas distâncias, uma vez que estas palavras não são totalmente isentas de ironia, que a criação dos tipos queirosianos se prende, em grande parte, com o principal objectivo da sua Obra, sendo tributários de um olhar crítico sobre a sociedade e, como tal, estabelecendo uma forte relação com o real⁽¹¹⁵⁾.

A provar a projecção do tipo, na produção de Eça de Queirós, encontramos não só os célebres tipos romanescos que o Autor tão bem immortalizou e que constituem um importante elemento diegético de quase todas as suas obras ficcionais, mas também bastantes reflexões programáticas

tal como o Realismo o cultivou, define-se como uma síntese de características, articulando o colectivo com o individual (...).” (Cf. Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura*, ed. cit., p. 441).

(114) Eça de Queirós, *Correspondência*, ed. cit., p. 495.

(115) Cite-se: “Constituindo uma subcategoria da personagem, o tipo pode ser entendido (...) em conexão estreita com o mundo real com que estabelece uma relação de índole mimética (...).” (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, ed. cit., pp. 411-413).

do Autor, dispersas pela sua correspondência, e que será interessante analisarmos.

Numa carta a Teófilo Braga, de 1878, Eça tece o seguinte comentário, a propósito do método utilizado na construção das suas personagens:

“O essencial é dar a *nota justa*: um traço sóbrio cria mais que a acumulação de tons e valores – como se diz em pintura.”⁽¹¹⁶⁾

Nesse mesmo ano, em carta dirigida a Ramalho Ortigão, Eça confessa a propósito do que seria, na altura, o esboço de *Os Maias*:

“Tem tipos de que gosto – tratados numa nova maneira, a contornos grossos, de forte destaque (...)”⁽¹¹⁷⁾.

Estas breves notas que Eça deixa escapar, no meio das suas cartas, permitem-nos partir de determinados pressupostos que nos auxiliarão na análise dos processos utilizados em *Prosas Bárbaras*, na construção de personagens-tipo. Na primeira citação, fica claro que o Autor, em detrimento de uma “pintura” complexa e sobrecarregada, procura antes o “traço justo e sóbrio” que, no fundo, será uma das condições básicas para a criação de tipos e para a sua fácil identificação. A segunda citação remete-nos, inevitavelmente, para a forma como o Autor encara a sua “maneira” de tratar os tipos: este tem consciência de que o processo de construção evolui de obra para obra, pois refere claramente uma “nova maneira” – o “traço justo” é substituído pelos “contornos grossos” e a sobriedade pelo “forte destaque”.

No entanto, é no conhecido prefácio que escreve para o *Brasileiro Soares* de Luís de Magalhães (1886), que Eça desenvolve uma reflexão relativamente extensa sobre o assunto. A fim de elogiar a criação do amigo, Eça inicia o

(116) Eça de Queirós, *Correspondência*, ed. cit., Vol. I, p. 133.

(117) Eça de Queirós, *Correspondência*, ed. cit., Vol. I, p. 174.

seu prefácio à obra por uma espécie de análise histórico-crítica do "tipo literário". Segundo o Autor, o tipo do brasileiro resulta da acumulação de clichés, cristalizados pelos "mestres do romantismo", que perspectivam o tipo em função de uma bipolarização em "tipos ideais" e "tipos materiais". Assim, pela tradição romântica, o brasileiro seria o eterno "materialão" que se oporia ao "homem de poesia e de sonho"⁽¹¹⁸⁾. Para além disso, as críticas à manipulação romântica deste tipo denotam, da parte de Eça, uma perfeita consciência da necessidade de enxertar vida no tipo, para que este não se reduza a uma "figura de papelão".

Curiosamente, o tratamento do tipo em «Farsas» parece-nos ficar a dever muito a esta perspectiva romântica. De facto, como atrás referimos, é nítida a clara valorização de alguns tipos como o "saltimbanco" ou o "poeta lírico" – correspondentes aos homens "de poesia e de sonho" – em detrimento de tipos, sujeitos a um tratamento caricatural, como o "homem rico" ou o "coveiro" – autênticas alegorias do materialismo, entendido na sua acepção mais disfórica.

Outro testemunho expressivo do Autor acerca dos tipos encontra-se numa carta a Carlos Lobo de Ávila, onde Eça, num tom irónico, defende a sua personagem Tomás de Alencar de uma acusação de que teria sido vítima, na altura de publicação d' *Os Maias*. O romancista explica que Alencar, ao contrário do que fora escrito na imprensa, não era, de forma alguma, a "cópia" ficcional de Bulhão Pato⁽¹¹⁹⁾, antes uma evolução mais elaborada de um tipo que o Autor conhecera, precisamente enquanto escrevia *O Crime do Padre Amaro*:

(118) Eça de Queirós, «Prefácio do 'Brasileiro Soares' de Luís de Magalhães», *Notas Contemporâneas*, ed. cit., pp. 114-122.

(119) No artigo do *Dicionário de Literatura*, Jacinto do Prado Coelho insiste nessa relação e diz: "Eça de Queirós faz-lhe a caricatura no Alencar d' *Os Maias* (...)" (Cf. J. do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura*, 3ª ed., Porto, Figueirinhas, 1973).

"Eu conheci Tomás de Alencar. Conheci-o na província (...) E desde logo tive o desejo, a fatal tendência, de convertê-lo num personagem. Já, com efeito, este homem perpassa n'«O Crime do Padre Amaro» – tão rapidamente, porém, que o tipo vem todo condensado numa só linha. (...) O meu trabalho n' «Os Maias» foi transportá-lo para as ruas de Lisboa, começando por o desembrulhar do seu xale-manta, e separá-lo do seu cão – porque estes dois atributos não se coadunam com os costumes da capital."⁽¹²⁰⁾

Mais uma vez Eça reitera a forte relação mimética dos seus tipos com o real, uma vez que confessa a origem de Alencar em alguém que ele realmente conhecera; contudo, nestas palavras, interessa-nos sublinhar, sobretudo, o trabalho ficcional do romancista – o Autor evidencia uma clara noção de que o poeta Alencar, enquanto entidade ficcional, é antes de mais, o resultado de um trabalho de construção, resultante da adaptação e modelação de um tipo já utilizado num romance anterior. Se bem que tenhamos de ter em conta a elevada dose de ironia que perpassa por estas palavras – que terá permitido a Eça uma hábil desculpabilização relativamente à acusação de que fora vítima – o certo é que elas confirmam algo que já anteriormente entrevimos: que o trabalho do escritor, na criação das suas personagens, em geral, e dos tipos, em particular, passa por diversas fases de elaboração que vão desde o trabalho embrionário, de observação do real, até uma fase madura e definitiva, como em romances como *Os Maias*⁽¹²¹⁾, passando

(120) Eça de Queirós, «Tomás de Alencar - Uma Explicação», *Notas Contemporâneas*, ed. cit., pp. 157-158.

(121) Notem-se as seguintes afirmações: "É preciso dizer, entretanto, que o escritor que foi Eça de Queirós, no tempo em que viveu e na tradição literária em que se inseriu, naturalmente teria tendência a contemplar procedimentos de teor construtivo; porque convém não esquecer que o escritor não produz no isolamento de uma posição asséptica a sugestões artísticas explícita ou difusamente insinuadas (...) também

por etapas, como em «Farsas», onde o Autor, se ainda não confere plenitude nem maturidade aos seus tipos, pelo menos já os começa a trabalhar e integrar no complexo ficcional. Este aspecto interessa-nos sobretudo para a tarefa que tentamos empreender e que visa o estudo do tipo queirosiano em *Prosas Bárbaras*, mais precisamente no folhetim «Farsas», em função de uma perspectiva construtivista⁽¹²²⁾.

Partindo deste pressuposto, vejamos, então, como nestes breves relatos já se vislumbra uma pequena galeria de tipos que, apesar de embrionários e despídos da roupagem técnico-estilística dos romances da maturidade, apontam já para uma tendência de ilustração social, levemente aflorada por estes textos e camuflada ainda pelo cariz lírico e romântico dos primeiros escritos do Autor.

5. A centralidade de uma categoria narrativa como o tipo, no folhetim «Farsas», aparece reforçada, como já foi referido, pelos subtítulos de cada relato. Estes indiciam, desde logo, a importância dos espaços social e físico, para a identificação e construção das personagens em questão, uma vez que a sintomática ausência de nome próprio e a sua estreita relação com determinados ambientes, de conotação sócio-económica, são logo abrangidos pelos subtítulos.

não podemos ignorar a importância de uma tal tradição na difusão do Realismo perfilhado por Eça e sobretudo na elaboração das soluções estético-literárias que a esse Realismo convinham. Neste caso, tratava-se de optar por uma concepção de romance como género narrativo sujeito a uma *composição disciplinada*," (Cf. Carlos Reis e M. do Rosário Milheiro, *A Construção da Narrativa Queirosiana - O espólio de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 127).

(122) O adjectivo construtivista é aqui empregue com o sentido de processo trabalhado por etapas.

Facilmente se compreenderá que, em textos de natureza embrionária, como o são os que compõem este folhetim, o nome das personagens esteja ausente⁽¹²³⁾. Apesar de tudo, parece-nos que esta ausência significa algo mais, para além de uma simples consequência da instabilidade típica de escritos pioneiros⁽¹²⁴⁾. De facto, parece-nos que o Autor prescinde de conceder uma certa individualidade a estas personagens, optando por lhes atribuir um certo grau de abstracção, a que vem ao encontro do carácter aforístico das mensagens aqui veiculadas.

Assim, 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 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»⁽¹²⁵⁾, se bem que de forma menos explícita, enviam-nos para tipos cuja identificação se processa através do recurso a objectos / espaços simbólicos. Note-se que a tendência para realidades chocantes e sórdidas é não só devedora de um certo Romantismo lírico – cuja origem livresca está bem patente na intertextua-

(123) A ausência deste elemento na caracterização das personagens é justificada da seguinte forma por Philippe Hamon: "(...) les tâtonnements des Ébauches, des brouillons, ou des manuscrits préparatoires des écrivains, montrent que ces derniers s'accommodent parfaitement d'une certaine *instabilité* du nom propre (...)" (Cf. Philippe Hamon, «Statut Sémiologique du Personnage», *Poétique du Récit*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 143).

(124) A única personagem de «Farsas» que tem direito a nome é o tipo do pescador; mesmo nesse caso, não nos parece que o nome que lhe é atribuído - Jerónimo - seja um factor importante no processo de caracterização da personagem em questão.

(125) O grêito é da nossa responsabilidade.

lidade evidenciada pelo subtítulo «O Beco onde mora o Rei Lear» – mas também poderá ser relacionada com tendências realistas e naturalistas e, sobretudo, com uma componente pré-decadentista que será uma marca da Literatura da segunda metade do século XIX⁽¹²⁶⁾ e que já está bem presente em *Prosas Bárbaras*⁽¹²⁷⁾. Interessa-nos realçar, portanto, que Eça, nesta fase, ainda não sente necessidade de atribuir um nome próprio aos tipos, contrariamente ao que acontecerá mais tarde, em obras da maturidade, onde por vezes a escolha de nome para as suas personagens se torna tão problemática. Este facto fica a dever-se, por um lado, à extensão dos textos de «Farsas» e, por outro lado, aos objectivos ensaísticos dos mesmos.

Por agora, o que interessa ao escritor é esboçar alguns traços físicos, psicológicos e sociais das suas figuras e inseri-las em determinados espaços, relativamente aos quais estabelecerão uma relação dialogante. Assim, facilmente se percebe que o “pobre moço”, vítima da traição da “bem amada” (p. 133) e o “poeta” que vivia de “fazer versos” (p. 141), apesar de ostentarem uma indeterminação social evidente, podem integrar-se no ambiente sentimentalista e

(126) Cf. António Machado Pires, *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, 2ªed., Lisboa, Vega, 1995.

(127) De facto, alguns dos textos constitutivos de *Prosas Bárbaras* parecem reflectir uma componente decadente que, aliás, persistirá na obra romanesca do Autor, como o ilustra António Machado Pires (Cf. António Machado Pires, *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, ed. cit.). Desde as personagens ilustrativas de atitudes e comportamentos perversos, como o coveiro de «Farsas», até à criação de cenários plasticamente decadentes, como a pintura de Lisboa no texto homónimo, passando por reflexões ensaísticas sobre a decadência das Artes em Portugal, como no folhetim «Da Pintura em Portugal», tudo nos leva a ler a tendência para o chocante e para o inusitado como estigma de um certo decadentismo que se perpetuará nos romances futuros, mas cuja componente plástica surgirá mais atenuada.

vazio do Ultra-Romantismo. De novo recordamos o que atrás foi dito, relativamente ao teor desconstrutivista patenteado por alguns destes relatos. É claro que o Autor não refere de forma explícita o espaço ideológico do Ultra-Romantismo – como faz com personagens como Ernestinho Ledesma de *O Primo Bazílio* ou Alencar d’*Os Maias* – mas sugere-o, no primeiro caso, através do recurso ao cliché do idílio romântico – “como nas velhas estampas alemãs” (p. 133); no segundo caso, através da referência ao tipo de actividade artística da personagem.

Ao contrário do que sucederá na Obra da maturidade⁽¹²⁸⁾, os tipos e personagens de «Farsas» movimentam-se todos em espaços sócio-económicos desfavorecidos e em ambientes físicos degradados. Esta apetência por construir uma galeria de tipos das classes mais desfavorecidas, explorando o seu lado mais sórdido e grotesco, tem directamente que ver, na nossa opinião, com a exploração do grotesco em *Prosas Bárbaras*.

De facto, em mais nenhuma obra, o Autor intenta integrar as suas personagens e tipos em cenários como estes que vão desde a cadeia ao hospital, passando pelo circo ou pelo beco degradado. Poderemos mesmo afirmar que tais espaços se encerram em *Prosas Bárbaras*, pelo menos enquanto espaços centrais, apesar de encontrarmos, tanto n’*O Primo Bazílio* como n’*Os Maias*, muitas referências à sujeira e degradação da capital e à conseqüente inadaptação de alguns dos seus heróis. A título de exemplo, recordamos o quadro que o jovem Autor nos oferece de Lisboa, no folhetim homónimo (pp. 183-196), que aponta apenas os cenários decadentes da capital.

(128) Citemos Beatriz Berrini: “Romance algum de EQ se dedicou predominantemente às classes menos favorecidas, social e economicamente: homens do campo, pequenos negociantes, operariado urbano... Apenas alguns elementos representativos das camadas populares aparecem textualmente e actuam através do seu relacionamento com as demais classes.” (Cf. Beatriz Berrini, *Portugal de Eça de Queirós*, Lisboa, I.N.C.M., s/d., p. 84).

Neste momento, não nos interessa questionar a esterilidade ou sobrevivência de tais espaços, antes pretendemos sublinhar que os tipos criados em «Farsas» estabelecem já com estes ambientes um tipo de relação que poderá ser o prenúncio, ainda num estado germinal, do tipo de construção a que Eça sujeitará as suas futuras personagens e os seus tipos mais maduros: a (de)formação da personagem pelo meio que a envolve. Por outras palavras, à excepção do texto «A Forma» (que será objecto da nossa análise), todos os outros integram os tipos em espaços determinados, para os quais aqueles se projectam e em função dos quais se identificam.

No que diz respeito à galeria de tipos apresentada em «Farsas», podemos distinguir duas categorias: os tipos de incidência temática e os tipos de incidência moralizante. Segundo a classificação mais comum, poderíamos inserir os primeiros dentro da designação de tipo social⁽¹²⁹⁾ e os segundos dentro do tipo psicológico⁽¹³⁰⁾. Analisemos, então, estes dois grandes aspectos envolvidos na problemática que temos vindo a abordar, no presente capítulo.

(129) Entenda-se tipo social segundo a concepção lukacsiana: "Um escritor só pode criar um verdadeiro tipo se consegue fazer surgir organicamente duma personalidade (...) uma realidade social dotada, no plano da objectividade, do mais alto valor universal." (Cf. Georg Lukács, *Significado Presente do Realismo Crítico*, Lisboa, Cadernos de Hoje, 1964; "(...) le type le devient au contraire parce qu'en lui convergent et se rencontrent tous les éléments déterminants, humainement et socialement essentiels, d'une période historique (...)") (Cf. Georg Lukács, *Balzac et le Réalisme Français*, ed. cit., p. 9).

(130) Atentemos na definição do *Dicionário de Narratologia*: "(...) quando se trata de um tipo psicológico (...), a sua articulação é também diacrónica, com base numa certa perenidade histórico-cultural que, não dependendo forçosamente do concreto de cenários ideológico-sociais precisos, também não lhes é por inteiro indiferente." (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, ed. cit., p. 412).

6. O primeiro relato do folhetim destaca um tipo que virá a ter uma projecção significativa, na futura galeria típica queirosiana: trata-se da mulher-traidora que, regra geral, nos envia para a temática do adultério, ambas imortalizadas pelo romance *O Primo Bazílio*. O título atribuído por Eça a este texto – «A ladra» – além de especificar a centralidade assumida por uma figura feminina, permite, ao mesmo tempo, conjecturar sobre uma possível acção por ela desencadeada: o roubo. De facto, a personagem começa por ser caracterizada do ponto de vista físico, ainda em termos românticos e hiperbólicos⁽¹³¹⁾ – "Ela tinha dois olhos negros como duas flores do mal" (p. 133). A caracterização é pouco concreta, do ponto de vista da génese da verosimilhança, uma vez que ao Autor interessa menos fixar um retrato claro do que insinuar as qualidades físicas e psicológicas que tornam o destino da personagem perfeitamente previsível; note-se que, mesmo na descrição dos seus olhos, o narrador utiliza uma comparação de carácter indicial.

Seria forçado afirmarmos que a "bem-amada", enquanto construção típica, surge já dotada de uma individualidade marcada e definida. Ao contrário, este tipo afigura-se-nos enquanto tal, por ser portador de uma previsibilidade já atrás sublinhada, por possuir uma capacidade dialogante com outros tipos femininos presentes em *Prosas Bárbaras* e por remeter, de forma ainda disfarçada, para uma determinada temática.

A previsibilidade deste tipo é fornecida não só pelo título do texto, como já referimos, mas também por indícios textuais, adiantados na sua descrição. Aliás, os "olhos negros" da bem amada – único pormenor físico fornecido pelo narrador – funcionam, para as personagens femininas destes folhetins, como o símbolo da destruição e do mal, desde os excertos líricos de «Notas Marginais», até à descrição do tipo de mulheres que agrada ao Diabo em «O Senhor Diabo».

(131) Curiosamente, do ponto de vista da construção, será interessante sublinharmos o diálogo que este texto estabelece com o parágrafo III do folhetim «Notas Marginais» (p. 51).

A relação dialogante da personagem feminina de «A ladra» com outras figuras destes folhetins permite-nos estabelecer uma tipologia feminina que se manterá mais ou menos estável no universo romanesco queirosiano: por um lado, a mulher como símbolo de destruição e desestabilização⁽¹³²⁾; por outro lado, a mulher ingénua e dócil, núcleo da família e do lar⁽¹³³⁾. Dentro do primeiro tipo, distinguem-se, com nitidez, pelo menos três sub-tipos, representados em «Farsas» – a mulher traidora, já referida, a mulher adúltera e a prostituta – que curiosamente virão a merecer um lugar importante dentro da ficção queirosiana posterior.

No conto «Singularidades de uma Rapariga Loira», que em diversos pontos se assemelha ao texto «A ladra», a protagonista (Luísa) é igualmente uma mulher atraente que acaba por trair a personagem masculina (Macário), roubando-o. No conto «No Moinho», voltamos a encontrar uma protagonista – Maria da Piedade – como agente de destruição da célula familiar, uma vez que, tentada por uma ânsia de evasão, se entrega a um primo sedutor, chegado da capital. Também num outro texto de «Farsas» – «A Filha do Carcereiro» (pp. 134-135) – a personagem feminina foge com o primeiro homem que a tenta seduzir, destruindo a sua própria felicidade e a família.

(132) Antes de iniciar a narração da lenda, o narrador de «O Senhor Diabo» elege as mulheres como seu narratário, apostrofando-as da seguinte forma: "Ó mulheres! vós todas tendes dentro do peito o mal que nada cura, (...) vinde ouvir esta história florida!" (p. 199).

(133) Concordamos, neste ponto, com a tipologia estabelecida por Jorge B. de Macedo, no seu artigo do *Dicionário de Eça de Queirós*, onde afirma o seguinte: "Ao mesmo tempo, esboça-se aí uma primeira dualidade tipológica que persiste no conjunto da sua obra. Num campo está a mulher «carinhosa e doce e meiga e casta e consoladora», noutra, «a altiva, inquieta e desdenhosa»; esta tem os olhos negros, «como duas flores do mal», aquela «olhos azuis como duas elegias»." (Cf. A. Campos de Matos (coord.), *Dicionário de Eça de Queirós*, ed. cit., pp. 622-623).

Apesar das distâncias estéticas e técnicas que separam estes dois contos do folhetim publicado na «Gazeta de Portugal» alguns anos antes, julgamos poder estabelecer uma relação genética entre os dois tipos femininos de «Farsas» e as duas protagonistas das narrativas mais maduras. A "ladra" de *Prosas Bárbaras* insere-se no tipo de mulher traidora e depravada que, sob a máscara de sedução da sua beleza, consegue ser, finalmente, agente e vítima das sequelas da sua acção. Contém, afinal, as linhas fundamentais e básicas que se manterão na construção de Luísa, personagem do conto realista: surge integrada numa acção narrativa lógica – seduz e trai – e é veículo de uma determinada temática – a traição feminina. De modo nenhum atinge a plenitude da protagonista Luísa, pois o Autor ainda não investe na integração espaço-temporal do tipo, nem o dota de verosimilhança realista.

No que diz respeito à "filha do carcereiro", esta já resulta de uma elaboração mais cuidada e completa. Apesar de não a podermos relacionar directamente com a temática do adultério – tal como acontece a Maria da Piedade em «No Moinho» – este tipo possui na sua caracterização elementos que poderão permitir a aproximação das duas protagonistas. O narrador insere-a num espaço sócio-económico de contornos mais ou menos definidos – meio rural, no seio de uma família de extracção popular; investe-a de uma clara centralidade, colocando-a como centro de harmonia e de subsistência da família; insinua o tipo de educação a que terá sido sujeita, sublinhando a sua orfandade; elabora uma descrição física e moral de conotações claramente eufóricas e, no final, tal como em «No Moinho», inverte-lhe de forma abrupta o percurso, tornando-a uma mulher perdida, capaz de se entregar a um "bêbedor, um assassino" que a seduz. Assim, a "pobre rapariga" de "olhos lúcidos" e "sã como o sol" (p. 134) acaba "velha", frequentando "a taberna", entre "as esfarrapadas e os miseráveis". Também no conto realista "a santa" se torna "Vénus"⁽¹³⁴⁾.

(134) Eça de Queirós, «No Moinho», *Contos*, ed. cit., p. 63.

Curiosamente, a prostituta, ilustrada em «O Beco onde mora o Rei Lear» (pp. 137-138), é o tipo que mais diverge dos homólogos posteriores. Em alguns dos seus romances posteriores, Eça de Queirós integra, na teia de personagens que ilustra a sociedade onde se movimentam os seus heróis, o tipo da prostituta. Ela surge não só como produto de consumo obrigatório da sociedade burguesa – tal como Mary e Adélia de *A Relíquia* ou Concha n'Os *Maias* – mas também como figura típica do meio de boémia estudantil coimbrã, por onde passam, enquanto jovens, quase todos os protagonistas dos seus romances. Artur de *A Capital* esquece a traumatizante relação com a prima, em casa de Aninhas Serrana, “a meretriz mais cara de Coimbra”⁽¹³⁵⁾ e, no final do ano, “quando Coimbra começava a ficar deserta, achou-se com oito mil reis e uma sífilis”⁽¹³⁶⁾; Carlos da Maia de *Os Maias* sustenta, durante algum tempo uma prostituta – Encarnación – que trouxe de Lisboa e que instala nos Paços de Celas; o próprio Abranhos, enquanto estudante em Coimbra, “seria incapaz de ir com os condiscípulos, “numa troça”, a casa dessas Vénus vulgares que batem o lajedo com sapatos cambados e cujo leito é como uma praça pública.”⁽¹³⁷⁾ Nunca, porém, o tipo da mulher prostituta surge conotado de forma tão disfórica como em *Prosas Bárbaras*.

Na nossa opinião, nesta fase, ainda Eça não pretendia dotar o tipo da capacidade de ilustração social que irão adquirir os homólogos posteriores. Nos folhetins da «Gazeta de Portugal», interessa ao jovem Autor acentuar a preversidade e a hediondez da personagem, explorando as suas facetas mais grotescas: a fealdade, a volúpia, a sensualidade barata, a crueldade e a degradação – que, afinal, vêm ao encontro da extracção romântica e decadente destes folhetins. Apesar de tudo, inserimos este tipo na

(135) Eça de Queirós, *A Capital*, ed. cit., p. 111.

(136) Eça de Queirós, *A Capital*, ed. cit., p. 113.

(137) Eça de Queirós, *O Conde de Abranhos*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s./d., p. 49.

galeria de tipos sociais que emergem já dos primeiros escritos do Autor, pois parece-nos que, de forma matizada, há marcas implícitas na sua construção que apontam para algumas implicações sociais do seu estatuto. Entretanto, temos plena consciência da distância que separa o tipo dos correspondentes mais maduros, presentes nos romances posteriores, onde a prostituta assumirá uma funcionalidade que irá ao encontro do universo burguês – que ambigualmente a sustenta e condena – e onde tomará contornos mais nítidos, a ponto de poder ser identificada por alguns costumes e vícios típicos⁽¹³⁸⁾.

Um outro tipo merecedor da nossa atenção é o saltimbanco, não só pela recorrência com que é utilizado, mas também por vislumbrarmos, na sua construção, indícios reveladores de uma capacidade de ilustração social. Mais uma vez recorremos à crítica que Eça tece, no prefácio a «Brasileiro Soares» de Luís de Magalhães, à tipologia romântica que se pautava pela artificialidade e pelo esteriótipo. Quando Eça analisa a dicotomia dos tipos em tipos-materiais e tipos ideais, há muito ficara para trás a redacção de *Prosas Bárbaras*. Contudo, e como já referimos atrás, parece-nos haver alguns pontos de contacto entre o processo romântico de trabalhar tipos e o modo como o jovem Autor de «Farsas» os constrói.

De facto, a ênfase dada nesta série de textos à figura do saltimbanco e a outros afins parece-nos ficar a dever muito àquela concepção romântica, já que o saltimbanco faz parte de uma galeria mais vasta, composta por tipos como o poeta ou o “velho sábio”, que se individualizam por uma elevada capacidade marginal e criadora, funcionando como a antítese do burguês, símbolo do materialismo mercantil.

(138) Enquanto tema, a prostituição é abordada num outro texto de «Farsas» de forma curiosa e inovadora. No relato subtítulado «O Saltimbanco», narra-se um breve episódio da vida de um saltimbanco que, para conseguir manter a sobrevivência da família, se entrega a “uma velha rica (que) desejou aquele corpo elástico” (p. 139).

Facilmente se reconhece, na valorização desses tipos, uma atitude tipicamente romântica⁽¹³⁹⁾, segundo a qual se conotam euforicamente os tipos solitários, com capacidade de distanciamento da restante sociedade e, sobretudo, dotados de liberdade criadora⁽¹⁴⁰⁾. Não nos interessará, de momento, saber se Eça terá tido um contacto directo com Baudelaire mas, como exemplo da importância deste tipo para o Romantismo, lembre-se que em *Spleen de Paris* o poeta francês dedica um dos seus poemas em prosa a um «Vieux Saltimbanque»⁽¹⁴¹⁾, acabando por identificá-lo com o poeta, pelo seu poder criativo e espírito livre.

O texto de *Prosas Bárbaras* que potencializa este tipo, na sua acepção mais romântica, é, sem dúvida, o folhetim «Misticismo Humorístico» que começa por traçar o percurso da personagem, pela voz de um narrador homodiegético:

“Ora nessa estalagem encontrei um amigo meu, antigo camarada, que se tinha feito saltimbanco. Fez bem. Cansado dos pedantes, dos burgueses, dos ventres mercantis, dos imbecis afogados em gordura, fez-se saltimbanco, e vive entre os palhaços.” (p. 169).

Devemos sublinhar que, além do tipo “saltimbanco” ser apresentado em oposição ao burguês, o narrador não se abstém de acrescentar um juízo de valor claramente positivo

(139) A respeito do tipo “boème”, os autores do *Dictionnaire des types et des Caractères Littéraires* afirmam: “Se vouer au beau, voilà qui équivaut, pour tout le romantisme, à s’opposer au bourgeois, argenté et philistin (...)” (Cf. Claude Aziza, et alii, *Dictionnaire des types et des Caractères Littéraires*, Paris, Fernand Nathan, 1978, p. 17).

(140) Citemos um pequeno excerto do *Dictionnaire des types et des caractères littéraires*: “Mais c’est surtout lorsqu’il est isolé, au milieu d’une société où il tranche, que le bohémien apparaît avec les traits qu’on prête à sa race: épris de liberté, artiste par nature, doué de pouvoir mystérieux, c’est un être fascinant (...)” (Cf. Claude Aziza, et alii, *Dictionnaire des types et des Caractères Littéraires*, ed. cit., p. 30).

(141) C. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Paris, Flammarion, 1987.

a seu respeito. A construção da personagem obedece, entretanto, aos “clichés” habituais: é um ser marginal, errante e livre. Tal como o saltimbanco de «Farsas», este surge articulado com um espaço socio-económico muito baixo e degradado, utilizado pelo Autor com duas intenções: por um lado, dotar o tipo de uma capacidade de ilustração social evidente e, por outro lado, colocá-lo no pólo oposto ao burguês, outro tipo social que, apesar de não merecer ainda uma configuração típica clara, já se encontra presente em *Prosas Bárbaras*, com algumas das marcas que virá a possuir nos romances posteriores.

A este respeito, recordamos que, no texto «Os Dentes Podres» (pp. 135-136), talvez possamos vislumbrar um esboço do que virá a ser a caricatura do tipo do burguês, se bem que de forma muito subtil e velada. O texto narra um episódio de um casamento por conveniência, entre uma “noiva divinamente linda” (p. 135) e “um homem rico”, explorando a sua vertente mais grotesca, desde logo anunciada no subtítulo do relato. Entretanto, a forma como a personagem masculina é descrita e apresentada poderá permitir uma alusão ao tipo em questão, até porque ele vem ao encontro dos diversos comentários do Autor sobre o burguês, dispersos por *Prosas Bárbaras*.

Não é tanto a fealdade do retrato físico da personagem, nem a alusão à sua riqueza que nos permitem estabelecer tal analogia. Contudo, existe uma breve descrição da sala onde se dava a festa e dos convivas que poderá indiciar o estrato sócio-cultural do tipo em questão:

“Nessa noite havia pela sala sonora grandes sedas, e cintilações de pedrarias, e as penas dos leques coloridas e devassas.

Estava ali a gente pálida, que anda nos veludos, de mãos macias e sentimentos macios.”⁽¹⁴²⁾ (p. 135)

(142) O negrito é da nossa responsabilidade.

A artificialidade e luxúria do espaço, em sintonia com certos pormenores físicos e tíques caricaturais do "homem rico" (gordura, a falta de polimento, a brutalidade) parecem remeter-nos para uma personagem sem profundidade psicológica, mas dotada de certos vícios e deformações que Eça reaproveitará, de futuro, para a construção de alguns dos seus figurantes mais típicos. Lembramos, por exemplo, Dâmaso Salcede de *Os Maias* cuja tipicidade é indiscutivelmente superior ao tipo em causa, o que poderá ser o resultado de um amadurecimento de processos e objectivos, apenas timidamente ensaiados neste pequeno texto.

7. Por outro lado, detectamos em «Farsas», um conjunto de tipos humanos que, apesar de não possuírem uma representação social demarcada, encerram certas características definidoras de determinados perfis humanos, que englobaremos no grupo dos tipos de incidência moralizante. O miserável, o bêbedo, o coveiro são, antes de mais, tipos humanos atemporais e ahistóricos que estão ao serviço de uma tendência de Eça, bastante vívida neste início de carreira literária.

Estes tipos resultam, acima de tudo, do carácter fantástico destes textos e também da espontaneidade e relativa autenticidade orientadoras dos primeiros escritos do Autor. Só deste modo se compreende que seja tão transparente a sua ilustração moralizante; de facto, é bem visível que uma personagem como o miserável («Os Homens dos Cães») representa a decadência humana, que o coveiro («A Bebedeira do Coveiro») ilustra a bestialidade e que o pescador («O Pescador») simboliza a simplicidade.

No caso do miserável, presente no texto «Os Homens dos Cães», trata-se de uma tentativa de fixação dos seus hábitos de vida e da sua inserção em certos espaços físicos, em detrimento de uma dinâmica de acção, já presente no relato «A Bebedeira do Coveiro», por exemplo. A personagem não tem, como aliás a grande maioria dos tipos de «Farsas», um nome próprio e é sempre referido de forma indefinida – "um rapaz", "ele" (p. 134). De certa forma,

o recurso ao pretérito imperfeito, para descrever o modo de vida da figura, traduz o teor dos objectivos perseguidos pelo Autor, com este género de tipos: demonstrar uma faceta negativa do real, sem preocupações de teor social, uma vez que a sua personagem é dotada de uma capacidade atemporal bastante abrangente. Entretanto, a breve caracterização do perfil físico do tipo, é feita de forma a exprimir a subjectividade do escritor: "Conheci um rapaz mirrado, engelhado, com grandes olhos profundos". Parece-nos existir, de novo, tal como no caso do saltimbanco, uma certa empatia por parte do jovem Autor por este tipo de marginal, que já tentámos explicar anteriormente em termos de atitude literariamente anti-burguesa e romântica.

Em «A Bebedeira do Coveiro» (p. 136), a personagem central já assume contornos diferentes, até porque é um tipo que aparece mais vezes em *Prosas Bárbaras*, nomeadamente no folhetim «A Ladainha da Dor» e em «Misticismo Humorístico». O coveiro aparece sempre, nas três situações, conotado em termos animais, quer pelas acções que pratica – como é o caso da violação da jovem defunta em «Farsas» – quer pela forma como nos é descrito fisionomicamente – "um rosto inerte e animal" («Misticismo Humorístico», p. 166) – quer ainda pela brutalidade das palavras que a personagem profere a respeito dos mortos – "Malditos tropeços!" («A Ladainha da Dor», p. 99). Tanto neste último folhetim como em «Misticismo Humorístico», a aparição do tipo é momentânea e efémera: serve, no primeiro, apenas para acentuar uma característica – a sensibilidade – do protagonista do texto (o pintor Lyser) e no segundo, funciona como motivo para uma divagação do Autor sobre a imortalidade da matéria⁽¹⁴³⁾.

(143) Poderíamos denominar o coveiro, presente nestes dois folhetins, de figurante, segundo a aceção do *Dicionário de Narratologia*: "(...) o figurante ocupa um lugar claramente subalterno, distanciado e passivo em relação aos incidentes que fazem avançar a intriga." (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, ed. cit., p. 163).

É em «Farsas» que o coveiro adquire uma posição mais central e complexa, facto que fica sobretudo a dever-se ao protagonismo aí assumido pela personagem; por outras palavras, enquanto que nos outros folhetins a figura surge episodicamente e sem autonomia, aqui, o coveiro ganha uma centralidade evidente, como o próprio subtítulo do relato permite antever. Além disso, a sua caracterização processa-se através do envolvimento directo em acções, em detrimento da intervenção descritiva do narrador. Os verbos em pretérito perfeito são substancialmente mais abundantes do que nos outros dois textos e o seu valor semântico aponta, directamente, para o campo da bestialidade (“Cearam. Beberam”, “Amontoaram”, “acenderam”, p. 136). Apesar de obscena e macabra, aliás bem ao gosto romântico, a intriga deste texto aparece intrinsecamente relacionada com a característica do tipo que o narrador quer pôr em evidência.

Além disso, o tipo não aparece isolado, antes surge associado a um conjunto de figurantes cuja função é precisamente contribuírem para a caracterização do protagonista, integrando-o num grupo cujos membros comungam das mesmas taras e dos mesmos costumes. Deste modo, as potencialidades sígnicas do tipo coveiro são evidenciadas de forma mais clara, pois o confronto com outras personagens e a sua inserção num espaço físico restrito – o cemitério – conferem-lhe uma previsibilidade e uma identificação, características de um tipo literário.

No que diz respeito ao carácter fundador desta categoria de tipos, em termos de relação dialogante com os futuros tipos queirosianos, facilmente se compreende que seja esta categoria a que menos relações permite estabelecer com a futura produção do Autor, uma vez que, quando Eça começa a ser permeável ao Realismo, como doutrina estético-ideológica, abandona este género de temáticas e estes tipos perdem a razão de existir⁽¹⁴⁴⁾. O facto de nos

(144) No entanto, como sublinham Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, “(...) dos textos de *Prosas Bárbaras* às *Vidas de*

debruçarmos sobre eles prende-se essencialmente com questões de ordem construtiva. Por outras palavras, parecem-nos que, apesar de estes tipos se afastarem da incidência social dos tipos analisados anteriormente, eles confirmam, por outro lado, o carácter embrionário de processos e estratégias presentes de forma ainda germinal, nos folhetins de *Prosas Bárbaras*, mas que se manterão e aperfeiçoarão nas futuras construções queirosianas.

8. Curiosamente, se nos ativermos ao carácter construtivo das personagens de «Farsas», o texto subintitulado «A Forma» (p. 139) merecerá uma atenção especial e uma análise à parte. Trata-se de um relato igualmente breve, essencialmente descritivo, dedicado exclusivamente ao envelhecimento de uma personagem feminina. No entanto, a particularidade que nos interessa realçar e que distancia este texto dos restantes é a forma como nele é perspectivada a personagem na sua relação com o tempo.

O subtítulo é vago e indefinido mas, apesar de tudo, aponta para uma característica interessante do texto: para o seu teor plástico e material. De facto, o que nos é apresentado é o desgaste, mais físico do que psicológico, da personagem. Não lhe é atribuído um nome, nem uma história, nem uma identidade concreta, mas ela adquire um carácter mais humano, pela forma como o narrador a sujeita ao desgaste do tempo: “Quando tinha dezoito anos tinha um corpo robusto e melódico (...) Agora, velha, engelhada, lenta (...) arrefecida, oleosa, beata, e com um cão felpudo ao colo.”

Santos, passando por alguns contos (...) e até por uma novela como *O Mandarin*, a produção ficcional de Eça é atravessada em filigrana por reflexões de recorte fabular, ilustrando valores de dimensão ahistórica (...)” (Cf. Carlos Reis e M. do Rosário Milheiro, *A Construção da Narrativa Queirosiana - O Espólio de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 132).

Digamos que o "efeito de vida", como lhe chama Philippe Hamon⁽¹⁴⁵⁾, resulta à partida da forma como são articuladas as categorias personagem e tempo e não, como nos casos anteriores, da essência psicológica da personagem. Essa relação é de tal modo importante para a construção da personagem de «A Forma» que, se a destituíssemos dessa temporalidade, ela perderia o estatuto de personagem. Assim, o tempo assume um papel fundamental não só enquanto elemento de projecção da personagem, mas também como veículo da temática do relato: a fatalidade da natureza humana. Ao contrário de alguns dos tipos já aqui focados, cuja origem e elaboração se prendem a concepções de ordem mimética, esta personagem parece obedecer a uma concepção do ser humano, de contornos universais e simbólicos⁽¹⁴⁶⁾.

Teremos, contudo, que inserir a pertinência desta personagem e da temática a ela associada, no contexto de uma iniciação à escrita, ainda bastante envolto, como já referimos diversas vezes, em procedimentos românticos e líricos, tendencialmente decadentes. Prova desse facto é a sobrevivência deste texto na novela inconclusa – «O réu Tadeu», publicada no «Distrito de Évora», em Julho de 1867, pouco tempo antes de Eça cessar a sua colaboração para o periódico eborense⁽¹⁴⁷⁾. Um dos aspectos mais interessantes deste esboço de novela, assinada com as iniciais A.L.M., é, sem dúvida, a sua relação dialogante com o folhetim «Farsas», quer ao nível do tratamento da categoria personagem, quer aos níveis temático e estilístico. Apesar de tudo, se o confronto dos dois textos pode conduzir-nos a inte-

ressantes conclusões sobre alguns aspectos da génese e construção da personagem em Eça, teremos de matizar, contudo, muitas dessas ilacções, uma vez que o estabelecimento do cânone da novela pode colocar-nos algumas dúvidas sobre a índole autógrafa de algumas passagens do texto⁽¹⁴⁸⁾.

Na segunda parte da novela, ocupada pelas "Memórias" do protagonista, deparamos com um extenso discurso de uma das personagens – Stanislau – sobre a efemeridade da juventude e da beleza, que é a paráfrase quase fiel de excertos do texto «A Forma». Note-se, entretanto, que, se no relato de *Prosas Bárbaras*, a descrição e os comentários ficam a cargo de um narrador heterodiegético, na pequena novela do «Distrito de Évora», eles passam a ser desencadeados pelo olhar de uma personagem – "Defronte de nós morava uma rapariga de grandes cabelos pretos, encaracolados e soltos como plumas de voluptuosidade (...)»⁽¹⁴⁹⁾ – e veiculados pelo seu discurso, contribuindo esses comentários, acima de tudo, para tornar mais nítido o perfil da personagem responsável pelo olhar e pela voz. Deste modo se confirma o carácter construtivista da personagem do texto «A Forma» e a índole germinal de «Farsas»: a personagem adquire uma nova dimensão, pois passa a ser integrada numa dinâmica narrativa um pouco mais complexa, funcionando como pretexto para o narrador caracterizar melhor as tendências ideológicas de outra personagem do texto. Quase poderíamos afirmar que o texto «A Forma» não teria passado de um breve apontamento, um rascunho tosco e incompleto, à espera de ser reaproveitado pelo Autor.

(145) Cf. Philippe Hamon, *Le Personnel du Roman*, ed. cit., p. 13.

(146) Curiosamente, este deve ser um dos raríssimos exemplares femininos queirosianos a veicular a temática da efemeridade da beleza e da juventude. As outras mulheres das obras de Eça mantêm-se belas e nunca são perspectivadas em função do passar irreversível do tempo.

(147) Cf. E. Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz - Bibliografía Queirociana*, Tomo I, ed. cit., p. 161.

(148) Temos consciência dos riscos que corremos, ao abordar um texto como «O réu Tadeu» cujo cânone é duvidoso, por um lado por ter sido um texto inconcluso, como afirma Guerra da Cal, por outro lado por ter sido publicado muito mais tarde, fora do «Distrito de Évora» (a novela é publicada pela primeira vez em 1944, por Lopes de Oliveira, na revista «Seara Nova»). (Cf. E. Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz - Bibliografía Queirociana*, Tomo I, ed. cit., p. 161).

(149) Eça de Queirós, «O réu Tadeu», *Alves & C^a*, ed. cit., p. 209.

9. Tudo o que foi dito até agora obedece a um fim concreto: fornecer uma leitura das personagens do folhetim «Farsas», sob uma perspectiva de construção, susceptível de nos facultar a relação dos primeiros escritos de Eça de Queirós com a sua produção ficcional posterior, designadamente com alguns contos e romances do início da fase realista.

Reconheça-se, desde já, que, nesta fase inicial, a personagem constitui uma categoria narrativa preponderante e central, apesar da curta extensão e do carácter germinal dos textos em análise. A valorização desta categoria narrativa, que aliás sobressairá com o mesmo relevo nas produções subsequentes, prende-se a razões de índole sócio-literária: por um lado, a ascensão do romance ao centro do campo literário oitocentista, por outro lado, a tendência antropocêntrica, oriunda do Romantismo, pela qual o Homem enquanto entidade individual tinha cada vez mais valor: “La survalorisation du concept en littérature serait donc liée à la fois au phénomène moderne, historiquement daté, de l'accension de l'individu comme essence juridique et philosophique, comme valeur universelle, à l'accension parallèle (...) du roman comme genre majeur et spécifique du monde bourgeois occidental (...), à l'influence de théories historiques qui continuent de privilégier la perspective de l'homme comme centre de la création et de survaloriser l'influence des hommes providentiels (...)”⁽¹⁵⁰⁾. O próprio Eça, na já referida carta a Carlos Mayer (inserida em *Prosas Bárbaras*), diz, a respeito da sua concepção de Arte, o seguinte:

“A arte é simplesmente a representação dos caracteres tais quais eles seriam – abandonados à sua vontade inteligente e livre, sem as redes sociais. Aí está o que dá a Shakespeare a supremacia da arte. Foi o maior criador de almas. Revelou a Natureza espontânea: soltou as paixões em liberdade, e mostrou a sua livre acção. É aí que se pode estudar o homem.” (p. 221)

(150) Cf. Philippe Hamon, *Le Personnel du Roman*, ed. cit., p. 11.

O que estas palavras permitem inferir, para além da apologia romântica e anti-realista que ilumina a fase inicial da carreira literária do Autor, é o destaque dado ao Homem, como objecto artístico e literário. Por outras palavras, este excerto confirma o papel central que, segundo Eça de Queirós, a personagem ocupava, enquanto concretização ficcional do ser humano⁽¹⁵¹⁾. Há pelo menos cinco folhetins de *Prosas Bárbaras* que possuem, como personagem principal, outro tipo de seres que não personagens humanas: «O Miantonomah», cujo “protagonista” é um navio; «O Milhafre» que, como o próprio título deixa prever, tem como personagem central um milhafre; «Lisboa» cuja protagonista é uma cidade; «O Lume», onde o protagonista é o próprio lume e, finalmente, «Memórias de uma Força» cuja personagem principal, assumindo simultaneamente as funções de narradora, é a própria força. Mesmo assim, elas são construídas e perspectivadas à luz de uma teoria antropomórfica de personagem e visam uma análise crítica de certos comportamentos humanos.

Esta particularidade das personagens queirosianas é oriunda de uma longa e sedimentada tradição literária que vem desde a Antiguidade Greco-Latina, até ao romance moderno. Fernando Segolin, ao analisar o percurso diacrónico da categoria personagem, realça o carácter mimético de que esta se reveste pois, mesmo quando “entendida (...) como representação do multifacetado universo psicológico do seu criador, continuou a ostentar, com uma roupagem nova, as marcas antropomórficas de sempre.”⁽¹⁵²⁾

(151) Atente-se na seguinte citação: “Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre ser vivo e ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.” (Cf. António Cândido *et alii*, *A Personagem de Ficção*, 5ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, p. 55).

(152) Cf. Fernando Segolin, *Personagem e Anti-Personagem*, São Paulo, Cortez & Moraes, 1978, p. 22.

Ao nível de textos como «Farsas», dado o estado germinal das personagens que aí encontramos, o “efeito de vida”, para usarmos novamente a expressão de Philippe Hamon, ainda não é investido de forma plena. No entanto, podemos já detectar alguns mecanismos de produção da verosimilhança que terão uma relativa projecção na técnica narrativa queirosiana subsequente: por um lado a “territorialização” da personagem, isto é, as possíveis relações que esta estabelece com a categoria espaço; por outro lado, o investimento em personagens de recorte típico.

Outro aspecto a sublinhar é esta clara tendência para a tipificação de personagens que, como vimos, se estende a dois níveis: tipos de implicação social e tipos de recorte fabular. Em «Farsas» não se encontra nenhuma personagem complexa, o que fica a dever-se claramente à curta extensão dos textos e ao facto de ao Autor interessar mais, de momento, fixar tipos ou, pelo menos, personagens lineares. Segundo a terminologia de Forster, poderíamos dizer que este folhetim de *Prosas Bárbaras* apenas conta com a presença de personagens planas, cujas potencialidades vêm ao encontro das carências de um escritor em início de carreira e se coadunam com o teor folhetinesco destes textos⁽¹⁵³⁾.

Alguns dos procedimentos a que o Autor recorre, em «Farsas», para revestir as suas personagens de carácter típico, manter-se-ão na construção dos tipos futuros. Como vimos, através da coordenação entre espaço e perso-

nagem, que será tão explorada nas suas produções realistas, e que já se começa a insinuar nestes primeiros exercícios de escrita, o jovem Autor consegue dotar algumas das suas personagens de uma projecção social clara. Não estamos ainda em presença do forte determinismo a que obedecerão personagens como Luísa d'O *Primo Bazílio*, ou Maria da Piedade de «No Moinho», mas já conseguimos vislumbrar uma relação de causa efeito, em tipos como os representados pela “filha do carcereiro” ou pela “ladra”. Sob um prisma diferente, poderemos também referir a identificação de determinados tipos com espaços que lhes estão umbilicalmente ligados: é o caso, tal como tivemos oportunidade de analisar, ilustrado pelo coveiro ou pela prostituta.

No que diz respeito à acção, já se nota, neste folhetim, uma preocupação em integrar a personagem num certo tipo de acções, mais ou menos previsíveis, quer pelas indicações dos subtítulos dos relatos, quer por indícios adiantados na sua descrição. De facto, já aqui em *Prosas Bárbaras*, a personagem surge sempre associada à acção que empreende, por muito esbatida ou pontual que ela seja.

Portanto, parece-nos que, em «Farsas», a categoria personagem, se bem que não possua ainda, como é natural, a plenitude e grandeza dos tipos e personagens subsequentes, já aparece associada a uma dinâmica narrativa que tem em conta o espaço e a acção.

(153) Recorramos às palavras de Forster: “Una gran ventaja de los caracteres planos es que son fácilmente reconocidos en cuanto aparecen (...) Son muy convenientes para un autor, cuanto puede impresionar con toda su fuerza, en un momento, y los caracteres planos le son de lo más útil, puesto que no necesitan nunca de una reintroducción, no se escapan nunca, no tienen que ser vigilados para ver su evolución, y proporcionan una atmósfera propia (...)” (Cf. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, cap. IV, Miriam Allott, *Los Novelistas y la Novela*, 1ªed., Barcelona, Editorial Seix Barral, 1966, pp. 357-359).

Capítulo III

«ONFÁLIA BENOITON»: UM ESBOÇO DE CONTO

1. A análise do texto «Farsas», empreendida no capítulo anterior, permitiu confirmar a hipótese de que a personagem constitui já uma categoria de relevo, nas narrativas iniciais de Eça de Queirós, e de que a tendência para o tratamento típico, evidenciada na obra da maturidade, era já uma manifestação relevante no universo estético do jovem escritor. O folhetim sobre o qual nos debruçaremos, no presente capítulo, parece-nos contribuir para a clarificação da problemática da génese do tipo queirosiano, tanto em termos funcionais, como em termos construtivos.

«Onfália Benoiton» é o penúltimo texto de *Prosas Bárbaras* a ser publicado, a 15 de Dezembro de 1867⁽¹⁵⁴⁾, integrando-se, naturalmente, na segunda série de publicações. Curiosamente, tal como sucedera ao texto «Farsas», também este foi excluído da primeira edição da obra, da responsabilidade de Luís de Magalhães, facto que nos leva a ponderar uma vez mais sobre a validade dos seus critérios editoriais.

(154) Cf. E. Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz - Bibliografía Queirociana*, Tomo I, ed. cit., p. 167.

Na verdade, não se compreende que Luís de Magalhães rejeite, por um lado, a publicação destes dois folhetins e, por outro lado, explique a sua selecção nos seguintes termos:

“E, neste ponto de vista, o meu pensamento foi escolher o que me pareceu que era uma manifestação das suas nascentes qualidades de grande escritor e pôr de parte tudo o que se me afigurou menos expressivo dessas qualidades.”⁽¹⁵⁵⁾

Ao contrário do amigo do Autor, julgamos que estes dois textos integram, na sua estrutura, muitos dos macro-signos⁽¹⁵⁶⁾ inerentes à constituição da narrativa queirosiana. Além disso, apesar de discordarmos dos critérios do editor, o facto de ele ter agrupado, mesmo que tenha sido para excluir, os dois folhetins em questão, poderá validar, em parte, a nossa tese que vai no sentido de uma aproximação genética entre estes textos e algumas obras da maturidade de Eça.

O presente texto integra-se no grupo de folhetins que pertencem ao domínio do real, tal como o definimos no capítulo I⁽¹⁵⁷⁾, e tem uma origem claramente intertextual. Numa crónica do «Distrito de Évora»⁽¹⁵⁸⁾ da autoria do correspondente literário do Autor, residente na capital do reino, encontramos a referência a uma peça de teatro

(155) Cf. Beatriz C. Batalha Reis (ed.), *Eça de Queiroz e Batalha Reis. Cartas e Recordações do seu convívio*, ed. cit., p. 193.

(156) Entendemos por macro-signos as unidades sémicas que compõem a macroestrutura textual e que melhor acusam a cosmovisão veiculada pelo texto. (Cf. Vítor M. de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8ªed., Coimbra, Livraria Almedina, 1994, pp. 105-107; Carlos Reis e A. Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, ed. cit., pp. 229-232 e 381-386).

(157) Cf. página 35, nota nº 53.

(158) Eça de Queirós, *Páginas de Jornalismo «O Distrito de Évora»*, ed. cit., Vol. I, pp. 557-563.

La Famille Benoiton⁽¹⁵⁹⁾ de Victorien Sardou, dramaturgo francês⁽¹⁶⁰⁾; no entanto, os comentários à qualidade da representação são vagos e imprecisos, o que naturalmente se compreenderá, se tivermos em conta que, tal como refere João Gaspar Simões⁽¹⁶¹⁾, Eça só terá tido oportunidade de assistir verdadeiramente à peça, em Dezembro de 1867, precisamente na altura em que publica o folhetim homónimo.

O certo é que, da comédia francesa, o jovem Autor soube extrair o material necessário, para esboçar um texto que, apesar de não passar disso mesmo – um esboço – terá um futuro profícuo, no que diz respeito à construção da sua galeria de personagens femininas, como pretendemos demonstrar. Aliás, já João Gaspar Simões, numa breve análise do texto em questão, afirma que “esta Omphalia é como que a antecipação das perversas mulheres que mais tarde estudará na sua obra”⁽¹⁶²⁾.

(159) Segundo a edição da peça que seguimos, trata-se de uma comédia em cinco actos, representada, pela primeira vez, em 1865, no teatro de Vaudeville, em Paris. Curiosamente, tudo leva a crer que terá tido um sucesso considerável, uma vez que, em 1895, já ia na 32ª edição. (Victorien Sardou, *La Famille Benoiton*, 32ªed., Paris, Calmann Lévy Editeur, 1895).

(160) Apesar de estar longe de ser um grande vulto da Literatura Dramática Francesa, Victorien Sardou é um dramaturgo oitocentista da segunda metade do século, cuja obra é fruto de necessidades de sobrevivência e, como tal, se resume a umas quarenta comédias, pouco originais e muito superficiais, sobretudo construídas a partir de clichés. (Cf. Jacques Demougin (org.), *Grand Dictionnaire des Lettres - Littérature*, Paris, Librairie Larousse, 1989.)

(161) Cf. J. Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 174.

(162) Cf. João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 175. A opinião de Joel Serrão vai também no sentido de encarar Onfália uma espécie de antecipação da galeria de personagens femininas do Autor: “Por tudo isto, é que a sua Omphalia Benoiton, mediante as posteriores metamorfoses da sua arte, é, segundo parece, uma das raízes da extensa galeria de personagens femininas perversas que

Trata-se de uma narrativa, apresentada sob a forma epistolar, onde se relata a história de um caso de traição amorosa, protagonizado pela personagem Onfália Benoiton e pelo escritor Estêvão Basco. A temática da traição feminina e dos seus consequentes malefícios para o homem, já a florada por um dos textos do folhetim «Farsas», aparece, aqui, desenvolvida de forma menos incipiente, facto que poderá decorrer, em parte, da extensão de «Onfália Benoiton», consideravelmente mais longa que a dos mini-relatos de «Farsas». Aliás, a breve leitura que Joel Serrão propõe do folhetim valoriza exclusivamente o seu carácter experimental e genético:

“E por aí se ficaria se esta «Onfália Benoiton» não tivesse sido, afinal, o primeiro esboço de uma história mais ou menos novelesca que Eça logrou levar por diante, uma vez que «O Réu Tadeu» não chegara a concluir-se.”⁽¹⁶³⁾

De facto, a forma como o Autor estruturou a narrativa leva-nos a insistir no seu carácter “experimental”, sobretudo no que concerne à criação de personagens e de espaços. Assim, as três cartas que compõem o texto correspondem nitidamente a etapas diversas de construção: a primeira é exclusivamente reservada ao tratamento e caracterização da protagonista, a segunda encerra a descrição da figura masculina e, finalmente, a terceira contém o desenvolvimento da acção propriamente dita. Ora, perante uma estratégia narrativa desta natureza, julgamos poder afirmar que, por um lado, é clara a centralidade da categoria personagem, pelo menos relativamente à acção, nitidamente secundarizada, por outro lado, a tripartição estrutural da narrativa e a clareza dos seus cortes permitem-nos deduzir que, mais do que uma opção autoral, tal estratégia poderá

viriam a ser um dos constituintes fundamentais do seu mundo romanesco.” (Cf. Joel Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, ed. cit., p. 138).

⁽¹⁶³⁾ Cf. Joel Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, ed. cit., p. 137.

decorrer do carácter ensaístico do texto, como se Eça tentasse timidamente organizar o material que tinha à sua disposição, num todo mais ou menos coerente.

2. Não será difícil concluirmos pelo destaque conferido à personagem, neste texto, uma vez que o título – «Onfália Benoiton» – remete o leitor para o nome de uma personagem feminina, criando, desta forma, um determinado horizonte de expectativas, para o qual também contribui o facto de o público da altura reconhecer, naquele nome, ecos de uma personagem suficientemente conhecida⁽¹⁶⁴⁾. A atribuição onomástica – e note-se que também inclui o nome de família – sobretudo num lugar de destaque, ao título do folhetim, é sintomática em *Prosas Bárbaras*, uma vez que, como tivemos oportunidade de realçar na análise do texto «Farsas», nesta primeira fase de escrita, o Autor opta pelo anonimato das suas figuras, salvo raras excepções, como, por exemplo, o pescador de «Farsas» de nome Jerónimo e o pintor Lyser de «A Ladainha da Dor».

No caso deste folhetim, o nome funciona como um importante elemento de configuração da protagonista, investido de uma dupla função: por um lado, permite a individualização da personagem em questão e, por outro lado, dado o seu poder de motivação, orienta o horizonte de expectativas do leitor⁽¹⁶⁵⁾. Na verdade, Onfália, por merecer nome, adquire uma referencialidade⁽¹⁶⁶⁾ e uma individuali-

⁽¹⁶⁴⁾ Segundo o artigo do *Dicionário de Eça de Queirós*, a personagem Onfália tornou-se uma “figura simbólica”, na altura em que a peça foi representada em Lisboa; aliás, como se refere neste artigo, tanto Antero de Quental como Guerra Junqueiro recuperam-na em dois textos, respectivamente no poema *A Carlos Baudelaire* da “autoria” de Fradique Mendes e na obra *A Morte de D. João*. (Cf. A. Campos Matos, *Dicionário de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 687).

⁽¹⁶⁵⁾ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, ed. cit., p. 301.

⁽¹⁶⁶⁾ “(...) le procédé qui consiste à créer des noms propres (...) servant à la fois d’ancrage référentiel et d’allusion implicite

dade ausentes das outras personagens analisadas até ao momento, que se ficaram pelo anonimato e pela generalização. Além disso, a sua identificação, longe de ser inocente, remete o leitor para um universo ideológico que não lhe era de todo estranho, como já referimos anteriormente, contribuindo de forma incisiva para a caracterização sociocultural da protagonista. Julgamos estar perante um caso claro de "nome falante", segundo a expressão adoptada pelos autores do *Dicionário de Narratologia*⁽¹⁶⁷⁾. Na verdade, a origem intertextual do folhetim, o sucesso alcançado, junto do público da época, pela peça de Sardou e a simbologia contida neste nome de família são factores decisivos no enquadramento desta personagem feminina, num espaço social claramente cosmopolita e burguês, cuja esfera de valores analisaremos mais adiante.

Assim, a centralidade da categoria personagem, neste texto, fica desde logo atestada pela escolha de um nome feminino para título. Além disso, logo no início, a voz do narrador remete directamente o leitor para as personagens:

"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?" (p. 257)

Simplesmente, este narrador isenta-se, desde cedo, da responsabilidade da diegese, através da já referida estratégia das cartas, proclamando, desta forma, um certo

à des "rôles" pré-programmés (...)" (Cf. Philippe Hamon, «Statut Sémiologique du Personnage», *Poétique du Récit*, ed. cit., p. 127).

⁽¹⁶⁷⁾ "O nome é muitas vezes um factor importante no processo de caracterização das personagens, sobretudo quando surge como um signo intrinsecamente motivado. Essa motivação pode resultar (...) das conotações socioculturais que rodeiam certos nomes." (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, ed. cit., p. 301).

distanciamento relativamente ao universo diegético⁽¹⁶⁸⁾. No brevíssimo parágrafo que introduz os dois protagonistas, o narrador confessa claramente "a alegria mefistofélica e bárbara" (p. 257) de "copiar" as ditas cartas que constituem a totalidade da diegese.

Ora, o recurso ao modo epistolar, apesar de ter sido relacionado, em termos de génese, por João Gaspar Simões⁽¹⁶⁹⁾, com a *Correspondência de Fradique Mendes* e apesar de ocupar um espaço considerável na futura produção do Autor, só nos interessa, aqui e dentro do âmbito deste trabalho, na medida em que ele está ao serviço de uma interessante estratégia de validação referencial e de verosimilhança das personagens e da história. O facto de as duas primeiras cartas serem assinadas por iniciais já nossas conhecidas do «Distrito de Évora» – A. e Z. – torna-as mais autênticas e credíveis; além disso, se atentarmos na forma como o narrador as introduz, verificamos o empenho da instância enunciativa em atribuir-lhes um estatuto de "verdade" documental, partilhada por um grupo de pessoas do qual o narrador também faz parte: a primeira carta é um "documento incisivo e lúcido" (p. 257), a segunda é da responsabilidade "do melhor de nós todos" (p. 260) e a terceira "diz os factos desta história" (p. 263).

Sob um ponto de vista estrutural, cada uma das cartas obedece a objectivos precisos e claramente delimitados pelo

⁽¹⁶⁸⁾ Este tipo de distanciamento da entidade narradora é comum a alguns textos de *Prosas Bárbaras*: no folhetim «A Ladainha da Dor», o retrato do artista romântico Paganini é transmitido por uma "carta vinda de França" (p. 97); no texto «O Lume», a responsabilidade da enunciação é remetida para a personagem inanimada Lume, tal como acontece em parte do folhetim «O Milhafre»; finalmente no texto «Memórias de uma Força», o narrador recorre à estratégia das memórias - "Foi por um modo sobrenatural que eu tive conhecimento deste papel, onde uma pobre força, apodrecida e negra, dizia alguma coisa da sua história (...)" (p. 271).

⁽¹⁶⁹⁾ Cf. João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 175.

narrador. Quanto à primeira carta, dedicando-se exclusivamente à protagonista, trata-se de “um documento incisivo e lúcido da sr^a Onfália Benoiton” (p. 257); a segunda constitui o retrato da personagem masculina, pois “fala largamente do escritor Estêvão Basco” (p. 260); finalmente, a terceira carta “diz descaradamente os factos desta história miserável” (p. 263). Por outras palavras, o narrador, que, como vimos, restringe as suas funções às de um mero “copista”, estabelece e delimita claramente três momentos na sua diegese: a pintura e construção dos dois protagonistas e o conseqüente desenrolar da acção propriamente dita.

Vejam, então, o filão de procedimentos utilizados na criação destas duas personagens, tentando, sempre que possível, detectar aqueles que se revelarão fundamentais em textos posteriores de Eça de Queirós.

Onfália Benoiton e Estêvão Basco são apresentados por narradores diferentes, uma vez que a autoria das duas cartas não é a mesma, mas a sua caracterização é propositalmente antinómica, quer em termos sociais, quer em termos ideológicos. A protagonista é sujeita a uma caracterização exaustiva, toda ela submetida a uma carga intencionalmente disfórica, ao passo que o seu par é construído sob uma perspectiva claramente valorizada. Aliás, tal oposição é traduzida em duas notas de rodapé da responsabilidade do narrador principal que, mais à frente, serão objecto da nossa reflexão; entretanto, veja-se como a primeira instância da narração comenta estas duas personagens: relativamente a Onfália, o narrador diz que “felizmente não existe em Portugal” (p. 259), em relação a Estêvão, o seu juízo vai no sentido oposto – “infelizmente não existe em Portugal” (p. 263). Na verdade, 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.

Este tipo de procedimento não constitui novidade em *Prosas Bárbaras*; como tivemos oportunidade de referir, quando nos ocupámos da personagem no folhetim «Farsas», um dos relatos apresenta uma situação similar, na qual a personagem feminina se opõe, em termos valorativos,

ao seu par. Já nessa ocasião referimos que a negatividade das mulheres e a sua responsabilidade na queda trágica das personagens masculinas persistirão na obra futura de Eça. Deixaremos, entretanto, em aberto esta questão, uma vez que ela será objecto de análise no último ponto deste capítulo. No entanto, entre a estratégia utilizada em «Farsas» e o modo como essa oposição é apresentada em «Onfália Benoiton», há progressos evidentes, no sentido de uma maturidade crescente por parte do jovem Autor. Obviamente que também não poderemos obliterar os propósitos distintos que norteiam cada um destes textos: o primeiro consiste na sucessão de mini-relatos independentes, sendo o segundo uma só narrativa, com princípio, meio e fim.

Para além disso, o que é, entretanto, mais significativo é que o presente texto constitui um estágio mais avançado na construção de personagens, quer do ponto de vista da caracterização, muito mais exaustiva e completa, quer do ponto de vista da relação que elas estabelecem com outras categorias narrativas, como o espaço, o tempo e a acção. Por outras palavras, através deste folhetim, as afinidades entre *Prosas Bárbaras* e a sua produção subsequente parecem tornar-se mais evidentes.

3. Antes, porém, de estabelecermos esta relação de índole genética, convém atentar na forma como os dois protagonistas são construídos e nos processos através dos quais eles se integram na dinâmica da narrativa.

Onfália Benoiton, a protagonista que dá nome ao texto, é caracterizada sobretudo em termos físicos e ideológicos, sempre sob o signo da caricatura, como se pode comprovar textualmente, uma vez que, a dado momento, o autor da carta comenta que “pela originalidade risível [Onfália é] superior às caricaturas chinesas” (p. 258). De facto, a caracterização da personagem é feita por distorção e exagero, acentuando-se e hiperbolizando-se todos os seus defeitos: o ritmo alucinante da descrição, o recurso à dupla e tripla adjectivação e a violência das comparações e de

algumas metáforas são recursos estilísticos que conferem uma plasticidade exagerada e violenta ao perfil físico e mental da protagonista. Note-se entretanto que este tipo de pintura é claramente tributário da extracção romântico-decadente dos folhetins da «Gazeta de Portugal» a que já nos referimos diversas vezes. E se recordarmos o testemunho do escritor, presente em «Uma Carta»: “(...) *qual vale mais, esta doença magnífica [dos românticos], ou a saúde vulgar e inútil (...) desde Racine até Scribe? Eu prefiro corajosamente o hospital, sobretudo quando a primeira febre se chama Julieta e a última Margarida!*” (p. 220), perceberemos melhor a tendência para uma pintura febril e satânica como a de Onfália.

No entanto, a caricatura assumirá, na Obra romanesca de Eça, um papel essencial, apesar de não surgir de forma tão declarada e de não assumir contornos tão plásticos como neste folhetim de *Prosas Bárbaras*. Na verdade, parece-nos lícito entender personagens como o Dâmaso ou o Alencar de *Os Maias*, à luz de uma construção caricatural, por tudo o que elas contêm de exagerado, de ridículo e de acentuado; mesmo o conde de Abranhos poderá ser encarado como uma caricatura incisiva e humorística de um certo tipo de deputados. A respeito desta personagem, há que tomarmos uma atitude crítica ponderada, já que um recente estudo de Luiz Fagundes Duarte⁽¹⁷⁰⁾ alerta para a abusiva intervenção do primeiro editor de *O Conde de Abranhos*; no entanto, mesmo tendo em consideração que o texto foi extremamente violado pelo filho do Autor, acreditamos que a construção base do protagonista seja da lavra de Eça. Aliás, se tomarmos como exemplo acabado de caricatura o “iluminado” deputado Pacheco, personagem d’*A Correspondência de Fradique Mendes*, mais facilmente concebemos a idealização e a composição de Abranhos da autoria do romancista. Estamos tentados a afirmar que, regra geral,

(170) Referimo-nos à edição crítica de *O Conde de Abranhos* da responsabilidade de Luiz Fagundes Duarte, ainda por editar, no momento em que produzimos a presente dissertação.

as criações típicas de Eça resvalam naturalmente para o campo da caricatura⁽¹⁷¹⁾.

A caricatura de Onfália abrange não só a componente física da personagem mas também e sobretudo a sua caracterização psicológica. Ela é vista sob o signo da artificialidade e da máscara – a “pele colorida” (p. 257), o “corpo alto, coberto de estofos” (p. 258), a “pele admiravelmente colorida” (p. 258), “compõe um olhar com o mesmo trabalho” (p. 258), “desenha as sobrancelhas com a delicadeza de um artista” (p. 258), “os espartilhos de Birmingham desvaneceram-lhe o modo feminino” (p. 258), “vive na comédia do luxo” (p. 259); mas também sob uma perspectiva animalesca e violenta: a sua acentuada magreza – “A mão delgada, flexível, magra, adunca” (p. 258) –, o seu nervosismo – “um pouco magra e nervosa” (p. 258), “a boca nervosa e móbil” (p. 258) –, a sua atitude de ostentação provocatória – “com os seus vestuários onde há uma provocação especuladora” (p. 257), “Caminha com o seio erguido, com (...) pompa” (p. 258) –, a sua animalidade – “aparência de animalidade audaz” (p. 257), “tem a vaga intenção das aves de rapina” (p. 258) – e, finalmente, a sua frieza – “materialidade de forma correcta e fria” (p. 257), “o olhar metálico” (p. 258). De facto, e estes exemplos textuais ilustram-no bem, a protagonista é aqui submetida a uma caracterização tendencialmente caricatural que, aproveitando aspectos materiais da fisicidade da personagem, nos transporta para a sua psicologia.

Este pendor para a caricatura é confirmado pelo retrato ideológico de Onfália: mulher trivial – “vida de fadiga trivial e de aparato sonolento” (p. 257) –, materialista – “A sua existência é (...) dar-se à fadiga dissolvente do lucro” (p. 259) –, intelectualmente vazia – “Nenhuma ideia nas atitudes e nos gestos” (p. 258) –, fútil – “Colocada inferiormente prende-se a todas as ideias oficiais” (p. 259)

(171) Cf. Maria Luísa Nunes, *As Técnicas e a Função do Desenho de Personagem nas Três Versões do Crime do Padre Amaro*, Porto, Lello & Irmãos, 1976, pp. 41-44.

–, viciada “Tem (...) um apetite vasto e um amor cáldo das bebidas” (p. 258) –, vaidosa – “envolve-se no combate da beleza e da seda” –, ostensiva – “A sua existência (...) é passear ostentadamente” – e inútil – “Aqui jaz o ruído de um bocejo” (p. 259). Assim, 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. O retrato de Onfália é deliberadamente exagerado, de modo a que a personagem surja aos nossos olhos como uma figura inanimada, pouco verosímil e artificialmente construída. No entanto, esta opção pelo retrato caricatural, por um lado, vem ao encontro da tendência para a tipificação, patente nestes primeiros textos do Autor, por outro lado, proporcionou a criação de mais uma personagem perfeitamente identificável com a ideologia pré-decadentista que perpassa pelos folhetins de *Prosas Bárbaras*.

Apesar do carácter cristalizado e artificial da personagem, ela é colocada em íntima relação com espaços socioculturais e com um determinado tempo histórico que, além de apoiarem a sua contextualização, constituem elementos decisivos para a representatividade social da protagonista. Tal como Eça fará com algumas das suas protagonistas posteriores, já aqui revela os gostos e costumes de Onfália: embrenha-se no prazer de ler uma literatura ultra-romântica, quase de teor negro – “Adora os romances dramáticos de sangue” (p. 259) e “Prefere Léotard a Shakespeare” (p. 258) e os espaços físicos que frequenta são como que a projecção dos seus defeitos – casinos, teatros, óperas. Parece-nos, portanto, que Eça tinha já uma certa consciência de que as suas criações haveriam de ser o resultado do meio sociocultural em que se inserissem. Com efeito, o retrato caricatural desta protagonista, todos os seus defeitos, vícios e contradições são directamente relacionados com o espaço e o tempo em que aquela se integra. Onfália Benoiton é, na verdade, “a síntese do nosso tempo” (p. 258).

O que esta afirmação permite inferir, desde já, é que, por um lado, a construção desta personagem feminina é tribu-

tária de estigmas de ordem sociocultural, alguns dos quais já mencionados anteriormente – uma exagerada e ostentatória repulsa pela classe burguesa e um irónico e marcado distanciamento relativamente à esfera de valores do universo burguês – e, por outro lado, sendo Onfália a “síntese” de um tempo, ela é claramente apontada como figura com capacidade típica.

Nos antípodas desta criação e a confirmar o que acabamos de dizer, encontramos a personagem Estêvão Basco, à qual é reservada a carta da autoria de Z., “o melhor de nós todos” (p. 260). Não é por acaso que transcrevemos uma vez mais esta expressão que introduz e antecede a carta; de facto, a utilização do pronome pessoal “nós” poderá ter algumas implicações interessantes, no que concerne à criação da personagem masculina, pois é sintomático o facto de Estêvão Basco (que funcionará, dada a sua valorização eufórica, como a antítese de Onfália) ser apresentado e caracterizado pelo “melhor de nós todos”. Esta primeira pessoa do plural pode-nos remeter para a mesma pessoa, utilizada na crónica do «Distrito de Évora»⁽¹⁷²⁾, quando Eça, por intermédio do seu “heterónimo” A. Z., cria a personagem Manuel Eduardo; assim, estaremos em presença de um “nós” cuja significação remete claramente para uma autoria geracional e, conseqüentemente, para a criação de uma personagem cuja ideologia e valores fariam parte de um imaginário comum.

O certo é que a personagem masculina obedece de forma nítida a uma construção intimamente relacionada com a da protagonista, no sentido de um confronto antagónico, através do qual aquela surge claramente valorizada, relativamente a esta. Tal valorização assenta, quer na autoridade conferida ao narrador que a apresenta, “um espírito criador e lógico” (p. 260), quer nos processos

(172) Referimo-nos à já citada crónica nº 6 de 24 de Janeiro de 1867. (Cf. Eça de Queirós, «Comédia Moderna», *Páginas de Jornalismo «O Distrito de Évora»*, ed. cit., pp. 554 e ss.)

de caracterização utilizados, opostamente paralelos aos que são potencializados em relação à personagem feminina. Assim, secundarizando a descrição física da personagem, ao contrário do que sucedera com Onfália, o narrador descreve intelectual e psicologicamente Estêvão Basco, em termos judicativos e valorativos, sempre com a preocupação de evidenciar o contraste com a protagonista.

Ao contrário do animismo amorfo e doentio de Onfália, que no lugar da "alma" tinha "lama", Estêvão "é uma alma sã" (p. 260); ao contrário da amoralidade e do materialismo daquela, este encontra-se preenchido pelas "morais latinas" e vive para e pelo idealismo; a contrastar com a inutilidade e com a acefalia da protagonista, este exerce duas actividades socialmente valorizadas – é "escritor e jornalista" (p. 260). A apresentação da personagem masculina é feita em clara dependência relativamente à da protagonista, quer em termos cronológicos – uma vez que surge imediatamente a seguir –, quer em termos ideológicos.

Se, relativamente a Onfália, apenas lhe conhecemos o presente, já que ela "é a síntese" de um tempo, no que diz respeito a Estêvão Basco, o narrador preocupa-se em inseri-lo numa história e em atribuir-lhe uma origem e um passado – "Criança, tinha sofrido todas as tristezas incisivas da escola (...) Depois, tinha vivido, escuramente no pequeno jornalismo (...) Hoje entre esta geração sonolenta (...) é o único que (...)"⁽¹⁷³⁾ (p. 260). A referência a este passado é feita em termos telegráficos, mas de forma a justificar a excepcionalidade da personagem, uma "alma isolada na torre de marfim do ideal" (p. 261). A personagem é de facto uma figura marginal, dentro do seu tempo, destacando-se, "entre esta geração sonolenta, nocturna, inútil, e fraca" (p. 260), pelos valores que defende e preza: "útil", "justo", "verdadeiro" e "racional", em contraste com a futilidade e irracionalidade da conduta de Onfália. O próprio narrador, em perfeita consonância com Estêvão Basco, distingue claramente a coexistência grotesca destes dois mundos distintos:

(173) O negrito é da nossa responsabilidade.

"Felizmente, a sua alma tem ficado pura, e isolada na torre de marfim do ideal, no meio desta vida moderna, e as sacerdotisas do luxo e todos os errantes da ambição." (p. 261).

Não isento de um juízo de valor, sublinhado pelo advérbio inicial "Felizmente", este comentário permite inferir a criação de dois mundos opostos – o mundo material e o mundo ideal – cujos representantes típicos serão Onfália e Estêvão Basco. Será a partir desta bipolarização que o destino das personagens se desenvolverá, como veremos a seu tempo.

O passado de miséria e de solidão confirma esta particularidade da personagem masculina, inadaptada, diferente e vítima de um universo amoral e sem valores. Precisamente a impossibilidade de adaptação da personagem a este mundo, com o qual não se consegue conciliar, é epitetada pelo narrador, de forma sintomática e indiciosa, de "tragicomédia humana" (p. 260). No fundo, Estêvão Basco poderá ser considerado uma metamorfose mais elaborada e trabalhada de todas as personagens de «Farsas» que, como tivemos oportunidade de ver, faziam parte de um grupo euforicamente marginalizado, por tudo o que significavam de antinómico, relativamente ao materialismo da sociedade burguesa. Esta valorização da personagem é pilar de uma ideologia profundamente romântica: o intelectual, marginalizado pela sociedade, vítima do seu próprio idealismo que não encontra eco no materialismo burguês, estoicamente incorruptível, lucidamente crítico e superiormente distanciado. No fundo, podemos dizer que Estêvão Basco é uma síntese mais completa e humana de algumas características comuns ao palhaço, ao poeta lírico, ao saltimbanco⁽¹⁷⁴⁾, almas puras e ideais, individualizadas por uma evidente capacidade marginal, relativamente ao materialismo estéril da sociedade burguesa.

(174) Estes tipos foram já objecto da nossa análise no Capítulo II, reservado ao texto «Farsas».

A origem romântica da personagem encontra-se bem expressa na comparação a que é sujeita:

“Não te lembrás daquelas estampas alemãs⁽¹⁷⁵⁾ em que os pares silenciosos, que parecem ter a loucura elegíaca do amor, (...). Assim é ele.” (p. 261-262).

O seu próprio idealismo é de extracção romântica e reflecte-se na sua concepção de História – “Ele quer que a história seja a reconstrução da alma do passado, uma ressurreição humana” (p. 261). Facilmente se reconhece que o dinamismo e saudosismo presentes nesta perspectiva, a atracção da personagem pela “grande figura do povo” (p. 261), o seu eclectismo intelectual – “(...) ele aceita na arte todas as escolas (...)” (p. 261) – são características ideológicas de um certo tipo de intelectual romântico, muito semelhante àquele com que Eça e os outros membros do Cenáculo se identificavam durante os anos 60. Talvez esteja aqui a chave de leitura para a recorrente utilização do pronome pessoal “nós”, nestes primeiros escritos do Autor.

A superioridade da personagem, relativamente ao universo que envolve a protagonista, aparece claramente expressa por três modalidades discursivas: quer através de um discurso indirecto – em que o narrador resume as palavras da personagem – quer através de discurso directo, quer ainda através do discurso indirecto-livre. Reconheça-se, desde já, a importância do discurso directo da personagem, enquanto procedimento de caracterização, pouco comum nos textos de *Prosas Bárbaras*. A este propósito, recordemos as palavras de Philippe Hamon que concebe este tipo de discurso como elemento decisivo para a construção das personagens, enquanto “documento” decisivo para a sua caracterização, identificação e verosimilhança⁽¹⁷⁶⁾. Note-se aliás que a Onfália,

(175) O negrito é da nossa responsabilidade.

(176) “La parole est donc non seulement véhicule du documentaire sur le monde de la fiction, mais document sur le personnage;

apesar de ser a protagonista da narrativa, o narrador não concede a importante assunção da palavra, facto que vinca, uma vez mais, a superioridade intelectual de Estêvão e a empatia criada entre este e o narrador. Ora, é precisamente através destes discursos que se estabelece claramente a oposição Onfália/Estêvão:

“E segundo Estêvão Basco nada pode haver mais risível e mais inofensivo, do que as tiranias que se vestem à militar, ou as decadências que se vestem à Benoiton.” (p. 262)

O narrador sublinha, de forma clara, o distanciamento irónico e a superioridade mental que a personagem masculina assume, perante a inércia e a materialidade daquela sociedade ilustrada pela protagonista. Destaque-se a utilização pejorativa do sobrenome da protagonista, no discurso de Estêvão Basco, cujo posicionamento chega mesmo a ser de repulsa:

“Diante destas mulheres, disse ele, sinto que em lugar do coração se me vem colocar um pedaço de cérebro. Evito-as.” (p. 263)

Além destes aspectos, o facto de o narrador conceder a palavra a Estêvão Basco é um sintoma claro da emancipação deste, enquanto personagem, relativamente àquele,

(...) contribue donc à le situer, à classer ce dernier socialement, professionnellement, psychologiquement, biologiquement (...) Elle provoque donc un important et global «effet de réel».” (Cf. Philippe Hamon, *Le Personnel du Roman*, ed. cit., p. 92). As potencialidades do discurso directo são também sublinhadas por Oscar Tacca que afirma o seguinte: “El narrador sabe, empero, que en determinado momento nada iguala el efecto de una deposición directa. Es como si declinase ciertas atribuciones en favor de los personajes, o, mejor dicho, en favor de un acceso directo a la realidad de éstos.” (Cf. Oscar Tacca, *Las Voces de la Novela*, Madrid, Editorial Gredos, 1973, p. 136).

enquanto instância primeira da enunciação. Por outro lado, neste caso específico, tanto o discurso citado como o discurso transposto da personagem, para usarmos a terminologia de Genette⁽¹⁷⁷⁾, instauram na narrativa uma interessante dualidade de vozes que se confundem, de modo a sugerirem a clara valorização da personagem⁽¹⁷⁸⁾. A voz do narrador penetra o discurso da personagem, causando a ilusão de uma identificação intelectual e ideológica, que não será esquecida na estratégia narrativa da terceira e última carta, apesar de o narrador desta ser apresentado em termos claramente inferiores aos das cartas precedentes.

4. Na verdade, o terceiro segmento narrativo de «Onfália Benoiton» é da responsabilidade de um outro narrador – “Jacques, um pobre artista” (p. 263) – que, igualmente sob a forma de carta e recorrendo mais uma vez à primeira pessoa do plural, conta os factos propriamente ditos da história. Assim, as duas primeiras cartas funcionam, do ponto de vista da economia narrativa, como uma preparação introdu-

(177) Segundo a terminologia de Genette, o discurso citado corresponde ao discurso directo e o discurso transposto ao discurso indirecto. (Cf. Gérard Genette, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, pp. 34-43).

(178) Segundo o *Dicionário de Narratologia*, a instauração de uma “voz dual” advém do recurso ao discurso indirecto livre, pois aí, “a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em unísono (...)”. (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, ed. cit., p. 320). M. Rojas denomina esta dualidade por “efeito de ambigüidade”, atribuindo-a também ao discurso indirecto livre: “Este deslinde no es tan evidente, sin embargo, en el texto narrativo contemporáneo en que se tiende a neutralizar la oposición DN/DP; y, por lo tanto, a generar secuencias locutivas ambiguas que no se sabe con certeza de qué voz provienen. Este efecto de ambigüedad locucional se consigue, en especial, mediante el empleo del discurso indirecto libre.” (Cf. M. Rojas, «Tipología del discurso del personaje en el texto», *Dispositio*, V-VI, 15-16, p. 20).

tória, fundamental para a compreensão da terceira e última carta, na medida em que a acção das personagens, desenvolvida nesta, é preparada pela caracterização física e ideológica das mesmas.

Se tal estratégia poderá facilitar a organização sintáctica da narrativa, sobretudo a um Autor que dava os primeiros passos na criação literária, também poderá advir de uma confortável estratégia de concentração temática, como se Eça reservasse o final do texto para a exposição da sua tese, colocando as personagens ao serviço dessa exemplificação. O recurso a este procedimento repetir-se-á, pelo menos num conto da sua produção futura; trata-se do texto «Um Poeta Lírico», publicado em 1880, no periódico *O Atlântico*⁽¹⁷⁹⁾. Neste conto, a história é condensada nas páginas finais do texto, depois de o narrador ter desenhado o perfil do protagonista – o poeta Korriscosso. – reservando para o final a demonstração da sua tese⁽¹⁸⁰⁾.

Assim, a terceira carta do texto «Onfália Benoiton», ocupando-se dos eventos diegéticos propriamente ditos, não prescinde dos outros segmentos narrativos que a antecedem, antes estabelecendo com eles uma relação sequencial. De facto, a caracterização das duas personagens, habilmente elaborada em traços antitéticos, funciona como forte indício do desenlace grotesco do texto. Aliás, logo no início deste terceiro momento, o narrador principal adverte e prepara a expectativa do leitor, epitetando a história com os adjectivos “triste” e “miserável” (p. 263) e o narrador da carta, assumindo o carácter analéptico da sua narração, declara a surpresa “pelo desenlace desta farsa humana” (p. 263). Assumindo uma focalização omnisciente, o narrador – Jacques – delimita, deste modo, o horizonte de expectativas do seu narratário e, indirectamente, do leitor, prepa-

(179) Cf. E. Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz - Bibliografía Queirociana*, Tomo I, ed. cit., p. 213.

(180) Cf. Henriqueta M. A. Gonçalves e Maria a. M. Monteiro, *Introdução à Leitura de Contos de Eça de Queirós*, Coimbra, Livraria Almedina, 1991, pp. 55-65.

rando um desenlace mais ou menos previsível, para as personagens.

Onfália Benoiton e Estêvão Basco, personagens que, como vimos, se integram em universos diametralmente opostos, após terem sido individualmente caracterizados e identificados, vão ser colocados frente a frente e integrados em acções cujo teor vem ao encontro das temáticas romântico-decadentes de *Prosas Bárbaras*. Tal como em alguns dos mini-relatos de «Farsas» – «A Ladra» ou «A Filha do Carcereiro» – a personagem masculina deste texto percorrerá, sob os efeitos maléficos de uma mulher, um trajecto descendente, de queda abrupta; à semelhança do que sucede nos relatos «O Pobre Sábio» ou «O Poeta Lírico», também em «Onfália Benoiton», Estêvão é um ser marginal, vítima do seu idealismo e da sua exacerbada sensibilidade. De facto, o presente texto parece reunir alguns dos tópicos e algumas das temáticas dispersas pelos onze textos de «Farsas».

À semelhança do que acontece neste folhetim, o texto «Onfália Benoiton», ao estabelecer uma relação íntima entre personagem e acção, encerra uma moralidade de âmbito aforístico e atemporal, bem ao gosto do ainda jovem Eça. Simplesmente, quer pela sua extensão, incomparavelmente superior à dos mini-relatos de «Farsas», quer pelo superior grau de elaboração da sua estrutura, o presente texto revela-se mais adulto e claramente menos embrionário. Se, nas histórias de «Farsas», as personagens não eram identificadas, aqui, todas elas, mesmo as mais secundárias (como o escritor Sérgio, o antiquário Salinas ou Sarça, o cinzelador) possuem um nome; se, no folhetim da primeira fase, a descrição das personagens era feita em termos vagos e pouco pormenorizados, neste folhetim, deparamos com duas sequências narrativas reservadas à descrição e caracterização dos protagonistas. Mesmo no que diz respeito às relações interpersonagens e personagens/acções, as evoluções são notórias.

De facto, antes de entrarmos na acção propriamente dita, o narrador da terceira carta introduz um segmento descritivo que, apesar de curto, contém os informantes necessários à

compreensão dos motivos que explicam o relacionamento dos dois protagonistas. O primeiro encontro é todo ele preenchido por indícios ominosos: o espaço escolhido é a “igreja”, a ocasião é o culto do “dia de mortos” e tocava-se o “Requiem” de Mozart. Talvez possamos ler este ambiente à luz da tradição novelística sentimental, uma vez que os primeiros encontros dos pares, segundo a poética sentimental, tinham quase sempre lugar em espaços físicos deste tipo. Realce-se, sobretudo, neste encontro, o destaque dado pelo narrador ao poder ofuscante de Onfália que com uma beleza quase magnética “tinha dominado” (p. 263) Estêvão Basco; este poder quase fatal da personagem feminina havia sido previamente preparado, aquando da sua descrição, na primeira sequência narrativa, e é o próprio Estêvão Basco a afirmá-lo quando comenta:

“Receio mais as tabuinhas do seu leque, (...) do que as grandes tábuas do esquife.” (p. 262).

Por ironia trágica, assiste-se, já no segundo encontro, à cedência gradual por parte da personagem masculina que, apesar de reconhecer que Onfália é a encarnação de um “Satã tenebroso, trágico” (p. 264), não consegue resistir ao seu poder encantatório. Durante este encontro, que se dá num ambiente intrinsecamente adequado à protagonista – “numa daquelas festas” –, a personagem masculina aparece rodeada de um grupo de amigos do mundo artístico e intelectual, como que constituindo um espaço à parte, perfeitamente afastado e protegido – “numa sala distante da multidão magnética das mulheres” (p. 263). Assim, tal como havia sido introduzido nas sequências narrativas precedentes, os protagonistas surgem separados, espacial, social e intelectualmente. Através do olhar, Estêvão marca o seu distanciamento, pois o universo burguês e moderno que o rodeava servia-lhe apenas para pôr em prática o seu sarcasmo:

“Estêvão Basco, numa sala distante da multidão magnética das mulheres, fazia a sátira dos penteados disformes,

das caudas, e das cintas modernas onde pendem argolas.”
(p. 263).

Apesar de tudo, o magnetismo satânico da protagonista acaba por vencer a pureza e o idealismo de Estêvão Basco. Ele próprio o reconhece, ao escrever, curiosamente numa das tabuinhas do leque de Onfália:

“Oh Satã tenebroso, trágico fulminado,
Tu vencerás em mim o íntimo Deus bom,
Não com as armas bíblicas com que batestes outros;
Mas vindo unicamente, vestido à Benoiton!”

Daqui se conclui, pelo próprio discurso da personagem, que esta tem consciência da luta que travava entre o bem e o mal, entre o idealismo e o materialismo, enfim, entre o seu mundo marginal e o que a realidade lhe oferecia. A partir deste momento, as acções desencadeiam-se de forma rápida e acelerada, transmitindo a abrupta queda a que a personagem masculina se submete, ao ceder à atracção fatal de Onfália.

Após terem-se cruzado, os percursos dos protagonistas seguirão rumos distintos, tal como as suas caracterizações deixam antever: Onfália conquista e transforma Estêvão, casa com ele, acabando por fugir; Estêvão é seduzido e transformado, casa com Onfália e acaba por morrer. Atente-se no papel activo, concedido à protagonista, em clara oposição à passividade de Estêvão; é ela que se dirige a ele, é ela que o conduz:

“Onfália levou-o pelo braço para as iluminações feéricas, (...) transformou-o com as suas exalações lânguidas (...)” (p. 264);

ele apenas “tirou lentamente da alma, uma a uma, as santas ideias (...) para dar lugar à imagem coberta de sedas e de cabelos mortos (...)” (p. 264). A modelação disfórica a que é sujeita a personagem masculina processa-se através da sua própria passividade (contrastante com a actividade

intelectual que nos fora sugerida na carta precedente) e sob a acção da protagonista que assume, assim, um comportamento claramente hegemónico e dominante.

A destruição de Estêvão Basco segue precisamente este percurso de cedência, de passividade e de abandono: à semelhança do que acontece à personagem feminina do texto «A Filha do Carcereiro» de «Farsas», também Estêvão abandona e desampara a família; renega e afasta-se das antigas amizades, pois estas constituíam, como vimos, um universo à parte, “uma torre de marfim do ideal” (p. 261); a actividade intelectual, profissional e artística é completamente anulada – “não escrevia, não pensava, não vivia” (p. 265) –, como se a presença satânica e indolente da protagonista frustrasse qualquer tipo de criação; finalmente, a personagem deixa-se transferir para outros espaços socialmente conotados com a protagonista – “errava pelas óperas, pelos casinos, pelas salas” (p. 265). Assim, a transformação da personagem Estêvão passa por uma inversão completa do seu carácter: da acção para a inacção, do lar para ambientes públicos, do intelecto para o adormecimento moderno, do idealismo para o materialismo.

Após o casamento, essa decadência acentua-se visivelmente, quer ao nível de efeitos físicos na personagem, quer ao nível psicológico e comportamental – “voltou ao pequeno jornalismo”, “vendeu-se” e “roubou” (p. 265). Entretanto, 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. No que diz respeito à decadência física, esta é evidenciada por marcas de envelhecimento que relevam menos do fluir do tempo, do que da projecção da degradação moral, na aparência da personagem – “Embranqueceram-lhe os cabelos.” (p. 265), “Caíram-lhe os dentes”, “Andava roto, com a barba crescida, lívido (...) e um casaco preto (...) colado à magreza do corpo.”, “feridas nos ouvidos” (p. 267). Esta relação intrínseca entre a decadência humana e a degradação física parece ser uma marca da personagem queirosiana em *Prosas Bárbaras*, uma vez que

também encontramos tal procedimento em alguns dos textos de «Farsas» – a amada traidora de «A Ladra» termina “no apodrecimento da febre, calva e com chagas” (p. 134), a jovem filha do carcereiro surge no final já “velha” (p. 135). Tendo em conta o teor grotesco de muitos destes folhetins, parece-nos muito natural esta tendência para explorar o aspecto plasticamente disforme das personagens.

Os espaços que envolvem Estêvão Basco também sofrem o mesmo tipo de modelação, acompanhando sempre a sua decadência moral, social e física. Se, no início, encontramos a personagem a frequentar ambientes de recato familiar ou meios intelectualmente valorizados, já que ocupava um campo social prestigiado – era escritor de prestígio e jornalista – à medida que se envolve com a protagonista, os espaços passam a ser os do universo cosmopolita burguês, perspectivado, como vimos, sempre em termos depreciativos, símbolos de doença, de aparência vã, de luxúria – os casinos, as festas, as óperas; no final, quando a personagem atinge o climax da degradação, o espaço passa a ser a “trapeira” e o “hospital”, locais que gozam de uma certa recorrência, nos primeiros escritos de Eça. Lembremos, a título de exemplo, que, no folhetim «A Ladainha da Dor», o protagonista morre num hospital; no já referido texto «O Réu Tadeu», o protagonista Tadeu e seu irmão Simão moram numa trapeira; também a personagem masculina do mini-relato de «Farsas», «A Ladra», morre num hospital, precisamente devido a uma traição amorosa.

As próprias personagens com quem a personagem masculina se relaciona surgem conotadas com espaços sociais tendencialmente decadentes. No primeiro momento do texto, Estêvão Basco aparece rodeado por escritores e artistas; a vida com Onfália afasta-o deste círculo de amigos, obrigando-o a estabelecer relações com “jogadores”, “coveiros”, “palhaços” e “coristas”, com quem partilha uma existência decadente e frustrante; no final, antes da sua morte solitária, o único companheiro era um cão, muito à semelhança do protagonista do texto «Os Homens dos Cães» ou da personagem de «A Forma», de «Farsas».

No final da narrativa, a personagem masculina atinge o apogeu da decadência, através da perda de identidade, uma vez que “não era o escritor Estêvão Basco, era o nº 27 da sala de Santo Amaro”. De facto, a metamorfose do nome próprio em número é o processo pelo qual a personagem atinge o climax do seu processo de despersonalização, iniciado a partir do momento em que conhece e se envolve com Onfália Benoiton. Este destino final das personagens não é novo em *Prosas Bárbaras*. Já num dos seus primeiros escritos, mais especificamente no folhetim «Ladainha da Dor», uma das personagens masculinas – um pintor – morre totalmente só, num hospital, e é atirado à “vala comum”, tal como Estêvão Basco, embora, nesse texto, o processo de despersonalização não seja tão marcante; uma vez que a personagem não possui, ao contrário de Estêvão, uma identidade definida.

A curva descendente que a personagem masculina de «Onfália Benoiton» percorre é transmitida através de uma narrativa analéptica, conduzida por uma focalização omnisciente. Tal como referimos, desde o início do texto, o leitor encontra indícios textuais dessa decadência, pois é logo informado pelo narrador principal que Estêvão Basco é “um homem vencido e esquecido” (p. 257). À medida que a narração evolui, os motivos indícios da degenerescência da personagem vão-se avolumando e, logo no início do segundo segmento narrativo, quando o narrador da carta apresenta Estêvão Basco, ao realçar-lhe as qualidades, sublinha, através do recurso a adversativas, as suas fraquezas:

“É uma alma justa e sã, mas tímida e apaixonada, forte para o sacrifício, cheia de nobres morais latinas, mas idealista e nervosa (...)” (p. 260).

Note-se que são precisamente estes defeitos da personagem que preparam o seu destino futuro, tornando a sua queda mais natural e verosímil. O seu carácter apaixonado e o seu idealismo, traços de caracterização de uma personagem

romântica, serão as particularidades de Estêvão Basco que o levam a deixar-se seduzir pelo satanismo de Onfália, optando por um outro tipo de alienação. De facto, se no início Estêvão aparece fechado num universo à parte, seguramente distanciado do bulício alucinatório do mundo moderno, alienando-se através dos ideais e da Literatura, no final, depois de se cruzar com Onfália, a sua alienação é canalizada num outro sentido: passa a viver em função da relação doentia com a protagonista, alheando-se totalmente do seu real. Assim, se à primeira vista o percurso da personagem masculina aponta para uma transformação, a pouco e pouco, apercebemo-nos que a degradação a que se sujeita é desencadeada sobretudo por estigmas do seu carácter, apresentados logo no início do texto, pela caracterização que o narrador dela faz.

5. Um dos aspectos mais interessantes da personagem, neste folhetim, é sem dúvida a marcada tendência típica que esta categoria evidencia. No capítulo anterior, observámos, pela análise das personagens de «Farsas», que a criação de personagens típicas era um dos processos mais recorrentes, utilizados pelo jovem Eça e é também aquele que mais relações genéticas permite estabelecer com a futura produção do Autor.

Ora, o texto «Onfália Benoiton» revela-se essencial para o estudo do tipo queirosiano, quer pela clareza com que este é elaborado, quer pelo grau de maturidade que assume e que o distancia razoavelmente dos tipos de «Farsas». No final das duas primeiras cartas, precisamente aquelas em que se apresentam e caracterizam os protagonistas, surgem duas notas de rodapé, da responsabilidade do narrador principal, que se revelam fundamentais para a compreensão da personagem tipo do Autor. Transcrevemos esses pequenos textos, uma vez que assumem, no que a este assunto diz respeito, uma importância inegável:

“Este tipo, felizmente, não existe em Portugal. Podemos aplaudir-nos desta inocência relativa. Existe sobretudo

em Nova York, Paris, Londres, e S. Petersburgo. É o último resultado das civilizações violentas. Aqui está traçado arrebatadamente, à maneira das pinturas de Goya. No entanto existe, idiota e inofensivo, e sobretudo inofensivo.” (p. 259)

“Este tipo, infelizmente não existe em Portugal. Devemos lamentar esta inferioridade absoluta. Existe em Paris, em Berlim, na Itália, na Irlanda. É a última salvação das decadências. Aqui está traçado transparentemente, à maneira de Ary Scheffer. No entanto existe, sublime e criador – sobretudo criador.” (263)⁽¹⁸¹⁾

Estes dois parágrafos contêm algumas informações interessantes no que concerne a configuração típica dos protagonistas do texto. Note-se que, apesar de o lexema “tipo” poder ter um significado mais amplo, acima do sentido técnico da narratologia, parece-nos sintomático o facto de ser o próprio narrador a propor tal classificação para as suas personagens. Além disso, em ambas as notas, refere claramente determinados procedimentos de construção, o que traduz já uma consciência técnica, ou pelo menos, a noção de que as suas criações resultam de um trabalho de transposição de uma determinada realidade, o que acentua o carácter mimético destas duas personagens tipo. Já anteriormente foi referido, a propósito da representatividade do tipo no universo romanesco queirosiano, este procedimento de construção. De facto, mais uma vez remetemos para um importante passo de uma carta de Eça a Fialho de Almeida, no qual o Autor comenta a origem externa das suas criações típicas⁽¹⁸²⁾.

Certamente que este procedimento utilizado pelo Autor é, no mínimo, estranho ao carácter ficcional da narrativa, uma vez que parece partir de um forte desejo de descon-

(181) O primeiro texto transcrito diz respeito à nota de rodapé da primeira carta e o segundo é uma nota à carta reservada a Estêvão Basco. O negrito é da nossa responsabilidade.

(182) Cf. Eça de Queirós, *Correspondência*, 1º Vol., ed cit., p. 495.

truir a verosimilhança das suas criações, retirando-lhes o que lhes restava de humanamente verosímil; ao lermos tais notas, ficamos com a sensação de estarmos perante dois "bonecos" que, apesar de serem modelados a partir de seres de um mundo extratextual, foram traçados, pintados e retocados pelo Autor, de forma a dar-nos a sensação de duas criaturas estáticas, artificiais e inanimadas. Esta mesma sensação experimentará Eça, mais tarde, após ter criado o primeiro capítulo de *A Capital*, segundo o testemunho de uma carta dirigida a Ramalho Ortigão, em 1878:

"A mim pareceu-me mau; e o resto do livro, Você verá, pior; é frio, é triste, é artificial; é um mosaico laborioso; pode-se gabar a correcção mas lamenta-se a ausência de vida; os personagens são todos *empalhados* – e tenho-lhes tanto ódio, que se eles tivessem algum sangue nas veias, bêbia-lho."⁽¹⁸³⁾

As palavras que o Autor aplica às personagens do romance podem perfeitamente ser aplicadas a Onfália e a Estêvão, uma vez que estes surgem no texto como duas criaturas "empalhadas" e desprovidas de sangue, isto é, construídas de forma eminentemente estática e pouco verosímil.

O recurso às duas notas de rodapé, original em textos desta natureza, poderá resultar de dois factores: por um lado, poderá traduzir uma certa dose de ingenuidade de um jovem Autor que, receando a falta de compreensão do público, se vê obrigado a induzi-lo num certo tipo de leitura que o texto poderia ocultar ou não explicitar; por outro lado, tal estratégia poderá representar já um forte desejo de reflectir programaticamente sobre as suas criações, tendência que se evidenciará mais tarde⁽¹⁸⁴⁾.

Salientamos, uma vez mais, um destes testemunhos programáticos, a fim de tentarmos perceber o género de

(183) Cf. Eça de Queirós, *Correspondência*, 1º Vol., ed. cit., p. 174.

(184) Remetemos, uma vez mais, para o ponto 4 do Capítulo II, onde reunimos algumas das reflexões doutrinárias do Autor sobre as suas personagens tipo.

construção a que são submetidas as duas personagens do folhetim «Onfália Benoiton». No conhecido prefácio ao *Brasileiro Soares* de Luís de Magalhães, Eça de Queirós critica contundentemente a criação dos tipos românticos, precisamente por surgirem artificiais e sem vida, autênticas "figuras de papelão, recortadas pelos mestres"⁽¹⁸⁵⁾, e refere, com alguma ironia, a divisão romântica dos tipos literários em "ideais e materiais". No capítulo anterior, acentuámos a importância destas reflexões para a compreensão do funcionamento do tipo em «Farsas», na medida em que demonstrámos de que forma as criações iniciais do Autor eram tributárias daquilo que em 1886 ele criticará:

"Nisto, os mestres do romantismo (...) obedeciam de instinto a um idealismo nevoento, à teoria da alma profundamente separada do corpo, e à consequente divisão dos «tipos» literários em ideais e materiais, segundo eles personificavam o sentimento, coisa nobre e alta da vida, ou representavam a acção, que ao romantismo aparecera sempre como coisa subalterna e grosseira"⁽¹⁸⁶⁾.

Ora, parece-nos que tanto Onfália Benoiton como Estêvão Basco relevam precisamente dessa dicotomia romântica, tal como alguns dos tipos de «Farsas». A protagonista é construída com todos os objectos emblemáticos do materialismo e o seu poder simbólico pode atestar-se textualmente – ela é "um ídolo material", "toda a síntese do nosso tempo", "o símbolo do dinheiro" (pp. 257-258). Os vocábulos que colocámos a negrito revelam a capacidade signífica da personagem, enquanto veículo de um conjunto de ícones negativamente conotados com o espaço e o tempo em que se insere. No que diz respeito a Estêvão Basco, a sua caracterização psicológica sustenta, como vimos, a sua

(185) Cf. Eça de Queirós, «Prefácio do *Brasileiro Soares* de Luís de Magalhães», *Notas Contemporâneas*, ed. cit., p. 114.

(186) Cf. Eça de Queirós, «Prefácio do *Brasileiro Soares* de Luís de Magalhães», *Notas Contemporâneas*, ed. cit., p. 115.

identificação com um tipo marginal e singular, por tudo o que significa de idealismo e anti-modernidade. Assim, estas duas personagens podem facilmente identificar-se com os dois modelos de tipo literário de origem romântica e, se no texto «Farsas» os dois pólos apareciam separados e isolados em segmentos distintos, aqui, o Autor vai mais longe e prepara o seu encontro e os seus relacionamentos, de forma a tornar mais evidente a antítese das duas criações.

Entretanto, parece-nos interessante confrontar as palavras do Autor, escritas em 1886, com estas duas criações de uma fase ainda germinal, tendo em conta a distância cronológica que as separa e a conseqüente sublimação artística do escritor. No ano da redacção do referido texto prefacial, o Autor julga severamente tais criações, precisamente por se afastarem ostensivamente do real e do verosímil:

“Estes dois tipos, insipidamente falsos como generalização, pareciam ainda mais postiços, mais distantes da vida e da realidade, como factura.”⁽¹⁸⁷⁾

No entanto, o facto de ter utilizado claramente os mesmos procedimentos no folhetim de 1867 poderá advir de uma crítica subtil e de um claro distanciamento relativamente a esse tipo de clichés literários. Recorde-se que, no capítulo anterior, sublinhámos os pareceres de João Gaspar Simões e de Maria Manuela Delille, a respeito das sequências «Farsas», que iam no sentido de um leve desconstrutivismo de alguns tópicos românticos. Na senda desta leitura, julgamos poder analisar estas duas criações do Autor como caricaturas irónicas desses dois tipos mitificados pela literatura romântica transpirenaica – note-se, aliás, que as relações intertextuais do folhetim reforçam tal crítica; as duas notas de rodapé a que já fizemos referência poderão ser igualmente uma tomada de posição teórica sobre o assunto, embora sem a clareza doutrinal assumida no prefácio escrito dezanove anos mais tarde.

(187) Cf. Eça de Queirós, «Prefácio do *Brasileiro Soares* de Luís de Magalhães», *Notas Contemporâneas*, ed. cit., p. 117.

Capítulo IV

ONFÁLIA BENOITON E A GALERIA DE PROTAGONISTAS QUEIROSIANAS

1. De momento, interessa-nos realçar sobretudo a evidente configuração típica das duas personagens do folhetim «Onfália Benoiton» e os processos utilizados na sua construção. Sublinhe-se, desde já, um primeiro aspecto estilístico importante: o recurso ao presente do indicativo, enquanto tempo generalizante e estático. Se, por um lado, o tempo presente se adequa ao enunciado discursivo⁽¹⁸⁸⁾ da forma epistolar, por outro lado, o seu carácter abstracto confere um evidente estatismo à caracterização, configurando as duas personagens como criaturas despidas de temporalidade e de dinamismo ficcional. Aliás, o mesmo tempo verbal é utilizado nas duas “notas de rodapé” e já aí aponta claramente para uma formulação de caracteres que transcende a situação narrativa do texto em questão⁽¹⁸⁹⁾.

(188) Referimo-nos à oposição entre enunciado histórico e enunciado discursivo, estabelecida por Benveniste. (Cf. C. Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard, 1986).

(189) Cf. T. Todorov, *Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p. 40.

Na construção dos tipos de «Farsas», o tempo verbal dominante é o pretérito imperfeito que, apesar de tudo, também traduz uma suspensão generalizante, devido ao seu carácter durativo; no folhetim em análise, o tempo presente processa uma espécie de “congelamento” da acção que só irá ser dinamizada, como já foi referido, na terceira e última carta, através do jogo entre os dois pretéritos da narração. Curiosamente, a enunciação no presente vem confirmar o carácter ainda embrionário destes tipos, até porque em muitos dos manuscritos queirosianos, onde Eça ensaia a criação de algumas personagens, é esse o registo que encontramos⁽¹⁹⁰⁾. Mas, se nas duas primeiras cartas, as personagens surgem envoltas nesse halo de permanência e de estatismo, na terceira, as suas conexões com as categorias espaço e acção e o desencadeamento da interrelação entre elas, fazem-nas adquirir um dinamismo, ainda muito incipiente em alguns dos tipos de «Farsas».

Se tomarmos como exemplo algumas das personagens típicas da Obra romanescas de Eça, encontraremos precisamente o mesmo tipo de procedimento, isto é, numa primeira fase, o Autor procede à fixação de um determinado número de elementos identificadores da personagem, tornando legível a sua capacidade típica, e, numa fase subsequente, coloca-os em acção, inserindo-os na teia de relações estabelecidas pelas outras personagens e situando-os em espaços e tempos adequados. Recorde-se, a título de exemplo, o conto «No Moinho» – que, como veremos, apresenta algumas afinidades com o folhetim em análise – e verificamos que a protagonista – Maria da Piedade – é submetida, na primeira sequência narrativa, a uma caracterização minuciosa e estática e que só numa fase subsequente, é colocada em acção; num outro conto – «Singularidades de Uma Rapariga Loura» –, assiste-se à mesma estratégia, relativamente à personagem masculina

(190) Cf. Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, *A Construção da Narrativa Queirosiana - O Espólio de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 133.

Macário, de quem é elaborado um retrato psicológico estático e uma descrição prévia do seu carácter, envolvendo-se, em seguida, na acção propriamente dita. No romance *O Primo Bazílio*, a protagonista Luísa é submetida, logo nas primeiras páginas do texto, a uma descrição que condensa todas as características que farão dela o tipo “burguesinha da Baixa”⁽¹⁹¹⁾, como lhe chamará o próprio Eça e que justificarão o adultério, acção central da narrativa. Um dos tipos mais conhecidos de Eça – Dâmaso Salcede – também é construído de forma semelhante, uma vez que, mal introduzido na acção, nos é dado a conhecer o conjunto de tiques e de vícios que o immortalizam e que fazem dele a construção mais típica do supracitado universo romanesco.

Além disso, a dimensão típica das personagens de «Onfália Benoiton» fica a dever-se a outros processos caracterizadores que Eça reutilizará mais tarde, na construção dos seus tipos futuros. Trata-se, pois, de preparar, nas primeiras sequências narrativas, duas personagens que, através de determinados símbolos identificadores, de atitudes ideológicas definidas e de estatutos socioculturais delimitados, assumam uma configuração típica relativamente definida que lhes permita serem integradas, de forma construtiva, na dinâmica da acção.

Assim, Onfália Benoiton, além do forte poder sígnico patenteado pelo seu nome, surge conotada com um tipo de vestuário que facilmente a identifica com uma certa camada de burguesia cosmopolita, caracterizada pela aparência decadente e pelo seu vazio mental: os “vestuários” provocadores, os “penteados disformes”, a “pele colorida”, o corpo “coberto de estofos”, “os espartilhos de Birmingham”, o “chignon”, as “caudas”, o “leque”. Todos estes objectos, pela evidente carga simbólica que potenciam, caracterizam a personagem, não tanto em termos físicos, mas sobretudo em termos socioculturais, transformando Onfália numa alegoria caricatural da mulher burguesa oitocentista.

(191) Expressão utilizada numa carta a Teófilo Braga. (Cf. Eça de Queirós, *Correspondência*, 1º Vol., p. 134).

Estes símbolos já haviam sido utilizados como componentes espaciais, num dos textos de «Farsas» – «Os Dentes Podres» – e adquirem aí precisamente a mesma conotação social de decadência burguesa:

“Casou com um homem rico. (...) Nessa noite havia pela sala sonora grandes sedas, e cintilações de pedrarias, e as penas dos leques coloridas e devassas.” («Farsas», p. 135).

Relativamente a Estêvão Basco, os objectos simbólicos que o acompanham apontam directamente para o seu estatuto profissional e para a configuração do perfil de um intelectual idealista: os “seus livros” e o “jornal incisivo e livre” que, acompanhando a decadência da personagem, se transformam em “cantigas grosseiras”, publicadas em almanaques, e em “folhas de difamação” do “pequeno jornalismo”.

Assim se aponta já para a importância de que se reveste a fixação de determinados objectos simbólicos, como signos ilustrativos e identificadores dos tipos queirosianos que adquirem, desta forma, a capacidade de ilustração social perseguida, desde cedo, pelo escritor. Não é só através desta esfera de símbolos que poderemos alcançar a abrangência da tipicidade destas duas personagens, nem a sua capacidade de ilustração sociocultural. A conexão com a categoria espaço é um outro procedimento fundamental que também ocorrerá, de forma muito evidente, na futura produção ficcional do escritor.

Embora em termos ainda incipientes, Onfália é inserida, como se viu, em espaços de forte conotação sociomental, relativamente aos quais a personagem funcionará como uma espécie de espelho reflector. As festas, as óperas, os casinos e os teatros, apenas referidos pelo narrador, constituem uma pequena galeria espacial, perfeitamente identificada com as atitudes psicossociais da protagonista. Embora estes espaços não sejam palcos de acções propriamente ditos, encontramos, a dado momento no texto, um comentário do narrador que nos permite afirmar a impor-

tância da componente espacial, como forma de realçar o poder de representatividade social destas personagens tipo:

“Depois encontraram-se numa daquelas festas em que sempre me pareceu que as camélias, flores do tédio, olham idiotamente, sem alma, para as inquietações soluçantes do gás.” (p. 263)

Trata-se de um breve comentário judicativo, relativamente ao espaço físico do segundo encontro dos protagonistas, onde, uma vez mais, encontramos o presente generalizante e abstracto e um juízo de valor claramente negativo, relativamente às conotações sociomentais desse espaço. Esta categoria narrativa surge, assim, como uma referência de dimensão colectiva e extratextual: note-se a importância do determinante demonstrativo “uma daquelas festas”, como se o narrador tivesse consciência de estar a empreender a descrição de algo sobejamente conhecido. Aliás, a desvalorização deste tipo de espaços acentua-se, no momento em que o narrador descreve o recato dos espaços frequentados por Estêvão Basco: “os castos paraísos” (p. 264), e “a alcova cheia da celebração do estudo” (p. 265).

Assim se privilegia a componente espacial como reforço da capacidade ilustrativa do tipo. Não é por acaso que aqui se realça a relevância da categoria espaço – e quando nos referimos ao espaço, consideramo-lo na sua abrangência física, social e mental – para a configuração da componente de ilustração social do tipo, neste folhetim. Trata-se, com efeito, de um procedimento passível de posterior reutilização e aperfeiçoamento pelo Autor, em obras subsequentes. Lembremos, a título de exemplo, a importância que a clausura do espaço rural exerce sobre a protagonista do conto «No Moinho», na medida em que permite justificar a sua mudança radical de comportamentos; ou ainda as íntimas relações espaços/personagens, estabelecidas na construção de muitos dos figurantes de *Os Maias*: Eusebiozinho, o negativo de Carlos, fechado num espaço retrógrado e deformante; Tomás de Alencar, intimamente relacionado

com um espaço cultural pretérito e anacrónico do ultra-romantismo; Dâmaso preferencialmente ligado a espaços decadentes e grotescos, etc. O importante é que, já no texto «Onfália Benoiton», quer os objectos simbólicos que acompanham a protagonista, quer os espaços que frequenta e que, no fundo, a projectam, são formas de confirmar o poder de convergência sígnica operado pelo tipo queirosiano, mesmo desde a sua fase mais embrionária. Assim se estabelece a tal relação dialéctica que Lukács considera fundamental para a existência plena do tipo:

“Daqui resulta que tipos desta ordem (...) revelem incisivamente caracteres particulares do tipo a que pertencem e resumam em si os factores determinantes duma tendência histórica real (...) No próprio momento em que nos apercebemos de que eles são autenticamente típicos, compreendemos de maneira directa e evidente, a dialéctica que liga o indivíduo (na sua singularidade contingente) ao tipo geral.”⁽¹⁹²⁾

Entretanto, se os protagonistas deste folhetim assumem, como vimos, uma dimensão típica de claros contornos sociais, uma vez que, pelo menos a personagem feminina nos remete para as deformações da classe burguesa, devemos lê-los sob outra perspectiva ligeiramente diferente, já que a totalidade das suas personalidades aponta para uma abrangência maior que a de simples tipos sociais. Por outras palavras, parece-nos que tanto Onfália Benoiton como Estêvão Basco concentram em si qualidades que permitem lê-los enquanto tipos humanos, muito acima das contingências sociais que parecem representar.

Onfália, antes de ser um exemplo da mulher burguesa decadente do século XIX, é o protótipo da mulher infiel e depravada, capaz de levar o homem a um final trágico. No fundo, esta protagonista é um paradigma mais completo

⁽¹⁹²⁾ Cf. Georg Lukács, *Significado Presente do Realismo Crítico*, ed. cit., p. 180. Veja-se também do mesmo autor: *Balzac et le Réalisme Français*, ed. cit., p. 9.

e acabado daquelas mulheres de «Farsas», marcadas pelo estigma do mal e que se caracterizavam pela infidelidade, pela traição e pelo poder quase magnético que exerciam sobre os homens, conduzindo-os, regra geral, à aniquilação. Assim sendo, Estêvão Basco representa um tipo humano oposto, superior em inteligência e princípios, mas facilmente manipulável pelo satanismo da personagem feminina e, tal como alguns dos tipos de «Farsas», também ele é absorvido pela decadência e pela degradação.

Enquanto tipos, portanto, estas duas personagens não são redutíveis à mera representatividade social, paradigmatisando certos comportamentos da condição humana, identificáveis com a faceta decadente dos folhetins de *Prosas Bárbaras*. Este é, de facto, um importante aspecto a considerar, até pelas relações de índole genésica que estabelece com futuras obras do Autor; na verdade, se a vertente de representatividade social permite estabelecer um paralelo mais claro com outros tipos de criação queirosiana – até pelo relevo do tipo social no programa do Realismo e Naturalismo portugueses – a capacidade de paradigma-tização de tipos humanos não deve ser obliterada, pois, como já foi referido no capítulo anterior, o Autor nunca deixou de revelar uma grande apetência por personagens e temáticas de recorte fabular e universalizante.

Independentemente do que é difícil vislumbrar de forma segura, torna-se evidente, sobretudo a partir da terceira sequência narrativa, o desejo do Autor em elevar os seus dois tipos a intérpretes de determinadas acções, ultrapassando, assim, o carácter estático da mera descrição. Aliás, já acima se insistiu na importância da acção para a caracterização dos dois tipos, na medida em que, se, no folhetim analisado no capítulo anterior, encontramos simples referências a acções cristalizadas e algumas insinuações temáticas, no texto «Onfália Benoiton» há já uma dinâmica de eventos e uma expressão mais clara de algumas temáticas de relevo. De momento, interessa-nos realçar a importância da categoria acção na instauração da capacidade funcional de dois tipos humanos. Ao atribuir tais

acções aos seus dois tipos, o Autor não suspende a expressão da sua subjectividade, aliás já presente na configuração prévia das duas personagens, antes a sublinha, elevando, assim, o tipo a instrumento crítico importante⁽¹⁹³⁾. Dada a forte ligação entre a essencialidade da personagem-tipo e a mundividência que lhe está subjacente, facilmente se compreende que a subjectividade do Autor, mesmo num texto de natureza embrionária, esteja presente. Recorrendo uma vez mais às palavras de Bakhtine:

“Si le caractère établit un rapport aux valeurs ultimes d’une vision du monde et se rattache directement à ces valeurs ultimes, exprime la visée éthique-cognitive de l’homme dans le monde et se situe, dirait-on, tout contre les frontières mêmes de l’existence, le type, lui, s’établit loin des frontières du monde et exprime la visée de l’homme par rapport aux valeurs d’un temps et d’un milieu (...)”⁽¹⁹⁴⁾.

Parece-nos pois que, neste folhetim, Eça inicia um longo projecto pedagógico que encontrará o apogeu, em 1878⁽¹⁹⁵⁾, com a publicação do romance *O Primo Bazílio* e que se pautará por preocupações de índole reformista, tendo como alvo a Família, a Educação da Mulher e o Adultério. Os dois tipos do folhetim «Onfália Benoiton» surgem precisamente ligados a motivos que se repetirão em algumas obras futuras do romancista: a traição feminina, o poder

(193) “Le type présuppose la supériorité d’un auteur qui se désolidarise totalement du monde auquel appartient le héros; l’auteur ne sera donc que critique; l’indépendance du héros, conçu sous la forme d’un type est considérablement réduite: les problèmes sont retranchés du contexte dans lequel évolue le héros pour être annexés au contexte de l’auteur (...)”. (Cf. M. Bakhtine, *Esthétique de la Création Verbale*, Paris, Editions Gallimard, 1984, p. 187-189).

(194) Cf. M. Bakhtine, *Esthétique de la Création Verbale*, ed. cit., p. 187.

(195) Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz - Bibliografía Queirociana*, Tomo I, ed. cit., pp. 36-39.

hegemónico da sedução da mulher sobre o homem e a dissolução do casamento.

Por outro lado, estas personagens são dominadas por uma concepção romântica e burguesa, representando, como vimos, dois pólos opostos: 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. Esta oposição materialismo/idealismo perpassa por outros folhetins de *Prosas Bárbaras*, quer traduzida por personagens – como na secção «Farsas» – quer através de um discurso de teor ensaístico e moralizante, como no texto «O Milhafre»⁽¹⁹⁶⁾. Lembremos que, em alguns textos subsequentes, poderemos encontrar precisamente a mesma linha temática, traduzida, com algum humor, no conto «Um Poeta Lírico», onde a relação amorosa do poeta Korriscosso fica para sempre adiada, porque “Fanny ignora aquele poeta a seu lado, aquele delicado, aquele sentimental, e ama um *policeman*. Ama um *policeman*, um colosso, um alcides, uma montanha de carne eriçada de uma floresta de barbas (...)”⁽¹⁹⁷⁾. A própria Luísa, protagonista de *O Primo Bazílio*, surge como uma personagem deformada por leituras que a afastam da sua realidade pequeno-burguesa, trazendo para o seu quotidiano a aventura e o mistério, mas que acabam por a arrastar para uma intriga de adultério.

(196) Maria Manuela Delille foca este aspecto precisamente nos folhetins «Ao Acaso» e «O Milhafre». (Cf. Maria Manuela Delille, *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português*, ed. cit., pp. 314-318). Também Mário Sacramento aborda os folhetins «A Ladainha da Dor» e «Misticismo Humorístico» à luz da oposição idealismo/materialismo. (Cf. Mário Sacramento, *Eça de Queirós - Uma Estética da Ironia*, Coimbra, Coimbra Editora, 1945, pp. 42 e ss.)

(197) Cf. Eça de Queirós, «Um Poeta Lírico», *Contos*, ed. cit., p. 47.

A verdade, portanto, é que, 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.

2. Onfália é de facto, como é dito textualmente, a "síntese" de um tempo e, mais do que uma personagem individualizada, ela representa todos os vícios e atitudes comportamentais da mulher burguesa portadora de depravação. Reflectindo, agora, em termos genéticos, julgamos poder afirmar que esta protagonista é composta por uma vasta gama de características que Eça desenvolverá e adaptará a muitas das suas protagonistas futuras. Por outras palavras, Onfália Benoiton, apesar de ser uma criação tributária da ideologia romântico-decadente dos textos de *Prosas Bárbaras*, apesar de ser ainda a "entrevista grotesca" de um determinado tempo histórico, é, sem dúvida, uma alegoria dos defeitos mais negativos da mulher burguesa do século XIX. Aliás, o próprio Autor refere essa potencialidade da personagem, ao confessar a relação mimética que estabelece com um determinado tipo humano, existente nas grandes capitais europeias. Nas produções ficcionais posteriores de Eça, quer nas imediatamente subsequentes, como *O Mistério da Estrada de Sintra*, quer nas mais posteriores como os contos «Singularidades de Uma Rapariga Loura» e «No Moinho» ou os romances *O Primo Basílio* e *Os Maias*, o Autor reutilizará alguns dos mesmos processos de configuração típica, na construção das suas protagonistas. Assim, tentaremos ler Onfália Benoiton como uma espécie de esboço das futuras protagonistas queirosianas⁽¹⁹⁸⁾, embora exageradamente exuberante, ainda muito romântica e pouco verosímil.

(198) Cf. João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 175.

Na verdade, o texto «Onfália Benoiton» revela evidentes pontos de contacto com alguns textos queirosianos posteriores. Tais analogias dizem respeito, quer aos temas esboçados, quer à constituição da intriga propriamente dita, quer ainda à configuração das personagens principais. Ao longo do último capítulo, fomos destacando, sempre que tal se nos afigurava pertinente, alguns paralelismos interessantes, passíveis de serem estabelecidos entre o folhetim em análise e a produção subsequente do Autor. Tal comparação nada tem de impertinente, sobretudo se recordarmos que, mesmo na fase mais adulta da escrita queirosiana, deparamos com textos que estabelecem entre si uma clara relação dialogante em termos de génese construtiva. Recordem-se os conhecidos casos dos contos «Civilização» ou «Um Dia de Chuva» que são, como têm referido alguns críticos, esboços preliminares do romance *A Cidade e as Serras*⁽¹⁹⁹⁾; ou ainda, os evidentes pontos de contacto entre o conto «No Moinho» e o romance *O Primo Basílio*⁽²⁰⁰⁾. No que a este último exemplo diz respeito, deveremos esclarecer que a data da produção do conto é desconhecida e de que a sua publicação é posterior à do romance. No entanto, algumas das razões invocadas por Andréa Rocha para justificar a precedência da escrita do conto relativamente à do romance parecem-nos perfeitamente aceitáveis:

(199) Cf. Frank F. Sousa, *O Segredo de Eça - Ideologia e Ambiguidade em A Cidade e as Serras*, Lisboa, Cosmos, 1996, pp. 161 e ss.

(200) Cf. Clara Andréa Rocha, «De «No Moinho» a *O Primo Basílio*», *Cadernos de Literatura*, n.º 14, C.L.P.U.C., I.N.I.C., 1983, pp. 38-45. Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro sublinham igualmente as afinidades existentes entre estes dois textos e, através da análise dos manuscritos de Eça, encontram mesmo um paralelismo entre um dos cartões-esboço e o conto «No Moinho». (Cf. Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, *A Construção da Narrativa Queirosiana - O Espólio de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 131).

“Uma última razão para eliminar a hipótese de *No Moinho* ser de composição posterior ao romance reside na dificuldade em aceitar que se passe de um texto cuidadosamente elaborado para outro, onde o leitor descortina falhas ou incoerências.”⁽²⁰¹⁾

Parece-nos, portanto, perfeitamente legítimo empreender uma análise comparativa entre o texto «Onfália Benoiton» e algumas obras posteriores do mesmo Autor, ainda mais tendo em conta que, em 1867, Eça podia considerar-se ainda um neófito das lides literárias e, como tal, livre para explorar diferentes rumos de criação estética. Independentemente do que é possível afirmar de forma segura, julgamos pertinente rastrear, no texto em questão, alguns aspectos temáticos e construtivos que serão reaproveitados e submetidos a posterior reelaboração.

A traição feminina é, como já foi referido, o tema dominante de «Onfália Benoiton» que, aliás, ocorre diversas vezes noutros textos de *Prosas Bárbaras*, como é o caso do mini-relato «A Ladra» da secção «Farsas»; no entanto, neste texto, a abordagem é feita em termos um tanto incipientes ainda, mais sugerida do que propriamente desenvolvida. Se nesta mini-história a traição se concretiza através do motivo do roubo – o que nos permitiu relacioná-la com o conto «Singularidades de Uma Rapariga Loura» – no folhetim que estamos a estudar, a traição feminina toca um tema de forte representatividade na obra queirosiana – o adultério⁽²⁰²⁾, o que não nos impede de lermos estes três textos, como “variações sobre o esquema originalmente heiniano da ilusão e desilusão amorosas”⁽²⁰³⁾.

(201) Cf. Andréa Rocha, «De «No Moinho» a *O Primo Basílio*», *Cadernos de Literatura*, nº 14, C.L.P.U.C., I.N.I.C., 1983, p. 39.

(202) Cf. Carlos Reis, «A Temática do adultério n’*O Primo Basílio*», *Construção da Leitura*, ed.cit., pp. 117-129.

(203) Cf. Maria Manuela Delille, *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português*, ed. cit., p. 336.

De facto, percorrendo a obra de Eça de Queirós, encontramos um razoável número de textos que veiculam intrigas de adultério, regra geral protagonizadas por uma personagem feminina. No romance escrito conjuntamente com Ramalho Ortigão – *O Mistério da Estrada de Sintra*, publicado em cartas no «Diário de Notícias», durante 1870⁽²⁰⁴⁾ – a acção central da narrativa (o crime) tem por motivação o adultério da Condessa de W.; no conto «No Moinho», publicado em 1880⁽²⁰⁵⁾, e no romance *O Primo Basílio*, o tema do adultério é claramente central – como Clara Rocha demonstra “em ambos os casos, é a chegada inesperada dum primo que vem alterar a estabilidade doméstica do casal, levando as mulheres, mediata ou imediatamente, a relações ilícitas”⁽²⁰⁶⁾. Em *Alves & C.*⁽²⁰⁷⁾, Ludovina, a protagonista, pratica adultério com o melhor amigo do marido; n’*Os Maias*, o pai de Carlos – Pedro da Maia – é vítima do adultério e da fuga de Maria Monforte que, como é sabido, imprimirá consequências trágicas ao desenvolvimento da intriga.

(204) Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz - Bibliografia Queirociana*, Tomo I, ed. cit., p. 7-11.

(205) Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz - Bibliografia Queirociana*, Tomo I, ed. cit., p. 215.

(206) Cf. Andréa Rocha, «De «No Moinho» a *O Primo Basílio*», *Cadernos de Literatura*, nº 14, ed. cit., p. 39.

(207) Esta novela revela-se uma área de estudo bastante instável, na medida em que se inclui, tal como *Prosas Bárbaras*, no grupo dos póstumos do Autor; sabe-se que foi publicada pela primeira vez em 1925, pelo filho do Autor que a terá completado e lhe terá atribuído um título. Segundo o editor e João Gaspar Simões, deverá ter sido escrita nos últimos anos da década de sessenta. (Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz - Bibliografia Queirociana*, Tomo I, ed. cit., pp. 391-392). No entanto, os responsáveis pela edição crítica da novela, Luiz Fagundes Duarte e Irene Fialho, apontam uma nova data provável para o manuscrito, considerando como termo *a quo* o ano de 1883 (Cf. Eça de Queirós, *Alves & C.*, Lisboa, I.N.C.M., 1994, pp. 17-23).

Sublinhe-se, entretanto, que a representatividade da temática do adultério, em *Eça de Queirós*, não se reduz à sua obra romanesca, pois um dos textos de *Farpas*⁽²⁰⁸⁾ é integralmente dedicado a esta problemática que já fazia parte das preocupações do Autor, pelo menos, desde o tempo do «Distrito de Évora». De facto, na novela inconclusa «O Réu Tadeu», existe um longo discurso de índole reflexiva, da responsabilidade da personagem Stanislau, que aborda precisamente a questão do adultério feminino, deixando transparecer uma visão extremamente negativa da mulher:

“Uma mulher, depois de um mês de casada, pede ar, abafa, sufoca; vai à janela, olha toda a cidade, desaperta o colar, sente-se esmagada, escravizada, comprada; e se passar na rua, nesse momento, um homem com olhos mais lindos que os do marido, chama-o para o seu seio. (...) Aconselha-lhe que, se se casar, faça as suas escadas bem íngremes, e não prodigalize os resposteiros... Ou, então, faça um contrato ruinoso e compre-lhe a fidelidade com vestidos de veludo.”⁽²⁰⁹⁾

São, de facto, flagrantes os paralelismos entre esta situação-tipo, esboçada por uma personagem ficcional e as palavras que, anos mais tarde, *Eça* escreve a respeito do assunto, num texto de «*Farpas*». Além disso, existe também uma relação de paralelismo entre a situação aqui esboçada e os adultérios-tipo das suas obras de ficção. Aliás, n' *O Mistério da Estrada de Sintra*, na secção das confissões da protagonista, esta empreende uma análise reflexiva sobre a sua situação e expõe razões muito semelhantes aos aspectos que

(208) Num ensaio, datado de 1872, *Eça* faz uma análise séria e irónica do adultério, na sua dupla vertente, como “facto fatal da natureza eterna” e como “facto fatal da moral moderna”, onde revela já algumas das preocupações presentes em futuros textos ficcionais. (Cf. *Eça de Queirós, Uma Campanha Alegre*, ed. cit., pp. 387-405).

(209) Cf. *Eça de Queirós, «O Réu Tadeu», Alves & C.ª e Outras Ficções*, ed. cit., p. 214.

Stanislau focou; chega mesmo a esboçar, ironicamente, os tipos intervenientes numa intriga de adultério, como se a personagem desconstruísse a sua própria ficcionalidade, passando a um registo de auto-análise metaliterária. O passo é extenso mas, pelo teor das suas considerações, merece ser citado:

“A cena é simples, de três personagens. Eu, por exemplo, sou a mulher. Meu marido é um homem honesto e trabalhador. (...)

(...) É justo, é bom, é dedicado. Dorme profundamente porque o seu cansaço é legítimo e puro; gosta da sua *robe de chambre* porque trabalhou todo o dia. Julga-se dispensado de trazer uma flor na *boutonnière* porque traz sempre no coração a presença da minha imagem. Pois bem! Que faço eu?

Aborreço-me.

Logo que ele sai, bocejo, abro um romance, ralho com as criadas, penteio os filhos, torno a bocejar, abro a janela, olho.

Passa um rapaz, airoso ou forte, louro ou trigueiro, imbecil ou medíocre. Olhamo-nos. Traz um cravo ao peito, uma gravata complicada. Tem o cabelo mais bonito do que o de meu marido, o talhe das suas calças é perfeito, usa botas inglesas, pateia as dançarinas!

Estou encantada! Sorrio-lhe. Recebo uma carta sem espírito e sem gramática. Enlouqueço, escondo-a, beijo-a, releio-a, e desprezo a vida.”⁽²¹⁰⁾

Notem-se as afinidades existentes entre os dois textos acima citados e realce-se a presença de dois motivos que persistirão intimamente ligados à temática do adultério na produção ficcional queirosiana: o problema do donjuanismo e o da educação feminina. De facto, em ambos os excertos, se traça um esboço de uma intriga romanesca, constituída sempre pelo mesmo triângulo típico: a mulher carente e

(210) Cf. *Eça de Queirós, O Mistério da Estrada de Sintra*, Porto; Lello & Irmão-Editores, s.d., pp. 225-226.

saturada, o marido sério e trabalhador e o amante sedutor e galante. Não podemos deixar de estabelecer um paralelismo com textos já aqui referidos, sobretudo com o conto «No Moinho» e o romance *O Primo Bazílio*. Por outro lado, o excerto de *O Mistério da Estrada de Sintra* conduz-nos a um interessante processo de auto-tipificação da personagem: é a própria Condessa a confessar que “Sou um caso, um acontecimento, uma espécie de exemplo.”, chegando mesmo a afirmar “Não sou uma mulher, sou um romance”.

O que estes exemplos permitem concluir, para já, é a presença preferencial pela temática do adultério, nos primeiros textos de Eça, traduzida através de casos típicos; por outras palavras, o grau de exemplaridade atingido pelo romance *O Primo Bazílio*, tem atrás de si um significativo leque de ensaios e de reflexões, ilustradas em textos ficcionais e em textos de teor ensaístico. No folhetim «Onfália Benoiton», texto que precede quase todos aqueles a que temos feito referência, à excepção do esboço de novela «O Réu Tadeu», podemos destacar, com uma relativa nitidez, a abordagem à temática do adultério: Onfália, após ter seduzido e casado com Estêvão Basco, envolve-se, sucessivamente, em inúmeras aventuras amorosas, acabando por abandonar o marido. No entanto, existem diferenças marcantes no que concerne ao tratamento do tema, entre este folhetim e as obras subsequentes, quer ao nível da profundidade com que é abordado, quer ao nível da construção da intriga que o veicula.

No que ao primeiro aspecto diz respeito, facilmente se explica a relativa superficialidade no tratamento da problemática do adultério, num texto relativamente curto, pelo menos em relação às obras posteriores; além deste aspecto, o folhetim em análise é tributário de preocupações de um jovem autor, completamente diversas daquelas que Eça evidenciará, mais tarde, mesmo antes de adoptar o Realismo e o Naturalismo, como opções artísticas; um terceiro aspecto, igualmente significativo, é o do carácter embrionário do texto em questão, que evidencia uma clara preocupação do Autor em esboçar e construir personagens, em detrimento da acção por elas veiculada.

Ao nível da intriga, as divergências são notórias. Note-se, primeiramente, que o casamento de Onfália e Estêvão é uma união marcada pelo estigma da falência, logo desde a apresentação e descrição das personagens; isto é, os adultérios da protagonista são simples motivos que desencadeiam a sua fuga e anunciam a decadência da personagem masculina. Nos textos posteriores, a situação inicial é sempre pautada por um equilíbrio doméstico e institucionalizado – apesar de tudo muitas vezes aparente – que será perturbado pelo acto de infidelidade feminina: Maria da Piedade, a “esposa modelo”, vive recatadamente em família, dedicando toda a sua vida ao marido inválido e aos filhos doentes; Luísa encontra-se perfeitamente resignada junto de Jorge, gozando de uma felicidade monótona mas segura; Ludovina e Godofredo Alves têm já um casamento de quatro anos, protegido por um quotidiano regrado e pacífico. Ao contrário, no folhetim de 1867, só se encontram marcas desta recatada domesticidade, relativamente à vida da personagem masculina, antes de casar. Onfália é, desde cedo, apresentada como uma mulher pérfida e debochada, cujos actos de infidelidade respondem na perfeição à expectativa criada relativamente à personagem.

O tipo “sedutor”, nos textos posteriores, surge sempre envolto num halo de sedução e excentricidade que cativa as protagonistas, suscitando-lhes imediatamente comparações entre este e os maridos. N’ *O Mistério da Estrada de Sintra*, a aparência física de Rythmel e o seu passado de aventuras e viagens seduzem o romântico espírito da Condessa, e opõem-se ao espírito libertino e à insensibilidade do Conde; a mesma excentricidade atrai Maria Monforte, n’ *Os Maias*, levando-a a fugir com o “príncipe conspirador” napolitano. No conto «No Moinho» e no romance *O Primo Bazílio*, é a chegada inesperada de um primo galante e arejado que seduz as protagonistas, na medida em que os encaram como os opostos, em saúde, graça e requinte, aos seus maridos. Aliás, nestes dois últimos textos, a comparação entre as personagens marido / amante é levada a cabo pelas personagens femininas, através de

focalizações internas. No texto de *Prosas Bárbaras*, os homens com quem Onfália comete adultério são claramente inferiores a Estêvão Basco, assistindo-se mesmo a um decrescendo na qualidade socio-mental dos amantes: de início, trai Estêvão com um dos seus amigos – o cinzelador Sarça – à semelhança de Lepoldina de *Alves & C.*, em seguida “deu-se ao tenor Vidallet” (p. 265) e a um saltimbanco e, finalmente, foge com o jogador Mincoso. Portanto, ainda está ausente deste texto de *Prosas Bárbaras* um elemento tipo fundamental em intrigas de adultério: o Don Juan. Pelo menos, não há uma única referência ao papel sedutor dos amantes da protagonista, pelo contrário, as suas relações ilícitas parecem partir unicamente da sua leviandade. Curiosamente, neste folhetim, o papel habitualmente atribuído ao amante, as características de sedução e os maquiavelismos são transpostos para a mulher adúltera.

O papel do marido enganado é, regra geral, pacífico. A atitude do homem atraído pode variar entre uma desculpabilização patética como a do caricatural Godofredo Alves que, no final, estende “os braços à esposa culpada, ao amigo desleal, – e com este simples abraço, tornara para sempre a sua esposa num modelo, o seu amigo um coração irmão e fiel”⁽²¹¹⁾; pode assumir contornos grotescos, como n’*Os Maias*, em que o Conde de Gouvarinho, ignorando a relação entre a mulher e Carlos, mantém com este atitudes que transcendem a simples cortesia; ou ainda pode ajustar-se a uma espécie de mediocridade consentida como a de Jorge de *O Primo Bazílio*, disposto a perdoar para salvar a vida de Luísa; ou reacções totalmente apagadas como as de João Coutinho do conto «No Moinho». A personagem Estêvão Basco desempenha um papel que comunga de todas estas reacções, pelo que elas contêm de grotesco e de patético: compra a fidelidade da mulher com vestidos e aceita os seus amantes a troco de dinheiro mas escapa a um entendimento verosímil. No fundo, é ele a grande vítima do adultério, ao contrário do que sucede em textos poste-

(211) Cf. Eça de Queirós, *Alves & C.*, ed. cit., p. 151.

riores. De facto, todos os adultérios queirosianos recaem, como uma espécie de castigo, sobre as vidas das protagonistas, conduzindo-as ao isolamento, como acontece à Condessa de W. que termina a vida num convento, à depravação como sucede a Maria da Piedade e a Maria Monforte ou até mesmo à morte, como n’*O Primo Bazílio*. Onfália Benoiton parece escapar a esta lógica do castigo: nunca evidencia sinais de remorsos, bem patentes em todas as outras protagonistas, e o seu acto fica impunemente em aberto, visto que, após a sua fuga, nada mais sabemos da personagem.

Se, nos textos posteriores, a mulher possui algumas motivações para cometer o adultério, entre elas o facto de se sentir seduzida pela superioridade do amante, relativamente ao marido, em «Onfália Benoiton» os adultérios são insistentemente procurados pela protagonista, contribuindo apenas para sublinhar o seu desequilíbrio, o seu nervosismo doentio, a sua depravação e a degenerescência do seu carácter. O adultério funciona para as futuras protagonistas queirosianas ou como uma espécie de evasão de uma vida monótona e de um adormecimento sentimental provocado por um casamento em falência, ou como a compensação de espíritos românticos, deformados por uma literatura de teor ultra-romântico, e sedentos de aventura. No fundo, a temática em questão liga-se na produção queirosiana a motivos que perfeitamente se coadunam com os interesses reformistas do Realismo português. Como salienta Carlos Reis “a crítica do adultério liga[-se] directamente, em Eça de Queirós, ao processo de aquisição e amadurecimento de uma atitude de criação artística plenamente integrada nos intuitos de reforma social apregoados pela Geração de 70, em especial desde as Conferências do Casino(...)”⁽²¹²⁾.

Apesar de reconhecermos a conexão desta temática e dos motivos que encerra com questões de índole periodológica, não podemos deixar de notar que, muito antes das Conferências do Casino, logo no início da sua carreira literária,

(212) Cf. Carlos Reis, «A Temática do adultério n’*O Primo Bazílio*», *Construção da Leitura*, ed. cit., p. 117.

já Eça de Queirós reflectia a tendência por temáticas como a do adultério feminino, como o provam o texto acima citado de «O Réu Tadeu» e o folhetim «Onfália Benoiton». No entanto, em ambos os casos, são mais motivações de ordem romântico-decadente que atraem o Autor pelo tema; aliás, as diferenças atrás sublinhadas, nomeadamente no tratamento da intriga, advêm precisamente da ideia de decadência que perpassa por todos os folhetins de *Prosas Bárbaras* e que, no fundo, não está muito distante dos pressupostos teóricos do Realismo e do Naturalismo portugueses⁽²¹³⁾. Entretanto, sublinhe-se que o decadentismo denunciado por alguns dos textos de *Prosas Bárbaras* é de origem estético-literária, muito à semelhança do que virá a ser o movimento homónimo do fim-de-século, enquanto que a ideia de decadência que inquieta a Geração de 70 é de origem político-social. Como refere José Carlos Seabra Pereira, sublinhando a falaciosa associação entre decadentismo e decadência:

“No caso particular de Portugal, importa não confundir estilo epocal decadentista e manifestação da síndrome da decadência nacional que obcecava a intelectualidade no fim-de-século. O Decadentismo floresceu entre nós como noutros países (...) que não viviam então em clima agónico (...); por outro lado, tal como noutros

(213) “A ideia de decadência (...) estará presente, embora com diferentes gradações, nas Conferências do Casino, nos ensaios, na crítica historiográfica e nos romances dos de 70. (...) Aliás, os próprios pressupostos teóricos do Naturalismo, baseados nas preocupações científicas e nas teses psicofisiológicas de então, podem ser relacionados com uma visão decadentista da sociedade e levam a literatura a explorar o tema do «homem doente», exploração que avulta à medida que se aproxima o final do século, tomando a decadência a feição de *degenerescência*.”. (Cf. Maria Aparecida Ribeiro, *História Crítica da Literatura Portuguesa - Realismo e Naturalismo*, (coord. Carlos Reis), Lisboa, Verbo, 1994, p. 79.

países, (...) em Portugal a problemática da decadência pátria impregnou toda a cultura oitocentista e acentuou-se até com a Geração de 70.”⁽²¹⁴⁾

3. A criação da protagonista, cuja análise empreenderemos de seguida, é inerente ao pendor decadente e romântico dos primeiros textos do Autor, o que não desvirtua a hipótese de existir uma relação genética entre esta figura e as protagonistas das obras a que temos vindo a fazer referência. A acção deste texto, concentrada na terceira e última carta, gira claramente em torno da personagem Onfália, apesar do grande destaque conferido às sequelas do adultério na personagem masculina. Assim, tal como sucede com todos os outros textos, o protagonismo é assumido pela personagem feminina, como o próprio título deixa antever.

Quanto ao retrato físico das heroínas, há diferenças flagrantes, inerentes à modalidade caricatural adoptada relativamente a Onfália, mas podemos destacar alguns pontos comuns. Todas elas são belas e atraentes, independentemente das peculiaridades fisionómicas, e todas possuem o poder atractivo, quase magnético, de despertar a atenção do olhar masculino: Onfália é “descendente das belezas gregas” (p. 257); a Condessa de W é uma mulher “singularmente atraente”, cujos olhos tinham poder bastante “para poder domar o peito mais rebelde”⁽²¹⁵⁾; Maria da Piedade de «No Moinho» escapa a esta faceta atractiva e magnética com a sua “beleza delicada e tocante” mas seduz irresistivelmente o primo Adrião, pela simplicidade da sua beleza provinciana ainda não deformada “pelo espartilho”,

(214) Cf. José Carlos Seabra Pereira, *História Crítica da Literatura Portuguesa - Do Fim-de-Século ao Modernismo*, Vol. VII, Lisboa, Editorial Verbo, 1995, p. 24. Sobre o assunto veja-se também: António Machado Pires, *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, 2ªed., Lisboa, Vega, 1995.

(215) Cf. Eça de Queirós, *O Mistério da Estrada de Sintra*, ed. cit., pp. 98-99.

nem pelos "pós de arroz"⁽²¹⁶⁾; a primeira descrição de Luísa n' *O Primo Bazílio* também acentua as características mais atractivas da personagem, apresentando-a numa pose descontraída e ociosa, com "o cabelo louro um pouco desmanchado, com um tom seco do calor do travesseiro", "a brancura tenra e láctea das louras"⁽²¹⁷⁾, o que, logo na primeira visita de Bazílio, suscita da parte deste o comentário "está de apetite"; no primeiro encontro de Carlos da Maia com a Condessa de Gouvarinho, esta é descrita em termos provocantes - "E toda a sua pessoa tinha um arzinho de provocação e de ataque."⁽²¹⁸⁾ Como os exemplos ilustram, os traços físicos das personagens femininas de Eça, sobretudo das que se envolvem em intrigas de adultério, comungam de certos estigmas sintomáticos - a beleza sedutora e o poder quase encantatório que exercem sobre os homens.

Relativamente a Onfália, são ainda sublinhados os traços artificiais da sua indumentária que, no fundo, apontam para o estrato social da protagonista. Obviamente que as outras heroínas não são submetidas a essa sobrecarga de objectos simbólicos, mas são inúmeras as referências aos leques, aos vestidos, aos espartilhos, à maquilhagem, enfim, a um conjunto de adereços que, além de frisarem a artificialidade destas mulheres, espelham claramente o seu estrato socio-económico e determinadas atitudes mentais que se prendem directamente com o espaço cultural da burguesia oitocentista. Curiosamente, no folhetim em questão, esta máscara da personagem, em vez de seduzir a personagem masculina, repele-a, num primeiro momento:

"E todavia Estêvão Basco odeia aquelas mulheres, sem electricidade e sem magnetismo, inertes e materiais, perdidas na fadiga trivial do aparato, que foram anuladas pelo luxo, cobertas da cabeça aos pés por um vestuário - epitáfio da graça." (p. 262).

(216) Cf. Eça de Queirós, «No Moinho», *Contos*, ed. cit., pp. 51 e 58.

(217) Cf. Eça de Queirós, *O Primo Bazílio*, ed. cit., p. 11 e 69.

(218) Cf. Eça de Queirós, *Os Maias*, ed. cit., p. 143.

Apesar de tudo, são precisamente esses sinais aparentes de luxo que atraem irresistivelmente o protagonista que, a dado momento, confessa, através de uns versos escritos na tabuinha do leque de Onfália:

"Oh Satã tenebroso, trágico fulminado,
Tu vencerás em mim o íntimo Deus bom,
Não com as armas bíblicas com que batestes outros;
Mas vindo unicamente, vestido à Benoiton!" (p. 264).

Deste modo, a caracterização da personagem, inicialmente incidindo sobre os seus traços físicos com a consequente reacção repulsiva da parte do protagonista, acaba por se fixar numa característica psicológica que conduzirá ao andamento da intriga de adultério: o satanismo de Onfália. Tal característica, ausente da maioria das figuras posteriores, à excepção de Maria Monforte em *Os Maias*, é tributária da coloração romântico-satânica⁽²¹⁹⁾ dos folhetins da «Gazeta de Portugal». Apesar disso, o retrato físico de Maria Monforte parece ter algumas reminiscências deste satanismo de finais da década de sessenta: as "toilettes excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa", a "sombriinha escarlate" que, aos olhos de Afonso da Maia se lhe afigurava como "uma larga mancha de sangue", o magnetismo da sua pessoa que atraía todos os homens que frequentavam as suas *soirées*⁽²²⁰⁾. Curiosamente, ambas as protagonistas conduzem à morte os seus maridos: Estêvão morre num extremo de miséria e de degradação, Pedro, não suportando a dor do abandono, acaba por suicidar-se.

(219) Maria Manuela Delille reserva um dos subcapítulos da sua obra à análise de dois folhetins - «O Senhor Diabo» e «Mefistófeles» - tributários de um romantismo de índole satânica de origem heiniana. (Cf. Maria Manuela Delille, *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português*, ed. cit., pp. 328-334).

(220) Cf. Eça de Queirós, *Os Maias*, ed. cit., pp. 29-30, 35-36.

Do ponto de vista psicológico, há pelo menos três características que estigmatizam as mulheres adúlteras queirosianas, e que já são visíveis em Onfália Benoiton: a indolência ociosa, o nervosismo hipersensível e a debilidade mental e psicológica. Através destas marcas, tenta Eça de Queirós explicar, em termos sociológicos e mentais, os motivos que levam as suas heroínas a cometerem adultério. No caso de Onfália Benoiton, essa relação causa/efeito não surge de forma explícita, embora esses estigmas sejam fundamentais para o esboço do perfil psico-somático da protagonista, permitindo entender o seu comportamento futuro.

Onfália é, como o narrador comenta ironicamente, a síntese "retórica da futilidade" (p. 258) e "toma atitudes de tédio e indolência" (p. 258). De facto, a personagem é caracterizada, sobretudo, em função da sua inutilidade e do vazio da sua existência que se resume, no fundo, a uma vida social de luxo e de aparências:

"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 lucro." (p. 259).

São evidentes os paralelismos entre o modo de vida desta protagonista e o de Maria Monforte, em *Os Maias*, que vivia apenas para se vestir - "O marido era rico, e ela sem escrúpulo arruiná-lo-ia, a ele e ao papá Monforte..."⁽²²¹⁾; a única motivação que a levava à reconciliação com o velho Afonso era mostrar-se em sociedade "pelo braço desse sogro tão nobre e tão ornamental"⁽²²²⁾; a sua vida em Lisboa resumia-se a "uma existência festiva e luxuosa"⁽²²³⁾. Precisa-

(221) Cf. Eça de Queirós, *Os Maias*, ed. cit., p. 36.

(222) Cf. Eça de Queirós, *Os Maias*, ed. cit., p. 33.

(223) Cf. Eça de Queirós, *Os Maias*, ed. cit., p. 35.

mente quando os seus comportamentos parecem alterar-se, passando o seu quotidiano a ser ocupado em obras de caridade, em missas e em recatados serões familiares, a heroína prepara maquiavelmente a fuga com o amante.

No que às outras protagonistas diz respeito, embora as suas existências não atinjam os extremos caricaturais das de Onfália e Maria Monforte, também elas levam uma vida ociosa, aborrecida e monótona: Maria da Piedade de «No Moinho» se, de início, tem uma vida de recato e de trabalho, assumindo na perfeição as funções de mulher dedicada, de mãe inquieta e de dona de casa esmerada, após a partida de Adrião, dedica toda a sua existência a leituras românticas e a devaneios doentios; apesar de tudo, mesmo na primeira sequência narrativa, a vida da protagonista não a satisfaz minimamente e "uma fadiga da vida invadia-a, como uma névoa que lhe escurecia a alma."⁽²²⁴⁾ Luísa, protagonista em *O Primo Basílio*, é caracterizada com todos os traços que "apontam para um amolecimento de vontade", segundo Andréa Rocha⁽²²⁵⁾: as prolongadas preguiças matinais, a moleza com que prepara as *toilettes*, a necessidade de escrever cartas a Jorge "para matar o tempo"⁽²²⁶⁾, a inércia dos seus serões "com um livro esquecido no regaço"⁽²²⁷⁾ e até a fraqueza que a leva a aceitar o casamento com Jorge - "E sem o amar, sentia ao pé dele como uma fraqueza, uma dependência e uma quebreira, uma vontade de adormecer encostada ao seu ombro, e de ficar assim muitos anos, confortável, sem receio de nada."⁽²²⁸⁾ Quanto a Ludovina, a Lulu de *Alves & C.*, apesar de não haver referências tão explícitas ao vazio da

(224) Cf. Eça de Queirós, «No Moinho», *Contos*, ed. cit., p. 52.

(225) Cf. Andréa Rocha *et alii*, «De «No Moinho» a *O Primo Basílio*», *Cadernos de Literatura*, nº 14, C.L.P.U.C., I.N.I.C., 1983, p. 40.

(226) Cf. Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, ed. cit., p. 69.

(227) Cf. Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, ed. cit., p. 70.

(228) Cf. Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, ed. cit., p. 22.

sua vida, depreende-se que é uma mulher burguesa que, tal como as outras, leva uma existência trivial, entre a modorra da vida caseira, as toilettes oferecidas pelo marido e os serões em S. Carlos⁽²²⁹⁾.

Como atributos estreitamente relacionados com a indolência e ociosidade, todas as protagonistas se caracterizam por uma hipersensibilidade e por um vazio mental declarados. Em «Onfália Benoiton», o nervosismo da protagonista é suficientemente sublinhado: desde o início, é apresentada como “uma mulher nervosa” (p. 257) e, ao longo da sua caracterização física, sublinha-se a sua “magreza”, sempre aliada a um certo nervosismo – “é um pouco magra e nervosa” (p. 258), “a boca é nervosa e móbil” (p. 258). Parece-nos ser este um traço que contribui para a tipificação das mulheres adúlteras da posterior ficção queirosiana: a Condessa de *O Mistério da Estrada de Sintra* tem frequentes “estados de espírito nervosos, ou melancólicos”⁽²³⁰⁾, como ela própria confessa ao narrador – o mascarado alto; até o seu marido, revelando a falta de sensibilidade que o caracteriza, explica os estados de espírito da mulher “pelo nervoso e pelo histerismo”⁽²³¹⁾. Ludovina, personagem de *Alves & C.^a*, manifesta também “um pouco de melancolia, uma pontinha de nervos”⁽²³²⁾, durante o período em que se envolve com o amante. Luísa de *O Primo Bazilio* evidencia igualmente traços de uma hipersensibilidade, desde muito jovem – ao receber a carta de rompimento de Bazilio, desfalece e desmaia – e que, no fundo, explicam os seus remorsos e a fragilização final. Até a provinciana Maria da Piedade, protagonista de «No Moinho», é dominada pelos mesmos nervos e pela mesma hipersensibilidade, após a

(229) Cf. Eça de Queirós, *Alves & C.^a*, ed. cit., pp. 43 (ls. 202-203), 52 (ls. 100-103).

(230) Cf. Eça de Queirós, *O Mistério da Estrada de Sintra*, ed. cit., p. 99.

(231) Cf. Eça de Queirós, *O Mistério da Estrada de Sintra*, ed. cit., p. 160.

(232) Cf. Eça de Queirós, *Alves & C.^a*, ed. cit., pp. 43 (l. 205).

partida de Adrião: “temperamento irritado”, “fraquezas súbitas”, “um grito ao ouvir bater uma porta”⁽²³³⁾.

No fundo, todas elas vivem num permanente estado de excitação doentia, consequência directa da debilidade mental que as caracteriza e da forte relação que estabelecem com alguns traumas psicológicos do ultra-romantismo. Aliás, a leitura de obras ultra-românticas é um dos vícios comum pelo menos a cinco destas protagonistas: Onfália Benoiton tem uma mórbida preferência por “romances dramáticos de sangue” (p. 259); a Condessa de W. fascina-se com o exotismo das histórias do capitão Rytmel, pois, como comenta um dos narradores homodiegéticos “Adora o romanesco aquela pobre condessa!”⁽²³⁴⁾; a degradação de Maria da Piedade é explicada precisamente pelas leituras que a partir de dada altura a dominam – “E o romanticismo mórbido tinha penetrado tanto naquele ser, e desmoralizara-o tão profundamente, que chegou ao momento em que bastaria que um homem lhe tocasse (...)”⁽²³⁵⁾. Luísa é, neste sentido, o caso mais típico, pois a personagem é claramente dominada por uma concepção romântica e burguesa da leitura, criando, através dos romances que devora, mundos fictícios que a alienem da monotonia da sua vida de “burguesinha da Baixa”⁽²³⁶⁾; quando a personagem nos é apresentada, estava a ler a *Dama das Camélias* que, para a sua pequenez de leitora burguesa, significava o prototipo do cosmopolitismo parisiense e o delicioso picante de uma história de amor que acaba por fazê-la chorar – “Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que acabou as páginas da «Dama das Camélias»”⁽²³⁷⁾;

(233) Cf. Eça de Queirós, «No Moinho», *Contos*, ed. cit., pp. 62-63.

(234) Cf. Eça de Queirós, *O Mistério da Estrada de Sintra*, ed. cit., p. 106.

(235) Cf. Eça de Queirós, «No Moinho», *Contos*, ed. cit., pp. 62-63.

(236) Cf. Carlos Reis, «A Temática do adultério n’*O Primo Bazilio*», *Construção da Leitura*, ed. cit., pp. 119-120.

(237) Cf. Eça de Queirós, *O Primo Bazilio*, ed. cit., p. 19.

a necessidade de alimentar o seu sentimentalismo de devaneio e de sonho, faz com que a leitura de romances ocupe um espaço exagerado no seu quotidiano, mal termina a leitura da «Dama das Camélias», encomenda mais romances ao marido. Finalmente, Maria Monforte, em *Os Maias*, surge também conotada com este tipo de leituras, ao atribuir ao filho o nome do herói da novela que andava a ler, por lhe parecer que “um tal nome [continha] todo um destino de amores e façanhas.”⁽²³⁸⁾

Assim, quase todas as protagonistas de Eça são personagens deformadas por situações e imagens que apenas se realizam ficcionalmente, isto é, todas elas se regem por uma disjunção, a que já nos referimos, entre o mundo ficcional da Literatura e as suas próprias realidades. Entretanto, o confronto entre as cinco personagens, nomeadamente no que diz respeito à característica que acabamos de referir, torna visível uma clara evolução de processos de construção. Se Luísa de *O Primo Bazílio* e Maria da Piedade de «No Moinho» distorcem o real devido à alienação traumática, desencadeada por leituras ultra-românticas, Onfália Benoiton encontra-se ainda muito aquém dessa relação, uma vez que as suas leituras se enquadram numa literatura de horror que lhe excita a morbidez decadente do carácter. O mesmo sucederá com Maria Monforte, relativamente à qual apenas se sublinha o gosto por intrigas romanescas de amor e façanhas. Recordemos, entretanto, que quer Maria da Piedade, quer Luísa são, dentre as protagonistas em análise, as únicas geradas em pleno período realista, numa época em que Eça se preocupava em reiterar as sequelas das delinquências ultra-românticas, no quadro de uma crítica reformista.

As características que acabamos de enunciar revelam-se, na produção de Eça, de grande importância, pois é através delas que o escritor, por um lado, configura o perfil típico das suas heroínas e, por outro lado, explica, em termos deterministas, os seus envolvimento em intrigas de adultério.

⁽²³⁸⁾ Cf. Eça de Queirós, *Os Maias*, ed. cit., p. 38.

No entanto, existem importantes procedimentos de construção, ausentes ainda do folhetim de 1867, que ilustram bem o amadurecimento, técnico e artístico do Autor. Referimo-nos a uma das componentes mais recorrentes na construção do perfil das protagonistas de Eça: o peso do passado e dos factores hereditários, como determinantes das suas acções. De facto, sobretudo a partir do conto «No Moinho», o Autor elege, como procedimento narrativo, o recurso à analepse, a fim de seleccionar os elementos e os factos mais representativos do passado das suas heroínas. Imediatamente após iniciar a narrativa de «No Moinho», o narrador introduz uma analepse de extensão razoável, necessária à fundamentação dos condicionalismos que terão levado Maria da Piedade a casar com João Coutinho, na qual evidencia factores hereditários importantes: o alcoolismo paterno e o azedume materno. De Luísa ressalta o seu passado com propensão para a evasão, através da literatura, o gosto por uma literatura cor-de-rosa herdada da mãe, a reacção enfraquecida e débil ao primeiro desgosto amoroso. Relativamente a Maria Monforte, em *Os Maias*, acentua-se, sobretudo, o comportamento de seu pai, “o negreiro”, e é ele que condiciona a relutância de Afonso da Maia relativamente ao casamento do filho.

Do ponto de vista social, todas estas personagens surgem claramente enraizadas em espaços socialmente bem restritos, regra geral pertencentes ao estrato da burguesia citadina, à excepção de Maria da Piedade, envolvida no espaço da burguesia rural. Ora, Onfália Benoiton, pelos símbolos que a compõem, pelos espaços que frequenta e pelo materialismo que representa, integra-se igualmente no estrato social da burguesia, embora desprovida da nitidez das outras heroínas. Lembremos, uma vez mais, que a construção de Onfália é empreendida sob o signo da farsa e da caricatura, o que explica que a personagem não comporte as características necessárias ao funcionamento da verosimilhança, implementada nos textos da maturidade do Autor. Onfália Benoiton é, assim, um prototipo de mulher burguesa, muito distante da “vida” insuflada nas suas homólogas posterior-

res. A burguesia representada por esta personagem não é contextualizada, como a de Luísa ou Ludovina; se estas aparecem construídas em íntima relação com espaços concretos – a Lisboa de meados do século XIX – havendo mesmo referentes locais específicos – Sintra, o Chiado, S. Carlos – Onfália aparece embutida num ambiente cosmopolita vago e abstracto, que, como o narrador afirma na nota de rodapé, tanto se pode situar em Nova Iorque, em Paris, em Londres ou em S. Petersburgo:

“Este tipo, felizmente, não existe em Portugal. Podemos aplaudir-nos desta inocência relativa. Existe sobretudo em New York, Paris, Londres, e S. Petersburgo.” (p. 259).

Mesmo ao nível dos figurantes, cuja representatividade social surge bem definida nas obras subsequentes, o folhetim de *Prosas Bárbaras* é omissivo: sabemos apenas que os serões de Onfália eram preenchidos por uma “multidão magnética de mulheres” (p. 263), por um “cinzelador” e um “antiquário”, amigos de Estêvão. A vinculação de Onfália a um estrato social burguês é sugerida, sobretudo, pelos objectos simbólicos, a que já fizemos referência, pelas vagas alusões aos espaços que frequenta e por alguns comentários do narrador, a propósito do seu materialismo e avareza – “A mão delgada, flexível, magra, adunca, significa a agiotagem, o materialismo avaro e covarde.” (p. 258) –, que se inserem na linha provocatoriamente anti-burguesa que percorre muitos dos folhetins de *Prosas Bárbaras*.

Ora, o que interessa aqui evidenciar é que a ausência destes dois factores – a hereditariedade e a contextualização social – na construção da protagonista de «Onfália Benoiton», são facilmente explicáveis quer pelo carácter embrionário do texto, quer ainda pela desvinculação de Eça, no início da sua carreira literária, de quaisquer escolas ou programas literários. No que ao primeiro aspecto diz respeito, devemos ter em conta que, apesar de este folhetim revelar um grau de elaboração superior a textos como «Farsas», ainda não passa de um esboço de conto, onde o Autor se preocupou

mais em criar tipos humanos e sociais, submetidos a um processo de caracterização de índole caricatural; além disso, o presente texto ainda se insere 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 dominante.

Não menos importantes que os evocados, são outros factores de natureza periodológica, que dizem respeito à conquista dos valores ideológicos e estéticos do Realismo, a partir dos anos setenta. De um Eça cultural e esteticamente identificado com o Romantismo que projecta nos textos de imprensa – tanto em *Prosas Bárbaras*, como no «Distrito de Évora» – passamos a um Eça preocupado com questões de ordem social e reformista⁽²³⁹⁾:

“O que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar *segundo o passado*; (...) Uma arte que tem este fim – não é uma arte à Feullet ou à Sandeau. É um auxiliar poderoso da ciência revolucionária.”⁽²⁴⁰⁾

⁽²³⁹⁾ “A noção de que, para Eça, a criação literária não devia isolar-se do que a rodeava, mas partir desse envolvimento patenteia-se com toda a nitidez quando está em causa a ligação literatura/sociedade. Lembre-se, em primeiro lugar, que este é um problema particularmente premente em especial na época em que estão ainda vivos os desígnios de transformação e renovação sociocultural perseguidos pela Geração de 70; com efeito, é a partir e em função de uma actividade colectiva que teve nas Conferências do Casino o seu factor de aglutinação, que Eça de Queirós mais claramente vinca a necessidade de se fazer do fenómeno literário uma componente fundamental dessa vasta reforma de costumes que a Geração de 70 assumia como objectivo crucial.” (Cf. Carlos Reis, «Teoria Literária de Eça de Queirós», *Construção da Leitura*, ed. cit., p. 142.)

⁽²⁴⁰⁾ Cf. Eça de Queirós, *Correspondência*, 1º Vol., ed. cit., p. 142.

Estas palavras, extraídas da conhecida carta a Rodrigues de Freitas, escrita em 1878, são suscitadas pela crítica feita a *O Primo Bazílio*, e evidenciam claramente a noção de que, para o Eça de finais da década de setenta, a obra literária realista deveria intervir na sociedade, de forma correctora e reformista. Além disso, ainda nesta carta, Eça afirma o seguinte acerca das personagens desse romance:

“(...) mas a verdade é que eu procurei que os meus personagens pensassem, decidissem, falassem e actuassem como *puros lisboetas*, educados entre o Cais do Sordré e o Alto da Estrela; não lhes daria nem a mesma mentalidade, nem a mesma acção se eles fossem do Porto ou de Viseu; (...)”⁽²⁴¹⁾.

O que nestas palavras interessa destacar é a clarividência com que Eça expõe a vinculação das suas personagens a um meio físico e social bem determinado, permitindo concluir que os procedimentos de construção das suas criaturas ficcionais são fortemente influenciados pela identificação de Eça de Queirós com a estética realista. Aquando da produção do folhetim «Onfália Benoiton», em 1867, ainda o Autor estava longe destes pressupostos teórico-programáticos e Onfália sofre ainda dos estigmas de construção romântica que Eça tão bem parodia num excerto alegórico do afamado ensaio «Idealismo e Realismo», datado de 1879:

“Apresentam-se dois novelistas – o Idealista e o Naturalista. Tu dás-lhes o teu assunto: uma menina que se chama Virgínia e que habita ali defronte. O idealista não a quer ver nem ouvir; não quer saber mais detalhes. Toma imediatamente a sua boa pena de Toledo, recorda durante um momento os seus autores, e, num relance, cria-te a menina Virgínia deste modo: na figura, a graça de Margarida; no coração, a paixão

(241) Cf. Eça de Queirós, *Correspondência*, 1º Vol., ed. cit., p. 141.

grandiosa de Julieta; nos movimentos, a languidez de qualquer odalisca (à escolha); na mente, a prudência de Salomão, e nos lábios, a eloquência de Santo Agostinho...”⁽²⁴²⁾

Ora, parece-nos lícito concluir, pela análise comparativa que acabámos de fazer, que a protagonista de «Onfália Benoiton» resulta já destes processos distintos: por um lado, é resultado de procedimentos românticos ainda e, por outro lado, já anuncia algumas das características realistas do Autor. Pode mesmo dizer-se que, na criação desta personagem, Eça já se preocupou em “ver” e “ouvir” o que o real circundante lhe oferecia.

(242) Cf. Eça de Queirós, «Idealismo e Realismo», *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*, Lello & Irmãos - Editores.

CONCLUSÕES

Cumpre-nos, agora, organizar as nossas ilações, sem perdermos de vista as prévias conclusões que fomos adiantando, no final de cada capítulo. Ao longo do corpo do presente trabalho, fomos apresentando algumas sínteses conclusivas de alguma pertinência, embora sem carácter definitivo; como tal, apenas devem ser lidas dentro do âmbito da secção a que correspondem. Estas derradeiras palavras funcionarão, assim, como a recolha de todas essas conclusões e a conseqüente reflexão, tendo em consideração a totalidade do trabalho.

Antes de mais, o que o exposto permite inferir claramente é que Prosas Bárbaras constitui um campo fértil de estudo, no que concerne à construção da ficcionalidade queirosiana. Dito de outra forma, os vinte folhetins da «Gazeta de Portugal» são, acima de tudo, exemplares exercícios de escrita, resultantes de uma enorme "vontade de escrever que ainda não se [definira]"⁽²⁴³⁾. Apoiando-nos no testemunho de Jaime Batalha Reis, frisámos, muitas vezes, a espontaneidade romântica que presidira à criação destes textos que terá induzido o próprio Autor a epitetar

(243) Cf. A. J. Saraiva, *Tertúlia Ocidental*, ed. cit., p. 176.

a sua prosa da juventude de "desleixada"⁽²⁴⁴⁾. Tendo em consideração as obsessivas preocupações de Eça com a revisão dos seus textos e a inerente busca da perfeição formal que tão bem o caracterizam, naturalmente se compreende o comentário do Autor face a textos escritos de forma tão despreocupada e desenvolta.

É precisamente devido a essa liberdade criadora e à ingenuidade juvenil de um neófito, que os textos de *Prosas Bárbaras* ilustram com tanta fidelidade o período de iniciação à escrita, no qual Eça se encontrava totalmente virgem relativamente a influências e preceitos de Escola, gozando de uma liberdade que lhe permitia ser receptivo a leituras, imagens e estilos dos quais será privado, anos mais tarde, pelos pressupostos desalienantes do Realismo e do Naturalismo.

A heterogeneidade temática evidenciada pelos vinte folhetins advém precisamente dessa ânsia em abranger diversos campos da juvenil cosmovisão do escritor e prende-se, naturalmente, como já referimos, com o diletantismo aprendido em Coimbra e continuado nas reuniões do Cenáculo na capital. Entre essa panóplia de temas e de motivos, encontram-se, como vimos, sementes de algumas das suas temáticas da maturidade, facto que nos leva a crer que já nestes primeiros escritos Eça reflecte uma certa propensão para assuntos de teor social e moral. A título de exemplo, recordemos a temática do adultério, de relevo indiscutível na Obra da maturidade, que aflora em alguns dos folhetins, nomeadamente em «Farsas» e «Onfália Benoiton»; também sublinhámos, a seu devido tempo, a perspectiva disfórica adoptada pelos narradores destes textos, sempre que abordavam questões relacionadas com a burguesia cosmopolita. Apesar de reconhecermos a hegemonia do romantismo fantástico destes textos, bebido sobretudo em Autores dos Romantismos francês e alemão, entrevemos já,

(244) Cf. Jaime Batalha Reis, «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, ed. cit., pp. 45-46.

em folhetins como «Ao Acaso» e «O Miantonomah», um escritor interessado por acontecimentos políticos e sociais da sociedade do seu tempo.

Além disso, entre estes vinte folhetins, encontram-se textos de índole genológica diversa, desde esboços de contos, a ensaios descritivos e analíticos, passando por cartas e textos apologéticos. Há, inclusivamente, um folhetim – curiosamente o primeiro – que assume a forma modal do texto lírico; apesar de tudo, rapidamente o escritor evidencia a sua natural apetência pelo texto narrativo, abandonando o verso como forma de expressão. Note-se entretanto que encontram-se, em *Prosas Bárbaras*, o germe de um género largamente explorado pelo Autor, na sua futura produção: trata-se de textos de carácter apologético, nos quais Eça analisa a situação política, económica, social e cultural da realidade circundante, anunciando já o activo colaborador de «As Farpas». Lembremos como, ainda na primeira série de folhetins, textos como «Sinfonia de Abertura», «Poetas do Mal», «Ao Acaso» e «O Miantonomah», se assumem enquanto reflexões de coloração ensaística sobre música, arte, corrupção materialista do mundo moderno; na segunda série, alguns textos constroem-se mesmo sob a forma de ensaios propriamente ditos: «Lisboa» e «Da Pintura em Portugal». Ainda no que se refere a produções de cariz reflexivo, já em *Prosas Bárbaras*, o Autor evidencia a fatal tendência para empreender uma auto-reflexão de carácter apologético sobre a criação literária – trata-se, aliás, da primeira carta, dentro da vastíssima epistolografia queirosiana, onde o Autor reflecte sobre o Romantismo que terá dominado essa primeira fase literária. *Prosas Bárbaras* é um macrotexto que se reveste, assim, de um interesse acrescido para o estudo das ideias estéticas de Eça de Queirós, durante um período de formação intelectual e estética. Além disso, a clara propensão para a opção narrativo-descritiva (nomeadamente pelo género conto) é premonitória da futura produção contista.

A partir daqui, pareceu-nos possível propor a leitura destes textos à luz da germinação da narratividade queiro-

siana. Por um lado, pelo que acima foi afirmado, *Prosas Bárbaras* resulta de uma época ainda razoavelmente virgem e, como tal, permeável a exercícios de escrita que, longe da perfeição e mestria evidenciados por textos de renome, se assumem como esboços espontâneos e ainda bastante rudimentares; por outro lado, estes vinte folhetins são a resultante de uma natural vontade de escrever que jamais se interromperá, à excepção do já referido ano de sessenta e oito, do qual não temos conhecimento de nenhuma produção do Autor. Enfim, adoptando as palavras de Joel Serrão, relativamente ao «Distrito de Évora», diremos que esta série de vinte folhetins foi a primeira “experiência fundamental na aprendizagem daquilo que viria a ser o seu ofício de escritor. Escrever, escrever, escrever... Viver para escrever... Escrever para viver...”⁽²⁴⁵⁾. Quer isto dizer que os textos de *Prosas Bárbaras* constituem, antes de mais, uma aventura conduzida de forma arrebatada, mas com consequências claras na formação estética do escritor. Parece-nos, portanto, que a importância destes espaços de livre ensaio passa sobretudo pelo facto de terem permitido ao jovem Eça os primeiros contactos com a criação literária, nomeadamente com processos e técnicas romanescas, alguns dos quais persistirão ao longo da sua carreira literária.

Por agora, pretendemos apreender, sobretudo, a gênese de uma categoria narrativa de grande importância na Obra romanescas de Eça: a personagem. Temos consciência de que este estudo não esgota as possibilidades de explorar *Prosas Bárbaras* sob esta perspectiva, uma vez que, à medida que avançava a nossa pesquisa, íamo-nos dando conta de que, sobretudo ao nível das categorias espaço e tempo, muito haveria para trabalhar.

O facto de nos termos restringido à categoria personagem prende-se, sobretudo, com três factores: primeiramente, após algumas leituras dos textos, apercebemo-nos de que é a categoria que merece do jovem escritor um trabalho

⁽²⁴⁵⁾ Cf. Joel Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, ed. cit., p. 117.

mais denso e mais demorado; em segundo lugar, é do conhecimento geral o lugar de destaque ocupado pela personagem em toda a ficção queirosiana; finalmente, temos em conta a valorização da categoria narrativa em questão na produção romanescas oitocentista.

Um primeiro aspecto que, em nosso entender, merece destaque especial é a hegemonia ocupada pela personagem tipo nos textos de *Prosas Bárbaras*. Não podendo, obviamente, assumir os contornos definitivos e acabados de que gozam tipos como o Conselheiro Acácio, Adrião, Alencar ou Luísa, “admiráveis fórmulas que continuam verdadeiras e vivas”⁽²⁴⁶⁾, nota-se entretanto uma nítida tendência do Autor em cristalizar em figuras tipo as personagens que povoam os universos diegéticos destes folhetins. Mesmo restringindo-nos ao âmbito de *Prosas Bárbaras*, nota-se um avanço qualitativo na construção desses tipos; se, em textos iniciais, o tipo do saltimbanco apenas é aludido em termos ilustrativos, no texto «Farsas» este já surge enquadrado num espaço diegético definido, relacionado com outras personagens e integrado numa dinâmica narrativa mais elaborada.

Além disso, o que o estudo destes tipos permite afirmar, para já, é que, logo na primeira tentativa ficcional do Autor, este mostra uma clara tendência para o estatismo, na criação das suas personagens, decorrente de uma preocupação compreensível em fixar características e costumes que facilmente as identifiquem. Esta rigidez manter-se-á ao longo da sua Obra, sempre que o Autor cria um tipo e os procedimentos a que recorre na produção da maturidade já se vislumbram em *Prosas Bárbaras*: a fixação de um estatuto social, profissional ou humano; a inserção em espaços específicos; o relevo dado a um determinado vício ou costume; a imobilização do tipo, cujas acções assumem a feição da não-acção. O confronto que estabelecemos no último capítulo entre cinco protagonistas queirosianas ilustrou, a nosso ver, uma evolução dos processos de

⁽²⁴⁶⁾ Cf. A. José Saraiva, *As Ideias de Eça e Queiroz*, ed. cit., p. 18.

construção das personagens, no sentido do amadurecimento. Este passa, em nosso entender, por uma crescente especificação e uma gradual especificidade do tipo que, se em *Prosas Bárbaras* ainda vive de uma capacidade de abstracção e generalização, em textos como «No Moinho» ou *O Primo Bazílio*, ganha uma dimensão e um poder de representatividade muito mais específicos.

Foi precisamente esta evolução que nos norteou na análise dos dois folhetins que elegemos como casos paradigmáticos, precisamente por encontrarmos neles a germinação, muitas vezes em estado incipiente, de alguns princípios que dominam a narrativa queirosiana e que constituem, aqui, o início de um longo e moroso processo de maturação, nem sempre empreendido de forma pacífica. Não nos caberá a nós julgar se tal objectivo foi bem sucedido ou não. No entanto, temos consciência de que, ao nível da génese da escrita queirosiana, muito fica ainda por explorar em *Prosas Bárbaras*, nomeadamente no que a outras categorias narrativas diz respeito.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Activa

- CASTILHO, Feliciano de, «Crítica Literária», Ferreira, Alberto e M. José Marinho (ed.), *Bom Senso e Bom Gosto (A Questão Coimbrã)*, Vol. I, Lisboa, I.N.C.M., 1985, pp. 175-230.
- ORTIGÃO, Ramalho, «Literatura Hoje», Ferreira, Alberto e M. José Marinho (de.), *Bom Senso e Bom Gosto (A Questão Coimbrã)*, Vol.II, Lisboa, I.N.C.M., 1985, pp. 15-168.
- QUEIRÓS, Eça de, *A Capital*, Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, Lisboa, I.N.C.M., 1992.
- QUEIRÓS, Eça de, *Cartas de Eça de Queirós aos seus editores Genelioux e Lugan - 1887-1894*, Edição de Marcello Caetano, *Panorama*, Lisboa, 1961.
- QUEIRÓS, Eça de, *Cartas e Outros Escritos*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.
- QUEIRÓS, Eça de, *Contos*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.
- QUEIRÓS, Eça de, *Correspondência*, Vols. I e II, Guilherme de Castilho (de.), Lisboa, I.N.C.M., 1983.
- QUEIRÓS, Eça de, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.
- QUEIRÓS, Eça de, *A Relíquia*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.
- QUEIRÓS, Eça de, *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.
- QUEIRÓS, Eça de, *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.
- QUEIRÓS, Eça de, *Os Maias*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.
- QUEIRÓS, Eça de, *O Primo Bazílio*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.
- QUEIRÓS, Eça de, «O Réu Tadeu», *Alves & Cia. e Outras Ficções*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.
- QUEIRÓS, Eça de, *Páginas de Jornalismo O Distrito de Évora*, Vols. I e II, A. Pinto de Castro (de.), Porto, Lello & Irmãos - Editores, 1981.
- QUEIRÓS, Eça de, *Prosas Bárbaras*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.
- QUEIRÓS, Eça de e Ramalho Ortigão, *O Mistério da Estrada de Sintra*, Porto, Lello & Irmãos - Editores.
- QUENTAL, Antero de, «A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais», Ferreira, Alberto e M. José Marinho (de.), *Bom Senso e Bom Gosto (A Questão Coimbrã)*, Vol. I, Lisboa, I.N.C.M., 1985, pp. 343-366.

- QUENTAL, Antero de, «Bom Senso e Bom Gosto», Ferreira, Alberto e M. José Marinho (de.), *Bom Senso e Bom Gosto (A Questão Coimbrã)*, Vol. I, Lisboa, I.N.C.M., 1985, pp. 231-248.
- REIS, Beatriz C. Batalha (de.), *Eça de Queiroz e Jaime Batalha Reis Cartas e Recordações do seu Convívio*, Porto, Lello & Irmãos - Editores, 1966.

Bibliografia Teórica

- ALLOT, Miriam, *Los Novelistas y la Novela*, 1ª ed., Barcelona, Editorial Seix Barral, 1966.
- AZIZA, C., C. Olivéri e R. Strik, *Dictionnaire des types et des caractères littéraires*, Paris, F. Nathan, 1978.
- BAKHTINE, M., *Esthétique de la création verbale*, Paris, Editions Gallimard, 1984.
- BARTHES, Roland et alii, *Poétique du Récit*, Paris, De. du Seuil, 1977.
- BENVENISTE, *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Ed. Gallimard, 1986.
- BOURNEUF, Roland et Réal Ouellet, *O Universo do Romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976.
- BAYLEY, J., «Character and consciousness», *New literary history*, V. 2, 1974, pp. 225-235.
- CANDIDO, Antonio et alii, *A Personagem de Ficção*, 5ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.
- CHATMAN, Seymour, *Historia y Discurso - La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário de Literatura*, 3ª ed., Porto, Figueirinhas, 1973.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983.
- HAMON, Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans «Rougon-Macquart» d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983.
- HAMON, Philippe, «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, nº 12, 1972.
- HARVEY, W. J., *Character and the Novel*, London, Chatto and the Windus, 1970.
- LOPES, Óscar, «Problemas do Realismo sentidos em 1865-66», *Modo de Ler Crítica e Interpretação Literária / 2*, 2ª ed., Porto, Editorial Inova, 1972, pp. 230-237.

- LUKÁCS, Georg, *Balzac et le Réalisme Français*, Paris, Maspero, 1973.
- LUKÁCS, Georg, *Significado Presente do Realismo Crítico*, Lisboa, Cadernos de Hoje, 1964.
- LUKÁCS, Georg, *Teoria do Romance*, Lisboa, Editorial Presença, s/d.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *Les Romantismes au Portugal - Modèles Etrangers et Orientations Nationales*, Paris, F. C. G. e C. C. P., 1986.
- MARGOLIN, Alberta Uri, «The Doer and the Deed - Action as a Basis for Characterization in Narrative», *Poetics Today*, 7, 2, 1986.
- MATHIEU, M., «Les Acteurs du Récit», *Poétique*, nº 19, 1974.
- MURDOCH, John Frow, «Spectacle, Binding on Character», *Poetics Today*, 7, 2, 1986.
- OROPEZA, R. Prada, «El estatuto del personaje», *Semiosis*, 1, 1978.
- PEREIRA, José Carlos S., *História Crítica da Literatura Portuguesa - Do Fim-de-Século ao Modernismo*, Vol. VII, s/l., Verbo, 1996.
- REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1995.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 4ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1994.
- REIS, Carlos e M. da Natividade Pires, *História Crítica da Literatura Portuguesa - O Romantismo*, Vol. V, s/l., Verbo, 1993.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Por um Novo Romance*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1965.
- ROJAS, M., «Tipologia del discurso del personaje en el texto», *Dispositio*, V-VI, 15-16, 1980-81.
- SARAIVA, António José e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 5ª ed., Porto, Porto Editora, s/d.
- SEGOLIN, Fernando, *Personagem e Anti-personagem*, São-Paulo, Cortez & Moraes, 1978.
- SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa das Origens ao Século XX*, 2ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.
- TACCA, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Editorial Gredos, 1973.
- TODOROV, Tzevan, 2. *Poétique - Qu'est-ce que le Structuralisme?*, Paris, Editions du Seuil, 1986.

Bibliografia Crítica

- ALVES, Manuel dos Santos, «A estética parnasiana de Leconte de Lisle e a Crítica Literária de Eça de Queirós», *Biblos*, Tomo LVII, Coimbra, 1981.
- AMARAL, E. e M. Cardoso Martha (coord.), *Eça de Queiroz «In Memoriam»*, 2ª ed., Coimbra, Atlântida, 1947.
- CAL, Ernesto Guerra da, *Língua e Estilo de Eça de Queirós*, Coimbra, Almedina, 1981.
- CAL, Ernesto Guerra da, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz - Apêndice Bibliografía Queirociana*, Tomos I, II, IIB, III, IV e V, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1975.
- DANTAS, Francisco José Costa, «A mística feminina em Eça de Queiroz», *Actas do Terceiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1992.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia, «Heine e a primeira fase da vida literária de Eça de Queirós», *A Recepção de Heine no Romantismo Português*, Cap. 3, Coimbra, I.N.C.M., 1984.
- FERRAZ, Maria de Lurdes A., «Eça de Queiroz: Romantismo e Ironia Realista», *Actas do Segundo Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Universidade de Leeds, Coimbra, 1991.
- FERREIRA, Alberto, «A Geração Coimbrã», *Vértice*, Vol. XXVIII, nº 296, Maio de 1968, pp. 325-335.
- FIGUEIREDO, M. do Pilar, «A Mulher nos Romances de Eça de Queirós», *Eça e Os Maias*, Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Edições Asa, 1990.
- MARTINS, A. Coimbra, «Eva e Eça», *Bulletin des Etudes Potugaises*, 28-29, Lisboa, 1967-68.
- MATOS, A. Campos (Coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 1993.
- MENDONÇA, Aniceta de, «Da descrição dos objectos-personagens nos romances de Eça de Queirós», *Separata da Revista de Letras, História e Psicologia de Assis*, Assis, São Paulo, U.N.E.S.P., Vol. XIX, 1977.
- MINÉ, Elza, *Eça de Queirós Jornalista*, 2ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1986.
- MONIZ, Edmundo, *As Mulheres Proibidas - O Incesto em Eça de Queirós*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1993.
- MOOG, Vianna, *Eça de Queirós e o Século XIX*, 5ª ed., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1966.

- MOURA, José de Almeida, «Os Maias, ensaio alegórico sobre a decadência da Nação», *Cadernos de Literatura*, nº 14, C.L.P.U.C. e I.N.I.C., 1983.
- NUNES, Maria Luísa, *As Técnicas e a Função do Desenho da Personagem nas Três Versões de O Crime do Padre Amaro*, Porto, Lello & Irmãos - Editores, 1976.
- PAULA, M. Isabel Lopes de, «Prosas Bárbaras. Ensaio de Análise Estilística», *Separata da Revista Ocidente*, Lisboa, 1958-59.
- PIRES, A. Machado, *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, 2ª ed., Lisboa, Vega, 1995.
- REIS, Carlos (coord.), *Leituras d'Os Maias*, Coimbra, Livraria Minerva, 1990.
- REIS, Carlos, «Eça de Queirós e a Universidade de Coimbra», *Universidade(s), História, Memória, Perspectivas*, Actas do Terceiro Congresso História da Universidade, 7º Centenário, Coimbra, 1991.
- REIS, Carlos, «Um Bardo dos Tempos Novos: a imagem queirosiana de Antero», *Separata da Revista de História das Ideias*, Vol. 13, Faculdade de Letras de Coimbra, 1991.
- REIS, Carlos, «Teoria Literária de Eça de Queirós», *A Construção da Leitura*, Coimbra, I.N.I.C., 1982.
- REIS, Carlos e M. do Rosário Milheiro, *A Construção da Narrativa Queirosiana - O Espólio de Eça de Queirós*, I.N.C.M., 1989.
- RITA, Annabela C. Vicente, *Da Crónica do Distrito de Évora às Farpas: a conformação da crónica queirosiana*, Lisboa, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, 1994.
- ROCHA, André, «De No Moinho a O Primo Bazílio», *Cadernos de Literatura*, nº 14, C.L.P.U.C. e I.N.I.C., 1983.
- ROSA, Alberto Machado da, «Posfácio e Outras Páginas Esquecidas», *Eça de Queirós. Páginas Esquecidas I. Ficção 1866-72*, Lisboa, Editorial Presença, 1965.
- ROSA, Alberto Machado da, *Eça, discípulo de Machado?*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, s/d.
- SACRAMENTO, Mário, *Eça de Queirós. Uma estética da Ironia*, Coimbra, Coimbra Editora, 1945.
- SARAIVA, António José, *As Ideias de Eça de Queiroz*, Lisboa, Centro Bibliográfico, s/d.
- SARAIVA, António José, *A Tertúlia Ocidental. Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros*, 2ª ed., Lisboa, Gradiva, 1995.

- SEQUEIRA, Maria do Carmo Vilaça de, *Prosas Bárbaras - A Germinação da Escrita Queirosiana*, Porto, Texto Policopiado, 1985.
- SERRÃO, Joel *O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.
- SHARPE-VALADARES, Peggy, «The Female Paradigm in the Work of Eça de Queirós», *Luso Brasilien Review*, Vol. 26, nº 2, Winter 1989.
- SIMÕES, João Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, 3ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1980.
- SOUSA, Frank F., *O Segredo de Eça - Ideologia e Ambiguidade em A Cidade e as Serras*, Lisboa, Cosmos, 1996.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, «Análise Libidinal de um texto romântico de Eça», *Queirosiana - Estudos de Eça de Queirós e a sua Geração*, Dez. 1994 / Julho de 1995, nº 7/8, Fundação de Amigos de Eça de Queirós.

ÍNDICE

PREFÁCIO	7
INTRODUÇÃO	11
Capítulo I PROSAS BÁRBARAS OU A AVENTURA DA CRIAÇÃO LITERÁRIA	29
Capítulo II «FARSAS»: PERSONAGENS EM ENSAIO	63
Capítulo III «ONFÁLIA BENOITON»: UM ESBOÇO DE CONTO	105
Capítulo IV ONFÁLIA BENOITON E A GALERIA DE PROTAGONISTAS QUEIROSIANAS	135
CONCLUSÕES	169
BIBLIOGRAFIA	175



ANA TERESA FEIXINHO

Nasceu em Coimbra, em Portugal, em 1963, em Ciências das Letras, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Nesta Faculdade e sob a orientação do Prof. Carlos Reis, defendeu, em 1991, uma dissertação de Mestrado que agora constitui o livro *Os Poemas de Camões*. Durante sete anos, foi assistente de Português Moderno e Contemporâneo na Universidade Católica Portuguesa. Actualmente assistente convidada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, no Instituto de Estudos Joaninianos. Tem participado em colóquios e congressos, essencialmente com intervenções sobre a Obra Queiroziana. Integra o trabalho da Edição Crítica das Obras de Queirós.