

ACTA UNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS

HOMENAGEM
A
ERNESTO GUERRA DA CAL



POR ORDEM DA UNIVERSIDADE
COIMBRA
1997

HOMENAGEM A E. GUERRA DA CAL

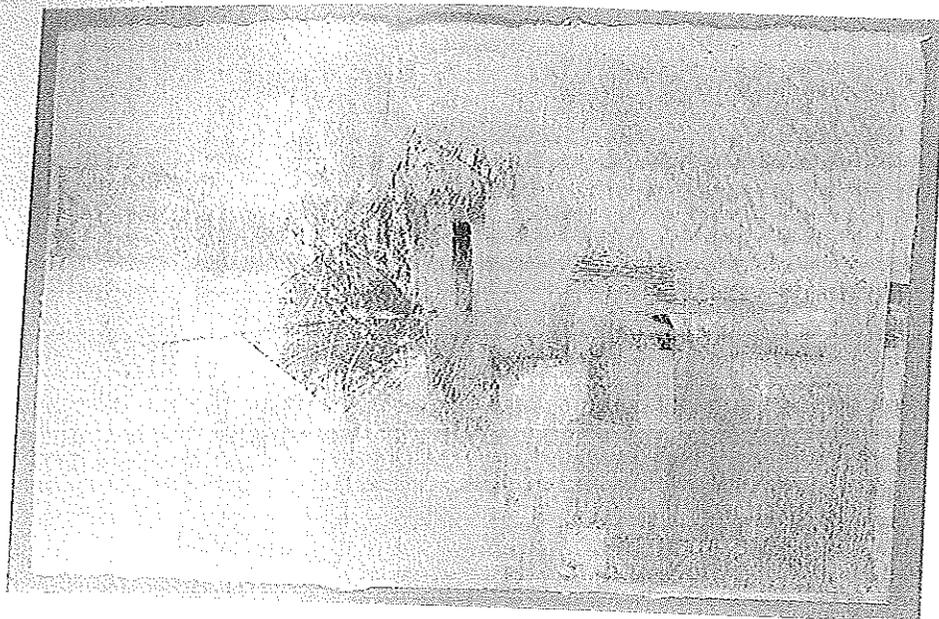
COIMBRA
1997

ACTA UNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS

HOMENAGEM
A
ERNESTO GUERRA DA CAL



POR ORDEM DA UNIVERSIDADE
COIMBRA
1997



*Tudo se transfigura
nada dura...*

*e tinha asas de luz
nos dias de vento*

*Reprodução de uma tela
de JACQUELINE KIANG, sobre versos
de E. Guerra da Cal (de *Coisas e coisas*
e de *Astrolábio*)*

este autor, um momento importante duma consciência valorizadora do património artístico nacional.²⁰

Oposta ao luxo dessa espécie de anti-pátria mítica que é para ele Paris, uma atitude pedagógica mais anglófila traduzirá o impulso "ruskiniano" da defesa do gosto nacional e do habitat – expressão privilegiada da identidade.

Assim, ao proceder, n' *As Farpas*, à apologia estética do naturalismo, encontra no motivo de um quadro de sua filha, "As Cebolas", a imagem mesma destes valores:

*Pelas ideias que lhe associo, a cebola é para mim a imagem da vida agrícola dos campos, assim como a rosa é a imagem da vida contrafeita das salas. Enquanto não relaciono o aspecto e o perfume das rosas senão com os potes de porcelana e de cristal, com os vestidos de musselina, com os chapéus de palha, com a valsa ao piano, com o álbum na jardineira, relaciono o aspecto e o cheiro da cebola com a vasta campina sachada, com o cheiro acre da terra revolvida de fresco, ao fim da tarde (...).*²¹

A imagem da casa constitui, pois, uma configuração de forte iconicidade e elevada produtividade metafórica.

A terra "outra", desejada ou temida, encontra na casa a sua explicabilidade. Síntese espacial, a casa proporciona simultaneamente a representação e o cruzamento dos discursos culturais e dos discursos míticos sobre o "outro".

²⁰ J.-A. França, *A Arte em Portugal no séc. XIX*, II, 3ª ed., Lisboa, Bertrand, 1990, pp. 99 e 73.

²¹ *As Farpas*, II, Lisboa, Clássica Editora, 1944, p. 277.

PROSAS BÁRBARAS E A GÊNESE DO TIPO QUEIROSIANO¹

ANA TERESA PEIXINHO

1. Percorrendo os preciosos volumes de Bibliografia Passiva, organizados por Ernesto Guerra da Cal², facilmente detectamos a significativa diferença entre o número de estudos consagrados às obras queirosonianas de renome e a quase total ausência de trabalhos dedicados a *Prosas Bárbaras*, desde sempre consideradas uma obra menor dentro do copioso universo romanescos do Autor. A mesma indiferença se verifica ao nível da elaboração de programas das disciplinas de Literatura Portuguesa, nos quais estes primeiros textos são, dentro da produção queiroariana, ostensivamente preteridos e, raríssimas vezes, se constituem como objecto de atenção e de estudo crítico. 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 à escrita literária e por estabelecerem relações claras com alguns aspectos que serão retomados nas obras da maturidade, assumem-se como um marco importante, para a compre-

¹ Texto remodelado de um capítulo da Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna – *A Gênese da Personagem Queirostana em Prosas Bárbaras* – apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Outubro de 1996.

² Cf. ERNESTO GUERRA DA CAL, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz – Apêndice Bibliografia Queirostana*, Tomos II A e B, III, Bibliografia Passiva, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1976.

ensão dos processos criativos queirosianos. Dado o seu carácter germinal, *Prosas Bárbaras* parecem-nos ser, de facto, 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. Assim, parece-nos possível e interessante, propor a leitura de um dos textos que integram *Prosas Bárbaras* – «Onfália Benoiton» – em função da germinação da narratividade queirosiana, realçando, sobretudo, a hegemonia ocupada pela categoria personagem e a tendência para o tratamento típico, no universo ficcional queirosiano dos anos 60.

2. «Onfália Benoiton» é o penúltimo texto de *Prosas Bárbaras* a ser publicado; a 15 de Dezembro de 1867³, integrando-se, naturalmente, na segunda fase de publicações, após os oito meses de estada de Eça na capital alentejana, colaborando, como se sabe, na organização do periódico «Distrito de Évora». Curiosamente, tal como sucede ao texto «Farsas», também este foi excluído da primeira edição da obra, da responsabilidade de Luís de Magalhães, facto que nos leva a ponderar sobre a validade dos seus critérios editoriais. 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.”⁴

Ao contrário do amigo do Autor, julgamos que estes dois textos integram, na sua estrutura, muitos dos macro-signos ine-

³ Cf. E. GUERRA DA CAL, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz* – *Bibliografia Queirociana*, Tomo I, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1975, p.167.

⁴ Cf. BEATRIZ C. BATALHA REIS (ed.), *Eça de Queiroz e Batalha Reis. Cartas e Recordações do seu convívio*, Porto, Lello & Irmão, 1966, p. 193.

rentes à constituição da narratividade 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.

«Onfália Benoiton» integra-se num grupo de *folhetins bárbaros* que evidenciam bem a propensão do Autor pelo real como fonte de criação e tem uma origem claramente intertextual. Numa crónica do «Distrito de Évora»⁵ da autoria do correspondente literário do Autor, residente na capital do reino, encontramos a referência a uma peça de teatro *La Famille Benoiton*⁶ de Victorien Sardou, dramaturgo francês; no entanto, os comentários à qualidade da representação são vagos e imprecisos, o que naturalmente se compreenderá, se tivermos em conta que 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 femininas⁷, como pretendemos demonstrar.

⁵ EÇA DE QUEIRÓS, *Páginas de Jornalismo - O Distrito de Évora*, ed. cit., Vol.I, pp.557-563.

⁶ 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).

⁷ Atente-se numa breve leitura de Joel Serrão a respeito do texto em causa: “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 viriam a ser um dos constituintes fundamentais do seu mundo romanesco.” (Cf. JOEL SERRÃO, *O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte, p.138).

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 afluída 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».

De facto, a forma como o Autor estruturou a narrativa levanta 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 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.

3. 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. A atribuição onomástica, sobretudo num lugar de destaque, ao título do folhetim, é sintomática em *Prosas Bárbaras*, uma vez que, nesta primeira fase de escrita, o Autor opta pelo anonimato das suas figuras, salvo raras excepções.

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. Na verdade, Onfália, por merecer nome, adquire uma referencialidade e uma individualidade, ausentes das outras personagens ensaiadas noutros textos de *Prosas Bárbaras*, que se ficam 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. 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.

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?”⁸

Simplemente, este narrador isenta-se, desde cedo, da responsabilidade da diegese, através da já referida estratégia das cartas, proclamando, desta forma, um certo distanciamento relativamente ao universo diegético⁹. No brevíssimo parágrafo que introduz os dois protagonistas, o narrador confessa claramente “a

⁸ EÇA DE QUERÓS, *Prosas Bárbaras*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d., p.257.

⁹ 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

alegria mefistofélica e bárbara” de “copiar” as ditas cartas que constituem a totalidade da diegese.

Ora, o recurso ao modo epistolar, apesar de se poder relacionar, em termos de génese, 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 desta breve análise, 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 enunciadora 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”, a segunda é da responsabilidade “do melhor de nós todos” e a terceira “diz os factos desta história”.

Sob um ponto de vista estrutural, cada uma das cartas obedece a objectivos precisos e claramente delimitados pelo narrador. Quanto à primeira carta, dedicando-se exclusivamente à protagonista, trata-se de “um documento incisivo e lúcido da sr^a Onfália Benoiton”; a segunda constitui o retrato da personagem masculina, pois “fala largamente do escritor Estêvão Basco”; finalmente, a terceira carta “diz descaradamente os factos desta história miserável”. 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 consequente desenrolar da acção propriamente dita.

«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 Forca», o narrador recorre à estratégia das memórias – “Foi por um modo sobrenatural que eu tive conhecimento deste papel, onde uma pobre forca, apodrecida e negra, dizia alguma coisa da sua história (...)” (p.271).

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.

4. 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 propositadamente 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”, em relação a Estêvão, o seu juízo vai no sentido oposto – “infelizmente não existe em Portugal”. 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*: no folhetim «Farsas», um dos relatos apresenta uma situação similar, na qual a personagem feminina se opõe, em termos valorativos, ao seu par. De facto, parece-nos que, logo desde o início da sua carreira literária, Eça tem propensão para abordar a negatividade das mulheres e a sua responsabilidade na queda trágica das personagens masculinas, estigmas que persistirão na sua produção romanesca. 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.

5. 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”. 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». 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 Ractne até Scribe? Eu prefiro corajosamente o hospital, sobretudo quando a primeira febre se chama Julietta e a última Margarida!”¹⁰, perce-

¹⁰ EÇA DE QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p.220.

beremos 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 Duarte¹¹ 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, as criações típicas de Eça resvalam naturalmente para o campo da caricatura.

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”, o “corpo alto, coberto de estofos”, a “pele admiravelmente colorida”, “compõe um olhar com o mesmo trabalho”, “desenha as sobrancelhas com a delicadeza de um artista”, “os espartilhos de Birmingham desvaneceram-lhe o modo feminino”, “vive na comédia do luxo”; mas também sob uma **perspectiva animalésca e violenta**: a sua acentuada magreza – “A mão delga-

¹¹ Referimo-nos à edição crítica de *O Conde de Abranhos* da responsabilidade de Luiz Fagundes Duarte, ainda por editar, no momento em que produzimos o presente artigo.

da, flexível, magra, adunca” –, o seu nervosismo – “um pouco magra e nervosa”, “a boca nervosa e móbil” –, a sua atitude de ostentação provocatória – “com os seus vestuários onde há uma provocação especuladora”, “Caminha com o seio erguido, com (...) pompa” –, a sua animalidade – “aparência de animalidade audaz”, “tem a vaga intenção das aves de rapina” – e, finalmente, a sua frieza – “materialidade de forma correcta e fria”, “o olhar metálico”. 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” –, materialista – “A sua existência é (...) dar-se à fadiga dissolvente do lucro” –, intelectualmente vazia – “Nenhuma ideia nas atitudes e nos gestos” –, fútil – “Colocada inferiormente prende-se a todas as ideias oficiais” –, viciada “Tem (...) um apetite vasto e um amor cálido das bebidas” –, 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”. 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” e “Prefere Léotard a Shakespeare” 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”. O que esta afirmação permite inferir, desde já, é que, por um lado, a construção desta personagem feminina é tributária 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.

6. 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”. 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»¹², quando Eça, por intermédio do

¹² Referimo-nos à já citada crónica nº6 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.)

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", quer nos processos 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"; 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". Parece-nos, pois, claro que 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 a 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 (...)"¹³. A referência a este

¹³ O negrito é da nossa responsabilidade.

passado é feita em termos telegráficos, mas de forma a justificar a excepcionalidade da personagem, uma "alma isolada na torre de marfim do ideal". A personagem é de facto uma figura marginal, dentro do seu tempo, destacando-se, "entre esta geração sonolenta, nocturna, inútil, e fraca", 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:

"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."¹⁴

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". No fundo, Estêvão Basco poderá ser considerado uma metamorfose mais elaborada e trabalhada de todas as personagens de «Farsas» que 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

¹⁴ EÇA DE QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p.261.

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, almas puras e ideais, individualizadas por uma evidente capacidade marginal, relativamente ao materialismo estéril da sociedade burguesa.

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

“Não te lembrás daquelas **estampas alemãs**¹⁵ em que os pares silenciosos, que parecem ter a loucura elegíaca do amor, (...). Assim é ele.”¹⁶

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”. Facilmente se reconhece que o dinamismo e saudosismo presentes nesta perspectiva, a atracção da personagem pela “grande figura do povo”, o seu eclectismo intelectual – “(...) ele aceita na arte todas as escolas (...)” – 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, pou-

¹⁵ O negrito é da nossa responsabilidade.

¹⁶ EÇA DE QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras*, ed. cit., pp.261-262.

co 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 verosimilhança¹⁷. Note-se aliás que a Onfália, 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.”¹⁸

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. Evi-to-as.”¹⁹

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, enquanto ins-

¹⁷ “La parole est donc non seulement véhicule du documentaire sur le monde de la fiction, mais document sur le personnage; (...) 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*, Genève, Droz, p.92).

¹⁸ EÇA DE QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p.262.

¹⁹ EÇA DE QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p.263.

tância primeira da enunciação. Por outro lado, a dinâmica destes dois tipos de discurso instaura na narrativa uma interessante dualidade de vozes que se confundem, de modo a sugerir a clara valorização da personagem. 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.

7. Na verdade, o terceiro segmento narrativo de «Onfália Benoiton» é da responsabilidade de um outro narrador – “Jacques, um pobre artista” – 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 introdutória, 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*²⁰. 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.

²⁰ Cf. E. GUERRA DA CAL, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz – Bibliografia Queirociana*, Tomo I, ed. cit., p.213.

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” e o narrador da carta, assumindo o carácter analéptico da sua narração, declara a surpresa “pelo desenlace desta farsa humana”. Assumindo uma focalização omnisciente, o narrador – Jacques – delimita, deste modo, o horizonte de expectativas do seu narratário e, indirectamente, do leitor, preparando 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 Ladrã» 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 são 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 é 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. Realce-se, sobretudo, neste encontro, o destaque dado pelo narrador ao poder ofuscante de Onfália que com uma beleza quase magnética “tinha dominado” 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.”²¹

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”, 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

²¹ EÇA DE QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p.262.

mundo artístico e intelectual, como que constituindo um espaço à parte, perfeitamente afastado e protegido – “numa sala distante da multidão magnética das mulheres”. 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.”²²

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!”²³

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

²² EÇA DE QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p.263.

²³ EÇA DE QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p.263.

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 (...)”²⁴

Ele apenas “tirou lentamente da alma, uma a uma, as santas ideias (...) para dar lugar à imagem coberta de sedas e de cabelos mortos (...)”. 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”; a actividade intelectual, profissional e artística é completamente anulada – “não escrevia, não pensava, não vivia” –, 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”. 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.

²⁴ EÇA DE QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p.264.

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”. 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.”, “Caíram-lhe os dentes”, “Andava roto, com a barba crescida, lívido (...) e um casaco preto (...) colado à magreza do corpo.”, “feridas nos ouvidos”. 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”, a jovem filha do carcereiro surge no final já “velha”. 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 recorência, nos primeiros escritos de Eça. Lembremos, a título de exemplo, que, no folhetim «A Ladainha da Dor», o protagonista

morre num hospital; no texto «O Réu Tadeu», novela inconclusa criada no «Distrito de Évora», 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 nº27 da sala de Santo Amaro”. De facto, a metamorfose do nome próprio em número é o processo pelo qual a personagem atinge o clímax 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”. 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 (...)”²⁵

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.

8. Um dos aspectos mais interessantes da personagem, neste folhetim, é sem dúvida a marcada tendência típica que esta categoria evidencia. Aliás, a criação de personagens típicas é 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.

²⁵ EÇA DE QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p.260.

Ora, o texto «Onfália Benoiton» revela-se essencial para o estudo do tipo queiroziano, 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.”²⁶

“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.”²⁷

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

²⁶ EÇA DE QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p.259.

²⁷ EÇA DE QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras*, ed. cit., p.263.

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.

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 desconstruir 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, bebia-lho.”²⁸

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

²⁸ Cf. EÇA DE QUEIRÓS, *Correspondência*, 1º Vol., Guilherme de Castilho (ed.), Lisboa, I.N.C.M., 1983, p.174.

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.

Salientamos, uma vez mais, um destes testemunhos programáticos, a fim de tentarmos perceber o género de 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”²⁹, e refere, com alguma ironia, a divisão romântica dos tipos literários em “ideais e materiais”. Parece-nos, pois que as criações iniciais do Autor são tributárias daquilo que em 1886 ele criticará:

“Nisto, os mestres do romantismo (...) obedeçiam 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”³⁰

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”. Os vocábulos que colocámos a negrito revelam a capacidade signífica da personagem,

²⁹ Cf. EÇA DE QUEIRÓS, «Prefácio do *Brasileiro Soares* de Luís de Magalhães», *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d., p.114.

³⁰ Cf. EÇA DE QUEIRÓS, «Prefácio do *Brasileiro Soares* de Luís de Magalhães», *Notas Contemporâneas*, ed. cit., p.115.

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 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 consequente 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.”³¹

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, o que aliás se integra, perfeitamente, no filão desconstrutivista de um certo tipo de romantismo, presente em *Prosas Bárbaras*. 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

³¹ Cf. EÇA DE QUEIRÓS, «Prefácio do *Brasileiro Soares* de Luís de Magalhães», *Notas Contemporâneas*, ed. cit., p.117.

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.

9. O que o exposto permite inferir claramente é que *Prosas Bárbaras* constituem 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]»³². Apoiando-nos no testemunho de Jaime Batalha Reis, frisamos a espontaneidade romântica que presidira à criação destes textos que terá induzido o próprio Autor a epitetar a sua prosa da juventude de «desleixada»³³. 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.

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.

³² Cf. A. J. SARAIVA, *Tertúlia Ocidental*, Lisboa, Gradiva, 1990, p.176.

³³ Cf. JAIME BATALHA REIS, «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, ed. cit., pp.45-46.

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. Se em *Prosas Bárbaras* o tipo 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 breve análise de «Onfália Benoiton» que elegemos como caso paradigmático, precisamente por encontrarmos nele 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.

Coimbra, 9 de Novembro de 1996

