

Carniel, Jean Carlos; Pavanelo, Luciene Marie

O grotesco e a crítica social em dois textos de Prosas bárbaras, de Eça de Queirós

Études romanes de Brno. 2020, vol. 41, iss. 1, pp. 181-196

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2020-1-12>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142580>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



ÉTUDES



O grotesco e a crítica social em dois textos de *Prosas bárbaras*, de Eça de Queirós

Grotesque and Social Criticism in Two Texts of *Prosas bárbaras*, by Eça de Queirós

JEAN CARLOS CARNIEL [carniel.jc@gmail.com]
Universidade Estadual Paulista (UNESP)/FAPESP, Brasil

LUCIENE MARIE PAVANELO [luciene.pavanelo@unesp.br]
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil

RESUMO

Pretende-se, com este estudo, investigar as narrativas “Farsas” e “Onfália Benoiton”, do autor português Eça de Queirós, publicadas no jornal *Gazeta de Portugal* na década de 1860, portanto, no início da carreira do escritor, e reunidas postumamente na coletânea *Prosas bárbaras*, a fim de verificar como se dá a presença do grotesco nos dois relatos. Defendemos que o insólito é um traço comum dos textos da compilação *Prosas bárbaras* e, como pretendemos demonstrar com a análise das duas obras, a crítica social, uma característica da produção realista do autor, também está presente em narrativas vinculadas ao fantástico.

PALAVRAS-CHAVE

Grotesco; crítica social; Eça de Queirós

ABSTRACT

We aim, with this study, to investigate the narratives “Farsas” and “Onfália Benoiton” written by the Portuguese author Eça de Queirós, published in the newspaper *Gazeta de Portugal* in the 1860s, therefore, at the beginning of the writer’s career, and posthumously collected into *Prosas bárbaras*, in order to verify how is the presence of the grotesque in both stories. We argue that the unusual is a common feature of *Prosas bárbaras* and, as we intend to demonstrate, social criticism, a characteristic of the author’s realistic production, is also present in narratives linked to the fantastic.

KEYWORDS

Grotesque; social criticism; Eça de Queirós

RECEBIDO 2019-04-20; ACEITE 2020-01-21

Este estudo foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo nº 2016/25008-2).

Introdução

Eça de Queirós (1845–1900), autor português canonicamente conhecido pelos seus romances realistas, também escreveu, ao longo da carreira, diversas obras fantásticas. O próprio escritor chegou a atribuir como “fantásticos” alguns de seus escritos, como *O mandarim*, *A relíquia* e os folhetins iniciais da carreira, que foram reunidos em *Prosas bárbaras*¹.

Neste trabalho, pretende-se uma investigação de dois textos publicados na década de 1860 e que foram compilados na coletânea póstuma *Prosas bárbaras*: “Farsas” e “Onfália Benoiton”. Em nossa análise, procuraremos compreender que, para além do fantástico, Eça de Queirós também acrescenta o grotesco nessas narrativas. Apontaremos também que o autor insere, nesses textos, a crítica social, uma característica de suas obras realistas.

Os folhetins inseridos na coletânea *Prosas bárbaras* se aproximam da estética fantástica ou, mais precisamente, do insólito, fazendo parte de um período da carreira de Eça pouco explorado pelos manuais de literatura e pelos estudiosos, pois é visto, por uma grande parcela da crítica, como uma fase de imaturidade e de experiências literárias. Tradicionalmente lida e analisada como realista, a produção do escritor português ainda traz questões que precisam ser discutidas, como é o caso da presença do insólito em sua produção inicial.

O fantástico, o insólito e o grotesco

Maria Cristina Batalha reconhece a flutuação teórica que há no termo “fantástico” e afirma que “o fantástico não pode ser enfeixado em uma categoria literária monolítica, porque ele supõe um conjunto de gêneros, subgêneros e categorias que a ele se vinculam – e com os quais tem em comum a recusa do real por parte do autor” (Batalha 2012: 498). Com esse posicionamento, a pesquisadora propõe, tendo em vista as diferentes concepções dessa nomenclatura, que o fantástico não deve ser considerado um gênero literário fechado, pois seria preciso avaliá-lo em sua multiplicidade, ou, nas palavras dela, “fantásticos adjetivados”, uma vez que esse termo pode ser considerado em seu plural “fantásticos”: “à pluralidade de fantásticos associam-se adjetivos diversos que lhe completam o sentido e dão formas mais perceptíveis ao gênero: grotesco, macabro, gótico, alegórico, metafísico, fantástico mágico, fantástico surreal etc.” (Batalha 2011: 18). Com essa concepção ampla, o grotesco seria um dos adjetivos que completariam e dariam forma a esse gênero.

Cabe ressaltar que, em nossa pesquisa, adotamos essa visão ampla do fantástico, abarcando outros conceitos, como o grotesco, tal como defende Batalha, autora acima citada, distanciando-se de algumas teorias que compreendem o fantástico de um modo mais restrito. Lembramos que, para Tzvetan Todorov (2014: 47–48), é preciso que o evento fantástico não seja explicado até

1 Jaime Batalha Reis comenta sobre um encontro que tivera com Eça, no qual o autor de *Os Maias* concorda que, ao escrever sobre a vida de São Frei Gil, por volta de 1891, estava novamente no campo do fantástico, como nos textos da *Gazeta de Portugal*, do início da carreira: “– 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* [...]” (Reis 2004: 198, grifos do autor). Também destacamos que Eça classifica *O mandarim* como um “conte fantaisiste et fantastique” (Queirós 1992: 197). Em outra ocasião, o autor afirma que *A relíquia* seria um texto tão “fantástico como os de Hoffmann” (Queirós 1961: 132).

o final da narrativa, caso contrário, o texto pode pertencer a outros gêneros, como o maravilhoso ou o estranho. No entanto, tal condição não é observável nos folhetins iniciais de Eça de Queirós, o que nos motivou a buscar novos posicionamentos teórico-críticos. Acreditamos, dessa forma, que o conceito de “insólito”, entendido, por exemplo, por pesquisadores como Lenira Marques Covizzi (1978), como sinônimo de algo não natural e incomum seja apropriado para se referir aos textos iniciais de Eça de Queirós.

Defendemos que o fantástico é manifestado por meio de um evento insólito. Acreditamos também que Eça de Queirós insere o grotesco em alguns dos folhetins de *Prosas bárbaras*, como os textos aqui analisados. O insólito, nessas duas narrativas, é manifestado sobretudo pela representação da personagem feminina, retratada como um ser maléfico que é capaz de destruir o homem, uma temática bastante recorrente na narrativa fantástica.

Como demonstra Wolfgang Kayser (1986: 17–18), o termo “grotesco” surgiu para especificar um tipo de ornamentação encontrado na Itália, no final do século XV. Houve, contudo, uma ampliação de significado desse conceito, que deixou de ser restrito a ornamentos arquitetônicos, e passou a contemplar outras artes, como a literatura. Selma Calazans, ao comentar sobre o grotesco nos ornamentos arquitetônicos do final do século XVI, destaca algumas características que se tornaram fixas da representação desse conceito, que, a nosso ver, também seriam pertinentes à literatura, como “a monstruosidade, o informe, o híbrido (a mistura de domínios: animal/ humano/ vegetal), o *fantasioso* sem limites, que por vezes provoca o riso e que *sempre tem caráter crítico*” (Calazans 2009, grifos nossos). A estudiosa, desta forma, reconhece que o fantasioso seria uma das formas de representação do grotesco e que sua utilização pode provocar o riso, com a função de criticar. Neste estudo, levaremos em consideração os pressupostos defendidos por estes pesquisadores. Portanto, para nós, a monstruosidade, o disforme que, por vezes, provoca o riso, serão considerados como características do grotesco.

É interessante a relação do fantasioso com o grotesco apontada por Calazans (2009), pois Kayser, em seu célebre estudo, analisa diversas obras de escritores de literatura fantástica, como Hoffmann e Poe, o que justifica a afirmação de que “o grotesco aparece muitas vezes com as tintas do fantástico” (Calazans 2009). Os textos que analisaremos estão dentro dos limites do fantástico, se considerarmos a acepção mais ampla desse gênero.

Ofélia Paiva Monteiro (2005) defende a distinção entre o grotesco e o fantástico, apontando que o traço tragicômico é exclusivo do primeiro. Contudo, alguns teóricos, como Filipe Furtado, condenam o uso de elementos cômicos em textos fantásticos: “nas narrativas fantásticas, espera-se do actor-testemunha que, perante uma ocorrência meta-empírica, fique aterrado ou, no mínimo, perplexo – nunca divertido” (Furtado 1980: 52). Entretanto, se compreendermos o fantástico a partir de uma acepção mais ampla, como a defendida por Batalha (2011), essas duas narrativas de *Prosas bárbaras* fazem parte do gênero. Eça de Queirós insere o cômico em alguns de seus contos fantásticos, e mostra a complexidade dos folhetins de *Prosas bárbaras*, que, muitas vezes, quebram as expectativas de leitura esperadas de uma narrativa desse gênero.



“Farsas” ou a tragicomédia humana

Tendo em vista essas considerações, passemos à análise das narrativas, a começar por “Farsas”, publicada na *Gazeta de Portugal* em 18 de novembro de 1866, que, segundo João Gaspar Simões (1945: 126), seria uma tentativa de Eça de ser mais realista do que fora na narrativa “Entre a neve”, publicada na *Gazeta de Portugal*, na semana anterior. Porém, o crítico desvaloriza “Farsas”, ao afirmar que

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

O crítico, desta forma, reconhece os traços realistas² desse folhetim, que estariam presentes em obras posteriores de Eça, que, de acordo com ele, seriam características de uma produção madura, dando a entender uma desvalorização dos escritos iniciais. Por outro lado, a “falta de finura” pode estar relacionada aos elementos grotescos, pois Simões (1945: 126–127), ao fazer um esboço de algumas narrativas presentes nesse texto – o folhetim “Farsas” é estruturado em onze narrativas curtas³ –, como a “A filha do carcereiro”, afirma que uma de suas passagens seria “repelente”, e “Os dentes podres” apresentaria uma “vulgaridade agressiva” e “o prazer de chocar”, traços que desvalorizam essas narrativas segundo as acepções de Simões.

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

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

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

3 Neste trabalho, não iremos tratar de todas as micronarrativas que compõem “Farsas”, mas as que trazem, sobretudo, personagens femininas, de modo a relacionarmos o grotesco com a crítica social.

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

por um elevado grau de independência, de liberdade, de solidão e, acima de tudo, de capacidade criadora. Assim, Eça valoriza esta espécie de marginalidade, entendida na sua acepção romântica, sublinhando um binómio muito querido dos românticos: idealismo/materialismo. (Peixinho 2002: 73).

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

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

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

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



Discordamos de Simões (1945: 168), que pontua que Onfália Benoiton seria a primeira perversa criada por Eça de Queirós, pois defendemos que a narrativa “A ladra”, de “Farsas” apresenta o primeiro esboço da personagem diabólica feminina, arquétipo da *mulher como símbolo de destruição e desestabilização*⁴. A mulher, desta forma, é causadora da destruição do homem, traço comum das narrativas “A ladra”, “A filha do carcereiro” e “O beco onde mora o rei Lear” presentes em “Farsas”, e do conto “Onfália Benoiton”, como veremos adiante.

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

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

Em outra narrativa de “Farsas”, “A filha do carcereiro”, narra-se a história de uma jovem que, quando criança, “tinha um riso transparente e bom, e quando os miseráveis sujos e chorosos iam para os degredos – ela cantarolava entre eles, serena e gloriosa” (Queirós 2009: 46). Depois que ela cresce, a mãe morre e o pai, um carcereiro, fica doente. Ela passa a cuidar do pai e dos irmãos pequenos. Tais características poderiam nos levar a crer que essa personagem seria o arquétipo da *mulher ingênua e dócil, núcleo da família e do lar*⁵, entretanto, “[n]uma noite entrou na cadeia um bêbedo, um covarde, um assassino, que tinha espancado o pai. Era um lindo rapaz, branco e com um corpo delgado. A rapariga viu-o, e fugiu com ele de noite, embrulhada num cobertor” (Queirós 2009: 46–47).

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

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

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

5 Utilizamos a expressão proposta por Peixinho (2002: 88).

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

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

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

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

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

Passando a “O beco onde mora o rei Lear”, tem-se uma “mulher perdida” (Queirós 2009: 49) que se prostitui e que vive com o “pai velho, estonteado, e comido das magrezas” (Queirós 2009: 49). É interessante notar a intertextualidade com a obra de Shakespeare no título da narrativa. De-lille (1984: 334) destaca que esse relato apresentaria uma tragédia paralela à do Lear shakespeariano, pois se trata de um pai traído pela sua filha, mas num ambiente de prostituição, obscenidade e crime.

Também há uma caracterização negativa da personagem feminina, pois a filha é perversa com o pai, ao ponto de não alimentá-lo. Certa noite, ao receber um bêbado, ela e o homem “fizeram-no [o pai] beber aguardente. O velho teve agonias. Eles torciam-se em obscenidades bárbaras” (Queirós 2009: 49). Depois de se recuperar fisicamente, o pai vai a uma venda buscar azeite, a pedido da filha, mas quando retorna à casa, é trancado para fora:

a filha fechou a porta. O velho ao voltar chorou, rezou, suplicou de joelhos com as mãos postas. Nada. A filha dentro cantava, toda lasciva, com as pernas nuas. O beco era solitário e viúvo. Veio



o frio, a geada. O velho, estirado à porta, gemia. Toda a noite a filha na cama bem quente, e sonolenta! (Queirós 2009: 49–50).

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

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

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

O grotesco surge com a mudança física provocada pelo envelhecimento, evidenciando o disforme, a degradação e o tragicômico: “Agora, velha, engelhada, lenta, com vestidos lúgubres e um chapéu desbotado, passa, virginal, cheia de solitárias impurezas, arrefecida, oleosa, beata, e com um cão felpudo no colo.” (Queirós 2009: 51).

Como o próprio título do folhetim sugere, “Farsas”, é possível observar o tragicômico da vida cruel e miserável de tipos de personagens marginalizados socialmente, nas micronarrativas, ora prevalecendo o dramático, ora o cômico. Eça de Queirós evidencia o grotesco da miséria humana e aponta para as suas mazelas, como a desigualdade social, a falta de compaixão para com os mais desfavorecidos e o dinheiro como força motriz da sociedade materialista. Desta forma, Eça insere a crítica social em narrativas cujas temáticas dialogam com a literatura fantástica e com situações e caracterizações de personagens que estão vinculados ao grotesco. Portanto, utiliza-se o grotesco para se abordar as mazelas humanas e para se refletir sobre a sociedade oitocentista.

“Onfália Benoiton”: uma mulher diabólica

Passemos à narrativa “Onfália Benoiton”, publicada na *Gazeta de Portugal*, em 15 de dezembro de 1867. De acordo com Peixinho, essa narrativa está inserida “na vertente grotesca e decadente, identificada com um romantismo satânico e fantasista, onde, apesar de já vislumbrarmos algumas preocupações de coloração social e crítica, a tendência para o exagero, para a deformação e para o risível ainda é predominante” (Peixinho 2002: 165).

A investigadora, desta forma, associa esse conto ao grotesco, e reconhece a tendência para o risível. Além disso, a pesquisadora nota os traços do romantismo satânico presentes neste conto e realça a presença de conteúdos sociais em “Onfália Benoiton”. De acordo com a investigadora, nessa narrativa

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

A pesquisa de Cláudia Sofia Beça Gradiz Lázaro, por sua vez, se detém na análise dos artistas de *Prosas bárbaras*. Ao estudar os personagens de “Onfália Benoiton”, a investigadora destaca que

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

A citação contém aspectos interessantes e pertinentes não somente para a análise do conto em questão. A pesquisadora mantém um posicionamento semelhante ao de Peixinho, ao reconhecer os traços romântico-decadentes dos dois personagens de “Onfália Benoiton”, e corrobora a nossa hipótese, por realçar que Eça de Queirós, nos folhetins da *Gazeta de Portugal*, já insere temáticas associadas ao Realismo, como, a nosso ver, a crítica ao materialismo burguês. Por outro lado, os temas do Realismo não são exclusivos desse conto, pois, como mostramos em “Farsas”, Eça explora, por exemplo, a desigualdade social. Defendemos, portanto, que a crítica social não está restrita à produção posterior de seus aclamados romances realistas, pois ela já aparece como uma característica da prosa inicial de Eça de Queirós, em textos vinculados ao insólito.



Também concordamos com Lázaro no que diz respeito ao tratamento do romantismo nos primeiros textos queirosianos. Apesar de o autor se manter na linha da literatura fantástica, ele se afasta dos exageros dessa estética, por inserir não só a crítica social, mas também o humor. Como já apontamos na análise de “Farsas”, Eça rebaixa algumas temáticas do romantismo, como o amor idealizado, no relato “A ladra”.

O conto “Onfália Benoiton” é estruturado em três cartas, de diferentes remetentes, que versam sobre Onfália Benoiton e Estêvão Basco. Tal como em outras narrativas de *Prosas bárbaras*, como “Memórias duma força” e “A morte de Jesus”, Eça utiliza-se da tópica do manuscrito encontrado: “as cartas que contam essa história de mártires reais e de falsas glorificações, tenho eu a alegria mefistofélica e bárbara de as copiar aqui” (Queirós 2009: 95).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



pois, para nós, Onfália representa o arquétipo da mulher destruidora capaz de seduzir o homem, que é representado geralmente sob a óptica do idealismo, vide o caso do apaixonado de “A ladra” e de Estêvão Basco.

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

Entretanto, antes de conhecer Onfália, Estêvão consegue o reconhecimento social, pois o narrador relata que seus livros são comentados e estudados, e que sua voz é alta e sensata, portanto, características positivas. Contudo, a infância do escritor antecipa a tragicomédia humana, como o próprio narrador aponta, já que ele passou por dificuldades financeiras quando criança, e, como demonstrará a terceira carta, passará por elas também quando adulto, tendo um destino trágico. É interessante que o narrador adverte que a história de Onfália e de Estêvão seria uma farsa humana, o que corrobora a aproximação desse conto com “Farsas”, pois ambos retratam episódios tragicômicos humanos.

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

Inicialmente, Estêvão não se adequa ao mundo burguês, mesmo que tenha conseguido o reconhecimento social, pois tem uma forma idealista de encarar o mundo. Deste modo, achamos pertinentes as afirmações de Peixinho, que explicam que a caracterização de Estêvão segue uma ideologia romântica: “o intelectual, marginalizado pela sociedade, vítima do seu próprio idealismo que não encontra eco no materialismo burguês” (Peixinho 2002: 119).

Como também demonstra Peixinho (2002: 121), os últimos parágrafos da segunda carta reforçam as diferenças entre Estêvão e Onfália e mostram a oposição idealismo/materialismo, pois o narrador destaca o distanciamento ideológico dos dois personagens ao afirmar que, para Estêvão, não haveria nada mais risível e mais inofensivo do que “as decadências que se vestem à Benoiton” (Queirós 2009: 101). Portanto, esse tipo causava, inicialmente, repulsa ao escritor: “Estêvão Basco odeia aquelas mulheres, sem eletricidade e sem magnetismo, intentes e materiais, perdidas na fadiga trivial do aparato, que foram anuladas pelo luxo, cobertas da cabeça aos pés por um vestuário-epitáfio da graça” (Queirós 2009: 100).

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

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

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

Os versos escritos por Estêvão servem como um prólogo do final infeliz que ele terá, uma vez que ele sugere que será vencido por Satã, que surgirá vestido à Benoiton. Ao fazer essa associação, é corroborado que Onfália seria uma representação do Mal, causadora da destruição. Além do mais, há uma aproximação da figura diabólica com a mulher, uma temática recorrente da literatura fantástica⁶, uma vez que Onfália exerce um poder diabólico em Estêvão, que, de acordo com Lázaro (2007: 110), deixa “transparecer alguma fraqueza diante do poder maléfico e sedutoramente satânico desse tipo de mulheres”; pois, logo após entregar a ela os versos escritos, o escritor já se torna uma vítima dela:

Onfália levou-o pelo braço para as iluminações feéricas [...] transformou-o com as suas exalações lânguidas, com as irradiações doentias do olhar [...] Onfália Benoiton, com aquela voz abafada e velada [...] disse a Estêvão Basco que lhe limpasse o vestido, enlameado nas ruas do jardim. Estêvão limpou o pé, a humidade e a lama! Desde então Estêvão Basco tirou lentamente da alma, uma a uma, as santas ideias castas, a Justiça, a Beleza, a Razão, a Honra, para dar lugar à imagem coberta de sedas e de cabelos mortos, de Onfália Benoiton. (Queirós 2009: 102, grifos nossos).

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

Estêvão também deixa o emprego num jornal e acaba fazendo contratos com editores de livros com a promessa de escrever títulos sobre crítica e sobre moral. Após se casar com Onfália e não cumprir o acordo com os editores, ele tem os bens penhorados e volta a trabalhar num pequeno jornal, passando a fazer insultos nos seus escritos. Ele, contudo, “desesperado, vendeu-

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



se de corpo e de alma, a um jogador terrível – Mincoso. Roubou. Voltaram os magnetismos do luxo” (Queirós 2009: 103). Aqui, há uma alusão ao tema do pacto diabólico, tópico bastante presente na literatura fantástica.

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

Nas palavras de Peixinho, “a queda da personagem masculina é acompanhada por uma degradação vertiginosa quer do seu aspecto físico, quer dos espaços que a envolvem, quer ainda das personagens com quem se relaciona” (Peixinho 2002: 127). A degradação é evidenciada por características que apontam para o disforme físico, associadas ao grotesco – “embranqueceram-lhe os cabelos [...] tinha a vista debilitada [...] tinha feridas nos ouvidos e trazia-os cheios de algodão” (Queirós 2009: 103–104) –, e também para uma degradação moral, causada pelos diversos acontecimentos trágicos que se sucedem após o casamento com Onfália, uma vez que o narrador conta que ela teve vários amantes, como o cinzelador Sarça e o tenor Vidaletti, chegando a afirmar que o marido tenta comprar a fidelidade da esposa dando-lhe presentes, o que corrobora a crítica à força do dinheiro nas relações humanas: “tinha um materialismo sem dignidade. Comprou-lhe a fidelidade com vestidos. Estêvão dava o vestido; ela cedia o homem” (Queirós 2009: 103). Entretanto, a tentativa de manter o casamento falha, pois ela acaba cedendo aos amantes, causando a pobreza de Estêvão: “voltou a miséria [...] veio a fome” (Queirós 2009: 103). Por fim, Onfália foge com o jogador Mincoso, antigo sócio de Estêvão.

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

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

A passagem reforça a tragicidade e a decadência da vida de Estêvão. Com a ajuda da amante, ele consegue um trabalho no teatro, “fazendo de urso numa mágica” (Queirós 2009: 104). Posteriormente, ele conhece uma jovem e se apaixona por ela. Entretanto, ela adocece, por viver na miséria – “era a fome, o frio, a miséria e a febre” (Queirós 2009: 104) –, e morre. Após a morte da jovem, nota-se a presença da temática da bestialidade humana, pois Estêvão também desrespeita um cadáver. Após retornar à casa, bêbado, “deu com a ponta do pé no corpo inanimado, gritando: *Pouah!* coisa morta!” (Queirós 2009: 104, grifo do autor).

Considerações finais

Eça de Queirós, portanto, utiliza caracterizações grotescas nos folhetins compilados em *Prosas bárbaras*, para construir narrativas em que são abordadas questões da sociedade materialista oitocentista, como a importância do dinheiro nas relações humanas, a desigualdade social e a marginalidade de certos tipos sociais. Em algumas das micronarrativas de “Farsas” e em “Onfália Benoiton”, Eça utiliza-se do grotesco e de temas da literatura fantástica para fazer um retrato da mulher burguesa fútil, apresentando-a como um ser diabólico, capaz de destruir o homem. Nos dois folhetins, ademais, Eça demonstra que o idealismo não tem espaço no mundo materialista. Por essa razão, “Farsas” e “Onfália Benoiton” são dois exemplos bastante significativos da presença da crítica social nos textos iniciais de Eça de Queirós. Como procuramos mostrar, apesar de ser muito conhecido por inserir a crítica social em seus romances de cunho realista, Eça de Queirós já o faz nos seus primeiros escritos, em textos vinculados ao insólito.

Referências bibliográficas

- Batalha, M. C. (2011). Introdução. In M. C. Batalha (Org.), *O fantástico brasileiro: contos esquecidos* (pp. 9–19). Rio de Janeiro: Caetés.
- . (2012). Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. *Revista Letras & Letras*, 28, 481–504.
- Calazans, S. (2009). Grotesco. In C. Ceia, (Org.), *E-Dicionário de termos literários (EDTL)*. <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/grotesco/>.
- Covizzi, L. M. (1978). *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática.
- Delille, M. M. G. (1984). *A recepção literária de H. Heine no romantismo português (de 1844 a 1871)*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda.
- Furtado, F. (1980). *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Kayser, W. (1986). *O grotesco – configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva.
- Lázaro, C. S. B. G. (2007). *Da arte e do artista nas germinais “Prosas bárbaras”*. Coimbra: Faculdade de Letras-Universidade de Coimbra.
- Matos, A. C. (2000). Onfália Benoiton II. In A. C. Matos (Org.), *Suplemento ao dicionário de Eça de Queiroz* (pp. 457–458). Lisboa: Editorial Caminho.
- Monteiro, O. P. (2005). Sobre o grotesco: “inconveniências”, risibilidade, patético. In J. O. Barata (Coord.), *O grotesco* (pp. 23–37). Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa-Imprensa de Coimbra.
- Peixinho, A. T. (2002). *A gênese da personagem queirosiana em “Prosas bárbaras”*. Coimbra: Minerva.
- Queirós, E. de (2009). *Contos I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- . (1992). A propôs du “Mandarim” Lettre qui aurait dû être une préface. In E. de Queirós, *O mandarim* (pp. 195–199). Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda.
- . (1961). A academia e a literatura. In de Queirós, *Notas contemporâneas* (pp. 129–141). São Paulo: Brasiliense.

- Reis, J. B. (2004). Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós. In E. de Queirós *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)* (pp. 165–198). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Simões, J. G. (1945). *Eça de Queiroz: o homem e o artista*. Lisboa: Dois Mundos.
- Sousa, M. L. M. de. (1978). *A literatura “negra” ou “de terror” em Portugal (séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Editorial Novaera.
- Todorov, T. (2014). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.