

INÊS CARDIN BRESSAN

**DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS COM EÇA DE QUEIROZ E FRADIQUE
MENDES**

**ASSIS
2013**

INÊS CARDIN BRESSAN

**DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS COM EÇA DE QUEIROZ E FRADIQUE
MENDES**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Dr^a Rosane Gazolla Alves Feitosa

**ASSIS
2013**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Bressan, Inês Cardin

B843d Diálogos contemporâneos com Eça de Queiroz e Fradique
Mendes / Inês Cardin Bressan. Assis, 2013
163 f.

Tese de Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis
- Universidade Estadual Paulista.

Orientadora: Dr^a Rosane Gazolla Alves Feitosa

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura comparada. 3. Intertextualidade. 4. Queiroz, Eça de, 1845-1900. 5. Mendes, Carlos Fradique. I. Título.

CDD 869
809

Dedico este trabalho ao meu filho, por ter me incentivado na árdua tarefa de escrever esta tese; ao meu marido, pelas ausências e pelo perdão que me concedeu pelo tanto que o esqueci durante este período, e a minha família que sempre me compreende.

AGRADECIMENTOS

A São Miguel Arcanjo, pela ajuda constante na redação desta tese.

Ao Padre Valdeci Antônio de Almeida e a Edno Bressan Júnior (meu marido), que, com suas terapias e grande dose de serenidade, me trouxeram acalanto e tranquilidade.

Especialmente a minha orientadora, Professora Dra. Rosane Gazolla Alves Feitosa, pela atenção e disponibilidade em me atender em todos os momentos nos quais eu solicitei sua ajuda.

A minha amiga Silvânia, pelos momentos de descontração que me proporcionou durante essa árdua tarefa.

A minha irmã Cecília, pelas vezes em que pacientemente me ouviu falar da pesquisa.

À Professora Dra. Marilu Martens Oliveira, que me iniciou na vida acadêmica e me incentivou a tão grande realização.

A Unesp, pela seriedade dos profissionais que a compõem.

“Um texto pode sempre ler um outro e, assim por
diante, até o fim dos textos.
Este meu texto não escapa à regra, ele a expõe e se
expõe a ela.”
(Genette, 2006 [1982])

BRESSAN, INÊS CARDIN. **DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS COM EÇA DE QUEIROZ E FRADIQUE MENDES**. 2013. 163 f. Tese de Doutorado em Letras. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

RESUMO

Esta tese é um estudo sobre a retomada da personagem Fradique Mendes, de Eça de Queiroz, em algumas obras contemporâneas. Foram selecionadas três delas que apresentam relações intertextuais com a obra *A Correspondência de Fradique Mendes*, bem como com a sua personagem principal. São elas: *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós* (MARCOS, 1996), cuja narrativa busca elucidar a autoria de algumas cartas de Eça, mescladas com características de romance policial; *Os Esquemas de Fradique* (VENÂNCIO, 1999), que retrata uma busca incessante para revelar a existência de dois descendentes de Carlos Fradique Mendes, pelo viés de um narrador jornalista; e *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes* (FERNANDES, 2002), que trouxe à vida Carlos Fradique Mendes a partir de um elixir da ressurreição. As motivações pessoais para o desenvolvimento da pesquisa fundamentam-se no fato de ainda não haver estudos mais verticalizados sobre a última fase de Eça de Queiroz, denominada de Último Eça, e pelas inúmeras revisitações de sua obra mais de cem anos após a sua morte. E, ainda, pelo fato de a personagem Carlos Fradique Mendes ter aparecido nos currículos de algumas Universidades, retomando a criação de Eça de Queiroz, subsistente ao longo dos anos. Este estudo é articulado em três capítulos. No primeiro, foram desenvolvidas as teorias voltadas à intertextualidade, desde o seu início até a contemporaneidade, assim como noções sobre a criação de personagens. Para tanto, como plataforma teórica, foram utilizados estudos de Bakhtin, Kristeva, Jenny, Genette, Hutcheon, entre outros. O segundo capítulo centrou-se na fase chamada de Último Eça e apresentou um panorama do percurso desse escritor, justamente no período em que ele publicou em jornais o que, mais tarde, seria a obra *A Correspondência de Fradique Mendes*. Os teóricos utilizados neste capítulo foram Hauser, Campos Mattos, Piedade, Real, Guerra da Cal, entre outros. O terceiro capítulo abordou a permanência de Eça de Queiroz nos romances contemporâneos e como cada um deles se utilizou dos recortes de Eça, principalmente de Fradique, para construir-se como romance intertextual. Todas as obras retomam o escritor Eça de Queiroz num processo de revisitação e prestam homenagem a esse mito das letras portuguesas. Como resultado da pesquisa, fica patente que a revisitação de uma obra se efetiva quando ela possui elementos que justifiquem essa revisitação, o que foi possível mensurar tanto na obra *A Correspondência de Fradique Mendes*, quanto no próprio Fradique. Houve, especialmente na obra de Fernandes, além de uma revisitação, uma transformação da personagem primeira, eternizando, desse modo, o escritor Eça de Queiroz, que figura entre os nomes mais importantes da literatura portuguesa. Para as Letras, tanto portuguesas quanto brasileiras, essa tese contribui para sistematizar o que foi escrito sobre o Último Eça; enriquecer ainda mais o legado queiroziano, na medida em que mostrou de que maneira as três obras contemporâneas foram revisitadas, e apontar como se estabeleceu o diálogo entre o que fora escrito no passado com o que se está sendo escrito atualmente, para trazer à luz Carlos Fradique Mendes. Além disso, a pesquisa também expõe análises de obras contemporâneas que ainda não obtiveram estudos críticos.

Palavras-chave: Intertextualidade. Eça de Queiroz. Fradique Mendes.

BRESSAN, INÊS CARDIN. **CONTEMPORARY DIALOGUES WITH EÇA DE QUEIROZ AND FRADIQUE MENDES**. 2013. 163 S. Doctorate Thesis in Literature. Faculty of Science and Arts, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

ABSTRACT

This thesis is a study about the resumption of the character Fradique Mendes de Eça de Queiroz in some contemporary works. Three among them were selected, which have intertextual connections with the work *A Correspondência de Fradique Mendes* (*The Correspondence of Fradique Mendes*), as well as its main character. They are: *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queiroz* (*The Riddle of the Eça de Queiroz Unpublished Letters*), (Marcos, 1996), whose narrative tries to elucidate the authorship of some Eça's letters, mixed with characteristics of detective novel; *Os Esquemas de Fradique* (*The Schemes of Fradique*) (Venâncio, 1999), which is a constant search to reveal the existence of two offsprings of Carlos Fradique Mendes from the point of view of a narrator journalist; and *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes* (*Autobiography of Carlos Fradique Mendes*) (Fernandes, 2002), which brought to life Carlos Fradique Mendes by a resurrection elixir. The personal motivations for the development of this research are found into the inexistence of more vertical studies about the last phase of Eça de Queiroz, called The Last Eça, and the extensive revisitations of his work more than a hundred years after his death. Yet, the character of Carlos Fradique Mendes have repeatedly appeared in some Universities' syllabus, turning the creation of Eça de Queiroz time proof. Encapsulated in three chapters, the theories over intertextuality were developed in the first one, from its beginning to current time, including notions over the creation of characters. Therefore, studies of Bakhtin, Kristeva, Jenny, Genette, Hutcheon among others were used as theoretic platform. The second chapter was centered into the phase called The Last Eça and introduced an outlook of this writer's path, specifically in a time when he published on the newspapers what later will be called *The Correspondence of Fradique Mendes*. Hauser, Campos Mattos, Piedade, Read, Guerra da Cal among others represented the theoretical background used in this chapter. The third chapter addressed the permanence of Eça de Queiroz among the modern novels and how each one of them made use of Eça's clipping, mainly of Fradique, to be fulfilled as an intertextual novel. All the works retake the writer Eça de Queiroz as a revisiting process and pay a tribute to this myth of Portuguese letters. As a result, this research shows clearly that effectively revisiting a work is possible when it owns elements that justify such a practice, fact which could be measured in the work *A Correspondência de Fradique Mendes* as well as in the very Fradique. Mainly in the Fernandes work, beyond a revisitation there was a transformation of the main character, perpetuating in this way Eça de Queiroz among the most prominent names of the Portuguese literature. For both the Portuguese and Brazilian literatures, this thesis contributes to organize what was written about The Last Eça, enriching the Queiroz legacy to the extent in which the three contemporary works were revisited and a dialogue between the past and the contemporary writings writing was established, bringing to light Carlos Fradique Mendes; the thesis provides as well some analysis of contemporary works which weren't subject of critical study yet.

Key words: Intertextuality. Eça de Queiroz. Fradique Mendes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	009
 1 INTERTEXTUALIDADE, LITERATURA COMPARADA E PERSONAGEM:	
INTERPOSIÇÕES	021
1.1 INTERTEXTUALIDADE: DO INÍCIO À CONTEMPORANEIDADE	022
1.2 LITERATURA COMPARADA: PRINCÍPIOS ELEMENTARES	047
1.3 A NARRATIVA E A PERSONAGEM: NOÇÕES	052
 2 EÇA DE QUEIROZ E A CORRESPONDÊNCIA DE FRADIQUE MENDES:	
CONTEXTO HISTÓRICO	062
2.1 EÇA DE QUEIROZ: CONTEXTUALIZAÇÃO	063
2.2 O ÚLTIMO EÇA.....	064
2.3 FRADIQUE MENDES: CRIAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO	072
2.3.1 Os Fradiques	072
2.3.2 Fradique Mendes queirosiano.....	076
2.3.3 Um projeto heteronímico.....	079
2.3.4 Fradique Mendes: ressonâncias	082
2.3.5 Diálogo entre o passado e o presente em Eça de Queiroz	089
2.3.6 Resumo da obra <i>A Correspondência de Fradique Mendes</i>	092
2.3.7 <i>Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas</i>	101
 3 FRADIQUE MENDES E A CONTEMPORANEIDADE: PRESENÇAS	
3.1 JOSÉ ANTÓNIO MARCOS E O ENIGMA DAS CARTAS INÉDITAS DE EÇA DE QUEIRÓS.....	106
3.1.1 Análise intertextual de <i>O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós</i> de José António Marcos e de <i>A Correspondência de Fradique Mendes</i> , de Eça de Queiroz	109
3.2 FERNANDO VENÂNCIO E OS ESQUEMAS DE FRADIQUE.....	119
3.2.1 Análise intertextual de <i>Os Esquemas de Fradique</i> , de Fernando Venâncio e <i>A Correspondência de Fradique Mendes</i> , de Eça de Queiroz.....	124
3.3 JOSÉ PEDRO FERNANDES E A AUTOBIOGRAFIA DE CARLOS FRADIQUE MENDES	133

3.3.1 Análise intertextual de <i>Autobiografia de Carlos Fradique Mendes</i> e <i>A Correspondência de Fradique Mendes</i> , de Eça de Queiroz	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS	154
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	159

INTRODUÇÃO

Os textos de Eça de Queiroz sempre levaram os leitores a grandes reflexões e, ao longo do tempo, eles sobreviveram e se mantêm, provocando novas leituras, diferentes interpretações e revisitações. No IV Congresso de Queirosianos, em Coimbra, Isabel Pires de Lima (2000, p.70) afirmou:

A actualidade e a perenidade de um escritor decorrem sobretudo da capacidade de os seus textos gerarem sempre novos leitores, produzirem ao longo do tempo novas interpretações, convidarem à constante revisitação. Quando essa revisitação se manifesta através de uma espécie de incorporação do texto ou do universo imaginário do autor por parte de um de seu par, quando uma obra do autor invade um século depois a de outro criador, quando um jogo intertextual desse tipo se estabelece não apenas com um outro criador, mas com uma série de outros criadores de diversas épocas e até de diversas nacionalidades, como é o caso de Eça de Queirós, então estamos perante um escritor que decididamente ultrapassou o tempo e é ele mesmo disseminador de arte.

É procedimento habitual, em tempos pós-modernos, a retomada de textos de um autor por outros autores, como pode ser comprovado na esteira de publicações de muitos livros, desde a década de 1990, que revisitaram a obra de Eça, enfatizando sua atualidade e permanência. De acordo com Melo (2008), são estas as obras contemporâneas que fizeram referência à personagem Carlos Fradique Mendes: *As Batalhas do Caia*, de Mário Cláudio, 1995; *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós*, de José António Marcos, 1996; *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa, 1997; *Os Esquemas de Fradique*, de Fernando Venâncio, 1999; *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, de José Pedro Fernandes, 2002; *A Bela Angevina*, de José-Augusto França, 2005; *Cem Anos sem uma Valsa*, de Manuel Córrego, 2006.

Embora haja revisitações nos textos queirosianos, um levantamento preliminar demonstrou que há poucas publicações referentes à terceira fase de Eça de Queiroz, mais especificamente a *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900). Observou-se também que algumas obras contemporâneas, por não terem sido objeto de pesquisas acadêmicas, não tiveram estudos mais aprofundados. Então, foram escolhidas para serem estudadas nessa tese especialmente *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós*, de José António Marcos (1996), *Os Esquemas de Fradique*, de Fernando Venâncio (1999) e *Autobiografia de Carlos*

Fradique Mendes, de José Pedro Fernandes (2002), que visivelmente estabelecem um diálogo intertextual com o dandy queirosiano. Apontada essa lacuna em relação à divulgação das publicações, percebe-se então a necessidade de se realizarem pesquisas para verificar de que maneira as obras contemporâneas releem Eça de Queiroz, mais especificamente *A Correspondência de Fradique Mendes* (1888). O critério de seleção para a escolha das obras estudadas voltou-se para o fato de haver poucas publicações referentes a elas; optou-se, também, pela escolha de um livro escrito por um profissional das letras, o crítico literário Fernando Venâncio; as outras duas são de autoria de profissionais de outra área, visto serem ambos juristas. José Pedro Fernandes e Antônio Pereira Monteiro Fernandes, ambos da área do Direito, escreveram a obra *O Enigma das Castas Inéditas de Eça de Queirós* (1996) sob o pseudônimo de José Antônio Marcos.

Levando em consideração a importância da obra de Eça de Queiroz para as letras, tanto portuguesas quanto brasileiras, essa tese tem como objetivo analisar, focando uma aproximação textual com o momento cultural da personagem Carlos Fradique Mendes, de que maneira a obra de Eça de Queiroz *A Correspondência de Fradique Mendes* está sendo revisitada pela contemporaneidade.

Tendo em vista o diálogo intertextual que existe entre as construções literárias de Eça de Queiroz com alguns autores contemporâneos, depara-se com a seguinte situação problema: Como e de quais formas *A Correspondência de Fradique Mendes* é revisitada pela contemporaneidade?

No que se refere às hipóteses, as obras supracitadas são bem construídas e bem escritas, porém é perceptível a aproximação delas com *A Correspondência de Fradique Mendes*, a começar pelo título, cuja personagem aparece em duas delas. Na construção dos textos, será observado em que medida se aproximam, se pelos elementos da narrativa, se pela presença de hipertextos ou ainda pela retomada de valores ideológicos e modelos que buscam a representação da sociedade. De caráter bibliográfico, esta pesquisa baseou-se em uma metodologia dedutiva, por ser mais adequada aos seus propósitos; e, diante do caráter analítico-interpretativo, foi alicerçada em uma base bibliográfica que colaborou para elucidar as teorias sobre a intertextualidade, a literatura comparada e também sobre a construção da personagem, com aplicação nas obras selecionadas.

Essa tese está organizada da seguinte forma: no primeiro capítulo, foram analisados os textos basilares da teoria da intertextualidade, cujos alicerces estão sedimentados em Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Gérard Genette, Linda Hutcheon, René Wellek e Austin Warren, Antônio Candido, Sandra Nitrini, Tânia Franco Carvalhal, entre

outros. Embora muitos autores tenham se debruçado sobre esta temática, optou-se por esses pressupostos teóricos, a fim de se verticalizar e de se estabelecer uma linha mestra para o seguimento da pesquisa. À leitura desta plataforma teórica, pôde-se concluir que a intertextualidade, muitas vezes com diversas nomenclaturas, se mostra operatória para não se perder de vista o livro como texto literário. A forma fala! É o que diferencia o texto literário de outros textos. A literatura comparada transita pelos meandros intertextuais e se completa a partir deles, pois ela tem na intertextualidade a sua efetivação. Refletiu-se também sobre a narrativa e a criação da personagem. Nesta, é depositada toda a expectativa do produtor do texto e, naquela, figura toda a criação e suas ações, imbricando valores, emoções, situações, palavras, enfim, a pluralidade da obra literária.

O segundo capítulo envolve a fortuna crítica queirosiana, bem como a fase denominada de Último Eça e a situação histórica da personagem principal, fulcro desta pesquisa, Carlos Fradique Mendes, desde a sua criação até a sua retomada na contemporaneidade. Para tanto, foram utilizados autores como Arnoud Hauser (1954), A. Campos Matos (1993; 2000), Ana Nascimento Piedade (2002;2033), Miguel Real (2006), Guerra da Cal (1979), Antonio José Saraiva (1999), Carlos Reis (1999), Carlos Ceia (1999), Isabel Pires de Lima (1988;2000), entre outros que serviram de fontes de pesquisa para as informações que aqui foram expressas. Ao contextualizar o escritor Eça de Queiroz, achou-se pertinente traçar o perfil literário desse escritor em sua última fase denominada Último Eça. Em seguida, foi focada a construção da personagem Carlos Fradique Mendes, construída em camadas discursivas, metaforicamente denominadas ‘cebola’, cujo centro figura o Fradique de Eça e Ramalho; na camada superior está o Fradique das Correspondências e em uma mais acima se encontra o Fradique dos efabuladores, formando uma esfera perfeita, como já apontou Eduardo Gonzales Moreira (2011). Finalizando esse segundo capítulo, apresenta-se o resumo de *A Correspondência de Fradique Mendes*, para garantir que futuros leitores possam ter conhecimento dessa obra de forma completa.

No terceiro capítulo, estão dispostas as análises interpretativas das obras *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós*, de José António Marcos (1996); *Os Esquemas de Fradique*, de Fernando Venâncio (1999), e *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, de José Pedro Fernandes (2002), a fim de apresentar de que maneira o hipotexto *A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queiroz, motivou o desenvolvimento de outros hipertextos, que são as obras analisadas nesse trabalho. Assim, após densa pesquisa, são mostradas algumas informações sobre os respectivos autores, bem como o resumo das

obras em questão, para depois adentrar-se no universo da intertextualidade e da construção das narrativas.

Ao serem escolhidas as obras em questão, havia muitas expectativas e, entre elas, a de um reencontro com a personagem Fradique na contemporaneidade. No entanto, tal expectativa frustrou-se ao ser tomado contato com duas das obras: *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós* e *Os Esquemas de Fradique*, que não ofereceram a retomada da personagem, mas referências às obras de Eça, à própria obra *A Correspondência de Fradique Mendes*, e até alusões à personagem. Em *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós*, há a busca para descobrir a autenticidade de algumas cartas de Eça, que também foram atribuídas a Fradique, porém a temática principal se estabelece em um grupo de personagens que são apaixonados por Eça e ficam às voltas com as suas obras. O enredo tenta se firmar como romance policial, ao mesmo tempo descontrói essa tentativa, pois não há clima de suspense nem de mistério em torno do crime ocorrido.

Em *Os Esquemas de Fradique*, o enredo se desenvolve em torno dos descendentes de Fradique Mendes, o que também não constituiu uma retomada da personagem, mas sim da sua descendência. O enredo se construiu em torno da figura de um jornalista que, após conhecer um neto de Fradique, foi contratado por ele para descobrir informações sobre o avô, não havendo desse modo a reconstrução da personagem de Eça.

Embora tenha também sido escrita por um jurista, *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes* encantou desde o início com o atendimento da expectativa de reencontro com a personagem Fradique. Nela, após ter bebido um elixir, Fradique ressurgiu, agora com toques de modernidade e com um jeito mais descontraído de ser. Além de oferecer uma leitura mais prazerosa para o leitor, essa obra permite maior verticalização por oferecer um denso material de aprofundamento literário, beirando um trabalho metalinguístico, visto se tratar da reconstrução da personagem Fradique Mendes por ele próprio. Narrado em primeira pessoa, ao adentrar no universo da narrativa é possível sentir a presença do dandy queirosiano, agora com toques de humanidade, longe da perspectiva de perfeição, o que faz com que haja certa identificação com o universo real, já que ele apresenta virtudes e defeitos como todo ser humano. Desse modo, foi possível uma aproximação maior com a obra *A Correspondência de Fradique Mendes*, por tratar-se de um texto que possui muito mais recursos comparativos e pontos possíveis de análises, justificando, desse modo, um trabalho mais extenso voltado a ela.

Muito se tem discutido sobre as revisitações a essa personagem, que acabaram gerando as efabulações contemporâneas; talvez por isso não seja possível desvincular o

universo fradiquiano – criatura – do eciano – criador, que encanta leitores e permeia os campos literários, produzindo uma história da literatura densa e cheia de vida.

Para entender um pouco do universo de Eça de Queiroz, faz-se necessária uma retomada histórica. O século XIX é rico em produções literárias. “Neste período, o realismo com que Stendhal e Balzac descreveram a situação e a sua compreensão da dialética que estava a agitar a sociedade, não teve paralelo na literatura do seu tempo, mas a ideia do romance social andava no ar” (HAUSER, 1954, p.906). Já não era mais possível construir uma personagem sem atender às expectativas da sociedade. Em Portugal, surgiu então uma literatura na qual “cabia a recatada ilustração de serões burgueses, sem excessos críticos que pusessem em causa o equilíbrio das instituições” (REIS; 1999, p. 315).

O Realismo e o Naturalismo portugueses, diferentemente do Romantismo, inauguraram-se pela insurgência e ruptura dos ideais do movimento romântico. Acostumados às leituras intimistas e com o rigor formal, os leitores se encontraram diante de uma nova tendência, cuja crueza e cientificismo eclodiram em uma ação renovadora da sociedade contemporânea portuguesa. Ao tocar nos termos Realismo e Naturalismo portugueses é impossível não se reportar à Questão Coimbrã, às Conferências de Casino e à Geração de 70.

Para Guerra da Cal (1979), a Questão Coimbrã, também chamada de “Bom Senso e Bom Gosto”, foi a manifestação de um grupo de jovens estudantes inconformados com os valores oficiais vigentes. Com ela, pode-se dizer que teve início o espírito contemporâneo da produção literária portuguesa, já as Conferências de Casino, foram uma série de conferências realizadas na Primavera de 1871, em Lisboa, por um grupo de jovens escritores, como, para citar alguns: Antero de Quental, Batalha Reis, Adolfo Coelho, Augusto Soromenho, Augusto Fuschini, Eça de Queiroz, Germano Vieira de Meireles, Guilherme de Azevedo, Jaime Batalha Reis, Oliveira Martins, Manuel Arriaga, Salomão Sáraga e Teófilo Braga. Para eles, havia uma necessidade premente de transformar a sociedade retoricizada e trazer à luz os ideais europeus.

De forma emblemática, a discussão entre o Casino e o Parlamento parecia limitar-se a uma luta entre realistas e românticos. Entretanto, o que os conferencistas do Casino desejavam era, em última análise, a moralização da sociedade, através da denúncia dos seus erros e vícios. Se Eça condicionava a arte a causas permanentes e causas acidentais ou históricas, o que coincidia com as ideias de Flaubert e Taine, por sua vez em concordância com as de Proudhon, também as entendia como estabelecadora de uma moral: a literatura era, pois, a estratégia pedagógica do escritor (RIBEIRO, 2000, p. 77).

Entretanto, embora houvesse discórdia no número de escolas literárias, o que realmente os conferencistas desejavam era pôr à mostra a devassidão da sociedade, para, a partir daí, preparar as inteligências para o progresso iminente e os resultados da ciência.

A Geração de 70, que participou ativamente da Questão Coimbrã e das Conferências, colaborou também para a formação intelectual e histórica da sociedade portuguesa. Para Machado (1981), foi essa geração que despertou não só a literatura, mas sobretudo a cultura portuguesa da letargia da degenerescência romântica.

Entretanto, para Ribeiro (2000, p. 77):

Nem todos os que costumam ser relacionados entre os da Geração de 70, como Oliveira Martins, estão ligados desde os acontecimentos de Coimbra, em 65-66, como Eça e Ramalho, além, claro, de Antero. Alguns, como Batalha Reis, passam a ser mencionados em episódios mais próximos dos anos 70. Outros, como Adolfo Coelho, só poderiam ser acrescentados a partir das Conferências do Casino, em 1871. Outros ainda, tomando parte nas Conferências, não estavam exatamente afinados com seu espírito, como Augusto Soromenho. E haverá os que, obrigatoriamente citados, nem sempre tiveram o mesmo comportamento, como Teófilo, ou não participaram das Conferências, como Ramalho Ortigão.

Ainda que alguns tenham ou não participado desses acontecimentos, que outros tenham participado com maior e outros com menor expressão, para sobre esta Geração o vulto de colaboração efetiva para o crescimento intelectual e a transição do Romantismo para o Realismo português. Fruto dessa geração, ativista e polêmico, Eça de Queiroz, mesmo após cem anos de sua morte, é “lido, relido e estudado por brasileiros e portugueses com idêntico interesse” (LIMA, 2000, p. 69). E, tal perenidade se justifica pela indiscutível “elevada dimensão artística e da actualidade da obra queirosiana” (LIMA, 2000, p. 69). Por ser a figura mais vultosa deste período, este autor merece criteriosa atenção.

Eça de Queiroz, em suas obras, representou as tensões ideológicas do Realismo em Portugal. Suas narrativas, cujo ponto identificador é a descrição, em alguns casos convergem para a representação de sua vida pessoal e da sociedade burguesa. Em sua fase naturalista, de acordo com Saraiva e Lopes (1996), Eça de Queiroz produziu *O Crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Basílio* (1878), *O Mandarim* (1879), *A Relíquia* (1887) e *Os Maias* (1888). Neste período, inserem-se *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900), *A Ilustre Casa de Ramires* (1900) e *A Cidade e as Serras* (1901). Foram várias as produções literárias deste renomado autor, todavia, esta tese se concentrará na sua última fase, em

especial na obra *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900) e nos ecos fradiquianos na contemporaneidade.

Para Real (2006), nesse período, também chamado de o Último Eça, Queiroz teve seu olhar voltado para as massas urbanas e rurais, cujas temáticas consistiram em alimento para as suas crônicas jornalísticas. Embora ainda pouco explorado neste período, Miguel Real (2006) o designa como “humanista”, pois o autor se propôs a “combater a decadência da Europa e de Portugal, desmistificando e satirizando, pelo romance, pelo conto e pela crônica, os quatro pilares sociais pervertidos da sociedade finissecular oitocentista” (REAL, 2006, p.14). Tais pilares consistiam em: democracia, domínio do dinheiro, educação positivista e decadência do Evangelho.

As personagens ficcionais desse último Eça, consideravelmente otimistas, são Fradique Mendes, Jacinto, Gonçalo Mendes Ramires e São Cristóvão, mas é a criação de Fradique a parte fulcral desta tese. Criado por Eça, Fradique detém semelhanças óbvias com seu criador, principalmente no que se refere à ideologia. Nele, Eça expôs sua própria trajetória.

Segundo Matos (1993), há que se considerar, na construção de Carlos Fradique Mendes, três personagens. O primeiro Fradique é um “heterônimo coletivo”, criado por três escritores: Jaime Batalha Reis, Antero de Quental e Eça de Queiroz, entre 1868 e 1869. O segundo surgiu em um episódio no *Mistério da Estrada de Sintra*, em 1870, e, finalmente, de forma individual, Eça o retomou em textos que mais tarde foram compilados e gerou *A Correspondência de Fradique Mendes* (1888), cujo caráter aparece como enigmático, controverso e também perspicaz.

Ainda de acordo com Matos (1993), a fim de subverter o marasmo em que jazia Lisboa, Fradique possuía uma ideologia da escola dos satanistas do Norte. Morou em Paris e conheceu escritores como Baudelaire, Lecomte de Lisle e Branville. O primeiro Fradique fugiu à divindade e, ao citar Joel Serrão em *O Primeiro Fradique Mendes*, Matos (1993) afirma que o satanismo seria uma experiência de autoafirmação e contundência à cultura vigente. No *Mistério da Estrada de Sintra* (1870), Eça de Queiroz apresentou aos seus leitores um Fradique com um caráter impecável, talentoso e até “quase uma obra de arte” (MATOS, 1993, p.437). Em 1888, Eça expôs a Oliveira Martins o desejo de publicar um livro sobre a personagem Fradique. Em 1900, saiu em volume *A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queiroz. No entanto, o que diferencia o primeiro Fradique do último é justamente que aquele tem o temperamento mais astuto, cuja tangência é voltada para as ações fortes, enquanto o último, segundo Matos (1993, p. 438):

Este Fradique (1834-1888) será agora um aristocrata rico, descendente de antigos navegadores, ‘de uma velha e rica família dos Açores’. Estudara em Coimbra e em Paris, acompanhara Garibaldi na conquista das Duas Sicílias, fizera parte, com 34 anos, do estado-maior, de Napier na campanha da Abissínia.[...] Fradique correspondia-se com Mazzini e visitara Vítor Hugo em Guernesey.

Após tantos anos de criação desse Fradique, é possível vê-lo, ainda, presente nos textos contemporâneos. A obra *A Correspondência de Fradique Mendes* foi publicada no final do século XIX, em um momento cujos ânimos estavam enfraquecidos. A partir da desestabilização do poder, ocorreram então transformações sociais, políticas e econômicas, com a marginalização das camadas populares. As incertezas que assolavam a sociedade portuguesa distanciavam ainda mais Portugal dos outros países europeus. Sobre esse distanciamento, a personagem Fradique Mendes, em suas cartas, buscou firmar os valores tradicionais de Portugal referentes à cultura e aos costumes.

Em relação ao estado atual da arte, observa-se que, nos últimos anos, algumas teses, dissertações e artigos foram produzidos por pesquisadores sobre o tema em pauta. Tais pesquisas foram encontradas por meio de uma varredura na Plataforma Lattes, bem como pela busca de sites acadêmicos, em uma média de quarenta páginas em cada site. As palavras-chave utilizadas foram Fradique Mendes e Eça de Queiroz e foram encontradas indicações de 1991 a 2011. Com esse material, objetivou-se facilitar a percepção dos pesquisadores interessados neste possível estudo e, a seguir, apresentam-se as teses e dissertações encontradas, em ordem cronológica.

Em 1991, Isabel Idelzuite Lustosa da Costa concluiu o Mestrado em Ciência Política (Ciência Política e Sociologia), pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ-Tec), com a dissertação “Brasil pelo método confuso: a representação do Brasil no humor de Mendes Fradique”. Embora a dissertação seja na área de Ciência Política e Sociologia, a personagem Fradique Mendes é ironicamente utilizada.

Em 1999, Sônia de Brito defendeu sua tese de Doutorado em Letras, pela Universidade Estadual Paulista, Júlio Mesquita Filho (UNESP-ASSIS), sob o título de “Criador/Criatura: Eça/Fradique, um jogo especular”. Nesse trabalho, a autora trata do processo de criação da personagem Carlos Fradique Mendes do ponto de vista do coletivo, visto que foram três os idealizadores do personagem, para, em seguida, dissertar, especificamente sobre a personagem que prenuncia o fradiquismo na obra de Eça de Queiroz, e finaliza apresentando a fusão intratextual em que Eça é o criador e Fradique, a criatura. Tais

reflexões pautaram-se na questão dos limites entre o real e o ficcional, para concluir que Fradique Mendes é uma criação ancorada em fragmentos de amigos e também do próprio Eça, ou como propõe a própria autora, “Na biografia de Fradique Mendes, constatou-se que Eça criou o inexistente com pedacinhos de seus amigos, logo, sua “alma” é uma colcha de retalhos: Antero, Proudhon, Renan, Balzac, Baudelaire, o próprio Eça...” (BRITO, 1999, p. 194).

Em 2000, a tese de Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais, com o título “Eça, Huysmans & Schopenhauer – uma ironia da Decadência” foi defendida por Onofre de Freitas. Essa tese é desenvolvida, inicialmente, pela discussão do gênero da obra *A Correspondência de Fradique Mendes*, para depois analisá-la em sua estrutura e sob o foco da (des)construção narrativa. Seu autor finalizou-a estabelecendo um estudo comparativo entre esta obra, *À rebours* de J. – K. Huysmans e *O mundo como ideia e representação*, de Arthur Schopenhauer, assinalando o (des) encontro intertextual dos seus autores. Vale ressaltar o aspecto intertextual apresentado através do dialogismo de duas partes entre si.

Em 2003, Iara Regina Franco Rodrigues efetivou sua Dissertação de Mestrado, cujo título é “A (re) construção da identidade nacional em *A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós, e *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes*, de José Eduardo Agualusa”, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nessa pesquisa, a autora centrou-se na obra *A Correspondência de Fradique Mendes* e *Nação Crioula - A correspondência secreta de Fradique Mendes*, a fim de verificar de que forma o texto de Eça foi absorvido pelo texto de Agualusa (1997). Através da análise do discurso e do dialogismo, observou-se como acontece o processo de transformação social entre ambos os contextos. Para subsidiar a teoria dessa dissertação, a autora valeu-se dos conceitos de literatura comparada, a fim de estabelecer um estudo da relação entre textos e culturas, e ainda, mostrar como esta relação se manifestou na composição do discurso literário. Contextualizou as obras em análise, apontando seus aspectos histórico-sociais para, em seguida, mostrar as vozes da polifonia existentes em ambos os livros. Em *A Correspondência de Fradique Mendes*, há diversas vozes que são esmiuçadas no decorrer da pesquisa, bem como a de crítica social, a da religiosidade e aquela que trata também do panorama da sociedade portuguesa, seus costumes e sua gente. Na obra *Nação Crioula; a correspondência secreta de Fradique Mendes*, a pluralidade de vozes é evidenciada pela influência do outro no discurso do próprio narrador. “Embora as vozes não apareçam explícitas, elas não estão totalmente abafadas, tornando-se possível identificá-las através das mudanças de tons

marcados por pontos de exclamação, pontos de interrogação, reticências, conjunções ou expressões em itálico” (RODRIGUES, 2003, p. 81).

Rosana Apolonia Harmuch, em 2006, encerrou seu Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná – UFPR, com a tese intitulada “Terrorismo na Literatura de Eça de Queirós”, trabalho no qual a autora se propôs a mostrar que, na obra de Eça de Queiroz, houve a proposta de estabelecer uma comunicação com o leitor, através da criação de personagens variadas inseridas em situações ligadas ao mundo literário. Mostrou também a insistência de Eça em povoar seus mundos com personagens escritores. Segundo ela, “As cartas de Fradique são aqui tomadas por mim como uma alternativa tomada por seu criador para um dos paradoxos da modernidade, o *terrorismo teórico* (termo utilizado por Antoine Compagnon) e a consequente aproximação entre autor, obra e leitor” (HARMUCH, 2006, p.6). Ao tratar dos textos não ficcionais, o ardil foi mais explícito, pois houve uma constante tematização dos vários aspectos da arte literária, constituindo-se também em manifestações terroristas.

Em 2008, Cléverson Ribas Carneiro concluiu seu Doutorado pela Universidade Federal do Paraná com a tese “Mendes Fradique e seu método confuso: sátira, boemia e reformismo conservador”. A pesquisa constituiu uma análise dos limites interpretativos que determinaram, por um lado, o ostracismo de Mendes Fradique, e por outro lado, a descoberta desse autor nos últimos anos. E ainda tratou de uma análise do conjunto publicado sob o pseudônimo de Mendes Fradique. A pesquisa teve como objetivo geral “identificar os meandros composicionais dos pastiches assinados por Mendes Fradique, que se apresentavam como um caso particular de inacabamento do processo que Mikhail Bakhtin denominou romancização” (CARNEIRO, 2008, p.6). O autor expôs Mendes Fradique como uma paródia de uma das personagens mais famosas de Eça de Queirós e também com características boêmias.

Em 2008, Francisco José Sampaio Melo concluiu sua pesquisa de doutorado em Porto Alegre, com o trabalho cujo título é “Sobre o romance lusófono, a permanência criativa de Eça de Queirós: relações transliterárias entre Eça de Queirós e cinco romancistas contemporâneos”, tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, na área de concentração de Teoria da Literatura. Nela, Melo (2008) apontou a permanência de Eça de Queiroz na contemporaneidade através das relações existentes entre a vida e a obra deste autor e o romance lusófono contemporâneo. Ao teorizar sobre a intertextualidade, o autor deixou expressa a atualidade desta nas obras contemporâneas e indicou o fio intertextual que

esteve presente na investigação do fenômeno literário das obras analisadas. No que se refere à personagem, o autor buscou em Aristóteles o início das reflexões sobre a complexidade da personagem na construção da obra, para, em seguida, rastrear em *As batalhas do Caia* de Mário Cláudio (1995), *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa (1997), *A visão de Túndulo por Eça de Queirós* de Miguel Real (2000), *A bela Angevina* de José-Augusto França (2005) e *Cem anos sem uma valsa* (2006), de Manuel Córrego, os elementos que comprovam o diálogo intertextual desses com dados bibliográficos do autor português e com obras em que Eça de Queiroz constituiu uma personagem de eleição. Dados de sua biografia ou das personagens por ele criadas são retomados nas cinco obras investigadas, nas quais a presença queirosiana adquiriu fisionomia variada.

Em 2009, Roberto Loureiro Júnior finalizou o Mestrado em Letras, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), com a dissertação intitulada “Jacinto, Fradique e Gonçalo: impasses oitocentistas sob o olhar do último Eça”. A trilogia do último Eça escrito por esse pesquisador tratou das relações existentes entre os personagens Gonçalo, da *A Ilustre Casa de Ramires*; Jacinto, d’ *A Cidade e as Serras* e Fradique, d’ *A Correspondência de Fradique Mendes*. No texto, Loureiro Júnior (2009) buscou demonstrar que Eça, por meio dessas personagens, defendeu a necessidade de a sociedade adotar nova postura contra o espírito romântico já ultrapassado. A trilogia representou três propostas do autor: Gonçalo, português que, pelo passado, revigorou suas forças para romper o presente; Jacinto, português que, pelas origens, buscou dialogar com seu país e com seu mundo; e Fradique Mendes, português, livre das amarras sociais e sem temores.

Eduardo Gonzalez Moreira está com Mestrado em andamento na Universidade de São Paulo (USP), cuja dissertação tem como título “Às margens do cânone: Trajetória de Fradique Mendes”.

Em 2011, Giuliano Lellis Ito Santos defendeu seu Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), com a tese que tem como título “A Ideia de História no Último Eça”. Nessa pesquisa, há o estabelecimento de uma análise entre as três obras de Eça de Queiroz: *A Ilustre Casa de Ramires*, *A Cidade e as Serras* e *A Correspondência de Fradique Mendes*. Assim, o autor buscou entender a ideia de História nelas presente. Inicialmente, traçou um panorama do “Último Eça” e, depois, entrou na análise das obras. Ao tratar da *Correspondência de Fradique Mendes*, ele estabeleceu uma divisão entre as partes e fez um quadro com a publicação dispersa delas. Em seguida, falou sobre as Memórias e Notas e a construção da personagem Fradique, fundamentada em três fontes: o testemunho de amigos, as cartas e a convivência com o herói da narrativa.

Thaís Marassi Prado, em 2011, pela Universidade de São Paulo, efetivou sua tese de Doutorado com o título “A correspondência, as memórias e as notas de Carlos Fradique Mendes - uma imagem de cosmopolita para o Portugal do século XIX”. Nesse trabalho, a autora fez uma análise da produção literária atribuída à personagem Carlos Fradique Mendes, bem como das abordagens estratégias narrativas, discursivas e composicionais que formam o legado fradiquiano. A dissertação de mestrado da mesma autora, com o título “O Protótipo do homem Português do século XIX, via Fradique Mendes”, não foi localizada à disposição *on line*.

Existem inúmeros artigos publicados, no entanto, é nos **Anais do III e IV Encontro Queirosianos** que se encontra uma boa fonte de pesquisa. O de 1995, realizado pela Universidade Estadual de São Paulo, e o IV Encontro, realizado em 2000, em Coimbra, possuem textos voltados para Fradique Mendes.

Assim, é possível afirmar que esta tese contribui para a elucidação de um diálogo que se estabeleceu entre a história e o olhar do presente. Fica patente a pertinência da abordagem da retomada pelos autores contemporâneos, cujas obras são objeto desta pesquisa, dos textos de Eça de Queiroz, bem como os intertextos e a construção dos elementos da narrativa. Por conseguinte, colocam-se à luz textos literários históricos, em tempos de pós-modernidade, textos literários brasileiros e portugueses em um processo de revisitação à obra queirosiana. Devido à contemporaneidade das obras analisadas, elas ainda não tinham sido submetidas a estudos mais verticalizados. Desse modo, esta tese apresentou toda uma análise mostrando que a revisitação à obra de Eça, bem como a sua permanência na ficção contemporânea, efetiva-se pelas retomadas intertextuais da obra e também das personagens queirosianos, especialmente em *A Correspondência de Fradique Mendes*. Entretanto, elas não aconteceram de modo gratuito. Foram motivadas, sobretudo, pela relevância da literatura produzida por Eça, que continua a despertar nos portugueses e brasileiros o fervor para a (re) leitura de seus textos, numa produção literária que se perpetua há mais de um século, justificando desse modo o interesse pelos estudos intertextuais. A seguir serão apresentadas as teorias que fundamentaram esta tese, com textos basilares de Bakhtin, Kristeva, Genette, Jenny e outros.

1 A INTERTEXTUALIDADE, LITERATURA COMPARADA E PERSONAGEM: INTERPOSIÇÕES

É da história que se servem os escritores para compreender o momento vigente. Embora se enfrente uma avalanche pluricultural, que muitas vezes traz a sensação de que o passado está esquecido, é justamente nele que se busca a compreensão do *status quo*. Com a literatura ocorre processo similar. Ainda que as obras contemporâneas retratem com crueza a realidade, é no passado histórico que se encontram elementos que ajudam a sociedade a se compreender na dimensão histórico-literária. É preciso considerar que muitos escritores, renomados ou não, fizeram parte deste processo de interferência nos fatos futuros. Alguns são mais retomados por autores contemporâneos, expressando uma busca incessante de uma produção literária que subsista ao longo dos anos.

Ao propor apresentar como se efetivou a retomada da personagem Carlos Fradique Mendes em algumas obras contemporâneas, bem como encontrar as relações intertextuais existentes entre elas e a obra de Eça de Queiroz, *A Correspondência de Carlos Fradique Mendes* (1888-1900), faz-se necessário, primeiramente, apresentar teorias sobre a intertextualidade, sobre a literatura comparada, além de considerações sobre o processo de criação de uma personagem.

Desse modo, é possível afirmar que o homem sempre buscou, incessantemente, o conhecimento de seu mundo, e essa busca colabora para a transformação da sociedade que o cerca. Porém, o alicerce do cabedal científico não subsiste sozinho, visto que ele parte de um conhecimento anterior para realizar-se mais completo, acessível e, por essa razão, mais aceito pela sociedade. Com a literatura não é diferente. Para Ronald de Carvalho (1984, p. 51):

As literaturas são como seixos no fundo quieto dos rios: precisam de muitas e diferentes águas para se tornarem polidas. E, se por um lado podem ficar menores, perdem, por outro, certas arestas duras e agressivas, infinitamente mais nocivas à sua perfeição.

É pensando nessa metáfora que se pode verificar como a reescritura da palavra dos outros é um dos modos de se avançar nesse universo aquífero que é o da produção de textos literários. Nesta esfera, alguns pesquisadores diligentes se debruçaram sobre as teorias da intertextualidade, ora convergindo para as mesmas ideias, ora opondo-se a elas. A teóricos

como Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Laurent Jenny, Gérard Genette, Linda Hutcheon, Tânia Franco Carvalhal, Sandra Nitrini, entre outros, deu-se primazia para subsidiar a primeira parte deste capítulo, cujos objetivos são, além de estabelecer a visão desses autores no que tange à intertextualidade, também evidenciar a importância dessa plataforma teórica para a análise das obras, preestabelecidas como fulcro desta tese.

No que se refere à teoria da literatura, também serão apresentadas algumas noções de construção de personagem, bem como de literatura comparada. Tal ênfase justifica-se pela presença marcante de Fradique Mendes, de Eça de Queiroz, desde sua criação até a atualidade. Para tanto, serão utilizados textos basilares de René Wellek e Austin Warren, Antonio Candido, Gérard Genette, Aguiar e Silva, entre outros, a fim de servir de subsídio para a análise da personagem em questão.

1.1. INTERTEXTUALIDADE: DO INÍCIO À CONTEMPORANEIDADE

Antes de Bakhtin dedicar-se à formulação da teoria do dialogismo, alguns linguistas o fizeram, cabendo aqui mencioná-los como precursores de alguns procedimentos do dialogismo. São eles, o “discurso citado (R. Jakobson); paródia, estilização, diálogo interior (I. Tinianov e B. Eikhenbaum); o discurso dialogado como forma mais natural de discurso (Iakubinski); o monólogo versus diálogo (V.V Vinogradov)” (MACHADO, 1995, p. 310). Apesar da existência desses estudos, foi com Bakhtin que houve maior profundidade sobre o tema.

Ao contextualizar o sentido da palavra, Bakhtin atribui-lhe o significado atrelado ao contexto. Se há um número diverso de contextos, o mesmo ocorrerá com os significados. Durante seu percurso como crítico literário, ele escreveu muitos livros sobre diversos assuntos, surpreendendo seus leitores e epígonos. Para Bakhtin (1988, p.74), “o romance é uma diversidade de linguagens organizadas, às vezes de línguas e de vozes individuais”; e o plurilinguismo, ainda na sua visão, introduz-se no romance através dos discursos do autor, do narrador e das personagens. O romancista depende das vozes de suas personagens para poder descortinar o seu discurso original; logo, todo romancista necessita de falantes dentro de seu texto. Assim, “a pessoa que fala e seu discurso constituem o objeto que especifica o romance criando a originalidade deste gênero” (BAKHTIN, 1988, p. 135).

Ao tratar da fala, o autor supracitado apregoa que, em todos os campos da existência humana, uma expressão constitui palco da fala de outras pessoas.

Qualquer conversa é repleta de transmissões e interpretações das palavras dos outros. A todo instante se encontra nas conversas ‘uma citação’ ou ‘uma referência’ àquilo que disse uma determinada pessoa, ao que ‘se diz’ ou àquilo que ‘todos dizem’, às palavras de um interlocutor, às nossas próprias palavras anteriormente ditas (BAKHTIN, 1988, p. 139).

Portanto, o autor acima explicita que muitas das palavras pronunciadas habitualmente, grande parte delas provém do discurso de outrem. Com o romance, ocorre fenômeno parecido, pois ele se utiliza de todas as formas dialógicas de transmissão da fala do outro e de construções cotidianas. Nas obras *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós* (1996), *Os Esquemas de Fradique* (1999) e *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes* (2002), ocorre nitidamente esse processo. Frequentemente encontram-se citações, referências, alusões à obra primeira, *A Correspondência de Fradique Mendes*; e, se não à obra, ocorre a referência à personagem Carlos Fradique Mendes. Tais evidências estão explicitadas no capítulo três desta tese.

Para Bakhtin (1988), existem três categorias básicas que sustentam os procedimentos de criação da linguagem no romance. A primeira, a hibridização, é “a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado” (BAKHTIN, 1988, p.156). A segunda é a inter-relação dialogizada das linguagens, cuja forma mais característica é a estilização, definida como “a representação literária do estilo lingüístico de outrem” (BAKHTIN, 1988, p. 159). Outro tipo de procedimento, próximo à estilização, é a variação que ocorre quando, propositadamente, se introduz “um material da língua de outrem nos temas contemporâneos, reúne o mundo estilizado com o mundo da consciência contemporânea, põe à prova a língua estilizada, colocando-a em situações novas e impossíveis a ela” (BAKHTIN, 1988, p. 160). E, finalmente, a última categoria, que são os ‘diálogos puros’:

O diálogo das linguagens não é somente o diálogo das forças sociais na estética de suas coexistências, mas também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce; aqui a coexistência e a evolução se fundem conjuntamente na unidade concreta e indissolúvel de uma diversidade contraditória e de linguagens diversas. Este diálogo está carregado de diálogos romanescos saídos pragmaticamente do tema; dele, isto é, do diálogo das línguas, ele empresta seu desespero, seu inacabamento

e sua incompreensão, sua concretude vital, sua “naturalidade”, tudo aquilo que o diferencia tão radicalmente dos diálogos puramente pragmáticos (BAKHTIN, 1988, p. 161).

Em suma, o discurso romanesco serve para representar os sujeitos falantes e seus universos ideológicos.

Robert Stam (2000), ao discutir o pensamento de Mikhail Bakhtin, afirma que, embora este grande autor tenha escrito sobre muitos assuntos, em todos eles encontram-se variações do tema central da linguagem e do dialogismo, que “assume diversos nomes, poliglossia, heteroglossia, polifonia, dialogismo” (STAM, 2000, p. 12). Estes termos estão todos associados à comunicação de pessoas, de texto e de grupo sociais. Consiste em poliglossia as diferenças entre as línguas naturais. A heteroglossia são as multilinguagens encontradas em uma mesma língua. Para Bakhtin, este termo denomina “a diversidade de tipos discursivos produzidos no contexto social” (MACHADO, 1995, p.310). Heteroglossia são as linguagens de gerações, de classes, de gêneros, de locais. E, finalmente, polifonia que, para Machado (1995, p. 314), é a

[...] radicalização do processo de descentramento da linguagem. O discurso polifônico torna o romance uma manifestação multívoca, em que as mais diversas vozes sociais encontram um espaço de emissão. Entram na constituição da polifonia não só as vozes dos personagens representados, como também as vozes dos gêneros.

Na ótica da polifonia, as personagens dentro do universo do romance estão em permanente evolução, possuem vozes e por elas demonstram suas ideologias. A polifonia também está presente na obra contemporânea de Fernando Venâncio *Os Esquemas de Fradique*. É comum encontrar, na leitura do texto, trechos nos quais são perceptíveis diversas vozes inseridas no contexto, que surgem ora para chamar a atenção do interlocutor para determinado aspecto, ora para ressaltar a autoridade de Eça de Queiroz como escritor:

Claro que lhe estou grato, que digo, gratíssimo, pela oportunidade que me deu nesta investigação. “Se eu tivesse tempo, quem fazia isso era eu”, disse-me já duas vezes. Posso imaginar. Para ela era fácil. Sabe tudo sobre Fradique, e fala-me dele como se o tivesse conhecido. O Fradique isto, o Fradique e o Eça aqueloutro. E mais Antero, e mais o Batalha Reis. E o Oliveira Martins. Andou com eles na escola. Eu li, do Eça, “A Cidade e as Serras”. E, do Carlos Fradique Mendes, a “Correspondência”, e foi por causa deste trabalho. Verdade seja dita que o Eça de Queirós, na Introdução às

cartas ajuda muito, fica-se logo com uma ideia de conjunto. Só que, para o dr. Cristiano, o que interessa é o resto (VENÂNCIO, 1999, p.24). (grifo nosso)

Nesse fragmento, é possível perceber toda uma visão literária sobre a introdução às cartas d'*A Correspondência*, e que também não é uma visão somente da personagem. Em outro momento, encontra-se a visão de uma sociedade machista, que, muitas vezes, se incomoda com o comportamento feminino, que pode ser averiguada pelo discurso do protagonista Martinho Telha, ao tratar da professora doutora Valéria, quando da leitura do livro que ele havia iniciado:

Ela sabe controlar a expressão, já há muito lho notei. Põe-se a ler, ou a escutar, e a gente não consegue decidir se está atenta, ou desinteressada, ou a olhar para ontem. Mas, depois, percebe-se que não perdeu uma. Isso faz-me confusão. A Tânia é o contrário, e não é para melhor. Ainda a gente está a dizer as coisas, já está para reagir. Às vezes engana-se, pois claro. Previu mal. Raça de mulheres. Por que não haverão elas de ser normais? (VENÂNCIO, 1999, p. 30). (grifo nosso)

Certamente, sob o conceito de que as mulheres possuem visão diferente dos homens e condições para a realização das atividades é que se ouve, nesse trecho, em tom irônico, as vozes masculinas.

Na visão de Stam (2000), para Bakhtin as categorias-chave – carnaval, heteroglossia, polifonia e dialogismo – agregam ao mesmo tempo o textual, o intertextual e o contextual. Da mesma forma, o “autor literário, como o eu concebido por Bakhtin, não é uma entidade estática, mas antes uma energia disponível, que existe em interação com os outros eus e personagens” (STAM, 2000, p.18). Tal energia disponível abrange, por certo, as relações entre os textos e o autor, o leitor e o intertexto. Para Stam (2000), em toda a sua obra Bakhtin reforça a ideia de natureza relacional ou dialógica do discurso; logo, a palavra dialogismo incorpora sentidos e conotações, sem nunca desviar-se da ideia central de “relação entre o enunciado e outros enunciados” (STAM, 2000, p. 73).

Bezerra (2005), ao tratar desse tema, aponta que a passagem do monologismo para o dialogismo tem na polifonia a sua forma suprema. E afirma ainda que, no enfoque polifônico, a personagem possui autoconsciência e se constitui como “traço dominante na construção de sua imagem” (BEZERRA, 2005, p. 193). Assim, como no romance a polifonia

se define pela multiplicidade de vozes e de consciências, ambas as características de cada peculiaridade do seu universo. Por isso, para Bezerra (2005, p. 195):

O autor do romance polifônico não define as personagens e suas consciências à revelia das próprias personagens, mas deixa que elas mesmas se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências, pois as sente a seu lado e à frente como ‘consciências equipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusíveis’ como a dele, o autor.

Bezerra (2005) arrisca ainda as características do romance polifônico, semelhantes àquelas definidas por Bakhtin:

As personagens participam da história, interagem com o autor, que é um regente, não interfere nas vozes nem as controla, deixa que elas se cruzem e interajam, que participem do diálogo em pé de igualdade contanto que permaneçam imiscíveis; cada personagem é um sujeito que mantém sua individualidade marcada pelo papel que desempenha (BEZERRA, 2005, p. 198).

Para Bakhtin, o conceito de dialogismo consiste nas várias vozes sociais que estão representadas no interior dos textos. Vale, portanto, retomar este conceito, apresentado por Irene A. Machado (1995, p. 310):

Ciência das relações formulada por Bakhtin através da observação da interação existente na dinâmica das enunciações, dos organismos, dos fenômenos e do homem com o mundo. O dialogismo celebra a alteridade, a necessidade do outro, tornando-se, deste modo, a categoria primordial através da qual Bakhtin pensará as relações culturais. Todos os fenômenos analisados à luz do dialogismo são considerados em sua bidirecionalidade, a orientação de um eu para o outro.

A noção de dialogismo se estabelece no *continuum* espacial do texto e a interação entre o eu e o tu, ou entre o eu e o outro. Ao enfatizar o papel do ‘outro’ na construção textual, percebe-se a corroboração de que as palavras não pertencem exclusivamente ao seu enunciadador, pois nelas há a probabilidade de outra voz ou vozes. E, a partir do momento em que o ‘eu’ se afasta do espaço da interação, ele se pluraliza e expande-se em muitas vozes que dialogam e discutem no texto em debate com outros; é neste processo que há a retomada de outro ou de outros textos. Dialogismo, portanto, é, segundo Bakhtin (2008), a convivência, no

interior de um mesmo texto, de diferentes focalizações, de diferentes ideologias, e cada perspectiva é representada por uma voz. Cada uma dessas vozes luta e enfrenta outras, de diferentes pontos de vista, e o efeito desse enfrentamento é o que ele chama de polifonia.

Depois de definir o dialogismo como forma de reciprocidade e de intercomplementação entre as personagens literárias, Bakhtin (2008) tratou da personagem como aquele ser que interage, discutindo e dialogando com o autor. Para exemplificar essa teoria, citou as personagens no romance polifônico de Dostoiévski.

Bezerra (2005) apregoa que:

A personagem é um dado essencial da relação entre o estético e o real, é um produto da relação de seu criador com a realidade, tem antecedentes concretos e objetivos nessa realidade e é por ela alimentada, por isso não pode ser inteiramente criada “a partir de elementos puramente estéticos”, pois, se assim fosse, “não seria viva, não iríamos sentir sua significação estética” (BEZERRA, 2005, p. 199).

Embora tenha atribuído substancial valor à personagem, Bakhtin imputou ao autor a posição de uma relação dialógica entre a consciência criadora (autor), Eça de Queiroz e a consciência criada (personagem), Carlos Fradique Mendes, no caso deste estudo. Para Bakhtin, “é a posição do autor em relação às personagens que caracteriza a polifonia no romance” (BEZERRA, 2005, p. 199). Posição esta de relação dialógica, entre consciência criadora e a consciência criada, pois ambas participam do diálogo com o direito à audição de outras vozes.

Na década de 1960, Julia Kristeva trouxe para o público francês as ideias de Bakhtin, cujas teorias foram concretizadas no seu livro *Introdução à Semanálise*. Nele, a autora estabeleceu a lógica da linguagem e, posteriormente, a lógica da poética, e sua análise se efetivou através da linguagem. É nessa esfera que se articulam as diferenças, pois o escritor da história, para participar dela, utiliza-se de seu passado, de sua história, de sua moral, que são inscritos no texto. Para Kristeva (1974), a estrutura (texto) literária nunca está pronta, pois ela se elabora em referência a uma outra estrutura.

Esta dinamização do estruturalismo só é possível a partir de uma concepção, segundo a qual a ‘palavra literária’ não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior (KRISTEVA, 1974, p.62).

Por conseguinte, a obra literária resume-se a um cenário no qual escritor, destinatário e personagem dialogam e demonstram seus ideais através das palavras, nas quais se lê, pelo menos, uma outra palavra.

Kristeva (1974, p. 62) reportou-se a Bakhtin ao afirmar que ele foi o primeiro a introduzir na teoria literária a voz do outro. Dessa forma, a “palavra literária” não seria mais como um bólido no espaço, mas um diálogo, no qual há “cruzamentos de superfícies textuais”, cujos elementos são escritor, destinatário e contexto atual ou anterior, para retomar esta última citação.

Ao trazer essa teoria para a tese desta pesquisa, a retomada do texto e da personagem queirozianos, pode-se destacar que há explicitamente cruzamentos textuais dentro das obras em questão. Dessa forma, os entrecruzamentos se dão pelas relações estabelecidas entre escritor, destinatário, contexto atual (de leitura) e contexto anterior (de produção), ou seja, o escritor Eça de Queiroz, os leitores de ontem e os de hoje, juntamente com os contextos contemporâneos de Fradique Mendes e os leitores atuais, com o olhar no presente com vistas no passado. Certamente, as leituras atuais são mais ricas e mais densas, visto serem beneficiárias das múltiplas possibilidades de interpretação, resultantes do advento de novas obras e de novas teorias já apresentadas no universo literário.

Logo, depois de inserido na sociedade e na história, o texto é reflexo do que o escritor lê nestes espaços e depois os reescreve. Embora a história linear apareça como abstração, o escritor, através da infraestrutura dos textos, escreve a história e a moral que, muitas vezes, não podendo ser explícita, torna-se velada e implícita no discurso social. Kristeva (1974) estabeleceu também o estatuto das palavras, que são suas articulações com as outras na frase, e também as três dimensões do espaço textual: “o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo)” (KRISTEVA, 1974, p. 63). Para ela, a articulação do estatuto das palavras define-se horizontalmente entre sujeito e destinatário e verticalmente entre o texto e o contexto, para revelar algo muito maior, “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Assim, “todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Desse modo, a palavra especializada funciona em três dimensões: o sujeito, o destinatário e o contexto. O texto concebido como monológico estabelece-se como dialógico, pois sempre haverá um diálogo entre ele e seu destinatário.

Ao nutrir-se nas fontes dos formalistas russos, Kristeva (1974) também mencionou o caráter dialógico da comunicação linguística, bem como a instituição de dois modos de narração da narrativa: são o discurso indireto e o direto. Em Bakhtin, a discussão sobre o assunto diferencia-se das posições assumidas pelos formalistas, pois, para ele, o diálogo pode ser monológico; o monólogo pode ser frequentemente dialógico e as relações dialógicas devem ser revestidas de palavras e tornam-se enunciações. Destarte, ainda reportando-se a Bakhtin, a autora apregooou ser no diálogo o único espaço possível da vida da linguagem. E, em outro nível, o do espaço romanesco, demonstrou-se o duplo caráter da linguagem, o sintagmático e o sistemático; aquele se realiza na extensão e na presença da metonímia; este se realiza na associação, na ausência e pela metáfora. O dialogismo bakhtiniano designou a escritura como intertextualidade, visto que quem ocupa o espaço da escritura do texto é a ambivalência. “O termo ambivalência implica a inserção da história (da sociedade) no texto, e do texto na história; para o escritor, são uma única e mesma coisa” (KRISTEVA, 1974, p.67).

Ainda na esteira de Bakhtin, Kristeva (1974) retomou todo o pensamento do autor russo para mostrar que a escritura de um texto se efetiva como leitura do que foi escrito anteriormente, ou seja, o texto é réplica daquilo que foi publicado antes. Esse conceito aplica-se, às obras contemporâneas relacionadas a Fradique Mendes, visto que elas só existem por consequência de outra já publicada anteriormente.

O romance polifônico é visto como absorção do carnaval e o romance monológico como menipeia. Bakhtin atribuiu ao diálogo e à ambivalência as únicas formas que permitem ao escritor expressar-se na história, ora negando ora afirmando algum tipo de moral. De fato, é na carnavalização que se estabelece a transgressão da lei e, já que o romance polifônico não é o lugar onde se pode dizer tudo, mas nele é possível transgredir as leis vigentes, é este o tipo de romance que engloba a estrutura carnavalesca.

Na narrativa, à luz de Bakhtin, Kristeva (1974) distingue três categorias de palavras: a primeira é a direta, que exprime a voz do sujeito do discurso; “é a palavra do autor, que anuncia, que expressa, a palavra denotativa que deve fornecer a compreensão objetiva, direta” (KRISTEVA, 1974, p. 71). Esse tipo de palavra não tem consciência das influências das outras, estranhas a ela. A segunda é a palavra objetual, que é “o discurso direto das ‘personagens’” (KRISTEVA, 1974, p. 72); essa palavra não se aproxima do autor; pelo contrário, distancia-se dele. Tanto uma quanto a outra são unívocas, sem consciência das influências. A palavra objetual, ao mesmo tempo em que é orientada para o seu objeto, acaba por ser objeto de orientação. A terceira é a palavra de outrem. Nela, o autor pode inserir um

significado novo, além daquele que ela já possui. Assim, a expressão adquire duas significações, o que a torna ambivalente, ou seja, é o escritor quem fala, “mas um discurso estranho está constantemente presente nessa palavra que ele deforma. Nesse tipo ativo de palavra ambivalente, a palavra de outrem é representada pela palavra do narrador” (KRISTEVA, 1974, p.72). Essa categoria é caracterizada pelo fato de que o autor explora a palavra de outrem sem alterar o seu pensamento, em benefício próprio. A autora cita, ainda, como exemplo destas ambivalentes, os textos de autobiografia, confissões polêmicas, as réplicas e os diálogos camuflados, evidenciando que o romance é o único gênero que possui palavras ambivalentes.

Devido à dinâmica dos textos, houve a necessidade de uma redistribuição dos gêneros, conseqüentemente a constituição de uma tipologia dos discursos. Assim, tem-se o discurso monológico, que compreende a descrição e a narração; o discurso histórico e o discurso científico. Neles o sujeito assume o papel de Deus e ao mesmo tempo se submete, censurando-se e não dialogando. No discurso dialógico, que compreende o carnaval, a menipeia e o romance polifônico, “em suas estruturas, a escritura lê uma outra escritura, lê-se a si mesma e se constrói numa gênese destruidora” (KRISTEVA, 1974, p. 76).

Ao tratar do monologismo épico, a autora estabeleceu que, na épica, o sujeito não dispõe da fala de outrem nem da palavra ambivalente, como requer Bakhtin. Prevaecem nela a linguagem, as associações e as metonímias. A estrutura carnavalesca manifesta-se nos jogos populares, no teatro e na prosa medieval. O carnaval é dialógico, visto suas distâncias, relações, analogias e oposições. Quem dele participa é ao mesmo tempo participante e espectador. Assim, reportando-se a Bakhtin, Kristeva (1974, p. 78) escreve:

Tendo exteriorizado a estrutura da produtividade literária refletida, o carnaval, inevitavelmente, traz à tona o inconsciente que subtece esta estrutura: o sexo e a morte. Organiza-se entre eles um diálogo, de onde provêm as díades estruturais do carnaval: o alto e o baixo, o nascimento e a agonia, a alimentação e o excremento, o louvor e a impreciação, o riso e as lágrimas.

Na releitura de Bakhtin, Kristeva (1974) apresentou suas contribuições elucidando algumas questões e reafirmando outras. O que se faz notório ressaltar é o seu valor para a literatura, a fim de que muitos leitores tenham acesso à obra deste autor russo e seus conceitos, de uma forma facilitada.

Laurent Jenny (1979) também refletiu sobre a questão da intertextualidade em seu texto “A estratégia da forma”. Nele, o autor apontou que somente o diálogo com outras obras é que vai colaborar para se apreender o verdadeiro sentido e a estrutura de uma produção literária. Ora, se é pelo diálogo com outras obras que se descobre o verdadeiro sentido da obra literária, pode-se afirmar que as obras contemporâneas citadas nesta tese estabelecem um diálogo evidente com o texto queirosiano e com a sua principal criação, estabelecendo, desse modo, o seu valor intrínseco e perene.

Para o autor, o Renascimento e o início do século XX são os dois momentos oportunos nos quais a intertextualidade teve sua efetivação. Se qualquer texto remete para outros textos, quer explícita, quer implicitamente, é do ponto de vista genético que a obra estabelece uma ligação com a intertextualidade. Assim, Jenny (1979) afirma:

Acontece ainda que a intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra. Assim sucede com todos os textos que deixam transparecer a sua relação com outros textos: imitação, paródia, citação, montagem, plágio, etc. A determinação intertextual da obra é então dupla: por exemplo, uma paródia relaciona-se em simultâneo com a obra que caricatura e com todas as obras parodísticas constitutivas do seu próprio gênero (JENNY, 1979, p. 6).

Para ele, o que ainda constitui um dilema é determinar o grau de explicitação da intertextualidade nas produções. Esta sempre vai ocorrer de maneira crítica, pois seu caráter principal é a criticidade. Porém, antes de adentrar neste campo, Jenny (1979) reportou-se a Harold Bloom, ao afirmar que todo poeta sofre a angústia da influência, e tal angústia é que levaria o autor a modificar o que já leu, ou “os modelos que o seduzem” (JENNY, 1979, p. 8). E também se reportou a McLuhan, que busca os fatos textuais não na história do sujeito criador, mas na evolução das mensagens emitidas. Para McLuhan, a memória literária é resultado da capacidade de memorização dos que pertencem àquela época. No entanto, Jenny (1979, p.10) apregooou que McLuhan omitiu o principal elemento constituinte da intertextualidade: o “trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo e qualquer processo intertextual”. Assim, as obras literárias não são apenas memórias, mas resultado de um processo de transformação e de assimilação dos protótipos literários.

Ao retomar Tynianov, Jenny (1979, p. 13) explanou que o russo sugeriu a hipótese de que toda obra literária é construída como uma rede de “duplas relações diferenciais: primeiro com textos literários pré-existentes; segundo com sistemas de

significação não literários, como as linguagens orais”. Dessa forma, nessa retomada, chega ao pensamento de Julia Kristeva, para constatar que a intertextualidade designa a transposição de um ou vários sistemas de signos em outro.

O autor de “A estratégia da forma” estabeleceu, então, uma fronteira para a intertextualidade. Dessa forma, tratará de intertextualidade somente naqueles textos nos quais são encontrados elementos anteriormente estruturados. Assim, ao tratar da “alusão sutil”, afirmou que nela se pressupõe que o leitor irá entender os indícios discursivos das reminiscências como uma intertextualidade fraca, e a citação e a paródia, como uma intertextualidade forte. Para ele, a principal característica da intertextualidade é desarticular a linearidade do texto. Cada referência textual abre espaço para duas alternativas: o prosseguimento da leitura, vendo o fragmento textual como algo inerente àquele texto, ou então a retomada do texto de origem em busca da cognoscibilidade.

Na visão de Jenny (1979, p. 22), a linguagem da intertextualidade é a soma dos textos sincronizados:

A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao do discurso monológico coerente. Basta uma alusão para introduzir no texto centralizado, um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo.

A presença explícita de Eça de Queiroz e de suas características juntamente com toques intertextuais dão o tom da obra *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós*, de José António Marcos (1996). Em todos os capítulos é possível encontrar indicações de obras, semelhanças ou até referências ao estilo de Eça:

Mas quanto a mim, digo e repito que o Eça era essencialmente um escritor antiborrão e quaisquer manuscritos que apareçam agora sem terem sido revistos pelo próprio são mais alguns borrões que se vão lançar sobre a sua obra! Você sabe como foi implacável a sua luta contra a imperfeição, em que cada período saído da sua pena era trabalhado, torturado, filtrado mil vezes, chegando-o a transformar num inferno a vida dos pobres tipógrafos, que viam as suas provas sucessivamente inutilizadas... Por isso é que de um modo geral, toda a sua obra póstuma apresenta defeitos notórios, desequilíbrios formais evidentes, ideias e situações meramente esboçadas e até falsificações, pois há especialistas que afirmam serem introduzidas, nas obras póstumas do Eça, palavras, ou até frases que não foram escritas por ele (MARCOS, 1996, p. 31).

E ainda:

- Por amor de Deus, Vilarinho! Só lhe peço que não seja tão radical e admita, ao menos, que o seu critério acerca da publicação póstuma dos escritos de Eça de Queirós é, não só contestável, como até contestado pela maioria dos críticos queirosianos. A verdade é que, por exemplo, *A tragédia da Rua das Flores*, a despeito das suas fraquezas, não fez baixar a minha admiração sem limites pelo Eça e satisfaz a minha curiosidade em conhecer o texto, embora pouco elaborado daquilo que foi, parece, quanto ao tratamento do incesto, a primeira versão de *Os Maias*, a sua obra máxima (MARCOS, 1996, p. 33).

Esta presença virtual e avassaladora confere à intertextualidade uma fecundidade e consistência surpreendentes.

O enquadramento também constitui um dos problemas da intertextualidade. Ele ocorre quando se retiram vários fragmentos e coloca-os dentro de uma moldura. Dentre os tipos de enquadramentos, Jenny (1979) citou os anagramas, o enquadramento narrativo tradicional, a alteração da moldura narrativa pela intertextualidade e a desintegração do narrativo. Por conseguinte, qualquer enunciado submetido a um processo intertextual sofre três espécies de tratamentos, cuja função é inseri-lo no neoconjunto textual, a saber: a verbalização, a linearização e o engaste. A verbalização se efetiva quando, ao retomar um enunciado, ocorrem marcas tipográficas que são estranhas ao texto, pois este fenômeno nunca ocorre com os caracteres originais. Então, a função da verbalização é justamente reduzir aquilo que está alheio ao texto e se caracteriza como não verbal. Na linearização, o próprio discurso intertextual impõe ao texto uma linearização, pois o significante só se desvenda pouco a pouco e com extremo labor. E, finalmente, a terceira espécie de tratamento, o engaste, é a forma de como inserir um fragmento textual, deixando o texto harmônico.

Ao discorrer sobre as figuras da intertextualidade, Jenny (1979) apregoeou que os fragmentos intertextuais estão constantemente em transformações, e as figuras de retórica oferecem uma matriz bem diversificada, a fim de facilitar a identificação da alteração sofrida no texto. A paronomásia é uma delas, e consiste em alterar o texto original, porém mantendo a sonoridade. Nesse caso, o fato de modificar a escritura dos termos confere ao texto um sentido novo. A elipse é a repetição desarticulada de um texto ou fragmento dele. Pela sua arte de frustrar o leitor pelo inesperado, acaba por deixá-lo impaciente diante do arquitexto. A amplificação é “a transformação do texto original por desenvolvimento das suas virtualidades semânticas” (JENNY, 1979, p. 39). À amplificação é dada a capacidade de enriquecimento do texto. A hipérbole é a transformação de um texto pela excelência da sua qualificação; é o

exagero, a superlativação dos termos. E, finalmente, as inversões, que são encontradas nas intertextualidades parodísticas, por conta de seu caráter irônico. Há a Inversão da situação enunciativa, quando há a mudança do alocutário, e a Inversão de qualificação, na qual se mantém as personagens da narrativa, porém elas recebem nova qualificação. E, ainda, a Inversão dos valores simbólicos, caso em que os símbolos apresentados em um texto recebem nova conotação no outro. E, finalmente, a mudança de nível de sentido, no qual “um esquema semântico é retomado no contexto num novo sentido” (JENNY, 1979, p.43).

Para Jenny (1979), toda intertextualidade é ideológica e a repetição por si só não existe, pelo contrário, ela vem carregada de uma carga ideológica cuja função poderá ser de crítica, valoração e transformação. Sua função é difundir certos discursos, cujo peso escraviza; ainda que sejam brilhantes, tais discursos muitas vezes são retrógrados. É necessário expô-los para serem apagados, obliterados. No caso da personagem Carlos Fradique Mendes, suas ideologias foram expostas desde a sua primeira criação. Os Fradique Mendes foram três. O primeiro possuía uma ideologia satanista, cuja tendência cultural era de origem romântica. O segundo Fradique era original e excêntrico. Tinha o olhar frio e inquisidor. “Era quase uma obra de arte” (QUEIRÓS, 1870 *apud* MATOS, 1993, p. 437). O terceiro, embora tenha sido criado por Eça, Antero e Batalha Reis, foi com Eça que teve a sua biografia escrita e suas características mais acentuadas. Ele era um perfeito *gentleman*. Não gostava de chamar a atenção para si, era religioso, um exaltador da originalidade e discípulo de todas as ideologias.

Ao tratar da intertextualidade como reativação do sentido, Jenny (1979, p. 45), afirma que ela é a ferramenta mais eficaz de desassossego, pois é necessário, ao proceder à tessitura de um texto, evitar o “triunfo do clichê”. Para tanto, apela-se para um trabalho de transformação textual. No entanto, se, por um lado, o que já está efetivado nutre qualquer tipo de texto, por outro, há que se ter o cuidado de não permitir sua imersão total, visto que a retomada sempre está acompanhada de estereótipos. Nesse caso, “a expressão literária fechar-se-ia no balbuciar duma reserva de lugares-comuns infinitamente repetidos” (JENNY, 1979, p. 45).

No que se refere à intertextualidade como espelho dos sujeitos, Jenny (1979) apontou que tanto o sujeito enunciador quanto o sujeito do enunciado são concebidos como plenos de ficções, pois:

Já não se acredita no sujeito que se pretendia matéria do livro; a partir de agora inverte-se a questão: são os livros a matéria do sujeito, sujeito escrevente ou sujeito escrito. Em consequência, não haverá mais odisséia sem ‘travessia da escrita’. A verdade literária, como a histórica, só pode constituir-se na multiplicidade dos textos e das escritas – na intertextualidade (JENNY, 1979, p. 47).

Para ele, tanto a verdade literária quanto a histórica se constituem mediante o processo intertextual. Sendo assim, a intertextualidade se estabelece na justaposição de todas as formas possíveis para construir um sistema arquitetural.

A desconstrução dos velhos discursos constitui objeto da intertextualidade, que também acaba se estendendo para o discurso social. Portanto, longe da radicalidade, ela nunca é insipiente, pois “seja qual for o seu suporte ideológico confesso, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora” (JENNY, 1979, p. 49).

A intertextualidade pressupõe, portanto, um conhecimento prévio de leitura e um conhecimento de mundo relativamente complexo, pois implica no reconhecimento de evocações de outros textos. Ora, a análise intertextual estabelece que a repetição por ela mesma é inexistente, ou seja, se há referência intertextual é porque está sendo exercida a função crítica sobre a forma.

Diante do exposto, conclui-se que Jenny pouco inova em relação aos conceitos de Bakhtin e de Kristeva; o que ele traz de novo é a inserção das figuras da intertextualidade.

O diálogo entre os textos também suscitou Gérard Genette¹ a produzir relevantes reflexões na década de 1980. Ao aprofundar seus estudos, ele afirmou que o texto posto em relação (manifesta ou não) com outros textos é chamado de transtextualidade. O que Julia Kristeva definiu como intertextualidade, o autor supracitado definiu como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 2006, p. 8). Ele estabelece cinco tipos de relações transtextuais. O primeiro ele chamou de intertextualidade explícita e implícita. Aquela é a citação, com ou sem referência, e com aspas, caracterizada pelo plágio ou “empréstimo não declarado” (GENETTE, 2006, p. 8); e a implícita, pela alusão, que, para ser compreendida, necessita de uma maturidade maior por parte do leitor, pois supõe a percepção dos elementos inseridos no texto de origem.

¹ Genette escreveu *Palimpsestes: La littérature au second degré*, em 1982, porém a versão utilizada como fonte de pesquisa nesta tese é a 2 ed. Monolíngue de 2006, cuja tradução foi feita por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho, sob os auspícios da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

O segundo tipo é a paratextualidade, que é uma relação “menos explícita e mais distante” (GENETTE, 2006, p. 9). São exemplos os títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, posfácio, advertências, prólogos, notas marginais, notas de rodapé, orelha, capa, autógrafos, ou seja, aqueles paratextos que “fornecem ao texto um aparato variável e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende” (GENETTE, 2006, p. 9).

O terceiro tipo, o autor chamou de metatextualidade, que é a relação, o comentário “que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (GENETTE, 2006, p. 11). No caso das obras em análise, não se pode dizer que ocorreu esse terceiro tipo, visto que em todos os momentos abundam referências aos textos queirosianos e, também, à personagem Carlos Fradique Mendes.

O quarto tipo é hipertextualidade, item ao qual o autor confere uma importância substancial. Para ele, hipertextualidade é “toda relação que une um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei de hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2006, p. 12). Assim, o texto A, hipotexto, é a obra base, a original, e o texto B, o hipertexto. O autor atribuiu a esse conceito de hipertexto a noção de texto de segunda mão ou derivado de outro preexistente; é a obra como um todo. Para ele, a derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto fala de outro texto. Pode ainda ser de uma outra ordem, em que o texto B não trate do texto A, porém não poderia existir daquela forma sem A. Ao referir-se a este, Genette (2006) o qualificou de transformação, pois ele evoca o texto A, sem necessariamente falar dele. Tal transformação poderá ser simples, direta, complexa e indireta. Neste caso de transformação, por exemplo, um texto (B) apresenta uma história completamente diferente daquela apresentada no texto A, no entanto, para construí-la, se inspira no tipo estabelecido em A. Para ele, a imitação consiste também em transformação, pois “exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico” (GENETTE, 2006, p.14). Nesta constituição, gera-se o texto imitado e o imitativo.

O autor prosseguiu afirmando que a transformação de um texto ocorre quando se extraem dele algumas páginas, o que chama de transformação redutora. No entanto, para imitá-lo seria necessário alcançar dele um domínio ao menos parcial, ou seja, “o domínio daqueles traços que se escolheu imitar” (GENETTE, 2006, p. 14). Ao tratar estas questões, o autor de *Palimpsestos* utilizou-se de exemplos como Odisseia, Ulisses, Homero e Virgílio.

O mais incorpóreo e velado é o quinto tipo, que ele chamou de arquitekstualidade, que é o “mais abstrato e o mais implícito” (GENETTE, 2006, p. 11). É uma “relação completamente silenciosa que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual” (GENETTE, 2006, p. 11). Ela normalmente é titular, infratitular, acompanhando o título na capa. Ex: Romance, narrativa, poemas. Os cinco tipos de transtextualidades não são estanques; imbricam-se e engendram-se. Destarte, a arquitekstualidade se constitui pela via da imitação, logo pela hipertextualidade, que é a tomada da obra.

O livro *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, de José Pedro Fernandes, é todo pautado n’*A Correspondência de Fradique Mendes*, aproximando-se inclusive do estilo de Eça. Embora contemporâneo, o estilo descritivo permeia toda a obra e somente em alguns momentos há a presença de uma linguagem mais leve e mais solta, como requer a pós-modernidade. Ademais, pode ser visto também um Fradique Mendes mais descontraído do que o seu modelo, evocando o que Genette (2006) chamou de arquitekstualidade, ou seja, a imitação pela transformação indireta, como se pode ver na seguinte passagem:

É que nas minhas cartas para ele, eu costumava brincar com as fórmulas literárias de que ele mais gostava (<Céus louvados!>, <Ai de mim>, <De sorte que><De todo o ponto considerável>, <Em todo o caso>, <Fiquei docemente alvoroçado>, <Habent sua fata libelli, Sub tegmine, fagi> etc., etc.) e ele achou que essas cartas, por serem demasiado galhofeiras, não eram representativas da minha suposta bela forma epistolar (FERNANDES, 2002, p. 125).

Na transtextualidade estão contidas intertextualidade – referências a trechos – e paratextualidade – relação menos explícita e mais distante, pois não há como considerar os textos sem a transcendência textual. Assim, Genette (2006) ponderou que as diversas formas de transtextualidade são aspectos de toda a textualidade.

Todo o texto, se citado, é citação e essa é uma prática literária bem definida; no que se refere ao prefácio e à crítica, ele os caracterizou como gêneros. Somente o arquitekto não se constitui como categoria, mas uma classificação literária. Quanto à hipertextualidade, “é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais” (GENETTE, 2006, p. 18).

O autor estabeleceu, então, um quadro geral das práticas hipertextuais. Embora tenha iniciado com um quadro básico, no decorrer da escritura de seu texto, ele foi aperfeiçoando-o e, finalmente, estabeleceu-o como complexo e definido. Os gêneros

hipertextuais são a paródia, o travestimento e o pastiche. Para ele, a paródia estrita ocorre por transformação semântica, pela qual altera e deprecia o objeto parodiado. O travestimento ocorre por transposição estilística, ou seja, ele degrada o conteúdo por meio de transposições estilísticas. Tanto a paródia quanto o travestimento procedem por transformação do texto. Já o pastiche satírico ridiculariza sua forma pelo exagero e exacerbações estilísticas e procede por imitação de estilo.

As obras a serem analisadas nessa pesquisa enquadram-se na paródia e no travestimento, visto tratarem-se de obras que operam a transformação do texto primeiro. É certo que, em nenhum momento se percebe a degradação de algum elemento, no entanto, é notória a capacidade dos escritores em transformar aquilo que já fora escrito por Eça de Queiroz, em reelaborar os diálogos, além da própria personagem. Consideramos que essas obras “paródicas” constituem um fato enriquecedor, que amplia e favorece a circulação do legado queirosiano.

Não por outra razão, o autor assinalou o uso abusivo do termo paródia e rebatizou o pastiche ou a paródia canônica de “paródia séria”, que parece contradizer o senso comum. A divisão funcional entre esses termos se impõe como paródia e pastiche não-satírico, cuja função é a transformação do texto; e o travestimento e a charge, como satírico, cuja função é a mesma. No entanto, ainda restaram duas vastas categorias, que, segundo Genette (2006, p. 23), “nunca foram consideradas por si mesmas, e conseqüentemente ainda não têm nome”.

Por isso, a proposta de nomeá-las. Para as transformações sérias, ele sugeriu o termo “transposição” e, para as imitações sérias, sugeriu “forjação”. Genette (2006) esquematizou toda a sua teoria e estabeleceu, nas relações propostas, três outras nuances. Entre o lúdico e o satírico, ele introduziu o irônico; entre o satírico e o sério, o autor inseriu o polêmico, e entre o lúdico e o sério, o humorístico. No entanto, as imbricações de uma função e outra sempre gerarão confusões nas análises das grandes obras. Assim, a partir destas imbricações, há a possibilidade de práticas mistas, pois:

Um mesmo hipertexto pode ao mesmo tempo, por exemplo, transformar um hipotexto e imitar um outro: de uma certa maneira, o travestimento consiste em transformar um texto nobre, imitando para fazer dele o estilo de um outro texto, mais difundido, que é o discurso vulgar (GENETTE, 2006, p.26).

Ou seja, a imitação e a transformação poderão ocorrer ao mesmo tempo e com o mesmo texto.

De todas as práticas textuais, a transformação séria ou a transposição é, na visão de Genette (2006), a mais importante das práticas hipertextuais, pela sua importância histórica, pelo teor estético das obras que dela resultam e também pela abrangência e pela amplitude dos processos que a envolvem. Enquanto a paródia se define por uma modificação mínima, o travestimento se define por um tipo único de transformação estilística; o pastiche, a charge, a forjação procedem da imitação, resultando em textos breves. A transposição, antagonicamente, aplica-se a obras de grandes dimensões e opera com diversidade de procedimentos transformadores. Para Genette (2006), a forma de transposição de maior difusão é a tradução, que consiste em transportar um texto de uma determinada língua para outra. Embora, para o autor, toda tradução altere o sentido do texto traduzido, ele considera neste campo a presença de boas e más traduções. Evidentemente que o prejuízo maior impõe-se sobre a poesia, pela sua própria intraduzibilidade.

Embora a transestilização seja uma reescrita estilística, cuja única função é a mudança de estilo, Genette (2006) afirmou que, inevitavelmente, ela acompanha outras práticas, como a tradução e a transmetrificação. Isso posto, afirmou que a leitura relacional oferece aos leitores duas oportunidades: a primeira, que é a do fechamento do texto; e a segunda, o deciframento das estruturas internas dele. Desse modo, a hipertextualidade fornece a vantagem de se produzir algo novo com aquilo que já existe. Assim, os textos surgem no hoje com o olhar no passado, e os escritores oferecem aos leitores a produção de obras mais complexas e sobrepostas, o que acarreta em uma literatura com sabor de conjunto. “A hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena” (GENETTE, 2006, p. 48).

Em 1978, Leyla Perrone Moisés também refletiu sobre a intertextualidade, porém o fez sob um viés crítico. Para ela, a principal característica que as obras literárias sofreram, a partir do XIX, foi a possibilidade de leitura múltipla. Tal multiplicidade de leitura justifica também o fulcro desse trabalho, que é justamente apresentar como e de quais formas a obra queirosiana e a personagem Fradique Mendes são revisitadas pela contemporaneidade.

As personagens começam a revelar a voz ideológica ou psicológica de seus autores e isso faz que não mais haja leituras unitárias, mas sim plurissignificativas. As relações entre os diferentes discursos e os diferentes textos foram algumas das vicissitudes enfrentadas pela crítica, pois “alusões, citações, paródias, pastiches, plágios inserem-se agora na própria tessitura do discurso poético, sem que seja possível destrinchá-lo daquilo que lhe seria específico e original” (MOISÉS, 1978, p. 58).

Para a autora, o inter-relacionamento entre os textos não é algo novo. Ainda que em diferentes áreas, a relação entre os textos sempre caracterizou a atividade poética. Assim, “Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura” (MOISÉS, 1978, p. 59). Por vezes, a fonte não era algo literário, por outras se buscava na Bíblia grande referência de modelo estrutural e, até mesmo, de fonte de citações. O que a autora considerou recente é a sistematização destas referências, assumida pelos autores, uma vez que, anteriormente, elas se realizavam sem qualquer menção à fonte. Todavia, com os estudos bakhtinianos, os procedimentos intertextuais começaram a ser sistematizados. Nessa linha, o escritor, ciente da neutralidade e da pureza, busca palavras povoadas por outras vozes.

A autora se reportou à Julia Kristeva, ao pontuar que no discurso monológico predomina a crença no ser, a lógica formal, e no discurso dialógico predomina a oposição ao ser, uma transgressão, gerada por sua peculiar idiosincrasia. Para Moisés (1978), nos últimos tempos há muitas grandes obras literárias dialógicas, como exemplo, Fernando Pessoa que, com seus heterônimos, estabelece uma verdadeira polifonia, “cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações” (MOISÉS, 1978, p. 63).

Essa nova abordagem sistematizada da produção literária acabou impondo à crítica seus efeitos diversos, no entanto, interessa desvendar em que medida o dialogismo crítico diferencia-se do dialogismo poético. Em sua gênese, a crítica sempre foi intertextual, pois sempre se escreveu um texto sobre outro; destarte, ocorre um entrecruzamento de textos, o analisado e o analisante. Para a autora, a própria citação dentro de um texto já esboça nuances de intertextualidade, mas o que interessa mesmo é “o trabalho de absorção e de transformação de outros textos por um texto, trabalho dificilmente realizável num tipo de crítica ciosa de declarar suas fontes” (BUTOR *apud* MOISÉS, 1978, p. 64).

Ao tratar da intertextualidade crítica e sua explicitude, Moisés (1978, p. 65) declarou que:

Em primeiro lugar, a intertextualidade crítica é declarada, isto é, submissa a uma lei, enquanto a intertextualidade poética pode ser tácita (e na maior parte das vezes o é). O crítico declara que está escrevendo sobre outra obra ou sobre outras obras; o nome do outro autor (autor tutelar) e o da obra-objeto figuram frequentemente no próprio título do livro ou do artigo crítico; senão, aparecerão como referências explícitas e precisas, (obedientes a normas internacionais), em notas de rodapé. Além disso, o uso das aspas é um dever maior, dentro da ética crítica.

A declaração indica a subjugação. No texto crítico, diferentemente do poético, o crítico, ao usufruir da propriedade alheia, o faz mediante a submissão a determinadas regras, uma das quais é o respeito ao direito autoral, de proprietário. O escritor que, pela sua própria diligência não declara nada, utiliza-se daquilo que pertence a outro, como bem próprio. Assim sendo, a relação entre “criadores” estabelece-se como uma relação de igualdade, no entanto, a relação entre “criador” e crítico é uma relação de submissão. Por isso, há que se considerar que existem diferentes leis para os escritores e para os críticos. A autora sugeriu que se atribua à crítica o mesmo papel atribuído à obra poética; assim, seriam estabelecidas as mesmas leis, tanto para os críticos, quanto para os escritores. Caso essas regras fossem as mesmas, haveria transtornos reais nos fenômenos da intertextualidade, pois se há a demarcação das fronteiras entre a obra de cada autor, mais haveria entre a obra do autor e a do crítico. Para Moisés (1978), o problema das fronteiras é geral e é possível distinguir dois tipos delas:

Devemos distinguir aqui dois tipos de fronteira textual. A fronteira discursiva (ou genérica) e a fronteira textual. A primeira serve para distinguir dois tipos de discurso (em nosso caso: discurso poético e discurso crítico); a segunda define áreas de propriedade, isto é, o campo das diferentes obras cuja integridade é protegida sob os nomes dos autores. A fronteira discursiva é abstrata, seu percurso é traçado pelo código dos gêneros; a fronteira textual aponta para o problema bem concreto dos direitos autorais (MOISÉS, 1978, p.67).

Assim, segundo a autora, a primeira fronteira oferece menos resistência, enquanto a segunda é mais resistente à ruptura. Isso ocorre por ser a fronteira textual de natureza mais econômica e a fronteira discursiva, institucional. Enquanto a infração à fronteira discursiva leva ao dissabor das Universidades e da crítica, a infração à fronteira textual leva a um processo por plágio. Para Moisés (1978, p.67), “a verdadeira intertextualidade só será possível quando os dois muros tiverem caído e isso implica a derrubada de muros bem mais vastos que os da literatura”.

Ao tratar da questão da intertextualidade crítica, Moisés (1978, p. 68) atribuiu ao modo de considerar a intertextualidade como rompimento ou não das fronteiras. Se ela for considerada “como uma metalinguagem, a fronteira discursiva se manterá; se a considerarmos como plena linguagem (escritura), essa fronteira será abolida”. A autora atribuiu substancial valor ao fato de se considerar a crítica como metalinguagem e, caso isso ocorra, todas as relações intertextuais serão duplas, pois haverá duas linguagens, duas histórias e duas subjetividades, o que não ocorrerá com a intertextualidade poética, visto que nesse caso

haverá uma fusão, cuja perfeição leva à invisibilidade. A autora, ao refletir sobre o pensamento de Barthes dos *Essais critiques*, demonstrou que, se o romancista e o poeta falam do mundo, o crítico fala do discurso de outrem. Quando o crítico busca ser um escritor, ele acaba por produzir literatura, deixando desta forma de exercer sua função.

O inacabamento de uma obra é a primeira condição para a intertextualidade, pois ela permite e suscita uma continuidade. Para Moisés (1978, p. 72), “os textos da modernidade abrem-se ao diálogo e fecham-se à reprodução; só permitem que se escreva a partir deles e não sobre eles”. Vale ressaltar que a crítica sempre considera a obra inacabada, necessitada de continuação, razão pela qual ela avança e se projeta para o futuro, ao contrário da obra acabada que, além de não dizer nada ao homem escritor, também não se permite dizer algo. Moisés (1978) conclui citando o pensamento de Michel Butor:

A obra inacabada é a necessidade, para nós, de uma invenção, e, assim sendo, percebe-se bem que o crítico mais exato, o mais respeitoso, é aquele cuja invenção consegue prolongar a do autor, e fazer com que este entre de tal forma em si mesmo que ele conseguirá transformar sua imaginação numa parte da sua própria (BUTOR *apud* MOISÉS, 1978, p. 73).

A autora considera, portanto, o pensamento de Butor semelhante ao de Barthes, apontando que a especial diferença é que, enquanto aquele fala em “prolongar” o texto escrito pelo autor, este fala em “reescrever”. Enquanto Butor acreditou em um ideal do crítico, Barthes estabeleceu a infidelidade e a apropriação. Igualmente dissonante, Maurice Blanchot também é retomado por Moisés (1978), ao afirmar que, para ele, a obra de arte literária não é acabada nem inacabada: ela é o que ela é, nada mais. Embora com algumas divergências entre seus pensamentos, os três autores afirmam a abertura da obra. Essas três visões podem conduzir à intertextualidade, porém ela se dividirá em três tipos, segundo Moisés (1978, p. 75): “O dialogismo de Butor é construtivo, o de Barthes é disseminador; no de Blanchot os interlocutores discorrerão eternamente sobre o silêncio ao qual aspiram, como origem perdida, e que os aspira, na identidade do malogro e da morte”.

É ainda pertinente, para o desenvolvimento da presente tese, abordar o conceito de paródia apontado por Linda Hutcheon, em sua obra *Uma Teoria da Paródia* (1985), visto que, em alguns pontos, essa teoria será retomada na análise das obras que serão visitadas. A proposta da autora é ampliar o conceito de paródia, desconstruindo o mito de que esta modalidade é um gênero diretamente ligado ao cômico ou ao ridículo. De fato, afirma a autora, a paródia pretende transformar sem ridicularizar o texto retomado.

A autora buscou, inicialmente, sustentar que a paródia não é nenhum gênero novo, mas aquele que aparece constantemente em todas as artes, desde há muito tempo. Até na atualidade, ela permeia o conhecimento científico a fim de validar os próprios princípios pertinentes a ele. Se anterior ao século XX, havia na paródia uma função conservadora, no século XXI, “a paródia, é [...] um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas” (HUTCHEON, 1985, p.13). A maneira mais importante de expressão autorreflexiva encontra na paródia seu fundamento. Assim, ela buscou reconstruir um novo conceito de paródia: “Paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” e também, “a paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17). Sendo assim, ela se propôs a apresentar algo diferente do já estabelecido, a fim de estender o conceito de paródia como gênero, visto que as necessidades atuais da arte requerem algo diferente, criativo e construtivo.

Para a autora, a ironia, que subvertia a ilusão, foi a pedra de toque para a criação de um outro tipo de ilusão. “Ironia e paródia tornam-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido – e ilusão” (HUTCHEON, 1985, p. 46). Portanto, o que era visto como paródia, na forma moderna é visto como equiparação dos textos, permitindo que um deles não se sobreponha ou tenha mais sucesso que o outro. E a ironia é vista como uma estratégia que possibilita ao leitor a interpretação e a avaliação daquilo que se lê.

Ao definir paródia, Hutcheon (1985), ainda apontando as modificações e interpretações ocorridas no termo, apregoa que:

A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer ‘contra-canto’, e ficam-se por aí. Se olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de ‘contra’ ou ‘oposição’. Desta forma, a paródia torna-se oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tomar caricato (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Assim, a autora propõe uma outra definição para o termo paródia, que é atrelado ao conceito de paradoxo, visto ser ela um ponto de oposição entre os textos confrontados,

além de sustentar que nada existe na paródia que subentenda o conceito de ridículo, como outros gêneros. Ratifica, também, o significado expresso no prefixo “para”, que em grego também pode significar ‘ao longo de’, sendo possível então sugerir uma “intimidade” ao invés de contraste. “É o segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas” (HUTCHEON, 1985, p. 48). Nesse sentido, ela afirma que:

A paródia é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual (HUTCHEON, 1985, p. 48).

A autora estabeleceu que o conceito de paródia do qual ela trata, especificamente, é aquele cuja homenagem é dissonante e irônica. No encontro de dois textos, a ironia pode tanto beneficiá-los quanto prejudicá-los. De forma tão sofisticada quanto a metáfora, a paródia exige que seu “decodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca das afirmações superficiais e complemente o primeiro plano como conhecimento e reconhecimento de um contexto de fundo” (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Embora tanto a ironia quanto a paródia estejam intrincadas uma na outra, a autora retomou Genette (1982) ao ratificar que não é possível estabelecer uma análise puramente formal da paródia, por ser ela um elemento extremamente complexo. Tal complexidade se deve ao fato de, para a sua realização e forma, ser necessária a incorporação dos elementos do outro texto. A sua função, pois, é de divisão, de afastamento e de oposição. Assim, Hutcheon estabelece seu conceito de paródia como marca de perenidade e transformação.

Na visão dos formalistas russos apontada pela autora, a paródia efetiva-se na evolução ou mudança das formas literárias; como uma obra refletora do aspecto mais importante da arte; na substituição de elementos, enfim, a partir da apresentação da visão de vários autores, Linda Hutcheon (1985, p. 54) estabelece o seu conceito de paródia, como “o enquadramento em que a minha definição de paródia se situa de facto, inevitavelmente, é o de outras formas de imitação e apropriação textual”.

Embora alguns autores apontem semelhanças entre os fundamentos norteadores dos gêneros sátira e paródia, com afirmações de que esta só ocorre de forma negativa e aquela

restaura aspectos positivos, para Hutcheon (1985, p. 62), “a diferença entre as duas formas não reside tanto na sua perspectiva sobre o comportamento humano, como ela julga, mas naquilo que é transformado em alvo”. Existem dois tipos de paródia: a intramural, direcionada para o social, e a paródia extramural, direcionada para a moral.

Em suma, a paródia é intramural e a sátira é extramural. A autora argumenta ainda que o fato de haver tanta confusão entre paródia e sátira se justifica por elas sempre terem sido usadas conjuntamente. Tanto uma quanto a outra implicam distância crítica e julgamento de valor. No entanto, a sátira é usada para afirmar algo negativo sobre o objeto que se quer satirizar, enquanto a paródia apropria-se da norma estética e a usa como pano de fundo. No que se refere ao pragmatismo da paródia, Hutcheon (1985) aponta que esse gênero possui muito mais utilizações quando considerado de forma hodierna. No entanto, ainda há aqueles que a consideram apenas como ferramenta para ridicularizar o seu alvo; quando ela não exerce esta função, não deve ser chamada de paródia. Como forma de crítica, a paródia é ao mesmo tempo uma recriação e uma criação, tornando a crítica um tipo de perscrutação hegemônica da forma.

Para ela, o pastiche diferencia-se da paródia, pois ele trabalha muito por semelhança e correspondência, ao passo que a paródia busca a diferenciação na sua relação com o modelo. Assim, Hutcheon (1985) retoma o pensamento de Morton (1978) e afirma:

Tanto a paródia como o pastiche não só são imitações textuais formais, são empréstimos confessados. Aqui reside a distinção óbvia entre a paródia e o plágio. Ao imprimir, na sua própria forma, a do texto que parodia, uma paródia pode facilitar a tarefa interpretativa do decodificador. Não haveria necessidade na literatura, por exemplo, de recorrer à ‘estilometria’, à análise estatística do estilo, para determinar a autoria (MORTON, 1978 *apud* HUTCHEON, 1985, p. 56).

A autora reforça a tese de que, se para a paródia e no pastiche há a confissão do empréstimo, no plágio não existe essa ideia. Embora a paródia e o plágio sejam usados como sinônimos, muitas vezes sua intenção, irônica, crítica ou irônica enganosa, é árdua e laboriosa para identificar. Para a autora:

A paródia está, pois, relacionada com o burlesco, a farsa, o pastiche, o plágio, a citação e a alusão, mas mantém-se distinta deles. Partilha com eles uma restrição de foco: a sua repetição pode variar, mas o seu ‘alvo’ é sempre de outro texto discursivo. O ethos desse acto de repetição pode

variado, mas o seu ‘alvo’ é sempre intramural nesse sentido (HUTCHEON, 1985, p. 61).

Portanto, não é possível confundir a paródia com a sátira, pois esta é extramural (social, ética), ou seja, tem por finalidade menosprezar os vícios e os desequilíbrios da sociedade.

Ao tratar da ironia como aquela que inclui e exclui ao mesmo tempo, Hutcheon (1985, p. 87) apontou que:

A ironia pode simultaneamente incluir e excluir; sugere tanta cumplicidade como distância. Nisto, parece-se com o funcionamento do riso, quer social, quer psicologicamente. Mas dizê-lo não equivale a equacioná-la como riso ou o ridículo. A ironia, ao exigir códigos comuns para a compreensão, pode ser uma estratégia tão exclusiva como o ridículo. É uma força tão potencialmente conservadora como o riso correctivo, escarnecedor. A paródia que exhibe a ironia para estabelecer a distância crítica necessária para a sua definição formal, trai também uma tendência para o conservadorismo, apesar do fato de ter sido louvada como o paradigma da revolução estética e da mudança histórica.

Assim, a autora apresentou que a ironia, simultaneamente, pode tanto excluir quanto incluir e se a paródia exhibe a ironia, ela apela para estas funções também e, conseqüentemente, trai todo o conservadorismo formal visto que ela foi ovacionada pela sua atuação na revolução estética. No entanto, “as duas vozes textuais da ficção irônica e paródica combinam-se dialogicamente; não se anulam uma à outra” (HUTCHEON, 1985, p. 93). Na paródia, ocorre uma distanciamento crítico, ainda que autoconsciente, referente ao outro, e este mecanismo pode ser usado para indicar ao leitor os desvios satiricamente condenados na obra; na sátira a transgressão das normas sociais é ridicularizada.

Ao fazer referência às mudanças que ocorreram no produtor textual, a autora discorre sobre a onipresença das formas paródicas e cita Edward Said, ao afirmar que “o mito romântico é deixado em repouso; ‘o escritor pensa menos em escrever originalmente e mais em reescrever. A imagem da escrita muda de inscrição original para a escrita paralela’” (SAID, 1983, *apud* HUTCHEON, 1985, p. 110). A autora ainda aponta que Kristeva, ao forjar o termo intertextualidade, o fez apontando em sua constituição o elemento trino: autor, leitor e os outros textos exteriores; assim, aquilo que é produzido na contemporaneidade imbrica-se com a produção textual do passado e do presente.

Embora o *status* da paródia seja algo paradoxal por pressupor ao mesmo tempo autoridade e transgressão, na contemporaneidade, os textos parodiados não são ridicularizados, ao contrário, sempre são usados com respeito e como modelo para os novos textos. A paródia é uma ferramenta textual extremamente eficaz na busca da revitalização do que já foi produzido anteriormente. Assim, como apregoa Hutcheon (1985, p. 128):

A paródia é, pois, uma via importante para que os artistas modernos cheguem a acordo com o passado – através da recodificação irônica ou, segundo o meu bizarro neologismo descritivo ‘transcontextualizem’. Os seus antecedentes históricos são as práticas clássicas e renascentistas da imitação, se bem que com maior ênfase na diferença e na distância do texto original ou conjunto de convenções.

Por conseguinte, a paródia é um meio que colabora para os autores do presente encontrarem-se com os textos do passado. Ao modificá-los, estabelecem com eles um diálogo perene que os revitaliza e os aproxima da contemporaneidade. Com um conceito inovador de paródia, Hutcheon (1985) afirma que, embora seja algo paradoxal, por pressupor ao mesmo tempo a autoridade e a transgressão, na contemporaneidade, os textos parodiados não são ridicularizados, ao contrário, sempre são usados com respeito e como modelo para os novos textos. A autora vê a paródia como ferramenta textual extremamente eficaz na busca da revitalização do que já foi produzido anteriormente. Nesse tipo de intertextualidade, tanto a paródia, o pastiche e os empréstimos são confessos e não são utilizados como transgressão, uma vez que são parodiados com o intuito de revitalizá-los e de trazê-los à atualidade com respeito pelo que foi produzido anteriormente. Houve, nas obras em análise, certamente um desejo confesso de trazer à atualidade o legado queirosiano, a fim de revitalizar este escritor que, imortalizado de vez, certamente perpetuar-se-á nas letras portuguesas.

1.2 LITERATURA COMPARADA: PRINCÍPIOS ELEMENTARES

A literatura estabelece-se nas relações com a realidade, tanto com a realidade distante no tempo e no espaço como com o mundo que a cerca. Assim, a teoria da intertextualidade dá conta das relações existentes entre as literaturas, e a literatura comparada (LC) permeia este caminho.

Wellek (1959), em seu texto “A crise da literatura comparada”, mostra que a LC se restringe ao estudo das interrelações entre duas literaturas, porém não dimensiona os movimentos e estilos. Quem faz isto é a literatura geral. Ele persevera na concepção de literatura comparada como uma atividade crítica, chegando mesmo a usá-la como sinônimo de crítica literária e acaba por opor-se àqueles que estabeleciam limitações entre as duas. Para ele, é fundamental o papel da crítica literária no estudo das literaturas.

Henry H. H. Remak (1961, p. 180) também discorre sobre este conceito afirmando que ela é o estudo para além das fronteiras de um país. Para ele existe um consenso sobre a função da literatura comparada, é o “dar aos estudiosos, aos professores e estudantes, e, *last but not the least*, aos leitores, uma compreensão melhor e mais completa da literatura como um todo, em vez de um seguimento departamental ou vários seguimentos departamentais de literatura isolados”. Desse modo, ela se constitui como ferramenta de compreensão da literatura propriamente dita.

Remak (1961), em seu texto “Literatura comparada: definição e função”, busca sistematizar as diferenças existentes entre a literatura comparada e a literatura mundial. Estabelece que a comparada envolve o elemento espaço, por lidar com a relação entre dois países, entre dois autores, muitas vezes de nacionalidades diferentes, ao passo que a literatura mundial implica o reconhecimento de todo o mundo. A literatura mundial trabalha com obras que tiveram qualidade duradoura, “que obtiveram prestígio ao longo do tempo e em todo o mundo (por exemplo, a *Divina comédia*, *Dom Quixote*, *Paraíso perdido*, *Cândido*, *Werther*)” (REMAK, 1961, p. 183). A literatura comparada, no entanto, não se demarca na mesma proporção. Seu estudo não tem que ser comparativo em cada página ou em cada capítulo, mas sim na verificação do propósito, da ênfase e da execução.

Ao estabelecerem suas reflexões sobre a literatura comparada, Wellek e Warren (1955) afirmam, a partir das fontes francesas, que este tipo de literatura está confinado ao estudo das relações existentes entre duas ou mais literaturas e sua função é estudar as inter-relações entre elas.

Em 1986, Sandra Nitrini escreveu *Em torno da literatura comparada*, no qual ela estabelece toda a história dessa literatura, remontando-a às literaturas grega e romana. Em seguida, perpassa pelo século XX, cujo cenário europeu se firmou em torno dos vultos de Baldensperger, Paul Azard, Thieghen e Jean Marie Carré e chegou aos Estados Unidos com os anos de 1930. Nesse período, os estudiosos amadureceram os estudos comparativistas e começaram a questionar os velhos hábitos positivistas dos franceses. No entanto, foi no 2º Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, realizado em dezembro de

1958, que as discussões se acirraram e “o tom das discussões foi marcado por um interesse centrado em categorias literárias [que] transcendiam o conceito de nacionalidade: gêneros, formas, temas, estilos e movimentos” (NITRINI, 1986, p.40).

Para ela, foi com Wellek que os caminhos foram abertos e surgiram novos questionamentos até mesmo para uma estética comparada, visto que “se tornou legítimo comparar paralelismos de forma e de pensamento na literatura universal independentemente de toda influência histórica discernível” (NITRINI, 1986, p. 40). E a autora acaba por ressaltar o papel das teorias da intertextualidade “segundo as quais todo texto absorve e transforma outros textos, como um elemento inovador para o estudo das fontes e influências, problemática medular da literatura comparada” (NITRINI, 1986, p. 41).

No Brasil, a Literatura Comparada foi introduzida na universidade na década de 1940 e, de lá para cá, o interesse pelos estudos comparatistas têm sempre se desenvolvido para institucionalizar este tipo de literatura.

Em 2000, Sandra Nitrini retomou os estudos da LC e publicou *Literatura Comparada*, no qual ela trata dos conceitos fundamentais da mesma. Nesta obra, afirma que existem muitas discussões sobre a LC, no entanto, todas elas convergem para o conceito de influência: “Seja para firmá-la, seja para negá-la, seja para transformá-la, seja para substituí-la por um novo conceito, como o da ‘intertextualidade’, seja para renová-la dentro do contexto da teoria da estética da recepção” (NITRINI, 2000, p. 126). Assim, ela tratou especificamente da influência, imitação e originalidade.

No que se refere à influência, Nitrini (2000) aponta que há duas acepções diferentes. A primeira indica a soma das relações de contato e a segunda trata exatamente do resultado artístico dessa soma, ou seja, até certo ponto a influência pode ser confundida com a imitação; nesse caso, o que uma difere da outra é que a imitação refere-se “a episódios, a procedimentos ou tropos bem determinados, enquanto a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de apontar” (NITRINI, 2000, p. 127).

Cionarescu, retomado por Nitrini (2000), atribui quatro sentidos para a imitação. O primeiro refere-se à *mimesis* e trata da imitação como seleção e transposição. O segundo sentido trata da retomada do Renascimento, que aconselhou a imitação dos autores antigos e clássicos europeus. O terceiro sentido, segundo o autor, “liga-se ao processo de adaptação renascentista que apresentava como resultado um produto literário, uma obra escrita, cujo título remete sempre ao de seu modelo” (CIONARESCU, 1964 *apud* NITRINI, 2000, p.129), O quarto seria a verificação entre a imitação e a influência.

Aldridge (1963) *apud* Nitrini (2000, p. 130) define a influência como “algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu”, pois, para ele, compreender uma fonte mostra como se pode produzir uma obra literária e motiva o autor no seu processo de produção.

Ao tratar da originalidade, a autora cita Valéry, que também fez reflexões sobre ela. Mostrou que a célebre frase “Nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (VALÉRY, 1960, *apud* NITRINI, 2000, p. 134) denotou o conceito de originalidade voltado para a assimilação, pois o tipo de assimilação de digestão que é feito de uma obra vai caracterizar o caráter da outra. A autora utilizou-se também dos conceitos de Ana Balakian, para discutir o conceito de originalidade, mostrando que, quando esta é dotada de espírito crítico, o autor que assimila sabe desenvolver, ampliar aquilo que foi descoberto por outro. Vale ressaltar, segundo ela, que a novidade não assegura a originalidade de uma obra. É possível ser original dialogando com outra obra.

Tânia Franco Carvalhal, em 2003, também se debruçou sobre os estudos de Literatura Comparada e publicou *O próprio e o alheio – ensaios de literatura comparada*. Nesta obra ela discorreu sobre algumas teorias que valem a pena ser ressaltadas. Para ela, a intertextualidade é a peça chave para a leitura e o diálogo entre os textos, favorecendo-lhes a compreensão e o processo de apropriação criativa, bem como o conhecimento das peculiaridades dos textos. Deste modo, ela afirma:

Graças à reflexão teórica sobre o conceito de intertextualidade, a noção de influência aos moldes tradicionais se tornou inoperante como também a tese da dependência dela decorrente. Ao investigar as ‘fontes’ na forma convencional, sem atentar para sua funcionalidade na obra que as incorpora ou na literatura a que esta pertence, o comparativismo tradicional deixava de considerar o mais importante, ou seja, como e em que medida a apropriação de uma fonte contribuía para a configuração pessoal daquela obra e para sua inserção no conjunto maior do literário, ao aderir a um tópico que integra a linguagem convencional, a temática ou os procedimentos técnicos comuns aos escritores (CARVALHAL, 2003, p. 10).

A comparação, compreendida como prática crítica e campo de investigação teórica, busca articular a reflexão sobre o que é universal com o que é particular ou, mais precisamente, com o que é local, nacional ou até mesmo familiar.

A literatura comparada, como requer Carvalhal (2006, p. 7), “não pode ser entendida apenas como sinônimo de comparação”, no entanto, o estudo comparado de textos

deve ser utilizado como um meio e não um fim. Historicamente, esse termo teve sua gênese no pensamento cosmopolita do século XIX, bem como sua expansão. Na França, na Alemanha e na Inglaterra, depois na Itália e em Portugal, a LC teve seus estudos pioneiros e avançados no que se refere à questão metodológica. No entanto, tanto a literatura geral quanto a LC foram favorecidas pelo espírito de cosmopolitismo literário predominante no século XIX.

Ao traçar suas reflexões sobre a LC, Carvalho (2006) apresentou as visões de alguns países, para conseguir sedimentar o seu pensamento. Na visão francesa, apegou-se ao conceito de Paul Van Tieghem (*apud* Carvalho, 2006), que definiu “o objeto da literatura comparada como o estudo das diversas literaturas em suas relações recíprocas”. Para ele, a LC se estabeleceu como análise preparatória aos trabalhos de literatura geral. Ele pretendia, em verdade, elaborar uma História Literária Internacional, que estaria organizada em três partes: a história das literaturas nacionais, a LC e a literatura geral, que sintetizaria os dados recolhidos anteriormente; a LC trataria da investigação das ideias afins. Desse modo, seriam pesquisadas nas obras literárias as influências, as identidades ou diferenças, constituindo, assim, “famílias literárias”.

Carvalho (2006) mostrou que, no Brasil, Tasso de Oliveira, na fonte de Van Tieghem, afirmou que a comparação deverá ser estabelecida com caráter particular e com finalidade construtiva, absorvendo os conceitos franceses. Para ele, o comparatista deve possuir um saber enciclopédico para poder estabelecer relações políticas, sociais, religiosas, filosóficas, científicas, artísticas e literárias entre as obras comparadas, já que a função específica de um crítico é a de estabelecer filiações entre as obras e autores de um país com os de outros países.

Carvalho (2006) remeteu aos conceitos de Bakhtin e Kristeva ao afirmar que todo texto se produz a partir de outro texto e que entre eles existe uma relação de interdependência, caracterizando uma perspectiva de análise dos procedimentos de suas relações. No entanto,

Essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparativista, fazendo com que não estacione na simples identificação de relações, mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações. Dito de outro modo, o comparativista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados. Vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-lo, copiá-los,

enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento? (CARVALHAL, 2006, p. 52).

Ainda que a autora tenha exposto diferentes funções ao comparativista, ela recai nos conceitos de intertextualidade e de suas formas de análise, porque a literatura comparada tem na intertextualidade a sua efetivação. Enfim, a LC se aprimorou e buscou novas formas de entendimento de um texto. Não basta apenas realizar a comparação, é preciso relativizar o que está exposto no texto e suas informações. Em alguns casos, o texto atual se estabelece com mais força, submete o texto anterior e atua com mais evidência e forma. Na realização da análise comparativa/intertextual de uma obra, não há que se prender apenas nos fatos explícitos, distintos, mas buscar retirar dos textos os fatores essenciais para realizar uma leitura que busque apresentar os intertextos presentes e, principalmente, o porquê de eles estarem lá.

1.3 A NARRATIVA E A PERSONAGEM: NOÇÕES

Embora tenha sido reservado um espaço para noções de narrativa e também de construção de personagens, esta tese se centrará mais especificamente nas teorias intertextuais e de literatura comparada.

A obra de arte não é um bólido no espaço. Tampouco uma obra única. Ela se imbrica dentro de uma esfera de valores, palavras, situações, enfim, nos elementos que compõem toda obra literária, que se caracteriza, afinal, por sua pluralidade. Nesse sentido, Wellek e Warren (1955), ao tratarem da unicidade e individualidade das obras de arte, afirmam que nenhuma delas pode ter essas características, pois “todas as palavras em qualquer obra de arte literária são, pela sua própria natureza, ‘gerais’, e não particulares” (WELLEK; WARREN, 1955, p. 22). Os autores comungam dos mesmos pressupostos das teorias sobre a intertextualidade apresentadas anteriormente. Como as pessoas, as obras de arte têm suas características próprias, porém há aspectos que são comuns a todas elas. Tais características só são consideradas em termos gerais, fundamentadas na teoria literária, como o autor, um período, uma nacionalidade.

Sobre a literatura e a biografia, os autores supracitados afirmaram que o fato de ser o autor a causa mais determinante da produção de uma obra de arte tem suscitado os

escritores a analisá-la sob o prisma da personalidade e da vida destes. Sobre esse assunto, Wellek e Warren (1955, p. 91) apregoam que:

A biografia pode ser apreciada em relação à luz que projecta sobre o próprio produto da poesia; mas podemos, é claro, defendê-la e justificá-la como forma de estudarmos o homem de gênio e o seu ambiente moral, intelectual e emocional, o que tem o seu interesse específico; e finalmente, podemos encarar a biografia como fonte de elementos para um sistemático estudo da psicologia do poeta e do processo poético.

A biografia está presente na literatura desde a antiguidade, porém esse gênero não distingue o escritor literário de um historiador. Todos são iguais diante dos fatos históricos, porque têm de “interpretar os documentos, as cartas, as versões de testemunhas oculares, as memórias, as declarações autobiográficas e de pronunciar-se sobre questões como a genuinidade, a confiança que merecem as testemunhas e outras congêneres” (WELLEK; WARREN, 1955, p. 92). *A Correspondência de Fradique Mendes* constitui não só um romance de gênero epistolar, mas também há em seu início um momento narrativo significativo denominado ‘Memórias e notas’, no qual é apresentada ao leitor a personagem Carlos Fradique Mendes com toda a sua caracterização.

Para os autores em pauta, ainda que na obra apareçam elementos que possam seguramente ser identificados como autobiográficos, eles estão de certa forma tão reelaborados e modificados que perdem o significado pessoal e tornam-se material humano, concreto, elementos funcionais da narrativa. Ainda que haja uma estreita relação entre os dados e a vida do autor, a obra de arte não pode ser considerada cópia da vida. Para eles, o gênero autobiográfico colabora para se estudar efetivamente o crescimento e o amadurecimento do autor como escritor, e também o seu possível declínio.

Ao citar Freud, Wellek e Warren (1955) apoiam-se na teoria de que o escritor normalmente distancia-se da sua realidade a fim de iniciar sua obra e, depois, dá-lhe vida e fantasia, a partir de seus desejos eróticos e ambiciosos. Outro traço característico do produtor de obras de arte, especialmente dos poetas, traduz-se pela sinestesia, que é uma técnica literária, “uma forma de transposição metafórica, a expressão estilizada de uma atitude metafísico-estética perante a vida” (WELLEK; WARREN, 1955, p. 102). Mesmo assim, é necessário reconhecer que o escritor não é único, pois ele mistura as características de determinadas épocas, e que o processo criador precisa abranger toda uma sequência inteira, que vai desde as origens subscientes de uma obra literária até as revisões finais.

A inspiração também é outro traço característico dos artistas na produção da arte. Porém, se existe alguma forma de criar inspiração, os autores em foco salientam que pode ser o álcool, o ópio e outras drogas. Enfim, pouco se tem dito sobre o processo criador de obras literárias que se possa aproveitar para a teoria da literatura; os apresentados pelos teóricos são: o papel relativo desempenhado pelo inconsciente e pelo consciente, a originalidade, a inventividade e a imaginação.

Ao se referir ao produtor de texto narrativo, Wellek e Warren (1955) constataam que, imediatamente, se pensa em ficção, pois, ao construir uma personagem, pela lógica o escritor ou a constrói ou a copia. Supõe-se, portanto, que nesta criação está a fusão de tipos herdados da observação das pessoas e do próprio escritor. Para Wellek e Warren (1955, p. 111), “o realista – poderíamos dizer – observa principalmente a conduta em estado de ‘empatia’, ao passo que o romântico ‘se projeta’; todavia, oferece dúvidas que a mera observação possa ser suficiente para a elaboração de personagens iguais à vida”. Dessa forma, não se pode desprezar o fator psicológico dos escritores na produção da obra, pois tal fator reforça a noção de realidade e a capacidade de observação. Porém, a psicologia “é apenas preparatória do acto de criação; e, na obra em si própria, a verdade psicológica só terá valor artístico se realçar a coerência e a complexidade: numa palavra, se for arte” (WELLEK; WARREN, 1955, p. 114.).

A literatura, indubitavelmente, pode ser tratada como documento da história das ideias e da filosofia, pois é “paralela à história do intelecto e reflecte-a” (WELLEK; WARREN, 1955, p. 140). É possível perceber, na leitura da obra, de qual corrente filosófica o escritor foi adepto ou, ao menos, perceber aquela na qual ele fundamenta suas bases gerais.

Na visão de Wellek e Warren (1955), o ponto fulcral da análise literária é a obra em si mesma. A história das literaturas tem se debruçado arduamente no contexto de produção e no que se refere aos aspectos intrínsecos para análise das obras; há que se considerar a escassez de esforços em considerar a obra por ela mesma. Ao tratar da natureza e das formas da ficção narrativa, Wellek e Warren (1955) afirmam que o romance é descendente da épica, e isso se justifica pelo caráter de divertimento e de evasão da realidade, próprios do romance. A ficção deve apresentar aquilo que é típico e universal e pode-se dizer que uma obra de ficção “apresenta um caso concreto, um ‘memorial’ – uma ilustração ou exemplificação de um padrão ou síndrome geral” (WELLEK; WARREN, 1955, p. 269). Em algumas vezes, é possível encontrar na realidade aquilo que está escrito no romance; em outras, os espaços não se situam no real, mas na alma do leitor.

Aguiar e Silva (1968), ao debater sobre a produção do texto narrativo, constata que muitas vezes ocorre de o escritor interessar-se apaixonadamente por personagens que, radicalmente, oferecem oposição a si mesmo. Outro argumento apresentado pelo autor é que, em algumas vezes, o romancista, ao não se interessar expressamente pela psicologia nem pelas ações das personagens, volta o seu olhar sobre o “meio social, a localidade, a casa, os hábitos, o vestuário, etc das figuras romanescas” (AGUIAR e SILVA, 1968, p. 241). Tais elementos podem acentuar a autonomia das personagens. Para ele, não pode causar estranheza o fato de algumas personagens adquirirem vida própria independente do autor que as criou. E nessas idas e vindas das próprias personagens, caracteriza-se o caráter “dinâmico do romance: o universo romanesco é o universo do devir” (AGUIAR e SILVA, 1968, p. 243).

Tido como um dos mais significativos gêneros nos últimos séculos, o romance expande os domínios de sua temática focando a psicologia, os conflitos sociais e políticos e transformando-se na mais importante e na mais complexa forma de expressão literária. O próprio romancista, antes visto como ínfimo autor, passou a ser considerado escritor prestigiado e aquele que exerce influência em seus leitores.

Gerárd Genette, em 1972, refletiu sobre a narrativa e o seu discurso estabelecendo que, para haver uma reflexão sobre o texto narrativo, é necessário, inicialmente, definir o que realmente significa o termo narrativa. Assim, o autor o define como sendo:

Num primeiro sentido – que é hoje o mais evidente e o mais central no uso comum – *narrativa* designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos: assim, chamar-se-á narrativa de Ulisses ao discurso do herói perante os Feácios nos cantos IX a XII da *Odisséia*, e, logo, a esses mesmos quatro cantos, ou seja, ao segmento do texto homérico que diz ser sua fiel descrição (GENETTE, 1972, p.23).

Porém, em sentido mais elementar, mais comum entre os teóricos, narrativa “é a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição etc” (GENETTE, 1972, p. 24). E, ainda, em um conceito mais antigo, narrativa foi designada como “o acto de narrar tomado em si mesmo”(GENETTE, 1972, p. 24). No entanto, para a teoria da literatura, narrativa é um texto narrativo.

Para Aguiar e Silva (1968), apesar de o romance passar por uma crise, por uma metamorfose, e se esgotar, não há como não considerar a importância deste gênero, também

pelas possibilidades de expressão que oferece ao autor e pela forma abrangente com a qual atinge seu público. O autor supracitado apegou-se à classificação tipológica do romance elaborada por Wolfgang Kayser, que o pontuou como: a) Romance de ação ou de acontecimento: são aqueles que possuem um conflito bem estruturado com início, meio e fim. O desenrolar das ações e dos episódios estão no primeiro plano, enquanto a análise psicológica da personagem e a descrição dos meios são relegados a segundo plano; b) Romance de personagem: são aqueles que se caracterizam pela existência de uma única personagem central, cuja descrição é pormenorizada e todos os acontecimentos gravitam em torno desta personagem. Normalmente, o nome dessa personagem central sempre figura no título da obra, como ocorre nas obras em questão nessa tese; e c) Romance de espaço: é aquele em que é dado primazia à descrição do meio em que ocorre a intriga. Normalmente, nesse tipo de texto, o autor busca oferecer um vasto panorama social e temporal ao leitor. Para Aguiar e Silva (1968), esta classificação é aceitável se a ela não for atribuída rigidez extrema.

O elemento fundamental para constituir a estrutura de um romance é o enredo. Para Aguiar e Silva (1968), o enredo constitui primazia em uma obra literária, pois é inerente a todo ser humano a curiosidade; logo, no público leitor, essa curiosidade se perfaz na forma artística de como a obra foi escrita e impele o leitor a prosseguir sua leitura. O ponto básico para a escritura de um romance é a existência de uma história que se conta para alguém.

Ainda de acordo com Aguiar e Silva (1968, p. 273), “em certa classe de romances, certamente a mais numerosa, a personagem fulcral é um indivíduo, um homem ou uma mulher de quem o romancista narra as aventuras, a formação, as experiências amorosas, os conflitos e as decepções, a vida e a morte”. Contudo, em outras classes, muitas vezes ocorre de a personagem central não ser nem um homem, nem uma mulher, mas uma cidade. Mas há que se considerar que, nesse tipo de obra, a cidade não representa apenas o cenário, “mas se constitui, com o seu pitoresco, os seus contrastes e os seus segredos, etc” (AGUIAR e SILVA, 1968, p. 274). Assim, as capitais imensas e labirínticas, de certo modo, têm seduzido os romancistas, visto as múltiplas possibilidades de escritura que elas propõem.

Na esteira de Wellek e Warren (1955), é possível observar que uma das maneiras mais simples de caracterizar as personagens é pelo nome, pois nele há uma espécie de individuação e também alusão a outros seres. Eles citam ainda que há muitas formas de caracterização, como a descrição pormenorizada, os tiques, os gestos ou frases que se repetem. Mas tanto no romance quanto no drama, há o herói, a heroína, o vilão, os jovens, as ingênuas e as pessoas de idade mais avançada, como tias solteiras, mães e pais.

Quando esboçou suas reflexões sobre a criação da personagem, Candido (1968) apontou que sua função na narrativa é muito marcante, por ela sempre ser o ponto de início do enredo e do conflito; por mais que existam obras que iniciem descrevendo um ambiente ou um local, propriamente dito, do desenrolar da ação, é após a apresentação da personagem que a narrativa resulta na totalidade de uma situação concreta.

Em todas as formas de arte literária, principalmente na narrativa, é a personagem que constitui a ficção. Na visão de Candido (1968), a exigência da pessoa humana é um fator primordial para que haja a narração, pois, ao falarem, as personagens se revelam de forma completa, mesmo que, não raras vezes, mintam ou disfarcem seus pontos de vista. E, de fato, na ficção são elas que exprimem ou narram a história. No que se refere à personagem do romance, especificamente, Candido (1968) apontou que ela está diretamente vinculada ao enredo e que este só existe através dela. “Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos que o animam” (CANDIDO, 1968, p. 54).

A noção de que a personagem seja um ser fictício e real ao mesmo tempo é paradoxal e, sobre a criação literária, se estabeleceu tal paradoxo:

A personagem é um ser fictício – expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre esse paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 1968, p. 55).

Destarte, a relação estabelecida entre a realidade e a ficção é que vai concretizar a personagem ficcional. Nas obras comparadas nesta tese, é possível observar esta realidade. Carlos Fradique Mendes tinha muito de real quando da sua criação, tanto que até adquiriu vida própria e extrapolou o universo literário. Nas obras contemporâneas, Fradique Mendes é retomado, e nessa retomada abalam-se os limites entre o real e o ficcional, visto que, ao ser o título da obra de José Fernandes (2002), *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, adquire *status* de ser real, que possui vida própria. Assim como o Fradique, personagem de Eça de Queiroz, escapa da narrativa e personifica-se na obra de Fernandes.

Para Candido (1968), há semelhanças e diferenças primordiais entre o ser vivo e os seres ficcionais e tanto aquelas quanto essas são importantes para criar a sensação de

veracidade. O autor ainda trata da questão do conhecimento direto dos seres humanos, no qual subsiste a questão da continuidade, relativa à percepção física, e a questão da descontinuidade que está ligada à percepção espiritual. A primeira ocorre devido ao fato de existir maior abrangência da parte física na mente das pessoas, ao passo que a parte psicológica, devido à sua configuração interna, não fica tão exposta às vistas de outrem. Então Candido (1968) conclui que “a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário” (CANDIDO, 1968, p. 56). De fato, a criação das personagens por alguns escritores no século XIX buscou desvendar o mistério psicológico dos seres humanos.

No que se refere ao processo de criação da personagem, Candido (1968) questionou sobre a maneira pela qual o autor manipula a realidade para construir a ficção. Para explicitar essa questão, baseou-se nos conceitos de François Mauriac de que “o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isso confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não correspondem às pessoas vivas, mas nascem delas” (MAURIAC, *apud* CANDIDO, 1968, p. 66). Assim, em cada uma delas há traços da memória do escritor e esse, ao ser incapaz de reproduzir a vida do indivíduo, o faz, mas isoladamente, e cria para ele um mundo que lhe pertença, todo seu. Entretanto, entre o autor e a personagem há uma certa estreiteza, já que é retirado do autor, seja do lado bom ou do lado ruim, como transfiguração da vida. Para Mauriac *apud* Candido (1968), o escritor deve conhecer suas limitações e criar dentro delas. Assim, ele propôs uma classificação de personagens, considerando o ponto de partida na realidade.

O primeiro é o disfarce leve do romancista, que ocorre quando há desprendimento da sua própria alma. Normalmente, esse tipo de personagens está presente nas obras memorialistas. O segundo é a cópia fiel de pessoas reais, ou seja, não são criações, mas reproduções. Frequentemente, estão presentes nos romances retratistas. O terceiro tipo são as personagens inventadas. Nesse caso, segundo o autor, a personagem parte de uma realidade inicial para a sua criação, porém depois ela se constitui. Somente as personagens secundárias, que configuram nas obras, são copiadas de pessoas existentes. Todas essas considerações dependerão muito da visão própria de cada autor no ato da criação, o que normalmente baseia-se no mundo que o cerca.

Para Candido (1968), a personagem é um ser fictício e, ao considerá-la como cópia real, nega-se a ficcionalidade do romance. Assim, o autor esquematiza a vasta gama de invenção de personagens.

A primeira são as “personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta – seja ela interior, seja exterior” (CANDIDO, 1968, p. 71). A experiência interior é o caso da personagem projetada (Carlos Fradique Mendes, conforme as cartas de Eça no próximo capítulo) e a experiência exterior é a transposição das pessoas com as quais o romancista estabeleceu algum tipo de contato. A segunda forma é constituída por “personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente - por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha” (CANDIDO, 1968, p. 71). A terceira forma de invenção de personagens é representada pelas “personagens construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida” (CANDIDO, 1968, p. 71). Então a criação desfigura a personagem modelo, retirando a sua identificação. A quarta são “as personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização”(CANDIDO, 1968, p. 72). O ponto de partida é apenas um estímulo inicial e o depois decorre sem referência a ele. A quinta são “as personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vêm juntar-se outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação” (CANDIDO, 1968, p. 72). A sexta são “as personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível uns sobre outros, resultando uma personalidade nova” (CANDIDO, 1968, p. 72). E, por fim, a sétima são “aquelas cujas raízes desaparecem de tal modo na personalidade fictícia resultante, que ou não tem qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor” (CANDIDO, 1968, p. 73).

Vale ressaltar que todo esse processo ocorre no inconsciente do escritor, visto que não é possível determinar com exatidão em que momento ou em que esfera se está quando da criação da personagem. A natureza dessa criação, afirma Candido, depende das concepções e das intenções do romancista. Ao tratar da verossimilhança, o autor aponta que ela depende da comparação entre o mundo real com o fictício, resultando, portanto, na valorização do aspecto de composição da obra e não de comparação com o mundo.

Beth Brait (1990) também refletiu sobre a concepção da personagem, apontando que elas são os habitantes da ficção e neste espaço se efetivam e tomam forma. A autora ainda questiona: “Que outra matéria, que outra natureza reveste esses seres de ficção, esses edifícios de palavras que, por obra e graça da vida ficcional, espelham a vida e fingem tão completamente a ponto de conquistar a imortalidade?” (BRAIT, 1990, p. 9).

Na década de 1920, E. M. Forster publica *Aspects of the novel*, na qual classificou as personagens como “*flat*- plana, tipificada, sem profundidade psicológica – e *round*-redonda, complexa, multidimensional” (*apud* BRAIT, 1990, p. 40). As personagens planas são aquelas construídas em torno de uma única ideia, com poucas palavras, não se modificam e suas ações confirmam as expectativas do leitor, não lhe trazendo surpresa alguma. Essa espécie ou personagem subdivide-se em tipo e caricatura. Desse modo:

São classificadas como *tip* aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação. O grande exemplo de tipo, citado por todos os manuais de literatura, é o Conselheiro Acácio, da obra *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós. Quando a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira, a personagem passa a ser uma *caricatura*. Se a literatura está repleta dessas duas espécies e se a classificação pode ser discutível do ponto de vista das grandes obras literárias, servindo apenas como orientação didática, temos que reconhecer que é uma classificação pertinente, especialmente se voltarmos os olhos para a novela de tevê, ou para outros festejados produtos da indústria cultural (BRAIT, 1990, p. 41).

As personagens classificadas como redondas são caracterizadas pela sua complexidade e normalmente surpreendem o leitor. “São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. Para exemplificar, poderíamos recorrer ao elenco das personagens criadas pelos bons escritores...” (BRAIT, 1990, p. 41).

A contribuição decisiva para o estudo da personagem, desvinculada das relações do ser humano, foi dada pela obra *Morfologia Shazki (Morfologia do Conto)*, em 1928, na qual Wladimir Propp (1895-1970) explicita a dimensão da personagem para a sua função na narrativa. Outra contribuição que vale a pena ressaltar é a de Phillippe Hamon, segundo o qual é incoerente e banal tratar da personagem como algo vivo. Sua concepção é a de não aceitar a personagem provinda de uma tradição crítica e por uma cultura que a centra no ser humano. Pautado na semântica, sintaxe e pragmática, Hamon (1972 *apud* BRAIT, 1990) definiu três tipos de personagens, as referenciais: *embrayeurs* e as anáforas.

As referenciais, segundo Hamon, são as chamadas históricas, ou seja, estagnadas por uma cultura e, se o seu leitor interage de forma madura e consciente, elas são reconhecidas e designadas como herói. As *embrayeurs* são as que normalmente funcionam se unidas aos elementos da narrativa, pois não possuem ligação com o exterior. Como exemplo, a autora citou a personagem Watson, junto com Sherlock Holmes. As anáforas são as

personagens “que só podem ser apreendidas completamente na rede de relações formada pelo tecido da obra” (BRAIT, 1990, p. 46) e a autora citou como exemplo Diadorim, de *Grande Sertão Veredas*.

Brait (1990) refere-se-se também a R. Bourneuf e R. Ouellett, que situaram as personagens de acordo com as relações que elas estabelecem no interior da narrativa. Assim, eles apontaram quatro funções desempenhadas pelas personagens dentro do universo crítico. São elas: o elemento decorativo, o agente da ação, o porta-voz do autor, e o ser fictício com forma própria de existir, sentir e perceber os outros e o mundo.

As personagens com função decorativa, embora não sejam indispensáveis, são aquelas que não têm significação alguma do ponto de vista psicológico e constituem um traço da cor local. As personagens concebidas como agentes da ação ou também chamadas de condutores da ação são aquelas que impulsionam a ação inicial. Aquela com a função de porta-voz do autor apresenta as virtualidades do autor e, finalmente, as que exercem a função de ser fictício com forma própria de existir são as que se situam dentro da especificidade do texto.

Neste capítulo, buscou-se apontar todo o percurso da intertextualidade, desde o início até a contemporaneidade, e também apresentar uma singular noção de literatura comparada, cujo suporte principal é a intertextualidade. O terreno intertextual foi percorrido discutindo alguns pontos basilares para a efetivação de análises de obras, demonstrando que não basta apenas apontar os intertextos ou os elementos de um texto primeiro presentes em outros textos. Tanto a literatura comparada quanto a intertextualidade não podem ser vistas como um confronto entre obras e autores, mas como um exercício de leitura que, a partir desse encontro, possa contribuir para as perspectivas literárias que buscam por elucidações mais abrangentes. Foram apresentadas, também, breves noções da composição da narrativa e o elemento de mais expressividade das obras: a personagem. O processo criativo sempre se estabelece na construção da personagem de uma obra, bem como nas suas ações. Muitas vezes, elas próprias se confundem com o autor e deixam no leitor um sabor de inquietação.

No próximo capítulo, serão apresentadas algumas considerações sobre a fase denominada O Último Eça, o processo de criação da personagem Fradique Mendes e sua aceitação diante da crítica literária, e, ainda, o resumo da obra *A Correspondência de Fradique Mendes* (1888) e *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas* (1929).

2 EÇA DE QUEIROZ E A CORRESPONDÊNCIA DE FRADIQUE MENDES: CONTEXTO HISTÓRICO

Embora o processo de retomada de textos ou de elementos dele tenha sempre estado presente no universo literário, essa prática tomou forma com Bakhtin na década de 1970 e efetivou-se mais tarde, com outros estudiosos e pesquisadores que, ao se debruçarem sobre as mais diversas teorias, puderam oferecer ao mundo literário esse cabedal científico. Tal processo demanda tempo, resignação e dedicação. Assim também ocorre na formação de um escritor. Poucos são aqueles que se utilizam apenas da inspiração para a produção de seus textos. Ao contrário, somam-se a ela muito trabalho e esforço para então contemplarem seus leitores com obras perenes, seja por alguns elementos, seja pelo todo. Muitos se eternizam pela criação de uma personagem, outros pelo estilo; outros ainda pelo seu modo de escritura de texto; enfim, cada escritor tem a sua peculiaridade. Em muitas situações de produção literária, o autor demanda tempo e empenho para a construção da personagem para determinada história. Especialmente no caso de Eça de Queiroz, ocorreram algumas das situações referidas. Retomado por alguns autores na contemporaneidade, eternizou-se com algumas de suas personagens e também pelo seu estilo, como pode ser observado em citação de Isabel Pires de Lima (2000, p. 69):

Em suma, ontem como hoje, cem anos após a sua morte, Eça é lido, relido e estudado por brasileiros e portugueses com idêntico interesse. Uma tal perenidade é sinal indiscutível da elevada dimensão artística e da actualidade da obra queirosiana. Exactamente porque produziu através da linguagem obsessiva e penosamente trabalhada até ao último momento da publicação, é que Eça de Queirós se mantém actual e continuamos, brasileiros e portugueses, a lê-lo com paixão. A actualidade e a perenidade de um escritor decorrem sobretudo da capacidade de os seus textos gerarem sempre novos leitores, produzirem ao longo do tempo novas interpretações, convidarem à constante revisitação.

Se, no capítulo anterior, foram apresentadas teorias referentes à intertextualidade, bem como noções de literatura comparada e breves noções sobre a construção da narrativa e da personagem, neste capítulo, serão apresentadas algumas considerações sobre a terceira fase de Eça de Queiroz, chamada por Miguel Real de “O Último Eça”, sobre a qual, aliás, existem poucos estudos críticos. Serão mostrados também o processo de criação da personagem Carlos Fradique Mendes, como ele foi apresentado ao público leitor, o que

significou para a literatura a sua criação, o contexto histórico e o resumo da obra *A Correspondência de Fradique Mendes* (1888). Como suporte teórico, foram utilizados textos basilares de Miguel Real, Antônio José Saraiva, Carlos Ceia, Carlos Reis, Isabel Pires de Lima, Ana Nascimento Piedade, entre outros que deram sustentação à pesquisa.

2.1 EÇA DE QUEIROZ: CONTEXTUALIZAÇÃO

Sempre em posição de destaque para os críticos e historiadores literários, a Geração de 70 foi um movimento de renovação de ideias e de modelos literários, nas décadas entre 1860 e 1880. Seus representantes mais expressivos foram Antero de Quental, Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins e Teófilo Braga. Fundamentados em autores como Renan, Michelet, Victor Hugo e Hegel, esses homens se recusaram à submissão e à intransigência da disciplina exagerada da Universidade que levou os jovens a se retirarem da cerimônia solene de distribuição de prêmios em 1862. A atitude gerou grande repercussão, visto que os jornais deram notável evidência a ela. Embora os ideais dessa geração fossem liberdade, revolução e progresso, foi no plano literário que mais se sentiu a presença deles. Em 1865, Antero de Quental publicou *Odes Modernas*, em cujos textos estabelecia a poesia como agente revolucionário. “Mais adiante prevenia que essa palavra – revolucionário – não iria parecer poética às vestais literárias do culto da arte pela arte. Foi essa atitude que desencadeou a famosa questão *coimbrã*, uma polêmica puramente literária que fez correr rios de tinta” (SARAIVA, 1999, p. 334).

Essa disputa tinha, de um lado, os consagrados, cujo líder era Antônio Feliciano de Castilho e, do outro, os jovens de Coimbra, com os seus ideais transformadores que buscavam a mudança, e aqueles que lutavam por manter o tradicionalismo. Para Saraiva (1999, p. 34), hoje, após a leitura desses folhetos laudatórios e permeados de farpas mútuas, é possível afirmar que “nenhum dos problemas reais nenhum dos obstáculos que amarravam e impediam o progresso do povo português, obteve tão profunda repercussão nos nossos meios intelectuais como essa contumélia acadêmica sobre modas literárias”.

Em 1871, o Cenáculo, “grupo que tinha como objetivo estudar as condições de transformação política, econômica e religiosa da sociedade portuguesa” (SARAIVA, 1999, p. 335), organizou o ciclo de conferências em Lisboa, no Casino Lisbonense. Por seus ideais, o governo proibiu as conferências, embora tenha, por isso, enfrentado protestos. O grupo, então,

“acabou como nasceu: um grupo de onze intelectuais, que se designava a si próprios como Vencidos na Vida, passou a jantar todas as semanas no Hotel Bragança, onde com bem-humorado pessimismo disqueteava finalmente sobre os problemas nacionais” (SARAIVA, 1999, p. 336).

No entanto, esse grupo não se prestou apenas a protestos, pois, desde a sua criação, surgiram, a partir dele, homens de especial valor, cujas produções marcaram a segunda metade do século XIX e que serviram de origem para substituir o antigo regime por uma sociedade nova. Ao tratar do último império, Saraiva (1999, p. 337) apontou que Portugal buscou, a duras penas, sobreviver depois da Independência do Brasil, porque do ponto de vista econômico o “Brasil era a base da vida portuguesa”. Mas foi com a Revolução de setembro de 1836, que se pensou então em possuir partes do litoral africano a fim de produzir nele o que se produzia no Brasil. Devido à dificuldade de adaptação ao clima africano, os brancos tinham poucas chances de sobrevivência: não duravam mais que dez anos. A partir da abolição da escravatura, em 1884, Inglaterra e Portugal assinaram o tratado do Zaire, que concedia a Portugal a soberania sobre as margens do rio e garantia navegações internacionais.

Enfim, Eça de Queiroz viveu em uma época em que Portugal passava por uma crise e ele sentiu na pele sua própria inadequação a uma realidade que o desagradava profundamente. Esse processo de desajustamento ficou patente em algumas de suas obras.

2.2 O ÚLTIMO EÇA

Eça de Queiroz deixou um legado de obras nas quais se incluem crítica literária, crônica jornalística, prosa de ficção, biografia de santos e literatura de viagens. Sua produção literária pode ser dividida em três fases. A primeira, chamada de pré-realista ou preparatória, na qual publicou *Prosas Bárbaras*, uma obra que reúne artigos, contos e crônicas publicados na Gazeta de Portugal, entre os anos de 1866 e 1867; *O Mistério da Estrada de Sintra*, juntamente com Ramalho; Ortigão, e *Farpas*. Nesse período, são característicos os temas românticos, os ambientes fantásticos e a humanização da natureza. A segunda, chamada de fase realista, inicia-se com o conto “Singularidade de uma rapariga loura”, em 1874, e as obras publicadas retratam a sociedade portuguesa, bem como os seus vícios mais recônditos. São elas: *O crime do Padre Amaro*, na qual aparecem críticas ao clero; *O Primo Basílio*, que

tem como temática o adultério; *Os Maias*, que narra uma relação de incesto; *A capital*, *O Conde de Abranhos* e *Alves & Cia*, que foram publicações póstumas e possuem a mesma temática: são representação da vida política e social com seus vícios e corrupção; *O Mandarin* e *A Relíquia* são narrativas nas quais se apresenta crítica social. E, finalmente a terceira fase, chamada de “fase da maturidade artística” por alguns e de “O Último Eça” por outros, no período de 1888 a 1900. Foram escritas nesse período *A Correspondência de Fradique Mendes*, *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*, sendo que essa última traduz uma antítese entre o campo e a cidade.

Diferentemente do que se encontra publicado, Miguel Real², em 2006, publicou a obra *O Último Eça*, na qual estabeleceu a classificação da historiografia e a distinção de um conjunto numeroso de publicações de Eça de Queiroz no século XX; estabeleceu ainda uma ligação entre os períodos da produção literária eciana com as publicações semipóstumas e póstumas e finalizou tecendo comentários sobre alguns aspectos da obra do autor, como reflexo da cultura portuguesa do século XX.

Assim, devido ao grande número de obras de Eça de Queiroz, Miguel Real (2006, p.19) organizou um quadro cronológico da historiografia queirosiana, cuja distribuição obedece à seguinte divisão por período: “Período Testemunhal (1900-1930); Período de Balanço (1930-1950) e Período Crítico (1950-2000)”. Vale ressaltar que nessa historiografia o autor deixa de citar os artigos em revistas e jornais devido ao número expressivo de publicações.

De acordo com Real (2006), o período testemunhal iniciou-se com a morte de Eça de Queiroz (1900), a partir de um grande número de artigos publicados. Tal período caracteriza-se por apresentar maior acervo de textos que testemunham diretamente a vida de Eça, por aqueles que colaboraram com ele, que foram seus amigos, aqueles que testemunharam as edições de suas obras e os que foram seus familiares. Da mesma forma que o autor realiza essa divisão na historiografia queirosiana, ele o fez na sua produção literária. Deste modo, as obras publicadas neste período são *A Correspondência de Fradique Mendes* e *A Ilustre Casa de Ramires* em 1900, e *A Cidade e as Serras* em 1901, caracterizados como livros semipóstumos. *Contos* (1900), *Prosas Bárbaras* (1903), *Cartas da Inglaterra* e *Ecos de Paris* (1905), *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris* (1907), *Notas Contemporâneas* (1909) e *Últimas Páginas* (1912) são considerados, na visão de Miguel Real (2006), como dispersos.

² Miguel Real é o pseudônimo de Luís Martins, nascido em Lisboa, em 1953. Licenciado em Filosofia pela Universidade de Lisboa e Mestre em Estudos Portugueses, pela Universidade Aberta. É Professor de Filosofia e colaborador do *Jornal de Letras*, escreve ensaio, romance, teatro e filosofia.

Os classificados como póstumos, neste período testemunhal, são *Alves & Cia, O Conde de Abranhos, A Capital e Correspondência*, todos publicados em 1925; *O Egito* (1926) e *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*, em 1929.

O período de balanço recebeu essa denominação devido ao fato de corresponder a uma época de balanço biobibliográfico sobre o autor em questão e a um número significativo de obras lançadas por ocasião do centenário da morte de Eça de Queiroz. Nesse período, o autor “eleva-se definitivamente à dimensão de escritor nacional, aceito consensualmente como um dos maiores romancistas portugueses” (REAL, 2006, p. 27). O Período de Balanço corresponde fidedignamente à historiografia queirosiana. Assim, o autor caracterizou esse período em dez pontos, citando a publicação da obra de João Gaspar Simões, como uma biografia relativamente completa, e foi aquela que mostrou também o estabelecimento do nexos entre a vida e a obra de Eça de Queiroz. A partir dessas biografias e do trabalho dos biógrafos, estabeleceu-se um consenso entre eles para determinar a existência de três fases, sendo “a 1ª fase – romantismo tardio; 2ª fase – naturalismo e realismo; 3ª fase – fase mais lírica e fantasiosa, conservadora, em que privilegiaria a tradição rural portuguesa” (REAL, 2006, p. 27). É uma época de extrema importância para a historiografia ecaiana, pois ela revolucionou os estudos queirosianos em Portugal.

O período crítico caracteriza-se por atribuir menor valor entre a vida e a obra do autor, assim seus escritos estão libertos de sua biografia e “retrata-se a sua obra como um corpo coeso, um *corpus* literário, dotado de unidade estética, ainda que desdobrado em grupos de pregnâncias semânticas temporais (as fases), com uma carga adjectiva e adverbial própria e singularizadora” (REAL, 2006, p. 35). Mas foi no II Encontro Internacional de Queirosianos, em 1992, que despontaram novas possibilidades de estudos da obra de Eça, com diversificações voltadas para a estilística, a sociologia literária entre outros.

Nesse período, vivido até a atualidade, Real (2006) estabeleceu sete pontos às características, que são apresentadas a seguir: a obra de Eça recebe, então, uma análise objetiva, independente de intenções morais, sociais ou políticas; multiplicam-se os estudos, quer voltados para os textos doutrinários, estéticos ou jornalísticos, quer sejam teses e dissertações de mestrado; publicam-se novas edições da obra de Eça de Queiroz e também a sua primeira fotobiografia, de Beatriz Berrini, e o primeiro dicionário de A. Campos Matos; a obra de Eça é inserida nos programas curriculares de Língua e Literatura Portuguesas no ensino secundário; é organizada toda a sua correspondência e a consagração popular com a primeira exposição de sua vida e obra.

Real (2006) destacou, entre 1950 a 2000, seis autores que deram contribuições valiosíssimas para o conhecimento da obra de Eça de Queiroz: Ernesto Guerra da Cal, Helena Cidade Moura, Carlos Reis, Isabel Pires de Lima, A. Campos Matos e Ana Maria Nascimento Piedade. O autor destacou também que a relação existente entre a publicação queirosiana e os três períodos da historiografia de Eça estabelece-se como estreita, pois tais períodos correspondem de forma idêntica à produção queirosiana.

Ao tratar do conceito do “Último Eça”, à luz da historiografia, Real (2006) estabeleceu uma possível ligação entre seus três períodos. Reforçou e valorizou a presença de Miguel Mello em 1911, que a dividiu em três fases, e a de Antonio Cabral, em 1916, que estabeleceu a divisão em quatro fases. No entanto, entre 1900 e 1945, o “Último Eça” recebeu maior valorização. Citou ainda Jaime Cortesão, em 1949, e João Medina, em 1974, que penderam para uma leitura ideológica de Eça à crítica social, ironia e sarcasmo. Dessa forma, estabeleceu-se um alicerce de crítica social permanente e se busca uma solução social com o caráter democrático e socializante.

Este foi, digamos, o contributo que a ‘esquerda’, entre as décadas de 1950 e 1970, trouxe para a hermenêutica da obra de Eça de Queirós: um Eça sempre crítico e sempre conivente com soluções sociais colectivizantes, ora aflorando temas tradicionalmente conservadores (o ruralismo, o dandismo, a realeza e a nobreza...), mas interpretando-as a seu modo, ora inclinando-se para um cepticismo comum à mentalidade europeia finissecular (Fradique Mendes) (REAL, 2006, p. 48).

Embora tenham sido ressaltadas as visões e divisões acima expostas, Real (2006) observou que nos finais da década de 1980 e de 1990, devido à complexidade de análises e à profundidade dos temas que a obra queirosiana sofreu, não é possível balizar a obra de Eça de Queiroz em três fases distintas.

Real (2006) citou que Carlos Reis, em 2000, quando da comemoração do I Centenário da morte de Eça de Queiroz, apresentou um novo modelo de *divisão* das fases do autor; um modelo mais complexo e mais profundo, cuja divisão ocorre em quatro fases. Assim, Carlos Reis propôs: a primeira de 1866 a 1871: aprendizagem da escrita, a qual revela um Eça que transita entre a crônica, o conto, o romance e a inclinação literária voltada às influências francesas e às leituras no cenáculo – *O Mistério da Estrada de Sintra*. A segunda fase, de 1871 a 1880, chamada de Escrita do Real, revela a concretização das inclinações da fase anterior com *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, nos quais se percebe a adesão

realista. A terceira fase, de 1880 a 1888, denominada Outros Mundos Possíveis, corresponde ao abandono às ideias naturalistas e à abertura a novas experiências de escrita, com *O Mandarim*, *Os Maias* e *A Relíquia* com forte tendência de ironia e crítica social. A quarta fase, de 1888 até 1900, é chamada de Eterno Retorno. Segundo Real (2006), essa é a proposta mais ousada de Carlos Reis, já que sugeriu o retorno de Eça a temas e valores até então superados.

Assim, Real (2006) estabeleceu uma proposta de periodização da totalidade da obra de Eça de Queiroz, destacando quatro períodos. A novidade inicial é a de que ele inovou a partir da própria nomenclatura das terminologias. São elas, O Jovem Eça; Fase de Empenhamento Social; Fase Crítica e Fase Humanista. À primeira fase, ele chamou de O Jovem Eça, de 1866 a 1871/2:

Este período do Jovem Eça finda numa fase intermediária que se prolonga desde o *Mistério da Estrada de Sintra* (1870) à publicação d'*As Farpas*, (1871/72), passando pela carta a Lima Mayer, inserta nas *Prosas Bárbaras*, e à sua conferência sobre o realismo na arte, ou seja, uma fase entre o Eça romântico da *Gazeta de Portugal* e o Eça do segundo período tentando concretizar em prosa o ideal de arte literária expresso na sua conferência de 1871 (REAL, 2006, p. 54).

Essa fase, pelo fato de Eça ainda se encontrar fortemente sujeito a influências pessoais e a modismos sociais, foi chamada de Jovem.

A segunda fase, chamada de Fase do Empenhamento Social (1872-1880), corresponde a um período único na vida de Eça de Queiroz, marcada por certezas filosóficas e estéticas, “exprimindo-se numa literatura de intervenção social, possuindo como instrumento o esclarecimento racional da sociedade e como objetivo exclusivo a crítica de costumes” (REAL, 2006, p.55). A terceira, chamada de Fase Crítica (1880-1888), possui essa designação porque nela se diluem as inclinações da Geração de 70 se evidencia a consciência crítica reprovadora. A década de 1880 retrata um Eça indeciso entre obedecer à fantasia em *A Relíquia* ou valorizar os quadros sociais em *Os Maias*; e a Fase Humanista, à qual, depois de algumas reflexões, Real (2006) acabou por atribuir o termo “vertente humanista”, visto tratar-se de um espírito humanista que presidiu as páginas de alguns capítulos e prefácios escritos por ele. Nelas, o autor abordou algumas comparações entre civilizações e heróis sociais (Cristo, Buda, Maomé) e ainda atribuiu ao narrador a superioridade a qualquer civilização ou história, como é o caso do personagem Fradique Mendes. Mas também foi neste período que

Eça conseguiu uma síntese dos dois caminhos, ao publicar *A Correspondência de Fradique Mendes* e, com *Os Maias*, iniciou-se uma nova vertente na década de 1880, atingindo seu clímax na década seguinte, que foi denominada de “Último Eça”.

Consoante ao realismo mitigado pelo humanismo crescia no interior d’*Os Maias* e em *A Correspondência de Fradique Mendes*, uma terceira vertente começa igualmente a emergir na obra de Eça de Queirós ao longo da década de 1880, atingindo a sua máxima expressão na década seguinte, solidificando o que se designará por Último Eça. Trata-se de uma vertente religiosa-mística de enaltecimento de uma concepção do sagrado exterior à dogmática institucional da Igreja Católica. Neste Período Crítico, apenas o conto <Outro Amável Milagre> (1885) se estatui como um indício positivo desta vertente, que irá possuir, mais tarde, sobretudo em <São Cristóvão>, uma força inspiradora semelhante à do realismo (REAL, 2006, p. 72).

No Último Eça, período em que foi produzida *A Correspondência de Fradique Mendes*, é encontrado o aspecto religioso-místico, porém essa é uma obra que, na visão de Real (2006), ultrapassa todas as ideologias políticas dos temas desenvolvidos nela. É um período em que a inclinação eciana está mais para a consciência individual, e da qual fazem parte as obras: *Contos*, *A Cidade e as Serras*, *A Correspondência de Fradique Mendes* e a *Ilustre Casa de Ramires*, cujo teor se volta para a salvação individual de cada português e do próprio Eça e cuja confissão mostra que “a sua geração falhara na vida” (REAL, 2006, p. 95). Afinal, todos dessa geração iniciaram uma vida pública cheios de expectativas de transformações sociais e de modernização de Portugal, e, no final dela, constataram que seus esforços foram frustrados.

Portanto,

Assim se teria passado com Eça de Queirós que, casando-se com uma senhora de ascendência aristocrática, participando em convívios jantantes com os <Vencidos da Vida>, tendo conhecimento do suicídio de Antero de Quental (1891) e da morte de Oliveira Martins (1894), vivendo, em Paris, a reação francesa contra o positivismo e a reação burguesa contra o *Ultimatum*, teria expressado na sua obra, não uma resignação passiva, uma aceitação táctica das injustiças sociais, que continua a denunciar nos artigos que escreve para os jornais e nos próprios romances [...] (REAL, 2006, p. 95).

Ainda ao tratar do Último Eça, Real (2006) mostra que o escritor funde valores urbanos europeus e rurais portugueses. Ao citar Jaime Cortesão, cuja obra é *Eça de Queiroz e*

a *Questão Social*, de 1949, Real (2006) destaca a teoria de Cortesão contrapondo à de João Gaspar Simões e Câmara Reis, que viram no “Último Eça” o “aburguesamento de homem casado e do adulto instalado” (REAL, 2006, p. 115). De acordo com essa teoria, há nessa fase queirosiana a continuidade estrutural entre o jovem e o último, ainda socialista, porém de tipo cristão. Ademais, para Jaime Cortesão, o Último Eça seria “o equivalente do ‘autêntico Eça’, no sentido em que exprimira o pensamento singular de um Eça desiludido de todos os –ismos ideológicos da juventude, mantendo, no entanto, a continuidade do propósito redentor dos homens” (REAL, 2006, p.116).

Ao finalizar a década de 1950, com o “Último Eça” voltado para o conservadorismo e para o aspecto rural, com Antonio Cândido emergiu um outro, com postura ética entre o conservadorismo e o progressismo. E com Jaime Cortesão, “um Último Eça confessadamente vanguardista, politicamente mais adepto do socialismo, não da assunção de um socialismo como luta militante contra a pobreza, anunciada em *A Cidade e as Serras*, mas de um socialismo como projecto doutrinário de directo alcance político” (REAL, 2006, p.120).

Real (2006) demonstrou que, em uma posição de equilíbrio entre a de Mário Sacramento e Jaime Cortesão, reside a visão de Antônio José Saraiva, com a obra *As ideias de Eça de Queiroz*, na qual ele

[...] reconhece a existência de ideais de vida igualitária e ecológica no Último Eça, reconhece também a existência de uma procura de simplicidade e autenticidade face a excessos civilizacionais de que o escritor, em Paris, teria tido directo conhecimento, mas também reconhece, como defeito de Eça, que todas essas indicações morais permanecem exclusivamente na sua consciência individual, sem repercussão ao nível da esfera de transformação social que é a política (REAL, 2006, p.121).

Desse modo, sob a visão de Real (2006), o “Último Eça” seria um “fradiquista”, se for considerada a totalidade da obra de Eça durante a década de 1990. E Antônio José Saraiva, sobre a obra do “Último Eça”, afirma que ela se constitui como a direta expressão de um romancista centrado em si mesmo, que criou um labirinto de personagens que só se referem a si próprias e que não trazem nenhuma solução social. Tais argumentos estão presentes na primeira edição, em 1955, da *História da Literatura Portuguesa* de Oscar Lopes e Antônio Saraiva (1996), que acusam o isolamento do protagonista diante dos problemas sociais, a supervalorização da vida do proprietário rural e de uma moralidade simples, enfim,

uma ostentação de uma visão elementar diante das propostas de intervenção social da época de 1870.

Após as comemorações do centenário do nascimento de Eça, em 1945, a expressão “Último Eça” é retomada por João Medina em uma conferência intitulada Eça de Queiroz e o Anarquismo, publicada em 1972. Nela, o autor evidenciou que Eça não deixou de lado o seu interesse pelos ideais políticos e econômicos dos grupos sociais, nem seu empenho pelas ideias libertadoras e revolucionárias de cunho socialista dos finais do séc. XIX. A respeito disso, Real (2006, p. 125) aponta:

Na linha de Jaime Cortesão, João Medina reabilita este Último Eça, não apenas ao nível da consciência individual de moralidade burguesa (Antônio Candido, Mário Sacramento, Antônio José Saraiva, Óscar Lopes), mas também a um nível intrinsecamente social, evidenciando-lhe preocupações e compromisso literário e jornalístico contra a injustiça social e a favor de uma política que trouxesse ‘casa para todos, o pão para todos’.

Por conseguinte, Real (2006) apregoa que muito se foi discutido sobre o conceito do Último Eça. Se, na década de 1940, ele se apresentou com um sinal ideológico-político, em 1974 é apresentado como um patriota de esquerda. Para o autor, é como se o próprio Eça, insatisfeito, resolvesse estabelecer uma revisão de toda a sua obra anterior, dos momentos passados e de sua realidade anterior. Ademais, nesse período (1888), Eça avalia a História e procura refletir sobre seu país. O Último Eça se caracteriza por manter um forte toque de subjetividade frente à realidade pura do realismo, pela revisitação dos temas fundamentais da história; afasta-se da visão realista e sobrevaloriza a subjetiva, dando lugar a textos que mais valorizam a descrição e, por um apelo à crítica social, apregoam o ideal de “pão e casa para todos”. Para Real (2006), o termo Humanismo, como filosofia defensora da autenticidade humana, é o mais adequado para ser a expressão pura destas características.

Na obra *A Correspondência de Fradique Mendes*, a personagem reflete o ideal de homem de todas as civilizações, pronto e hábil para vivenciar todos os acontecimentos da vida humana. Real (2006) sintetizou o termo humanismo como sinônimo da obra da seguinte forma:

a) síntese discursiva entre romantismo, o realismo e o espiritualismo; [...] b) síntese entre a tradição aristocrática, rural e religiosa e as novidades do progresso, técnico científico; [...] c) síntese entre a mentalidade constitucional liberal e novas formas de estruturação da sociedade; [...] d) síntese universal da personalidade humana numa visão antropológica do

homem europeu (*A Correspondência de Fradique Mendes*); e) síntese entre o sentimento de sagrado, como impulso inato para o bem e o positivismo dominante (REAL, 2006, p. 168).

Embora Real (2006) tenha apresentado o Humanismo nas personagens Jacinto, Fradique Mendes e Gonçalo Mendes Ramires, esse texto enfocará somente Fradique, visto ser a personagem um dos fulcros desta tese. Em *A Correspondência...* o seu autor apresenta um homem novo, capaz de estabelecer uma fusão entre o corpo e o espírito, vontade e razão, poder e saber, e ser capaz também de vivenciar tudo e de todas as maneiras.

De acordo com Real (2006, p. 186), o humanismo de Fradique Mendes se faz presente no momento em que o narrador enfatiza as três qualidades que melhor convinham a Fradique, ou seja, de ele ser uma personagem “finissecular e humanisticamente, um comprometido intelectual e um descomprometido político”. Embora, tenha havido um certo espírito de decadência nos homens do fim de século, Fradique Mendes se destaca por ser aquele que sempre irá triunfar na vida.

2.3 FRADIQUE MENDES: CRIAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO

2.3.1 Os Fradiques

Eles foram três. O primeiro Fradique foi considerado uma criação coletiva, criado entre 1868 e 1869 por Jaime Batalha Reis, Antero de Quental e Eça de Queiroz. Foi criada essa personagem e a ela foi atribuída a autoria de alguns poemas publicados em 29 de agosto de 1869, no jornal *Revolução de Setembro*. São eles: *Sonetos* (Antero de Quental), *Serenata de Satã às Estrelas* (Eça de Queirós), *A Velhinha* (Jaime Batalha Reis) e *Fragmentos de Guitarra de Satã* (Antero de Quental). A fim de causar estranheza à mesma sociedade, Fradique é filiado à escola dos satanistas. Vale lembrar aqui que o satanismo é considerado uma tendência cultural com origem romântica. É a noção contemporânea da agitação do homem.

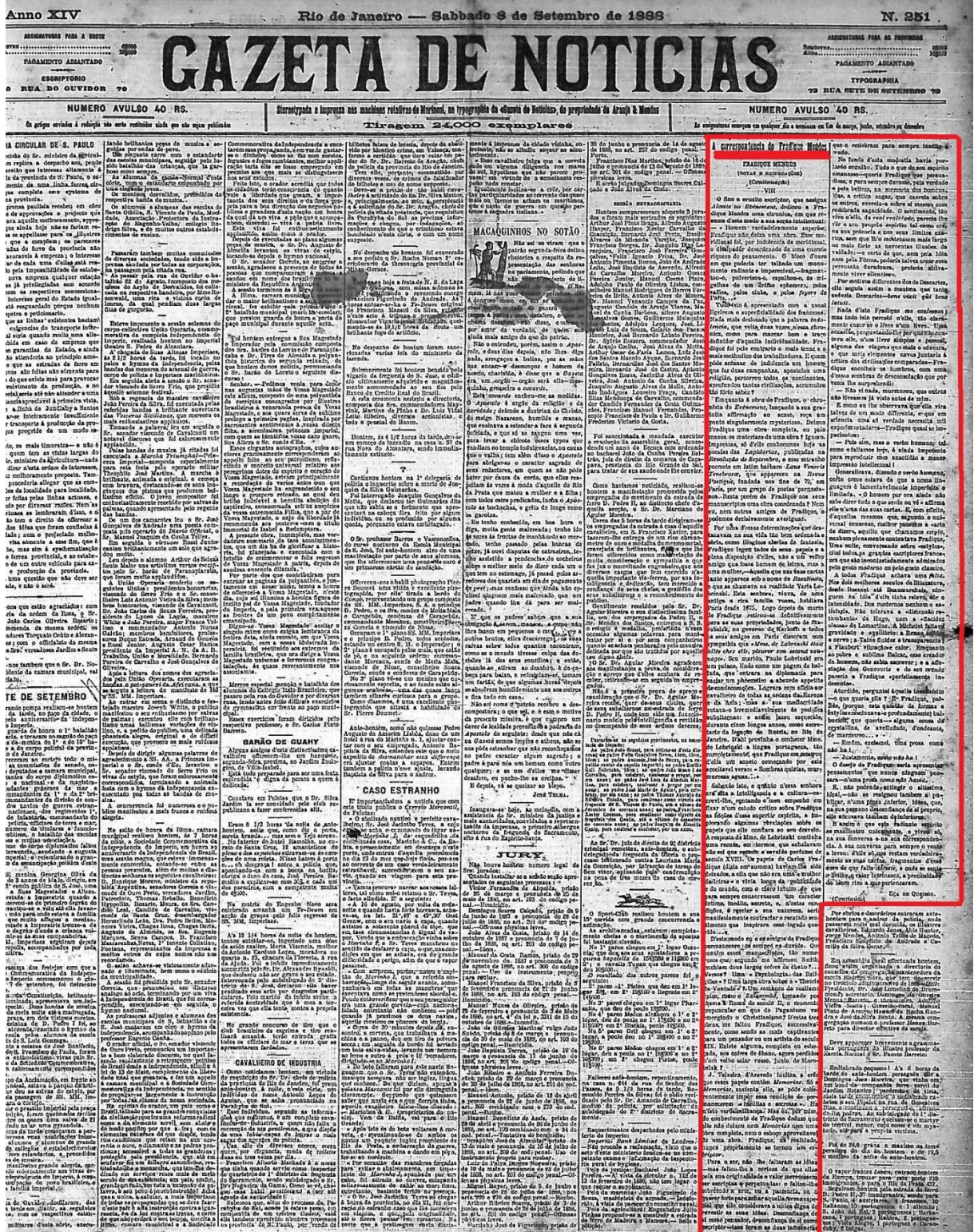
O segundo Fradique Mendes apareceu como personagem em *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870). Eça, nos episódios, faz-nos o seguinte retrato de Fradique:

Ao pé de mim, sentado no sofá com um abandono asiático, estava um homem verdadeiramente original e superior, um nome conhecido – Carlos Fradique Mendes. Era um excêntrico, distinto. Eu estimava-o pelo seu carácter impecável, e pela originalidade violenta, quase cruel, do seu talento. Fora amigo de Carlos Baudelaire e tinha como ele o olhar frio, felino, magnético, inquisitorial. A sua maneira de vestir, duma frescura e duma graça singular, era como a do poeta seu amigo e a expressão de um génio excêntrico e correcto, quase uma obra de arte. Havia no seu exterior o que quer que fosse da feição revolucionária e romântica que tem o Satã d'Ary-Sheffer, e ao mesmo tempo a fria exactidão dum *gentleman* (QUEIRÓS, 1870 *apud* MATOS, 1993, p. 437).

No entanto, foi em 1883 que Eça teve a ideia de retomar Fradique Mendes, ao proceder à revisão do texto do *Mistério da Estrada de Sintra*. A seguir estão dispostas algumas imagens dos Jornais do período, que publicaram as poesias de Fradique e também tinha a colaboração de Eça de Queiroz.

Em *A Gazeta de Notícias*, um jornal em que Eça publicava grande parte d'A *Correspondência de Carlos Fradique Mendes*, é possível ver exatamente a fonte primária onde originalmente foram publicados. A data é de oito de setembro de 1888.

Figura 1: Jornal Gazeta de Notícias



Fonte: Disponível em: <<http://www.bn.br/biblioteca/hemeroteca>>.

Figura 2: Jornais nos quais Eça trabalhou ou colaborou.



Fonte: Disponível em: <<http://www.bn.br/biblioteca digital/hemeroteca>>.

O que se procedeu para a retomada do terceiro Fradique Mendes, será disposto a seguir.

2.3.2 Fradique Mendes queirosiano

Embora tenha sido criado pelo grupo formado por Eça, Antero e Batalha Reis, foi com Eça de Queiroz, no *Mistério da Estrada de Sintra*, que Fradique aparece como personagem e, mais tarde, em 1888, teve a sua biografia escrita por Eça de Queiroz. Na composição de Fradique Mendes, Eça esboça suas ideias em três de suas cartas a Oliveira Martins. Nelas, a forma de construção da personagem é mostrada, bem como alguns detalhes sobre suas inspirações para a possível obra. Adiante, fragmentos das cartas que demonstram as primeiras ideias de Eça para a criação da obra *A Correspondência de Fradique Mendes*, bem como a sua personagem:

Bristol 10 junho 1885

Querido Joaquim Pedro

Tenho andado com um tal *período de estupidez* que não só não te pude mandar um bocado de prosa bem confeccionada – mas nem tive a coragem de te anunciar um plano de trabalho que me lembrara para a *Província*. Não se podem fazer promessas literárias quando se está tão singularmente estúpido. O que eu pensei foi – uma série de cartas sobre toda sorte de assuntos, desde a imortalidade da alma até ao preço do carvão, escrita por um certo grande homem que viveu aqui há tempos depois do cerco de Tróia, e antes do de Paris, e que se chamava *Fradique Mendes*! Não te lembras dele? Pergunta ao Antero. Ele conheceu-o. Homem distinto, poeta, viajante, filósofo nas horas vagas, diletante e voluptuoso, este *gentleman*, nosso amigo, morreu. E eu, que o apreciei e tratei em vida, pude julgar da pitoresca originalidade daquele espírito, tive a idéia de recolher a sua correspondência, – como se fez para Balzac, M.me de Sévigné, Proudhon, Abélard, Voltaire e outros imortais – e publico-a ou desejo publicá-la na *Província*. Fradique Mendes correspondia-se com toda a sorte de gentes várias, *all sorts of men* como se diz na Bíblia oficial desta terra. Escreve a poetas como Baudelaire, a homens de estado como Beaconsfield, a filósofos como Santo Antero, e a elegantes como (não me lembra agora nenhum elegante a não ser o Barata Loura) e a personagens que não são nada disto, como o Fontes. Além disso tem amantes, e discute com elas a metafísica da voluptuosidade. E nas cartas ao seu alfaiate encontram-se as regras mais profundas da *arte de fascinar*. Quando está viajando, no Japão ou na Ásia Central, faz paisagens e quadros de costumes. E quando vem a Portugal, pinta aos seus amigos de Londres e de Berlim, as coisas e as ideias do Chiado, de S. Bento, das tabacarias e dos salões.

Grande foi o trabalho de colecionar estas cartas, mas a *Província* não se poupa a esforços etc etc.

Hem! que assunto! e com este título modesto – *A Correspondência de Fradique Mendes*. Precedida está claro, por um estudo sobre a vida e opiniões desse lamentado *gentleman*. Estas cartas devem ser publicadas em ordem, a não ser de datas, – e portanto uma aqui outra além. Aí está o que me lembra para a *Província*. Não prometo para já, – mas hei-de fazer o possível para dar aos teus leitores, o mais depressa que mo permita uma infinidade de

provas que tenho entre mãos, uma ou outra das primeiras cartas deste nosso interessante amigo. [...]

Teu do C.³
Queiroz⁴

O processo de criação da personagem ocorre de maneira explícita nesse trecho, assim como são mostradas as inquietações e a empolgação do escritor diante da produção de uma obra. Normalmente, há entre autor e leitor uma aura pré-estabelecida de que aquele habita o olimpo e esse, a terra; desse modo, essa carta, ao mostrar as agruras e a motivação que o escritor sofre no processo de produção textual, aproxima-o dos seres humanos normais, humanizando o produtor do texto.

A seguir, em outro trecho da *Correspondência de Eça de Queiroz*, é possível observar que o escritor, ao criar Fradique, não o quer uma personagem qualquer, mas alguém que seja marcante.

Bristol 23 de maio 1888

Querido Joaquim Pedro

Tenho estado para te escrever há muito, por motivos vários, – mas surge invariavelmente um desses obstáculos, que etc. ...Nada de mais desculpas. [...]

E agora, entro no assunto – que é literatura. Tenho aqui para ti, isto é para o *Repórter*, dadas certas condições, uma imensa quantidade de prosa. De fato todo um livro. Livro porém que se pode publicar aos bocados, todas as semanas, sem lhe prejudicar a unidade e o interesse. Compreenderás quanto eu te disser que se chama – *Correspondência de Fradique Mendes*. Trata-se, como desde logo deduzes, de fazer para Fradique (não sei se te lembras deste velho amigo) o que está na moda fazer a todos grandes homens que morrem – publicar-lhe as cartas particulares. Fradique foi um grande homem – inédito. Eu revelo-o aos seus concidadãos, publicando-lhe a correspondência. Se bem te recordas dele Fradique, no nosso tempo, era um pouco cômico. Este novo Fradique que eu revelo é diferente – verdadeiro grande homem, pensador original, temperamento inclinado às ações fortes, alma requintada e sensível... Enfim o diabo!

Tudo isto até aqui vai muito bem em relação ao Jornal porque nada mais conveniente do que publicar todas as semanas, ou pouco mais ou menos, algumas destas cartas. Somente eu não podia editar a correspondência de Fradique sem a preceder dum estudo sobre esta singular personalidade. Ora esse estudo não pode ser fragmentado – quero dizer tem que aparecer seguido e a seguir. E ele compreende ao menos *dez artigos*. Que queres tu? Eu conheci tanto este homem tenho tantas coisas a contar dele, tão curiosas!...

³ Teu do Coração – era uma forma de despedir-se na sociedade da época.

⁴ BERRINI, Beatriz. *Eça de Queiroz – Obra Completa*. Vol. IV. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 241.

Como publicar porém *dez artigos* a seguir? No folhetim, não pode ser, porque se não pode interromper um romance, nem eu quero que o estudo crítico sobre um tão grande homem apareça nesses baixos do jornal destinados à imaginação e à novela. No primeiro artigo também não pode ser – porque isso altera a feição mesma do jornal que para cada dia, tem o seu tenor. [...]

Escreve, e recebe um bom abraço do teu do C.

José Maria⁵

Nesse fragmento é importante ressaltar que Eça se refere a Fradique como alguém que já teve vida própria, alguém que tenha realmente existido, fato esse que levou os seus leitores a acreditarem na existência real e concreta de Fradique Mendes. A seguir está reproduzido um trecho de outra carta a Oliveira Martins, datada de 12 de junho de 1888, na qual continua a tratar da produção da obra *A Correspondência de Fradique Mendes*.

Bristol 12 de junho de 1888

Meu querido Joaquim Pedro

Recebi a tua boa carta. Não é possível, como propões, cortar os *pedaços melhores* do estudo Fradique, e alinhavá-los todos juntos num só artigo. Decerto me expliquei mal. A introdução a “*Cartas* que nunca foram escritas por um homem que nunca existiu”, - não podia deixar de ser uma composição em que se tentasse dar a esse homem primeiramente realidade, corpo, movimento, vida. Não se pode decentemente publicar a *Correspondência de uma abstração*. De sorte que o tal estudo crítico é de fato uma novela – novela de feitio especial, didática e não dramática, mas enfim novela com uma narração, uma ação, episódios, uns curtos bocadinhos de diálogo e até – paisagens! Desde logo vêes que isto se não pode condensar, nem disto se podem fazer extratos. Tem de ser publicado tudo! Por outro lado sem prévia história do *homem*, é impossível encetar abruptamente as cartas. O público perguntaria naturalmente – “mas quem é Fradique?” Inventa pois outra coisa, e responde logo, pois que eu tenho pressa de resolver isto, por causa do Brasil. Os artigos não são dez por fim; são oito, mas graúdos. [...]

Os meus respeitos à senhora D. Vitória, e um bom e grande abraço do

Teu do C.
Queiroz⁶

Dize-me se achar que Fradique escreva a nomes próprios e deles fale (como Oliveira Martins) ou que escreva só por ex. ao seu grande amigo Vaz Mont’Arroio, autor do *Portugal Moderno*.

⁵ BERRINI, Beatriz. *Eça de Queiroz – Obra Completa*. Vol. IV. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p 245.

⁶ BERRINI, Beatriz. *Eça de Queiroz – Obra Completa*. Vol. IV. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p 248-249.

É possível observar a intimidade dos dois amigos através das cartas. Também nota-se que, mesmo depois da criação ou da escritura de partes da obra, sempre há que se fazer ajustes ou ainda aprimorar o que se foi escrito.

Após a retomada do personagem Fradique Mendes, Eça de Queiroz, segundo Matos (1993), estabeleceu uma distinção entre o primeiro Fradique e o último. O primeiro tinha traços cômicos e o segundo possuía um diferencial, que era ser grande homem e pensador original. Assim:

Este Fradique (1834-1888) será agora um aristocrata rico, descendente de antigos navegadores, ‘de uma velha e rica família dos Açores’. Estudara em Coimbra e em Paris, acompanhara Garibaldi na conquista das Duas Sicílias, fizera parte, com 34 anos, do estado-maior de Napier na campanha da Abissínia (MATOS, 1993, p. 438).

E ainda, ao citar Oliveira Martins, Matos (1993, p. 438) apontou que “Fradique Mendes era o português mais interessante do século XIX”. Também são demonstrados conceitos negativos a respeito de Fradique, no entanto eles surgem em número menor àqueles considerados positivos.

2.3.3 Um projeto heteronímico

Fradique Mendes pode ser caracterizado como um heterônimo de Eça de Queiroz, pois as semelhanças ideológicas são afins e essa personagem é o reflexo da própria trajetória tanto existencial quanto psicológica de seu criador. Como no momento de sua criação Portugal passava por momento de depressão instaurado no país, que causou a instabilidade e a alternância do poder, é possível observar na personagem valores sociais relacionados à cultura e aos costumes da nação.

O primeiro Fradique, segundo Reis (1999, p.46), era caracterizado pelas “influências baudelairianas, tendências decadentistas, referências exóticas, dandismo, etc”, no entanto, o que o autor queria ressaltar era a autonomização definida como “consequência imediata dessa mistificação de recorte romântico a que aludimos e que desde logo decorre dos termos em que Fradique Mendes é apresentado” (REIS, 1999, p.46). Há que se considerar que Eça, na primeira criação (1869/70), ainda estava sob os efeitos do cenáculo e da boemia

compartilhada com Batalha Reis, cujas atitudes de transgressão e subversão do cenário português eram frequentes. Se no primeiro Fradique havia a efervescência juvenil e os entusiasmos românticos, no último havia o ocaso naturalista; além disso, Eça já havia firmado, junto ao público, sua imagem marcada pela crítica às instituições e pela consolidação de uma literatura que buscava a transformação. Ademais, esse Fradique está intimamente ligado à redescoberta de horizontes estético-literários, alheios ao naturalismo.

Ao retomar as cartas escritas por Eça a Oliveira Martins, Reis (1999, p. 49) aponta que nelas Eça se preocupou em “acentuar o que existe de novo nesse Fradique meio ressuscitado, meio reconstruído: o vigor do temperamento, a originalidade do pensamento, a requintada sensibilidade”. Não se trata apenas de recuperar o que já existiu, mas sim de, além de editar a correspondência, fazer uma apresentação a ela, ou seja, um estudo prévio da personalidade em questão. Eça não quis apenas insistir na existência real de Fradique Mendes, mas reforçar estes efeitos com a proposta de um estudo crítico anterior a sua correspondência. O que ele almejou mesmo foi apresentar “uma reflexão operada num registro não literário, porque se não deseja confundir Fradique com uma personagem de ficção” (REIS, 1999, p. 50). Primeiramente, ele insinuou a existência real de Fradique, depois a reafirmou e a estabeleceu.

Ao atribuir a ficcionalidade a Carlos Fradique Mendes, Eça desestabeleceu o processo de heteronímia, no entanto, ao atribuir-lhe realidade, corpo, movimento e vida, o projeto semi-heteronímico se esboça. Eça, no terceiro Fradique, preocupou-se em criar alguém muito além de uma personagem de ficção, alguém que possuísse componentes biográficos e também atividade literária própria. ‘Memórias e Notas’ revela uma contribuição à configuração do projeto heteronímico, pois ao atribuir uma biografia pormenorizada a Fradique, fica explícito o fascínio e o encantamento do narrador para com a personagem, revelando a voz de Eça de Queiroz no discurso textual.

Outro fator que corrobora o plano de dar a Fradique Mendes uma existência real são os testemunhos de pessoas vivas sobre sua vida, testemunhos esses que possuem uma validação autoritária, visto a fonte da qual provêm: Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueira, Carlos Mayer, Antero de Quental, ou seja, pessoas de ilibada e notória capacidade crítica lançaram sobre essa personagem testemunhos diversos e positivos. Numa proporção pormenorizada, os testemunhos desfavoráveis sobre Fradique Mendes provêm de J. Teixeira de Azevedo (Batalha Reis), sendo em menor quantidade e um tanto precários.

Segundo Carlos Reis (1999), o poeta das *Lapidárias* possui dimensão plena e entidade heteronímica. Desse modo:

[...] a sua proclamada independência intelectual constitui, afinal, uma característica de certo modo genérica que convida a colocar a questão que neste momento se impõe: o Fradique-escritor (faceta, que como sabemos, primeiro do que qualquer outra fascinou o seu amigo-biógrafo) possui a estatura necessária para se impor como interlocutor-heterónimo de um Eça-ortónimo? (REIS, 1999, p. 52).

Fradique foi um escritor inédito, relegando à Libuska os seus manuscritos que, segundo ele, não foram publicados devido a sua preocupação com a forma. No entanto, foi Eça quem publicou as suas cartas, o que motivou Carlos Reis a chamá-lo de “narrador-biógrafo-editor”. Portanto, o projeto heteronímico não se concretiza, visto que não há produção literária de Fradique Mendes, a não ser as correspondências.

Por aqui se vê que a frustração do projecto heteronímico acaba por se dever não tanto a deficiência ou limitações das cartas em si mesmas, mas sim a uma ausência inquietante que paira silenciosamente sobre a personalidade de Fradique aos (poucos) textos que dele são publicados: a ausência dessas obras (desconhecidas ou inexistentes) que teriam revelado a verdadeira dimensão estética e ideológica do Fradique escritor; sem o ser de papel de interlocutor-heterónimo de um Eça-ortónimo (REIS, 1999, p. 54).

É sabido, segundo Reis (1999, p. 54), que para se concretizar a heteronímia são necessários três fatores fundamentais, que se resumem em: ter outro nome, outra identidade; ter a autonomização desta identidade, biografia e cultura, com poética própria e, decorrentes desses, ter “a configuração de uma especificidade discursiva traduzida em dominantes estilísticas precisas e entendida como projeção, no plano da *práxis* literárias” dos dois fatores citados. Fradique Mendes não atinge a heteronímia plena, mas somente parte dela, pois não assume integralmente a alteridade artística, e também não possui um estilo/características próprias em seus textos, visto que ele mal publicou. Além disso, o fato de, na posteridade, suas obras terem sido mantidas como inéditas comprometem, segundo Reis (1999), definitivamente o projeto heteronímico. Deste modo, Reis (1999) finaliza afirmando que “[...] por outras palavras, pode dizer-se que Eça, não atribuindo a Fradique uma voz e um estilo literário autónomos e perfeitamente configurados, deixa inconcluso um esboço de heterónimo que o obrigaria a incorporar-se por inteiro na sua condição de ortónimo (REIS, 1999, p. 60).

Ainda que ele tenha tido vida própria, identidade, cultura e tenha sido aceito até pelos leitores, faltou ainda a configuração de um terceiro fator para a realização da

heteronímia plena; no entanto, ele embora limitando-se a um esboço de heteronímia, certamente é um “precursor da modernidade que está por vir”(REIS, 1999, p. 60).

2.3.4 Fradique Mendes: ressonâncias

Fradique Mendes é uma personagem literária, que ganhou vida própria e foi referenciada até na área de Ciência Política e da Sociologia, como confirma a dissertação de Isabel Idelzuite Lustosa da Costa (1991), com o título “Brasil pelo método confuso: a recepção do Brasil no Humor de Mendes Fradique”. Nela a personagem é ironicamente utilizada reportando-nos à ironia de Eça de Queiroz.

Sempre retomada por pesquisadores, essa personagem permeia as páginas literárias e a sua ressonância pode ser percebida à busca de seu nome ou o de seu criador.

Flory (s.d), em seu texto “Ecos de Fradique em Carlos da Maia e Ega em *Os Maias*”, traz à luz o eco dessa personagem na própria obra de Eça de Queiroz. Segundo ela, Fradique transita entre o real e o ficcional e concretiza um diálogo entre criador e criatura, cujo enfoque volta-se para o plural e o ideológico. Flory (s.d) afirma que, a partir do momento em que Fradique passou a ser uma re(criação) apenas de Eça de Queiroz, ele pode ser encontrado também em *Os Maias*, visto estar personificado nas personagens principais Carlos da Maia, em Ega, e aparece também até no secundário Craft, “o excêntrico colecionador inglês, superiormente educado, original, irônico, providenciando uma visão estrangeira, de fora, sobre a mesmice de Portugal” (FLORY, s.d. p. 3).

Carlos Maia e Fradique, segundo a autora, compartilham muitas características, tais como a beleza, a inteligência, a riqueza, a cultura e ainda, com destaque, a “mediocridade lisboeta”. Tamanha é a proximidade, que Carlos Maia chega a ser considerado pela autora como uma “paródia de Fradique”. O estabelecimento de paralelos entre essas personagens é perceptível desde a sua criação, visto que ambas possuem o mesmo nome, somados a terem nascido de famílias nobres e tradicionais, com origens portuguesas, saindo do usual para serem destaques entre as elites da sociedade lisboeta. A educação de ambas deu-se dentro dos padrões tradicionais, e elas se distanciam da proposta positivista (relação de causa e efeito), visto não ser possível pensá-las como produto do meio. Fradique é educado pela avó e Carlos Maia foi educado pelo avô, ambas as personagens ficaram órfãs na mais tenra idade.

Outro fator que, segundo Flory (s.d.), vale ressaltar, é a construção dos protagonistas pelo olhar de outras personagens, configurando uma visão mais ampla e passível de credibilidade, mesmo porque Eça, no processo de criação de Fradique, elencou testemunhos de personagens vivos para dar propriedade a sua personagem. Para a pesquisadora, avultam entre Carlos da Maia e Fradique Mendes afinidades várias, visto que ambos foram estudantes em Coimbra, com formação longa, e sempre estavam envolvidos em viagens. Moram em Paris, porém, se não iguais, são superiores aos parisienses.

Ademais, Flory (s.d), apresenta Fradique, Carlos da Maia e Ega como personagens contemporâneas, já que possuem os mesmos ideais revolucionários, em busca de transformação. “Correspondências culturais, políticas e ideológicas vão se estabelecendo, num amálgama realidade/ficção, propiciado pelo reflexo espetacular do autor em seus personagens” (FLORY, s.d, p. 8). Para a autora, um ponto importante, que vale lembrar, é a questão de que todos eles propõem a mudança em todos os aspectos, porém não as realizam e nada fazem. Fradique não publica suas obras, Carlos da Maia exerce a medicina com a proposição de escrever um livro e artigo para revistas e também nada acontece e, finalmente, Ega escreve o tempo todo um livro que não chegou a terminar. Os textos queirosianos, segundo a autora, nos permitem ir e vir, dialogam entre si, iluminam-se para, desta forma, permitirem aos leitores sua melhor compreensão.

Isabel Pires de Lima, em 1988, refletiu sobre o dandismo de Fradique, no 1º Encontro Internacional de Queirosianos. Com muito apuro e de forma pontual, ela elencou as características necessárias a um dândi e as comparou com a personalidade e ações de Fradique. O dandismo surgiu na segunda década do século XIX, na Inglaterra, com o culto à beleza e à indumentária. Vale ressaltar que, ao cultivar a indumentária, faz-se necessária a riqueza de detalhes. Integrante do contexto que valoriza a tradição e a aristocracia, porém é excêntrico na arte de surpreender. Ele adquire dimensão mítica à medida que emerge como figura literária. Para Lima (1988), conforme citação a seguir, Fradique constitui-se efetivamente em um dândi.

Fradique – refiro-me ao Fradique da Correspondência – parece ser, a este nível como a outros, um perfeito dândi. Ele é bem o filho rebelde, rebelde na passividade, como é sempre o dândi, de uma sociedade aborrecida, construída sobre certezas inabaláveis, que esgotou a capacidade de surpreender e, simultaneamente, perdeu, em nome de um utilitarismo grosseiro, a possibilidade de aceder ao natural enquanto ele é um vislumbre da perfeição (LIMA, 1988, p.102).

Ao cotejar as características do dândi com *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lima (1988) aos poucos constrói sua teia entrelaçando os elementos que convergem para a configuração do dandismo na personagem Fradique. Afinal, ele exprime o pessimismo do dândi, é descrente de qualquer tipo de salvação e ironiza aquelas propostas pelas religiões. É perfeito ao se vestir, elegante, porém avesso ao progresso, haja vista a sua ira exposta à construção da ligação ferroviária Jafa-Jerusalém. Ao dândi interessam os aspectos reais, e também a casualidade espontânea, porém essa há que ser perfeita. Feroz e insatisfeito pelo *status quo*, Fradique sempre está às voltas de buscar realizar algo mais; por ser um eterno viajante, sempre procura adaptar-se aos novos países que conhece, sendo quase um nativo deles. Desse modo, Lima (1988, p.106) afirmou que “A ironia é para Fradique, e para o dândi que ele é, a única forma possível de continuar sendo um ‘genuíno português’, mesmo consciente de que ‘Tudo tende à ruína num país de ruínas’, com é, na sua própria expressão, Portugal”.

No mesmo ano, Maria João Simões (1988) leva ao 1º Encontro Internacional de Queirosianos suas considerações sobre a personagem Carlos Fradique Mendes, com o texto “Eça e Fradique: interferências”, apontando que este dialoga com a fênix, pois toma corpo e espírito a partir do ambiente deixado pelos “Vencidos da Vida”. Para Simões (1988), a fragmentação no processo de criação da personagem justifica a criação da *Correspondência* para autenticar todo o processo que vinha fragmentado desde o início. Desde a sua “legalização”, a personagem passou a ter vida própria a partir de um narrador “eu” testemunha. Para ela, não há diferenciação entre o discurso de Eça e o de Fradique, mas algumas interferências. Ao escrever a Emília Resende, Eça afirmou:

As senhoras de Lisboa estão encantadas com Fradique. De facto, Fradique é um sucesso; e ocupa parte de todas as conversações em Lisboa, a ponto de se ouvir esse grande nome por cafés, lojas de moda, peristilos de teatros, esquinas de ruas, etc. O pior é que se crê geralmente que Fradique existiu, e é ele, não eu que recebe as simpatias gerais (QUEIRÓS, 1983, p.115, *apud* SIMÕES, 1988, p. 279).

Na visão de Simões (1998), Eça, ao queixar-se de Fradique roubar-lhe os méritos, sentia-se atingido pela existência de Fradique. Para ela, Eça incomodava-se com esta situação e reagiu subtraindo de Fradique alguns dividendos, como o acréscimo de suas iniciais na assinatura de Fradique nas cartas publicadas na *Revista de Portugal*. Outro momento em que há também a influência da criatura sobre o criador registra-se no discurso de Eça, que se

impregna do próprio Fradique, como esboçado em uma carta a Oliveira Martins em 28 de janeiro de 1890; “E esta carta é, quase sobretudo, para que me digas o que devo pensar, e, em três ou quatro traços, me dês a real realidade das coisas, como diz o nosso Fradique (QUEIRÓS, 1983, p. 35, *apud* SIMÕES, 1988, p. 280). O que ocorre para a autora é o fenômeno da difracção ou da interferência.

Carlos Ceia (1999), ao escrever *Primórdios da ficção intelectual: A Correspondência de Fradique Mendes*, o faz considerando o aspecto mítico da personagem. Assim, ele afirmou:

Não interessa a Eça que Fradique produza uma obra, mas que seja antes o eterno potencial criador de uma obra. Assim se constroem todos os mitos, que valem por aquilo que vem a ser potencialmente e não por aquilo que deixaram criado. Um mito faz-se mito por ter agido de forma extraordinária; nunca em mitologia se analisa o que um herói mítico criou, mas sim o que essa figura fez e suas consequências. O que interessa num mito não é o seu discurso mas a manifestação da sua força em potência. É o caso do mito Fradique Mendes (CEIA, 1999, p.35).

Para esse autor, a intenção de Eça ao criar Fradique não era descrever a obra dele, porém traçar-lhe as feições espirituais. Desse modo, não é a obra o foco, mas o potencial criador dela, um Fradique autor.

De forma excepcional, segundo Ceia (1999), Eça refletiu sobre o caso de um autor virtual que não teve obra nem vida, mas que escreveu sem publicar e morreu sem nunca ter vivido. Ao iniciar o projeto de construção da personagem, Eça diz fazer um “estudo carinhoso”, ou seja, na medida em que há carinho como fundamento, há todo o cuidado para a sua criação. “[...] é essa a razão por que a obra de Fradique Mendes nunca chega a produzir-se: porque o autor real, Eça, preocupou-se excessivamente em traçar uma biografia e um pensamento do autor virtual (Fradique) antes que a obra estivesse criada” (CEIA, 1999, p. 36). Para o autor, esse estudo carinhoso de Eça possui um objetivo maior, que é teorizar sobre a obra e o pensamento de um autor real; e foi na “Memórias e Notas” que se construiu toda a dialética eciana.

Carlos Ceia (1999) finaliza seu texto discorrendo sobre as características que definem Fradique Mendes, tais como, poeta da modernidade; culto da gentlemania; culto da intelectualidade; defesa da fenomenologia; poder de definir; amor da história; amor nacionalista; louvor da gastronomia nacional; culto do saudosismo; amor do povo; amor da

mulher; virtudes da bondade, da justiça e da fraternidade; crítica da poesia ultrarromântica; crítica a Baudelaire; crítica da dança e da poesia.

Silvestre (2002), no IV Encontro de Queirosianos, trouxe um estudo sobre a antropologia em Fradique com o texto: “Um turista nos trópicos: o devir pós-colonial de Fradique Mendes”. Nele, o autor argumenta que a própria personagem se recusa a escrever sobre a África, visto que só tinha impressões dela, mostrando certa desautorização para com o seu biógrafo. Para Silvestre (2002), tal situação revela a sobreposição do dândi ao filisteu. Fradique foi apenas turista, como ele próprio declara em suas cartas.

Ana Nascimento Piedade, em 2002, também apresentou suas reflexões em seu texto “Estratégias da modernidade em *A Correspondência de Fradique Mendes*”. A autora iniciou apontando o que é a obra em questão, bem como a pluridiscursividade existente nela, como pode ser visto a seguir:

Começamos pela obra, *A Correspondência de Fradique Mendes* é, como se sabe, um livro híbrido, composto por um relato memorialista e por um conjunto de textos epistolares, de cuja interação conjugada resulta a criação de um mito. Ora, a clarificação do processo de gestação sócio-literária de Fradique, bem como dos motivos conscientes ou inconscientes, que condicionaram a sua remodelação, deverá ter em conta que nos encontramos perante uma prática ficcional que se revela essencialmente dialógica, mas também, polifônica, permitindo, por isso, a encenação de uma pluralidade de relações discursivas (PIEADADE, 2002, p. 295).

Nesse caso, há que se ressaltar a comunhão de opiniões entre ela e Carlos Ceia, ao convergirem pela existência mítica de Fradique Mendes.

O que se observou também no trabalho de Piedade (2002) foi a proposta de dialogismo e de diversas vozes presentes em Fradique Mendes. Para a autora, está configurada na *Correspondência* a presença de um discurso não monológico e sim dialógico, no qual permeiam diferentes pontos de vista emitidos por vozes distintas: “a do narrador, a de Fradique e as diversas figuras cujos testemunhos, em princípio, adicionam informação e/ou consistência à personalidade do herói” (PIEADADE, 2002, p. 296).

A autora considerou também a ambiguidade presente nesse conjunto textual: o autor implícito e um narrador-anônimo-homodiegético. Tal ambivalência ela descortinou em vários contornos da personagem, como o de realidade, quando é fictício; sua identidade autêntica não se firma visto haver excesso de perfeição nas qualidades que lhes são atribuídas e muitas vezes ele se opõe ao criador. Esses elementos, entre outros, convergem para um

conjunto de contradições que apontam para outro problema: o grau de autonomia a que Fradique poderá aspirar. Para Piedade (2002), esse grau se constrói nas relações dialógicas e nas oposições existentes na obra. Nela, tais relações surgem dramatizadas não só entre o narrador e o protagonista, mas também entre os destinatários fictícios e os reais, gerenciados pelo autor implícito. Para ela, tudo indica a identidade autônoma em relação ao narrador. No entanto, é mais difícil de desvencilhar a questão da independência do autor de Fradique, pois “a porção de alteridade contida em cada um dos elementos ao binómio Eça-Fradique, parece ser bastante incerta e altamente problemática” (PIEADADE, 2002, p. 299).

Para Piedade (2002), a identidade fradiquiana é construída por vários olhares, e A. Campos Matos utilizou-se do termo “multiplicidade genética” para caracterizar a personalidade de Fradique. Geraldo Moser afirmou que o número excessivo de adjetivos superlativos utilizados para descrevê-lo gerou uma “impressão de caricatura” e Ofélia Paiva Monteiro considerou um tanto forçada a concentração de “estereótipos epocais”. Em Oliveira Martins encontra-se a definição “o português mais interessante do século” e seu próprio criador diz: “Enfim o diabo”. Tantas e tão paradoxais definições contribuem para pôr em dúvida a veracidade daquele que quer passar-se por real.

Para a autora, tanto o narrador-biógrafo, o protagonista e o autor implícito tornam o texto interessante e, se possível arriscar, lúdico, visto tratar de um desdobramento do autor de *A Correspondência de Fradique Mendes*, afinal “ele é o inventor de todos” (PIEADADE, 2002, p. 307). Todas essas reflexões ampliam o universo semântico literário da personagem que atravessou décadas e sobreviveu ao crivo da modernidade.

Na visão de Ana Teresa Peixinho (2002), Eça de Queiroz, ao recuperar Fradique Mendes do esquecimento, assumiu-o como criatura sua, projetada. Para ela, o gênero epistolar constitui um papel preponderante na construção de uma personagem e, ao apresentá-la por cartas, Eça revela uma estratégia extremamente significativa na estruturação da personagem e na construção de seu discurso. Embora se trate de cartas, afirma a autora, há nelas uma dinâmica de narrativas, pois cada uma constitui-se em uma história pequena, que se afastou do gênero epistolar, ainda que continue a manter as suas características e a expressão da subjetividade.

Ao tratar da narratividade das cartas de Fradique, a autora mostrou também que a personagem se assume como enunciador das cartas e que ele “goza de uma omnisciência que o habilita a organizar temporalmente a sua intriga, conferindo coerência ao seu discurso e ao universo da história” (PEIXINHO, 2002, p. 348). Para a autora, “[...] as cartas permitem-lhe renascer em cada acto de escrita, ser um novo Fradique, de cada vez que escreve a alguém,

adaptando assuntos, discursos e estilos, projectando assim, a fragmentaridade e a dispersão, nos diversos olhares que lança sobre o mundo” (PEIXINHO, 2002, p.351).

Embora José Cândido Martins (2002), na escritura do texto “Eça de Queirós Revisitado e a Natureza Lúdico-Paródica de uma Efabulação Fradiquista Contemporânea”, em 2002, tenha estabelecido uma relação entre *A Correspondência de Fradique Mendes* e a obra *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa e em um determinado momento de seu texto, aponta algumas razões pelas quais essa personagem é tão retomada por vários autores. São elas:

- 1ª) o inesquecível fascínio exercido, desde a sua génese, pela notável figura deste finissecular dândi queirosiano, fruto de uma criação original e de uma inesquecível atmosfera de mistificação;
- 2ª) a modernidade do legado estético-literário e o ideológico fradiquiano, simultaneamente provocatório e estimulante, misto de requintada sensibilidade, de vencidismo crítico e de cosmopolitismo iluminista;
- 3ª) a existência de alguns mistérios, hiatos ou fios históricos não desenvolvidos (vazios conscientes, ou não) na biografia deste herói decadente, ontologicamente indeterminado, tal como é traçada pelo seu amigo e biógrafo-editor, Eça de Queirós;
- 4ª) a significativa mudança, ao nível da recepção crítica, dos recentes estudos queirosianos, com a notória revalorização do *último* Eça finissecular (em detrimento do Eça realista), criticamente afastado das constricções do programa naturalista de inquérito social;
- 5ª) e ainda a convidativa predominância de certas características configuradoras da pós modernidade da escrita contemporânea [...](MARTINS, 2002, p. 586).

Para o autor, esses fatores convidaram, na década de 1990, à recriação dessa personagem tão lendária e de personalidade tão provocatória.

Ao pôr os olhos sobre o texto de Ana Nascimento Piedade (2003), é possível de pronto identificar em que consiste o fradiquismo na obra de Eça. Conforme a autora:

[...] o Fradiquismo é a matriz da obra queirosiana através da qual lhe foi possível aceder à modernidade literária e estética. Essa matriz teria os seus alicerces logo no Fradique dos tempos lisboetas do Cenáculo, passando pelo Fradique de *O Mistério da Estrada de Sintra* e por tudo quanto antecipa aquele segundo Fradique, numa relação mais directa – como é o caso da personagem ambivalente de Carlos em *Os Maias* – ou mais indirecta – como se revela na atitude estética subjacente já a *O Mandarim* (PIEADADE, 2003, p. VIII).

Piedade (2003), na tese de doutorado intitulada *Fradiquismo e Modernidade no último Eça – 1888-1900*, relata de forma primorosa toda a concepção da personagem Fradique Mendes. Destaca a primeira criação, que ocorreu em 1869, conforme já citado nesta tese, e seus escritos “Soneto”, “Serenata de Satã às Estrelas”, “A Velhinha” e “Fragmento da Guitarra de Satã”, e ainda um conjunto de quatro poesias intitulado *Poema de Macadan*, do qual fazem parte “A Carlos Baudelaire”, “Intimidade”, “Noites de Primavera no Boulevard” e outros que ficaram sem publicação, que, somados a uma personalidade impetuosa, originariam em uma personagem.

Fradique resulta, pois de um <disfarce estilístico> assumido em conjunto, surgindo, nessa altura, associado à tentativa de pôr cobro ao que os três jovens escritores designavam como <apatia chinesa dos lisboetas>, ou seja, esse permanecer imobilizado <durante anos na contemplação e no cinzelar de meia ideia, velha, indecisa, em segunda mão e mau uso> (PIEADADE, 2003, p.15).

No que se refere à obra em pauta, Piedade (2003) aponta que *A Correspondência de Fradique Mendes* é em si a porta-voz da crise de consciência que a modernidade vivia.

Na segunda vez que foi retomada em 1870, Fradique ressurgiu em uma obra produzida por Eça e Ramalho Ortigão, sob a forma de cartas dirigidas ao jornal lisboeta *Diário de Notícias*. Para Piedade (2003), o sucesso da primeira versão deveu-se à forma hábil de estimular a curiosidade do público.

2.3.5 Diálogo entre o passado e o presente em Eça de Queiroz

Ao expor o pensamento atual sobre a personagem Carlos Fradique Mendes, convém retomar o pensamento de Antônio José Saraiva que, em 1954, em seu livro *As ideias de Eça de Queirós*, buscou elucidar algumas questões sobre a sistematização das ideias contidas nas obras de Eça, bem como caracterizá-lo como um pai de personagens vivas e rebeldes que aos poucos se soltam e alçam voos maiores do que aqueles propostos na vez primeira.

Ao estabelecer estas reflexões, Saraiva (1954) apresentou, inicialmente, uma carta da obra *A Correspondência de Fradique Mendes*, exatamente para exemplificar todo o estilo

de Eça, voltado para a caricatura da forma de vida política, social e moral portuguesa da época. Para ele, essa obra oferece, portanto, “em primeiro lugar certo número de ideias bem definidas e distintas, em segundo lugar variações, glosas e ilustrações repetidas das mesmas ideias” (SARAIVA, 1954, p. 6).

Para o autor, foi possível afirmar que o escritor de *Prosas Bárbaras* construiu seus contos e romances a partir de determinadas ideias, que são os ensaios postos em diálogos, as correspondências, a filosofia do amor e do adultério, os pensamentos de Proudhon, a proteção da igreja etc. Enfim, tais ideias dominam inteiramente suas personagens e as fazem ter até mesmo vida própria. Nos contos, Eça também pôde expandir à vontade as suas ideias, conforme afirma Saraiva (1954, p. 11): “[...] para certos escritores o conto é um pedaço de vida: um apontamento, um episódio, um personagem. Para Eça é geralmente uma tese e uma fantasia; ou melhor, uma tese revestida de fantasia – melhor ainda uma fantasia armada sobre uma tese”.

Saraiva (1954, p. 19) aponta ainda que Eça foi um estilista que acabou por dar fórmulas novas a ideias correntes. Desse modo, ele não é um filósofo nem um poeta, mas “a sua preocupação é a fórmula mais exacta ou o símbolo mais adequado a uma dada ideia. É esse o dom que Eça atribui a Fradique. <A percepção extraordinária da Realidade>”. Nos seus romances, há temas que se repetem: são eles “a educação da mulher e o adultério; a vacuidade da literatura ultra-romântica; a nulidade e o verbalismo dos políticos constitucionais; a vida escassa e vazia do funcionalismo das secretarias, o anti-clericalismo – e pouco mais” (SARAIVA, 1954, p. 19). Saraiva (1954) apregoa também que em Fradique houve o desejo de exercer sobre as almas a expressão do belo e que Eça é representante de ideias coletivas que determinam o grupo social e o momento histórico.

Ao tratar do fradiquismo, Saraiva (1954) explicita que a personagem Carlos Fradique Mendes voltou a Portugal em busca de algo muito especial: a cozinha portuguesa. Ele lamentou significativamente o desaparecimento da cozinha tradicional. No entanto, não há que se supor que somente isso interessava a Fradique. Vale ressaltar que ele buscava no seu país de origem as belas quintas do Moinho que lhe proporcionaram uma regalada “vida tão bela e tão farta” (SARAIVA, 1954, p.119). A simplicidade e a bondade do povo também encantavam Fradique. Para Saraiva (1954), ao amar o povo e desejar que ele não mudasse, Fradique demonstra que o povo é como a paisagem, que não muda e, caso mudasse, perderia seus encantos. Assim, “em todo o caso, a não ser como curioso e atraente fenômeno de decomposição e para o seu próprio uso, nada em Portugal lhe parecia tolerável a não ser a cozinha (antiga), a paisagem, e o <povo>, com a condição de se manter quieto e estacionário

como os bois” (SARAIVA, 1954, p. 121). É nisso que constitui o nacionalismo de Fradique, em desejar que seu povo ficasse estacionado e que seu país continuasse se mantendo longe da civilização, para, quando de suas visitas, ele o tivesse como a um lugar exótico para permanecer.

O autor supracitado considera também que, embora Eça afirme ser o homem um produto do meio ou ainda que o homem seja função do grupo social, em nenhum momento Saraiva (1954) encontrou Fradique nessas condições, pois ele nada tem a ver com o meio português; ao contrário, a personagem é definida como um desfrutador de Portugal. As coisas valem para Fradique na medida em que afetam a sua personalidade solitária, procedendo como se estivesse só nesse mundo. Para Saraiva (1954, p. 132), a filosofia social de Fradique e também de Carlos da Maia e João da Ega, resume-se na “[...] valorização do indivíduo deslocado do grupo e a satisfação do eu são o único critério da crítica do Fradiquismo à vida social de seu tempo”.

Para Saraiva (1954, p. 137), Fradique via na ciência a possibilidade de deleite de prazeres finos e raros, já Eça de Queiroz via a ciência e a técnica como “instrumentos ao serviço da concorrência comercial e industrial. É ela que permite o enriquecimento gigantesco das classes possuidoras, a formação do capitalismo e da grande massa proletária”. O Fradiquismo, para o autor, é a passividade, o desânimo de enfrentamento no meio que o cerca e também das condições sociais.

Para Matos (2000), *A Correspondência de Fradique Mendes* constitui a última metamorfose queirosiana e ainda uma espécie de testamento literário de seu autor. Ele afirma que:

Por meio de Fradique Mendes, seu *alter ego*, como a crítica já observou, Eça constrói o novo edifício doutrinário. O tom é memorialístico, a tentativa é de recuperar, à Proust, o passado desde 1867, quando pela primeira vez o herói entra na vida do narrador/autor (MATOS, 2000, p. 331).

Eça, através dessa personagem, faz sua autobiografia e, quem sabe, segundo Matos (2000), transfere para ele as dúvidas e as incertezas em relação até à sua própria obra. Em 1888, Fradique morreu, ano-chave da carreira de Eça de Queiroz, e ainda deixou um espólio que suscita as projeções de suas inquietudes. Fica patente também o amor desse autor à Forma que, segundo Matos (2000, p. 332), “[...] Não sem paradoxo, o amor da forma – que jamais abandonou Eça – faz parênteses com a recuperação do fantástico, relevante fase inicial

da sua carreira [...]”, pois o paradoxo é o que fundamenta as ideias de Eça, ao longo de sua vida de escritor e produtor de textos.

Ao estabelecer um diálogo entre o pensamento de Saraiva, na sua obra *As ideias de Eça de Queiroz* (1954), e o pensamento dos estudiosos contemporâneos, é possível perceber que há uma comunhão entre eles, visto tratarem de um mesmo eixo temático. De fato, tanto para Saraiva quanto para os pesquisadores atuais, Eça de Queiroz foi revolucionário e pacificador nas suas ideias e na sua carreira. Em algumas obras, ele se mostrou como um crítico voraz e revolucionário e, em outras, surgiu de forma mais cômoda e em paz com os ideais sociais de seu país.

2.3.6 Resumo da obra *A Correspondência de Fradique Mendes*

A Correspondência de Fradique Mendes foi publicada na terceira fase de Eça de Queiroz (1888-1900), em um momento histórico em que Portugal passava por momentos de agitação social, o que acabou por gerar instabilidade e rotatividade no poder, conforme já apontado. As contradições e os desarranjos da monarquia ficaram transparentes para a nação e resultaram nas transformações sociais, políticas e econômicas no país.

A Correspondência de Fradique Mendes compõe-se de duas partes distintas: a primeira, “Memória e Notas”, é um texto narrativo no qual o autor apresenta uma personagem com nuances de perfeição, oferecendo ao leitor todas as possibilidades de idealização. Nesse texto introdutório, há a apresentação da personagem pelo narrador homodiegético que não menciona, em momento algum, informações sobre sua identidade, levando muitos pesquisadores a acreditar que a narração é feita pelo próprio Eça.

Na segunda parte, “As Cartas”, de gênero epistolar, são apresentadas as correspondências, que foi o que restou de uma personagem viajada e sofisticada apresentada ao leitor como se realmente tivesse existido. Pessoas de existência real, como J. Teixeira de Azevedo (Batalha Reis), Antero de Quental, Oliveira Martins e Ramalho Ortigão são usadas no texto como se tivessem convivido com a personagem Fradique Mendes. Tais recursos narrativos realizam um jogo real e ficcional, que confere à obra um tom de veracidade, o que leva o leitor a crer que Fradique Mendes existiu e realizou as façanhas expostas nas cartas.

“Memórias e Notas” está dividida em oito partes. Na primeira, o narrador inicia contando desde o início de sua amizade/intimidade com Fradique Mendes, que datou de 1880

em Paris, porém ele já o conhecia desde o verão de 1867. Neste verão, o narrador encontrou um número de jornal chamado ‘Revolução de Setembro’, com o nome Carlos Fradique Mendes assinando alguns poemas, cujo título era *Lapidárias* – cerca de cinco ou seis poesias, reunidas em folhetim, que realmente foram publicados no jornal - cuja temática era “motivos emocionais”. Para ele, os poemas eram cativantes e cheios de lirismo épico, que contrastavam com o que havia nessa época em Portugal, pois ele buscava motivos emocionais fora do coração, ou seja, na história, nas lendas, nos costumes e nas religiões. Além desses, Fradique usava também como fonte de inspiração a modernidade e a vida cotidiana.

Como se vivia na época do Simbolismo (1890), período no qual se fez oposição ao Positivismo, percebe-se certa religiosidade no decorrer da obra. O narrador descreveu as reações de Fradique diante da leitura de “*As Flores do Mal*”, e também o seu apreço a Baudelaire. Dessa mesma forma, o narrador se sentiu diante de “*Lapidárias*”, de Fradique Mendes, e, após colocar esse autor e o de “*Poemas Bárbaros*” como seus ídolos, prossegue descrevendo a personagem central.

No texto, predomina a descrição e a forma laudatória com que o narrador apresenta o escritor Fradique, tendo J. Teixeira Azevedo a concordar com ele. O narrador conta ainda a história sobre os estudos da personagem, sobre sua vida, desde a adolescência até a sua formação. Vidigal, personagem fictício, informa o que se sabe de Fradique até aquele momento e afirma que ele “voava com ímpeto de ave solta adentrando horizontes inimagináveis”. Viagens, boa vestimenta, bem relacionado, a ponto de fazer uma visita a Victor Hugo, em seu exílio, assim era Fradique Mendes. Ana de Léon, a mais culta e bela cortesã de todos os tempos, também nos é apresentada e aparece como aquela com quem Fradique teve um relacionamento. O narrador finaliza a primeira parte anunciando um convite, por parte de Vidigal, para conhecer pessoalmente Fradique Mendes, que veio da Inglaterra para visitar Sintra.

A segunda parte é iniciada com a descrição da ansiedade que precedeu o encontro entre o narrador e Fradique. Em seguida, é apresentado ao leitor um diálogo entre o narrador e Vidigal, cujo teor é a afirmação de que Fradique nunca publicaria “*Lapidárias*”, visto que ele queria fazê-lo com pseudônimos. Segue, assim, uma detalhada descrição das sensações do narrador por estar diante de tão ilustre personagem. O excêntrico Fradique havia comprado uma múmia que ficou presa na alfândega e rapidamente Vidigal saiu para resolver a situação desagradável; o narrador acabou por ficar a sós com a personagem, o que provocou um certo desassossego e uma situação desconfortável, pelo fato de o narrador não encontrar termos adequados para estabelecer com ele um tênue diálogo. O ambiente em que habita Fradique é

descrito de forma minuciosa, deixando entrever até a perfeição do criado. Fradique faz alusão aos seus poemas descritos e os valoriza, mas critica *As Flores do Mal*, de Baudelaire. A inquietação do narrador frente a Fradique é tão intensa que ele sente necessidade de deixar o ambiente; permeiam-lhe sentimentos de melancolia e inferioridade. Era o período de 1867.

Na terceira parte, o narrador mostra a passagem do tempo e o seu afastamento de Fradique, dando a impressão de não tê-lo visto mais. No entanto, ao realizar uma viagem ao Egito, em 1871, reencontra Fradique Mendes, mas sem o acanhamento anterior, reconhece-o de imediato, marcando a boa memória da personagem central da obra. Após descansarem, o narrador, ao descer a um determinado salão do navio, divaga a respeito de uma cena, que para ele era a pura descrição de deuses. A partir disso, ele se imagina produzindo um conto, chega a escrever como seria a primeira sentença de seu texto, quem sabe um dia! A forma pela qual o narrador valoriza Fradique Mendes perpassa pela proximidade que ele tem com as celebridades da arte. Expressa, também, a intimidade com a qual Fradique o tratava, mesmo eles tendo ficado tanto tempo longe um do outro. As descrições do ambiente, das vestimentas dos países, permeiam todo o texto, à medida que também fica evidente que a intimidade entre os dois está aumentando.

Em seguida, apresenta-se a estadia de Fradique Mendes na Pérsia, bem como a sua ligação com o movimento religioso chamado Babismo, pois Bab, em persa, quer dizer poeta, e também sua aproximação com um dos principais apóstolos do Babismo: Said-El-Souriz. O narrador se mostra impressionado com a proporção que a religião tomou e com o envolvimento de Fradique nela.

A quarta parte segue com narração em primeira pessoa sem descortinar a identidade do narrador que, embora separado de Fradique, continua trocando, com ele, cartas frequentes e longas, de cinco a seis páginas cada uma delas. O narrador prossegue, informando que importantes escritores, do Portugal contemporâneo, escrevem para ele sobre Fradique Mendes e afirmam ser este “homem” o português mais interessante do século XIX. Entre eles está Ramalho Ortigão, que afirma ser Fradique o mais completo e mais bem acabado produto da civilização contemporânea. Essa personagem sempre aparece envolta em luxo e cultura.

Fradique também se relacionou com Antero de Quental, citado no texto como autor de *Odes Modernas*, e com J. Teixeira de Azevedo, que não era tão impressionado com o poeta como aquele, pois em determinados momentos surgem algumas contradições de J. Teixeira referentes a Fradique Mendes. O narrador estabelece uma barreira entre a sua vida afetiva e a de Fradique, visto não querer misturar o intelecto com o físico, porque este último

sempre apresenta características animais e ele prefere relegar a Fradique algo sempre superior e intelectual. O narrador faz-lhe confidências espirituais e intelectuais, mas não de ordem afetiva.

A seguir, a narrativa se pauta nas referências às cartas e também a um momento específico vivido por Fradique Mendes: ele havia passado por uma desilusão amorosa, contudo, diferentemente dos meros mortais, Fradique, quando da desilusão amorosa, debate sobre filosofia e não sobre os revezes da vida, pois para ele as emoções não devem se sobrepor à razão. Desse modo, o narrador finaliza a quarta parte mostrando que Fradique exerceu sobre ele império e sedução como nenhum outro homem.

A quinta parte mostra um narrador impressionado com a inteligência de Fradique Mendes, porque ele a exercia com suprema liberdade juntamente com suprema audácia. Em seguida, ao se referir a uma carta a Carlos Mayer, Fradique afirma que o homem europeu do século XIX vivia dentro de uma pálida e morna infecção de banalidades ditadas pela Inglaterra, França e Alemanha, e que para melhorar essa onda de banalidades, seriam necessários a solidão e o sopro da natureza para varrer do cérebro os detritos de vinte séculos de literatura.

Como característica, Fradique também possui humildade, nunca gostando de chamar atenção, até pela descrição das gravatas; era um exaltador da originalidade e se autodomina como curioso e atento. Em cada cidade pela qual passava, gostava de se considerar um cidadão nato, crendo para entender a crença. Seu aspecto religioso e místico ficou evidenciado nos momentos em que o narrador mostra o envolvimento da personagem com o espiritismo, com o carlismo e com a pretensão de adentrar no budismo. Ele fora devoto de todas as religiões, partidário de todos os partidos e discípulo de todas as filosofias. De cada opinião, ele colhia a sua parcela de verdade, e a suprema qualidade intelectual de Fradique era a percepção extraordinária da realidade. Quando do início da intimidade dele com o narrador, o que ocorreu por volta de 1880, o espírito de Fradique estava voltado para as ciências sociais, cujo foco era a antropologia, a linguística, o estudo das raças, dos mitos e das instituições primitivas.

Voltando a fazer referência às cartas, especialmente na escrita a Oliveira Martins, demonstra a sua paixão pela história. Havia nele um saber arqueológico sobre a vida desde as coisas mais complexas às mais simples. Fradique possuía também uma prodigiosa memória, a qual ele alimentava com as suas constantes viagens. Esteve em muitos lugares. As visitas eram fecundas, visto ser ele um amante dos costumes dos povos, das ideias e tinha uma maneira peculiar de tratar cada um deles.

Desde 1880, seus movimentos centraram-se entre Paris e Londres, com algumas exceções em Portugal, país cujos homens possuíam o mais íntimo de seus interesses. Para ele, Lisboa lhe agradava somente com a paisagem, já que lhe faltava a atmosfera intelectual. O horror aos políticos justificava-se ao argumentar que eram homens incultos, brancos e absolutamente inaptos para compreender ou criar ideias. Para o narrador, esses sentimentos eram passíveis de serem verdadeiros. A comida também era para ele um real desgosto, uma vez que perderam os sabores e os pratos históricos. Fradique amava o povo pelas suas qualidades e também pelos seus defeitos.

A sexta parte apresenta o reencontro do narrador com Fradique Mendes em Lisboa, quando a personagem tinha cinquenta anos. Sua morada luxuosa era uma ala de um antigo palácio dos duques de Trendennes, com tapeçarias nobres e ricas, alguns móveis de arte da Renascença Francesa, porcelanas chinesas e os tons que predominavam eram os claros e castos. Para lhe servir, havia um criado: Smith, escocês, todo rosado de pele e que o acompanhava há trinta anos. Após o café da manhã, Fradique voltava à biblioteca; à uma hora almoçava com sobriedade ovos e legumes e, depois, estendia-se no divã para saborear a boa literatura, crônicas de arte, de teatro ou ainda de sociedade. O resto do dia dava-se aos amigos, às visitas, aos ateliers, às salas de armas, às exposições e aos clubes. Ele classificava as mulheres em espécies. A mulher exterior, que está diretamente ligada ao luxo e ao mundanismo, e a mulher interior, aquela que cuida do lar. No entanto, o narrador deixa entrever que Fradique Mendes se encantava muito quando estava diante de uma mulher exterior.

Ele era bondoso, consolava as pessoas, valorizava os pobres e praticava gestos caridosos. As crianças o enterneciam e ele as ajudava. Era respeitoso com os animais e preocupado com a miséria das classes, acreditava que as pessoas eram impiedosas. Lamentava as misérias humanas, a aspereza dos homens egoístas e rudes.

Fradique Mendes morreu em 1888, com a sutileza que lhe era peculiar. Por conta da troca de um casaco e por pura teimosia, não admitiu ter que usar uma peça de outra pessoa, saiu no frio desagasalhado e contraiu uma gripe. Morreu sutilmente a ponto de Smith (o mordomo) pensá-lo dormindo. No funeral, havia altas personalidades e seu jazigo, simples, ficou próximo ao de Balzac.

Na sétima parte, há indicações de que Fradique Mendes tenha deixado alguns manuscritos em uma arca. Propagou-se um boato de que ele tenha tido um *affair*, na Rússia, com Madame Lobrinska, confirmando a tese de que ele esteve em muitos lugares. Os

manuscritos deixados por ele ficaram com Madame Lobrinska, porém quando procurada pelo narrador para expô-los, ela negou a informação de que estava com eles.

Na oitava parte, o narrador mostra seus propósitos de compilar as cartas, o que se realizou depois de um ano. E quando o faz, é de forma organizada, com discernimento e com carinho. Fradique gostava de correspondências, ou seja, obras epistolares, porque acreditava que revelavam de forma bem precisa a individualidade do próprio homem. Embora fosse português, Fradique Mendes, ainda que ideologicamente perfeito, desejava estar pouco em Portugal.

Na segunda parte do livro, “As Cartas”, são apresentadas aquelas escritas por Fradique Mendes; ao todo são dezoito cartas. São três destinatárias femininas e sete destinatários masculinos; portanto, a maioria delas foi dirigida a homens. Dessas sete, cada uma possui um destinatário diferente. As dirigidas às mulheres, que são nove, as destinatárias se repetem. Esquematizando, fica desta forma: cartas cujos destinatários são femininos: Madame de Jouarre, Clara, Madame S. Cartas; cartas cujos destinatários são masculinos: Visconde de A. T, Oliveira Martins, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão, Sr. E. Mollinet, Mr. Bertrand B., Bento de S., Eduardo Prado.

A primeira, endereçada ao Visconde de A.T., explicita a intimidade de Fradique com os nobres. Ele lhe escreve pedindo uma indicação de um alfaiate, o qual prontamente sugeriu o que havia de melhor para a realização do serviço. Finaliza de maneira formal, porém íntima, estabelecendo e fortalecendo os laços preditos já no início da missiva.

A segunda, a Madame Jouarre, que era a madrinha dele, inicia-se com a valorização de uma mulher que ele viu conversando com sua madrinha. Fradique, à medida que a descrevia e a exaltava, diminuía e rebaixava Libuska, ou seja, Madame Lobrinska. Em seguida, deixou expresso o valor da leitura ao criticar a ignorância pela falta dela. Ele insistia com a Madrinha, pois gostaria de saber o nome da moça que ele visualizou e citou desde o início da carta. Finalizou, criticando a sociedade portuguesa ao afirmar: “Tudo tende à ruína num país de ruínas”.

A terceira carta foi endereçada a um amigo, Oliveira Martins, na qual havia certo grau de intimidade demonstrada ao chamá-lo de “querido”. Nela, Fradique narrou o episódio da múmia, que foi mostrado na parte “Memórias e Notas”, e fora também motivo de uma boa confusão.

A carta de número quatro foi endereçada à já conhecida Madame Jouarre. Nela, Fradique Mendes mostrou erudição ao sugerir as obras literárias que o filho da Madame S. deveria ler, em vez de ficar somente estudando espanhol, como queria a amiga, ao pedir

indicação de um professor desse idioma. Para ele, falar uma outra língua com fluência era cometer um crime de lesa-pátria, pois só se devia falar bem o próprio idioma, já que nele residia a nacionalidade das pessoas. Finalizou com um tom de extrema polidez: “Beijo as suas mãos, benévola amiga” (133).

A quinta carta, a “Guerra Junqueiro”, Fradique iniciou com elogios ao seu amigo pela forma como ele escrevia. Depois começou a dissertar sobre religião, a respeito da qual afirmou ser apenas um meio de se conseguir favores de Deus. Foi irônico ao se referir ao catolicismo; afirmou que a religião quanto mais se materializa, mais se populariza e mais se diviniza. Para Fradique, a essência de todas as religiões é a súplica dos favores divinos e finalizou citando um fato religioso desprovido de liturgia divina.

Na sexta carta, a “Ramalho Ortigão”, Fradique comenta que ele, juntamente com uma personagem de nome Eduardo combinaram de encontrar Ramalho Ortigão, porém, acabaram por encontrar um amigo de Ramalho chamado Mendibal. Curiosamente, esse amigo começou a discorrer sobre o amor que a esposa lhe devotava. Na narração, há a presença de metáforas para mostrar o amor de Mendibal a sua esposa e a devoção com a qual ela o tratava também. Na despedida, ele se mostrou íntimo e fraterno do amigo.

A sétima carta, a “Madame de Jouarre”, Fradique iniciou citando a literatura universal, como lhe é de costume. Dessa forma, mostrou grande erudição e conhecimento literário. Descreveu um acontecimento que houve quando chegou ao aeroporto de Portugal. Com uma afetuosa despedida, assinou a carta.

O Sr. E. Mollinet, Diretor da *Revista Biografia e de História*, é o destinatário da oitava carta de Fradique Mendes. Nela, Fradique responde a uma pergunta de Mollinet sobre um tal Pacheco, que ele ouviu ter falecido. A resposta dada em cinco páginas retratou a perfeição e o talento de Pacheco, que aos poucos se tornou um credo nacional. Com comentários sempre positivos a respeito desse senhor, Fradique Mendes relatou as qualidades e o talento do Sr. Pacheco, porém, segundo ele, eram pouco conhecidos. Finalizou a correspondência citando a viúva, que, de acordo com ele, nunca compreendera aquele imenso talento.

A nona carta é “À Clara”. Nela, Fradique Mendes fez referência ao primeiro encontro de ambos, com metáforas do sentimento que lhe ocorreu quando a viu, acrescentando ainda que depois desse encontro ela passou a frequentar os seus pensamentos diariamente. Descreveu minuciosamente a imagem de Clara, e a chamou de amiga o tempo todo. Tal tratamento somente mudou quando ele tratou de seu endeusamento, afirmando que os joelhos, ainda que os mais rebeldes, dobrar-se-iam diante da sua beleza e perfeições.

Finalizou a carta, mostrando um sentimento melancólico pela ausência dela, com nuances de romantismo.

A carta de número dez é dirigida “À Madame de Jouarre”, na qual Fradique Mendes tratou de um encontro com um afilhado dela chamado Procópio. Ao fazer visitas a ele, Fradique foi conhecendo os hóspedes do lugar onde habitava seu afilhado, assim ele foi descrevendo alguns deles e atentou de forma prodigiosa à camareira, à qual atribuiu aspectos de perfeição. Finalizou falando sobre os dias de chuva e da possibilidade, ironicamente, de ele comprar uma arca de Noé, visto serem as águas diluvianas.

A décima primeira carta constitui resposta “A Mr. Bertrand B”, que é engenheiro e acionista. A resposta ocorreu no período da Páscoa e, logo ao iniciá-la, Fradique afirma ser sua carta horrenda, visto seu amigo ter finalizado uma viagem, cujo caminho era o traçado de Jafa a Jerusalém. Encerrou a correspondência em tom severo e repreendeu o seu correspondente pela possibilidade que existia de ele desmistificar as construções com suas engenharias e trazer o fim da lenda cristã. Despediu-se, chamando-o de monstro.

“À Madame de Jouarre” é enviada a décima segunda carta, na qual Fradique narrou a estadia em um mosteiro antigo, que agora era uma quinta e pertencia a um amigo, pai de oito filhos. Fradique estava lá pelo fato de apadrinhar a última criança. Como em todas as cartas, predomina o tom descritivo do lugar e denota o tom religioso também. Despediu-se com expressões latinas.

A carta de número treze é endereçada a Clara. Inicialmente, já se percebe o tom apaixonado dessa personagem que tão pouco se entregou às emoções. É uma carta declarativa de amor à Clara. Vale ressaltar que ele afirmou ser, antes dela, pura sombra. Fez referência ao primeiro encontro ocorrido entre eles e à perenidade do amor dele para com ela. Mostrou um pouco de ciúmes e asseverou amá-la por eles dois. Despediu-se afirmando o seu amor e escrevendo por quatro vezes “te amo!”

Na décima quarta carta, “À Madame de Jouarre”, Fradique fez referência à coleção de amigos que a madrinha tinha, que ele caracterizava como tipos, e citou Padre Salgueiro que, para ele, seria um bom exemplo a mais na coleção da madrinha. Tal sacerdote não era visto como agente espiritual, mas apenas como funcionário público, pois não se atinha ao céu, mas à terra. O sacerdócio era apenas uma profissão e não uma vocação. Fradique admirava-o e deixava clara esta admiração. Despediu-se e encerrou a carta.

A missiva de número quinze é endereçada a Bento de S. Ela se configura em uma resposta a Bento de S. sobre o fato de esse ter a intenção de criar um jornal. Para Fradique, criar um jornal era aticar três negros pecados: juízos ligeiros, vaidade e intolerância, por isso

devotou grande parte dessa carta para esmiuçar cada um deles, em especial a vaidade. A despedida é interessante, pois Fradique, depois de tecer comentários bem ruins sobre a ideia de criar um jornal, despediu-se dizendo que leria os costumeiros jornais dele.

“À Clara” é a carta de número dezesseis, na qual há um Fradique apaixonado que demonstra conhecimento da vida dos santos, principalmente ao discorrer sobre Santa Clara. Teceu comparações sobre Jesus e Buda e despediu-se dizendo-a adorada como uma deusa.

A carta de número dezessete também é endereçada a Clara, porém já no início a chamou de amiga. Nela consta a finalização do relacionamento deles dois. De forma romântica, Fradique se despediu de Clara e disse ser melhor viajar, desaparecer, a ter que ver seu romance chegar ao final. Finalizou a carta agradecendo a incomparável felicidade que ela lhe proporcionou durante o relacionamento. Vale lembrar que essa carta remetida à Clara está presente nesse volume, porém a de número dezoito, que é enviada a Eduardo Prado, não foi publicada nesse momento, mas em outras edições.

Fecha o romance um capítulo chamado “Nota Final” que discorre sobre a criação da personagem.

A carta enviada a Eduardo Prado é a de número dezoito, datada de 1888. Nela, Fradique iniciou com sua proposição costumeira e traçou considerações sobre o Brasil, afirmando que, aqui, desde o Imperador até o trabalhador estavam a estragar o país. Para ele, o Brasil enfrentava dois problemas: o ouro e o regime colonial. Este país deixou-se influenciar demasiadamente pela Europa e sua cor local não era mais pura como antes, assim os costumes foram se perdendo e foi deixada de lado a simplicidade genuinamente brasileira. Desse modo, ele só teria salvação quando abdicasse dos valores europeus e se voltasse para a sua própria civilização, pois os homens eram inteligentes, as mulheres as mais belas e ambos possuíam dentro de seu ser uma das mais valiosas virtudes: a bondade. Encerrou a carta com a sua costumeira forma de despedida.

A Correspondência de Fradique Mendes é uma obra que atrai pela sua pluralidade de discurso, de estilo e também pela perspicácia de um autor que criou uma personagem fictícia e lhe deu vida fora das páginas do livro. Na leitura, o leitor fica condicionado à existência real de Fradique Mendes, mesmo porque há a presença de pessoas reais dentro dos escritos e são abordados fatos da época. Embora Eça de Queiroz tenha se utilizado de seu narrador para tentar atingir a moral portuguesa com suas provocações, o leitor é obrigado a reconhecer a genialidade do autor, visto que, mesmo que sua personagem seja uma criação literária, por diversas vezes o leitor é tentado a acreditar em sua existência.

2.3.7 Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas

Último volume da obra póstuma de Eça de Queiroz, organizado pelo seu filho José Maria D'Eça de Queiroz, *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas* (1ª edição em 1929) é uma compilação de cartas escritas a diversos destinatários, e outros escritos que aparecem com notas de rodapés explicativas sobre a sua produção.

São seis cartas descritas na sequência a seguir apresentada. “A E. Sturmm, Alfaiate”: descreve um diálogo entre Fradique e o seu alfaiate, a quem ele encomendou uma sobrecasaca para mostrar realmente como era “reservado, cingido consigo mesmo, frio, céptico e inacessível aos pedidos de meias-libras” (QUEIROZ, s.d, p. 840). Como nota de rodapé, essa carta traz informações do próprio autor, Eça de Queiroz, afirmando que a encontrou fragmentada entre os bilhetes que Marcos Vidigal, antes de sua morte, lhe entregou, visto saber que ele preparava um estudo sobre Fradique Mendes.

“A Paul Vargette”: trata de um comentário sobre uma obra escrita pelo próprio destinatário, a qual Fradique analisa. O texto, que ele apelida de Decadentismo ou Simbolismo, é uma obra de poesia. Seu nome original é *Les Pâles Vêpres*, que, polidamente, Fradique sugeriu que Vargette incinerasse; e se despediu desculpando-se pela rudeza das palavras.

A Madame de Jouarre: nessa correspondência, Fradique discorre sobre a beleza de Claire de Clairval, e algumas situações em que a encontrou. Finalizou tratando da confusão mental que a beleza dela lhe causava. Assina como afilhado nevoento.

“A Manuel”: é uma resposta a um sobrinho, candidato a poeta, na qual Fradique discorre sobre a sua própria história e, no final, arrepende-se de tê-lo feito, dizendo que deveria ter tido mais atenção para com o sobrinho. Despediu-se como Tio do coração.

A.....: não traz destinatário escrito, mas, segundo nota de rodapé, é possível julgar que ela foi escrita ao seu próprio autor. Traçou comparações sobre a mulher de Lisboa e a de Babilônia. Despediu-se com termos latinos e assinou Fradique.

A sexta carta é a E...: embora não identifique o destinatário, deixa entrever que é masculino e escritor. Na sua produção textual revelou-se um purista e gramático. É a carta mais longa dessa série, contando sete páginas. Despediu-se com a expressão corriqueira da época: Seu do coração – Fradique.

Os escritos seguintes estão dispostos com o subtítulo de Prosas Românticas, dentre as quais estão “Sinfonia de abertura” e “Poetas do mal”. Na nota de rodapé, aparecem

informações mostrando que são artigos escritos em uma série de folhetins publicados entre 1866 e 1867 na *Gazeta de Portugal*, atualmente reunidos em volume de *Prosas Bárbaras*. “Sinfonia de abertura” trata do relato de uma personagem que refletia sobre as viagens realizadas pelos deuses, cuja companheira inseparável era a arte. Em lugares como a Índia, o Egito, a Grécia entre tantos outros, a Arte sempre aparecia cheia de servilidades e amores. Tratou da reforma de Lutero de forma metafórica, o que enriqueceu muitíssimo o texto, que apresenta nuances poéticas.

“Poetas do mal” é um artigo que traz considerações sobre Poe, Baudelaire e Flaubert. Nele, o autor mostrou que estes escritores sempre estiveram com as vistas naquilo que era mal e ausente do belo. Traçou considerações sobre a recepção das obras *As Novas Histórias Extraordinárias*, *As flores do mal* e *Salambô*.

Os dois escritos posteriores são chamados de contos, denominados “Um dia de chuva” e “En Ghelberto”. “Um dia de chuva” apresenta uma personagem chamada José Ernesto, que não conseguia dormir num dia de chuva, por ter em seu coração uma inquietação que o levava a adquirir uma quinta bem distante de Lisboa. Solteiro e cheio de vontade de trocar a cidade pelo campo, nesse texto, que Eça não conseguiu finalizar, aparece também, como em outras obras suas, a excelência da vida no campo em antítese com a vida na cidade. Nele, Eça explorou as metáforas subjacentes da chuva. “En Ghelberto”, segundo a nota de rodapé, não é possível identificar o que significa o título, bem como se é um fragmento de um conto ou não. O título é o nome de uma personagem pecadora loquaz da Cristandade. Seu avô lhe dava, no berço ainda, corações sangrentos de ursos para que ele chupasse para se acalmar. Cresceu sendo torturador e alimentando o contentamento que sentia quando judiava de algum bicho mais frágil que ele. No entanto, frequentava a igreja e todos se encantavam com sua aparência angelical, enfatizada pelos cabelos louros encaracolados. Impôs respeito pela sua ação violenta. A narrativa termina sem desfecho.

Os outros escritos fazem parte de “Crítica e polêmica” e são em número de sete. Estão desta forma expostos: “Idealismo e Realismo” é um artigo encontrado entre os papéis de Eça de Queiroz, escrito a lápis, e seu objetivo era de servir de prefácio para a segunda edição d’ *O Crime do Padre Amaro*. Nele há orientações de que é uma obra de ficção, explana sobre o fato de ela ser acusada de plágio e argumenta fundamentando-se nas datas de publicação; ainda afirma que quem se dignou a proceder a crítica, certamente, é um espírito rebelde e irreverente para com a própria crítica. “Os vencidos da vida”, segundo nota de rodapé, é um texto de resposta de Eça de Queiroz a um comentário tecido por Pinheiro Chagas, sobre a designação de Vencidos dada ao famoso Cenáculo literário e mundano. De

pronto, Eça escreveu-o em resposta. Suas considerações são pertinentes e mostram que o que parece ultrajar o jornal é que, ao invés de vencidos, este grupo, para todos os efeitos, é vencedor. “Ainda sobre a Academia” é um texto em que Eça combate veementemente, ainda que com pesar, a réplica feita a um artigo seu, por Pinheiro Chagas. É um texto longo, escrito em 1888.

As duas crônicas que Eça intitulou de “Notas do Mês” foram publicadas em 1888, sob o pseudônimo de João Gomes. “Notas do Mês” (colaboração na Revista de Portugal) é um texto que transmite a morte do vigésimo oitavo rei de Portugal, El-Rei D. Luís, que por longos dias agonizou e que a nação chorou “numa infinita piedade” (QUEIROZ, s.d. p. 928). “Notas do Mês” é um texto extenso, no qual Eça de Queiroz falou especificamente sobre política, na França, em Londres, em Roma, na China e também sobre as eleições em Portugal. “A Revolução do Brasil” constitui um texto em que Eça de Queiroz discorreu sobre a revolução ocorrida no Brasil, sob o comando do Marechal Deodoro da Fonseca, afirmando que todos, de uma maneira geral, eram republicanos. Em “O Ultimatum”, último texto, discorreu sobre a desagradável crise pela qual Portugal passou no mês de janeiro e sobre alguns acontecimentos políticos na Inglaterra que, de certo modo, afetavam Portugal.

De acordo com Queiroz (1976), primogênito de Eça de Queiroz, ao dar à luz escritos inéditos de seu pai, teve, como única intenção “[...] a de fazer conhecer do público e da crítica, o escritor que, em Portugal, tem sido mais apaixonadamente comentado e, publicando-lhe as cartas, as notas, os trabalhos repudiados ou esquecidos, penetrar na intimidade da sua vida e do seu pensamento e mostrar, tal qual era, não só o escritor, mas também o homem” (QUEIROZ, 1976, p. 825).

O autor, ao produzir essas outras cartas da personagem Fradique Mendes, que aparecem nas seis primeiras dessa obra, manteve o mesmo tom de linguagem, as mesmas características e o mesmo estilo de escritura de missivas. Uma personagem se efetiva pelo que realizou dentro de uma obra. Ao buscar em Cândido (1968) algumas reflexões sobre a personagem, encontra-se a afirmação de que sua função na narrativa é muito marcante, pois ele sempre é o ponto de início do enredo e do conflito, por mais que existam obras que iniciem descrevendo um ambiente ou um local propriamente dito do desenrolar da ação, é após a sua apresentação que a narrativa resulta na totalidade de uma situação concreta.

Em todas as formas de artes literárias, principalmente na narrativa, é a personagem que constitui a ficção. Na visão de Cândido (1968), a exigência da pessoa humana é um fator primordial para que haja a narração, porque, ao falarem, as elas se revelam de forma

completa, mesmo que, não raras vezes, mintam ou disfarcem seus pontos de vista. E, de fato, na ficção são elas que exprimem ou narram a história.

Destarte, a relação estabelecida entre a realidade e a ficção é que vai concretizar a personagem ficcional. Fradique Mendes se configurou no interior desse paradoxo, afinal, é uma personagem com existência própria que atingiu o universo extraliterário, sem ter tido existência real; é um escritor que não publicou suas obras, possui um estilo e admiradores, no entanto não há o que ser lido. “Como pode existir se não existe?” É o que Candido (1968) questiona há tanto tempo e desperta também, nos leitores de Eça, esse tipo de pergunta. Permanecem aí os mistérios da leitura, da narrativa e da construção de uma personagem. O encantamento, o labor e também a eternização de uma personagem se imbricam com a narrativa e têm a sua efetivação no ato da leitura.

Para o autor supracitado, há semelhanças e diferenças primordiais entre o ser vivo e os seres ficcionais e tanto aquelas quanto estas são importantes para criar a sensação de veracidade. Ademais, Candido (1968) conclui que “a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser é sempre incompleta em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário” (CANDIDO, 1968, p. 56). De fato, a criação das personagens por alguns escritores no século XIX buscou desvendar o mistério psicológico das seres humanos.

Diante do que foi exposto, é valioso considerar que, embora Eça de Queiroz seja uma consequência da Geração de 70, tenha passado por várias fases e tenha produzido muitas obras, sejam elas revolucionárias, sejam elas apaziguadoras, ele produziu uma personagem que transita entre o mundo passado e o contemporâneo. Fradique Mendes é uma criação que representa um acalanto entre a ânsia do autor pela transformação intelectual e a representação do estado de espírito dos Vencidos da Vida. No entanto, sua presença até hoje nas obras contemporâneas inquieta os estudiosos e os desafia a buscar as razões que levam os escritores a se reportarem a ele e a transliterá-lo para a atualidade. Quem sabe não seriam as palavras do próprio Eça de Queiroz que colaborariam para essa elucidação: “... chamam de Vencidos àqueles que, para todos os efeitos públicos, parecem ser realmente vencedores” (QUEIROZ, 1889, p. 918, *apud* QUEIROZ, 1976).

A presença da personagem Carlos Fradique Mendes na literatura, bem como a sua retomada no mundo contemporâneo, será o objeto de análise no próximo capítulo.

3 FRADIQUE MENDES E A CONTEMPORANEIDADE: PRESENÇAS

A busca incessante pelo conhecimento é a mola propulsora para o homem atingir objetivos, muitas vezes nunca imaginados; no entanto, é através dessa busca que se sedimenta o aprendizado. Partindo do princípio de que todo conhecimento novo parte de um anterior, é possível perceber que nada desaparece de fato. Ao contrário, os pensamentos, as coisas, as palavras se sedimentam e desse ponto abrem espaço para novas descobertas. Com a literatura ocorre processo semelhante. Uma escola literária ou um texto literário não desaparece se outros o suplantam. O que ocorre é o processo pelo qual os textos e as obras se transformam. A reescritura da palavra do outro é um dos modos de se caminhar nesse universo que é a produção de textos literários. Nesse processo, inserem-se os escritores, estudiosos e tantos outros pesquisadores que participam da construção da história da literatura contemporânea. Ora, fazer literatura não é tarefa das mais fáceis, no entanto, há quem consiga produzi-la e ainda manter-se permanentemente na memória dos leitores. É o caso do escritor Eça de Queiroz, que criou a personagem Fradique Mendes, e se mantém vivo no universo literário; ainda cem anos após a sua morte, é possível encontrar suas ressonâncias em obras contemporâneas.

Nesse sentido, no capítulo anterior, foram apresentados dados sobre o escritor Eça de Queiroz que enriquecerão a análise textual a que esse novo capítulo se propõe. Mostrou-se, então, a contextualização do escritor supracitado convergindo para a sua terceira fase; o processo de produção da personagem Carlos Fradique Mendes, o que a sua criação significou para a literatura e o contexto histórico da obra *A Correspondência de Fradique Mendes* (1888).

A criação da personagem Fradique Mendes, desde o primeiro instante, funcionou como provocação a uma sociedade que se resignava à apatia. De fato, a personagem funcionou como uma revolução literária. Por alcançar o universo extraliterário permanecendo vivo, ainda é retomado por alguns autores contemporâneos. Descobrir o porquê dessa retomada é um grande exercício de teoria e de crítica, por isso, este capítulo pretende analisar, por meio de uma aproximação textual, alguns fatos importantes como o momento cultural da personagem Fradique Mendes e a maneira como a obra de Eça de Queiroz *A Correspondência de Fradique Mendes* (1888) tem sido revisitada pela contemporaneidade, de modo a efetivar a tese que se estabelece nessa pesquisa. Assim, utilizou-se dessa obra e buscou-se em *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós*, de José António Marcos (1996); *Os Esquemas de*

Fradique, de Fernando Venâncio (1999) e *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, de José Pedro Fernandes (2002), o fenômeno da permanência de Carlos Fradique Mendes na contemporaneidade, bem como os elementos intertextuais constantes nelas.

As teorias sobre intertextualidade, literatura comparada e as noções de criação de personagem serão aqui retomadas em doses homeopáticas e na medida em que se fizerem necessárias para dar sustentação aos elementos intertextuais encontrados nas obras em questão.

De acordo com Maria Luísa Leal (2002), Carlos Fradique Mendes permanece inserido no atual campo literário devido ao fato de estar incluído nos programas das universidades. Além disso, suscita questões de poética que interessam à atualidade, tais como: “a crítica académica dos anos oitenta e, dez anos mais tarde, a escrita da ficção; isto permite-nos falar de uma modernidade que encontramos principalmente naquela parte da obra queirosiana que transcende o programa realista-naturalista, ou seja, o Eça dos últimos anos” (LEAL, 2002, p. 781). Para ela, a ficção atual valoriza e volta o seu olhar para Fradique Mendes, no tocante ao seu valor literário intrínseco, ou seja, o seu caráter inovador e duradouro de sua aparição no campo literário. Desse modo, a suspeita de existirem outras cartas de Fradique Mendes foi a mola propulsora para o aparecimento das três obras, que são objeto das análises a seguir.

3.1 JOSÉ ANTÓNIO MARCOS E O ENIGMA DAS CARTAS INÉDITAS DE EÇA DE QUEIRÓS

Após muitas buscas para identificar quem seria José António Marcos, foram encontradas algumas informações importantes no artigo de Eduardo Gonzales Moreira, de 2011, já citado anteriormente. No texto “Fradique Mendes: autor de autores”, Moreira (2011) afirmou que José António Marcos constitui um pseudônimo sob o qual escrevem os dois juristas António Pereira Monteiro Fernandes e José Pedro Fernandes, justificando dessa forma a ausência de informações, quando da busca pela biografia do (pseudo) autor citado.

O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós é uma obra escrita, em 1996, pelos juristas António Pereira Monteiro Fernandes e José Pedro Fernandes, sob o pseudônimo de José António Marcos, publicada pela Editora Cosmos, em Lisboa. Ela possui como foco teórico principal a intertextualidade, visto se tratar de uma referência explícita à obra de Eça

de Queiroz. O texto é dividido em duas partes: Livro Primeiro e Livro Segundo. São ao todo trinta e seis capítulos em 191 páginas e um '*post scriptum*'. Na primeira parte, foram evidenciadas as questões sobre a autenticidade de algumas cartas, cuja autoria foi atribuída a Eça. Na segunda parte, os fatos mudam e ficam todos às voltas de um assassinato.

O texto inicia com um prenúncio de morte. João Abel, que pretende suicidar-se, abriu um exemplar de *A Correspondência de Fradique Mendes* para efetivar o ritual de despedida. Paciente psiquiátrico, João Abel, abandonado pela esposa, resolveu pôr fim a sua vida com a ingestão de alguns comprimidos. Outra personagem apresentada é o Dr. Ladeiro, chamado pela comunidade de 'um santo homem'. Era um médico bem sucedido, mantinha um relacionamento com a criada, D. Odete, que, ao oferecer-lhe uma chávena de chá todas as noites, metaforicamente oferecia-lhe favores sexuais, já que, sendo apaixonada pelo patrão, ela tinha sua vida devotada a ele. O suicídio de João Abel foi sentido por poucos. Dr. Ladeiro, Silva Borges, o arquiteto e a ex-esposa Cecília foram os que sentiram de alguma forma a sua morte. Cecília já o havia abandonado, portanto não sofria de grandes espantos.

João Abel deixou para ser entregue ao Dr. Ladeiro, pois o sabia apaixonado por Eça de Queiroz, alguns escritos desse autor, o que Cecília o fez com primor. Leonildo Cerqueira, caracterizado na história como *Eçólatra* e colecionador de tudo o que se podia encontrar sobre Eça, soube por meio de Vilarinho dos manuscritos e gostaria de eliminá-los, visto que já se bastava o que há para se conspurcar a memória de Eça.

Dr. Ladeiro levou para o Dr. Francisco Pintado os escritos para verificar sua autenticidade, e esse os considerou cópias tão perfeitas que se poderia pensá-los originais. Procedeu-se, então, à leitura dos textos: primeiro uma carta a Madame Jouarre, assinada por Fradique Mendes. Dr. Pintado, esposo de D. Mercedes, juntamente com Dr. Ladeiro, surpreenderam-se pelo tom eloquente de Eça e consideraram os manuscritos perfeitos. Dr. Ladeiro, embora tivesse tido pouca convivência com Cecília (viúva de João Abel), apaixonou-se por ela. Entrementes, ele fez uma reunião com seu advogado e o Professor Indalécio, para discutirem a autenticidade dos escritos. Fizeram a leitura de outra carta e o Professor Indalécio Castanho, que teve uma atitude ambígua e misteriosa sobre as cartas, pediu um tempo para emitir sua opinião sobre elas. Em um dos almoços rotineiros, às quintas-feiras, Cecília explicou ao Dr. Ladeiro o mau relacionamento que tivera com João Abel. Contou a ele que o falecido fazia uso de barbitúricos e da leitura das obras de Eça de Queiroz para dormir.

Vilela, interessadíssimo nos escritos, por trabalhar na Editora Manica, surpreendeu-se quando pôs os olhos no parecer do Professor Indalécio Castanho sobre a autenticidade das cartas. Segundo o professor, elas seriam falsas e apontou os argumentos que

sustentavam essa tese. Dr. Penteado aborreceu-se com o resultado. Em seguida, é apresentado um novo casal na trama: D. Lena e Joaquim Mantero, amigos de D. Odete, que a visitavam semanalmente. Interessados em adquirir os manuscritos, Vilela e Cerqueira trouxeram o Padre Malveira, consultor da Editora, para verificar a autenticidade dos escritos. O Padre considerou-os originais.

O ciúme e a mágoa de D. Odete pelo padrão aumentavam. Ela sabia dos almoços semanais dele com Cecília e uma vaidade, antes descabida, agora era claramente perceptível no amante. Após discussão, ocorreu-lhe pela primeira vez a ideia de assassiná-lo.

Os manuscritos foram levados à Polícia Científica e voltaram a permear a inteligência das personagens. Pela afirmação de que não seria possível alguém imitar com tamanha perfeição a letra de Eça de Queiroz, foram considerados autênticos. O interesse pelos manuscritos crescia por parte de muitas pessoas. O Dr. Adérito Vasconcelos, professor renomado de um liceu, também deu seu parecer sobre eles, afirmando que ele se pronunciava mais pela falsidade do que pela autenticidade dos escritos.

Foi assim que Dr. Ladeiro, convencido pelos amigos, resolveu comemorar seus cinquenta anos numa quinta, “A Quinta de São Martinho”. No almoço durante a semana, Cecília deixou entrever certo interesse por ele, motivo que lhe devolveu a alegria de viver. Os convidados que viriam de Lisboa eram o casal Pintado, a Lena e o marido, o arquiteto Silva Borges, o general Alípio Fragoso, D. Cecília e a mãe. Passariam lá sete dias em comemoração ao cinquentenário de sua vida. No primeiro dia de comemoração, ficou combinado que teriam então um momento solene para fazer a leitura, junto aos convidados, de uma parte da obra *Os Maias*. Finalizada a leitura, Dr. Ladeiro disse que aguardava a experiência e especialidade de Guerra da Cal para poder realmente assegurar se os manuscritos eram ou não originais. O comandante propôs a compra dos manuscritos, porém nada conseguiu.

À noite, Dr. Ladeiro dispensou D. Odete, raivosa e magoada, dos préstimos do chá e tentou dormir sob a ingestão de Hypnol 12. Naquela noite, alguém subiu as escadas e com três tiros pôs fim à vida daquele que tinha, nos últimos dias, recuperado o ânimo e a coragem de enfrentar os obstáculos da vida. O inspetor Sardinha foi chamado para resolver o caso e todos deveriam permanecer na Quinta até segunda ordem. A busca por evidências no quarto do Dr. Ladeiro revelou que havia sido levada somente a pasta com os escritos de Eça de Queiroz que, depois de encontrada, estava vazia. Mais tarde foram encontrados vestígios de incêndio que havia ocorrido na noite do crime. Eram as cartas de Eça que haviam sido incineradas.

As investigações aumentavam e apertava-se o cerco em torno do suspeito. O inspetor apontou uma lista: Vilarinho, jornalista; Borges, arquiteto; Fragoso, general; Lena, amiga da governanta e Odete, a governanta. Um relato de Cecília levou as investigações por outro caminho. O general Fragoso havia pedido-a em casamento meses atrás e ela não o tinha aceitado. Inspetor Sardinha descobriu então que o General Fragoso foi o autor do crime, visto ter interesses financeiros em Cecília e na sua herança. Ele tinha dívidas de jogos e precisava urgentemente de dinheiro. Ocorreram os protocolos do enterro e a história finalizou com um jantar entre Dr. Pintado, esposa e o Professor Indalécio Castanho, durante o qual conversam sobre os fatos ocorridos.

No *post scriptum*, o autor desculpa-se pela falta de habilidade literária e pelo fato de não se saber a autenticidade das cartas, deixando, dessa forma, as coisas como sempre estiveram desde o início da trama, e remindo, tanto autor quanto leitor, do desgaste de produção e de leitura do texto.

3.1.1 Análise intertextual de *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós*, de José António Marcos, e *A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queiroz

O livro em questão *O Enigma...* trata de uma narrativa com características de romance policial, pois há um suicídio e um assassinato. O narrador é heterodiegético, ou seja, em terceira pessoa e oferece informações sobre o panorama do crime em um clima morno de mistério, diferente daqueles climas aguerridos dos romances policiais. Os intertextos presentes no romance intrigam desde a primeira leitura, a iniciar-se com a epígrafe de *Prosas Bárbaras*, de Eça de Queiroz, que possui uma temática voltada ao macabro, ao sinistro, à noite e ao satanismo. A referência a esse clima prenuncia a lugubridade, embora sutil, apresentada em *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós*. Entre os poucos trechos em que ela aparece, destacou-se o fragmento abaixo:

Procurava adormecer e já sentia o sono aproximar-se quando, ritmados e imperiosos, sentiu na escada passos quase imperceptíveis, inexplicáveis àquela hora. O seu quarto ficava mesmo em frente do último patamar. Olhou o relógio: três e meia da madrugada. Toda a gente dormia – excepto o dr. Ladeiro e a pessoa que subia inexoravelmente as escadas. A menos que se tratasse daquele estado intermédio de sonolência em que o sonho se confunde com a realidade, freqüente quando se tomam comprimidos

soníferos. Curiosamente veio-lhe à ideia o tremendo Hitchcock e os seus habituais truques cinematográficos de suspense. Mas ali não havia cinema, nem truques, nem sonhos. Era a realidade pura e simples – e isto, pelo que tinha de inexplicável e fantasmagórico, fez-lhe saltar no peito o coração já demasiado acelerado (MARCOS, 1996, p. 134).

A paratextualidade, como requer Genette (2006), estabelece-se entre essas duas obras, visto ocorrer uma relação não implícita e nem tão próxima, mas silenciosa. Somente um leitor conhecedor da temática lúgubre e macabra dos poemas de *Prosas Bárbaras* poderia aludi-la como prenunciadora das mortes ocorridas em *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós*.

A frase inicial da trama “Também as rosas tinham chegado ao fim da vida” (MARCOS, 1996, p. 9) anuncia ao leitor que algo triste está para acontecer, no entanto o trágico não permeia todo o texto, relegando ao adjetivo enigmático a sua característica maior.

Em especial, na obra de José António Marcos, a narrativa possui marcas de onisciência que foram deixadas durante quase toda a leitura. Dando primazia à descrição, o narrador caracterizou cada personagem, e o desenrolar da trama prosseguiu de modo que o leitor sentiu-se parte integrante dela. Próximo ao suicídio da personagem Abel, encontramos a seguinte descrição:

Estavam a chegar às três horas da madrugada. Voltou a colocar o livro na estante, foi à cozinha buscar a caneca rachada que lá existia e dirigiu-se para a casa de banho. Ao acender a longa lâmpada fluorescente viu a sua cara, excessivamente iluminada, reflectida no espelho do lavatório. Nos últimos tempos, cada vez que olhava num espelho, via com maior desprazer aqueles cabelos pretos despenteados, o nariz afilado, a boca que não passava de uma estreita fresta horizontal quase sem lábios, o queixo agudo e, sobretudo, aquela expressão alvar que os olhos negros neutrais ostentavam. Compreendia-se que ninguém poderia vir a simpatizar – e muito menos a conviver- com o detentor de uma cara e de uma expressão tão desagradáveis como as que o espelho, imparcial e verídico, lhe devolvia. Desviou os olhos assustado (MARCOS 1996, p. 12).

Embora a personagem Abel tenha tido uma existência bem curta dentro da trama, é possível encontrar nela semelhanças ainda que sutis, entre a personagem Carlos Fradique Mendes e Abel: ambos foram órfãos e criados pela avó materna e depois, com o falecimento dela, o recebimento da herança lhes facilitou a vida. A cultura de Abel também encontra ecos na personagem Fradique:

Carlos Fradique Mendes pertencia a uma velha e rica família de Açores; e descendia por varonia do navegador D. Lopo Mendes, filho segundo da Casa da Troba, e donatário de uma das primeiras capitánias criadas nas ilhas por começos do século XVI. Seu pai, homem magnificamente belo, mas de gostos rudes, morrera (quando Carlos ainda gatinhava), de um desastre, na caça. Seis anos depois sua mãe, senhora tão airosa, pensativa e loura que merecera de um poeta da Terceira, o nome de ‘Virgem de Ossian’, morria também de uma febre trazida dos campos, onde andara bucolicamente, num dia de sol forte cantando e ceifando feno. Carlos ficou em companhia e sob a tutela da sua avó materna, D. Angelina Fradique, velha estouvada, erudita e exótica que colecionava aves empalhadas, traduzia Klopstock, e perpetuamente sofria dos ‘dardos do amor’. A sua primeira educação fora singularmente emaranhada (QUEIROZ, s.d, p. 15).

Em Marcos (1996) encontramos a seguinte descrição da personagem Abel:

Havia, é certo, a paixão da avó materna por ele, seu único neto, paixão que por vezes irritava a madrasta até à perdição. Boas notas na escola primária, no liceu e na universidade que envaideciam o pai, orgulhavam a avó e deprimiam a madrasta de ciúmes pelos sentimentos de afectividade e admiração que o marido manifestava pelo filho. Os primeiros contatos com os livros, com a música, com a filosofia, com a política. A formatura em História. Os cinco anos de ociosidade que se seguiram. Sempre a expensas da avó materna [...] Morte da avó seguida da respectiva herança (MARCOS, 1996, p. 12).

Ao pensar na construção de uma personagem, Wellek e Warren (1955) afirmaram que os autores ou a constroem ou a copiam. Desse modo, não pode causar estranheza ao escritor quando a sua personagem adquire vida própria independente do autor que a criou, pois é justamente isso que caracteriza o universo do romance. E ainda, ao tratar da cultura de João Abel:

Que João Abel era um homem razoavelmente culto – não podia pôr-se em dúvida. Para além de uma aprofundada convivência com a literatura, movia-se com particular proficiência e gosto no vasto campo da chamada música clássica, o que lhe permitia distinguir, a olhos fechados, a arcada da Jacha Heifetz da de David Oistrakh ou o *touch* de Svyatoslav Richter do de Vladimir Horowitz; da Universidade tinha trazido uma cultura histórica e filosófica superior à média e, assim, as três ‘críticas’ de Kant ou os *Principia Mathematica* de Whitehead-Russel eram tão familiares como, por exemplo, a França do século XVIII (MARCOS, 1996, p. 21).

Cândido (1968) afirmou que, no processo de criação da personagem, o autor manipula a realidade para construir a ficção, o que fica visível na obra de Marcos, é justamente a presença da realidade modificada, pois é da memória do escritor que se extraem os elementos para ser construída a narrativa.

Ao atribuir características fradiqueianas à personagem Abel, ocorreu o que Kristeva (1974) apregoeou sobre a duplicidade da linguagem, ou seja, um texto se enriquece pela retomada de outro texto.

No decorrer da narrativa são encontrados trechos de *A Correspondência de Fradique Mendes* caracterizando o que Kristeva, em 1974, chamou de mosaico de citações e de cruzamento de superfícies textuais. A intertextualidade em *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós* não ocorre por si só, mas vem permeada de uma carga ideológica, cuja função é a de valorização da obra primeira. Valoração esta que levou a personagem Abel a ter em mãos *A Correspondência de Fradique Mendes* para leitura como ritual de despedida de sua vida. É possível também detectar a polifonia nos diálogos intratextuais, tanto do narrador como das personagens, conforme se observa no trecho abaixo:

Levantou-se e foi buscar *A Correspondência de Fradique Mendes*. Como ritual de despedida não estava mal a leitura de algumas linhas saídas da pena insuperável do Eça de Queirós, o criador daquela espécie de heterónimo tão fascinante. Fradique era, com efeito, o homem mais culto, mais inteligente, mais educado, mais viajado, mais forte, mais elegante, mais bem vestido, mais saudável, mais requintado, e mais irreal da criação! João Abel decorara as palavras com que, segundo Eça, Guerra Junqueiro descrevera a personalidade de Fradique Mendes (MARCOS, 1996, p. 10).

Neste fragmento é possível ouvir a voz do escritor e perceber a sua própria admiração pelo criador de Fradique Mendes, o que Bakhtin chama de polifonia. No decorrer da leitura, por muitas vezes é possível detectar essa admiração e esse respeito velados ora no discurso do narrador, ora no discurso da personagem. Desse modo:

João Abel sacudiu com a mão uma lágrima que lhe escorria na cara. Não precisava de confirmar que aquelas linhas maravilhosas pertenciam a uma carta de Fradique dirigidas à sua madrinha, Madame de Jouarre. Mas agora os dados estavam lançados e ele não mais voltaria a ler uma página ou sequer uma frase do seu amado Eça! (MARCOS, 1996, p. 11).

Em outros momentos, a obsessão por Eça de Queiroz fica patente: “costumava o comandante dizer que, quando entrou para a Escola Naval, era um *Eçófilo* e quando de lá saiu era um *Eçólatra*, isto é, um homem que adorava o Eça com o mesmo fanatismo com que o Eça, que se autotransformava de Hugólatra, adorava Victor Hugo” (MARCOS, 1996, p. 28).

Diferentemente de *A Correspondência de Fradique Mendes*, em *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós* não há personagens de existência real figurando na narrativa, no entanto é possível encontrar referências a autores reais. Ao tratar da personagem Dr. Ladeiro, Marcos (1996) escreveu:

Um único *hobby* completava o painel das suas infrações à rotina quotidiana: colecionava primeiras edições de livros portugueses do século XIX, o século que, segundo o seu mestre do 5º ano do liceu, ‘havia produzido, pela primeira vez, o milagre de dar à luz em Portugal escritores europeus, tais como, na historiografia, Alexandre Herculano e Oliveira Martins, na poesia, Antero de Quental e Cesário Verde e na prosa, em geral, Almeida Garret, Camilo e Eça de Queirós (MARCOS, 1996, p. 16).

A imitação no ato da criação é uma necessidade, pois é a partir do que está pronto que se produz algo novo, o que pode ser comprovado em *O Enigma das Cartas de Eça de Queirós*, no qual pessoas de existência real são referenciadas a fim de dar autenticidade ao que está escrito. Tal procedimento também é encontrado em *A Correspondência de Fradique Mendes*.

O enredo de *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós* se constrói sobre uma discussão acerca da autenticidade de alguns escritos de Eça de Queiroz, cuja autoria é atribuída a Fradique Mendes, o que levou a personagem do Dr. Pintado a concluir, após a leitura, que o estilo era o mesmo de Fradique e de seu criador:

- Espantoso! Formidável! – exclamou o dr. Pintado, levantando-se subitamente, ao mesmo tempo que punha a mão sobre a cabeça, como para acalmar os cabelos que tivessem ficado em pé, por efeito da forte emoção provocada pela leitura da carta. – Que Graça! Que humor! O *tom* inconfundível do Eça! Do Eça não, do Fradique Mendes! Porque, como sabes, o estilo do Fradique não é exatamente o estilo do Eça. Quero dizer: do Eça, quando escreve como Eça de Queirós. Espantoso! (MARCOS, 1996, p. 41).

De caráter linear, o livro de Marcos não possui alterações quanto à temporalidade, e o espaço é caracterizado por pormenores. A história se passa em Portugal e no início há a referência ao Cabo Espichel. Antes do ritual de suicídio, o narrador assim descreveu o espaço:

Continuou junto à janela fechada, olhando as pequenas casas em frente – sentinelas de pedra hostis e silenciosas. Para além das casas, o mar indiferente e espelhado reflectia a lua cheia. Mais longe, para o sul, o vulto negro e oblongo do Cabo Espichel, varando, autoritário, a vasta superfície líquida e ainda mais indiferentemente do que o mar àquele momento histórico (MARCOS, 1996, p. 10).

É possível observar que a descrição do espaço está intimamente ligada ao estado psicológico da personagem. As pedras são “hostis e silenciosas” e o Cabo Espichel possui um “vulto negro”, “autoritário”, retomando desse modo o clima de suicídio que envolve a personagem nesse instante. Mais adiante, encontramos as referências ao espaço lembrando que, em quase todos os momentos que ele é citado, é para determinar o estado de espírito da personagem: “O Dr. Ladeiro – Adriano Simplício Ladeiro, seu nome completo – subia lentamente os degraus, já gastos por gerações de botas e sapatos, das escadas da sua velha casa na Rua das Trinas, ao mesmo tempo em que ia pensando nos caprichos do comportamento humano (MARCOS, 1996, p. 14)”. Ou ainda, caracterizando a personagem:

A rotina da sua vida era igual à dos peixes de um aquário. Lei fundamental: fugir das trapalhadas sentimentais que matam a paz do espírito. Objectivo supremo: manter à distância as arremetidas do Destino. De Lisboa quase não saía, senão para as clássicas três semanas de Verão na sua amada propriedade de Souselas, onde passara uma infância feliz na companhia dos pais e onde se produzia o vinho que ainda hoje bebia às refeições e cujo aroma e sabor emanavam profundas recordações dos saudosos tempos vividos ali (MARCOS, 1996, p. 16).

Em outro momento em que o espaço é citado, podemos perceber como este elemento da narrativa evidencia significativamente a situação das personagens envolvidas nele. Quando Ladeiro levava Cecília (viúva de Abel) para a sua casa depois do enterro, a descrição do espaço funcionou como fator coadjuvante para criar o clima de suspense e ansiedade por aquilo que poderia acontecer às personagens. Para Feitosa (2008), o espaço físico narrativo de determinados monumentos funciona como geradores de verossimilhança, e influenciam nas características das personagens. Desse modo: “Ainda na Rua das Pretas,

quando se aproximavam da Avenida da Liberdade, o semáforo mostrou uma cor encarnada” (MARCOS, 1996, p.23). Nesse fragmento é possível inferir que a cor encarnada do semáforo refere-se também à paixão que o Dr. Ladeiro estava sentindo por Cecília, visto que alguns trechos antes ele estava sutilmente tentando deslizar suas mãos por sobre as pernas dela. E assim, sucessivamente, no decorrer do livro, é possível encontrar algumas referências ao espaço, porém sempre dialogando com o emocional das personagens.

Vale lembrar que algumas personagens são leitoras obcecadas por Eça de Queiroz a ponto de Abel ter enlouquecido pela “doença Eça de Queirós”. Assim: “- Sim... A ‘doença Eça de Queirós’... – Pintado começou a acordar lentamente do *estado de choque* em que tinha mergulhado após a leitura da carta de Fradique. – Doença grave... Contou-me um colega meu que, aos vinte anos, foi parar a uma clínica psiquiátrica depois de ter ‘visto’ o próprio Eça” (MARCOS, 1996, p. 42).

Todo o livro de Marcos (1996) traz ressonâncias queirosianas, se não está a citar o próprio Eça, abundam comentários e referências a muitas de suas obras, tais como: *A Correspondência de Fradique Mendes* (p. 10); *O Crime do Padre Amaro* (p. 13), *A Tragédia da Rua das Flores* (p. 28); *Os Maias* (p. 33); *O Primo Basílio* (p. 49); *O Mandarin* (p. 53); *A Relíquia* (p. 54) entre outros. Jenny (1999) mostrou que é a partir do diálogo entre as obras literárias que se encontrarão os caminhos para se descobrir o seu verdadeiro sentido.

Na leitura da obra de Marcos (1996) é possível perceber um tom elogioso ao escritor Eça, retomado a cada capítulo e por várias vezes. Em alguns momentos, há também referência ao legado deixado por Eça de Queiroz:

Costumava dizer que era jornalista ‘por desfastio’, pois tinha de sobra com que viver. Grande admirador de Eça de Queirós, sem ser fanático como seu companheiro de mesa, costumava também afirmar, sobretudo nos meios em que tal afirmação provocava escândalo ou irritação, que fora o Eça quem ensinara a escrever, com simplicidade, elegância e propriedade, os milhares de jornalistas, políticos, directores-gerais, diplomatas, advogados, juizes e, enfim, a generalidade dos intelectuais portugueses de todo o século XX (MARCOS, 1996, p. 32).

Isso posto, quais seriam então os objetivos de tantas referências se não os de valorizar a presença de Eça de Queiroz na literatura contemporânea? Ora, se é apresentado ao leitor um grupo de obcecados por Eça, se abundam referências a suas obras e ainda se o tom ao seu estilo e escritos é elogioso, então pode-se concluir que *O Enigma das Cartas Inéditas de Fradique Mendes* não existiria se não houvesse o hipotexto, ou seja, a obra primeira, na

qual figura a personagem Carlos Fradique Mendes, com características literárias, valores literários intrínsecos. A própria voz do escritor é ouvida, ou seja, Marcos, ou aqueles que estão por detrás desse nome, certamente são leitores ávidos de Eça e apaixonados pelas suas produções.

Assim, pode-se perceber que o narrador não descreve os fatos sem querer imputar certo juízo de valor aos escritos de Eça de Queiroz. Portanto, a principal característica do romance centra-se no seu caráter dialógico (comunicação com outros discursos) e intertextual (referências/alusão a outras obras), pois o tempo todo ele dialoga com outros textos literários.

O que Kristeva (1974) chamou de intertextualidade, Genette (2006, p.8) definiu como uma relação de “co-presença entre dois ou vários textos”. Entre os seus conceitos, destaca-se aqui a hipertextualidade, na qual figuram o hipertexto e o hipotexto. O hipotexto (texto A) é a obra primeira, cuja existência motiva a criação de outra ou outras, gerando desse modo o hipertexto, que seria o texto B, criação segunda, motivada pela primeira. *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós* pode ser considerada um hipertexto de *a Correspondência de Fradique Mendes*, uma vez que tem a sua razão existencial fundamentada nas cartas escritas por Fradique e na sua autenticidade.

Em determinado ponto da narrativa, a leitura de Eça surge como barbitúrico na vida da personagem Abel, demonstrando, desse modo, a sua dependência psicológica:

- Há um mês vieram dizer- me que ele se drogava. Quem disse foi o nosso amigo, meu e de minha mãe, o general... Portanto, a cocaína e o Eça de Queirós eram, nos últimos meses, os únicos interesses do João Abel. Na mesinha de cabeceira do seu lado havia sempre uma enorme pilha de livros do Eça de Queirós e muitas vezes o surpreendi a procurar decorar páginas de *Os Maias*, de *A Relíquia*, de *o Mandarim*, sei lá... Falava alto na cama sem se importar com o meu sossego. Por vezes andava pela casa a repetir em voz alta, como um doidinho, frases do Eça (MARCOS, 1996, p. 65).

Não obstante, o narrador denomina outra personagem de *eçólatra*: “Todavia, apesar das fotocópias, a circunstância de conterem textos da autoria de Eça de Queirós iria preencher – temporariamente ou para sempre – uma lacuna da sua coleção que muito o afligia, a ele, *eçólatra* desde os vinte anos” (MARCOS, 1996, p. 69).

Além de fazer referências ao estilo de Eça de Queiroz, o narrador justifica alguns dos defeitos gráficos, que algumas vezes aparecem nas suas obras, eximindo o escritor, alvo de seu discurso laudatório, de qualquer transgressão ou mácula:

Você sabe como foi implacável a sua luta contra a imperfeição, em que cada período saído da sua pena era trabalhado, torturado, filtrado mil vezes, chegando a transformar num inferno a vida dos pobres tipógrafos, que via as suas provas sucessivamente inutilizadas... Por isso é que, de um modo geral, toda a sua obra póstuma apresenta defeitos notório, desequilíbrios formais evidentes, ideias e situações meramente esboçadas e até falsificações, pois há especialistas que afirmam terem sido introduzidas, nas obras póstumas do Eça, palavras ou até frases que não foram escritas por ele (MARCOS, 1996, p. 31).

O mesmo narrador, no momento do assassinato do Dr. Ladeiro, confunde-se com a personagem, num misto de aflição e sanidade descritiva:

Mas ali não havia cinema, nem truques nem sonhos. Era a realidade pura e simples – e isto, pelo que tinha de inexplicável e fantasmagórico, fez-lhe saltar no peito o coração já demasiado acelerado. Os últimos passos pararam à sua porta. Ainda numa última esperança de que estivesse a sonhar, olhou perplexo, enquanto a porta se abria lentamente. Mas só viu uma pistola e um foco de luz intensa que se lhe estampou nos olhos. Depois, ouviu um estalido abafado e já não teve tempo de sentir o impacto violento da primeira bala. Em poucos instantes, o seu crânio fora atravessado por duas balas e uma outra perfurou-lhe o coração, que tanto tinha vibrado nos últimos tempos de vida do seu portador. Encontrara, por fim, uma paz bem superior à da pacífica rotina que sempre desejara (MARCOS, 1996, p. 135).

O romance de Marcos (1996) não revela dados sobre a biografia de Eça nem tampouco sobre Fradique Mendes. Nele permanece um processo de indecisão sobre a autenticidade dos escritos de Eça e a ela enredam-se a existência de um crime com vítima, culpado e solução. Tais acontecimentos misturam-se com o tema principal da obra “a loucura por Eça, o endeusamento de Eça, a religião de Eça praticada por um curioso e inverossímil grupo de fanáticos” (LEAL, 2002, p. 786), fanatismo esse que nitidamente pode ser confirmado na leitura do texto. Para Leal (2002), o traço mais curioso na obra de Marcos é o não cumprimento de tudo o que foi esboçado:

O traço mais curioso da obra de José António Marcos é talvez o incumprimento de todos os programas esboçados: do código policial, ao matar a personagem principal e colocar todo o mistério num epílogo em que a resolução do crime pelo inspector Sardinha é pouco mais que linear, revelando que as cartas de Eça foram queimadas apenas para ocultar um móbil interesseiro-sentimental; da paródia de Eça, ao abrir uma discussão acerca do estilo e autenticidade que deixa de fora a autoridade máxima, o professor cuja consulta a vítima do crime chegara a anunciar, Guerra da Cal; o da fidelidade a Eça, ao escrever um ‘post scriptum’ em que, à maneira de

Camilo, o narrador se dirige ao leitor, tornando risível tanto o esforço que este fez ao ler a obra até ao fim, como o seu próprio esforço de narrar (LEAL, 2002, p. 786).

Em *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós*, a única autoridade para definir a autenticidade ou não das cartas é o professor Indalécio Castanho que, ao ser questionado sobre ela, revela informações valiosas. Curiosamente, no final da obra, sua autoridade tão ressaltada é deixada de lado e desconsiderada, revelando o tom irônico do escritor.

Na segunda parte do livro não há tantas referências às obras de Eça de Queiroz, nem tampouco citações aludidas a *A Correspondência de Fradique Mendes*. Nela é possível enxergar outra temática: o crime e o seu desvelamento. Entre as referências está o gosto exótico de se ler um trecho de *Os Maias* numa noite de aniversário. Na quinta de San Marinho, por conta do aniversário do Dr. Ladeiro, houve uma reunião de amigos que duraria uma semana. Na primeira noite, ao serem iniciadas as comemorações, foram lidos alguns trechos de *Os Maias* e todos ficaram embevecidos pelo estilo queirosiano, ressaltando a obsessão por Eça de Queiroz.

Genette (2006), ao abordar as relações intertextuais, observou que a alusão ou intertextualidade implícita é aquela que necessita de maior maturidade do leitor, uma vez que ela supõe uma aproximação no próprio estilo. É sabido que o estilo de Eça é caracterizado pela abundância de adjetivos. O trecho a seguir esboça essa aproximação, pois está carregado de adjetivos, retomando esta classe de palavras tão cara a Eça de Queiroz. “No meio desta turbulência da sua vida, felizmente algo sobressaía com intensidade e persistência: a imagem perturbadora de Cecília. Sim. Perturbante. Intensa. Quente. Doce. Malditos adjetivos que nunca chegam” (MARCOS, 1996, p. 62).

Na leitura do livro de Marcos, chama a atenção um ponto que, ao final, é descartado pelo ‘*post scriptum*’. O romance pauta-se em um enigma que, mal chegou ao final, com a incineração das cartas pelo assassino, despertou outra possibilidade: a de escritura de outro livro porque restaram duas cartas que a viúva encontrou nos papéis do falecido: “Iria, pois, guardar aquelas cartas dactilografadas, pensaria nos problemas que elas suscitavam – mas não falaria a ninguém pelos tempos mais próximos” (MARCOS, 1996, p. 184). Há nesse fragmento um possível mote para uma nova obra.

O escritor finalizou o seu texto com um ‘*post scriptum*’ no qual sugere que as coisas deveriam ficar como foram iniciadas, ou melhor, todo o esforço que o leitor fez para

realizar a leitura até o final quanto o esforço do próprio autor para produzi-la tornou-se risível, visto que nada devesse ser alterado.

O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós (hipertexto) não surgiu somente a partir de *A Correspondência de Fradique Mendes* (hipotexto), embora esteja evidente que ela tenha servido de motivação primeira. O que não se pode deixar de considerar é que muitas obras de Eça de Queiroz foram referenciadas no livro de Marcos, enriquecendo o seu conteúdo e o seu tom intertextual. Que lhe seja, portanto, atribuído o seu devido valor, porque sua obra, além de ser cunhada pela intertextualidade, foi construída com extremo cuidado de revisitação por tantos intertextos presentes nela. Há que se considerar também que a expectativa primeira de que haveria a possibilidade de estabelecer uma análise centrada na personagem Fradique Mendes se frustrou, visto que a personagem não figura na obra, limitando de certo modo o diálogo entre a construção da personagem de Eça com uma possível construção na contemporaneidade.

3.2 FERNANDO VENÂNCIO E OS ESQUEMAS DE FRADIQUE

Em entrevista à Revista *ContraPonto*, Fernando Venâncio (2011) forneceu alguns dados sobre sua biografia. Ele nasceu em Mértola, fez o primário em Lisboa e também foi seminarista por um tempo em Barga. Possui licenciatura em Linguística Geral pela Universidade de Amsterdã e doutorou-se em 1995, com a tese “Estilo e Preconceito: a língua literária em Portugal na época de Castilho”. Desde 1970, vive na Holanda e trabalhou nos departamentos de estudos portugueses em três universidades. Faz publicações como crítico literário em várias revistas, tais como: *Expresso Ler*, *Cadernos de Literatura*, *Colóquio-Letras* e *Jornal Literário*. Escreveu dois romances, *Os Esquemas de Fradique* (1999) e *El-Rei no Porto* (2001), e um livro de contos, *Um Selvagem ao Piano* (1987). Publicou também crônicas que foram reunidas em um volume e faz algumas traduções.

Os Esquemas de Fradique (1999) é um romance escrito por Fernando Venâncio, cuja temática trata da busca incessante pela descoberta dos parentes de Fradique Mendes. São ao todo 236 páginas publicadas pela Editora Grifo Editores e Livreiros, Ltda. Do ponto de vista estrutural, o livro está organizado em três partes e quarenta e quatro capítulos. A primeira e a segunda parte são intituladas de “Leonor” e “Cristiano”, possíveis familiares de Fradique e a terceira é denominada “Sombras da Noite”, na qual ocorre o desfecho. O texto

foi escrito em capítulos curtos, máximo de quatro páginas, e sua escritura é um pouco fragmentada, assemelhando-se ao “patchwork”⁷. Seus finais são impactantes, o que desperta a atenção do leitor para prosseguir sua leitura. Com o olhar para a questão do trabalho intertextual bem como para os seus ecos dentro da obra, nas páginas a seguir apresentamos o resumo e a análise de *Os Esquemas de Fradique*.

O romance trata de uma busca para revelar a existência de dois descendentes de Fradique Mendes: D. Leonor e Dr. Cristiano. Martinho Telha, narrador e jornalista desempregado, foi contratado pelo Dr. Cristiano para investigar a existência de familiares de seu avô. No decorrer do texto, são perceptíveis algumas dúvidas da própria personagem em acreditar na existência de Fradique Mendes. O tipo de narrador alterna-e, ora está em primeira pessoa, ora está em terceira. A cada mudança de foco renovam-se as expectativas do leitor, que busca elementos para a concatenação do enredo.

Martinho Telha, estagiário em um jornal, encontrou Valéria, personagem cujo casamento se desfizera durante o período em que escrevera uma dissertação de Mestrado sobre A Geração de 70, que sempre apoiou Martinho na busca de dados sobre os parentes de Fradique Mendes. Dr. Cristiano, ao pedir para Martinho investigar a vida de C. Fradique Mendes, solicitou a ele que lhe fornecesse dados e datas precisas dos acontecimentos com o seu ancestral.

Em seguida, há a menção da história de vida de Fradique, que saiu de Angola e partiu para o Brasil com a noiva Ana Olímpia, nascida dos amores entre um príncipe congolês e uma escrava; Fradique apaixonou-se por Ana Olímpia quando ela ainda era casada. Depois, viúva, casou-se com Fradique, veio para o Brasil e tiveram uma filha: Sophia. Para o narrador, Eça silenciara sobre a esposa de Fradique para não chamuscar a sua imagem. O casal Queiroz e o casal Fradique não mantinham relações de proximidade. Após a morte de Fradique, Ana Olímpia fora viver com sua filha em Luanda. Tais informações, citou o narrador, tiveram como fonte *Nação Crioula*, de Agualusa. Eça, que também figura como personagem do livro, escrevia pouco para a mulher, visto que Fradique o absorvia e não comentou com ela sobre a esposa de Fradique, o que levou o narrador a questionar: “Terá Eça querido poupar a mulher ao conhecimento das relações dum amigo tão íntimo com uma senhora negra, misto bizarro de princesa e escrava?” (VENÂNCIO, 1999, p. 20). Para Martinho, Maria Emília, esposa de Eça, teria sabido desse fato depois da morte dele, por outras vias.

⁷ Tradução literal: trabalho com retalhos. É uma técnica que une tecidos de todos os tamanhos e formatos a fim de dar-lhes uma forma única. No texto ele designa a narrativa fragmentada e unida apenas em alguns pontos.

Martinho possuía seus relacionamentos: Tânia, companhia que lhe custava caro e Valéria, que era diferente e o criticava por não ser ambicioso. Conhecedora de Fradique Mendes, ela sempre estava ao seu lado. As descobertas do narrador com relação a Fradique o faziam perceber que ele era um *“bon vivant”*, que tinha contato com a princesa Maria Letizia Rattazzi e que admirava o jornalista Antônio Enes. Por Valéria, Martinho ficou sabendo que um certo Baltazar Touriga gostaria de conhecê-lo, visto o interesse de ambos por Fradique Mendes. Valéria entregou a Martinho umas fotocópias nas quais havia uma carta de João Chagas para o filho do Fradique. Surpreso, o narrador, que só sabia da existência da filha, pensou em investigar melhor. Martinho conheceu pessoalmente Dr. Cristiano Fradique Rolo e o descreveu como alguém que não aparentava seus oitenta e nove anos e tinha o olhar vivo. Ele contou a Martinho sobre a amizade de Fradique Mendes com D. Manuel e a proximidade que ele também tinha com El-Rei. Dr. Cristiano mostrou a Martinho fotos inéditas de Fradique Mendes. Surgiu então um fato novo. Martinho, por meio das fotos, descobriu que Carlos Fradique Mendes teve uma amante, Madame Lobrinska, a quem ele carinhosamente chamava de Libuska. Depois do falecimento de Fradique, regressara à Rússia levando com ela o espólio do amante.

No capítulo oito é interessante ressaltar que, quando Martinho estava à mesa com o primo de Tânia, este pôs em dúvida a existência de Fradique, o que causou algum dissabor ao narrador, uma vez que tinha estado com o neto dele naquela tarde. São também apresentados ao leitor, por meio da narrativa em terceira pessoa, dados sobre a mãe do Dr. Cristiano Fradique Rolo. Ela nascera no Brasil, filha de Ana Olímpia, que voltou para Luanda assim que soubera da morte do marido. Embora Angola não fosse a mesma, ela vendeu as propriedades no Brasil, embarcou para Luanda e mascarou suas posses a fim de educar a filha para que não tivesse o mesmo perfil do pai. Era ela Sophia Vaz de Caminha Fradique Mendes. As filhas de Batalha Reis apresentaram-lhe a cidade de Paris cheia de mistérios. E foi lá que ela conheceu Dr. Dinis Rolo e mais tarde teve o seu filho, a quem deu o nome de Cristiano Fradique Rolo.

A casa do Dr. Cristiano Fradique fora assaltada e levaram os dossiês de Carlos Fradique Mendes. Martinho Telha era o principal suspeito, embora ele achasse que Valéria o fosse. Ela havia contado a Baltazar Touriga sobre a existência dos dossiês. Valéria foi presa e desse modo foi finalizada a primeira parte do livro.

Na segunda parte, há o resgate melancólico daqueles detalhes de antigamente, em que se cobriam mesas baixas com colchas bordadas, que ressoam na memória atual dos mais velhos, ao se recordarem das colchas de retalho, que guardavam os segredos das avós. As

evocações, tão preciosas, resgatam do passado uma maneira de viver que não se encontra mais. Neste trecho, a personagem Martinho encontrou-se com Leonor Fradique Mendes, com 78 anos de idade. Ela lhe contou que é neta de Vária com Carlos Fradique Mendes, e entre memórias, ela agradece a visita de Martinho Telha. Afirmou que, graças ao episódio do roubo, ela descobrira o primo Cristiano e pediu a Martinho que passasse a trabalhar para ela.

Surgiu então a informação de que Carlos Fradique Mendes possuía mesmo outro filho, também Carlos, com Vária Palidoff Loblinska. Após a morte do amante, ela levou todo o seu espólio para os seus domínios de Starobelsk. Viveu oito anos a mais que ele e, aos dezenove anos, Carlos Fradique Patendorff Mendes estava milionário e entregue a si próprio. Martinho organizou as informações a que conseguiu ter acesso. Suas fontes eram os trabalhos de Perry Vidal, as investigações de Antônio Sardinha e a memória de D. Leonor Fradique. Carlos Fradique Patendorff Mendes teve uma filha com Joaquina Carreto, a quem ele não desposou; deram-lhe o nome de Leonor Fradique.

Martinho Telha seguia mais fascinado pelo Fradique do que por Tânia. Ora, se o próprio Eça se empolgou mais com ele, por que razão ele não poderia fazê-lo igualmente? Eugênio, por duvidar da existência de Fradique, dispôs-se a pagar a passagem a Martinho para lhe mostrar o túmulo de Fradique Mendes. Eugênio acreditava na invenção do personagem, ao passo que Martinho acreditava na sua existência real.

Ao visitar D. Leonor, Martinho a descobriu de vida modesta e simples. Ela lhe contou que depois da morte do pai, que a apresentava como afilhada, perdeu tudo com um corretor. Restava-lhe apenas um cofre, nada autêntico, coberto com uma colcha bordada, em cujo interior havia papéis. O narrador considerou impossível o acesso à papelada prometido por D. Leonor, já que haviam acontecido dois incêndios. Salvou-se, no entanto, às carbonizações, uma parte do espólio original e foi chegar às mãos do Dr. Fradique. Valéria retomou sua amizade com Martinho. Dr. Cristiano ignorava a existência de Leonor e Martinho sentava-se à frente das investigações e sabia que só restava a ele promover o encontro entre os dois primos.

Martinho teve acesso ao diário (ilegível) que estava em posse de D. Leonor, e sua namorada o deixou, pois ele só prestava atenção em Fradique Mendes. Leonor permanecia ansiosa por conhecer Dr. Cristiano. Martinho buscava uma maneira de ajeitar o encontro entre eles.

Martinho namorou Susana e a levou para conhecer sua família, mas não tinha condições de sustentá-la por ganhar pouco para realizar as investigações. Considerava também a possibilidade de D. Leonor ser impostora e se fartava das “trafulhices” de Fradique

Mendes. Resolveu dar a ela o número do telefone de Cristiano e pretendia pôr fim às investigações. Assim foi finalizada a segunda parte.

Após algum tempo e sem contato com Baltazar, Martinho recebeu um e-mail dele pedindo que deixasse Valéria de fora das investigações. Em outro momento, Baltazar propôs-lhe publicar uma edição crítica de *A Correspondência de Fradique Mendes* na qual propunha uma organização cronológica e ainda com um apêndice inédito “diários de viagem de Carlos Fradique Mendes” com introdução e notas. A condição para a publicação era convencer Dr. Cristiano a não pôr a público os textos de Fradique Mendes.

Suzana passou o final de semana na cama com Martinho entre as intimidades, o estreito roçar de corpos e o toque químico da paixão. A ela, Martinho contou sobre Baltazar. Era natural que o seu pai não quisesse o casamento dela com Martinho porque ele não estava ainda estabelecido para tal.

Em um bar, surgiu então outra personagem: Manuel Godinho, que iniciou rapidamente uma conversa sobre Fradique Mendes e ofereceu a Martinho informações sobre certo trabalho de espionagem que o rei havia encarregado Fradique de fazer, cujas provas foram destruídas. Disse ainda que a fonte documental desaparecera e que gostaria de saber por onde andava a filha de Fradique. Martinho sentiu-se disposto a levar as investigações até o fim. Dividiu com Leonor seus planos e omitiu-os de Cristiano. Leonor entregou os materiais a ele. Ao olhar e analisar o material verificou que ele não era original e que certamente os originais estariam com Cristiano. Sem corresponder às expectativas do leitor quanto aos escritos de Fradique, mostrou apenas anotações de viagens.

Martinho visitava frequentemente Leonor e em uma de suas visitas resolveu falar-lhe sobre o seu avô. Ao remexer nos manuscritos encontrou algo escrito por Fradique, que mostrava as suas indagações sobre a vida. Martinho tem um delírio e vê o próprio Fradique em seus últimos dias de vida.

Ao reencontrar Dr. Cristiano, Martinho contou que os escritos estão redigidos em códigos, a fim de que não haja possibilidade de entendimento, por causa da espionagem. Cristiano duvida. De acordo com os escritos, o relato da morte de Fradique feito por Eça seria então uma mentira, porque ele havia sido assassinado e suspeitaram de uma mulher. Dr. Cristiano pagou muito bem o jornalista e pediu a ele que deixasse a história como ela sempre foi e que lhe entregasse as páginas escritas.

Martinho, agora rico, comprou um anel de brilhantes para Susana e visitou Leonor que deu indícios de que estaria interessada em Martinho. Narração sobre amor, contas, amigos.... Baltazar ganhou a liberdade, Valéria andava silenciosa. Divagações! Martinho

organizou o encontro entre D. Leonor e Dr. Cristiano. Após muitos reveses, Martinho conseguiu pôr frente a frente os primos que nem se conheciam. De longe eles observam que Leonor escutava atentamente o que Cristiano dizia com gestos calmos, perguntando-se de certo modo se eles possuíam existência real. Assim a obra foi finalizada.

Para melhor compreensão do texto, foi construído um esquema de genealogia de Carlos Fradique Mendes que será apresentado a seguir. Esposa: Ana Olímpia; Amantes: Libuska e Vária; Com Ana Olímpia nasceu Sophia, que se casou com Dinis Rolo e teve Dr. Cristiano Fradique; Com Vária teve Carlos Patendorff, que não se casou com Joaquina Carreto, mas teve com ela Leonor; com Libuska ficaram os manuscritos.

3.2.1 Análise intertextual de *Os Esquemas de Fradique*, de Fernando Venâncio, e *A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queiroz

O livro *Os Esquemas de Fradique* constitui uma paródia da obra *A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queiroz, cujo diálogo remete à ironia. Fernando Venâncio, a partir da personagem Fradique, construiu um livro dando nova cor à literatura portuguesa. O Professor José Leon Machado (1999), ao refletir sobre a obra de Venâncio, assim escreveu:

Este romance é mais um contributo – obviamente literário – para melhor compreender a tão controversa figura de Carlos Fradique Mendes, um herói que os literatos nacionais do século XIX bem desejariam que Portugal desse ao mundo: um homem emancipado, moderno, rico, aventureiro, culto, mulherengo e quase mágico. É além de uma saborosa história, uma reflexão sobre quase duzentos anos de escrita romanesca em Portugal. O romance, ao contrário do que vão afirmando alguns, está bem de saúde e com gênica para agüentar mais cem anos a divertir, a incomodar, a chatear e a rir-se de nós todos como o Fradique do Eça ou o Bobo homônimo romance de Herculano (MACHADO, 1999, p. 2).

E afirma ainda que “a história enreda-se em mil pormenores, próprios dos livros de mistério, não sem uma forte carga de ironia e pilhéria, tão ausente hoje em dia na nossa literatura, cada vez mais triste, cada vez mais sensaborona” (MACHADO, 1999, p. 2).

Os Esquemas de Fradique (VENÂNCIO, 1999) é a materialização intertextual, porque é difícil encontrar algum capítulo em que não haja referência ou alusão à *A*

Correspondência de Fradique Mendes (1900). No próprio título já se faz notar o peso da influência de Eça a que essa obra foi submetida. Nitrini (2000), ao retomar Aldridge (1963), mostrou sua definição de influência como algo que existe na obra produzida que não existiria se o seu autor não tivesse lido a obra anterior. No livro de Venâncio, percebe-se nitidamente a influência queirosiana, visto que, se não existisse a personagem Fradique, não haveria possibilidade de seus esquemas existirem. Nada há de mais próprio e original do que se nutrir de outros textos para depois digeri-los e apresentá-los aos leitores como transformação. É, afinal, o significado da frase valeryana: “O leão é feito de carneiro assimilado” (VALÉRY, 1960, *apud* NITRINI, 2000, p. 134).

Assim como Eça na construção do texto, Fernando Venâncio também mistura pessoas vivas induzindo o leitor a crer na veracidade do romance, (VENÂNCIO, 1999, p. 20): “Terá Eça querido poupar a mulher ao conhecimento das relações dum amigo tão íntimo, com uma senhora negra, misto bizarro de princesa e escrava?” A inclusão de Eça de Queiroz como personagem implica, de certo modo, uma indicação de veracidade histórica da obra.

Embora não haja dúvidas de que esse livro seja uma obra de ficção, ele foi feito para leitores mais amadurecidos, como apregooou seu autor em entrevista à Revista *ContraPonto*:

Há um componente de ensaio no meu romance, eu reconheço isso, e isso torna um romance difícil de ler. Vamos dizer, é para os bons provedores. Isso faz com que o romance nunca poderia ser um *best seller*. É uma espécie de curiosidade literária. Está muito construído da base de referências literárias, a primeira é logo a figura de Fradique, depois há referências aos meus antecessores, com uma porção de interferências de segunda ordem, que não são dos meus antecessores, que são criação minha, mas isso não tem assim grande importância (VENÂNCIO, 2011, p. 13).

E, ainda, em outros dois momentos, de tantos outros: “Ele ia tirar-me as palavras da boca, e sabia-o. Claro que esse escritor angolano, esse Agualusa, nome, aliás, muito nosso, claro que foi ele quem andou a investigar mais de perto. De resto, obviamente, fui eu a fornecer-lhe pistas” (VENÂNCIO, 1999, p.34). “Se o José Eduardo Agualusa tivesse tido acesso ao álbum, teria feito também algum uso dele, no seu *Nação Crioula*” (VENÂNCIO, 1999, p.34). Ao misturar, com tanta naturalidade, os “vivos” com a ficção, essa se torna questionável.

Entre alguns autores citados, Fernando Venâncio ironiza ao se referir ao trabalho de Perry Vidal, escritor português.

Informei pelo telefone o dr. Cristiano de que os meus esforços recolham êxito após êxito. Podia, agora, transmitir-lhe o nome da senhora, a idade e um ou outro ponto da biografia. Quis saber tudo, e parecia-me, pelo modo como repetia os dados, que ia tomando anotação. A genealogia da misteriosa, pessoa, mesmo sumária, cedo pareceu fazer luz no sótão das suas recordações. Conhecia, “evidentemente”, o livrinho de Perry Vidal, mas nunca dera grande sentido nele, tendo-o por irrelevante. “Julguei-o uma obrinha apócrifa”, confessou” (VENÂNCIO, 1999, p. 209).

E ainda, em outro momento: “Você, agora, vai trabalhar é para mim. Sacou da bolsa um embrulhinho e estendeu-mo. Abri – tirei de lá um pequeno livro, de aspecto antigo. Era autor um certo Frederico de Sá Perry Vidal. A obrinha chamava-se *O único filho de Fradique Mendes*.”(VENÂNCIO, 1999, p.81). Nesses fragmentos, é possível notar a presença explícita da intertextualidade que, como requer Carvalho (2003), é a peça-chave para a leitura e o diálogo entre os textos, pois favorece ao leitor a compreensão e o processo de apropriação criativa.

No capítulo três, Martinho Telha escreve: “Foi por uma Ana Olímpia ainda casada, que Fradique se enamorou. Achou-a ‘deslumbrante’ escreveria ele para Paris, a sua madrinha, Madame de Jouarre” (VENÂNCIO, 2002, p.18). Em Eça de Queiroz, na Carta nº 2, à Madame de Jouarre, não há menção de nomes femininos, mas há a presença de uma mulher, cuja descrição ocorre da seguinte forma:

Ontem em casa de Madame Tressan, quando passei, levando para a ceia Libuska, estava sentada, conversando consigo, por debaixo do atroz retrato da Marechala de Mouy, uma mulher loira, de testa alta e clara, que me seduziu logo, talvez por lhe pressentir, apesar de tão indolente enterrada num divã (QUEIROZ, s.d, p. 119).

Embora não haja menção de quem seja a mulher, Martinho Telha supõe ser Ana Olímpia.

A associação estabelece-se entre os dois textos na descrição da personagem Fradique Mendes, que Eça de Queiroz construiu da seguinte forma:

Pude então, à vontade, contemplar o cinzelador das ‘Lapidárias’, o familiar de Mazzini, o conquistador das Duas Sicílias, o bem-adorado de Ana de Léon! O que me seduziu logo foi a sua esplêndida solidez, a sã e viril proporção dos membros rijos, o aspecto calmo de poderosa estabilidade com

que parecia assentar na vida tão livremente e tão firmemente, como sobre aquele chão de ladrilhos onde pousavam os seus largos sapatos de verniz, resplandecendo sob polainas de linho (QUEIROZ, s.d, p. 21).

Ao passo que Fernando Venâncio assim descreveu Fradique Mendes:

Atentei, portanto, o mais que pude nas fotos, a sépia, de Fradique Mendes. Bela figura. Poses mais descontraídas do que a biografia deixaria supor. Ainda assim, engravatado, mesmo ali nos trópicos, e até, vez por outra, de fraque. Tinha o cabelo ondulado, todo negro, adivinhando-se numa das fotografias, ou foi impressão minha, uns tufos brancos rompendo à flor da orelha. Um Carlos quase cinquentão posa ali, o mais das vezes, com a mulher, e, a dada altura, a filha também (VENÂNCIO, 1999, p. 40).

Diferentemente de Fradique Mendes, a personagem Martinho Telha considera-se um romântico e não é um homem de muitas mulheres.

Além das marcas intertextuais, observa-se sutilmente uma aproximação com o estilo de Eça de Queiroz, pois a riqueza de detalhes na técnica descritiva aproxima os dois textos.

No capítulo 8, cujo título é “Sai-nos um primo”, há a presença de outra personagem, o primo Eugênio. Tal parente afirmou ter lido tudo sobre Fradique Mendes, *A Correspondência* e as *Cartas Inéditas*; assegurou também que, aos 16 anos, havia escrito sua primeira carta a Fradique. Eugênio disse ainda que Fradique não foi inventado somente por Eça, mas também por Batalha Reis; portanto, a autoria dos poemas de Fradique em “As Lapidarias” também eram de sua responsabilidade. Em *A Correspondência de Fradique Mendes*, não há menção de que tenha sido Batalha Reis o autor de *Lapidárias* e sim Fradique; mas ambos são citados, tanto o autor quanto o poema.

No que se refere à existência real de Fradique Mendes, Eugênio, primo de Tânia, está disposto a pagar a passagem a Paris, para Martinho visitar a sepultura de Fradique. Eugênio acreditava na invenção da personagem, ao passo que Martinho cria na sua existência real:

Eu, evidentemente, não posso senão ignorar a provocação. Queria o senhorito (sic) provar, com a minha mais que certa aselhice, a sua excelsa tese da “invenção” da “personagem” Fradique Mendes. Como parece que foi o caso de Homero, e de Shakespeare. Sempre teria de conceder-se que era, como eles, um achado sublime. Mas de Homero não há biografia, e a de Shakespeare não é impressionante, enquanto que de Fradique nos ficaram

cartas, o extenso testemunho de Eça, um álbum fotográfico, dois filhos, e, sobretudo, estes dois netos de carne e osso. Há muito quem também tenha existido, e hoje se contente com menos (VENÂNCIO, 1999, p. 88).

Vale ressaltar que foi Eugênio a única personagem a questionar Martinho sobre a existência real de Fradique. Em Martins (2002, p. 591), encontra-se: “Eugênio é, assim, a personagem romanesca a quem é confiado o importantíssimo papel de desmistificar o jogo metaficcional e parodístico em que assenta a investigação do jornalista (ignorante no processo de criação literária de Fradique) e a própria arquitetura romanesca de F. Venâncio. Cabe-lhe justamente contar ao leitor toda a verdade”.

Outra referência intertextual que vale a pena citar é o episódio da morte de Fradique Mendes. Em Eça de Queiroz lê-se:

Assim, cheios de idéias, de delicadas ocupações e de obras amáveis, decorreram os derradeiros anos de Fradique Mendes em Paris, até que no Inverno de 1888 a morte o colheu sob aquela forma que ele, como César, sempre apetecera – *inopinatam atque repentinam*. Uma noite saindo duma festa da condessa de La Ferté (velha amiga de Fradique, com quem fizera num *yatch* uma viagem à Islândia), achou no vestiário a sua peliça russa trocada por outra, confortável e rica também, que tinha no bolso uma carteira com o monograma e os bilhetes do general Terran-d’Azy. Fradique, que sofria de repugnâncias intolerantes, não se quis cobrir com o agasalho daquele oficial rabugento e catarroso, e atravessou a Praça da Concórdia a pé, de casaca, até ao clube da Rue Royale [...]. Logo nessa noite, ao recolher teve um longo e intenso arrepio; e trinta horas depois, sem sofrimento, tão serenamente que durante algum tempo Smith o julgou adormecido, Fradique, como diziam os antigos, “tinha vivido”. Não acaba mais docemente um belo dia de verão (QUEIROZ, s.d, p. 95).

Além de também Fernando Venâncio escrever sobre a morte de Fradique, ele levanta outras hipóteses para a morte da personagem, como, por exemplo, a de que ele fora assassinado, mas chega à conclusão de que foram divagações e que deverá permanecer a versão primeira: “Simplesmente, você, Martinho, vai deixar a História como está. E só mais uma coisa: não foi pneumonia, foi uma variedade de pleuris. Um enfermeiro explica-lhe a diferença” (VENÂNCIO, 1999, p. 194).

Chama atenção o trecho escrito por Eça de Queiroz, na *Correspondência*, que se refere ao manuscrito e à Madame Lobrinska:

Fradique, porém, deixou manuscritos. Muitas vezes, na Rua de Varennes, os entrevi eu dentro dum cofre espanhol do século XIV, de ferro lavrado, que Fradique denominava a *vala comum*. Todos esses papéis (e a plena disposição deles) foram legados por Fradique àquela Libuska, de quem ele largamente fala nas suas cartas a Madame de Jouarre, e que se nos torna tão familiar e real “com os seus veludos brancos de Veneziana e os seus largos olhos de Juno”. Esta senhora, que se chamava Varia Lobrinska, era da velha família russa dos Príncipes de Palidoff (QUEIROZ, s.d, p. 98).

Em Fernando Venâncio, há também referência aos manuscritos:

Certificada de que o pequeno Carlos regressara à protecção do colégio londrino, Vária Palidoff Lobrinska fez as malas e rumou, no comboio de Leste, aos seus domínios de Starobelsk. Levava consigo, guardado num cofre, o espólio do amante, e nem ao próprio Eça, o mais íntimo dos amigos do finado, quis ela revelar o que ali se continha (VENÂNCIO, 1999, p. 84).

Venâncio executa um plano narrativo cuja temporalidade é muitas vezes marcada pela alternância, ora anterior (alguns fatos da vida de Fradique), ora ulterior (a presença de seus descendentes), ora atual, focado no que acontece no momento. Como a narrativa se estabelece somente na voz de Martinho Telha, o leitor possui uma visão unívoca, ou seja, o foco é restrito apenas sob a visão do protagonista. Tal procedimento vincula o pensamento do leitor ao do narrador, que constrói a trama sob seu foco.

Ao se referir aos manuscritos, Fernando Venâncio continua o episódio, relegando ao próprio Eça a possibilidade de saber o que se passou. Apesar da tensão máxima do leitor para desvendar, finalmente, o conteúdo dos manuscritos, Fernando Venâncio não revela seu teor. Pelo contrário, a escrita dos manuscritos estava feita em código, o que, ironicamente, era proposital, para garantir que ninguém realmente soubesse seu teor.

‘[...] Li já bastante do manuscrito’, disse, levando a cerveja aos lábios. ‘Traz umas descrições de natureza, umas cavalgadas pelos morros, mas o mais são aventuras brejeiras. Eu achei sempre o seu avô capaz de tudo, mas o que ele aqui conta ultrapassa o que devia, digamos, esperar-se dum homem exigente. O Baltazar e a Valéria deliraram com essas cenas de cama, que são de facto muitas. Eu, para ser franco, não vou muito por aí. São desvairadas em demasia. São, ainda pior, monótonas, descarnadas, se se pode dizer, cheias de lugares-comuns, de frases de repertório. Quase diria, não sei...[...] Quase dirias que é tudo em código’, afirmou Leonor. E, num segundo indizível, achei-a tão genial como eu (VENÂNCIO, 1999, p. 178).

Outro foco de intertextualidade que convém ressaltar é o fato de a personagem Baltazar, na obra *Os esquemas de Fradique*, estabelecer a sua intenção de publicar a edição crítica da *Correspondência de Fradique Mendes*, na qual propunha ainda a organização cronológica e um apêndice inédito, chamado “Diários de viagem de Carlos Fradique Mendes”, com Introdução e Notas.

Também é possível enxergar, nesta obra, algumas características da pós-modernidade que, segundo Martins (2002), são bem visíveis: a hibridez e a circularidade intertextual, como bem mostra a citação a seguir.

Hibridez genológica: a opção por uma assumida heterogeneidade de gêneros, que vai harmonizando traços estilísticos e opções compositivas da escrita biográfica e confessional (fictícia), bem como de (falso) romance histórico e de (pseudo) romance policial; [...] A circularidade intertextual: em suma, um exercício de assumida intertextualidade através da citação, referência ou alusão a vários textos e autores, oitocentistas ou contemporâneos. Afinal de contas, em literatura nada se inventa, o diálogo entre os textos é um processo natural, sem crises de auto-reflexividade e, muito menos, sem complexos edipianos nem ansiedades de influência (MARTINS, 2002, p. 594).

Martinho Telha não é uma personagem surpreendente. Como requer Aguiar e Silva (1968), as personagens planas são aquelas que, a partir da caracterização inicial, mantêm-se da mesma forma até ao final da obra. Martinho Telha sofre pouquíssimas e pouco relevantes transformações. Seu comportamento no decorrer da obra não surpreende o leitor com as suas atitudes. Pouco ele se dá a conhecer. Há momentos em que, pela voz da personagem coadjuvante, é mostrado ao leitor o seu talento para romancista: “A Valéria gostou, portanto. E não só um bocadinho. Exultou, é o justo termo. Disse que eu tinha muita piada, que mostrava informação e mesmo algum talento” (VENÂNCIO, 1999, p. 30).

Em outros momentos, está expressa toda a sua fragilidade como ser humano:

A história que venho vivendo estes meses haverá de dessedentar em mim o sonhador, mas apenas para lhe tornar mais sôfrega a sede. E estes extremos de avidez toldam o discernimento, é sabido. A fantasia é o forte dos românticos como eu, e é também por onde eles se estendem. Eu quero tanto acreditar, que, por sistema acredito. Não sou anormal, sou apenas um tipo que pede cuidados (VENÂNCIO, 1999, p. 140).

Fato esse que não se estabelece n'A *Correspondência de Fradique*, pois a personagem principal, Carlos Fradique Mendes, em nenhum momento é apresentado como alguém que possui fraquezas ou limitações. Na verdade, quem leu Fradique Mendes conheceu alguém que não poderia ter existido, nem em Portugal, nem em lugar algum. Para Venâncio (2011, p. 21) “Fradique recolhe, portanto, tudo aquilo que os portugueses deveriam ser, deveriam poder ser e não são”.

O espaço narrativo não é a tônica do livro. Ele é citado com a mesma velocidade com a qual os fatos ocorrem; e também é variado. As cenas sofrem consequências dos capítulos muito curtos e muitas vezes independentes. Eles são concluídos pelo narrador e também pouco retomados. Desse modo, o espaço não possui papel relevante dentro da narrativa. Somente na última cena, na qual se encontram os parentes de Fradique, é que o espaço recebe um tratamento diferenciado, de cuidado e de retomada histórica:

Depois, foi um caminhar tumultuoso, alucinado, um mergulho no ventre da cidade, compelidos, atropelados por uma multidão que não se sabia de que becos viesse surgindo. O meu fato, nessa tarde tão bem rastreadinho, ia ficando menos apresentável, e isso só me dava mais gozo. Durante duas horas e meia mais tarde, desaguávamos no Terreiro do Paço, que já enchera. Abrimos caminho para o rio. “Se nos perdermos, telefonas-me”, disse eu. Baltazar sorriu “Aqui, onde é que arranjo três fios?” A meio da praça desistimos. Daquela maneira nunca se atingiria a água. Quedámo-nos ali, e logo uma luminosidade veio ferir-nos a vista. No ar, sobre o Tejo, desciam agora, brancas, vermelhas, verdes, silenciosas, as primeiras lágrimas (VENÂNCIO, 1999, p. 228).

Venâncio, ao criar *Os Esquemas de Fradique*, parte de referências literárias e também de referências históricas. Elas enriqueceram o texto e, como já fora dito, esse fato requeria leitores mais provedores. Ao ser questionado sobre o final do texto, quando Martinho e Touriga andaram pela cidade, se o dia vinte e cinco de abril era uma data histórica para Portugal, ele respondeu:

Trata-se do dia 25 de abril de 1999, no momento em que se comemora o 25º aniversário da revolução de abril. Mas se vir a data que está no fim do romance. A data é de março. Portanto, há uma impossibilidade metafísica digamos de ele descrever aquela noite antes de ela acontecer. Portanto essa parte digamos picante de qualquer coisa ser narrada como autêntica antes de se realizar o que realmente se realizou. Houve na noite de 24 pra 25 de abril de 1999 uma grande festa na praça do comércio, no terreiro do passo, é a mesma coisa, e juntou-se lá uma imensa multidão pra ver os fogos de artifício e os dois, protagonista e o Balto avançam a pé, desde muito longe,

com muita gente que em Lisboa, portanto nessa mesma zona, a pé, se dirigiam para uma grande concentração na praça do comércio. Bem, isso é uma espécie de apoteose (VENÂNCIO, 2011, p. 24).

Balto não conhecia as personagens; Martinho sim, e os mostrou a ele, porém, na sua irreabilidade, elas permaneciam numa realidade que ainda não se realizou. Assim a ficção é feita. Nela agrupam-se elementos reais e ficcionais a critério de seu autor.

Outra – e não menor riqueza do livro – é existência de abundância de pormenores e uma dose de ironia e jocosidade, na busca de resgatar o polêmico e perene personagem Fradique Mendes, de Eça de Queiroz. O resultado é um trabalho no qual se casam o humor e o mistério sobre a volta do *dandy* queirosiano que, ao longo do tempo, tem levado os leitores a grandes reflexões, a diferentes interpretações e revisitações.

No campo da intertextualidade, Genette (1982) considera como relação transtextual a presença de uma obra na outra, ou, mais efetivamente, a presença de um texto em outro. Assim fez *Os esquemas de Fradique*, ao alimentar a literatura portuguesa e visitar a obra queirosiana, pois brinda seus leitores com mais esta realização, e põe à luz este texto de Eça de Queiroz que, nesta sua terceira e última fase, ainda carece de estudos críticos. Em *Os Esquemas de Fradique* percebe-se que o narrador utiliza-se de trechos d’*A Correspondência de Fradique Mendes* para complementar o seu próprio discurso:

Estas estadias na ilha resolvem um problema, que é o seguinte: até hoje não havia provas documentais de que a Terceira fosse a terra natal de Fradique. Ele nunca a isso aludiu em público, nem por escrito publicado, e o próprio Eça, na biografia foi vago na questão. Disse que o nosso homem pertencia a “uma velha família dos Açores”, que a mãe era cantada por “um poeta da Terceira”, e que “na Ilha” se dizia ter a avó “afastado” o neto para Coimbra com o fito de ver-se livre para casar com um boleeiro (VENÂNCIO, 1999, p. 172).

Para Venâncio (2011, p. 14), Fradique Mendes é “alguém que acumula durante a sua vida várias existências” e isso faz parte do grande jogo de efabulação no qual ele está inserido. *Os Esquemas de Fradique* é um romance escrito sobre outros livros cuja variedade de intertextos chama a atenção e é indispensável para confirmar a sua natureza lúdica e paródica. Em um jogo de ironia e de paródia, Fernando Venâncio brinca com as personagens reais e ficcionais contemporâneas de Eça de Queiroz e dá continuidade aos fatos misturando realidade e ficção. Enfim, enreda o leitor e o envolve nos esquemas de Fradique.

3.3 JOSÉ PEDRO FERNANDES E A AUTOBIOGRAFIA DE CARLOS FRADIQUE MENDES

Em virtude de não ter sido encontrado material suficiente para se discorrer sobre a biografia de José Pedro Fernandes, utilizar-se-á apenas de algumas informações constantes na orelha do livro *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes* (2002).

Licenciado em Direito, José Pedro Fernandes ingressou na carreira de funcionalismo público e hoje, aposentado, exerce a função de diretor de uma enciclopédia jurídica voltada para a administração pública. Aposentado do cargo de diretor-geral do Patrimônio do Estado, exerce as funções de diretor de uma enciclopédia jurídica essencialmente dedicada ao ramo da Administração Pública. Há que se ressaltar a coautoria, com Diogo Freitas do Amaral, de uma obra sobre o regime jurídico. Foram poucas suas incursões no terreno literário, das quais são exemplos: “Ulisses a frio”, ensaio; e um *divertissement* policial, intitulado *Um Crime Branco*; e também alguns artigos relacionados às obras de Eça de Queiroz.

Autobiografia de Carlos Fradique Mendes é uma produção de José Pedro Fernandes (2002) e traz um aspecto curioso: a imortalidade de Carlos Fradique Mendes, personagem criada por Eça de Queiroz em 1869. Comprova-se, desse modo, a tese de que o autor e sua criação principal permanecem na atualidade e se eternizaram pela sua retomada por autores contemporâneos. De fato, não poderia ser uma obra esperada pelo público leitor, visto se tratar da descortinação de uma personagem retraída do público e que pouco se expunha. Datada de 2002, a primeira edição mostra logo nas primeiras páginas uma explicação sobre o processo de criação desse texto, no qual, sob o véu da metaficção, o autor explicita que o seu nome na capa do livro consta apenas para protocolo, pois a autoria é do próprio Fradique Mendes, que realizou a escritura do texto que José Pedro Fernandes apenas publicou. Destarte, ele se exime do processo de produção e delega a Fradique o direito de autoria da obra. Organizada em 183 páginas, dividida em 23 capítulos e um anexo, que encanta devido à continuidade da existência de Fradique por conta de um elixir. O escritor justifica a produção do livro devido à necessidade de aparar as arestas deixadas pelo seu criador primeiro: Eça de Queiroz.

A narrativa, escrita em primeira pessoa, descreve como Fradique, em 2002, permanece vivo. A justificativa apresentada pautou-se na ingestão de um elixir da vida, quando da sua morte, oferecido pelo mordomo. Assim, ele resolveu escrever uma

autobiografia. Nela, ele se apresentou despido “diante de um público sedento de bisbilhotice, guloso por remexer sem peias numa nova alma e num novo corpo durante tanto tempo escondidos” (FERNANDES, 2002, p. 12).

Após escrever sobre o fato ocorrido em 1994, sobre um concurso de crônicas, Fradique passou então a apresentar o objetivo do livro, que era corrigir um erro e desmistificar o seu nome e o seu ‘indevido prestígio literário’, que ele carrega há cem anos. Com essa obra, afirmou ele, a figura de Fradique certamente esvanecerá por total.

A personagem relata a encenação do seu funeral, a maneira como ele e Zé Fernandes permaneceram vivos, e ainda como se propunha a esclarecer os pontos, falhos segundo ele, que já foram publicados sobre a sua vida. Na narrativa, a personagem Zé Fernandes, ao saber das discussões que aconteciam em torno das semelhanças entre a infância de José Maria e a de Fradique, afirmou:

É que tu, Fradique (à exceção da minha pessoa, que porém não se queixa!), és o mais acabado privilegiado do Destino entre todos os que esse mito doentio alguma vez distinguiu: à imortalidade espiritual que todos buscam e raros alcançam, tu juntaste a imortalidade física que nunca a história (porque essa é exclusiva das religiões) registrou! Não é isto o máximo da felicidade humana? (FERNANDES, 2002, p. 28).

Na narrativa homodiegética, há momentos em que se mistura, com o estilo inconfundível de Fradique, uma linguagem mais descontraída, que levou o autor a apor em nota de rodapé:

No decurso desta autobiografia surgem várias ‘harmônicas’, o que mostra como Fradique Mendes a aproveitou também como *divertissement* literário, onde não faltam outrossim trechos em estilo modernizante que a desviam momentaneamente da escrita inconfundível de Fradique, cuja pureza ele por certo sentiu não poder ‘sustentar’, após mais de um século de evolução da prosa portuguesa (FERNANDES, 2002, p. 28).

As harmônicas apresentadas referem-se a uma figura literária do tipo que Aldous Huxley designou como “harmônica da escrita”, cuja finalidade é produzir, no texto que se escreve, ecos de um texto clássico, que resultará na valorização do texto escrito. Certamente, o autor utilizou-se desse recurso a fim de abrilhantar os seus escritos, considerando que o discurso do Fradique, de Fernandes, é permeado deles. A citar:

Enfim, concluí que era inútil contestar a tese entusiástica e otimista do meu amigo. E também pensei que se o José Maria pudesse um dia ler esta confissão das minhas queixas e das minhas angústias ficaria estarecido. Lá, naquele assento etéreo onde decerto subiu, imaginava-o eu a comentar: “O quê? O Fradique a abrir a sua alma ao público? A confessar-se humildemente como um bom católico praticante? A mostrar uma fraqueza igual à das outras pessoas? Não, este não é o meu Fradique!” Eis o que diria o José Maria, se lá a memória também se consentisse, hipótese que, a meu ver, apresenta reduzidas probabilidades de se verificar, para o bem do sossego eterno do meu querido José Maria (FERNANDES, 2002, p.29). (Grifo nosso)

Especialmente aqui, a fonte dos ecos foi o soneto de Luís de Camões “Alma minha gentil que te partiste”, o eco feito por Fradique se estabelece nos versos “Se lá o assento etéreo, onde subiste?” e também “Memória desta vida se consente”.

Os acontecimentos sobre a vida da personagem são narrados desde a infância e a todo tempo o narrador insere questionamentos sobre os fatos relatados n’*A Correspondência de Fradique Mendes*, pois ele próprio afirmou não haver autenticidade nela. Ao contar a sua infância, Fradique enriquece-a de detalhes, utilizando-se, porém, de fragmentos intertextuais da *Correspondência* e completando com as informações novas. Descreveu também a sua primeira experiência sexual e muitos de seus conhecimentos de viagens. Sob o seu viés, tais ações foram minuciosamente descritas. Ele ainda comentou sobre a publicação da obra de Eça, *A Correspondência de Fradique Mendes*, e sobre a sua ansiedade em adquirir o exemplar o quanto antes para realizar a leitura:

Logo que tive conhecimento da publicação, em livro, de *A correspondência de Fradique Mendes*, exatamente no ano da morte do José Maria e doze anos depois do meu ‘misterioso’ ressurgimento, corri à livraria mais próxima assolado, como pode imaginar-se, por uma ansiedade indescritível. Eram dez horas da manhã. Corri para minha casa com o livro apertado na mão para que ele não fugisse, fechei-me no meu quarto, não almocei, não jantei, quase não dormi, e só de lá saí à uma hora da tarde do dia seguinte para almoçar (FERNANDES, 2002, p. 59).

Fradique realizou comparações sobre a sua própria personalidade, buscando mostrar sempre o seu lado informal e descontraído tão oculto por Eça. Seus defeitos também ficaram à mostra com tanta naturalidade que o leitor sente-o como um parente ou alguém muito próximo, com quem se identifica.

Em seguida, há um capítulo dedicado à Madame Jouarre no qual, pela ótica de Fradique, foram expostas as características da madrinha, descortinando a destinatária feminina do texto original. E assim, Fradique vai narrando toda a sua vida, seus amores e viagens num misto de intimidade e descontração. Explicou as inconveniências de publicações póstumas, e afirmou, sobre a obra de José António Marcos, *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós*, que só não moveu uma ação contra ele por não ter condições (físicas?) para isso, mas estabeleceu que as cartas presentes na obra são de sua autoria e, para corroborar tal informação, publicou-as no final de sua autobiografia.

Finalizou o texto acreditando ter levado a cabo o seu objetivo primeiro ao afirmar:

Entretanto, minha vida continuará triste, vazia, monótona e sem sentido, alimentada apenas pelas recordações – que hoje me são profundamente desagradáveis – dos velhos tempos em que, por obra e graça do inesquecível José Maria, eu era invejado pelos homens e amado pelas mulheres, ignorantes que todos estavam de minhas fraquezas e dos meus fracassos morais, sentimentais e literários só agora por mim confessados, não, evidentemente, por um contrito impulso de bom cristão, mas por uma conveniência indispensável à eternidade da minha sobrevivência em paz e sossego (FERNANDES, 2002, p. 170).

Em anexo à *Autobiografia*, estão as poesias de Fradique publicadas n'A *Revolução de Setembro* e em *O Primeiro de Janeiro*, em 1869, e outras cartas.

3.3.1 Análise intertextual de *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes* e *A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queiroz

Narrado em primeira pessoa, a obra de Fernandes é um trabalho de diligência e de exposição de toda a trajetória de Eça de Queiroz, pelo fulcro e ótica da personagem metalinguística: Carlos Fradique Mendes. O que chama a atenção do leitor são o cuidado e a riqueza de detalhes, ora reais, ora ficcionais, que abundam no conteúdo do livro. Os capítulos são bem organizados e, durante a leitura, temos a sensação de que é o próprio Fradique Mendes que, após um processo de modernização do discurso, fala com o leitor e expõe as suas verdades explicitamente e de forma convincente. Na árdua tarefa da análise, foi difícil não se deixar seduzir por essa ficção cuja personagem seduziu há tempo os seus leitores e que,

na sua releitura, seduz e embebeda os contemporâneos que se atrevem a se enredar no seu discurso.

A intertextualidade se faz latente desde o título da obra, que é um clamor à imortalidade da personagem criada por Eça há tanto tempo. A todo instante é retomada a obra de suas correspondências por intertextos que ora justificam, ora contestam o texto primeiro. A considerar que todo escritor no ato da escritura de um texto parte daquilo que já está feito, na *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes* (FERNANDES, 2002) enuncia-se, de certo modo, o estilo de Eça de Queiroz, valendo-se de intertextos que, por muitas vezes, interagem com trechos atuais e se complementam trazendo à luz uma narrativa póstuma de uma personagem fictícia.

Na década de 1960, na esteira das ideias bakhtinianas, Julia Kristeva apresentou o termo intertextualidade. Para ela, o livro se resume a um cenário no qual escritor, destinatário e personagem dialogam e demonstram seus ideais por meio das palavras. No caso específico da *Autobiografia*, os destinatários são diferentes daqueles para os quais foi escrita *A Correspondência*, visto que os leitores anteriores leram Fradique Mendes sem o conhecimento atual.

Ao afirmar que o texto se constrói como um mosaico de citações, Kristeva (1974) alude às imbricações existentes na construção textual e também à absorção de outro texto para a sua sobrevivência, ou seja, *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes* (QUEIROZ, 1900) não existiria se não houvesse existido a obra queirosiana. No curso narrativo da *Autobiografia*, o mosaico de citações é explícito, pela presença de intertextos referentes não só à própria *Correspondência*, mas também a outros autores e obras, a citar, *O livro de J.*, de Harold Blomm, *Os Lusíadas*, de Camões, a Bíblia entre outros. Porém, nesta análise, buscou-se apenas aos intertextos de Eça de Queiroz presentes n' *A Correspondência de Fradique Mendes* (QUEIROZ, 1900). Vale, pois, recuperar o pensamento de Bakhtin e de Kristeva de que a escritura de um texto se efetiva como leitura do que foi escrito anteriormente. O texto é réplica daquilo que foi publicado antes.

Nota-se aqui a grande significância d' *A Correspondência de Fradique Mendes* (QUEIROZ, 1900) e da própria criação da personagem que, depois de tanto tempo, seja por contestação, seja por justificação, seja, ainda, para corrigir as inexatidões a que foram expostas anteriormente, suscita autores contemporâneos a (re) produzirem com olhar no presente o que já foi feito no passado. Ademais, como requer Jenny (1979), somente o diálogo com outras obras é que irá colaborar para se apreender o verdadeiro sentido e a estrutura de uma produção literária.

Salta aos olhos a retomada da personagem Fradique Mendes e a maestria com a qual se justifica a sua permanência viva na sociedade atual, porque ele se valeu de certo elixir da ressurreição e ressurgiu para desmitificar a própria personagem e libertá-la da glória que lhe fora atribuída. Embora a justificativa apresentada seja ficcionalmente fisiológica, ressalta-se aqui a imortalidade dessa personagem expressa nestas páginas que, a todo instante, refere-se ao conjunto de elementos que constituíram *A Correspondência de Fradique*, de Eça de Queiroz. Segundo Fradique, não é possível alguém se imortalizar com meia dúzia de cartas, com a beleza e a originalidade formal e com a organização e qualidade de seu tecido vocabular. Portanto, com este livro pretende-se, enfim, desvanecer a figura imortal de Fradique Mendes. Não teria, pois, atingido o efeito reverso? Certamente, pois no decorrer da leitura depara-se com a retomada de elementos presentes no texto primeiro de Eça de Queiroz e, a todo instante, eles se misturam, se imbricam e conduzem o leitor a revisitar o estilo queirosiano, ainda que sejam corroborados pelas notas de rodapé. Para Jenny (1979), as obras literárias não são apenas memórias, mas resultado de um processo de transformação e de assimilação dos protótipos literários. Na *Autobiografia* ocorre o que Jenny (1979, p.39) chama de amplificação, figura da intertextualidade que busca a “transformação do texto original por desenvolvimento das suas virtualidades semânticas”.

Ao decidir escrever sua autobiografia, agora reformulada, o Fradique de Fernandes o faz mediante a tentativa de manter o mesmo estilo do Fradique de Eça. No entanto, em decorrência de alterações promovidas pelo passar do tempo, que alteram também a sua situação atual discursiva, a personagem afirma tentar fazer as adaptações necessárias:

Era, este, com efeito, o mais forte de todos os argumentos, mas a minha determinação em realizar o projecto que pensara era irrevogável e limitei-me a responder que, como me é impossível mudar totalmente de estilo, eu mantereí quando puder o meu estilo de sempre (embora hoje já muito enferrujado pela longa oxidação do tempo...) com as inevitáveis quebras que o tema impuser (FERNANDES, 2002, p. 25).

A mistura de pessoas de existência real aliadas àquelas de existência fictícia marca a semelhança dos textos e os aproxima em um paralelismo constante:

O José Maria, na minha biografia sumaríssima que já referi, limita-se a dizer, a respeito das funções assinadas por minha avó ao seu capelão, que <o capelão de D. Angelina, antigo frade beneditino, ensinou-lhe (ao menino Carlos Fradique Mendes, entenda-se), o latim, a doutrina, o horror à Maçonaria, e outros princípios sólidos>. A verdade, porém, é que foram

muitas mais – e o José Maria sabia-o bem – as matérias que o antigo frade beneditino (o padre Antunes) me ensinou (FERNANDES, 2002, p. 33).

Em outros momentos, o aparecimento de pessoas reais ocorre para demonstrar a insatisfação da personagem pelo que se tem publicado a seu respeito. Nesse sentido, no fragmento a seguir ocorre uma alusão sutil ao projeto de Agualusa:

Refiro-me particularmente ao livro de um autor estrangeiro, cujo nome me abstenho de citar enquanto não decidir se vou ou não mover-lhe uma acção judicial por danos morais que me causou com tais falsidades. A verdade é que a ignorância desse autor acerca da minha pessoa e do meu estilo atingiu tais proporções que, nas mimeses que fez das minhas cartas, datava-as sempre do ano em que teriam sido escritas, pormenor que eu nunca referi, fazia-me escrever que eu fora “encarregue” de não sei quê, como se, tão feio participio (em vez do clássico “encarregado”) pudesse alguma vez sair da minha pena e fazia-me tratar a minha sempre venerada madrinha – sacrilégio supremo!- por “você”! Enfim, um desastre total a pedir severo correctivo (FERNANDES, 2002, p.26).

Na leitura da obra *Nação Crioula* de Agualusa (1997), não foi possível encontrar o termo “encarregue”, mas por várias vezes aparece o termo ‘você’, como pronome de tratamento, nas cartas enviadas à Madame Jouarre: “Receio que ao ler isto V. esteja já a pensar na aterradora sentença de madame Kirkovitz” (AGUALUSA, 1997, p. 41).

Como o Fradique de Eça, o de Fernandes também é leitor de vários livros e sua cultura é incomensurável. A retomada que é feita a seguir sobre a obra *A Correspondência de Fradique Mendes* se efetiva com o intuito de contestar algumas inscrições feitas por Eça, pois, segundo Fradique, ele exagera quando trata de afirmar algo sobre a personagem avó Angelina. Há aí um caso de intertextualidade explícita, que é aquela que ocorre quando há citação, “com ou sem referência, mas com aspas” (GENETTE, 2006, p. 9):

Cumpre-me, no entanto, observar que o José Maria, embora verídico na sua afirmação de que a avó Angelina, perpetuamente sofria <dos dardos d’Amor> exagera quando relata que ela, <apesar dos sessenta anos que lhe revestiam a face dum pelo mais denso que a hera duma ruína, decidira afastar o neto para casar com o boleeiro>. Ora, eu tenho razões para asseverar que, neste trecho, o José Maria foi inverídico e injusto para com a avó Angelina (FERNANDES, 2002, p. 42).

Nota-se, então, desde o princípio da narrativa, certo tom contestador e um anseio por justificar o que ocorreu no passado. Justificativa que caracteriza o percurso narrativo do livro. As informações vão se coadunando para chegar à *A Correspondência de Fradique Mendes* de forma fidedigna, só que no modo inverso: do presente para o passado. Como justificar tal fenômeno? A busca pela elucidação dos fatos só move quem se inquieta com eles.

Na leitura da primeira parte d'*A Correspondência de Fradique Mendes*, não é possível conhecer o narrador. Embora seja em primeira pessoa, no decurso narrativo não há informações sobre ele. Todavia, na *Autobiografia*, a personagem central declara ser o próprio Eça quem narra o texto: “A explicação deste facto encontra-se nas palavras do José Maria das notas biográficas que acompanharam a publicação da minha correspondência. [...]. Ouçamos o relato do José Maria sobre o modo como se estabeleceu a sua intimidade comigo” (FERNANDES, 2002, p. 61).

E, como este, há mais dois trechos nos quais é atribuída a Eça de Queiroz a voz do narrador nas “Memórias e Notas”, que José Fernandes, pela voz de Fradique Mendes, chama de extraordinárias. Isso posto, percebe-se nesse fragmento a intenção do autor em cumprir um dos objetivos iniciais de seu texto, que é o de esclarecer todas as especulações decorrentes d'*A Correspondência de Fradique Mendes* e libertá-lo dos preconceitos existentes.

O apuro do gosto e a formação de Fradique também estão expressos nesse livro, que busca incessantemente intertextos com a obra primeira. No entanto, as novas referências às cartas se fazem de forma contestadora:

O José Maria, que não resistia aos ímpetos subconscientes que o levam a reduzir todos os fatos da vida – mesmo os mais trágicos – às fórmulas literárias de uma ironia mortífera (ainda que fascinante para quem por ela não é ferido), diz, na pequena biografia de que tenho falado, que Fradique foi para Paris <estudar Direito nas cervejarias que cercam a Sorbonne, à espera da maioridade, que lhe devia trazer a herança acumulada do pai e da avó, calculada por Vidigal num farto milhão de cruzados> . Quem ler esta passagem conclui que eu fui para o Quartier Latin, não para estudar mas para beber cerveja, o que é uma *boutade* de mau gosto... (FERNANDES, 2002, p. 53).

A certa altura da obra, assistimos à leitura da criação pela própria criatura, acrescida de comentários, ora rudes, ora favoráveis a ele, mesclados com urbanidades referentes a Eça de Queiroz:

Na verdade, o Fradique Mendes que José Maria pretendeu retratar não era – não parecia ser – alguém da vida real, porquanto, examinado sob a óptica comum às mais altas camadas sociais da época, Fradique era o homem perfeito pra não dizer o homem ideal! Quem poderia admitir que esse homem ideal existisse, ainda que quem o tivesse retratado fosse o maior escritor da chamada escola realista? (FERNANDES, 2002, p. 59).

Embora o narrador e o autor sejam ambos os mesmos, como requer Bakhtin (2008), o autor gerencia as falas e as palavras dos outros, enquanto o narrador, sendo uma ficção, é apenas uma personagem a mais. Vale ressaltar que, durante a leitura do texto, é expressivo o número de vezes que aparece o termo “gênio” utilizado pelo narrador, demonstrando o eco do autor, ao referir-se a Eça de Queiroz. Há que se considerar, também, momentos em que o narrador deixa entrever que, embora semelhantes, o seu estilo sofreu muitas influências de Eça:

Correu, então a minha casa e, ao fim de dois dias, tínhamos redigido uma carta tanto quanto possível ao sabor do meu velho estilo, o ‘estilo de Fradique Mendes’ que, como se sabe, embora fosse algo semelhante ao do José Maria (que, na sua modéstia, nunca quis reconhecer que me influenciara mais a mim do que eu a ele) não era idêntico. O que é de todo o ponto ridículo é que os nossos *scholars* da crítica literária tenham desde sempre julgado que os textos de Fradique Mendes são da autoria de Eça de Queirós e que o mesmo Fradique Mendes não passou de uma ficção forjada pela cabeça do genial José Maria! (FERNANDES, 2002, p. 17)

À medida que os textos se relacionam, é evidente a presença intertextual dos destinatários das cartas de Fradique Mendes. O que chama a atenção é que, embora ocorra a referência a essas personagens, ela é acrescida de materialização. Se n’ *A Correspondência de Fradique Mendes* (QUEIROZ, 1900) os destinatários são citados no hipotexto, o autor, além de citá-las e de referenciá-las, mostra um toque a mais e sempre nos são apresentadas justificativas ou características que foram acrescidas com o intuito de seu enriquecimento.

No decorrer da narrativa, os diferentes graus de retomada das cartas se estabelecem. Algumas vezes buscam a justificação, outras a desmitificação, humanizando uma personagem que foi caracterizada como perfeita:

Embora os dias fossem passando, preenchidos de ocupações em número e qualidade suficientes para afastar o tédio que costuma atacar quem não tem o dia carregado de obrigações inevitáveis – e eu não tinha outras obrigações senão as que a minha vontade me assinara – sentia um inexplicável (e quase

insuportável) vácuo na minha vida. Eu reconhecia a incoerência deste sentimento em relação aos dogmas em que a minha filosofia assentava e de que resultaram os <princípios> a que já fiz referência. Pois se eu concluía que a vida não tinha qualquer finalidade (ou que, se tinha, ninguém podia saber qual era) tornava-se absurdo o sentimento de <um> vácuo no espaço da vida que era, toda ela, um vácuo (FERNANDES, 2002, p. 70).

Se n’A *Correspondência* (1900) é apresentada uma personagem inefável como um deus, na *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes* surge uma personagem que se diferencia pelo tom humanitário e pelas inquietações próprias daqueles a quem não são relegadas características de perfeição. Em Eça se encontra as seguintes referências a Fradique:

[...] e esse folhetim amarrotado da <Revolução de Setembro> tomava assim a importância de uma revelação de arte, uma aurora de poesia, nascendo para banhar as almas moças na luz e no calor especial a que elas aspiravam, meio adormecidas, quase regeladas sob o álgido luar do romantismo. Graças te sejam dadas meu Fradique bendito! (QUEIROZ, s.d, p. 13).

E também: “Carlos Fradique Mendes pertencia a uma velha e rica família de Açores; e descendia por varonia do navegador D. Lopo Mendes” (QUEIROZ, s.d., p. 15).

E ainda em mais duas situações:

Com o ímpeto de ave solta, viajara logo por todo o mundo, a todos os sopros do vento, desde Chicago até Jerusalém, desde a Islândia até ao Saara. Nestas jornadas, sempre empreendidas por uma solicitação da inteligência ou por ânsia de emoções, achara-se envolvido em feitos históricos e tratara altas personalidades do século (QUEIROZ, s.d, p. 17).

Trazia uma quinzena solta, de uma fazenda preta e macia, igual à das calças que caíam sem um vinco: o colete de linho branco fechava por botões de coral pálido: e o laço da gravata de cetim negro, dando relevo à altura espelhada dos colarinhos quebrados, oferecia a perfeição concisa que já me encantara no seu verso (QUEIROZ, 1900, p. 24).

Nessa obra, a metalinguagem se efetiva quando uma personagem de ficção narra e se constrói a partir de outra criação ficcional. Se o Fradique queirosiano era uma personalidade cheia de pudores e não permitia a exposição de sua vida pessoal, o Fradique de Fernandes é exatamente o oposto:

Na verdade, como era possível aparecer hoje, em pleno ano 2000, o vero Fradique Mendes, inesperadamente indiscreto, imodesto e descarado, a romper o seu proverbial pudor sentimental, a abandonar o seu zeloso recato e o soberano distanciamento perante as pessoas e os acontecimentos, arvorado agora em autor de um livro que – *mirabile visu!* – é nem mais nem menos que a sua autobiografia em que o autor, quer queira quer não, tem que despir-se diante de um público sedento de bisbilhotice, guloso por remexer sem peias numa nova alma e num novo corpo, durante tanto tempo escondidos? (FERNANDES, 2002, p. 12).

Essas, entre tantas, são as descrições de Fradique Mendes que, embora seja retomado na contemporaneidade ou até mesmo “ressuscitado”, encontra a mesma forma, porém mais desvelado e até em tom de contestação à versão primeira, como se pode ver a seguir nos dois fragmentos expostos.

Perante aquele sacerdote amigo, no perturbante enleio da brisa morna dessa noite marroquina ali soprada por Allah e ainda tocado pela recente presença no meu espírito de Marx e de um Garrett difíceis de contornar, senti-me titubear. <Queres saber qual a minha profissão? Eu sou exatamente um parasita da sociedade! Aí tens!>, rematei de supetão (FERNANDES, 2002, p. 105).

É curioso que o José Maria, com a sua perspicácia crítica, nunca tenha posto suficientemente em relevo esse meu lado negativo como ser social, suficiente também para diminuir, se não para ofuscar de todo, a valia dos meus supostos talentos (FERNANDES, 2002, p. 105).

Embora haja oposições entre a construção do Fradique de Fernandes e o Fradique de Eça, também é possível encontrar semelhanças, pontos em comum que revelam um Fradique à frente de seu tempo e também irônico. Ao tratar da sua opinião sobre os políticos e a política em *A Correspondência*, encontramos:

Fradique nutria pelos políticos todos os horrores, os mais injustificados: horror intelectual, julgando-os incultos e brancos, inaptos absolutamente para criar ou compreender ideias; horror mundano, pressupondo-os reles, de maneiras crassas, impróprias para se misturar a natureza de gosto, horror físico, imaginando que nunca se lavavam, rarissimamente mudavam de meias, e que deles provinha esse cheiro morno e mole que tanto surpreende e enoja em S. Bento aos que dele não têm o hábito profissional (QUEIRÓS, 1900, p. 80).

Na *Autobiografia*, as semelhanças também se manifestam ao tratar da política e a visão que Fradique tem dela e de seus participantes:

‘O Guilherme é um jovem jurista, simpatizante do Partido Socialista, e possui qualidades extremamente raras num político: é muito culto, tem uma prosa excelente, quando trabalha produz, e tem a fama (acompanhada da virtude) de nunca mentir.’ ‘Muito bem’, retorqui, ‘acabas de me descrever um fantasma! O que eu agora preciso saber é quem, na realidade, é o tal cidadão Martins’. O Zé Fernandes não se admirou do modo como eu reagi. A minha opinião sobre políticos era, para empregar as palavras do Código civil, ‘pública’ e ‘notória’, pois o José Maria há muito a havia revelado na aludida biografia (FERNANDES, 2002, p.13).

A inserção da personagem Carlos Fradique Mendes na *Autobiografia* acontece juntamente com a inserção de seu criador: Eça de Queiroz. Ele também é citado na obra como personagem, assemelhando-se ao texto primeiro, quando são acrescentadas pessoas reais como personagens fictícias. Esse mesmo procedimento ressurge em José Pedro Fernandes, e muitas vezes esta retomada acontece enaltecendo a obra primeira, bem como o seu autor, haja vista a presença dos termos “genial” e “gênio” tão frequentes no decorrer da leitura ao se referir a Eça. Esse fato reforça a tese da permanência de Eça de Queiroz em algumas obras contemporâneas e também o resgate da personagem Carlos Fradique Mendes.

Do mesmo modo, também surgem retomadas como correção de imprecisões ocorridas pelo autor d’*A Correspondência de Fradique Mendes*.

Apesar da amizade e admiração por este inesquecível amigo, não vou coibir-me, por amor à verdade, de apontar algumas inexactidões e deficiências que o livro apresenta, sobretudo quando se refere ao nosso primeiro encontro no Hotel Central, para que as coisas fiquem esclarecidas de uma vez para sempre (FERNANDES, 2002, p. 98).

E não raro surgem citações referentes à indumentária. Aqui cabe ressaltar que *A Correspondência* também é retomada para reafirmação de uma vestimenta utilizada pela personagem principal. Assim, nela, encontram-se por diversas vezes detalhes das vestimentas usadas por Fradique: “Fradique Mendes voltara de dentro, vestido com uma cabaia chinesa! Cabaia de mandarim, de seda verde, bordada a flores de amendoeira – que me maravilhou e me intimidou” (QUEIRÓS, 1900, p. 27).

Na *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, há o intertexto:

Como o último número destinado a *éblouir* definitivamente o jovem poeta, interrompi a conversa que decorria na sala da minha suíte, para ir ao quarto vestir a cabaia chinesa de seda verde, bordada a flores de amendoeira que voltei à sala sem perder de vista o brilho de espanto irradiado pelos olhos do meu visitante! (FERNANDES, 2002, p. 101).

O intertexto abaixo faz referência à maneira pela qual Eça de Queiroz construiu a sua personagem mais famosa pela ótica de outro autor, num processo metalinguístico. No entanto, ele atribui a Fradique o discurso que demonstra reconhecimento à capacidade de Eça de poder criá-lo; o narrador espanta-se com o fato de o autor não ter posto à luz o lado negativo dessa personagem:

É curioso que o José Maria, com a sua perspicácia crítica, nunca tenha posto suficientemente em relevo este meu lado negativo como ser social, suficiente também para diminuir, se não para ofuscar de todo, a valia dos meus supostos talentos. Eu tinha duas explicações para esta omissão crítica do José Maria a meu respeito (FERNANDES, 2002, p. 105).

E ainda, mostra o seu estranhamento diante da criação das personagens de Eça:

Por isso o José Maria, na sua arte, fez-se obsessivamente rodear de parasitas sociais, como principais protagonistas das suas obras, o que tem suscitado a surpresa, quando não a ira, de alguns críticos pouco lúcidos, com o fundamento de que o povo português não é apenas constituído por parasitas. O que os críticos não entendem é que a lupa do José Maria foi assestada pela deplorável situação de um país impossibilitado, por ela, de progredir! (FERNANDES, 2002, p. 105).

Nesse trecho, evidencia-se o dialogismo de Bakhtin, já que várias vozes sociais estão representadas no interior dos textos. Aqui fica expressa a voz do autor do livro, ao estabelecer uma crítica àqueles que se posicionam desfavoravelmente aos tipos de personagens criados por Eça de Queiroz.

O autor da *Autobiografia* ...busca nos pontos principais e também nos pormenores mais frequentes no texto os elementos para a aproximação das obras. Assim, estabelece-se um constante diálogo com a obra primeira, *A Correspondência de Fradique Mendes*, e, a partir dessas menções, é possível perceber algumas transformações evidentes e acréscimos

que servem para enriquecer os detalhes de alguns fatos ocorridos no passado. N'A *Correspondência de Fradique Mendes*, normalmente as cartas são respostas de Fradique aos seus destinatários. Na *Autobiografia...*, há, em alguns momentos, a justificativa delas ou até mesmo a sua contextualização.

Era a minha resposta à ingênua pretensão de Junqueiro de que a religião se confiasse estritamente aos seus elementos espirituais – a Moral apoiada numa Fé – e não em manifestações espetaculares e algo pueris como as da liturgia que distraem a atenção daqueles (FERNANDES, 2002, p. 116).

A voz da personagem ecoa por entre o projeto ideológico do autor quando é desmitificada e a credibilidade dos escritores posta em cheque:

O Ramalho Ortigão exagerou muito as minhas façanhas no entusiástico depoimento que consta n'A *Correspondência de Fradique Mendes*, ao dizer de mim: <Marcha cinco léguas sem parar, bate ao remo os melhores remadores de Oxford, mete-se sozinho no deserto a caçar o tigre, arremete com um chicote na mão contra um troço de lanças abissínios...>. Quem pode, louvados Céus, acreditar nos escritores? A verdade é que nunca tentei marchar mais do que três léguas sem parar, nunca bati ao remo senão um sexagenário que foi célebre remador de Oxford, matei apenas dois tigres, mas sempre acompanhado, e, quando arremeti contra os abexins com um chicote, levava na outra mão uma pistola (FERNANDES, 2002, p. 123).

Ao finalizar a sua obra, Fernandes (2002, p.169) retomou o objetivo primeiro e escreveu um *Post scriptum* para ratificar aquilo que havia enunciado desde o princípio: “Terminei, pois, a tarefa que me impus: escrever uma auto-biografia na tentativa de, como expliquei, libertar-me do peso incómodo da minha imortalidade literária”. E ainda afirma que modificou o estilo do texto, dando a ele um tom “monocórdico”, monótono. Sobre essa informação, leia-se que realmente esse texto foi escrito alguns tons acima da oitava original, quando ressuscita um personagem morto, literalmente, na obra primeira ou como requer Genette (2006) no hipotexto. O que chama a atenção é que no hipertexto, ou seja, na *Autobiografia...*, seu autor o apresenta cheio de vida e de vontade de reestabelecer alguns conceitos, rever algumas frases ditas a seu respeito e, principalmente, eliminar a polarização existente em torno da figura de Carlos Fradique Mendes. E, como confessa a própria personagem, se o faz é com este objetivo, aniquilar, por certo, toda a reputação literária que tempos atrás tanto a agradava.

A vantagem de se produzir algo novo é que o olhar volta-se para o passado, porém com construção atual, o que enriquece a literatura e dá a ela uma visão de conjunto.

O texto epistolar oferece ao leitor um panorama da intimidade de seu produtor. Tal intimidade é revelada em doses homeopáticas e aos poucos com certa sensibilidade é possível perceber até o plano de trabalho do escritor. Isso ocorreu com as Correspondências de Eça de Queiroz e também com *A Correspondência de Fradique Mendes*. As epístolas mostram inclusive que, antigamente, as relações, mesmo entre amigos próximos, estabeleciam-se através de convenções e de linguagem formal.

Ao refletir sobre as teorias da intertextualidade e sobre literatura comparada, fica patente que a revisitação de uma obra ocorre quando ela possui elementos que justifiquem essa revisitação. E isso acontece com as obras de Eça de Queiroz.

Na análise, não basta apenas identificar os hipertextos ou ainda as referências nas obras, é necessário relativizar o que está exposto nelas e suas informações. Em alguns casos, o texto atual se estabelece com mais força, submete o texto anterior e atua com mais evidência e forma. Na realização da análise intertextual de uma obra, não há que se prender apenas aos elementos explícitos distintos, mas retirar deles os fatores essenciais para realizar uma leitura que busque apresentar os intertextos presentes e, principalmente, o porquê de eles estarem lá.

Nas análises expostas, foi possível conhecer um pouco das obras contemporâneas que revisitaram o escritor Eça de Queiroz, quer de uma maneira mais intensa, quer de modo mais superficial e, também, em quais momentos os autores buscaram as referências à obra *A Correspondência de Fradique Mendes* e à personagem Carlos Fradique Mendes, com o intuito de revisitá-los e de transformá-los.

A intertextualidade pôde ser identificada em contextos diversos e, especialmente nessas obras analisadas, ela se fundiu mostrando de forma explícita ou sutil que ela funciona como operador de leitura. Ao apropriarem-se de um modelo primeiro e fazer uso dele, para transformá-lo, para parodiá-lo ou ainda para imitá-lo, os autores alimentam e ajudam a configurar a literatura que subsiste ao longo dos anos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a escritura do primeiro capítulo desta tese, buscou-se deixar explícito todo um caminho percorrido por alguns autores no que se refere à intertextualidade e a noções de criação de personagem, para dele se apreender os conceitos necessários para a efetivação desta pesquisa. Foram enfrentadas, com Bakhtin, todas as diferentes ideologias existentes dentro de um texto, as vozes presentes e também suas divergentes opiniões. Na árdua luta entre conceitos e perspectivas, cada voz representa uma categoria, e o embate entre elas é o que ele caracterizou como polifonia. Na mesma direção, Kristeva também mostrou que, quando um escritor fala, explora a palavra de outrem e um discurso alheio está presente no termo que ele deforma, fato esse bem comum às autobiografias. Em Jenny, leu-se que a desconstrução de velhos discursos constitui o objeto da intertextualidade, que toma forma na medida em que se constrói algo novo com o olhar do passado, como também requer Genette. Tal suporte teórico garantiu aprofundamento teórico e também elucidou que só se retoma um escritor, se este teve papel relevante no universo literário, a ponto de conferir erudição à nova produção derivada. Por isso, os escritores oferecem aos leitores uma obra com sabor de conjunto. A produção atual utiliza-se daquilo que já foi produzido e transforma, reitera, valoriza a produção anterior gerando obras mais complexas e sobrepostas. Assim é a literatura, como os seixos que estão sempre quietos, no fundo dos rios, mas de tempo em tempo submetem-se às ondas e às águas mais revoltas e se modificam, dando um novo formato para o local, e um novo tom àquele que já estava estabelecido. Assim é a produção textual: quando há o diálogo intertextual, a obra não se limita somente àquilo que diz, mas é perpassada por outros textos, garantindo, desse modo uma escrita de excelência. Desse modo, adentrou-se no campo intertextual e confirmou-se que a apropriação de determinados modelos se faz necessária para a constituição de determinada obra com o intuito de alimentar a literatura da qual faz parte.

A essa produção, muitos dos elementos constantes nas obras são retomados. Nesse sentido, no segundo capítulo buscou-se justamente tratar daquele elemento cuja retomada se fez presente no decorrer do trabalho todo: Eça de Queiroz. Ele, que transformou em personagem seus escritores favoritos e os enredou com fios de relatos biográficos, numa alquimia na qual o trabalho de produtor textual vestiu o figurino literário, apagou as fronteiras entre o texto literário e a realidade na sua obra *A Correspondência de Fradique Mendes*, cuja

personagem extrapolou o literário e adquiriu vida própria, afastando, assim, o lugar pretensamente neutro de personagem como ser pertencente à determinada obra e lugar.

O fenômeno Fradique Mendes não foi exaurido, ainda que submetido a análises e a outros estudos. Ao tomar a palavra, a personagem tornou-se dona da língua, atribuiu sentidos às palavras e as frases deixaram de ser simples estruturas e passaram a ter um caráter particular. Assim aconteceu com Fradique Mendes, um ser composto de discursos sobrepostos, que motivou e ainda motiva autores contemporâneos à revisitação e também os desafia a desvendar os seus mistérios ou os seus esquemas. Ele é o resultado de camadas discursivas e de intenções de seus autores.

A Correspondência de Fradique Mendes, ponto inicial desta tese, apresenta-se como um vasto campo de pesquisa e de estudos. “Memórias e Notas” marca o início de uma obra que a todo instante condiciona o leitor a acreditar na existência real de uma personagem. Sua pluralidade de discurso mantém a atenção e instiga seu interlocutor a conhecer melhor Fradique Mendes. A descrição minuciosa dos traços, aliada aos discursos ora indiretos ora diretos, combinaram-se e possibilitaram a existência de uma criatura de papel que, depois de pronta fugiu ao domínio de seu criador, permanecendo no mundo à mercê dos devaneios e delírios de seus leitores. O raciocínio humano tem muito de dialógico e, ao dialogar com a tradição literária queirosiana, os escritores revisitaram, cada um a sua maneira, um campo específico da obra de Eça. Isso pôde ser discutido no terceiro capítulo, no qual foi estabelecida a leitura das obras com o cunho intertextual, mostrando o novo sentido que gerou tal deslocamento para determinada obra.

N’*O Enigma das Cartas de Fradique Mendes* (MARCOS, 1996), o autor não retoma nem a obra nem a personagem Fradique Mendes, como era a expectativa inicial, antes da leitura. No livro, as personagens estão às voltas com certa indecisão sobre a autenticidade dos escritos de Eça de Queiroz; um suicídio, sem razão aparente; um romance inconcluso e um assassinato sem o toque de romance policial. O suicídio, marco inicial do livro, acaba por ser justificado por um fator emocional e uma vida de maus relacionamentos, a ponto de haver a afirmação de que poucas personagens sentiriam a morte do falecido. O romance, iniciado após o suicídio, de uma viúva e um dos amigos do morto, também não se efetiva, pois ele morre antes de consumir a união. É importante ressaltar que, na segunda parte, estranhamente, o livro toma outro rumo e ficam todos envolvidos com um assassinato que, sem suspense algum, é desvelado para o leitor em pouquíssimas linhas, não cumprindo desse modo aquilo que havia sido proposto. Considere-se, ainda, que o grupo de personagens ecólatras está, a cada evento realizado, com alguma obra de Eça nas mãos, estabelecendo um

diálogo intertextual com a obra queirosiana. No entanto, talvez por ser escrito por um grupo de autores da área jurídica, esse livro não atendeu às expectativas iniciais, por não possuir teor literário enriquecido com figuras de estilo, com elementos que emocionam o leitor e o convidam a continuar a leitura. Tampouco houve a retomada de quaisquer obras de Eça, seja pelo estilo seja por algum outro elemento, de um modo mais verticalizado. Ao contrário, na segunda parte, ele fugiu completamente à proposta inicial, que era discorrer sobre a autenticidade dos escritos de Eça, e ficou às voltas de desvelar o assassinato. Desvelamento esse que aconteceu de forma rápida e sem rodeios, próprios de uma literatura menos rica e sedutora. A intertextualidade nessa obra funcionou como base operatória para não se perderem de vista muitas referências às obras de Eça, uma vez que tudo o que já existe serve de motivação para novas criações. Outrossim, não houve aproximação substancial com a *A Correspondência de Fradique Mendes*, tampouco com a personagem principal, mas citações e referências a todo um legado de Eça de Queiroz, justificando desse modo uma revisitação superficial com o objetivo de valoração da obra queirosiana.

Os Esquemas de Fradique, de Venâncio (1999), trilhou outros caminhos. Sua temática girou em torno da descoberta dos descendentes de Carlos Fradique Mendes. Seu autor possui formação específica e experiência em produção textual, o que pode ser notado logo no início da leitura, na alteração de narradores, na demora ao revelar a personagem principal, na construção do discurso das personagens e também na criatividade ao estabelecer algumas dúvidas do próprio narrador, em acreditar na veracidade dos fatos, inclusive na existência real de Fradique Mendes. Tais dúvidas vão se esvaindo no decorrer da narrativa, no entanto elas reaparecem em outras personagens, o que realça um jogo duvidoso de mudança de viés. Ao mesmo tempo em que ele desvincula a dúvida do narrador (personagem principal), ele a reacende no discurso de outra personagem, enviesando o leitor e mantendo a sua atenção.

O diálogo intertextual nessa obra é explícito, visto que, se não existisse a concretização d'*A Correspondência de Fradique Mendes* e a criação dessa personagem que dá nome à obra, não haveria qualquer possibilidade de existir o livro de Venâncio, pois ela se desenvolve em torno dos descendentes de Fradique, marcando, desse modo, o vínculo com a obra primeira. Outro ponto que vale a pena ressaltar é que, por ser um romance de “curiosidade literária”, como requer seu próprio autor, ele é feito para poucos leitores. Somente os mais preparados se interessariam por obra dessa natureza, pois existe a necessidade premente de conhecer o seu hipotexto, ou seja, a obra primeira da qual derivou o hipertexto.

No jogo de efabulação estabelecido por Venâncio, Eça é frequentemente retomado, quer pela sua personagem Fradique Mendes e seus descendentes, quer pela forma irônica com a qual Venâncio organiza os fatos. Ele buscou na personagem Fradique Mendes o mote necessário para a produção integral da obra, já que ela tratou especificamente dos parentes de uma personagem criada há tanto tempo. Fradique Mendes é frequentemente retomado, pois é possível encontrá-lo em quase todos os capítulos, seja por citação, por referência e também pela redescrição de um Fradique cuja passagem do tempo fora marcada pela presença de algumas mechas brancas, efetivando assim o simulacro da sua representação

Como resultado, essa obra aproxima o passado do presente, vinculando-os a uma época de fragmentação na qual o ser humano perde-se no labirinto das imagens e da rapidez dos fatos e habita um universo construído pela representação. Representação resgatada de forma explícita na construção da descendência fradiquiana, cujo diálogo intertextual se assume de forma circular nas referências, citações, alusões à obra primeira. A vantagem de se produzir algo novo é que o olhar volta-se para o passado, porém com construção atual, o que enriquece a literatura e dá a ela uma visão de conjunto.

Ainda no terceiro capítulo desta tese, buscou-se na *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes* (FERNANDES, 2002) os elementos que a aproximaram d'A *Correspondência de Carlos Fradique Mendes* (QUEIROZ, 1900), bem como a sua personagem principal. Característico do romance de personagem, este livro possui já no título o nome da figura principal da obra, Carlos Fradique Mendes, em torno da qual gravitam os demais acontecimentos. Nele, Fernandes recria a criatura de Eça, modificando a sua idealização num jogo metalinguístico que encanta e surpreende o leitor. Diante de tamanha presunção, o Fradique de Fernandes justifica a sua existência contemporânea e explica a que veio: para “desmistificar o meu nome e a minha pessoa e tornar-me um homem liberto do indevido prestígio literário que carrego há cem anos”. A obra se construiu com o objetivo de corrigir as lacunas deixadas por Eça de Queiroz. Desse modo, o leitor se posiciona aguardando literalmente uma figura quase que oposta ao Fradique de Eça e se depara com esse universo acrescido de descrições ao estilo queirosiano. Além disso, essa personagem apresenta traços mais descontraídos, o que a aproxima dos seres humanos, em um momento único em que é apresentada ao público leitor: uma mistura de Eça (passado) com Fernandes (presente).

O autor inova ao apresentar uma obra cujo gênero epistolar se mistura ao narrativo, evidenciando o hibridismo, característico da pós-modernidade. As cartas não são escritas, no entanto são apresentadas respostas e comentários sobre elas, tão pertinentes que

foi possível assistir a uma desmistificação das personagens destinatárias das correspondências do Fradique eciano. Em um jogo intertextual de retomada das cartas de Fradique, Fernandes constrói seu texto tecendo respostas e justificativas a elas, enriquecendo-as de detalhes que desnudam, aos olhos dos leitores, aquelas personagens primeiras que subsistiam diante de um véu do passado queirosiano. Imitação? Paródia? Pastiche? Não. Cham-se a isto de recriação metalinguística. É uma retomada autêntica e eficaz que instiga nos leitores, amantes de Fradique ou não, a voracidade pelo término da leitura. Sedução pura! Assistimos à desfolhadura das personagens destinatárias de Fradique, como Madame Jouarre, a querida madrinha, que é apresentada ao leitor enriquecida de detalhes, nunca antes revelado, mas que encantam e colaboram no processo de construção da personagem.

A obra de Fernandes, por ser uma continuidade de Fradique Mendes, suscita uma releitura d'*A Correspondência...*, pois a completa com pormenores e detalhes (tão caros a Eça de Queiroz) que motiva os leitores a buscar nela um complemento à obra queirosiana. Seu público leitor, também seletor, certamente é caracterizado por aqueles que conseguem estabelecer um diálogo intertextual, pois, sem este, a sua compreensão não seria possível. Devido à riqueza de detalhes e à retomada das cartas de Fradique, o leitor sente-se íntimo deste dandy queirosiano que inspirou e inspira muitos escritores e leitores à revisitação dos escritos de Eça de Queiroz.

Ao se debruçar sobre as teorias que tratam da criação de personagens, foi possível perceber que eles, na maioria das vezes, nascem do interior do escritor, perpassam pelo seu contexto e criam forma a partir de tudo o que o rodeia. Com o Fradique de Fernandes aconteceu o que se pode chamar de alquimia metalinguística, pois ele não nasceu da observação de momentos vividos pelo seu criador, mas de uma experiência literária vivida por ele. Certamente, Fernandes, leitor ávido de Eça, necessitou de um período longo de reflexão e maturação para pôr à luz uma ideia tão pretensiosa e ousada quanto essa. E assim o fez. Fez Fradique Mendes recontado pelo seu viés contemporâneo, com olhar no passado. Afinal de contas, é disso que a literatura é feita: da recontagem daquilo que já foi contado.

Gravitam em torno de Eça de Queiroz debates, discussões e homenagens que, de uma maneira ou de outra, dificilmente cessarão, pois ele é o tipo de autor que apaga as fronteiras entre o texto literário e a realidade, despertando novas revisitações. Desse modo, esta tese buscou enriquecer ainda mais o legado queirosiano, na medida em que enxergou de que maneira essas três obras contemporâneas foram revisitadas e como se estabeleceu o diálogo entre o que fora escrito anteriormente com o que se está sendo escrito atualmente. Há que se considerar que a fase denominada “Último Eça” também requeria um trabalho mais

cuidadoso e verticalizado, visto ainda carecer de estudos críticos. Não há como negar a importância de Eça de Queiroz para as letras portuguesas e brasileiras. Basta que se olhe e percebam as inúmeras edições de *O Primo Basílio* e de outras obras, cujas produções se estenderam até a minisséries televisivas. O que se propôs inicialmente, como ponto fulcral desta tese, era apresentar as obras e discutir de que maneira elas estão sendo revisitadas pela contemporaneidade. Considera-se essa proposta cumprida nesta pesquisa. Para tanto, utilizou-se do modo operativo de leitura da intertextualidade.

Encerra-se, pois, o estudo, estabelecendo que nele buscou-se conhecer mais profundamente a personagem principal de Eça, tão complexa que encantou sociedades de outrora e ainda o faz em muitos estudiosos de hoje. Todas as obras analisadas apresentaram retomadas aos escritos queirosianos, mais especificamente *A Correspondência de Fradique Mendes* e sua personagem principal. No entanto, vale ressaltar que, ainda que *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queiroz* não tenha atingido as expectativas primeiras, ela também referenciou e valorizou Eça de Queiroz pela retomada dos textos e pelo grande número de referências constantes nela, reavivando, nos seus leitores, o sabor de Eça. *Os Esquemas de Fradique* e *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, com primor, revisitaram especialmente o legado queirosiano na figura de Fradique Mendes e se superaram na recriação de seus descendentes; até mesmo na recriação da personagem em questão.

Desse modo, sempre instigarão os leitores, apaixonados por Fradique, a se interessar pela sua leitura, deixando um sabor de busca maior naqueles que se interessam pela literatura portuguesa. Configura-se, portanto, o que se buscou desde o início, que era explicitar como e de quais formas *A Correspondência de Fradique Mendes* e a sua personagem principal são revisitadas pela contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. **Nação crioula**: a correspondência secreta de Fradique Mendes. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 2. ed. rev. e ampl. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BERRINI, Beatriz (Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias). **Eça de Queiroz**: obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. 4. v. (Biblioteca luso-brasileira, série portuguesa).
- BEZERRA, Paulo; BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BRITO, Sônia de. **Criador/Criatura**: Eça/Fradique, um jogo especular. 1999. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, Assis, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CARNEIRO, Cléverson Ribas. **Mendes Fradique e seu método confuso**: sátira, boemia e reformismo conservador. 2008. 224 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.
- CARVALHAL, Tânia Franco. O próprio e o alheio. In: _____. **Ensaio de literatura comparada**. São Leopoldo, RS: EdUnisinos, 2003. p.10
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006. Disponível em: <<http://www.filestube.com/l/literatura+comparada-freedownload>>. Acesso em: 23 de set. 2012.
- CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. 13. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CEIA, Carlos. Primórdios da ficção intelectual: a correspondência de Fradique Mendes. In: **Queirosiana**: estudos sobre Eça de queirós e sua geração. Carlos Reis (Org.). 1º sem. 1999. Fundação Eça de Queiroz.

COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de literatura**. 3. ed., Porto: Figueirinhas, 1979. Disponível em <<http://www.faroldasletras.com.br>> . Acesso em: 22 set. 2010.

COSTA, Isabel Ildeuiste Lustosa. **Brasil pelo método confuso**: a representação do Brasil no humor de Mendes Fradique. 1991. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

FEITOSA, Rosane Gazolla. O espaço literário cronotópico da ficção queirosiana. *TriceVersa*. Assis, v.2, n.1, p.69-78, maio-out. 2008. Disponível em: <<http://www2.assis.unesp.br/cilbelc/triceversa/publicacao/ed3/rosanegazolla.pdf>> Acesso em 15 out 2010.

FERNANDES, José Pedro. **Autobiografia de Carlos Fradique Mendes**. Lisboa: Notícias Editorial, 2002.

FLORY, Suely Fadul Villibor. Ecos de Fradique em Carlos da Maia e Ega em **Os Maias**. Universidade de Marília Ciências, Marília, v. IX, n.2, p. 113-118, 2001.

FREITAS, Onofre de. **Eça, Huysmans & Schopenhauer** – uma ironia da Decadência. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2000.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. La littérature au second degré. Paris: Éditions Du Seuil, 1982. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. 2. ed. Monolíngue de 2006, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Veja Universidade, 1972.

HARMUCH, Rosana Apolonia. **Terrorismo na literatura de Eça de Queirós** 2006. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 2. ed. port. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1954.

JENNY, Laurent et al. A estratégia da forma. In: **Poétique: revista de teoria e análise literárias**. Intertextualidade. Trad. de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEAL, Maria Luísa. O encanto discreto do Romantismo: distanciamento irónico e questões de poética em Carlos Fradique Mendes. *Anuario de Estudios Filológicos*. v.V. XXVIII, p.149-162, 2005.

LEAL, Maria Luísa. Carlos Fradique Mendes: de Eça aos romances do século XX. In: CONGRESSO DE ESTUDOS QUEIROSIANOS, 4.; CONGRESSO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 1., 2000, Coimbra. *Actas...*Coimbra: Almedina; Instituto de Língua e Literatura Portuguesas/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002. p.779-788.v.1

LEMOS, Ester de. **Dicionário de literatura**. 3. ed., 3v., Porto: 1979. Disponível em: <<http://www.faroldasletras.com.br>>. Acesso em: 22 set. 2010.

LIMA, Isabel Pires de. Pontes queirosianas: Angola, Brasil, Portugal. In: ABDALA JR, Benjamin (Org.). **Ecos do Brasil**: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas. São Paulo: SENAC. 2000.

LIMA, Isabel Pires de. O dandismo de Fradique ou o exercício impossível de um heroísmo decadente. In: Encontro Internacional de Queirosianos, 1. **Actas...** Rio Tinto: Edições Asa, 1988.

LOUREIRO JÚNIOR, Roberto. **Jacinto, Fradique e Gonçalo**: impasses oitocentistas sob o olhar do último Eça. 2009, Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. Rio de Janeiro: São Paulo: Imago: Fapesp, 1995.

MACHADO, Álvaro Manuel. **A Geração de 70**: uma revolução cultural e literária. 2. ed. Lisboa: Biblioteca Breve, 1981. Disponível em <<http://www.faroldasletras.com.br>>. Acesso em: 22 set. 2010.

MACHADO, José Leon. **Os esquemas de Fradique, de Fernando Venâncio**. Disponível em: <<http://www.alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/recen058>>. Acesso em: 15 dez 2008.

MARCOS, José António. **O enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós**. Lisboa: Edições Cosmos, 1996

MATOS, A. Campos (Org. e Coord). **Suplemento ao dicionário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Caminho, 2000.

MATTOS, A. Campos (Org. e Coord.). **Dicionário de Eça de Queiroz**. 2.ed. rev. e aumentada. Lisboa: Caminho, 1993.

MAURIAC, François. Le Romancier et Personnages. Paris: Éditions Corrêa, 1952. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 55

MARTINS, José Cândido. Eça de Queirós revisitado e a natureza lúdico-paródica de uma efabulação fradiquista contemporânea. In: CONGRESSO DE ESTUDOS QUEIROSIANOS, 4.; CONGRESSO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 1., 2000, Coimbra. **Actas...** Coimbra: Almedina; Instituto de Língua e Literatura Portuguesa/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002. 2v.

MELO, Francisco José Sampaio. **Sobre o romance lusófono, a permanência criativa de Eça de Queirós**: relações transliterárias entre Eça de Queirós e cinco romancistas contemporâneos. 2008, Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca II. O mistério da estrada de Sintra. **Colóquio Letras**. Lisboa, n. 97, p.5-18, mai./ jun. 1987. p. 12

MOREIRA, Eduardo Gonzales. Fradique Mendes – autor de autores. In: **Estação Literária Vagão-vagalume**. Londrina, v.8, parte B, p.75-82. Dez. 2011. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/letras/EL>>. Acesso em: 24 out 2012. p. 18

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 2.ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NITRINI, Sandra. Em torno da literatura comparada. In: **Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade**. v. 47, São Paulo, 1986. p. 40

PIEDADE, Ana Nascimento. Estratégia da modernidade em A correspondência de Fradique Mendes. In: CONGRESSO DE ESTUDOS QUEIROSIANOS, 4.; CONGRESSO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 1., 2000, Coimbra. *Actas...*Coimbra: Almedina; Instituto de Língua e Literatura Portuguesa/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002. p.295-314. v.1

PIEDADE, Ana Nascimento. **Fradiquismo e modernidade no último Eça – 1888-1900**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003

PEIXINHO, Ana Teresa. Epistolaridade e narratividade nas cartas de Fradique Mendes: Análise de uma carta a Ramalho Ortigão. In: CONGRESSO DE ESTUDOS QUEIROSIANOS, 4.; CONGRESSO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 1., 2000, Coimbra. *Actas...*Coimbra: Almedina; Instituto de Língua e Literatura Portuguesa/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002. p.339-354. v.1

PRADO, Thaís Marassi. **A correspondência, as memórias e as notas de Carlos Fradique Mendes** – uma imagem de cosmopolita para o Portugal do século XIX. 2011. Tese (Doutorado em Letras) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011

QUEIROZ, Eça. **A Correspondência de Fradique Mendes**. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura.s/l; s/Ed; s/d (Obras Completas de Eça de Queiroz).

QUEIROZ, Eça. **Correspondência**. Leitura, Prefácio e Notas de Guilherme de Castilho. v. 1 e 2. Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1983. 2v.

QUEIROZ, José Maria d'Eça de. **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello& Irmãos, 1976-1979.

REAL, Miguel. **O último Eça**. Lisboa: Quidnovi, 2006.

REIS, Carlos. Fradique Mendes: origem e modernidade de um projeto heteronímico. In: _____. **Estudos queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e sua obra**. Lisboa: Editorial Presença, 1999. p. 46

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia. F. (Orgs.) . **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 200

RIBEIRO. Maria Aparecida. **História crítica da literatura portuguesa** [Realismo e Naturalismo]. 2. ed. Lisboa: São Paulo, Verbo, 2000. v.6

RODRIGUES, Iara Regina Franco; FREITAS, Onofre. *Estudos literários*. Disponível em <<http://www.passeinaweb.com>>. Acesso em: 14 set 2012.

RODRIGUES, Iara Regina Franco. **A (re) construção da identidade nacional em A Correspondência de Fradique Mendes, de Eça de Queirós e Nação Crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes, de José Eduardo Agualusa**. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

SANTOS, Giuliano Lellis Ito. **A ideia de história no último Eça**. 2011. 231f. Tese (Doutorado em Letras) USP – Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2011.

SARAIVA, António José. **As ideias de Eça de Queiroz**. Lisboa: Porto, 1954

SARAIVA, José Hermano. **História concisa de Portugal**. 20. ed. M. Martins: Europa América, 1999. (Saber, 123).

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. Um turista nos trópicos: o devir pós-colonial de Fradique Mendes. In: CONGRESSO DE ESTUDOS QUEIROSIANOS, 4.; CONGRESSO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 1., 2000, Coimbra. **Actas...** Coimbra: Almedina; Instituto de Língua e Literatura Portuguesas/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002. v.1, p.221-242

SIMÕES, Maria João. Eça e Fradique: Interferências. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS: Eça e Os Maias, v.1., 1988, Porto. **Actas...** Rio Tinto: Edições Asa, 1990. p.279

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática 2000.

THIMÓTEO, Maria Natália Ferreira Gomes. Fradique Mendes e o ideário da Geração de 70. **Analecta**. Guarapuava, Paraná, v.2, n.2, p. 23-30, jul/dez 2001.

VENÂNCIO, Fernando. **Os esquemas de Fradique**. Lisboa: Grifo, 1999.

VENÂNCIO, Fernando. No Rossio, Café Nicola, uma viagem no tempo na companhia de Fradique Mendes. **ContraPonto**. São Paulo, v. 1, n. 1, p.13-24, jul/2011

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia. F. (Orgs.). **Literatura Comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 256

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América. 1959.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). **Ecos do Brasil**: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria e metodologias literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.

BAPTISTA, Abel Barros (Org.). **A cidade e as serras**: uma revisão. Coimbra: Ângelus Novus, 2001.

BARTHES, R. **S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Balzac**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BERARDINELLI, A. **Intertestualità**. Milano: La Nuova Italia, 2000.

BERRINI, Beatriz. **Brasil e Portugal**: a Geração de 70. Lisboa: Campo das Letras, 2003.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÂNDIDO, Antonio. Entre campo e cidade. In: _____. **Tese e antítese**. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1978. p.29-56.

CARVALHAL, Tânia F.; COUTINHO, Eduardo F. (Orgs.). Crise da literatura comparada. In: _____. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.108-119.

CARVALHAL, Tânia F. O lugar da literatura comparada na América Latina: preliminares de uma reflexão. In: **Boletim Bibliográfico**. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Biblioteca Mário de Andrade, vol. 47, n. 47, p. 9-21, 1986.

CARVALHAL, Tânia F. Antonio Candido e a literatura comparada no Brasil. In: Congresso Abralic, 1.,1988. **Anais do 1º Congresso Abralic**. Porto Alegre: Abralic, 1988, p. 13-16. v.1.

CARVALHAL, Tânia F. (Org.). **Culturas, contextos e discursos**: limiares críticos do comparatismo. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1999.

CASTILHO, Guilherme de (Leitura, coord. pref. e notas). **Eça de Queirós correspondência**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. 2v. (Biblioteca de Autores Portugueses).

COLEÇÃO ABNT. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/#!/biblioteca/normas-da-abnt/colecao-abnt/>>. Acesso em: 12 ago. 2013

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia. F. (Orgs.) **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DA CAL, Ernesto Guerra. **Língua e estilo de Eça de Queirós**. Trad. Estella Glatt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

ECO, U. A inovação no seriado. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EDIÇÃO crítica das obras de Eça de Queirós (Coord. Carlos Reis). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992-2011.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio de doutrina crítica**. Trad. Fernando de Mello Moser e J. Monteiro-Grillo. Lisboa: Guimarães, 1997.

ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 3, 1995, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/FFLCH/ USP, 1997.

CONGRESSO DE ESTUDOS QUEIROSIANOS, 4.; CONGRESSO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 1., 2000, Coimbra. **Actas...** Coimbra: Almedina; Instituto de Língua e Literatura Portuguesa/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002. 2v.

ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 3., 1995, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Centro de Estudos Portugueses; Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Universidade de São Paulo, 1997.

ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS: Eça e Os Maias, v.1., 1988, Porto. **Actas...** Rio Tinto: Edições Asa, 1990.

FEITOSA, Rosane Gazolla Alves. **Eça de Queiroz: realismo português e realidade portuguesa**. São Paulo: HVF Arte & Cultura; CERED/UNIP, 1995. (Universidade aberta, 6).

FERREIRA, Juliana Casarotti. **Revista Colóquio Letras** (n.1/1971-n.169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/ seção “Ensaio”. 2008. 169f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2008.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 5.ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HAUSER, Arnold. **Naturalismo e impressionismo**. História social da literatura e da arte. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972. p.881-1112

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACOMUZZI, A. Problemi dell'intertestualità. In: MARINO, A. **Lezioni sul novecento: storia, teoria e analisi letteraria**. Milano: Vita e Pensiero, 1990.

JENNY, L. et alii. Intertextualidades. In: **Poétique**: revista de teoria e análise literárias. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

LIMA, Isabel Pires de Lima. **As máscaras do desengano**: para uma abordagem sociológica de Os Maias de Eça de Queirós. Lisboa: Caminho, 1987. (Universitária, 28).

LIMA, Luiz Costa. (Sel. coord. trad.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LIMA, Luiz Costa. (Sel. introd. revis. técnica). **A literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

MATOS, A. Campos. **Sobre Eça de Queiroz**. Lisboa: Horizonte, 2002.

MATOS, A. Campos. (Org. e anotações). **Eça de Queiroz**: correspondência. Lisboa: Caminho, 2008. 2v.

MATOS, A. Campos. **Eça de Queiroz**: uma biografia. Lisboa: Afrontamento, 2009.

MATOS, A. Campos. **7 biografias de Eça de Queiroz**. Lisboa: Horizonte, 2004.

MATOS, A. Campos. **Diálogo com Eça de Queiroz**. Lisboa: Caminho, 1998.

MEDINA, João. **Eça político**. Lisboa: Seara Nova, 1974.

MEDINA, João. **Eça de Queirós antibrasileiro?** Bauru/SP: EDUSC, 2000.

MEDINA, João. **Dicionário de citações de Eça de Queiroz**. Lisboa: Horizonte, 2006.

MOISÉS, Massaud. **As estéticas literárias em Portugal**: séculos XVIII e XIX. Lisboa: Caminho: 2000. v.2 (Estudos de literatura portuguesa).

MOISÉS, Massaud. (Direção). **A literatura portuguesa em perspectiva**. São Paulo: Atlas, 1994. 4v.

NASCIMENTO, José Leonardo. **O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX**: estética e história. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

OBRAS de Eça de Queiroz. Porto: Lello & Irmão, 1976-1979. 4v.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. **Breve história de Portugal**. 6. ed. Lisboa: Presença, 2006.

PORTUGAL Madeira e Açores: guia visual. Martin Symington: principal consultor. São Paulo: Londres: Dorling Kindersley. **Folha de S. Paulo**, 1997.

QUEIRÓS, Eça de. **Vida de santos**: São Cristóvão, Santo Onofre, São Frei Gil. Apresentação Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

QUEIROZ, Eça de; ORTIGÃO, Ramalho. **Os brasileiros**. Introdução de Zetho Cunha Gonçalves. Org. sel. e notas de Eduardo Coelho e Zetho Cunha Gonçalves. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008. (Sal da língua).

QUEIROZ, Eça de. **As Farpas**: crônica mensal da política, das letras e dos costumes. Coordenação geral e introdução de Maria Filomena Mônica; Notas, tabela e glossário de Maria José Marinho. Cascais: Principia, 2004.

REIS, Carlos. (Coord.). **Figuras da ficção**. Coimbra: Faculdade de Letras; Centro de Literatura Portuguesa, 2006.

REIS, Carlos. **As conferências do casino**. Lisboa: Alfa, 1990.

REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. **A construção da narrativa queirosiana**: o espólio de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa-Nacional-Casa da Moeda, 1989.

REIS, Carlos. **Introdução à leitura d'Os Maias**. Coimbra: Almedina, 1978.

REIS, Carlos. **Estatuto e perspectiva do narrador na ficção de Eça de Queirós**. Coimbra: Almedina, 1975

REIS, Carlos (Direção). **História da literatura portuguesa**: o realismo e o naturalismo. Lisboa: Alfa, 2001. v.5

REIS, Carlos. (Direção). **História crítica da literatura portuguesa**: o romantismo. 2.ed. Lisboa: Verbo, 1999. v.5

REIS, Carlos. (Direção). **História crítica da literatura portuguesa**: o realismo. 2.ed. Lisboa: Verbo, 1999. v.6

REIS, Carlos. (Coordenador). **Literatura portuguesa moderna e contemporânea**. Lisboa: Universidade Aberta, 1989.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1999.

SALGADO JÚNIOR, Antônio. **História das conferências do casino (1871)**. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar, 1930.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto, 1996.

VAN TIEGHEM, Paul. Crítica literária, história literária, literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 89-96.

VAN TIEGHEM, Paul. O nome e a natureza da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 120-148.

VILLAÇA, N. **Paradoxos do pós-moderno**: sujeito & ficção. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WELLEK, René; WARREN, Austin. Literatura geral, literatura comparada e literatura nacional. In: _____. **Teoria da literatura**. [s.l.], Publicações Europa-América, 1976. p. 53

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.