

ELEMENTOS PARATEXTUAIS NA OBRA DE EÇA DE QUEIROZ*

Rodney Caetano
Universidade Federal do Paraná
Faculdades Opet

RESUMO: *O objetivo deste trabalho é analisar a relação entre o texto e o paratexto – nome genérico criado pelo teórico francês Gérard Genette para categorizar o conjunto de elementos periféricos que acompanham o texto, como, por exemplo, os títulos, as sinopses e os prefácios ¾ em quatro obras narrativas do escritor português Eça de Queiroz. Este estudo discorre sobre as funções, o alcance e o emprego do paratexto quando encarado como um recurso poético.*
Palavras-chave: paratexto, Eça de Queiroz, literatura portuguesa.

ABSTRACT: *This work is on purpose to analyse the relationship between the text and the paratext ¾ generic name created by French theorist, Gérard Genette, to classify the body of outlying elements, which is accompanied the text as, for instance, the titles, the synopses and the forewords ¾ in four narrative prose by the Portuguese author, Eça de Queiroz. The study discourses, on the functions, the reach and paratext use when it is faced as a valid poetic resource in the narrative prose.*

Keywords: paratext, Eça de Queiroz, portuguese literature.

Introdução

O intuito deste artigo é acercar-se de um conjunto de obras do escritor português Eça de Queiroz (1845-1900) desde um novo ponto de vista: a partir da periferia do texto, ou seja, mediante uma abordagem que leve em conta a estratégia da narrativa, considerando os elementos de estilo que se encontram no entorno do texto. Estamos nos referindo particularmente aos prefácios dos romances **O mandarim**, **A relíquia**, **O conde de Abranches** e também ao personagem-título de **A correspondência de Fradique Mendes**. Tais elementos fronteiros, títulos, prefácios, epígrafes, além do papel convencional de mediadores editoriais entre o leitor e o texto, muitas vezes desempenham a função catalítica de arrastar o leitor para dentro do cerne essencial da obra, ou por outra variante, introduzir o leitor nas motivações implícitas do autor e do texto.

O teórico de Literatura da escola francesa Gérard Genette denomina a esse conjunto de elementos, colocados na periferia do texto, de *paratextos*. A função dos paratextos é apresentar a obra, sob diversos pontos de vista, entre outros, o editorial, o autoral e o ficcional, à apreciação do leitor. Mais que apenas “apresentar” a obra, o paratexto

* Recebido em março de 2005.

a “faz presente” no mundo (GENETTE : 1997, p. 1). Os livros, como hoje os conhecemos, são o que são porque estão embalados num estojo paratextual de apêndices, adendos, prefácios, apresentações, resumos, epígrafes, notas de rodapé, posfácios e outros agregados – verbais e visuais – que se apresentam nas capas, orelhas e nas páginas internas de seus volumes.

Por conseguinte, o leitor, antes de alcançar o texto propriamente dito, é convidado a se demorar em seus paratextos: instâncias de interpretação estabelecidas nas fronteiras da textualidade. Tencionamos, sob esta perspectiva, realizar um estudo paratextual nas mencionadas obras de Eça. Primeiro, tentaremos estabelecer a relação dos prefácios autorais com o projeto de modernização da sociedade portuguesa, fato que se deu na segunda metade do século dezanove, conduzido por um grupo de intelectuais lusitanos, entre eles, o autor de **O mandarim**, denominado a “Geração de 70”. Veremos depois, nos prefácios ficcionais de **A relíquia** e de **O conde de Abranhos**, ou seja, em paratextos atribuídos a personagens destes livros, as sutis manobras de aliciamento dos leitores para o campo de influência da narrativa.

1. O mandarim: fantasia versus realismo

“Sou um positivo”, declara o personagem Teodoro (QUEIROZ : 2001, p. 24), logo no início do enredo de **O mandarim** (1880), afirmação de princípios amarrada nas baias da corrente realista-naturalista que prevalecia na segunda metade do século XIX. Entretanto, logo depois, induzido pela leitura e pelo sono, Teodoro imerge numa experiência onírica na qual se vê às voltas com um Mefistófeles à portuguesa que, depois de

tentá-lo, deixa-lhe de herança a fortuna de cento e seis mil contos de réis, o espectro de um mandarim, e a consciência do tráfico com o diabo. O enredo, curiosamente, que expõe a contradição involuntária do personagem, não remete o leitor de **O mandarim** ao Naturalismo mais ou menos engajado da primeira fase do autor (**O crime do padre Amaro**, **O primo Basílio**, **Os Maias**). Talvez fosse lícito dizer que Eça principiava a reavaliar o cânone estreito do realismo mimético.

Sentindo, possivelmente, baixar a guarda ideológica, frente à fantasmagoria de sua novela oriental, em 1884, o autor realista trata de se justificar numa bem conhecida correspondência, escrita em francês, intitulada “A propósito do ‘Mandarim’”. Carta que deveria ter sido um prefácio” (QUEIROZ : 2001, p.14). O documento, efetivamente, pelos caminhos da convenção, posteriormente, passou a ser inserido nas edições mais bem cuidadas do livro como um paratexto autorial. A Carta de Eça, segundo a classificação de Genette, é um exemplo de *epitexto*, ou seja, todo o material sobre uma determinada obra, publicado originalmente fora dela. São casos de epitextos os artigos de jornais, entrevistas e correspondências.

Em sua produção epistolar sobre **O mandarim**, ainda que em tom pesaroso, Eça se apresenta resignado com o atávico lirismo lusitano que, parece, ainda o traía. O crítico português Antônio Sérgio, num ensaio sobre o tédio e a ociosidade, invoca o texto da Carta para mostrar que o romancista considerava sua alegoria em **O mandarim** como um subproduto da superficialidade da alma portuguesa (SÉRGIO: [s.d.], p. 83). Superficialidade que contrastava com o racionalismo positivista e com o projeto de modernização da península ibérica dos intelectuais da Geração de 70.

Para Antônio Sérgio, os argumentos de Eça, em sua Carta, deixam transparecer que o autor lutava com algum tipo de conflito ideológico envolvendo a estética realista e o lirismo português, o que acabou por se cristalizar na feição narrativa de *O mandarim*. “O pregador moralista e o construtor do entrecho são pessoas distintas” (SÉRGIO, p. 87), observa o crítico, como se tivéssemos presentes de um lado a voz paratextual da Carta e de outro a voz textual do livro. Eça escreveu, sim, nas gazetas, falou de política e de geopolítica, combateu o romantismo, a arte pela arte, mas sua inteligência arguta parecia estar pouco à vontade com o modelo positivo de “representação” do mundo que a moderna teoria literária haveria de desmascarar como “ilusionista” (COMPAGNON: 1999, p. 135).

O molde mimético da literatura efetivamente é rompido n’*O mandarim*. E não deve ter sido fácil. Antero de Quental, Teófilo Braga, o próprio Eça de Queiroz, e Ramalho Ortigão, entre outros intelectuais portugueses, experimentaram, a partir de 1879, com as “Conferências do Casino”, em Lisboa, uma aguda consciência do atraso lusitano em relação à Europa – tendo na Inglaterra, na França e na Alemanha os seus paradigmas de civilização e modernidade. Ressalta Eduardo Lourenço, estudioso do movimento que: “Nunca geração portuguesa se sentira tão infeliz – tão funda, sincera e equivocadamente infeliz – por descobrir que pertencia a um povo *decadente*, marginalizado ou automarginalizado na História” (LOURENÇO: 1988, p. 89).

Esses escritores das “Conferências do Casino”, a “*primeira geração perdida* de Portugal” (LOURENÇO: 1988, p. 92), inspirados no positivismo cientificista e no determinismo

socializante, segundo se depreende da carta-prefácio de Eça, viram-se na contingência de renegar o idealismo romântico, “não por uma inclinação natural de inteligência, mas por um sentimento de dever literário – poderia até dizer, por dever público” (QUEIROZ: 2001, p.17). Valores como verdade, ideal, moral e sacerdócio eram palavras de ordem do líder do movimento, Antero de Quental. Para o grupo, a sociedade portuguesa estava cega para a decadência do país. “Isso não podia continuar”, escreveu Eça em seu paratexto, “sobretudo após o triunfo da evolução naturalista na França” (QUEIROZ: 2001, p. 16). A pátria lusitana era uma entidade mítica com um belo porvir e a missão do escritor era apontar a verdade da raça, ainda que isso lhe custasse o cilício do Naturalismo sobre as carnes. Mas por quanto tempo?

No paratexto de *O mandarim*, que já preparava o caminho de *A relíquia*, romance com forte acento de realismo fantástico, Eça de Queiroz deixa indícios de que sua alma lusitana, para não dizer o universal critério de livre-arbítrio, ansiava por uma solução ao conflito estético entre a pulsão de escrever conforme a própria inclinação pessoal e os ditames do projeto ideológico acalentado pela Geração de 70. O próprio Eça já reconhece na carta-epitexto que *O mandarim* se “afasta consideravelmente da corrente moderna” (QUEIROZ: 2001, p. 14), possivelmente como uma primeira válvula de escape à pressão dos compromissos programáticos da *intelligentsia* portuguesa. É preciso dizer mais? O paratexto de Eça, ainda que relutantemente, não deixa dúvidas de suas intenções:

Então, pelo menos em um pequeno volume, não se sofre mais a incômoda submissão à verdade, à tortura da análise, à impertinente tirania da realidade. Estamos em plena licença estética (QUEIROZ: 2001, p. 18).

O texto original d'O mandarim, além da Carta, foi publicado com um outro paratexto, um prólogo, escrito de antemão para ser publicado com a novela, portanto, trata-se de um *peritexto*, conforme a nomenclatura de Genette. Esse "prólogo" consiste do trecho de uma suposta comédia que apresenta um diálogo entre dois personagens. O curto diálogo e suas rubricas*, em síntese, vai reproduzido a seguir: o "PRIMEIRO AMIGO (*Bebendo cognac e soda, debaixo de árvores, num terraço, à beira-d'água*)" diz "(...) repousemos do áspero estudo da Realidade humana (...) Façamos fantasia!...". Ao passo que o SEGUNDO AMIGO replica: "Mas sobriamente, camarada (...) misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta..." (QUEIROZ : 2001, p. 19).

Eis nessa passagem teatral, à guisa de prólogo e paratexto, a confirmação e a síntese do conflito que se passava pela cabeça do escritor português. O discurso dos protagonistas reflete o embate entre o realismo e a fantasia. A primeira fala instando: "façamos fantasia", e o segunda voz contestando: "mas sobriamente". O prólogo de O mandarim manda um recado paratextual para o leitor, e depois a Carta o confirma: o de que o texto de Eça estava trabalhando com os discursos complementares da fantasia e da moralidade realista.

2. A relíquia: ainda a metáfora de Portugal

Sobre a nudez forte da verdade
– o manto diáfano da fantasia
(A relíquia)

* Rubrica, didascália ou indicação cênica são o conjunto das instruções dadas pelo autor de teatro, em geral, em itálico e entre parênteses, para diferenciá-las do texto dialogado que será representado no palco. O mesmo que paratexto. Cf. esses verbetes e suas definições do Dicionário de teatro de Patrice Pavis.

A tentativa de reconciliar o discurso realista e a exuberância da imagética na novela O mandarim seria útil, anos depois, quando Eça de Queiroz trabalhou o romance A relíquia. (1887). O paratexto epigráfico que surge nas páginas iniciais desta obra, que vai reproduzido aí nesta epígrafe que abre a presente seção de nosso trabalho, *re-vela* uma solução para o conflito entre o realismo e a fantasia na obra do escritor e diplomata português de Póvoa de Varzim: a crueza da "verdade" mencionada na epígrafe agora aparece declaradamente maquiada pelo disfarce da fantasia.

Em A relíquia, Teodorico Raposo, flor ociosa da sociedade portuguesa do século dezenove, hipócrita consumado, convive simultaneamente com a decadente aristocracia lusitana e com a emergente burguesia lisboeta. Teodorico ou Raposo transita, desse modo, perigosamente, entre a carolice desmedida da tia rica e a mais abjeta apostasia. Cinismo religioso e ceticismo materialista são os eixos em que giram as motivações do personagem. Essa aridez escolástica, caricata, leva-o a querer se dar bem a qualquer custo. Para tal, cobiça o espólio da tia e deseja um casamento de conveniência. Fica assim desnudada pelo autor a realidade.

O manto da fantasia, porém, estende seu império através de um longo capítulo, no deserto da Palestina, onde o personagem se encontrava em piedosa comissão da tia. Ali, Teodorico sofre uma alucinação que torna evidente o conflito que lhe vai pelo espírito: um sonho abre as portas para os acontecimentos que antecederam a paixão de Jesus de Nazaré numa Jerusalém de há dois mil anos.

Essa visão de Teodorico, de forma bastante *estranha* ^{3/4} para usar um termo caro a escola formalista ^{3/4}, é furtivamente aludida já no prólogo

do romance. Esse prólogo é modelar da tipologia *genettiana*. Ilustra de maneira clara o chamado *paratexto ficcional* $\frac{3}{4}$ aquele que é escrito por uma personagem fictícia. O mencionado paratexto de Teodorico permite acesso a pelo menos três níveis de análise: primeiro $\frac{3}{4}$ à estratégia narrativa do romance; segundo $\frac{3}{4}$ ao projeto modernizante da Geração de 70; e terceiro $\frac{3}{4}$ à figura do leitor modelo, que, segundo Umberto Eco, é uma espécie de “leitor ideal” que está previsto no texto. Propomos a seguir uma análise linear do prólogo de Raposo, passo a passo, através de seus doze parágrafos.

Já na primeira frase do primeiro parágrafo do prólogo se compreende que estamos diante de um romance memorialista escrito em discurso direto e que, de acordo com o personagem, encerra uma “lição”. A lição prometida e sua moral, de fato, será expressa, apenas no último parágrafo, não do prólogo, mas do romance. Teodorico constata, por fim, circunscrito a uma lógica viciada, que fora excluído do espólio da tia porque lhe faltara “esse *descarado heroísmo de afirmar*”, isto é, a audácia da mentira deslavada, que “cria, através da universal ilusão, ciências e religiões” (QUEIROZ : 1974, p. 218). António Sérgio traduz este raciocínio como a constatação egoísta de que a hipocrisia é inútil sem a atitude afirmativa do cinismo (SÉRGIO, p. 87).

Nos parágrafos segundo, terceiro e quarto, o paratexto suscita no leitor uma espécie de *estranhamento* que se encaixa notavelmente na *estratégia* narrativa da obra. Teodorico antecipa, nesse passo, que fora enviado pela tia, como vimos, em romaria a Jerusalém, e informa:

num dia abrasado do mês de Nizam, sendo Pôncio Pilatos procurador da Judéia, Élius Lama, Legado Imperial da Síria e J. Caifás,

sumo pontífice, testemunhei, miraculosamente, escandalosos sucessos” (QUEIROZ : 1974, p. 17).

O memorialista primeiro informa, sem margem a dúvidas, que a estória de sua vida se passa no século dezenove, mas depois lança o leitor num vácuo temporal quando insinua ter vivido experiências milagrosas, centenas de anos antes, ao tempo de Jesus de Nazaré. O leitor é tacitamente chamado a solucionar esse paradoxo, mas só terá elementos para entender o enigma, efetivamente, quando alcançar a metade do volume. Para isso, terá de ler o livro.

Ainda nesse grupo de parágrafos, o personagem Teodorico sublinha, em sua fala paratextual, que as ‘memórias’ não se tratam de um guia de viagem para o Oriente: “suprimi neste manuscrito suculentas, resplandecentes narrativas de ruínas e de costumes...” (QUEIROZ : 1974, p. 17). É possível ver nessa observação uma referência intertextual às minuciosas anotações feitas pelo próprio Eça de Queiroz durante uma viagem que fez ao Egito, em 1869, quanto tinha 23 anos. O jovem escritor fora assistir à inauguração do Canal de Suez.

As impressões de viagem de Eça de Queiroz ao Egito, encontradas 57 anos depois, foram publicadas com o nome de O Egito $\frac{3}{4}$ notas de viagem pelas mãos dos filhos do escritor, José Maria e Alberto. No capítulo “Alexandria”, por exemplo, o escritor escreve que o deserto era “d’uma cor fulva, como os leões” (QUEIROZ : 1926, p. 29). Teodorico, o personagem de Eça, para descrever o Saara em *A relíquia*, retoma a mesma fórmula verbal: “da cor de um leão” (QUEIROZ : 1974, p. 63). Sobre esta viagem ao Egito existem outros registros, como a “Carta sobre a inauguração do Canal de Suez”, publicada em *Notas Contemporâneas*.

Os parágrafos seguintes, quinto e sexto, do paratexto de Teodorico, estão centrados no projeto anticlerical da Geração de 70 e promovem uma intensa desconstrução do sagrado no catolicismo. Jerusalém, por exemplo, fede, “é uma vila turca”; o rio Jordão “é um fio de água barrento” (QUEIROZ: 1974, p. 17). Jesus, terno e sonhador, entretanto, é poupado.

Antero de Quental, líder do grupo, considerava que a religião católica, na Península Ibérica, emburrecera e estava presa a fórmulas esclerosadas de devoção (QUENTAL: 1942, p. 109). Em famosa conferência no Casino Lisbonense, ele já havia acentuado sua crença de que o cristianismo existia *fora* do catolicismo: “O cristianismo é sobretudo um *sentimento*! o catolicismo é sobre tudo uma *instituição*. Um vive da fé e da inspiração: o outro do dogma e da disciplina” (QUENTAL: 1942, p. 113). O prólogo de *A relíquia*, ademais, faz comparações implícitas entre o catolicismo, o islamismo e o hinduísmo, com referências elogiosas a estes últimos.

A relíquia fornece indícios muito fortes de que uma das razões pelas quais o autor decidiu agregar, pelas mãos do protagonista, esse paratexto ao seu romance, foi a necessidade de deixar muito claro, desde o início, qual o tipo de leitor que estava previsto pelo texto: alguém disposto a tomar consciência da natureza crítica da obra, especialmente, em relação às práticas conservadoras da igreja católica no Portugal do século dezenove. Ainda hoje se pode considerar perfeitamente aceitável pensar que uma obra como *A relíquia* encontrará séria resistência no seio de muitas comunidades interpretativas, para usar o termo do teórico de literatura Stanley Fish, comunidades religiosas que ainda olham para o mundo moderno com profunda desconfiança fundamentalista.

Os parágrafos seguintes, de números oito a doze, prosseguem realizando um contraponto, desta vez dentro do mundo ficcional, entre as *memórias* de Teodorico e o livro de viagem *Jerusalém Passeada e Comentada*, escrito pelo personagem alemão Topsius, seu erudito companheiro de viagem. O discurso interno continua sustentando a tônica do programa da Geração de 70. Teodorico, português e fidalgo, representa o passado; Topsius, plebeu alemão, mas erudito e moderno, representa a civilização. E um extremo, Portugal beato e crédulo; no outro a Alemanha cética e científica.

Para confirmar que tal discurso fazia parte do ideário da Geração de 70 basta que atentemos ao artigo “Bom senso e bom gosto”, em que Antero de Quental (1865) declarava: “Todavia, quem pensa e sabe hoje na Europa não é Portugal, não é Lisboa, cuido eu: é Paris, é Londres, (...) é a Academia Científica de Berlim” (Quental, 1974, p.125). Seis anos depois o escritor confirmaria essa mesma opinião desfavorável a Portugal e à Espanha em relação à Europa:

Nos últimos dois séculos não produziu a Península um único homem superior, que se possa pôr ao lado dos grandes criadores da ciência moderna (...) Durante 200 anos (...) reforma a Europa culta as ciências antigas, cria seis ou sete ciências novas, a anatomia, a fisiologia, a química, a mecânica celeste, o cálculo diferencial, a crítica histórica, a geologia (QUENTAL: 1942, p. 108).

O paratexto, entretanto, não perdoa ao doutíssimo Topsius as mentiras que este escreveu em suas notas de viagem acerca de certo “embrulho” de papel que Teodorico levava durante a última

parte de sua peregrinação ao Oriente. O alemão diria que Teodorico transportava nele os “ossos dos avós” (uma alusão plausível à decadência de Portugal). O que incomodava Teodorico não é a pecha de herege profanador de sepulturas, porque ele despreza os papistas, mas o descrédito a que tal afirmação o levaria junto à burguesia liberal “onipresente e onipotente”, dona dos “empregos nos bancos” e das “coisas boas da vida” (QUEIROZ: 1974, p. 19).

O burguês, raciocina Teodorico, aprecia a genealogia “fidalga”, aristocrática, mas não perdoa “o filho de algo” supersticioso que arrasta na Terra Santa a caveira dos antepassados. Fica entrevista ainda no paratexto uma crítica involuntária do personagem a certo ateísmo monetarista nas classes portuguesas em ascensão. A ética de Eça e a de seus personagens, entretanto, não se confundem. António Sérgio vem em socorro dessa tese. Eça de Queiroz mostraria uma “ética cristã e revolucionária própria” que não está evidente em seus romances: “(...) aquilo que se manifesta nas principais figuras (...) não passa nunca de ambição burguesa, de naturalismo estreme: dinheiro e poder” (SÉRGIO: Lisboa, p. 90).

Desde o ponto de vista da economia da narrativa, a referência a certo embrulho de papel que Teodorico carrega durante boa parte de sua viagem, causa trágica de sua desdita, fornece mais uma vez, dentro da estrutura da obra, uma chave para quem Umberto Eco chama de *leitor modelo*. Ao citar os pacotes ainda nos limites do paratexto, o narrador fornece uma pista da importância deles no desenlace futuro da obra.

3. O conde de Abranhos: jogo paratextual

O leitor modelo, segundo Eco, “é alguém que está ansioso para jogar” o jogo sugerido “por

um conjunto de instruções textuais”; no reverso da moeda, o autor modelo é a “voz” anônima atrás do narrador, aquela que cochicha segredos e fornece pistas no jogo narrativo (ECO: 2001, ps.16, 22). O leitor modelo de Eça deve saber lidar sadiamente com a sua impiedosa veia satírica. Ele fustiga noções (decadentes) de pátria, família, religião, moral, política, classe social e outros quesitos da sociedade portuguesa do século dezenove. Talvez a figura do autor modelo venha a lançar alguma luz sobre a natureza ambígua do secretário do Conde de Abranhos, personagem que escreve a novela homônima de Eça de Queiroz.

O conde de Abranhos, publicado em 1925, mas cujo manuscrito é de 1879, deixa entrever aquele jogo literário a que se refere Eco. O jogo começa a partir do paratexto do narrador Z. Zagalo, secretário do conde, que resolvera escrever a biografia do patrão. Mas seu panegírico é um tiro pela culatra. Quanto mais Zagalo elogia, mais põe desnuda a frágil moralidade do conde. Seria essa, pois, a intenção oculta de Zagalo? Caso seja assim, ele teria dado um tiro no próprio pé. O conde, confessa Zagalo, em carta que serve de prólogo à novela e que fora endereçada à condessa de Abranhos, encontrou-o “pobre, e portanto, repastando-me de leituras perniciosamente democráticas” (QUEIROZ: 1951, p. 29). Ademais, assegura o secretário, o conde lhe deu meios de se tornar um conservador convicto: “Pondo-me ao abrigo da pobreza (...) pôs-me ao abrigo da depravação intelectual, moral e social” (QUEIROZ: 1951, p. 29).

Há indícios para crer que a ironia escancarada que perpassa toda a obra, a começar pelo paratexto, é muito mais do autor modelo, ao estilo de Eco, que propriamente do narrador. Este não parece inteiramente consciente do estrago na

memória do conde. Percebe-se, isso sim, a ironia quase onipresente do autor modelo, fazendo ver a moralidade perversa do conde, através de um jogo de espelhos, pelo qual a imagem do conde aparece às avessas pela descrição do narrador.

“Todos conhecem o grande homem. *Eu conheço o homem* [grifo nosso]”, afirma Zagalo (QUEIROZ : 1951, p. 23). Ele conhecera o homem em chinelos, diria, e o que não está dito, mas implícito, é que o leitor também o conhecerá – lendo o livro. A carta de Zagalo, obviamente, é dirigida a uma viúva imaginária. O campo paratextual, desde logo, estabelece espaço para um terceiro “destinatário”, privilegiado, mas também previsto no texto: o leitor modelo. Este, pelo buraco de uma fechadura, dir-se-ia, paratextual, poderá dar uma espiada indiscreta na carta endereçada a uma dama e, portanto, estará advertido acerca do alçapão por onde estará se metendo.

O paratexto assume, pois, formas complexas, como no prefácio de Zagalo, mas também formas simples. É o caso das notas de rodapé. O mesmo Zagalo, a propósito de um pronunciamento do chefe, deputado, fornece a seguinte referência no rodapé: “(1) Vide *Discursos do Conde d’Abranhos*, com notas e apreciações da imprensa. Editor Cruz. 1873. Lisboa” (QUEIROZ: 1951, p.147). O rodapé não é menos ficcional que o discurso nem que a biografia do conde, mas torna verossímilante o cuidado do secretário com a documentação do conde. Prenúncio de um recurso pós-modernista?

O teórico croata Pavlicic, por exemplo, comenta que “(...) não tem nada de assombroso que amiúde apareçam pseudocitações e mistificações” (PAVLICIC : 1991, p.69)* no pós-modernismo. De

* PAVLICIC, Pavao. La intertextualidade moderna y postmoderna. In: CRITERIOS. La Habana, 30, jul/dez 1991. p.69. “(...) no tiene nada de asombroso que aquí a menudo aparezcan pseudocitas y mistificaciones.”

qualquer maneira, falsas notas de pé de página não são recursos narrativos totalmente originais. Edgar Allan Poe já as havia empregado em *O relato de Arthur Gordon Pym* e Laurence Sterne, muito antes, em *Tristram Shandy*. De qualquer maneira, essa audácia experimental já prenuncia o arrojo literário de Eça. Arrojo que desataria num projeto proto-heteronímico, no dizer de Carlos Reis, a criação de um dos personagens mais polêmicos e controversos do autor português: Fradique Mendes.

4. *Fradique Mendes: projeto heteronímico*

A figura de Fradique Mendes apareceu, primeiro, em jornais, como a fama de um poeta satanista. Na realidade, era fruto de criação coletiva de algumas cabeças da Geração de 70. Mais tarde, o personagem reapareceu citado em *O mistério da estrada de Sintra*, obra escrita a quatro mãos por Ramalho Ortigão e Eça de Queirós. Finalmente, fradique ganhou autonomia biográfico-literária. Eça de Queiroz escreveu uma série de textos epistolares que seria publicada postumamente com o título de *A correspondência de Fradique Mendes* (1888).

Fradique Mendes, acreditam os críticos portugueses, é a primeira tematização do heteronimismo português, heteronimismo que ganharia estatuto estético com a figura extremada de Fernando Pessoa. Pessoa é Alberto Caeiro. Pessoa é Álvaro de Campos. Pessoa é Ricardo Reis. Pessoa é pessoas: heterônimos de personalidades e estilos diferentes. Fradique, entretanto, segundo o crítico de literatura Carlos Reis, teria ficado apenas em projeto heteronímico: “Eça, não atribuindo a Fradique uma voz e um estilo literário autônomos e perfeitamente configurados, deixa inconcluso um esboço de heterônimo” (REIS: 1984, p. 60). Como

gênero, Fradique Mendes é uma mistura de memórias e novela, no dizer de Álvaro Lins (1939, p. 174).

Fradique Mendes, em sua época, para o público, era um personagem “real”. O “efeito de real”, sobre as pessoas, na figura *dandi* de Fradique, foi tema de vários estudos teóricos na literatura portuguesa. No atual estágio dos estudos literários, agora sob a ótica do novo conceito de Genette, pode se afirmar também que ao fenômeno Fradique cabe uma abordagem paratextual. Isso porque o “nome” de autor, mesmo que seja fictício, é, segundo o teórico francês, um paratexto. O nome Fradique Mendes, certamente, se conta entre os elementos que contribuíram para desencadear o fenômeno da materialização de um personagem no imaginário popular. Fradique Mendes é um paratexto. Em torno de sua *identidade*, vale dizer, ao redor de um *paratexto*, se construiu uma personalidade literária fictícia.

Fradique teve como modelos os amigos de Eça. Foi construído pela justaposição de várias individualidades. Para Álvaro Lins, “Fradique é a síntese e símbolo do século XIX” (1939, p. 182) e “significa a ‘vingança’ de Eça contra o seu século” (LINS : 1939, p. 194). O próprio Eça, alimentando o engano, descreve um encontro seu com o personagem e o descreve como um sujeito posição e teatral. Haveria nele grande erudição, o que não se deveria, então, confundir-se com cultura ou sabedoria.

O minimalismo paratextual de um nome, qual seja Fradique Mendes, apoiado em uma obra epistolar fictícia provocou respostas nos leitores contemporâneos de suas cartas e continua até os dias presentes produzindo, como prova este trabalho, reações na crítica e nos programas de estudos literários.

Os jogos paratextuais, inclusive das editoras, interessadas em mediar o texto, com vistas ao leitor, às vezes, provocam situações inusitadas, como ocorre com o resumo da quarta capa da edição de bolso de *A correspondência de Fradique Mendes*, de 2001, da L&PM. A sinopse, um paratexto editorial, traz a seguinte informação: “Fradique Mendes (...) que lutou heroicamente com Garibaldi (em cujos batalhões ficou célebre com *The Portuguese Lion*), que arrebatava corações, mentes e corpos (...) é o personagem mais fascinante de Eça de Queiroz”. Coisa curiosa que Fradique, sendo lusitano, fosse designado com o epíteto britânico “the portuguese lion” pelos italianos e não por algo assim como “Il leone portoghese”.

O equívoco do mencionado epíteto parece estar na falta de atenção do redator do paratexto. Vamos ao texto: na primeira parte de *A correspondência*, “Memórias e notas”, o narrador, depois de informar que Fradique acompanhara Garibaldi numa campanha militar, relata as proezas do *dandy* lusitano como segue: “Incorporado no Estado-Maior do velho Napier, que lhe chamava *the portuguese lion* (o leão português), fizera toda a campanha da Abissínia” (QUEIROZ : 2001, p. 16).

O *velho Napier* parece ser Napier of Magdala, marechal britânico, que realizou campanha, em 1868, contra o néguus Teodoro, soberano da Etiópia, país que então recebia o nome de Abissínia. Foi também governador da Torre de Londres. A confusão do autor *alógrafo*, nome que Genette utiliza para o prefaciador não-autor, traz à tona novamente o arrojo de Eça, misturando seu personagem com personalidades reais, à moda pós-modernista, vale, para concluir este trabalho,

com uma nota curiosa sobre o efeito “anômalo” que o leitor eventualmente pode experimentar nos vestibulos paratextuais de qualquer texto.

Conclusão

Algumas obras, no caso específico deste estudo, obras de Eça de Queiroz, especialmente dotadas de paratextos autorais ou ficcionais podem revelar novas nuances de interpretação e análise quando encaradas desde o ponto de vista proposto por Gérard Genette. A aproximação que realizamos, a partir dos paratextos autorais de *O mandarim*, a partir dos paratextos ficcionais de *A relíquia* e de *O conde de Abranhos*, e a partir do curiosíssimo efeito do “real” causado pela personalidade paratextual de Fradique Mendes, é um exemplo de caminho analítico que pode apontar particularidades literárias pouco observadas até então. A periferia da obra, ou seja, seus paratextos, muitas vezes são espaços ambíguos ou dissimulados mediante os quais os autores podem armar estratégias narrativas ou discursivas como forma de chegar ao leitor por um atalho menos evidente que o texto: o paratexto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GENETTE, Gérard. **Paratexts: thresholds of interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1997.

LINS, Álvaro. **História literária de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1939.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Lisboa : Dom Quixote, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo : Perspectiva, 1999.

PAVLICIC, Pavao. **La intertextualidade moderna y postmoderna**. In: Criterios. La Habana, 30, jul/dez 1991.

POE, Adgar Allan. **O relato de Arthur Gordon Pym**. Porto Alegre: LP&M, 1997.

QUEIROZ, Eça de. **O conde D'Abranhos**. Porto : Lello & Irmãos, 1951.

_____. **A correspondência de Fradique Mendes**. Porto Alegre : LP&M, 2001.

_____. **O Egipto – notas de viagem**. Porto : Livraria Chardron, 1926.

_____. **O mandarim**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. **A relíquia**. São Paulo: Editora Três, 1974.

QUENTAL, Antero de. **Bom senso e bom gosto**. In: MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia e prosa**. São Paulo : Cultrix, 1984.

_____. **Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos.** In: FIGUEIREDO, Fidelino, org. **Prosas escolhidas.** Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.

REIS, Carlos. Fradique Mendes: **origem e modernidade de um projecto heteronímico.** In: ROCHA, Andréa, org. **Cadernos de literatura.** Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, (18): 45-60, out. 1984.

SÉRGIO, António. **Ensaio.** In: **Obras completas.** Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora. Tomo VI.