

CONGRESSO DE ESTUDOS QUEIROSIANOS
IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS
ACTAS

VOL. I

Instituto de Língua e Literatura Portuguesas
da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
6 a 8 de Setembro de 2000




ALMEDINA

OS 'MODOS' DE FRADIQUE: COMPONENTES DOMINANTES N'A CORRESPONDÊNCIA DE FRADIQUE MENDES

MARIA JOÃO SIMÕES
Universidade de Coimbra

A Correspondência de Fradique Mendes apresenta uma variedade temática e compositiva desde há muito reconhecida pela crítica queirosiana, sendo notória a multiplicidade de assuntos que esta obra aflora. Este aspecto torna-se mais marcante sobretudo na segunda parte, constituída pelas cartas: a própria presença de destinatários diferentes motiva assuntos diferentes. Não é por acaso que, na carta "A Eduardo Prado", seu amigo brasileiro, Fradique fala do Brasil, e que a Ramalho Ortigão conta um episódio onde é patente a crítica de costumes e se retrata uma sociedade alicerçada na hipocrisia, pois, na verdade, se incita o leitor a relacionar os temas com os destinatários.

Porém, a variedade e a complexidade desta obra não advém só da diferenciação temática – há também uma grande variedade modal intrinsecamente ligada aos temas, uma vez que o autor explora múltiplas qualidades, ou categorias, ou predicados estéticos.

Observe-se então, de forma mais pormenorizada, como estas qualidades, predicados ou categorias se manifestam, utilizando para tal algumas passagens desta obra.

Na primeira carta dirigida "A Clara", Fradique diz à sua presumível amada:

Foi no Inverno, minha adorada amiga, (...) que a vi, (...) diante duma consola, cujas luzes, entre os molhos de orquídeas, punham nos seus cabelos aquele nimbo de ouro que tão justamente lhe pertence como «rainha de graça entre as mulheres». (...) Passei (...) voltei a readmirar, a meditar em silêncio a sua beleza, que me prendia pelo esplendor patente e compreensível, e ainda por não sei quê de fino, de espiritual, de dolente e de meigo que brilhava através e vinha da alma. E tão intensamente me embebi nessa

contemplação, que levei comigo a sua imagem (...) corri a encerrar-me com ela, alvoroçado, como um artista que (...) descobrisse a Obra sublime dum Mestre perfeito. (...) Comecei a viver cada dia mais retirado no fundo da minha alma, perdido na admiração da Imagem (...), e fui como um monge na sua cela, alheio às coisas mais reais (...).

Mas não era (...) um pálido e passivo êxtase diante da sua Imagem. Não! era antes um ansioso e forte estudo dela, com que eu procurava conhecer através da Forma a Essência, e (pois que a Beleza é o esplendor da Verdade) deduzir das perfeições do seu Corpo as superioridades da sua alma. (CFM, Ob, II: 1069)¹.

A categoria estética aqui plasmada é a categoria do *belo* e mesmo, por vezes, a do *sublime*, passando Clara a representar essas qualidades.

De modo bem diferente, a carta V dirigida por Fradique a Guerra Junqueiro termina com o seguinte relato:

De resto, não se desconsolle, amigo! Mesmo entre os simples há modos de ser religiosos, inteiramente despidos de Liturgia e de exterioridades rituais. Um presenciei eu, deliciosamente puro e íntimo. Foi nas margens do Zambeze. Um chefe negro, por nome Lubenga, queria, nas vésperas de entrar em guerra com um chefe vizinho, comunicar com o seu Deus, com o seu Mulungu (...). O recado ou pedido, porém, que desejava mandar à sua Divindade, não se podia transmitir através dos Feiticeiros e do seu cerimonial, tão graves e confidenciais matérias continha... Que faz Lubenga? Grita por um escravo: dá-lhe o recado, pausadamente, lentamente, ao ouvido: verifica bem que o escravo (...) tudo retivera: e imediatamente arrebatava um machado, decepa a cabeça do escravo, e brada tranquilamente – «parte»! A alma do escravo lá foi, como uma carta lacrada e selada, direita para o Céu, ao Mulungu. (CFM, Ob, II: 1055).

Obviamente em contraponto com o extracto da carta “A Clara”, este episódio explora o grotesco, servido pelo exotismo.

Por sua vez, na carta dirigida “Ao Sr. Molinet”, ao explicar como ganhou fama o talento do conselheiro Pacheco, Fradique utiliza a caricatura, sendo óbvia a exploração do satírico:

Este talento nasceu em Coimbra, na aula de direito natural, na manhã em que Pacheco, desdenhando a Sebenta, assegurou que «o século XIX era

¹ Todas as citações da *Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)* são feitas pela edição *Obras de Eça de Queirós*, Porto, Lello & Irmão Editores, e indicadas pela abreviatura CFM, Ob, II.

um século de progresso e de luz». (...) Esta geração académica, ao dispersar, levou pelo País (...) a notícia do imenso talento de Pacheco. (...) Pacheco estava maduro para a representação nacional. Veio ao seu seio – trazido por um Governo (...). E desde que as Câmaras se constituíram, todos os olhares, os do governo e os da oposição, se começaram a voltar com insistência, quase com ansiedade, para Pacheco, que, na ponta duma bancada, conservava a sua atitude de pensador recluso (...) Finalmente uma tarde, na discussão da resposta ao discurso da Coroa, Pacheco teve um movimento como para atalhar um padre zarolho que arengava sobre a «liberdade». O sacerdote imediatamente estacou com deferência; (...) e toda a câmara cessou o seu desafogado sussurro, para que, num silêncio condignamente majestoso, se pudesse pela vez primeira produzir o imenso talento de Pacheco. (...) De pé, com o dedo espetado (...), Pacheco afirmou num tom que traía a segurança do pensar e do saber íntimo: – «que ao lado da liberdade devia sempre coexistir a autoridade!» Era pouco, decerto: – mas a Câmara compreendeu bem que, sob aquele curto resumo, havia um mundo, todo um formidável mundo, de ideias sólidas. (CFM, Ob, II: 1065).

Este extracto claramente evidencia a qualidade satírica do texto, coadjuvada por um tipo de ironia verbal que se baseia na conhecida estratégia de afirmar o contrário do que se pensa fingindo ignorar esse processo, de modo semelhante ao que acontece na sátira².

Perante esta variedade, é conveniente atentar na caracterização destas qualidades estéticas e observar a sua importante funcionalidade nesta obra. Para tal, analisar-se-á, em primeiro lugar (1º), a teorização do conceito de predicado; em segundo lugar (2º), observar-se-ão conceitos e princípios que regem a composição narrativa para a qual os predicados concorrem; finalmente, em terceiro lugar (3º), aplicar-se-ão os diversos conceitos e princípios na análise d'*A Correspondência de Fradique Mendes*.

1.º Com designações diferentes – categorias, ou qualidades, ou predicados estéticos – trata-se do mesmo conceito que, embora se apresente estreitamente ligado aos conceitos de modos e géneros literários, deles se distingue. Sem querer retomar o antigo e complexo problema da distinção

² Kreuz e R. Roberts distinguem dois tipos de ironia verbal: um, baseado no fingimento; e outro, sustentado pela "menção em eco". Os autores sublinham o facto de a sátira partilhar com o primeiro tipo de ironia esse procedimento que consiste num fingir ignorar que se está afirmando o contrário do que se acredita. Diferentemente, a paródia e o outro tipo de ironia procedem pela utilização de palavras ou do pensamento de outrem, atribuindo-lhes um sentido discrepante relativamente ao seu primitivo contexto (Kreuz e Roberts, 1993: 100).

entre modos e géneros literários, pode lembrar-se rapidamente que o seu historial remonta às distinções feitas por Platão e por Aristóteles; bem mais tarde, Goethe e, mais recentemente ainda, Paul Hernadi, Kate Hamburger (1957), Northrop Frye (1957), Alastair Fowler (1982) – para nomear apenas alguns teóricos – estabeleceram, a este propósito, diferentes taxonomias. No contexto desta teorização, interessa, agora, reter a observação feita por Alastair Fowler ao estudar a distinção entre modos e espécies:

The terms for kinds (...) can always be put in noun form (“epigram”, “epic”), whereas modal terms tend to be adjectival. (Fowler, 1982: 106).

A constatação do carácter adjectival dos modos não explica, porém, a proliferação modal existente para além da tripartição tradicional dos modos: lírico, dramático e narrativo.

Por isso, para abordar esta complexa questão em *O Conhecimento da Literatura*, Carlos Reis, apoiando-se em alguns dos teóricos referidos e na teorização bakhtiniana, distingue os modos fundacionais e os modos derivados (Reis, 1997: 241).

É possível falar de **modos** derivados como o **cómico**, o **trágico**, o **elegíaco**, (...) Sem estarem necessariamente representados em uma (e apenas uma) opção de género, tais modos constituem abstracções de propriedades fundamentais que reconhecemos em diversos géneros (Reis, 1977: 244).

Assim, trágico, cómico, heróico, poético, etc. são qualidades ou predicados que podemos encontrar nos textos literários, combinadas com as suas opções fundamentais de género, de modo fundacional e com as opções temáticas.

A noção de qualidade ou de predicado, conhecida na Estética sobretudo sob a designação de categoria estética, foi estudada por vários estetas que tentaram captar as suas características e estabelecer a lista das categorias, entre os quais se salienta Étienne Souriau que, em 1973, propõe uma sistematização das categorias representando-as esquematicamente em rosácea.

Robert Blanché, por seu turno, afirma que é impossível estabelecer a lista das categorias: “tout au plus pourrions-nous en proposer **une** (...) regardée d’abord comme une simple énumération hypothétique et provisoire” (Blanché, 1979: 30). Na tentativa de racionalizar a abordagem de tão complexa problemática, a sua simpatia vai para um método indutivo de

levantamento de categorias, procedendo metodologicamente por proximidades e oposições, estabelecendo categorias novas a partir de outras já teorizadas e comumente aceites. E é em sintonia com estas considerações que R. Blanché aumenta e aperfeiçoa o diagrama em rosácea de E. Souriau – embora remate alertando para a inoperacionalidade de considerar um sistema fechado (1979: 97)³.

Revisitando criticamente as principais teorias explicativas sobre este conceito, G. Genette analisa pormenorizadamente o seu estatuto e o seu modo de funcionamento. O entendimento genettiano conecta-se com a sua compreensão do fenómeno estético, que parte assumidamente de uma teoria subjectivista e relativista da relação estética – na esteira do relativismo de Hume e do subjectivismo de Kant⁴. É no segundo volume de *L'œuvre de l'Art*, de 1997, que G. Genette analisa esta questão e advoga a favor da designação “predicado” (que, como ele recorda, é de origem kantiana). De acordo com o seu posicionamento teórico, este pensador francês considera que o rol dos predicados estéticos é irrestringível⁵.

Ora, nos textos literários verifica-se uma cristalização categorial que, em certa medida, é uma forma radical desse processo de objectivação que Genette diagnostica na predicação estética em geral e na predicação artística em particular, e que implica a transferência do (de qualidades apreendidas pelo) sujeito para (qualidades no) o objecto⁶. As qualidades ou, como G. Genette prefere dizer, os predicados, constituem “eficazes operadores de objectivação” (1997: 114), uma vez que o seu aparente carácter descritivo encobre a relação apreciativa do sujeito. Mas, mais do que uma simples transferência, este processo ganha, por assim dizer, opacidade através da *representação*.

³ O conceito de categoria estética é definido no *Vocabulaire d'Esthétique* com o intuito de estabelecer as suas componentes: a) um *ethos* – definido como uma atmosfera afectiva específica; b) um sistema de forças estruturado – definido como “l'agencement des éléments dans une relation et interaction organique”; c) um tipo especial de valor estético – ao especificar uma variedade particular de ideal estético; d) a possibilidade de verificação em todas as artes (Souriau, 1990: 324).

⁴ Segundo G. Genette, Kant contrabalança o seu subjectivismo com a teoria da comunidade de gostos.

⁵ Já A. Danto considerava que a lista dos predicados estéticos era interminável (Genette, 1997: 108; Danto, 1989: 246).

⁶ Este processo é claramente sinedóquico, pois opera por mudança categorial (cf. Zimmerman, 1989: 36).

E G. Genette aponta como distintivo da “candidatura artística”⁷ precisamente a “pregnância dos dados técnicos”⁸, sendo “a função artística o lugar por excelência de interacção entre o estético e o técnico” (1997: 190, 192).

Relativamente às obras de arte, o “pertencimento categorial”, que decorre das qualidades intrínsecas de cada obra, está dependente não apenas de propriedades estéticas estabilizadas, mas também de propriedades não-estéticas emergentes. A apreciação artística tem de lidar, por isso, com propriedades padronizadas – seja por subsunção, seja por rejeição inovadora contra o padrão instituído – e também com os factores variáveis permitidos dentro dos modelos.

De acordo com estas considerações, pode assumir-se que os predicados estéticos são fundamentais para a composição das narrativas de ficção literária.

2º. Contudo, quando se chega a este ponto, a análise confronta-se com outro conceito muito fluido e muito complexo: o conceito de ‘composição’ literária.

No que diz respeito à sua aplicação nos domínios da narratologia, já muitos teóricos tentaram circunscrever este conceito, que joga com diferentes níveis configurativos.

A poética alemã do princípio do século XX – sobre a qual se edificou a poética formalista e estruturalista⁹ – desenvolveu várias abordagens deste conceito cujos elementos ainda hoje podem ser úteis para recobrir diferentes níveis compositivos. Otmar Schissel, por exemplo, preocupado com a composição da história como um todo, distingue como princípios arquitectónicos fundamentais a **gradação**, a **concentricidade**, a **variação**,

⁷ G. Genette postula, à partida, como critério diferenciador da relação artística (no que respeita à relação estética com os objectos naturais) a “intenção” autorial que se encarrega, por assim dizer, de propor que um determinado objecto seja considerado como objecto estético – em sintonia com a expressão de G. Dickie “candidatura à apreciação” estética, e paralelamente à de E. Panovsky, “solicitação de uma percepção de ordem estética”.

⁸ Um dos sintomas passíveis de estimular a atenção estética é aquilo que G. Genette (1997: 69) designa por “saturação semântica” e, para além dela, a imprescindível apreciação estética que, graças a essa pregnância técnica, ganha contornos específicos na relação artística.

⁹ Segundo Lubomir Dolezel, reconhecido teórico da narrativa ficcional, a poética alemã, nomeadamente através de Otmar Schissel e Wilhelm Dibelius é fundamental para se perceber a transição para a poética estrutural da narrativa (semanticamente orientada) – cf. Dolezel, 1990: 202.

a **simetria**, o **paralelismo** e o **contraste** (1990: 208). Por sua vez, Wilhelm Dibelius, deslocando “o centro de interesse da poética narrativa da composição formal para as categorias semânticas”¹⁰, põe em evidência o entrecruzamento de conceitos e níveis compositivos muito diferentes¹¹ – o que permite falar de uma englobante “arquitectura” compositiva respeitante à variação temática, aos registos discursivos diferentes, à lógica narrativa impressa pelas convenções dos subgéneros assumidos e aos protocolos de leitura agendados.

A teorização de W. Dibelius mostra quer o carácter extensivo (não fechado) de determinadas categorias integrativas da composição, quer a diferenciação dos momentos de elaboração, quer ainda a multiplicidade das combinatórias possíveis entre as diferentes categorias.

O carácter complexo da composição literária torna-se singularmente gritante no romance. De facto, a liberdade compositiva que este género arvora põe em causa qualquer taxonomia fixa. Simultaneamente convencional e não-convencional, a composição romanesca parece dissolver-se e escapar-se por entre qualquer tipologia rígida que se queira estabelecer¹².

É no quadro desta complexidade romanesca que duas outras noções emergem como verdadeiramente estimulantes: a de **componema** e de **dominante**. Como salientou L. Dolezel, a primeira foi introduzida por Vasilij Gippius, em 1919, com o sentido de ‘invariante semântica’ (1990: 230); a segunda é proposta por A. M Petrovskij, principal representante da morfologia composicional na Rússia, para salientar o predomínio dum constituinte básico da estrutura narrativa (Dolezel, 1990: 227, 230). Ainda

¹⁰ Na tentativa de seguir o processo pelo qual o autor engendra a narrativa, W. Dibelius considera várias etapas de concepção, engendrando um modelo complexo, não estratificacional mas sim analítico (cf. Dolezel, 1990: 212).

¹¹ Contemplando tempos, níveis e categorias diferentes, a abordagem de W. Dibelius aproxima-se do conceito ricœuriano de ‘síntese do heterogéneo’ (Ricœur, 1983: 10), o qual se pode estender à conjugação de diferentes níveis: semântico, sintáctico-semântico e pragmático – o que permite falar de uma englobante “arquitectura” compositiva.

¹² O estudo da composição no romance põe em evidência não só quanto a composição literária em geral estará sempre em estreita dependência da subsunção de uma obra aos géneros no seu dinamismo, mas também que será necessário pensar em gradientes de dependência: maior, por exemplo, no caso do soneto ou da tragédia; menor, no caso do romance. Enquanto género integrativo de outros géneros e subgéneros (como a biografia) ou de outros tipos de discurso (como a carta), o romance evidencia o aproveitamento das convenções dos géneros, ao incorporá-las na sua própria arquitectura compositiva, tal como acontece n’A *Correspondência de Fradique Mendes*.

mais aumenta a sua operacionalidade, se se jogar com o cruzamento dos dois conceitos¹³.

No contexto conceptual aqui brevemente exposto, a composição diz respeito ao modo como vários elementos e categorias se organizam, interligando-se. Todavia, não é possível estabelecer uma lista definitiva desses elementos, uma vez que eles emergem dum processamento interactivo interno e externo: a **composição** reúne componemas, ou seja, engloba conceitos já por si abstractos, aos quais o leitor chega interactivamente.

Eis por que apenas se poderão propor determinados princípios fundamentais da composição¹⁴ muito genéricos e abstractos, de forma a abarcar o jogo entre o semântico-cognitivo, o sintáctico e o pragmático. Esses princípios serão:

- a) a **relação**;
- b) a **correlação**;
- c) a **articulação**.

Estes princípios regem a estruturação compositiva, sem necessariamente se apresentarem de forma gradativa.

3º. Isto é rastreável na obra *A Correspondência de Fradique Mendes*, como se verifica se se atentar com minúcia nos gradientes de complexidade presentes na sua estruturação.

Considerando separadamente a parte composta pelas cartas, pode ver-se aí estabelecido o jogo usual do discurso epistolográfico que impõe uma **relação** clara entre destinador e destinatário. Todo o texto da carta está dependente da **relação** que se institui entre estes sujeitos estruturantes. A complexidade aumenta se pensarmos que as diferentes cartas, embora tematicamente diversificadas, podem estar correlacionadas por um destinador comum – como é o caso das cartas “A Madame de Jouarre” e das cartas “A Clara”, onde se verifica o princípio da **correlação**. No segundo exemplo, as cartas “A Clara”, esta **correlação** assume uma feição gradativa, primeiramente ascendente e depois descendente, ou seja, representa o início e o crescimento da pressuposta relação amorosa entre Fradique e Clara, e depois o declínio ou o desgaste (ou desgosto), e o *terminus* dessa relação.

¹³ Ao cruzar os conceitos de componema e dominante pode acontecer que um determinado elemento, até aí percebido como constituinte menor da composição, por estabelecer relações de proximidade com um elemento dominante, seja guindado ao estatuto de componema importante.

¹⁴ Estes princípios revelam-se operatórios para abordar a composição queirosiana (cf, Simões, 2000: 358-384).

Por seu turno, também na parte das “Memórias e Notas” se encontra uma primeira e básica **relação** organizadora: a que se estabelece entre o narrador-testemunha – um “eu” anónimo – e o objecto do seu testemunho – Fradique. Em causa estão duas perspectivas diferentes e a relação que entre elas se estabelece. Mas ao serem aduzidas outras perspectivas **correlacionadas** com estas – as supostas perspectivas de Teixeira de Azevedo, de Antero, de Oliveira Martins, ou mesmo a perspectiva de Mme Lobrinska – o jogo torna-se muito mais complexo.

Para além de tudo isto, entre a primeira e a segunda partes, ou seja, entre as “Memórias e Notas” e “As cartas” existe uma **articulação** cujos elos são subtilmente tecidos, uma vez que se vai preparando o leitor, logo de início, para a fragmentaridade discursiva das cartas. De um modo admirável, o discurso epistolográfico responde articuladamente aos temas levantados pelo relato autobiográfico. Repare-se que esta composição permite a proliferação temática das cartas, distribuindo a variação dos temas de acordo com os destinatários; concretizados nas cartas, temas e variedade são anunciados na parte das “Memórias e Notas”.

A complexidade d’A *Correspondência de Fradique Mendes* revela-se ainda maior se se considerarem outras categorias da narrativa, como os temas, os predicados estéticos, e os pontos de vista narrativos que se imbricam e se articulam, erigindo-se em **componemas** de um modo funcional coerente, que interessa ter em conta.

Por exemplo, temas como a contrafacção e a genuinidade¹⁵, presentes na carta “A Mr. Bertrand, Eng. na Palestina” e também na carta “A Oliveira Martins”, são configurados respectivamente com o contributo dos predicados grotesco e poético, uma vez que as características genuínas são expressas (e dadas a sentir) como poéticas e os aspectos decorrentes da contrafacção são expressos (e dados a sentir) como grotescos.

Assim, por um lado, verdadeiramente poéticos são:

(...) a tenda, e o camelo grave que carrega os fardos, e a escolta flamejante de beduínos, e os pedaços de deserto onde se galopa com a alma cheia de liberdade, e o lírio de Salomão que se colhe nas fendas duma ruína sagrada, e as frescas paragens junto aos poços bíblicos (...) [que] atraem o homem de gosto que ama as emoções delicadas de Natureza, História e Arte. (CFM, Ob, II: 1079).

¹⁵ Cf. Simões, Maria João (1992) «Eça e Fradique: as cartas e os seus temas», in *Queirosiana*, nº 2, Julho, pp. 13-30.

Por outro lado, e contrastivamente, profundamente grotesca se revela a presença de uma locomotiva na Terra Santa:

Corta através de Beth-Dagon, e mistura o pó do seu carvão de Cardife, ao vetusto pó do Templo de Baal (...) atroa com guinchos o grande S. Jorge (...). Toma água, por um tubo de couro, do Poço Santo (...) Galga, numa ponte de ferro, a torrente em que David, errante, escolhia pedras para a sua funda derrubadora de monstros. (...) Suja ainda Emaús, vara o Cédron, e estaca enfim, suada, azeitada, sórdida de felugem, no vale de Hennom, no términus de Jerusalém! (...) [onde] o ocidental positivo (...) irá à noite (...) bater três carambolas no *Casino do Santo Sepulcro!* (CFM, Ob, II: 1076).

Diversamente, na carta “A Madame de Jouarre”, na qual Fradique elogia o sossego da Quinta de Refaldes no Minho, o pitoresco é o predicado basilar, coadjuvado pelo bucólico. Numa outra carta “A Madame de Jouarre”, onde Fradique fala do “cumpridor” Padre Salgueiro, já são os predicados satírico e irónico que se evidenciam e que concorrem para a caracterização de mais um dos curiosos “Tipos” que descreve à sua madrinha.

Para além de todos estes aspectos, a extraordinária complexidade d’A *Correspondência de Fradique Mendes* é ainda notória se se considerar a lógica **gradativa** que o relato biográfico, instituído como **componema dominante**, imprime à primeira parte. Por seu turno, na segunda parte, a **variação** domina a multiplicidade dos **componemas temáticos**, que, como se viu, é coajuvada pela **variação dos predicados** utilizados. Opções de género, como a biografia e o relato memorialístico, escolhas de subgénero ou tipo discursivo como a carta e o discurso epistolar, organizações de temas e preferência de predicados – tudo concorre para a complexidade da composição desta obra que irá acompanhar o autor até aos seus últimos anos de vida.

E porque a vida é uma trágica comédia, mais vale terminar com o satírico riso queirosiano, uma vez que na imensa variedade dos predicados estéticos desta obra nem sequer falta o cómico que se evidencia, por exemplo, na personagem-tipo do Comendador Pinho:

A sua vida tem uma dessas prudentes regularidades, que tão admiravelmente concorrem para criar a ordem nos Estados. Depois de almoço calça as botas de cano, lustra o chapéu de seda, e vai muito devagar até à Rua dos Capelistas, ao escritório térreo do corretor Godinho, onde passa duas horas pousado num mocho, junto do balcão, com as mãos cabeludas encostadas ao cabo do guarda-sol. (...) Às seis recolhe, despe e dobra a

sobrecasaca, calça os chinelos de marroquim, enverga uma regalada quinzena de ganga, e janta, repetindo sempre a sopa. (...) Aos domingos, à noitinha, com recato, visita uma moça gorda e limpa que mora na Rua da Madalena. Cada semestre recebe o juro das suas inscrições.

Toda a sua existência é assim um pautado repouso. (...) E enquanto ao destino ulterior da sua alma, Pinho (como ele a mim próprio me assegurou) – «só deseja depois de morto que o não enterrem vivo». (...)

Estou certo que Pinho respeita e ama a Humanidade. (CFM, Ob, II: 1074).

BIBLIOGRAFIA

- BLANCHÉ, Robert (1979) *Catégories esthétiques*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- DOLEZEL, Lubomír (1990) *A Poética Ocidental. Tradição e Inovação*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian.
- FOWLER, Alastair (1982) *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon Press, Oxford.
- GENETTE, Gérard (1979) *Introduction à l'Architexte*, Paris, Ed. Seuil (Genette, Gérard, *Introdução ao architexto*, Lisboa, Vega, 1986).
- GENETTE, Gérard (1997) *L'Œuvre de l'Art. La Relation Esthétique*, Vol. II, Paris, Ed. Seuil.
- KREUZ, Roger J.; ROBERTS, Richard M. (1993) "On Satire and Parody: The Importance of Being Ironic", in *Metaphor and Symbolic Activity*, 1993, 8(2), pp. 97-109.
- REIS, Carlos (1995) *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina (1987) *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, [4ª ed.] 1994.
- SIMÕES, Maria João (1992) "Eça e Fradique: as cartas e os seus temas", in *Queirosiana*, nº 2, Julho, pp. 13-30.
- SIMÕES, Maria João (2000) *Ideias Estéticas em Eça de Queirós*, Coimbra, Dissertação de Doutoramento.
- SOURIAU, Étienne (1990) *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF.