

Teodoro entre o Ser e o Parecer

Ana Marcia Alves Siqueira*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Nesse trabalho tentamos analisar a personagem Teodoro, de *O mandarim*, e de sua figuração enquanto processo discursivo dinâmico desenvolvido ao longo da enunciação autodiegética. Busca-se discutir em que medida a utilização desse recurso matizado pela intenção memorialista e olhar distanciado implica na construção de um retrato paródico do típico burguês. Como há dissonância entre o que Teodoro narrador descreve e o que as ações exageradas e cômicas do personagem deixam entrever, a narração exige a participação ativa do leitor, levando-nos a problematizar o delineamento deste protagonista e propor que ele congrega uma diversidade de caracteres ligados ao cômico, à ironia, à paródia e à ambiguidade, resultando em um retrato do burguês, porém, mais complexo que um tipo.

Palavras-chave: narração autodiegética, paródia, ironia *humoresque*, *O mandarim*, Eça de Queirós.

* Professora Associada do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC.

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüidad es una riqueza).

Jorge Luís Borges

A enunciação e o paradoxo do mandarim

Desde sua publicação em folhetim, no *Diário de Notícias* de 07 a 18 de julho de 1880, *O mandarim* desafia a crítica queirosiana tanto pelo entrelaçamento de diferentes recursos estilísticos, quanto por também apresentar o fantástico como fulcro na organização dessa arquitetura norteada por um prólogo no qual a realidade e a fantasia entrelaçam uma gama de significados encenados pelo diálogo entre dois amigos, cuja proposta de descanso da “realidade humana” por meio da fantasia é aceita desde que seja moderada e apresente uma “moralidade discreta” (Queirós, 1992, p.79). A singularidade deste prólogo assinala a novidade desta novela, que constitui um experimento literário no qual Eça de Queirós entrelaça ironia, paródia e crítica social em um jogo entre a realidade e a fantasia. A obra revela um distanciamento do repertório realista presente em produções anteriores sem abandonar, porém, a análise crítica da sociedade.

A partir da proposição memorialista de intenção didática enunciada por Teodoro, a figuração deste protagonista-narrador e objeto dessa análise é desenvolvida em um processo discursivo dinâmico de enunciação autodiegética que intensifica a dicotomia entre realidade e fantasia e outras oposições, como a aparência e a essência, o presente da narração e o passado de vivências, o explícito e o implícito, o uso da ironia retórica e da *humoresque*¹, de modo a carregar na ambigüidade, resultando em narrativa de particular perspicácia crítica na análise da burguesia portuguesa sob uma forma mais complexa e plena de nuances.

O processo literário ficcional que relaciona personagem, ser fictício, e ser humano (Candido, 1992) é intensificado pelo uso do recurso memorialista intimamente ligado à capacidade narrativa e à abertura imaginativa. A memória é um sistema complexo e impreciso conformado pela reconstrução

1 Termo explicado por Duarte (2006, p.18) que, ao discorrer sobre a potencialidade de sentidos não verdadeiros da linguagem implicada na ironia, salienta a diversificação de formas e funções desta, diferenciando dois graus de evidência, “um primeiro, em que o dito irônico quer ser percebido como tal”, característico da ironia retórica, e um segundo grau, relacionado à ironia *humoresque*, “em que o objetivo é manter a ambigüidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo”.

de lembranças organizadas de certo modo de acordo com uma necessidade; ela envolve, além da reconstrução, esquecimentos, distorções, omissões, parcialidades, hesitações. De acordo com Ecléa Bosi (1994, p.55), “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado.” Essa é a chave para se pensar a constituição de Teodoro que, simultaneamente é a personagem vivendo os fatos e experiências e também o narrador que fornece as informações sobre si mesmo. Salienta-se ainda a questão de este refazer criativo da própria história ser moldado pelo discurso organizado conforme um interesse maliciosamente qualificado como “moral”.

O tom intimista e confessional desse tipo de enunciação aproxima narrador e leitor, favorecendo a benevolência e a cumplicidade deste último. Esse recurso é construído por um elaborado discurso a partir da comparação entre juventude passada e experiência de vida merecedora de crédito para a aprendizagem de outros. Ou seja, o narrador impõe sua perspectiva, seja por se dirigir diretamente ao narratário, como em: “Amigos, conheci o remorso colossal de ter arruinado um império!” (Queirós, 1992, p.127), seja por gradativamente construir a caracterização de si como o jovem Teodoro, o amanuense de ações simplórias, ambiciosas ou ridículas, em oposição a essa voz configurada como experiente e cética que, por meio desse discurso, cria sua própria imagem segundo um interesse.

Teodoro narrador oferece um retrato de si mesmo que parece completo, porém, o desenvolvimento da narrativa busca gradativamente carregar na oposição entre o que foi dito como apresentação dele mesmo e o que as ações desenroladas evidenciam. Assim, a narração tem início com uma rápida apresentação pessoal – “Eu chamo-me Teodoro e fui amanuense do Ministério do Reino” (Queirós, 1992, p.81) –, de sua situação econômica, crenças e rotina na modesta pensão onde morava antes de herdar os milhões de contos do mandarim. A rememoração é favorecida pelo tom evocativo que aparenta saudosismo do tempo passado. O emprego de verbos no pretérito imperfeito e a adjetivação positiva modalizam a narração e criam a impressão de que ele se considerava feliz: “Nesse tempo *vivia* eu à Travessa da Conceição n°. 106, na casa de hóspedes de D. Augusta, *a esplêndida D. Augusta*, [...] A minha existência *era bem equilibrada e suave*. [...] Aos domingos *repousava* [...] Esta hora, sobretudo no verão *era deliciosa...*” (*ibidem*, grifos nossos). Essa impressão, porém, é negada quando surge a primeira das contradições desse relato: “não posso negar, porém, que nesse tempo *eu era ambicioso*”.

Embora afirme nunca ter sido “excessivamente infeliz”, a expressão criada para descrever o sentimento desvela os desejosos suspiros repisados

sem esperança “como uma flecha que se crava num tronco, e fica muito tempo vibrando!” (*ibidem*). Essa metáfora, apesar de contundente na imagem da “flecha cravada no peito”, parece um pequeno indício digno de pouca atenção, mas outros irão se acumulando e fornecendo base para uma leitura implícita salientada pela intertextualidade com a tradição literária da expressão “Matar o mandarim” (Guinzburg, 2001), em voga em Oitocentos e que debatia os limites da consciência perante o apelo da fortuna e da ambição em um contexto de desenvolvimento capitalista em expansão global e da possibilidade de o distanciamento influenciar as decisões morais do ser humano.

Para essa análise, Guinzburg (2001) parte da explanação de Aristóteles sobre a utilização de emoções pelo orador para convencer o ouvinte. Segundo o filósofo grego, as pessoas sentem maior piedade pelos semelhantes devido a aspectos em comum, como idade, classe social, disposição de espírito, crença, ou por aqueles com quem compartilhamos proximidade emocional, geográfica e temporal. Assim, a identificação e a proximidade definem a intensidade do sentimento, que diminui com o distanciamento.

O autor conduz a discussão até a contemporaneidade, relacionando este aspecto às escolhas morais do indivíduo. Dentre outras, destacamos as concepções de Denis Diderot, Francois-René de Chateaubriand e Honoré de Balzac pela imediação com o contexto da narrativa queirosiana. Para o primeiro, “a distância em relação a lugares e ao tempo talvez atenuem mais ou menos todos os sentimentos, toda sorte de consciência, mesmo a do crime” (*apud* Guinzburg, 2001, p.204). De acordo com esta concepção, a moralidade é “o resultado de circunstâncias e coações específicas, físicas e históricas” (*ibidem*). Se não há o temor do castigo, a consciência enfraquece. Para desenvolver esse argumento, o filósofo utilizou a história de uma personagem que foge para a China a fim de esquecer o crime praticado. Chateaubriand discorda desta proposição. Em *Le génie du christianisme* (1802) cria a pergunta sobre a seguinte escolha: se um indivíduo pudesse matar, com um único gesto ou pensamento, um homem que se encontra na China e lhe herdar a fortuna sem o risco de alguém tomar conhecimento de tal crime, seria capaz da ação? Toda a argumentação do escritor romântico recai sobre a supremacia da consciência a impedir o crime. Por sua vez, no romance *Le Père Goriot* (1835), Balzac recria esta história em uma conversa entre o protagonista Rastignac e um amigo; aqui o homem chinês é substituído pela palavra mandarim, e a escolha desdobra-se na trama de forma parecida por implicar a personagem em um crime indireto. Embora o jovem resista a este pacto criminoso, o enredo salienta a gradativa sedução de Rastignac pelo modo de vida interesseiro e materialista da alta burguesia. Para Guinzburg (2001, p.204), “Balzac salienta

a dificuldade de se respeitar as obrigações morais, mesmo as mais primárias, na sociedade burguesa”.

Ao discutir a intertextualidade entre essa tradição e a novela de Eça, na Introdução à edição crítica de *O mandarim*, Beatriz Berrini (1992, p.40) propõe o uso do termo ‘paradoxo’ utilizado “no sentido etimológico grego, de história inacreditável”. Pela repercussão, a história passou a ser formulada como alegoria moral que se espalhou na Europa no século XIX. Dentre tantos exemplos, a autora cita Chateaubriand (1802), Balzac (1835), Vitu (1848), Monnier/Martin (1855), Didier (1864) e também a expressão “*tuer le mandarim*” dicionarizada em 1866 na França (Berrini, 1992, p.41).

Esta questão ética não poderia deixar de seduzir Eça, sempre atento à sociedade e suas transformações. Conforme adverte Carlos Reis (2016, p.33) “os romances de Eça nutrem-se de leituras e de livros literários, acolhem leitores e bibliotecas, romancistas e dramaturgos que se projetam sobre as ações narrativas e sobre os seus agentes, condicionando-os em vários aspetos”. Em consonância com essa relação intertextual, a análise da contraposição entre esse passado ingênuo, agradável, quase ‘feliz’ e a situação de atual ceticismo e desdém em relação à sociedade – a ser detalhada adiante – salientam o alegado arrependimento por parte do protagonista narrador, principalmente, ao detalhar os esforços realizados para ‘reparar’ o crime cometido e silenciar a consciência. Entretanto, a oposição entre a construção do discurso e as ações narradas sinaliza uma situação mais ambígua. Nesse discurso que se apresenta sério e edificante, Teodoro orchestra os diferentes graus de ironia já mencionados (cf. Duarte, 2006). A engenhosidade dessa enunciação apresenta-se mesclada à sátira, em situações cômicas que trataremos adiante, e à paródia pelas relações intertextuais efetuadas.

A configuração do Diabo burguês e o discurso paródico

Como narrador cômico de seu papel enunciativo – e criativo –, Teodoro manuseia conceitos religiosos, embora se declare ateu, em favor de sua narrativa memorialista e também ficcional, tanto quanto qualquer outra narrativa criada por personagens. O discurso do narrador enquanto linguagem literária tematiza a si mesma pela metaficção. Isto é, por se apresentar como um simulacro de autobiografia, na qual Teodoro é simultaneamente o narrador e a personagem, converte o sujeito da enunciação em seu próprio enunciado. Esse processo se apresenta de diferentes formas na produção queiroisiana. No artigo “Eça de Queirós e a personagem como ficção”, Carlos Reis (2016)

discute enquadramentos e funcionalidades em que o autor procede à figuração de personagens e de modelos de personagens que migram para sua produção. Dentre outras, o crítico aponta a configuração da personagem como ficção: “aquela em que o *termo* e o *conceito de personagem* são utilizados para sublinhar a importância de certas entidades e atitudes, bem como a eficácia de certas ações” (Reis, 2016, p.34). Conforme esclarece, essa escolha delinea a personagem “como categoria central da narrativa, em termos estéticos e ideológicos.” (*ibidem*; grifos nossos).

Esse tipo de figuração está presente em *O mandarim*. Reis cita três trechos da novela em que o Diabo é assim configurado; na primeira, embora o narrador afirme não acreditar em religião, em Deus ou no Diabo, ele diz que estes são “dois *personagens*, velhos como a Substância” (Queirós, 1992, p.89; grifo nosso). Na segunda citação, Reis (2006, p.35) destaca que “a designação é retomada em relação à figura burguesa do Diabo” descrita ao fazer a proposta tentadora a Teodoro: “Eu sei o que deve a si mesmo um cristão. Se este *personagem* me tivesse levado ao cume de uma montanha na Palestina [...]” (Queirós, 1992, p.97; grifo nosso). E, na terceira vez: “Uma noite, recolhendo só por uma rua deserta, vi diante de mim o *Personagem* vestido de preto com o guarda-chuva debaixo do braço [...]” (*idem*, p.191; grifo nosso).

Quem melhor que o Diabo, feito personagem burguês, para representar as ambições e o materialismo de um pobre amanuense roído por desejos mundanos que somente a riqueza poderia proporcionar? Em estudo anterior sobre a figura demoníaca e sua utilização em obra queirosiana, observamos que, após o romantismo reabilitar as paixões e a busca de liberdade, o Diabo gradativamente passou a ser mais apreciado, à medida que, sob os influxos do cientificismo, o homem deixou de temer sua face interior sombria. E ainda, com a valorização do individualismo, passou a analisá-la com prazer, “o que era diabólico agora traduz a liberdade de espírito e de ideias, o desfrute da vida, dos prazeres terrenos e da modernidade” (Siqueira, 2012a, p.45), compreendendo um aspecto mais simbólico e psicológico. Conforme explica Robert Muchembled:

O demônio interior moldou-se, assim, pelo narcisismo de seu hóspede, o que inverteu os códigos estabelecidos, a eles unindo o gosto sulfuroso do pecado e do prazer perverso da transgressão. Depois das fulgurantes experiências de Baudelaire, Satã se transformou suavemente, *burguesmente*, deixando o universo dos artistas e dos intelectuais torturados para tornar-se um grande suporte da publicidade, um produto de apelo capaz de desencadear reflexos pavlovianos de prazer. (Muchembled, 2001, p.300)

Não por coincidência o historiador francês salienta a transformação desta figura em uma representação simbólica da sedução do consumo para a burguesia ávida de prazer. Nada melhor que o próprio aspecto maligno e obscuro do ser humano para simbolizar o mal materializado na ambição burguesa, na sua sede de consumo que a tudo monetiza; em outras palavras, a perda, ou melhor, a permeabilidade do limite moral diante do apelo capitalista. Eça lança mão a esse simbolismo² para atender ao seu discurso paródico relacionado ao paradoxo do mandarim. Utilizamos aqui a concepção de Linda Hutcheon (1985, p.17), que considera a paródia como “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado”. O recurso é tomado como recriação a partir da distância crítica, evidenciado mais pela diferença. Assim, a “história inacreditável” (Berrini, 1992, p.40) é efetivada por meio da enunciação que, engendrada a partir da identificação entre o egoísmo ganancioso burguês e a figuração da transgressão diabólica, serve ao intuito ficcional de Teodoro.

Sobre esse tipo de configuração, Carlos Reis (2016, p. 35) afirma: “as personagens são tentadas a inventar personagens, mesmo sem serem escritores, porque precisam delas para as suas ações”. O narrador configura esta personagem diabólica de modo a atender a sua necessidade de fabulação para justificar suas atitudes e escolhas morais. Em decorrência, atenta para a ausência dos traços tradicionalmente atribuídos ao Diabo caracterizando-o como qualquer burguês “[...] todo vestido de preto, de chapéu alto, com as duas mãos calçadas de luvas negras gravemente apoiadas ao cabo de um guarda-chuva. Não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão *classe média* como se viesse da minha repartição...” (Queirós, 1992, p.89; grifo nosso). Na segunda vez que o encontra, o narrador menciona o uso de uma “sobrecasaca burguesa” (*idem*, p.191). A identificação física e ideológica entre os dois é reforçada tanto pela referência à semelhança a qualquer um de sua repartição, quanto pelo argumento de que, por pertencer à classe média, ele não se ilude com a existência de Deus ou do Diabo “enfaruscado e manhoso, ornado de cornos” (*idem*, p.89).

O nome do protagonista também enfatiza a relação intertextual com o paradoxo do mandarim e constituiu um indício importante da figuração deste: Teodoro, originado do grego, significa “dom ou presente de deus” (*Dicionário de nomes próprios*, 2018). Simbolicamente, ele é definido pela dádiva divina/ diabólica recebida em pacto: os milhões do mandarim, e,

² Antonio Augusto Nery (2010) apresenta um amplo estudo dessa figura recorrente na obra queirosiana.

por conseguinte, pelo apreço à fortuna. No discurso paródico empreendido pelo narrador, o desafio feito pelo Diabo, em uma lógica muito particular, é justificado como uma reação à situação de dependência e pobreza, sublinhada na composição da própria imagem servil detalhada durante o falso tempo idílico:

Enguiço era com efeito o nome que me davam na casa – por ser magro, entrar sempre as portas com o pé direito, tremer de ratos, ter à cabeceira da cama uma litografia de Nossa Senhora da Dores [...] e corcovar. Infelizmente corcovo – do muito que verguei o espinhaço, na Universidade, recuando como uma pega assustada diante dos senhores Lentos; na repartição, dobrando a fronte ao pó perante os meus Directores-Gerais. Essa atitude de resto convém ao bacharel [...] e a mim garantia-me a tranquilidade... (Queirós, 1992, p.83)

A submissão descrita, embora constituísse uma estratégia para viver tranquilamente dentro de suas possibilidades, não o impedia de ambicionar confortos e ‘alegrias sociais’, por isso pedia a Nossa Senhora das Dores e também comprava bilhetes de loteria. O trecho, além de delinear a função conativa da linguagem presente no discurso do narrador prescrevendo um modo de agir conveniente para o bacharel, deixa entrever a falsa resignação da personagem e seu comportamento dúbio. Aqui emerge a ironia retórica, isto é, o tropo relativo à disputa entre duas posições contrárias, fundamentado em dizer algo, em certo contexto, para dar a entender o seu oposto, sem dizê-lo de fato, mas deixando certas pistas para que seja entendida como tal.

Na prosa queirosiana, este recurso serve ao jogo de ludíbrio e engano efetuado pela personagem. Assim, enquanto constrói a apresentação de seu passado, a alternância entre formas verbais do pretérito e do presente do indicativo desvela sutilmente esse recurso enganoso: “Depois, nunca *fui* excessivamente infeliz – porque não *tenho* imaginação...”, “*Sou* um positivo. Só *aspirava* ao racional, ao tangível, ao que já fora alcançado por outros no meu bairro, ao que *é* acessível ao bacharel” (*ibidem*; grifos nossos). O narrador deixar entrever como sua perspectiva é muito semelhante aquela do Teodoro amauense: um bacharel ambicioso e prático à espera de uma oportunidade para satisfazer seus desejos.

Com efeito, esta oportunidade é representada pelo desafio diabólico de matar o mandarim para lhe herdar a riqueza por meio do toque em uma campanha. Ao colocar o Diabo como o autor do desafio de escolha entre fortuna criminosa ou pobreza com comportamento moral, Eça conjuga outras ressonâncias a essa discussão ética. A primeira, refere-se ao pacto diabólico. Não se pode ignorar a possibilidade de relação deste diálogo tentador com aquele

empreendido entre Mefistófoles e Fausto; embora a ambição pelo conhecimento esteja muito distante deste pacto. A diferença é acentuada por alguns traços que sugerem a presença do discurso irônico paródico ao apresentar Teodoro como o oposto de Fausto, assim descrito por Mefistófoles:

Fermento o impele ao infinito,/ Semiconsciente é de seu vão conceito;
Do céu exige o âmbito irrestrito/ Como da terra o gozo mais perfeito,
E o que lhe é perto, bem como o infinito,/ Não lhe contenta o tumultuoso peito.
(Goethe, 2004, p.53).

Enquanto o Diabo da obra alemã ressalta em Fausto a ânsia de infinito, de busca que não se atém ao que está perto ou conceituado, em contraposição, Teodoro apresenta-se desse modo: “não tenho imaginação: não me consumia, rondando e almejando em torno de paraísos fictícios, nascidos da minha própria alma desejosa [...] Sou um positivo” (Queirós, 1992, p.83).

A paródia efetua “uma distanciação crítica entre o texto fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia” (Hutcheon, 1985, p.48), aqui ela se mescla à ironia de forma cômica. Teodoro diversamente de Fausto não está interessado no conhecimento absoluto do mundo e de questões filosóficas, mas de luxo, de conforto e prazeres sensuais. Destarte, para seduzir este contumaz materialista, toda a argumentação do Diabo queirosiano é desenvolvida em relação aos bens materiais luxuosos – vinhos, carruagens, palacetes – e aos prazeres proporcionados pela fortuna – apresentações artísticas, convites para eventos seletos e, especialmente, a companhia de belas mulheres –, em oposição à situação humilde da personagem salientada de início: “Aqui está o seu caso, estimável Teodoro. Vinte mil réis mensais são uma vergonha social!” (Queirós, 1992, p. 93). Esta afirmação, por definir a felicidade no gozo destes prazeres nega a alegada “rotina feliz” descrita anteriormente pelo narrador que, por sua vez, acaba por concordar com seu interlocutor, enquanto suas “pupilas já rebrilham” e tem “as faces abrasadas” (*ibidem*).

Outrossim, a configuração desta personagem diabolicamente burguesa, ao propor o desafio, também parodia a “tentação da montanha”, referência ao episódio em que Satã, em uma montanha da Palestina, oferece a Jesus o mundo todo, o domínio sobre povos, nações, riqueza e glória (*cf.* Lucas, 4, v. 6–7) em troca de adoração. De forma cínica, o narrador ironiza essa comparação explicando conhecer “seus autores”, que poderia ter seguido o exemplo ilustre e dizer: “O meu reino não é deste mundo!”; todavia, naquele contexto medíocre, de um quarto de pensão modesta em Lisboa, sem ter a

responsabilidade de “profundidades etéreas”, ele não poderia ignorar a fortuna: “Mas eram cento e tantos mil contos, oferecidos à luz de uma vela de estearina, na Travessa da Conceição” (Queirós, 1992, p.97). O cinismo da justificativa evidencia o oposto do desprendimento e do amor representado por Cristo e, ao mesmo tempo, não identifica esta personagem tentadora a Satã, mas a qualquer burguês “um sujeito de chapéu alto, apoiado a um guarda-chuva...” (*ibidem*).

Ele tocou, pois, a campainha. Não houve testemunhas desse encontro diabólico, Teodoro repentinamente parece acordar sozinho em seu quarto, duvida do ocorrido em favor de um sonho. Entretanto, após um mês, ao receber a ordem de pagamento de milhões passa a acreditar na herança, a despeito de ainda se recusar a crer na existência do Diabo. Atribui o recebimento a um fenômeno sem explicação sobre o qual não quer refletir. Apesar do alegado racionalismo, o fantástico, negado insistentemente em relação ao encontro diabólico, é instaurado com a chegada da herança do mandarim.

A conjugação entre realidade e fantasia

O uso ao recurso fantástico causou surpresa a alguns críticos à época da publicação da novela; certamente ainda presos aos pressupostos do realismo, não puderam perceber a diversificação de recursos e procedimentos estéticos enunciada na novidade do prólogo já comentado. No texto “Idealismo e realismo”, composto à maneira de um prefácio para a segunda edição de *O Crime do Padre Amaro* (1876), o autor havia esclarecido a independência de sua produção em relação à concepção de “escola realista”, que será melhor explorada a partir de *O mandarim*. Na produção queirosiana, a utilização da técnica de observação da realidade não objetiva a imitação direta, mas, a organizar certos aspectos da realidade de maneira estética, conciliando imaginação e realidade para desvelar a arte como criadora de uma ‘ilusão do real’.

Desse modo, na narrativa em análise, o recurso fantástico serve aos propósitos da ironia buscando revelar uma “moralidade discreta”. O jogo entre realidade e criação estética desnuda outro aspecto da ficção queirosiana: o caráter inventivo e crítico aliado a uma mensagem implícita enunciada por um processo marcado pela ironia em diferentes usos. Por sua vez, o fantástico, por questionar o conceito de realidade, constitui uma ferramenta subversiva e questionadora:

No texto fantástico, a imaginação inventa realidades inexistentes ou não concretas que fazem emergir novos aspectos da realidade circundante. O confronto entre real empírico e a violação de sua ordem natural e física, assim como a ruptura da coerência universal, converte-se em uma forma subversiva de experimentar a realidade humana e transcendê-la. (Siqueira, 2012b, p.105–106).

O pacto efetivado por Teodoro delineia uma estratégia de criação de um acontecimento fantástico para edificar, sobre essa base, uma versão crítica e irônica do paradoxo do mandarim sem abdicar das nuances simbólicas promovidas pelas paródias presentes. Tal organização possibilita a presença simultânea do fantástico e da ‘ilusão de real’ sem a anulação de um pelo outro. Eça cria um tipo de realismo que implica a consideração de seu oposto – o inexplicável e misterioso – uma vez que sua produção está relacionada à sondagem da mente humana e da realidade, regiões e fronteiras ambíguas entre visível e invisível, o ser e o parecer, os valores e a ausência destes.

Em consonância com essa situação ambígua, Teodoro, apesar de atribuir ao sonho a conversa com o Diabo, age de modo resoluto ao conversar com o funcionário do banco e instintivamente inventa uma mentira para justificar a fortuna recebida: “ – Está bem! O Mandarim... esse Mandarim que disse portou-se com cavalheirismo. Eu sei do que se trata: é uma questão de família. Deixe aí os papéis... Bons dias” (Queirós, 1992, p.103).

A utilização do discurso direto durante a conversa com o funcionário da companhia de valores salienta a voz da personagem revelando sua perspectiva naquela época. Os indícios e contradições narradas criam uma personalidade duvidosa, suspeita e maleável, digna de pouca credibilidade logo no início de sua história.

É relevante assinalar que ao receber a notícia, Teodoro não se incomoda com o fato de ter cometido um assassinato. Como tudo acontecera em seu quarto e sem o contato com o corpo morto, esse distanciamento tem o efeito de afastar a personagem da ideia de crime, conforme discutimos. O fato de a conversa diabólica ter ocorrido em particular, longe do cerceamento coletivo imposto pelo meio social, também facilita a situação e evidencia o pensamento voltado unicamente à realização de sua ambição. Essa ação se coaduna com a concepção de Diderot de que o distanciamento atenua os sentimentos, assim como “a moralidade é o resultado de circunstâncias e coações específicas, físicas e históricas” (*apud* Guinzburg, 2001, p.206). Ao discutir a questão, Guinzburg observa que Balzac, no romance *Modeste Mignon* (1844), já apontava a indiferença geral dos europeus em relação à violência da Inglaterra na

Índia ou à condenação de mulheres à fogueira em passado não muito distante. A análise salienta que as possibilidades criadas pelo progresso influenciam, a distância, a vida de todos, naturalizando a indiferença. E conclui observando que na economia, o lucro de uns pode promover, indiretamente, o sofrimento de outros muito distantes, “forçados à miséria, à desumanização ou até à morte”; contudo, isto não gera nenhuma modificação na rotina das pessoas (Guinzburg, 2001, p.210).

Questão que Eça de Queirós levanta de maneira simbólica: o processo capitalista leva o burguês a escolher a riqueza a despeito das consequências humanitárias; contudo, a narrativa colocará em discussão os limites da consciência que não são tão facilmente definidos nessas novas relações. A partir desse fato, o jogo entre a enunciação e o que revelam as entrelinhas da narração compõe paulatinamente a figuração de Teodoro desvelando sua feição diabólica no que tange aos valores burgueses, mas também o sofrimento decorrente desta escolha.

Logo que recebe a fortuna, o caráter demoníaco e o talento para a mentira são desmascarados no pensamento: “De ora em diante cabia-me a impassibilidade de um Deus – ou de um Demónio...” (Queirós, 1992, p.103). Por perceber que o poder do capital centra as atenções sobre ele, começa a agir de forma arrogante, como qualquer indivíduo de classe abastada. O comportamento representado é comum na sociedade, por isso, nenhuma outra personagem manifesta qualquer admiração ou surpresa com a mudança de comportamento. O modo de tratamento “Vossa Excelência” e os elogios ditos por Silvestre, Juliano & C.^a exemplificam a subserviência ao capital. Igualmente, a sociedade portuguesa passa a respeitá-lo e a lisonjeá-lo. A crítica satírica a esse respeito é delineada pelo exagero de certas afirmações: “todos vinham suplicar, de lábio abjecto, a honra do meu sorriso e uma participação no meu ouro”, “Todos os cidadãos me traziam presentes como a um Ídolo sobre o altar”, “Quando o meu intestino se aliviava com estampido – a Humanidade sabia-o pelas gazetas” (*idem*, p.117). Em resposta a esse servilismo, emerge a face arrogante e agressiva de Teodoro: primeiramente foi ríspido com Madame Marques, depois, com funcionários diversos: “berrei ao cocheiro”, “respondi com brutalidade”.

Os traços distintivos desse estofado interior da personagem emergem em pequenos momentos nos quais o discurso direto é utilizado em conjunto com o exagero das descrições sinalizando o olhar irônico e impiedoso do autor a respeito da elite emergente. Assim, Teodoro, “bestializado num gozo de Nababo”, passa a ostentar e a agir excêntrica (*idem*, p.111). A narração expande-se no exagero cômico da descrição do júbilo relativo à riqueza:

Atulhei as algibeiras devagar, aos punhados: e na rua, ajoujado, icei-me para uma caleche. Sentia-me gordo, sentia-me obeso, tinha na boca um sabor de oiro [...] Enfim, atirando o chapéu para a nuca, estirando a perna, empinando o ventre, arrotei formidavelmente de flatulência ricaça... (*idem*, p. 109)

Em casa despejei oiro sobre o leito, e rolei-me por cima dele, muito tempo grunhindo num gozo surdo. (*idem*, p.111)

Ao usar o discurso direto e formas verbais na primeira pessoa do pretérito perfeito, Teodoro expõe as próprias ações e se ridiculariza. Porém, essa representação irônica deixa claro o distanciamento entre ele e o narrador, como se não fossem a mesma pessoa – de certo modo, não são mesmo, porque a voz do homem experiente que narra não é mais o amanuense pobre e submisso. Esta é outra estratégia de enunciação, o narrador adota uma máscara satírica de moralidade para salientar seu distanciamento das situações descritas. Por exemplo, quando se dobra na presença do diretor-geral apesar de estar riquíssimo, a voz narrativa cheia de soberba avalia cinicamente a ação: “Era o hábito da dependência: os meus milhões não me tinham dado ainda a verticalidade à espinha...” (*idem*, p.111), porém, as formas verbais utilizadas no pretérito imperfeito indiciam a proximidade entre narrador e personagem.

O discurso irônico exige uma participação atenta do leitor que precisa perceber a oposição entre o que diz o narrador e o que faz. Teodoro critica os vários estratos da sociedade portuguesa devido à bajulação e subserviência à riqueza, como se não se portasse de modo idêntico. A ação de assassinar o mandarim pela herança demonstra, de modo contundente, essa similitude a todos os criticados, assim como “o hábito da dependência”, aludido antes. Esta nota dissonante é reforçada pelo exagero satírico em relação às ações da personagem, transformando o pretenso ‘discurso moral’ em discurso parodiado.

Boris Schnaiderman, no artigo “Paródia e mundo do riso”, ao comentar as relações de compartilhamento do traço ambíguo, dissonante e plural entre o riso, a ironia e a paródia, cita considerações de D. S. Likhatchóv e A. M. Pantchenko que exemplificam a mescla de todos os recursos empregados por Eça discutidos aqui:

Exteriormente, em sua camada superficial, o riso deforma intencionalmente o mundo, faz experimentos com ele, priva o mundo de explicações racionais e ligações de causa e efeito, etc. Mas, destruindo, o riso, ao mesmo tempo constrói: ele cria o seu antimundo fantástico, que traz em si determinada concepção do universo, determinada relação com a realidade ambiente. Esta relação do riso

com a realidade é variável nas diferentes épocas e em diferentes povos. (*apud* Schnaiderman, 1980, p.90-91)

No ‘antimundo fantástico’ de Eça, a relação com a realidade oitocentista constitui o foco da narrativa, embora não esteja explícita. Se considerarmos a afirmação “[...] o que é mais notável na paródia moderna é o seu âmbito intencional do irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador” (Hutcheon, 1985, p.17), fica evidente que a ironia não é utilizada por Teodoro somente para zombar de si mesmo, um medíocre ambicioso; mas, principalmente para ridicularizar a burguesia lisbonense afeita as mesmas atitudes.

Contudo, a arte de Eça de Queirós não se define por proporcionar uma apreciação fácil ou óbvia, pelo contrário, realça a complexidade da linguagem literária como recurso eficaz para a análise do ser humano e da sociedade igualmente complexos. Emerge daí a questão da consciência simbolizada pela figura do mandarim morto que assombra a vida de prazeres do protagonista e também é o motivo da enunciação moralista deste.

O fantasma do mandarim incomoda e causa constrangimento, porém, não o impede de usufruir da riqueza adquirida. As aparições são imagens diáfanas que facilmente evaporam, indicando a falta de substância do alegado arrependimento. Não parece constante esse remorso e, apesar de buscar imprimir uma aura moral e pedagógica à sua narração, pequenos comentários, a inconstância de atitudes e a comicidade no exagero das descrições sinalizam uma falta de convicção. Estas dissonâncias no discurso levam o leitor a suspeitar da sinceridade do narrador. De início, pelo uso do paradoxo utilizado aqui como figura de pensamento: “Preciso matar este morto!” (Queirós, 1992, p.119). Depois, porque o exagero na descrição do sofrimento e de práticas religiosas converte-se em revolta lasciva: “Para esquecer este tormento complicado, entreguei-me à orgia. [...] Dava festas à Trimalcão” (*idem*, p.127).

Mesmo a viagem à China para ‘reparar’ o crime é um embuste que objetiva legitimar a herança enunciada sempre pelo pronome possessivo em primeira pessoa: “a posse dos meus milhões” (*idem*, p.129). Esta escolha lexical denotando a convicção da posse, é reafirmada de forma contundente após as atribuições vividas: “Retirar-me com os meus milhões era a desforra mais prática [...] Além disso, Ti-Chin-Fú e seu papagaio continuavam invisíveis [...] e já o aplacamento do remorso visível diminuía em mim singularmente o desejo de expiação...” (*idem*, p.175).

Em suma, o discurso do narrador protagonista deslinda, simultaneamente, seu caráter interesseiro e egoísta, como também a inconstância do

remorso sentido, haja vista que desaparecera ao longo das aventuras chinesas. Reafirma essa leitura o fato de ele não suportar uma vida modesta, quando a visão do mandarim reaparece. Ele não mais consegue lidar com uma rotina sem riqueza nem ser alvo de desprezo dos antigos bajuladores. A revolta contra os maus tratos sofridos é um claro sintoma da ambiguidade vivenciada e dos valores internalizados. A argumentação arditamente construída reforça o não dito explicitamente, mas presente na seguinte afirmação: “Mas um sofrimento maior veio amargar os meus dias” (*idem*, p. 189) – ou seja, ser pobre é pior que o incômodo da consciência.

Entra em cena o recurso mais instigante: a negação de todo o discurso moral construído pela enunciação. A narração autodiegética parecia organizada sob a forma de confissão, de exemplo; entretanto, ao não se admitir responsável pelo crime executado e imputá-lo à fraqueza humana, à matéria inferior de que é feito, a voz narrativa, com sagacidade, desloca não somente a culpa, mas também o relato moralista, que deixa de constituir um ato de pesar e de contrição para estabelecer uma constatação – cínica e descrente.

Para Hélder Garmes (2016, p.53–54), Teodoro narrador busca apontar que é errado assassinar o mandarim, apesar de admitir a inutilidade do aviso, devido ao ceticismo em relação à natureza humana. E esclarece o posicionamento de Eça de Queirós:

Desde *O mandarim*, deixa evidente a ideia de que a realidade se regia por princípios materiais, ditados pelo capital, incompatíveis com a ética de base cristã, que poderia ser uma referência para o comportamento dos homens, mas jamais uma realidade na sociedade capitalista em que vivia. (*idem*, p.55)

De fato, as alusões ao materialismo burguês feitas por Teodoro ao longo da narração são agregadas em favor de sua incredulidade: por não crer em Deus e em seu perdão, também não acredita na possibilidade de redenção. A riqueza influenciou Teodoro: transmutou o desejoso em satisfeito, o submisso em arrogante, explicitou o desgosto da constatação do amor interesseiro e da adulação, o embaraço da consciência e a convicção cínica da falha humana. Sendo assim, não tem como se arrepender ou compreender intimamente esse valor humanista. Essencialmente burguês em sua formação e vivência, ele não consegue abrir mão da fortuna material por um bem espiritual não percebido.

A moralidade pela ótica da ironia *humoresque*: comédia de enganos

Emerge, então, a ironia mais refinada chamada *humoresque* – aquela que se imiscui como uma voz em contraposição à voz intradieética e ao uso da ironia retórica e imprime um outro sentido. Este recurso marca o jogo de enganos e desata significações e ideologias: conhecer o luxo, os prazeres e o poder proporcionados pela riqueza leva à descrença em relação ao homem, às instituições e à sociedade. É uma constatação suficiente para despertar a consciência, mas não conduz ao arrependimento profundo ou à renúncia desse conforto.

A obra projeta a perspectiva de que o ser humano tem motivações internas que explicam as suas atitudes diante da realidade multifacetada. Teodoro, como metáfora do burguês, pode ser definido pela escolha ao capital, porém, sua construção enquanto ‘figura humana’ não é composta somente de ambições. A presença de sofrimento e de idiosincrasias atribui uma consciência à personagem e problematiza a questão, no sentido de promover a interrogação do presente a partir de uma atitude crítica de avaliação da experiência humana construída historicamente (Chevallier, 2013). Isto é, Eça busca levar à reflexão sobre os limites da consciência, temática constante em sua produção. A diferença nesta novela está baseada no afastamento do autor dos preceitos positivistas, provavelmente, devido às influências do contexto finissecular, de compreensão de que a racionalidade não garante as escolhas éticas, da percepção da realidade coetânea sob uma ótica mais dialética que valoriza a imaginação como complemento da racionalidade e, provavelmente, por perceber que entre razão e desejo, a primeira pode facilmente ser iludida.

O questionamento viabilizado pela expressão complexa e pela ambiguidade da ironia *humoresque* busca despertar uma leitura crítica e dialógica. Como recurso linguístico que objetiva “demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo”, este tipo de ironia caracteriza o texto assim organizado “como código evanescente e lugar de passagem” (Duarte, 2006, p.31–32), funcionando como um convite à decifração. Assim, ao explicar os efeitos deste tipo de ironia, Lélia Parreira Duarte salienta que esta:

explora assim com virtuosidade a dissociação entre o ser e o parecer, o equívoco entre parecer e o aparecer, o desacordo do pensamento com a ação, do pensamento consigo mesmo. (*idem*, p. 34)

A ironia *humoresque* é, portanto, lugar simultaneamente do não já ou ainda não, da afirmação e da negação; lugar em que se constrói, com o fio penelpeano do simbólico, uma permanente oscilação entre o real e o imaginário. (*idem*, p. 38)

A criação de narrador astuto capaz de iludir o leitor e (quase) levá-lo a concordar com a generalização da máxima burguesa que sobrevaloriza o dinheiro pode levar a falsa impressão de que Eça parece relativizar o problema ao final da obra, mas, na verdade, a ironia *humoresque* aqui empregada demonstra que não há escolha fácil, não há definições peremptórias ao se discutir o arbítrio humano. Este tipo de ironia impõe a dúvida e o questionamento ao salientar a ambiguidade entre o remorso simbolizado pelo fantasma do mandarim e a escolha de continuar a usufruir da fortuna ilícita. Eça antevia, ainda embrionariamente, a falência das verdades estabelecidas, e o advento do modernismo em sua diversidade.

A despeito da tentativa de naturalização da opção pelo crime diante da riqueza, por meio da generalização de que todos os seres humanos assim o fariam, os recursos arquitetados finalizam a narrativa na forma de enigma nunca plenamente decifrado. Diversamente, funcionam como um prisma que refrata outras possibilidades: além da certeza da ambição pragmática do burguês que repenica a campanha, sugere outras eventualidades de escolha humana conforme o livre arbítrio, a consciência, ou a concepção moral de cada indivíduo.

O autor salienta ainda outro tema constante em suas agudas análises sobre a burguesia: o vazio interior, a falta de estofo ético da personagem não se deve somente à idolatria do capital, mas também à conjunção da ociosidade com a ausência de objetivos verdadeiros que direcionem a vida interior e sirvam de motivação para a ação. Sem esta motivação, a vida de Teodoro é apenas a certeza do prazer vazio e interesseiro.

De outra parte, a indicação presente no Prólogo da novela, indicando-a como “Comédia inédita” (Queirós, 1992, p.79) possibilita que seja relacionada ao modo irônico de ficção, segundo as concepções de Northrop Frye em *Anatomia da Crítica*. O teórico efetua uma análise dos modos de ficção no decurso da história, em que considera a arte moderna – do final do século XIX e do século XX – dominada pela ironia, por ser esta a verdadeira forma do pensamento contemporâneo, caracterizado pelo questionamento autocrítico e demolidor. Dentre os modos ficcionais cômicos propostos, Frye define a comédia irônica como “o tipo de paródia intelectualizada de formas melodramáticas” (Frye, 2014, p.163). Seria “dirigida às pessoas, que podem perceber que a violência homicida é menos um ataque a um indivíduo maligno

à sociedade virtuosa do que um sintoma do próprio vício dessa sociedade” (*ibidem*).

Atento à corrupção da sociedade favorecida pelo desenvolvimento do capitalismo em Portugal e também cômico de que o realismo não era o único meio de criticar a disposição errônea tomada pela burguesia, Eça arquiteta essa refinada composição moderna – paródia intelectualizada – tanto pela diversidade de recursos empregados quanto pela inquietante ambiguidade.

A provocação argutamente orquestrada por Eça de Queirós parece não ter sido muito bem aceita ou compreendida. O que influenciou, provavelmente, a escrita, quatro anos após a publicação da primeira edição, de um prefácio para edição francesa de *O mandarim*, no qual justifica a opção pela fantasia em favor da inclinação da alma portuguesa a essa perspectiva. De qualquer forma, esta instigante narrativa continua a inquietar seus leitores, especialmente por revelar uma aguçada compreensão sobre o drama humano diante dos apelos do desejo.

Referências

- BERRINI, Beatriz (1992). Introdução. In: QUEIRÓS, Eça de. *O mandarim*. Edição de Beatriz Berrini. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p.15-74.
- BORGES, Jorge Luis (1999). Pierre Menard, autor de Quixote. In: _____. *Ficções*. Trad. de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999. vol. 1.
- BOSI, Ecléa (1994). *Memória e sociedade – lembranças de velhos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- CANDIDO, Antonio (1992). A personagem do romance. In: CANDIDO, A. *et al.* (orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectivas, p.51-80.
- CHEVALLIER, P. (2013). Que veut dire faire une histoire des problématisations? In: BOQUET, D., DUFAL, B., & LABEY, P. (eds.). *Une histoire au présent. Les historiens et Michel Foucault*. Paris: CNRS, p.121-135.
- DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. Disponível em: <https://www.dicionariodenomes-proprios.com.br>. Consulta em 02 de julho de 2018.
- DUARTE, Lélia Parreira (2006). Artes & manhas da ironia e do humor. In: _____. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PucMinas/ Alameda, p.17-50.
- FRYE, Northrop (2004). *Anatomia da Crítica*. Quatro Ensaios. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: Realizações Editora.
- GARMES, Hélder (2016). O irrealismo em Eça e Machado. *Todas as Letras*. São Paulo, Edição Especial, p.49-56.
- GOETHE, Johann Wolfgang (2004). *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34.

- GUINZBURG, Carlo (2001). Matar um mandarim chinês. As implicações morais da distância. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, p.199–218.
- HUTCHEON, Linda (1985). *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- LUCAS [Evangelho]. In: *Bíblia Sagrada*. Edição Pastoral. Disponível em: http://www.paulus.com.br/biblia-pastoral/_PWK.HTM. Consulta em 20 de junho de 2019.
- MUCHEMBLED, Robert (2001). *Uma história do diabo: séculos XII–XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- NERY, Antonio Augusto (2010). *Diabos (diálogos) intermitentes: individualismo e crítica à instituição religiosa em obras de Eça de Queirós*. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de (1992). *O mandarim*. Edição de Beatriz Berrini. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- REIS, Carlos (2016). Eça de Queirós e a personagem como ficção. *Revista de Estudos Literários [Eça e Machado: Diálogos transatlânticos]*, 6, 26–60.
- SCHNAIDERMAN, Bóris (1980). Paródia e mundo do riso. *Tempo Brasileiro* (Rio de Janeiro), 62, 89–96.
- SIQUEIRA, Ana Marcia A. (2012a). Rebeldia e oportunismo: uma história do diabo queirosiano. *Imagens da Educação*, 2(1), 39–49.
- _____. (2012b). Realismo e fantástico: o diabo na ficção queirosiana. In: *Anais do XXIII Congresso Internacional da ABRAPLIP*. São Luís: EDFMA, vol.1, p.102–123.

