

REFLEXÕES EM TORNO DO DISCURSO FANTÁSTICO: *O MANDARIM* DE EÇA DE QUEIRÓS

Vera Lúcia Dietzel*

Abstract: Based on Eça de Queiroz's (1845-1900) *O Mandarim* (1880), the present study seeks to reflect on the notion of incerteza linked to the fantastic literature (Vax 1965, Caillois 1966, Todorov 1970, Bessière 1974, Penning 1980), as well as on the three main characteristics of the fantastic discourse (Todorov 1970): 1. the narrator as protagonist; 2. figurative language, particularly irony and exaggeration; 3. irreversibility of the time. It becomes evident that the relation between irony and humour, and between smile and fear lends greater complexity to the fantastic (Vax 1983). Although a text immanent analysis does contribute to a better understanding of the fictional machinery, final considerations are drawn on the importance of reflections on the *social world and mental universe* (Bessière 1974) of the main character, since the psychology of the individual is by analogy the psychology of the society and the devil plays a very important role in the so called collective symbolism. Eventually a few considerations are made about the realist Author and his mockery of the exotic-romantic, as well his subtle criticism on the recent colonial past (Chinese from Macau being exported to Cuba).

Resumo: Tomando como base *O Mandarim* (1880) de Eça de Queirós (1845-1900), o presente estudo procura refletir sobre a noção de incerteza conferida à literatura fantástica (Vax 1965, Caillois 1966, Todorov 1970, Penning 1980), assim como a respeito de três características principais do discurso fantástico (Todorov 1970): 1. o eu narrador-personagem; 2. linguagem figurativa, particularmente ironia e hipérbole; 3. irreversibilidade do tempo. Torna-se evidente que a relação entre ironia e humor, sorriso e medo, confere ao fantástico maior complexidade (Vax 1983). Embora uma análise imanente do texto leve a uma melhor compreensão da máquina ficcional, considerações finais apontam para a importância de reflexões sobre *o mundo social e o universo mental* (Bessière 1974) do protagonista, desde que a psicologia do indivíduo é, por extensão, a psicologia da sociedade e o diabo desempenha um papel fundamental no chamado simbolismo coletivo. Finalmente, são tecidas algumas considerações sobre o autor e a zombaria dirigida ao exótico-romântico, assim como a sutil crítica ao passado colonialista recente (chineses de Macau exportados a Cuba).

Palavras-chave: discurso fantástico; narrador-protagonista; linguagem figurativa; diabo; simbolismo coletivo; Literatura Fantástica; exótico; colonialismo português; Todorov; Roger Caillois; Louis Vax; Irène Bessière; Eça de Queirós; *O Mandarim*

Key words: fantastic discourse; narrator-protagonist; figurative language; devil; collective symbolism; Fantastic Literature; exotic; Portuguese Colonialism; Todorov; Roger Caillois; Louis Vax; Irène Bessière; Eça de Queiroz; *O Mandarim*

* Doutoranda da Ludwig-Maximilians-Universität, Munique, Alemanha.

1. Introdução

O fantástico constitui, sem dúvida, um componente essencial em *O Mandarim* (1880) de Eça de Queirós (1845-1900).¹ O amanuense do Ministério do Reino, Teodoro, narra seus fracassados esforços no sentido de explicar o inexplicável. Cedendo à tentação do Diabo, que aparece em forma humana, vem a repenicar uma campanha, que, provocando a morte de um mandarim na China, permite-lhe herdar riquezas imensas. A causalidade dos fatos foge ao senso comum e às explicações racionais da lógica científica. A narrativa joga com a relação entre ironia e humor, sorriso e medo, o que, segundo Louis Vax (1983 : 21-23), torna o fantástico muito mais complexo.²

Zondergeld (1983) ressalta tanto o fantástico como o caráter de *parábola satírica* de *O Mandarim*. Jolles (1976 : 211) esclarece em *Formas simples* que uma *parábola* refere-se a uma narrativa na qual uma idéia abstrata é visualizada através de um *exemplo*, um gênero literário com intenção moralizante. A *sátira*, por sua vez, é uma zombaria dirigida ao objeto que se repreende ou se reprova e que nos é estranho. Enquanto na sátira, o trocista não se solidariza com o objeto da troça, na *ironia* o mesmo é afetado por aquilo que zomba. Embora Eça no *Prólogo* reitere a *moralidade discreta* da obra, fica difícil distinguir as linhas extremamente tênues, separando uma sátira destrutiva de uma ironia didática.

Para Marcel Schneider (1964), o fantástico, quase confundido com o maravilhoso, *pesquisa o mundo interior; brinca com a força da imaginação, com o medo vital e com a esperança de felicidade futura*.³ No entanto, uma das definições mais repetidas é a de Roger Caillois (1966): uma ruptura na realidade, isto é, leis até então consideradas universais, de validade geral, são quebradas, dando lugar a um mundo ameaçador.⁴

¹ As citações serão feitas em texto com a indicação do número da página entre parênteses e referem-se à edição da Europa-América : Mira-Sintra, com ano de publicação não especificado.

² Selma Calasans Rodrigues destaca, dentro do caráter da Série Princípios da Editora Ática, São Paulo, em *O fantástico* (1988), aspectos básicos sobre a matéria. Análises importantes sobre “Fantasia y realismo mágico en Iberoamérica” encontram-se compiladas in: *Otros mundos, otros fuegos* (1975), Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Latin American Studies Center of Michigan State University. Para uma visão global sobre o fantástico em arte e na literatura, cf. Christian W. Thomsen & Jens Malte Fischer (Orgs.), *Phantastik in Literatur und Kunst* (1980), Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Mario Praz no seu clássico *La carne, la morte e il diavolo nella Letteratura Romantica* (1930), Milano / Roma: Soc. Editrice “La Cultura”, que vai além do decadentismo de fim de século, oferece uma análise do tema segundo a perspectiva da *sensibilità erotica* em alguns autores *tormentati da ossessioni*.

³ In Todorov (1992 : 33-34).

⁴ Cf. *Phaïcon* (1974 : 48).

Segundo Todorov (1970, 1992)⁵ o fantástico é a *hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural* (148). Ao considerar que a definição de um gênero estabelece-se em relação aos gêneros que lhe são vizinhos, coloca o fantástico na interrelação entre os dois domínios, o *fantástico-estranho* e o *fantástico-maravilhoso* (1992 : 50-51). Caso exista uma explicação racional para um fenômeno sobrenatural, o texto insere-se no estranho. Se, pelo contrário, a narrativa conduz a uma aceitação do sobrenatural, sem questionamento, há uma transferência para o domínio do maravilhoso. O recorrer a explicações racionais para um acontecimento estranho implica uma tentativa de neutralização do sobrenatural e, conseqüentemente, do fantástico.

Segundo Todorov, há dois grupos de *escape*, que correspondem às oposições *real-imaginário* e *real-ilusório*. No primeiro grupo, não ocorre nada de sobrenatural, pois o que se acredita ter visto não passa de um desvio da força da imaginação, como um sonho, loucura, efeitos de drogas. No segundo grupo, os acontecimentos tiveram lugar, mas podem ser explicados racionalmente, ou como coincidência, ou fraude, ou ilusionismo.

Uma Teoria do Fantástico poderia, ainda, constituir-se desde uma estética dos efeitos provocados, neste caso, o temor, o medo, o terror.⁶ Lovecraft, famoso escritor que uniu teoria e prática, considera que uma narrativa é fantástica sempre e quando *o leitor sente profundo temor e espanto ante a presença de mundos e poderes extraordinários*.⁷ Todorov (1992), no entanto, não concorda que o gênero de uma obra dependa dos nervos de seus leitores, pois, em primeiro lugar, o medo não é um critério facilmente objetivável, e, em segundo lugar, sendo, com freqüência, associado ao fantástico (e mais ainda à *Novela Gótica*), não constitui um dos seus elementos indispensáveis (35).⁸ Por um lado, ao criticar uma definição do fantástico segundo a reação de medo ou terror provocada no leitor, Todorov parece contradizer-se, ao ba-

⁵ A data de 1970 indica o ano da primeira edição, em francês: *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris. No presente estudo, as citações remetem – à tradução de Maria Clara Correa Castello, 2a ed., São Paulo, Perspectiva, 1992. No livro *As estruturas narrativas*, trad. de Leyla Perrone-Moysés, Todorov dedicou um capítulo à “Narrativa Fantástica” (147-166).

⁶ Dentro deste contexto, Todorov menciona quatro autores: Howard Phillips Lovecraft (*Supernatural Horror in Literature*, Nova York, 1945); Peter Penzoldt (*The Supernatural in Fiction*, London, 1952); Roger Caillois (*Images, images*, 1966), e Marcel Schneider (*La littérature fantastique de France*, 1964).

⁷ Cf. Todorov 1992 : 40.

⁸ Ainda para elucidar a fronteira entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, Todorov faz uma comparação com o clássico conceito do presente, como uma fronteira entre o passado e o futuro. Assim, o maravilhoso corresponde ao desconhecido, ao jamais visto, tratando-se, portanto, de um fenômeno no futuro; o estranho, por sua vez, remete à inexplicabilidade de fatos conhecidos, ou seja, remete ao passado. O momento de hesitação ante o maravilhoso e o estranho, que caracteriza o fantástico, só pode pertencer ao presente (Todorov 1992 : 49).

sear sua teoria igualmente na sensação de incerteza que a narrativa fantástica provoca no leitor.

A Teoria do Fantástico de Todorov não se conservou isenta de críticas, embora não se discuta o seu caráter canônico, clássico. Bessière (1974) ataca as imprecisões terminológicas, conceituais, históricas e de análise da Teoria, sobretudo na medida em que opõe, separando estritamente o real e o imaginário (54-59). Stanislaw Lem (1974), por sua vez, critica o critério de que uma teoria do fantástico (com o estabelecimento de regras, que, dedutivamente, poderiam ser aplicadas a textos diferentes) pressuponha a determinação do que é *gênero literário* (96). Segundo Lem (1974), isso exigiria a construção de *uma perfeita Teoria da Literatura*, o que seria tão impossível como uma história a priori da humanidade (96). Dieter Penning (1980), dentro de uma linha menos polêmica, constata nos pesquisadores franceses⁹ – inclusive em Todorov – um consenso na formulação da tese central do Fantástico, ou seja, um conflito entre as ordens empíricas e sobrenaturais, o qual provoca uma tensão no estabelecimento do domínio de uma ou outra ordem durante toda a obra (36-37).

Procurando esclarecer porque é tão difícil falar do gênero *Literatura Fantástica*, Penning (1980) indica que do ponto de vista formal, em oposição ao gênero da tragédia, não há praticamente pontos de apoio. Quanto ao conteúdo, o fantástico vê-se frequentemente relacionado ao grotesco, ao absurdo, ao maravilhoso, ao terror. Autores de Literatura Fantástica escrevem desde obras triviais até formas literárias elevadas, desde *nonsense* até metafísica, desde jogos com o terror até críticas sociais objetivas (35).

Pode-se dizer que, de uma maneira geral, dentro do rigor todoroviano, poucas obras seriam classificadas como pertencentes ao gênero fantástico. Outra afirmação que dificulta sobremaneira a categorização é o fato de que o fantástico pode ser anulado por uma interpretação alegórica. Como descartar totalmente uma leitura que confira a elementos concretos a possibilidade de expressar idéias abstratas?

O presente trabalho, com base em *O Mandarim*, propõe-se a refletir sobre a noção de hesitação, de incerteza conferida à literatura fantástica (Vax 1965, Caillois 1966, Todorov 1970, Bessière 1974, Penning 1980). Mais especificamente, apontar-se-ão três traços do discurso fantástico, em um esforço de simplificação da exposição

⁹ Os autores citados por Penning são: P. G. Castex (1951), *Anthologie du conte fantastique français*, Paris: Corti; Roger Caillois (1958), *60 récits de terreur*, Paris: Club du livre français; Louis Vax (1960); *L'Art et la littérature fantastique*, Paris: P.U.F.; Irène Bessière (1974), *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris: Larousse.

de Todorov (1992 : 83-98): 1. o *eu* narrador-personagem¹⁰; 2. a linguagem figurativa, sobretudo o irônico e o hiperbólico aplicados ao *eu*, ao exótico maravilhoso (ou seja, o Mandarim e a China, a campainha e o diabo); 3. a irreversibilidade temporal.

Do conjunto desta análise surge a necessidade de ir um pouco além, levantando algumas questões na interrelação do fantástico, o mundo social e o universo mental (cf. Bessière 1974 : 213-234) do protagonista principal, Teodoro. Eça, recorrendo ao exótico do romantismo (o longínquo Oriente), e dando a um português do fim do século dezenove a possibilidade de fugir do seu cotidiano, satiriza a sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX. Denuncia, paralelamente, a falta de escrúpulos de um dos seus membros, vítima de suas crenças, medos, superstições: um comportamento explicado, em parte, pelos sentimentos de culpa relativos ao opressor passado recente colonialista (chineses de Macau em Cuba)¹¹ e aos efeitos de uma educação católica mal fundada e hipócrita.

2. O discurso fantástico

2. 1. O estranho, o maravilhoso e o *eu* narrador-personagem

Uma separação entre os dois domínios vizinhos do fantástico, ou seja, o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, apresenta-se como problemática, porém necessária para fins de análise. Como fantástico-estranho poder-se-ia colocar a aparição do Diabo, a misteriosa morte do mandarim e suas repetidas aparições. O fantástico-maravilhoso, por sua vez, manifesta-se na riqueza alcançada, na facilidade com que o simples funcionário, de repente, pela mágica do dinheiro, conquista o amor das mulheres, assim como o gozo ilimitado de iguarias raras e o poder na polí-

¹⁰ Carlos Reis no seu *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*, baseando-se em Gérard Genette (*Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 1972), dedica o primeiro capítulo à “Autodiegese: *O Mandarim* e *A Relíquia*” (179-210). Segundo Reis, as duas obras não só representam uma radical ruptura com a fase naturalista, como também apresentam características diametralmente opostas em comparação com as obras anteriores, no concernente à técnica narrativa. Assim, o sujeito da enunciação, em ambas as obras, não só tem a função de produzir um enunciado narrativo, como, possui, ao mesmo tempo, o estatuto de personagem, o que, segundo a terminologia de Genette (1972 : 253), vem a ser denominado o narrador *autodiegético*. Franz Stenzel (*Narrative Situations in the Novel. Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses*, Bloomington / London: Indiana University Press, 1971 : 60-61) distingue entre o *narrating self* (narrador) e o *experiencing self* (personagem).

¹¹ O fato de Eça nunca ter visitado a China é um dos argumentos que contribuíram para a acusação de plágio, que Cláudio Basto procura refutar em seu artigo “Foi Eça um plagiador?”, in: Eloy do Amaral e M. Cardoso Martha (orgs), 2a ed., *Eça de Queirós “In Memoriam”*. Atlântida / Coimbra, 1947 : 41-63. Nesse contexto, também poder-se-ia citar a Northrop Frye: “Tudo o que é novo em literatura é o velho reinventado... A auto-expressão em literatura é algo que nunca existiu” (*Anatomy of criticism*, Nova York: Atheneum, 1967 : 28-29.)

tica, na sociedade, na Igreja. A interferência do Diabo e os efeitos extraordinários provocados pelo repenir da campainha, localiza-se na vertente das causalidades mágicas.¹² A morte do mandarim pode ser vista dentro da tendência do explícito estranho, pois a aparição do Diabo e a morte causada por um tocar de campainha não fazem parte do que percebemos como acontecimentos corriqueiros da vida diária. Trata-se de uma ruptura da realidade, que rompe com as leis da lógica. Dentro do discurso narrativo, existe uma verossimilhança interna, isto é, tanto o verossímil como o inverossímil, apesar de alguns momentos de perplexidade de parte do protagonista principal e do caráter ambíguo de certas passagens, integram-se, formando um universo ficcional coeso e coerente.

A introdução ao fantástico em *O Mandarim* não ocorre de maneira abrupta. A criação de uma atmosfera mágica, quase isenta de temor, já começa a ser preparada no prólogo na *Lettre qui aurait dû être une préface*, quando o Diabo é apresentado como um velho conhecido: *l'ami diable, cette délicieuse terreur de notre enfance catholique* (20). Além disso, em forma de diálogo e sob a égide de *comédias inéditas*, o *primeiro amigo*, lançando mão de figuras alegóricas, convida o *segundo* a acompanhá-lo a uma viagem aos *campos do Sonho*, *vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as ruínas do idealismo... Façamos fantasia!* (20). Um convite estendido obviamente também ao leitor, elemento chave no estabelecimento do fantástico. No entanto, promessas de um *maravilhoso puro* não se mantêm, sobretudo porque a *viagem de Sonho* de Teodoro transforma-se em pesadelo, em uma condenação do ser humano ao inferno do sofrimento, porque não encontra explicações racionais para certos fenômenos sobrenaturais: *E agora o mundo parece-me um enorme montão de ruínas, onde a minha alma solitária, como um exilado que erra por entre colunas tombadas, geme, sem descontinuar* (92).¹³ O exagero nas descrições dos estados de ânimo, lançam, desde o princípio, dúvidas quanto à seriedade e veracidade das afir-

¹² Selma Rodrigues Calasans (1988), ao explicar porque a literatura fantástica não é denominada *literatura mágica*, sem poder ser incluída na fórmula *realismo mágico*, faz uma distinção entre *magia* e *fantástico*. Segundo ela, *magia é uma forma de interferir na realidade*, enquanto o *fantástico refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso* (9). A literatura, um fenômeno de caráter artístico, por mais que se queira aproximá-la do real, pode usar uma causalidade mágica, é sempre ficcional por excelência e *não é mágica* (9). Por que, então, teria escrito Le Clézio, no prefácio da tradução do *Chilam-Balam*, que *Les vrais livres sont magiques?*

¹³ Assim, confirma-se o requisito proposto por Caillois de que, no fantástico, leis até então consideradas universais, de validade geral, são quebradas, dando lugar a um mundo ameaçador.

mações, emprestando ao herói ares de tragi-comicidade.¹⁴

Teodoro, narrador e figura central, até o momento do surgimento do Diabo, levava uma vida comum: *Eu chamo-me Teodoro [...] A minha existência era bem equilibrada e suave* (25). O fato do narrador ser figura central e, concomitantemente, narrar em primeira pessoa, permite-lhe mentir.¹⁵ O personagem, sendo natural, e os acontecimentos, sobrenaturais oferecem a base do fantástico. O pronome *eu*, que, de certa forma, pertence a todos os seres humanos, favorece o preenchimento de outro requisito do fantástico: a identificação com a figura atuante, com um ser humano que vive no mesmo mundo em que vivemos, e que, de repente, vê-se confrontado com o inexplicável (Vax 1965 : 5). O próprio Teodoro qualifica suas aventuras de fantásticas (81). O narrador em primeira pessoa, contudo, ao viver isoladamente, ser apegado a uma mãe morta através de uma litografia, além de lançar-se ao desconhecido sem maior consciência do perigo, não só revela tendências excêntricas ou estranhas, como deixa de despertar credibilidade. Portanto, parece pouco provável, apesar de toda empatia gerada, que o leitor se identifique com Teodoro, embora possa sentir pena dele, ou, pelo menos, por extensão, venha a deplorar a pobre condição humana. Para Todorov a regra de identificação é facultativa (ocorrendo com maior probabilidade no leitor “ingênuo”), ainda que a maior parte das obras fantásticas submetam-se a ela (Todorov 1992 : 37).

2. 2. Conseqüências funestas de um pacto diabólico

O Diabo aparece no texto provocando um leve sorriso e certa dose de espanto, sem, à primeira vista, provocar sensações de medo: *Não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse da minha repartição* (29). Teodoro vê *muito pacificamente sentado, um indivíduo corpulento* (29). Necessita algum tempo para conscientizar-se do que realmente está ocorrendo:

¹⁴ Reis (cf. nota de rodapé número 12) ao analisar o estatuto e perspectivas do narrador em *O Mandarim*, mantendo o rigor científico, não alude à retórica do texto. Reis parece remeter ao discurso e à pessoa de Teodoro uma seriedade e credibilidade que no decorrer do presente estudo é questionado. Não que o herói não tenha sido profundamente marcado *pelas experiências pessoais facultadas pelos desígnios do Destino* (181), mas sentimos que a leitura perde muito se o tom tragicômico do discurso e a auto-ironia ficam relegados a segundo plano.

¹⁵ Reis (cf. nota de rodapé número 12) destaca a situação de ulterioridade com relação à diegese. Assim, o Teodoro no presente da narração já não é o modesto amanuense das primeiras páginas, se não, um ser que ao ter passado por amargas experiências, vê o mundo e a vida através de uma perspectiva bastante modificada (180-181). A focalização interna deixa-se acompanhar de um predomínio do distanciamento temporal, além do freqüente uso do discurso iterativo, ou seja, referências sintéticas só possíveis diante de experiências e fatos já consumados (183-185). O presente histórico, utilizado em várias ocasiões, acelera o ritmo narrativo (187-189).

*Veio-me a idéia de repente que tinha diante de mim o Diabo [...] (29).*¹⁶

Embora a aparição do Diabo seja preparada e adquira dimensões pouco ameaçadoras, a reação de Teodoro surpreende, pois um estranho dentro da própria moradia – independentemente de sua aparência – deveria causar, pelo menos, um susto. Além disso, cresce a estranheza, quando nos inteiramos da irônica auto-avaliação do personagem, que insiste em desvincular-se tanto de possíveis associações esotéricas, como de ambições desmesuradas: *Sou um positivo. Só aspirava ao racional, ao tangível, ao que já fôra alcançado por outros no meu bairro, ao que é acessível ao bacharel (27).*

O processo de auto-reflexividade de Teodoro diante de sua atitude frente à aparição do *velho conhecido* revela um momento de hesitação, já que na luta entre o racional e o sobrenatural não há um claro vencedor. O Diabo, mestre de sedução e conhecedor das fraquezas do ser humano, com sua voz *paciente e suave (29)* cria uma atmosfera de cumplicidade: *Vamos, Teodoro, meu amigo, estenda a mão, toque a campanha, seja forte! (29).*¹⁷ Teodoro cai em tentação: *Então não hesitei. E, de mão firme, repeniquei a campanha (33).*¹⁸ Desde que a morte do Mandarin tem lugar em outro canto da terra, em uma época na qual a tecnologia da comunicação via-satélite ainda era ficção, exclui-se a possibilidade de objetiva e rápida confirmação dos fatos.

O Diabo, narrador onisciente da morte do Mandarin, deixa cair uma lágrima – uma sensibilidade inusitada e em total discrepância com a reputação do inquebrantável Senhor dos Infernos. A comovente e patética descrição da morte parece, porém, comprovar a calculada crueldade do personagem, que atua magistralmente, não porque sinta a morte de um ser humano, mas porque, mais provavelmente, desfruta de antemão do processo aniquilante introduzido na vida do amauense:

¹⁶ As associações com o *Fausto* de Goethe são óbvias: *todo vestido de preto, de chapéu alto, com as duas mãos calçadas de luvas negras gravemente apoiadas ao cabo de um guarda-chuva [...]. Toda a sua originalidade estava no rosto, sem barba, de linhas fortes e duras (29).*

¹⁷ Marjorie Agosin (1981) em „Elementos fantásticos em *O Mandarin* de Eça de Queiroz“, *Neophilologo* 65 argumenta que os *personagens mágicos* (o Mandarin e o Diabo) aparecem como realidades concretas. Seriam *personagens mágicos* porque não fazem parte concreta do nosso cotidiano? O Diabo sim poderia ser considerado uma entidade abstrata, mas o mandarim parece ter existência mais real, pois os milhões de Teodoro procedem de uma fonte geograficamente localizável. Vale questionar se não seriam ambos *personagens fantásticos*, constituindo um dos principais momentos de hesitação, posto que, de um lado, racionalmente, sabemos – como o próprio narrador – que o lugar do Diabo é no inferno e que não se mata alguém com o repinicar de uma campanha; de outro lado, Teodoro os descreve como figuras concretas, não como fruto de sua imaginação, nem de possíveis alucinações. Em que acreditar?

¹⁸ A campanha, o tapete voador, a maçã, são alguns exemplos do maravilhoso instrumental (Todorov 1992 : 62). Trata-se de objetos de origem mágica, cuja utilização possibilita a comunicação com outros mundos. Assim, em *O Mandarin* a campanha estabelece a ligação tanto com um espaço comprovadamente real (a China), como com o mundo sobrenatural (o mandarim morre, mas sua imagem perseguirá Teodoro até o fim de seus dias).

O indivíduo levou um dedo à pálpebra, e limpando a lágrima que enevoara um instante o seu olho rutilante:

- Pobre Ti Chin-Fu!...
- Morreu?
- Estava no seu jardim, sossegado, armando, para o lançar ao ar, um papagaio de papel, no passatempo honesto de um mandarim retirado, quando o surpreendeu este ti-li-tim da campainha. Agora jaz à beira de um arroio cantante, todo vestido de seda amarela, morto, de pança ao ar sobre a relva verde: e nos braços frios tem o seu papagaio de papel, que parece tão morto como ele (34).

Teodoro só se verá livre da repetida aparição desta imagem quando de sua viagem à China para encontrar a empobrecida família do mandarim. Uma vã tentativa que não contribuirá nem a esclarecer os acontecimentos, nem a devolver-lhe a paz de espírito perdida.

O leitor não recebe nenhuma explicação racional nem sobre a aparição do Diabo, nem sobre a morte do mandarim. A princípio, Teodoro se pergunta se tudo não teria passado de um sonho, de um pesadelo (34): *Era agora evidente para mim que, nessa noite eu adormecera sobre o in-fólio e sonhara com uma Tentação da Montanha sob formas familiares* (35). Embora comece a interessar-se por notícias advindas da China, lendo os telegramas na *Havanesa*, sua experiência fantástica parece ir caindo no esquecimento (35). A visita do senhor Silvestre de Silvestre, Juliano & C.^a, no entanto, assegura a permanência do fantástico, dado que o Diabo cumpre sua promessa e a herança de seis mil contos passam a pertencer legalmente a Teodoro. Predomina a sensação do maravilhoso e o próprio Teodoro se vê como uma *encarnação do Sobrenatural*, recebendo dele a sua força e *possuindo seus atributos* (37). Ao leitor, da mesma forma que a Teodoro, confirma-se a *realidade* da aparição do Diabo e da morte do Mandarim – o que não contribui a esclarecer os extraordinários fenômenos.

Já ao final do seu primeiro dia de homem rico, vê Teodoro junto à cama uma *figura bojuda de mandarim fulminado* (41). Com o abrir da janela, fica claro que se trata de um *velho paletó alvadio*. Instala-se, assim, o jogo entre o visível e o invisível que, finalmente, levará à destruição da identidade de Teodoro.¹⁹ Um dos seus mecanismos de defesa é bagatelizar o acontecido, sobreestimando suas capacidades, negando os fatos: *Pois bem! Matei-o! Melhor! Que queres tu? O teu grande nome de*

¹⁹ Todorov (1992) fala neste contexto do tema do olhar, do ver, no sistema freudiano, a percepção-consciência, a visão, a habilidade de ver, desempenham um papel central na percepção do mundo como interação (128).

Consciência não me assusta! És apenas uma percepção da sensibilidade nervosa. Posso eliminar-te como flor de laranja (47).

O Diabo aparecerá uma vez mais em uma rua deserta, *vestido de preto com o guarda-chuva debaixo do braço*. Os milhões, outrora tão desejáveis, nesse momento, já tinham passado a ser detestáveis. O acontecido, todavia, já não pode ser desfeito, e o misterioso personagem procura consolar a vítima, *respondendo com bondade*, que desfazer o ocorrido *não pode ser, meu prezado senhor* (92). Uma vez mais atribui-se, com ironia, virtude da bondade ao Diabo, uma contradição que contribui para a minimização da intensidade do medo, ou do terror. Desta vez, no entanto, a possibilidade de uma ilusão dos sentidos não pode ser totalmente excluída, posto que Teodoro se atira aos pés do Diabo para só ver *sob uma luz mortiça de gás, a forma magra de um cão farejando o lixo* (92). A figura do cão, popularmente um sinônimo de Diabo, evidencia, de certa forma, o poder metamorfoseante do Príncipe do Mal.

No começo afirmara: *Eu nunca acreditei no Diabo – como nunca acreditei em Deus* (29). Em uma paradoxal inversão de valores, graças ao Diabo, começa a acreditar em Deus, mas não para adorá-lo: *É o meu desprezo pela humanidade foi tão largo – que se estendeu ao Deus que a criou* (92). Todas as tentativas para comprovar a existência do mandarim resultam em nada. A providência divina, que chega a revelar-se em certos momentos, em especial, quando do salvamento pelos dois padres lazaristas, não consegue mudar o comportamento e a convicção do cético jovem.

Tudo contribui tão intensamente para a tese da existência do Diabo, que Teodoro acaba por deixar-lhe todas as suas riquezas: *Sinto-me morrer. Tenho o meu testamento feito. Nele lego os meus milhões ao Demônio; pertencem-lhe; ele que os reclame e que os reparta* (93). Teodoro dirige-se diretamente aos homens para esclarecer a moral da história: *E a vós, homens, lego-vos apenas, sem comentários, estas palavras: Só sabe o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!* (93).²⁰ Contudo, o ceticismo e o cinismo predominam, uma vez que o narrador, nas últimas linhas da obra sublinha sua descrença no ser humano, ao evocar *Les fleurs du mal* de Baudelaire: *hypocrite lecteur – mon semblable – mon frère*. Se

²⁰ Reis (cf. nota 12) ressalta que o *eu*, sendo, ao mesmo tempo, elemento constitutivo e participante na relação narrativa, vê-se levado a emitir máximas e/ou conselhos, que se aproximam da moralidade (*...o homem prudente deve...*) (209). Por sua vez, Alexander Coleman em *Eça de Queirós and European Realism* (New York 1980 : 158) argumenta que a obra não tem moral nenhuma, mesmo que o Autor deixe entrever a honrosa atividade de ganhar o pão com o suor do rosto. Para Coleman a mensagem é a resignada aceitação de que não se deve matar o Mandarim, mas, na realidade, qualquer um o faria, se pudesse. Importa sublinhar que Reis, lança mão da mencionada função conotativa dos conselhos e moralidades, assim como da narração em primeira pessoa, das apelações diretas ao destinatário, da *épica da viagem*, e em certos momentos, da *épica da fome*, para estabelecer o caráter picaresco da narrativa (209-210).

pudesse escolher, assegura Teodoro, o leitor não vacilaria em repenicar a campanha.²¹ Assim, o equilíbrio final deixa o gosto amargo de mais uma tentativa fracassada na perpétua busca do homem pela felicidade.

Teodoro tenta comprar a sua paz, doando grandes quantidades de dinheiro à Igreja; procura aliviar seu desassossego, refugiando-se no amor comprável de mulheres, comendo e bebendo do melhor. Tudo em vão! Ao contrário do que reza a doutrina cristã, nem indulgências, nem o arrependimento, nem penitências conseguem devolver o estado de graça a Teodoro. Um pacto com o Diabo, ao que tudo indica, não é passível de rescisão. Em uma certa manhã, *depois de um destes excessos, à hora em que nas trevas da alma do debochado se ergue uma vaga aurora espiritual* (51-52), vem-lhe a idéia de visitar a China, procurando pela família do Mandarin.²²

A aparição do diabo, mesmo ocorrendo em circunstâncias quase banais, rompe decisivamente o equilíbrio inicial, introduzindo o fantástico. O clímax da ação, no entanto, transfere-se para a *noite de terrores* em Tien-hó, quando, em princípio, poderia haver justificativas reais para o medo. A reação de Teodoro diante do ataque do inimigo invisível ajuda a diminuir a tensão, reforçando o caráter tragicômico da passagem: *Que querem vocês, canalha? – bradei eu em português* (75). Provavelmente, mesmo que a frase tivesse sido em chinês perfeito, o assalto teria prosseguido da mesma forma. A voz no escuro só facilitou o ataque da multidão vociferante, que soube em que direção atirar uma pedra e uma flecha, das quais, Teodoro, só por pouco (por milagre!), escapou.

2. 3. Entre o exótico e o terror

O Mandarin parece revelar uma perspectiva irônica diante de um romantismo que *se manifesta no gosto do sonho ou devaneios passivos, ou de qualquer evasão imaginativa para alhures no tempo e no espaço (historicismo, exotismo); [...] em manifestações de anárquico irracionalismo ou misticismo; [...] no encarecimento de valores poéticos inerentes às lendas cristãs, ao culto católico e ao mais antigo viver aristocrático feudal* (Saraiva & Lopes 1989: 711). O sonho ou devaneio passivo de Teodoro tem sérias conseqüências, pois o repenicar o sino aniquila sua paz

²¹ Reis (cf. nota de rodapé número 12) destaca que o *eu* em *O Mandarin* obriga, mais do que o *ele*, que não é objeto do enunciado, a pressupor uma segunda pessoa, receptora da mensagem narrativa (206). Há exemplos de várias alusões diretas de parte do narrador dirigindo-se ao(s) destinatário(s) (207): *Amigos...; a vós, homens...; ...nenhum mandarim ficaria vivo se tu...*

²² Em nenhum momento pensa em livrar-se de maneira total do dinheiro ganhado imoralmente, o que confirma o conhecido princípio político-ideológico de que nenhuma classe se suicida.

interior. O exotismo chinês não adquire formas nostálgicas ou de evasão, mas se transforma em pesadelo. O irracionalismo é ridicularizado no jogo das aparições do Diabo e no não-questionamento de sua existência. O misticismo toma dimensões supersticiosas e comerciais: a imagem da Virgem deve proteger Teodoro do perigo, e dentro da mesma estratégia procura comprar sua paz de espírito com doações à Igreja. Ao tornar-se um tipo de aristocrata feudal não sabe utilizar sabiamente seu tempo e dinheiro. Busca somente prazeres rudes, vulgares e passageiros. Assim, em um ludismo intertextualizante, surge uma paródia ou um anti-texto do romântico fantástico. Dentro do exótico maravilhoso (Todorov 1992 : 61), particularmente presente nas passagens da aldeia chinesa, o narrador descreve acontecimentos em um país longínquo, mantendo o tom tragicômico da narrativa.

A perigosa fuga em direção ao desconhecido (73-78) traduz-se em uma grotesca viagem de terror, permitindo vislumbrar resquícios de um realismo naturalista (que não chega a ser exatamente uma imitação positivista do cotidiano), intensificado pela exacerbação dos sentidos: é noite e a Lua faz a planície parecer *uma vasta água dormente*.²³ O herói com seu pônei caem em uma lagoa: *entrou-me pela boca água pútrida, e os pés enlaçaram-me nas raízes moles de nenúfares*. Algumas das consequências, como ferimentos e a concreta sensação de frio, são percebidas fisicamente: *O sangue da orelha ia-me pingando sobre o ombro; à frialdade agreste, o fato encharcado regelava-se-me sobre a pele*. A percepção do mundo exterior não ocorre de forma objetiva, pois a falta de luminosidade dificulta a clara distinção entre o real e uma ilusória percepção sensorial: *e por vezes, na sombra, parecia-me ver luzir olhos de feras*. Deste mundo terrível, onde a presença de *montões de esquilfes amarelos que os Chineses abandonam nos campos e onde apodrecem corpos*, evocam a proximidade da morte, ainda mais que Teodoro, prostrado, se abate sobre um caixão. Sem poder ver claramente, sentindo *um cheiro abominável e o viscoso de um líquido que corria pelas fendas das tábuas* a morte se faz presente. O cômico situacional contribui para suavizar o caráter aterrorizante da aventura e, em nenhum momento, chega-se a temer verdadeiramente pela vida do desajeitado português.

Concretizam-se aquelas situações típicas de pesadelo, onde se quer correr e não se consegue, onde se tem a impressão de estar *caindo de muito alto, devagar, à maneira de uma pena que desce* (78). Ironicamente, a Igreja tão freqüentemente criticada, é a que vem em seu socorro personificada em dois padres lazaristas, que lhe oferecem

²³ Embora tanto *A Relíquia* como *O Mandarim* apareçam como duas obras de Eça, que rompendo com a fase naturalista, enveredam pelos caminhos da fantasia, nota-se que um autor nunca rompe totalmente com seus trabalhos anteriores.

um período de trégua na transição entre o exótico-chinês e a saudade lusitana: *então, vendo naquela paz de claustro católico como um recanto da pátria recuperada, o abrigo e a consolação, rolaram-me das pálpebras duas lágrimas mudas* (79). A coincidência que fizera com que os padres encontrassem Teodoro, desmaiado e já contemplado com gula por *soturnos corvos*, confirma a realidade do terrível pesadelo, naturalmente intensificado pela sensação do medo frente ao desconhecido.

Enquanto no monastério (80-90), reestabelecido o equilíbrio da narrativa, Teodoro sente na Religião um conforto, não pelos sacramentos, mas por razões folclóricas: as saudades da pátria o enternecem. Opta não conversar sobre seus problemas, nos quais, provavelmente, segundo ele, ninguém acreditaria. Sem amor nem perdão não pode haver paz e os sentimentos mais profundos de Teodoro são o de um *rancor surdo*. Deixa a China, que passa a considerar um *império bárbaro* e *odiar prodigiosamente*, para, livre de reais ataques e perseguições, ver-se vítima da imagem do mandarim morto com seu papagaio de papel.

Teodoro, fracassado em seu intento de fazer algo pela família do mandarim, encontra rapidamente razões para não prosseguir na sua busca: *a minha idéia de ressuscitar artificialmente, para bem da China, a personalidade de Ti Chín-Fu parecia-me agora absurda, de uma insensatez de sonho* (81). Pergunta-se se intencionava fazer algo para o bem da China ou para satisfazer interesses próprios. De qualquer forma, a ilusão de ter feito todo o possível prontamente se desfaz, posto que a aparição do mandarim, volta a se repetir no momento em que Teodoro deixa a China, e está voltando para Portugal por navio: *Era ele, outra vez. [...] E foi ele, perpetuamente* (90).

Em uma tentativa desesperada de pôr um fim à sua condenação, Teodoro volta à Pensão de Dona Augusta, ao seu antigo quarto, na esperança de restaurar o seu humilde mundo de antes do tilintar do sino e, assim, evitar a aparentemente inevitável destruição de sua personalidade. Mas o tempo não volta atrás. Amargamente, virá a experimentar que as pessoas o tratavam bem enquanto o pensavam rico; agora, acreditando que perdera suas riquezas, tratam-no com desprezo.

Há, sem dúvida, uma discrepância entre o discurso da racionalidade e aquele das superstições. O próprio apelido, “Enguiço”, recebido na Pensão da Dona Augusta, possui, entre outros significados, o de “mau-olhado, azar”. Com efeito, o personagem converte-se em uma alegoria da superstição, como um outro trecho revela: *“Enguiço” era com efeito o nome que me davam na casa – por eu ser magro, entrar sempre as portas com o pé direito, tremer de ratos, ter à cabeceira da cama uma litografia de Nossa Senhora das Dores que pertencera à mamã e corcovar* (26). A confluência entre superstição e religiosidade concretiza-se no fato de que leva sempre consigo a anterior-

mente mencionada litografia. Esta, como que por milagre, é o único objeto salvo da bagagem saqueada quando de sua viagem à Mongolia (86). Ironicamente, portanto, Teodoro deixara atrás o talismã ao escapar do vilarejo dos supostos parentes do mandarim, enfrentando verdadeiros terrores na sua fuga, até ser salvo.

O fato de que seu recolhimento se leve a cabo por dois padres lazaristas não é gratuito: uma vez mais domina a linguagem figurativa, fazendo lembrar a figura de Lázaro mendigo que vai ao céu, em contraposição ao rico avarento, condenado ao inferno (Lucas 16, 19-31). Ainda que Teodoro tenha sofrido tormentos infernais em vida, recebe bens materiais também em vida, perdendo, desta forma, o prêmio de ser consolado no seio de Abraão após a morte. Cabe destacar que o apelido de Teodoro na aldeia chinesa, onde residia a viúva e os descendentes empobrecidos de Ti Chin-Fu, já não é o de “Enguiço” como na Pensão da Dona Augusta, mas de *Diabo estrangeiro* (74). Embora esta expressão seja comumente usada na Ásia com referência às pessoas vindas de fora, não escapa a irônica coincidência na aplicação a Teodoro, que passa a se confundir com aquele que lhe proporcionou tanta riqueza e tanto tormento: o próprio Diabo.

A destruição da própria identidade se confirma na incorporação da identidade do outro, em uma “nova encarnação” (segundo o ditado popular de que o hábito faz o monge). Procura misturar-se à vida de Pequim, comportando-se como um *chinês opulento, da classe letrada: E, pelas misteriosas correlações com que o vestuário influencia o carácter, eu sentia já em mim idéias, instintos chineses* (59).²⁴

Finalmente, resta mencionar que se trata de uma leitura irreversível, semelhante a um romance policial, onde o assassino do mandarim, curiosa e ironicamente revelado nas primeiras páginas, mantém até o fim o suspense de enigmas impossíveis de serem decifrados: existe o diabo? Quem era, na realidade, o mandarim? Como matar alguém à distância com um simples repinicar de campanha? Se a verdade a ser revelada ocupasse as últimas linhas, nada haveria de fantástico. As observações de Irène Bessièrre (1974), embora não dêem resposta às perguntas acima, evidenciam a importância de tecer algumas considerações a respeito do mundo social e do universo mental, oferecendo uma visão além da

²⁴ Aqui poder-se-ia aplicar a lei da magia contagiosa de Borges, que postula um *vínculo inevitável entre coisas distantes* (cf. Prefácio de *A máquina fantástica* de Bioy Casares, Trad. Vera Pedroso, Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974: 9). Em *O Mandarim* há o jogo da existência do duplo, ou seja, Teodoro tenta transformar-se, encarnar-se no mandarim, a fim de acalmar seus remorsos; o próprio diabo apresenta-se como homem; e o protagonista principal vai perdendo, pouco a pouco, todo discernimento nos esforços de diferenciar Deus e o Diabo. As convenções realistas, no entanto, não são rompidas, e Teodoro mantém sua identidade, ainda que visivelmente conturbada, além de conseguir escrever um livro!

imanência do texto, preconizada pela abordagem todoroviana.²⁵

3. Reflexões sobre o mundo social e o universo mental. O Autor realista e o seu tempo

Bessière sustenta que o criar fora do verossímil e contra o verossímil significa tratar do verossímil, pois a constante discordância entre o incoerente e o concreto *place l'objet de la monstration narrative au-delà de toute observation immédiate; elle est bien novation dans la mesure où elle fait de l'inscription des symboles et des idées d'une époque sur le quotidien et sur le surnaturel, un conflit, c'est-à-dire un processus d'élucidation* (213).

Assim, *O Mandarin* não é somente uma narrativa sobre o cair em tentação através da ação do Diabo, mas também reflete a tensão ideológica presente nas contradições entre o indivíduo como ente cultural ligado a tradições, convenções, religião, aspirações, relações sociais (trabalho, família, comunidade), resumidas e concentradas no inconsciente coletivo, que pressiona o sujeito a inventar ou adotar uma conduta não necessariamente original, mas dependente do simbolismo coletivo. Resumindo: *Toute psychologie de l'individu est, par là, psychologie de la société* (228).²⁶

Também Freud reconheceu a importância do *Unheimliche* (*inquiétante étrangeté*), perguntando-se se seria possível, por exemplo, matar alguém com a força de um desejo, ou que os mortos venham a renascer e voltem aos lugares onde

²⁵ Também Todorov reconhece a necessidade de ir além de um estudo “imane” e no último capítulo (1992 : 165-183) faz considerações sobre as funções e o sentido do fantástico no século XX, suas relações com a psicanálise, além de citar alguns exemplos na science-fiction.

²⁶ O pacto diabólico, existente na Idade Média, persiste no Século das Luzes na simbólica luta entre o Bem e o Mal. Ao lado das explicações em nível erudito oferecidas pela razão, crescia o imaginário coletivo com base no esoterismo e na nicromancia.

A análise de Bessière (1974 : 228) do *Le Diable amoureux* (1772) de Jacques Cazotte (1719-1792), uma crítica ao racionalismo em pleno século das luzes, permite certas analogias ao *O Mandarin*. Ainda que Álvaro chame o Diabo e Teodoro o encontre casualmente à sua espera em sua casa, ambos demonstram uma forte dependência do simbolismo coletivo, e terminam vítimas do poder e do medo que, literalmente, lhes infernam a vida. Tanto o intelectualismo de Álvaro como o “altruísmo” de Teodoro revelam-se como armas inofensivas, ineficazes na luta pelo resgate da paz perdida.

O drama de Raphaël de Valentin em *La peau de chagrin* (1831) de Honoré de Balzac (1799-1850) não é menor. Desta vez o talismã, um pedaço de pele de chagrin, será dado por um misterioso, velho antiquário. Cada desejo encurta não só a pele, como a vida do jovem. Notável é a atração que o fantástico, o sobrenatural exercem justamente sobre os chamados realistas, ainda que Todorov (1992 : 74-75) não considere a obra de Balzac como fantástica devido ao significado alegórico indireto da pele: *o poder e o querer reunidos*.

viviam anteriormente.²⁷ Assim, o estranho seria a expressão da sublimação de um desejo recalcado. Quando Teodoro faz tilintar o sino, concretiza a força de um desejo que, em princípio, se dirige ao sonho de riquezas e não à morte de um ser humano. A narrativa, no entanto, demonstra, de uma maneira bastante amena e sem pedras na mão, que nenhum ato é inconseqüente. A crítica à Igreja não permite inferir que haja uma justificativa ético-moral para a consecução ilícita e até criminosa de riquezas. Teodoro, homem inseguro e de pouca fé, não soube avaliar a gravidade da situação e só pensou em si mesmo.

No século XIX, várias obras da literatura francesa forjaram a expressão *tuer le mandarin* ('matar o mandarim') com o significado de se enriquecer inescrupulosamente, prejudicando a outros.²⁸ A crítica de Eça dirige-se, segundo Alexander Coleman (1980) em sua obra *Eça de Queirós and European Realism*, concretamente à exploração dos chineses de Macau exportados em massa à Cuba para construir ferrovias e trabalhar nas plantações de açúcar. Eça, na qualidade de diplomata em Havana (de 1872 a 1874), atacou o tratamento de total servilismo feudal em um engajamento que ultrapassou o entusiasmo efêmero de um turista literato.²⁹

Seria Teodoro uma alegoria das ambições de seus governantes (e de todos os homens políticos e de negócios), os quais "sem querer", quase sem sentir, tocam a campanha e conseguem riquezas imensas sem pensar nas trágicas conseqüências? Uma analogia com o fenômeno da globalização dos nossos dias impõe-se fortemente, onde tudo é decidido virtualmente frente às altas e baixas das bolsas de valores, onde o econômico sufoca considerações de ordem social e ambiental.

Que outros elementos apontariam que a psicologia deste indivíduo, membro de sociedade burguesa, reflete, de certa forma, a alma de Portugal? O pessimismo e o contemplativismo³⁰, freqüentemente apontados como características da mentalidade lusitana parecem estar estreitamente ligados à história deste país, que embora pequeno, conseguiu construir todo um império. Teodoro, no entanto, não pôde gozar

²⁷ Cf. Freud (1970 : 224).

²⁸ Entre as obras constam: Balzac, *Le père Goriot*; Auguste Vitu, *Un mandarin*; Urban Didier, *L'héritier du mandarin*.

²⁹ O autor destaca o exaustivo trabalho de António Coimbra Martins, „O Mandarim assassinado“ in: *Ensaio Queirozianos*, Lisboa : Publicações Europa-América, 1967 : 9-265.

³⁰ Luís de Sousa Rebelo (1986) descreve da seguinte forma os determinantes do *ethos lusitano*:

o lado contemplativo, o da expectativa messiânica daqueles que vão mirar o mar; e o lado pragmático daqueles que, pela actuação imediata, procuram acudir às prementes carências sociais da terra. (343)

Ironicamente, Teodoro espera, quem sabe, a volta de Dom Sebastião, e, em seu lugar, surge o Diabo, um elemento muito presente no contexto cultural português, seja através da religião, seja através de superstições. De pragmatismo, porém, Teodoro nada demonstra. O seu engajamento social é praticamente nulo.

plenamente de seu sonho de riqueza realizado, pois a fonte de seus bens é um crime, ainda que cometido à distância. Tal problemática possui caráter universalizante e não pode ser transferida somente aos portugueses, melancólicos no presente, saudosos eternos de seus triunfos no passado.³¹

Freqüentemente, a sociedade, que facilmente adula aos ricos e despreza os pobres, nada faz para que o pecador retorne ao caminho do Bem, e aí permaneça. No entanto, a intenção de Eça não sugere, primordialmente, intenções didático-moralizantes, mas, sim, críticas à hipocrisia da sociedade burguesa da época.

4. Comentários finais

Embora note-se em *O Mandarim* um claro jogo entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, é difícil aceitar a rigorosidade da separação das fronteiras como pretende Todorov em sua Teoria do Fantástico. Além disso, a presença do terror, a descrição de viagens ao exótico mundo do Oriente (com ares de romance policial), a sátira social e às instituições além da possibilidade de interpretações alegóricas demonstram a complexidade da obra. E a figura do diabo já é por si uma alegoria, a expressão de todo o mal, de todos os desejos proibidos, de todas as tentações. Em circunstâncias perfeitas ou quase ideais de sedução, que anjo não cairia do céu?

O leitor não conta senão com as explicações do narrador em primeira pessoa de uma realidade que, tanto na imanência do texto como extra-contextualmente, não cabe totalmente no mundo racional de causalidades lógicas. E é justamente o jogo com o sentido literal e o figurativo das palavras, assim como a perspectiva do narrador em primeira pessoa, que irão emprestando ao discurso fantástico a sua característica particular de literatura da incerteza no jogo multilateral, polifônico entre o enunciado e o significado, entre o real e o sobrenatural, entre o estranho, o terrível e o maravilhoso, entre o individual e o consciente coletivo.

Enquanto a hipótese da existência do mandarim parece, de certa forma, confirmar-se, a do Diabo concentra-se, como não poderia deixar de ser, em uma área nebulosa de mistério. As conseqüências do Mal tomam, inexoravelmente, dimensões trágicas, tanto nos atos desesperados do *nouveau riche* Teodoro para compensar materialmente a família do mandarim, como no de comprar sua perdida paz interior, como na destruição de sua personalidade ao confirmar-se a irreversibilidade dos “fa-

³¹ Cf. Eduardo Lourenço (1988), *O labirinto da saudade*, Lisboa: Dom Quixote.

tos”. Assim, o maravilhoso sonhado por Teodoro com o repenicar do sino, transforma-se em mundo ameaçador, pois a figura do Mandarin morto com seu papagaio de papel irá persegui-lo para sempre. Não há perdão para um pacto diabólico.

O estudo imanente é certamente uma tentativa no sentido de lançar luz sobre um gênero tão complexo como o fantástico, mas conforme mostra *O Mandarin*, a leitura remete, forçosamente, para uma análise que extrapola o puramente textual. Assim, aspectos referentes ao mundo social e à mentalidade universal do indivíduo, em especial quanto ao papel do simbolismo coletivo (Bessière), convidam a reflexões sobre a sociedade burguesa de Portugal, objeto do sarcástico realismo de Eça, que não deixa impune o fantástico nos moldes românticos anteriores, ridicularizando, sobretudo, o exótico. Não se pode descartar, ademais, uma auto-ironia (tom também presente no discurso de Teodoro), pois os conhecimentos de Eça sobre a China seriam advindos de suas leituras de Jules Verne e de sua viagem a Havana: algo bastante fantasioso para um realista!

Bibliografia primária

Queirós, Eça de. *O Mandarin*, Mira-Sintra : Publicações Europa-América.

Referências bibliográficas

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. La poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.

CAILLOIS, Roger. *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.

_____. *Images, images*. Paris: José Corti, 1966.

FREUD, Sigmund. “Das Unheimliche”. In: *Psychologische Schriften*, Vol. 4, Frankfurt am Main, 1919, 1970.

JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral, São Paulo: Cultrix, 1976.

LEM, Stanislaw. „Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen”. In: *Phaïcon I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

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

PENNING, D. Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik”. In: THOMSEN, C. W. e FISCHER, Jens Malte (orgs.). *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. P. 34-51.

REBELO, Luís de Sousa. “A jangada de pedra ou os possíveis da história”. In: José Saramago. *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986. P. 331-349.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1988.

SARAIVA, António José & Lopes, Oscar (1989). *História da Literatura Portuguesa*, 15ª ed., Porto: Porto Editora.

SCHNEIDER, Marcel. *La littérature fantastique en France*. Paris: Fayard, 1964.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*, trad. Maria Clara Correa Castello, 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1992.

VAX, Louis. *La séduction de l'étrange*. P. U. F.: Paris, 1965.

_____. “Die Phantastik”. In: *Phaïcon I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

ZONDERGELD, R. A. *Lexikon der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

