

ANA PAULA FOLONI GAMBA

O MANDARIM (EÇA DE QUEIROZ):
A SOCIEDADE PORTUGUESA DO SÉCULO XIX À LUZ DA SÁTIRA MENIPÉIA

ASSIS
2005

ANA PAULA FOLONI GAMBA

O MANDARIM (EÇA DE QUEIROZ):
A SOCIEDADE PORTUGUESA DO SÉCULO XIX À LUZ DA SÁTIRA MENIPÉIA

Dissertação de Mestrado
apresentada à Faculdade
de Ciências e Letras de
Assis – UNESP – para a
obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de
Concentração: Literatura e
Vida Social)

Orientador: **Profa. Dra. Rosane Gazolla Alves Feitosa**

ASSIS
2005

Resumo

A presente dissertação apresenta uma abordagem de *O Mandarin*, de Eça de Queiroz, à luz da sátira menipéia. A escolha deste *corpus* deve-se, sobretudo, ao caráter fantasista e cômico deste texto, características que levaram muitos críticos e estudiosos da literatura de Eça a argumentarem ser *O Mandarin*, escrito e publicado em 1880, uma simples obra de “fantasia”, na qual faltariam os componentes da crítica social mordaz do escritor português, considerando-a, por isso, uma obra “menor” e, aparentemente, pouco crítica quando comparada às demais obras da fase predominantemente realista-naturalista de Eça de Queiroz.. Assim posto, esta dissertação de mestrado apresenta uma abordagem da obra *O Mandarin* à luz da sátira menipéia com base nos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin acerca desta sátira. Verifica, também, como, por meio da fantasia e do elemento cômico presentes na sátira menipéia, Eça consegue fazer uma análise crítica da sociedade lisboeta do século XIX português, apontando uma crítica impiedosa e mordaz ao comportamento humano, na medida em que aponta mazelas como a ambição, a ganância, a cobiça, a hipocrisia, a corrupção e o adultério e alcança o mesmo efeito crítico corrosivo de suas obras consideradas realistas/naturalistas.

Palavras-chave: Eça de Queiroz. *O Mandarin*, Sátira Menipéia, Narrativa, Bakhtin.

Abstract

This master's dissertation presents an approach to *The Mandarin*, by Eça de Queiroz, through the point of view of the menippean satire. The choice of this corpus is due to the fancy and comic characteristics of this text that led many criticals of Eça de Queiroz novels to believe that *The Mandarin*, written and published in 1880, would be simply a book of "fancy" in which the sharp social criticism of the Portuguese writer is missing, considering it, because of this, a minor text, and apparently, less critical than the other ones of his predominantly realistic-naturalistic phase. So, this master's dissertation presents an approach of the text *The Mandarin* through the point of view of the menippean satire, based on the thesis of Mikhail Bakhtin about it. We also verify how, by fancy and comic element, present in menippean satire, Eça makes a critical analysis of the Lisbon society of 19th Portuguese century, pointing out an impious and mordacious criticism to the human behavior, showing moral diseases such as ambition, greed, covetousness, hypocrisy, corruption and adultery, and, this way, he gets the same sharp critical effects of his realistic/naturalistic novels.

Key-Words: Eça de Queiroz, *The Mandarin*, Menippean Satire, Prose, Bakhtin.

Sumário

| | |
|--|-----|
| Introdução..... | 5 |
| Capítulo 1 Conhecendo sátira menipéia e sátira formal..... | 13 |
| 1.1 O campo do cômico-sério..... | 13 |
| 1.2 A literatura carnalizada | 15 |
| 1.2.1 As ações carnavalescas..... | 18 |
| 1.3 A sátira menipéia..... | 22 |
| 1.3.1 Particularidades fundamentais da sátira menipéia..... | 25 |
| 1.4 A sátira formal..... | 30 |
| 1.5 Sátira menipéia e sátira formal: confrontando características..... | 37 |
| Capítulo 2 O enigma de <i>O Mandarim</i> | 46 |
| 2.1 Prólogo e Carta-Prefácio à <i>O Mandarim</i> : um guia de leitura?..... | 46 |
| 2.2 <i>O Mandarim</i> : a sociedade portuguesa do século XIX á luz da sátira menipéia..... | 59 |
| Conclusão..... | 98 |
| Bibliografia..... | 101 |

Introdução

O projeto de elaboração de uma dissertação na qual tentaríamos apontar um possível emprego do gênero da sátira menipéia, por Eça de Queiroz, em seu texto *O Mandarin*, surgiu em nossas aulas do Curso de Pós-Graduação em Letras, oferecido pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), na cidade de Assis.

Durante as aulas ministradas no referido curso, tivemos a oportunidade de entrar em contato com as teorias bakhtinianas acerca da sátira menipéia – gênero surgido no final do período clássico da cultura grega – e, ainda, com textos de renomados críticos e estudiosos que defendem a tese da utilização desse gênero por Machado de Assis em algumas de suas obras. Mas foi em um curso específico sobre Eça de Queiroz que surgiu a idéia propriamente dita da elaboração do nosso projeto.

Estudando as obras do escritor português, chamou-nos a atenção este singular texto que é *O Mandarin*. Diferindo radicalmente dos demais textos queirosianos, tal obra passou a nos inquietar e a nos desafiar devido às suas singulares características. Assim, tendo em mente os conhecimentos anteriormente adquiridos sobre a sátira menipéia e sobre a aplicação da mesma por Machado de Assis, em seus textos, e, ainda, cientes do grande conhecimento que tanto Machado quanto Eça tinham da Literatura Clássica, demos início a essa ousada e, a nosso ver, interessante pesquisa.

Desta forma, a escolha da obra *O Mandarin* como objeto de nosso estudo deveu-se, sobretudo, ao seu caráter fantasista e cômico, características que levaram muitos críticos e estudiosos da literatura de Eça de Queiroz a argumentarem ser esta uma simples obra de “fantasia”, na qual faltariam os componentes da crítica social mordaz de Eça, considerando-a, por isso, um texto à parte no conjunto das obras do

escritor português e uma obra "menor" quando comparada às demais obras do autor de *O Primo Basílio*.

Assim sendo, o presente trabalho tem por finalidade apresentar a possibilidade de uma abordagem da obra *O Mandarim*, de Eça de Queiroz, à luz da sátira menipéica, e verificar como, por meio da fantasia e do elemento cômico, o autor faz uma análise crítica da sociedade lisboeta e do homem do século XIX, concluindo, dessa forma, que a obra em questão apresenta o mesmo efeito crítico de suas demais obras consideradas realistas.

Para tanto, utilizaremos, como instrumento teórico de análise, os estudos de Mikhail Bakhtin (1981, cap. IV, p. 87-155) sobre a referida sátira, instrumento que, de acordo com nossas pesquisas e levantamentos, parece ainda não ter sido aplicado às obras de Eça de Queiroz. Desse modo, desenvolveremos a análise do texto queirosiano a partir das 14 características da sátira menipéica apontadas por Bakhtin, em especial *as situações extraordinárias e extravagantes*, considerada pelo mesmo Bakhtin como a sua principal particularidade.

Também tomaremos como base, além dos pressupostos teóricos de Bakhtin, os estudos de Northrop Frye (1957), sobre a *sátira menipéica*, os de Matthew Hodgart (1969), acerca da sátira formal, os estudos de Tzvetan Todorov (1975), a respeito dos conceitos *estranho, fantástico e maravilhoso*, e os de René Wellek e Austin Warren (1962), acerca dos *gêneros literários*.

Necessário é observar, porém, que faremos, neste trabalho, um breve estudo acerca da sátira formal e de suas características com o objetivo de confrontá-la com a sátira menipéica, pois, muito embora guarde grandes semelhanças com esta última (e, por essa razão, possa com ela ser confundida), sátira formal e sátira menipéica apresentam diferenças fundamentais. Assim, são exatamente essas diferenças que irão possibilitar a

compreensão de certos textos considerados “estranhos”, “problemáticos”, ou de difícil classificação, como é o caso de *O Mandarim*.

Também é preciso observar que a tênue diferença por nós sugerida entre esses dois tipos de sátira, partiu de nossos estudos comparativos das obras de M. Bakhtin, Northrop Frye e Matthew Hodgart, além dos estudos de preciosos textos teóricos acerca da história das literaturas latina e grega, como os de Ettore Bignone (1946) e Nicola Terzaghi (1954), por exemplo, que vieram comprovar as nossas suposições, uma vez que parece ainda não ter sido feito um sistemático estudo comparativo a respeito dessas duas sátiras.

Ainda é necessário apontar que não é nossa intenção desenvolver um estudo comparativo exaustivo e completo sobre o assunto, uma vez que essa proposta fugiria aos âmbitos do nosso trabalho, mas, sim, traçar um perfil comparativo entre esses dois tipos de sátira a fim de que as semelhanças e diferenças existentes entre eles possam ser claramente percebidas.

Dessa forma, começaremos o nosso trabalho, no Capítulo 1, não abordando diretamente a sátira menipéia, mas, primeiramente, tecendo algumas breves considerações acerca do campo do cômico-sério e da literatura carnalizada, considerações, estas, imprescindíveis para uma correta percepção desse extraordinário gênero e de suas peculiares características, que serão abordadas na seqüência dos nossos estudos. Terminada essa primeira etapa, passaremos, ainda dentro do mesmo capítulo, ao estudo da sátira formal e de suas características, para, finalmente, confrontá-la e compará-la com a sátira menipéia a fim de que possamos compreender e estabelecer, com nitidez, as semelhanças e diferenças existentes entre ambas.

O Capítulo 2 será dedicado, primeiramente, aos estudos do Prólogo e da Carta-Prefácio à *O Mandarim*, pois acreditamos serem eles uma espécie de “guia de leitura”

deixados por Eça, e, na seqüência do nosso trabalho, ainda dentro desse mesmo capítulo, analisaremos a obra propriamente dita à luz do gênero da sátira menipéia. Para efeito das citações do texto queirosiano, utilizaremos a edição do ano de 1951, impressa na cidade do Porto, por *Lello & Irmão*.

Mas, falemos um pouco sobre Eça de Queiroz e a sua obra.

Eça de Queiroz foi um crítico de seu tempo, e a preocupação em esboçar um quadro da sociedade portuguesa do século XIX esteve sempre presente em suas obras, fossem elas de cunho realista, fossem de cunho fantasista.

Esta preocupação com o real, com a crítica social, aparece desde o seu manifesto intitulado “A Nova Literatura”, apresentado nas *Conferências do Casino*, em 1871, quando o escritor defende o surgimento da estética realista – cujo princípio estava centrado na questão da observação e da crítica à sociedade com uma missão social e moralizante. Tal procedimento passa pelas *As Farpas*, publicação mensal dirigida por ele e por Ramalho Ortigão, em que se encontram críticas e sátiras aos acontecimentos sociais, políticos, econômicos e religiosos de Portugal, e chega a romances como *O Crime do Padre Amaro* (1876), primeiro romance escrito dentro da orientação estética defendida por Eça nas *Conferências do Casino*, culminando com *Os Maias* (1888), romance que encerra a segunda fase da obra do escritor português, de acordo com Saraiva e Lopes (1996).

Porém, há duas obras que, embora compreendidas entre 1876 e 1888, portanto cronologicamente inseridas na fase considerada realista, de crítica e observação social, nela não se encaixam perfeitamente em função de seu caráter cômico-fantasista, constituindo, desse modo, e segundo a maioria dos estudiosos de Eça, uma fase intermediária na obra do escritor: são elas *O Mandarim* (1880) e *A Relíquia* (1887).

Falemos, pois, da primeira, objeto de nosso estudo, e comecemos pela interessante circunstância em que ela foi criada.

Conforme nos aponta Beatriz Berrini, na sua Introdução à Edição Crítica de *O Mandarin* (1992), tal obra foi escrita para substituir a então novela *Os Maias*, que deveria ser publicada no *Diário de Portugal*, conforme havia prometido Eça de Queiroz a Lourenço Malheiro, seu amigo e dono do jornal.

Em meio à criação da novela, percebe o escritor que tem em mãos um material bastante rico, que merecia um desenvolvimento de romance. Dessa forma, “para fazer pacientar os leitores do jornal”, uma vez que o *Diário de Portugal* já vinha, há meses, anunciando o futuro romance, escreve, em um mês, *O Mandarin*, que publica em folhetins diários.

Mas, antes mesmo da publicação em folhetins estar concluída, Eça de Queiroz e Ernesto Chardron já pensavam na possibilidade de a obra ser editada em volume. Também o *Diário de Portugal* teve a intenção de promover a edição em livro.

Assim, em 1880, surge a primeira edição da obra, edição da Livraria Internacional de Ernesto Chardron, Porto/Braga, que foi posta à venda em princípios de dezembro, tendo reimpressão imediata, ainda datada de 1880, e com a indicação de que se tratava de uma segunda edição. Em 1889, surge a terceira edição, pela Livraria Internacional de Ernesto Chardron, Lugan & Genelioux, Sucessores. A quarta edição surge em 1900, no Porto, pela Livraria Chardron de Lello & Irmão, Editores. A quinta edição surge em 1907 – edição póstuma – e é a primeira a trazer, antecedendo o texto propriamente dito, o prefácio de Eça de Queiroz, em francês, redigido para a tradução francesa de *O Mandarin*, em 1884.

Interessante é também o fato de a obra ter sofrido pouquíssimas alterações em sua passagem de texto jornalístico a volume, permanecendo fiel à sua linha de

desenvolvimento do enredo original, conforme aponta a Professora Beatriz Berrini (1992, p. 24 e 25).

Ainda de acordo com Berrini, salvo a criação do *Prólogo*, ausente no *Diário de Portugal*, e a parte referente à China, onde há a ampliação das cenas, contudo, sem transformações profundas, as demais modificações se deram apenas no campo estilístico, por meio de substituições e de pequenos acréscimos ou supressões.

Passemos, agora, ao momento literário em que o texto foi criado.

Escrito em pleno século XIX, época em que se tinha como vigente a estética realista/naturalista com sua fiel e áspera observação da realidade, *O Mandarim* não poderia deixar de chocar e causar impressão mais estranha àqueles que se habituaram a obras essencialmente realistas como *O Crime do Padre Amaro* ou *O Primo Basílio*, por exemplo.

Acusado de afastar-se da estética realista em favor da pura fantasia, Eça de Queiroz e seu texto foram alvos das mais severas críticas, e até mesmo aqueles que conseguiram perceber na obra uma crítica sócio-política, esbarraram nos demais “problemas” que o texto apresenta.

Assim, causando estranheza, gerando dúvidas e suscitando discussões desde a sua publicação – em 1880 – até os nossos dias, esse singular texto queirosiano mais parece um enigma lançado pelo escritor português aos seus leitores e estudiosos, seja pela dificuldade de classificação da obra em um determinado gênero literário, seja pela “estranha arte” que mescla, ao mesmo tempo, elementos tão opostos como a realidade e a fantasia, o sério e o cômico.

Após a leitura de vários textos críticos de estudiosos de Eça – como Beatriz Berrini, Carlos Reis, Coimbra Martins, João Gaspar Simões, Moniz Barreto, Maria de Fátima Marinho, dentre outros – pudemos observar que, de fato, a obra *O Mandarim*

ainda não havia sido examinada à luz da sátira menipéia, e que, se a estudássemos sob esta ótica, poderíamos, talvez, por meio desta leitura e desta interpretação específicas, lançar uma nova luz sobre essa obra tão complexa e polêmica.

Além da mescla de tons e de estilos dentro do mesmo texto, outra questão que sempre chamou a atenção desses estudiosos parece ter sido a questão da classificação do texto queirosiano. Poderia ser ele enquadrado em um dos três grandes gêneros clássicos (lírico, épico e dramático)? Seria *O Mandarin* um romance romântico ou realista/naturalista? Ou ainda, poderíamos classificá-lo como um conto fantástico, estranho ou maravilhoso? Seguindo por essa trilha, como bem observou Maria de Fátima Marinho, em seu texto *O paradoxo em O Mandarin de Eça de Queirós* (1990, p.133-138), torna-se muito difícil, ou mesmo impossível, encontrar, para tal obra, uma classificação específica e indubitável.

De fato, certos tipos de texto, quando analisados especificamente à luz desses conceitos tradicionais ou convencionais, fatalmente não encontrarão uma classificação adequada ou satisfatória, e, dessa forma, por não serem compreendidos, acabarão ignorados, e, seus autores, criticados. Estamos nos referindo, aqui, especificamente àqueles textos que se inserem na tradição da *sátira menipéia*.

Conforme apontou Northrop Frye, em sua *Anatomia da crítica*, a menipéia “confundiu os críticos, e dificilmente existe qualquer ficcionista profundamente influenciado por ela que não tenha sido acusado de conduta irregular” (1957, p.307).

A nosso ver, foi exatamente isso o que aconteceu a Eça de Queiroz e ao seu texto.

Porém, embora acusado de “conduta irregular” por ter se afastado dos padrões estéticos vigentes na época, o escritor português em nenhum momento abandonou aquilo que consideramos ser a meta da estética realista: a saber, a crítica e a denúncia

dos problemas sócio-políticos de sua época. De acordo com nossos estudos, o escritor português, ao utilizar a sátira menipéia, procurou, conscientemente, escapar por um momento da determinista e áspera visão de mundo do realismo, sem, contudo, perder de vista um só instante o seu objetivo final, que é, conforme já mencionamos, a análise e a crítica dos problemas sócio-políticos contemporâneos. Tal postura, conforme teremos oportunidade de observar em nossa análise da Carta-Prefácio a *O Mandarim*, deve-se ao fato de o próprio Eça ter classificado o povo português como “homens de emoção, não de razão”. Em sua carta, afirma que um povo emotivo por natureza, como o povo português, não suportaria um estilo tão árido, e sentiria falta da nostalgia, da quimera. E é exatamente por esse motivo que, segundo o escritor, mesmo depois do naturalismo, os escritores portugueses continuaram a utilizar a fantasia, continuaram a escrever contos fantásticos.

Dessa forma, pretendemos apontar, em nosso trabalho, como Eça de Queiroz, utilizando o singular gênero da menipéia, nos apresenta um retrato da decadente sociedade lisboeta do século XIX e faz uma crítica impiedosa e mordaz ao comportamento humano, apontando mazelas humanas como a ambição, a ganância, a cobiça, a hipocrisia, a corrupção e o adultério, e, com isso, alcança o mesmo efeito crítico de suas obras consideradas realistas/naturalistas.

Enfim, esta é a trilha pela qual seguiremos: faremos um estudo da obra *O Mandarim*, à luz da sátira menipéia, com o objetivo de evidenciar que Eça de Queiroz faz, por meio da fantasia e do elemento cômico, a mesma análise crítica da sociedade lisboeta e do homem do século XIX encontrada em suas obras consideradas realistas.

Capítulo 1

Conhecendo sátira menipéia e sátira formal

1.1 O campo do cômico-sério

Segundo M. Bakhtin (1981, cap.IV, p.92-94), no final do período clássico da cultura grega, formaram-se e desenvolveram-se inúmeros gêneros, bastante diversos exteriormente, mas interiormente cognatos, constituindo, por isso, um campo especial da literatura que os próprios antigos denominaram *campo do cômico-sério*. Neste campo, os antigos incluíam os mimos de Sófron, o “diálogo de Sócrates” (como gênero específico), a literatura dos simpósios (também gênero específico), a primeira Memorialística, os panfletos, toda a poesia bucólica, a “sátira menipéia” (como gênero específico) e alguns outros gêneros. Dificilmente podem-se situar os limites precisos e estáveis desse campo, mas os antigos percebiam nitidamente a sua originalidade essencial e o colocaram em oposição aos gêneros sérios como a epopéia, a tragédia, a história, a retórica clássica etc.

Realmente, são muito substantivas as diferenças entre esse campo e toda a outra literatura clássica antiga. Assim, indispensável é que apontemos as particularidades características dos gêneros que compõem tal campo.

Embora sejam exteriormente distintos, esses gêneros estão ligados por uma profunda relação com o *folclore carnavalesco*. Em maior ou menor grau, todos eles estão impregnados por uma *cosmovisão carnavalesca* específica, e alguns deles são variantes literárias diretas dos gêneros folclóricos-carnavalescos orais, conforme aponta Bakhtin. Ao penetrar totalmente nesses gêneros, essa cosmovisão carnavalesca determina-lhes as particularidades fundamentais e coloca-lhes a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade. Assim sendo, muito embora todos esses gêneros

possuam um forte elemento retórico, este muda essencialmente no clima da *alegre relatividade* da cosmovisão carnavalesca, que enfraquece a sua seriedade retórica unilateral, a sua racionalidade, a sua univocidade e o seu dogmatismo.

Ainda segundo Bakhtin, essa cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. Por esse motivo, até mesmo aqueles gêneros que apresentam a relação mais distante com as tradições do cômico-sério conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros. Dessa forma, tais gêneros sempre apresentam uma marca especial pela qual se pode identificá-los.

Como resultado dessa influência transformadora da cosmovisão carnavalesca, podemos apontar três particularidades exteriores dos gêneros que compõem o campo do cômico-sério.

A primeira particularidade é *o novo tratamento que se dá à realidade*. Para os gêneros do campo do cômico-sério, a *atualidade viva* é o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade. Pela primeira vez, na literatura antiga, o objeto da representação séria – e simultaneamente cômica – é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos e não do passado absoluto dos mitos e lendas.

A segunda particularidade é inseparável da primeira. Os gêneros que compõem esse campo não se baseiam na *lenda*, mas, conscientemente, na *experiência* e na *fantasia livre*. Na maioria das vezes, o tratamento que é dado à lenda é profundamente crítico, chegando a ser, às vezes, cínico-desmascarador. Trata-se, ainda de acordo com Bakhtin, de uma verdadeira reviravolta na história da imagem literária.

A terceira e última particularidade é a pluralidade de estilos e a variedade de tons desses gêneros. Renunciando à unidade estilística da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica, caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico e pelo emprego de gêneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródia dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia etc), o que caracteriza um novo e radical tratamento do discurso.

Façamos, então, algumas considerações necessárias acerca da literatura carnalizada a fim de que possamos perceber, com mais nitidez, como e com que finalidade a cosmovisão carnavalesca de que falamos acima coloca imagem e palavra numa relação especial com a realidade, tornando-as relativas.

1.2 A literatura carnalizada

Conforme aponta Bakhtin (1981, p.105-108), o carnaval (no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e bem articulada uma *cosmovisão carnavalesca una*, que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto, é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É exatamente a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que se dá o nome de literatura carnalizada.

Foi no Renascimento que a espontaneidade carnavalesca dominou todos os gêneros da grande literatura e os transformou consideravelmente, e quase toda a literatura de ficção desse período sofreu uma profunda carnavalização. Na base da cosmovisão carnavalesca constituem-se, também, as formas complexas da cosmovisão renascentista. O Renascimento é, portanto, a culminância da vida carnavalesca que, a partir daí, inicia o seu declínio.

No carnaval – como nos mostra Bakhtin – todos os participantes são *ativos*. Não se contempla e nem se representa o carnaval, mas *vive-se* nele conforme as suas leis enquanto estas vigoram, isto é, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta vida é uma vida desviada da sua ordem habitual; em certo sentido, é uma “vida às avessas”, um “mundo invertido”.

Todas as leis, restrições e proibições que determinavam o sistema e a ordem normal da vida comum, ou seja, da vida extracarnavalesca, eram abolidas durante o carnaval: aboliavam-se as hierarquias, aboliavam-se todas as formas de medo, de reverência, de devoção, de etiqueta etc. Enfim, abolia-se tudo o que era determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade entre os homens. Desse modo, eliminando-se toda forma de distância entre as pessoas, entrava em vigor uma categoria carnavalesca específica: *o livre contato familiar entre as pessoas*.

Libertos do poder das posições hierárquicas (de classe, título, idade, fortuna), o comportamento, o gesto e a palavra do homem tornam-se excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não carnavalesco. Assim, a *excentricidade* passa a constituir uma segunda categoria específica da cosmovisão carnavalesca. Relacionada à categoria do livre contato familiar, ela permite que se revelem e se expressem os aspectos ocultos da natureza humana.

A terceira categoria específica da cosmovisão carnavalesca, que está relacionada à familiarização, é a das *mésalliances carnavalescas*. O carnaval aproxima, reúne e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo etc.

A esta terceira categoria, relaciona-se a quarta e última categoria específica da cosmovisão carnavalesca: a *profanação*. Esta é formada pelos sacrilégios carnavalescos, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas.

Ao longo de milênios, essas categorias carnavalescas – antes de tudo a categoria de livre familiarização do homem com o mundo – foram transpostas para a literatura, especialmente para a linha dialógica de evolução da prosa artística romanesca. A familiarização contribuiu para a destruição das distâncias épica e trágica e para a transformação de todo o representável para a zona do contato familiar, refletiu-se substancialmente na organização dos temas e das situações temáticas, determinou a familiaridade específica da posição do autor em relação aos heróis (familiaridade impossível nos gêneros elevados), introduziu a lógica das *mésalliances* e das descidas profanadoras e exerceu poderosa influência transformadora sobre o próprio estilo verbal da literatura.

Tudo isso se manifesta com muita nitidez na *sátira menipéia*. Porém, antes de passarmos a ela, necessário é que falemos um pouco a respeito de um outro aspecto do carnaval: as *ações carnavalescas*.

1.2.1 As ações carnavalescas

Dentre as ações carnavalescas, a principal – segundo Bakhtin – é a *coroação bufa* e o *posterior destronamento do rei do carnaval*, ritual que se verifica em formas variadas em todos os festejos de tipo carnavalesco. Tal ação aparece nas formas mais apuradas como as saturnais, o carnaval europeu e a festa dos bobos (aqui, em lugar do rei, escolhiam-se sacerdotes bufos, bispos ou o papa, dependendo da categoria da igreja); em forma menos apurada, aparece em todos os outros festejos desse tipo, incluindo-se os festins com a escolha de reis efêmeros e reis da festa.

Na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a *ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação*. O carnaval é, portanto, a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. Assim se pode expressar a idéia fundamental do carnaval, lembrando que não se trata de uma idéia abstrata, mas de uma cosmovisão viva, expressa nas formas concreto-sensoriais vivenciáveis e representáveis de ação ritual.

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição hierárquica. Importante é observar que, separados, esses dois elementos perdem todo o sentido carnavalesco. Na coroação já está contida a idéia do futuro destronamento: ela é ambivalente desde o começo. Coroa-se o antípoda do verdadeiro rei – o escravo ou o bobo – inaugurando e consagrando o mundo carnavalesco às avessas. Na cerimônia de coroação, todos os momentos do próprio ritual, os símbolos do poder que se entregam ao coroado e a roupa que ele veste, tornam-se ambivalentes, adquirem tons de uma alegre relatividade, tornando biplanar o valor simbólico desses elementos (como

símbolos reais do poder, ou seja, no mundo extracarnavalesco, eles são monoplanares, absolutos e sérios). E assim são todos os símbolos carnavalescos: estes sempre incorporam a perspectiva da negação (morte) ou o contrário. O nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo nascimento.

A cerimônia de destronamento aparece como encerramento da coroação, da qual é inseparável, e, por meio dela, transparece uma nova coroação. Importante é observar que o carnaval triunfa sobre a mudança, sobre o processo propriamente dito de mudança, e não precisamente sobre aquilo que muda. Ele nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo. O cerimonial do rito de destronamento se opõe ao rito da coroação; o destronado é *despojado de suas vestes reais*, da coroa e de outros símbolos de poder, *ridicularizado* e *surrado*. Todos os momentos simbólicos desse cerimonial de destronamento adquirem um segundo plano positivo, não representando uma negação pura, absoluta da destruição. O carnaval desconhece tanto a negação quanto a afirmação absolutas. Além do mais, era precisamente no ritual do destronamento que se manifestava com nitidez especial a ênfase carnavalesca das mudanças e renovações. Por esse motivo, a imagem do destronamento era a mais freqüentemente transposta para a literatura.

A ação carnavalesca de coroação-destronamento está repleta de categorias carnavalescas: do contato familiar livre (que se manifesta de modo muito acentuado no destronamento), das *mésalliances* carnavalescas (escravo-rei), da profanação (jogo com símbolos do poder supremo) etc.

Este ritual de coroação-destronamento exerceu uma excepcional influência no pensamento artístico-literário. Ele determinou um especial *tipo destronante* de construção das imagens artísticas e de obras inteiras, sendo que, neste caso, o destronamento é ambivalente e biplanar por excelência. Se a ambigüidade carnavalesca

se extinguisse nas imagens do destronamento, estas degenerariam num *desmascaramento* puramente negativo de caráter moral ou político-social, tornando-se monoplanares e perdendo o seu caráter artístico.

O próprio *riso* carnavalesco é profundamente ambivalente. Dirigido contra o supremo e voltado para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial, ele abrange os dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, pertence à própria *crise*. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo. É essa a especificidade do riso carnavalesco ambivalente.

Quando as imagens do carnaval e o riso carnavalesco são transpostos para a literatura, eles se transformam, em graus variados, de acordo com as tarefas artístico-literárias específicas. Mas seja qual for o grau e o caráter da transformação, a ambivalência e o riso permanecem na imagem carnavalizada. Sob certas condições e em certos gêneros, porém, o riso pode reduzir-se. Ele continua a determinar a estrutura da imagem, mas é abafado e atinge proporções mínimas: é como se víssemos um vestígio do riso na estrutura da realidade a ser apresentada, sem ouvir o riso propriamente dito.

Na literatura do Renascimento o riso geralmente não é reduzido, embora se verifique algumas gradações de sua “sonoridade”. Na literatura carnavalizada dos séculos XVIII e XIX, o riso, regra geral, é consideravelmente abafado, chegando à ironia, ao humor e a outras formas de riso reduzido.

Ainda em relação ao riso, mais uma importante questão deve ser comentada: a natureza carnavalesca da *paródia*.

A paródia é um elemento inseparável de todos os gêneros carnavalizados, mas organicamente estranha aos gêneros puros como a epopéia e a tragédia, por exemplo.

Na Antigüidade, ela estava indissolúvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do *duplo destronante*, o mesmo “mundo às avessas”. Por isso a paródia é ambivalente.

Os duplos parodiadores tornaram-se um elemento bastante freqüente inclusive na literatura carnavalizada. Na paródia literária formalmente limitada da Idade Moderna rompe-se quase totalmente a relação com a cosmovisão carnavalesca, mas, nas paródias do Renascimento, essa chama carnavalesca ainda existe.

Para finalizar este tópico, vejamos a questão da *praça pública carnavalesca*.

Embora o principal palco das ações carnavalescas fosse a praça pública e as ruas contíguas, o carnaval entrava, também, nas casas: ele se limitava essencialmente no tempo e não no espaço. Porém, somente a praça pública podia ser o palco central, pois o carnaval é, por sua própria idéia, público e universal, pois todos devem participar do contato familiar. Assim sendo, a praça era o símbolo da universalidade pública.

Mas a praça pública carnavalesca adquiriu um novo matiz simbólico que a ampliou e a aprofundou. Na literatura carnavalizada, a praça pública, como lugar da ação temática, torna-se biplanar e ambivalente: é como se através da praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroações e destronamentos públicos. Outros lugares de ação – evidentemente motivados em termos de tema e realidade –, se é que se podem ser lugares de encontro e contato de pessoas heterogêneas – nas ruas, tavernas, estradas, banhos públicos, convés de navios etc – recebem nova interpretação público-carnavalesca. Assim, apesar de toda a sua representação naturalista, a simbólica carnavalesca universal não teme nenhum naturalismo.

Concluídas estas breves considerações, podemos passar ao próximo tópico deste trabalho: a sátira menipéia propriamente dita.

1.3 A sátira menipéia

Conforme comentamos, a *sátira menipéia* é um gênero que tem as suas raízes no *folclore carnavalesco*.

Ainda segundo Bakhtin (1981, p. 97-119), a sátira menipéia deve a sua denominação ao filósofo do século III a.C. Menipo de Gadara, que lhe deu forma clássica. No entanto, o termo, enquanto denominação de um determinado gênero, teria sido introduzido pela primeira vez pelo erudito romano do século I a.C., Marco Terêncio Varrão, que chamou a sua sátira de “*saturae menippeae*”. De acordo com E. Bignone (1946), a obra de Varroão era composta por 150 livros, porém, de tais textos, somente chegaram até nós cerca de 90 títulos e quase 600 fragmentos de poucas linhas. Mas a noção mais completa que se tem do gênero é aquela fornecida pelas sátiras menipéias de Luciano de Samosata (escritor grego do século II d.C., considerado o principal representante desse gênero), que chegaram perfeitas até nós. Como exemplos de sátiras menipéias, podemos citar o *Apokolokyntosys Claudii*, de Sêneca, o *Satiricon*, de Petronio e as *Metamorfoses (O Asno de Ouro)* de Apuleio, dentre outras. Também podemos encontrar elementos da sátira menipéia em algumas variedades do “romance grego”, no romance utópico antigo e na sátira romana (em Lucrécio e Horácio). Bakhtin ainda observa que escritores como Rabelais, Cervantes e Dostoiévski também adotaram a essência desse gênero e o desenvolveram na composição de suas obras.

O gênero da menipéia se formou numa época de desintegração da tradição popular nacional, de destruição das normas éticas que constituíam o ideal antigo do “agradável” (beleza-dignidade), numa época de luta tensa entre inúmeras escolas e tendências religiosas e filosóficas, quando as discussões em torno das “últimas questões” da visão de mundo se transformaram em fato corriqueiro entre todas as

camadas da população e se tornaram uma constante em toda parte onde quer que se reunissem pessoas. Era a época de preparação e formação do Cristianismo, a nova religião universal.

A menipéia é dotada de grande plasticidade externa e de uma enorme capacidade de absorver os pequenos gêneros e de penetrar, como componente, nos grandes. Dessa forma, ela incorpora gêneros cognatos como a diatribe, o solilóquio e o simpósio. A relação entre esses gêneros é determinada pelo caráter dialógico interno e externo que eles apresentam no enfoque da vida e do pensamento humanos.

A *diatribe* é um gênero retórico interno dialogado, construído geralmente em forma de diálogo com um interlocutor ausente, o que levou à dialogização do próprio processo de discurso e pensamento.

O gênero do *solilóquio* consiste num enfoque dialógico de si mesmo, ou seja, trata-se de um diálogo consigo mesmo. Baseia-se na descoberta do homem interior, inacessível à auto-observação passiva, porém, acessível ao ativo enfoque dialógico de si mesmo. Tal enfoque retira as vestes externas da imagem de si mesmo que existem para as outras pessoas e que determinam a avaliação externa do homem, e que lhe turvam a nitidez da consciência de si mesmo.

Esses dois gêneros se desenvolveram na órbita da menipéia, nela penetraram e se fundiram.

Já o *simpósio* era o diálogo dos festins. Tal diálogo tinha privilégios especiais como o direito de liberdade especial, desenvoltura e familiaridade, franqueza social, excentricidade e ambivalência, ou seja, podia combinar no discurso o elogio e o palavrão, o cômico e o sério.

Enfim, a sátira menipéia possui uma impressionante capacidade de combinar elementos que, à primeira vista, pareceriam absolutamente heterogêneos e

incompatíveis: elementos do diálogo filosófico, da aventura e do fantástico, do naturalismo de submundo e da utopia, etc. Tudo isso graças à cosmovisão carnavalesca, princípio consolidador que uniu todos esses elementos heterogêneos num todo orgânico do gênero.

Finalizando, pode-se dizer, de acordo com Bakhtin, que a sátira menipéia exerceu uma influência muito grande na literatura cristã antiga e na literatura bizantina. Em diferentes variantes e sob diversas denominações de gênero, ela continuou a se desenvolver também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e da Reforma, e na Idade Moderna. Nesta última, é importante observar que a introdução da menipéia em outros gêneros carnavalizados é acompanhada de sua contínua evolução em diversas variantes e sob diferentes denominações: o “diálogo luciânico”, as “conversas sobre o reino dos mortos”, a “novela filosófica”, o “conto fantástico” e o “conto filosófico”, etc.

Dessa forma, percebe-se que, na Idade Moderna, as particularidades do gênero da menipéia foram aplicadas por diversas correntes literárias e métodos criativos que as renovaram de diferentes modos. Assim, por exemplo, a novela filosófica racionalista de Voltaire e o conto filosófico romântico de Hoffmann apresentam *traços genéricos comuns da menipéia* e uma carnavalização igualmente acentuada a despeito da grande diferença de suas orientações artísticas, conteúdo ideológico e individualidade criativa.

Por essa razão, é importante ressaltar que a denominação genérica de *menipéia* se aplica à literatura dos tempos modernos como denominação da *essência de gênero* e não de um determinado cânon de gênero.

Concluindo, pode-se dizer, com certeza, que, em essência, sua evolução continua até hoje (tanto com uma nítida consciência do gênero quanto sem ela). Esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável, capaz de penetrar em outros

gêneros, teve uma importância enorme no desenvolvimento das literaturas européias, e se tornou um dos principais veículos e portadores da visão carnavalesca na literatura até os nossos dias.

Passemos, então, às principais características do gênero da sátira menipéia.

1.3.1 Particularidades fundamentais da sátira menipéia

Conforme nos aponta Bakhtin (1981, p.98-102), são 14 as características *essenciais* da sátira menipéia:

1-) O elemento cômico: Na menipéia, o peso específico do elemento cômico pode variar em virtude das diferentes variedades desse gênero. A sua presença é muito grande em Varrão, por exemplo, mas reduz-se em Boécio. Porém, é importante reafirmar que esse elemento cômico herdado da literatura carnalizada (seja ele o riso aberto e declarado, seja uma sutil ironia), deve sempre ser entendido não com uma função meramente dessacralizadora e destrutiva, que incorpore uma perspectiva de pura negação ou afirmação, mas com aquela função ambivalente, que proclama a relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição hierárquica. Enfim, deve ser entendido como um elemento dirigido contra o supremo e voltado para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial, conforme já comentamos no tópico 1.2.1 deste trabalho.

2-) A excepcional liberdade de invenção temática e filosófica: A menipéia liberta-se totalmente das limitações histórico-memorialísticas que ainda eram inerentes ao “diálogo socrático” (embora a forma memorialística externa às vezes se mantenha), está livre das lendas e não está presa a quaisquer exigências da verossimilhança externa

vital. É possível que em toda a literatura universal não se encontre um gênero mais livre pela invenção e a fantasia do que a *menipéia*.

3-) As situações extraordinárias e extravagantes (peripécias e fantasmagorias): A

particularidade mais importante do gênero da *menipéia* consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma idéia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade. Com esse fim, os heróis da sátira *menipéia* sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais. Muito amiúde o fantástico assume caráter de aventura, às vezes simbólico ou até místico-religioso (como em Apuleio). Mas, em todos os casos, ele está subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade. A mais descomedida fantasia da aventura e a idéia filosófica estão aqui em unidade orgânica indissolúvel. Ainda é necessário salientar que se trata precisamente da experimentação da *idéia*, da *verdade* e não da experimentação de um determinado caráter humano, individual ou típico-social. A experimentação de um sábio é a experimentação de sua posição filosófica no mundo e não dos diversos traços do seu caráter, independentes dessa posição. Neste sentido, pode-se dizer que o conteúdo da *menipéia* é constituído pelas aventuras da *idéia* ou da *verdade* no mundo, seja na Terra, no inferno ou no Olimpo.

4-) O naturalismo de submundo: Uma particularidade muito importante da *menipéia* é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento

místico-religioso com o *naturalismo de submundo* extremado e grosseiro. As aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos etc. Aqui a idéia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida. O homem de idéia – um sábio – se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade. Há muito naturalismo de submundo em Varrão e Luciano, mas esse naturalismo pôde se desenvolver de modo mais amplo e pleno apenas nas menipéias de Petrônio e Apuleio, convertidas em romance. Enfim, a combinação orgânica do diálogo filosófico, do elevado simbolismo, do fantástico da aventura e do naturalismo de submundo constitui uma extraordinária particularidade da menipéia.

5-) O gênero das “últimas questões”: A ousadia da invenção e do fantástico combina-se na menipéia com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo. A menipéia é o gênero das últimas questões, onde se experimentam as últimas idéias, as últimas posições filosóficas do homem que se encontram no limiar entre a vida e a morte. Procura apresentar as palavras derradeiras, decisivas e os atos desse homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade. Assim sendo, a sátira menipéia se caracteriza pela *síncrise*, ou seja, *pelo confronto* precisamente dessas *últimas atitudes no mundo*, verificando os prós e contras evidenciados nas últimas questões da vida.

6-) A estrutura em três planos: Considerando-se o universo filosófico da menipéia, aqui se manifesta uma estrutura assentada em três planos: a ação e as síncrises dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e para o inferno. Na menipéia teve grande importância a representação do inferno, onde germinou o gênero específico dos “diálogos dos mortos”, amplamente difundido na literatura européia do Renascimento, nos séculos XVII e XVIII.

7-) O fantástico experimental: Na menipéia surge a modalidade do fantástico experimental, totalmente estranho à epopéia e à tragédia antiga. Trata-se de uma observação feita de um ponto de vista diferente do normal, ou de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação. É o que ocorre com *Icaromenippo*, em Luciano, ou o *Endimio*, em Varrão (observação da vida da cidade vista do alto). É importante ressaltar que, para caracterizar este ângulo de visão inusitado, basta que o observador se mantenha distanciado do objeto da sua observação.

8-) A experimentação moral e psicológica: Na menipéia aparece pela primeira vez também aquilo a que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais no homem – toda espécie de loucura, da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura etc. Todos esses fenômenos têm, na menipéia, não um caráter estreitamente temático, mas um caráter formal de gênero. As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo.

9-) As cenas de escândalo: São muito características da menipéia as cenas de escândalo, de comportamento excêntrico, de discussões e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso. Os escândalos e excentricidades destroem a integridade épica e trágica do mundo, abrem uma brecha na ordem inabalável, normal (“agradável”) das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam. Os escândalos e manifestações

excêntricas penetram as reuniões dos deuses no Olimpo, o mesmo ocorrendo com as cenas no inferno e as cenas na terra. A “palavra inoportuna” é inoportuna por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta.

10-) Contrastes violentos / jogos de oposição: A menipéia é plena de contrastes agudos e jogos de oximoros: a hetera virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre etc. A menipéia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais. Enfim, gosta de jogar com transformações violentas de situação.

11-) Elementos da utopia social: A menipéia incorpora freqüentemente elementos da utopia social, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos. Às vezes a menipéia se transforma diretamente em romance utópico.

12-) Os gêneros intercalados: A menipéia se caracteriza por um amplo emprego do gênero intercalado: as novelas, as cartas, discursos oratórios, simpósios etc. Os gêneros acessórios são apresentados em diferentes distâncias em relação à última posição, ou seja, com grau variado de paródia e objetificação.

13-) O pluriestilismo e a pluritonalidade: A existência dos gêneros intercalados reforça a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade da menipéia.

14-) Problemas sócio-políticos contemporâneos: Por último, a derradeira particularidade da menipéia é o enfoque aos problemas da atualidade. Trata-se de uma espécie de gênero “jornalístico” da Antigüidade que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica. As sátiras de Luciano são, no conjunto, uma autêntica enciclopédia da sua atualidade: são impregnadas de polêmica aberta e velada com diversas escolas

ideológicas, filosóficas, religiosas e científicas, com tendências e correntes da atualidade, são plenas de imagens de figuras atuais ou recém-desaparecidas, dos “senhores das idéias” em todos os campos da vida social e ideológica (citados nominalmente ou codificados), são plenas de alusões a grandes e pequenos acontecimentos da época, perscrutam as novas tendências da evolução do cotidiano, mostram os tipos sociais em surgimento em todas as camadas da sociedade etc. Trata-se de uma espécie de “Diário de escritor”, que procura vaticinar e avaliar o espírito geral e a tendência da atualidade em formação. Esta última particularidade da menipéia também se combina com todas as outras particularidades mencionadas.

1.4 A sátira formal

Dissemos, em nossa introdução, que necessário seria fazer um breve estudo sobre a sátira formal e suas características para que pudéssemos compará-la à sátira menipéia, e, então, estabelecer a diferença entre ambas.

Este tópico, portanto, é dedicado a tal estudo.

Segundo Matthew Hodgart (1969), a sátira se distingue dos demais gêneros literários pela maneira de focar o assunto, pela sua atitude especial frente à experiência humana, e é tão antiga quanto o próprio homem, pois pode ser encontrada na literatura dos povos primitivos que parecem ter preservado as mais antigas tradições da humanidade. Dentre essas tradições literárias preservadas, duas combinam a realidade e a fantasia, que é a chave da sátira, ou seja, combinam o ataque pessoal e a “farsa” (ou visão fantástica do mundo transformado).

Hodgart ainda comenta que R. C. Elliott e outros autores rastrearam a sátira desse gênero na literatura antiga de três povos: irlandeses, gregos e árabes, encontrando-se, nesses últimos, as origens da sátira política e moral.

Muito se tem discutido sobre a questão da sua classificação, porém, devido à grande variedade de sub-formas ou categorias que apresenta, os críticos não conseguiram chegar a um acordo quanto a este assunto.

Para se ter uma idéia da grande variedade da *sátira formal*, Matthew Hodgart destaca, dentre as suas várias categorias, a *narração fantástica* (que inclui formas tais como a *fábula de animais*, a *ficção utópica ou antiutópica* e a *alegoria*), *formas literárias já existentes e transformadas em comentários satíricos* (como o *aforismo*, que apresenta um núcleo filosófico) e *fragmentos de obras literárias já existentes adotadas com fins satíricos* (como a *paródia* e a *paráfrase*).

Ainda segundo Hodgart, para melhor se definir a sátira é preciso abandonar os métodos tradicionais de classificação literária e observar a atitude do satírico perante a vida, bem como os diferentes meios de que se vale para dar a conhecer essa atitude em forma literária, pois, como se sabe, a sátira, contemplando o mundo com uma mescla de riso e de indignação, é um modo de se considerar a vida.

Dessa forma, a sátira tem início com uma postura mental de crítica e hostilidade, por um estado de irritação causado pelos vícios e pela estupidez humana, despertando, no satírico, um sentimento de superioridade e de desprezo em relação à sua vítima, e fazendo com que ele deseje humilhá-la. Para isso, utiliza o riso depreciativo e destrutivo.

Hodgart também observa que a sátira só pode ser considerada arte quando se expressa por meio de formas especialmente literárias, empregando recursos técnicos adequados para pôr em ridículo suas vítimas e provocar o riso destrutivo. Assim, para

que a sátira realmente se transforme em arte, não basta que ela seja composta por uma denúncia agressiva, com algum “rasgo estético”, e que produza puro prazer no leitor: é necessário que ela contenha outras fontes de prazer, como certos jogos de sentido ou de palavras, ou o tipo de relação de idéias a que se chama “engenho”, que pode ser belo ou intrigante por si só, independentemente do tema da sátira.

Enfim, o crítico comenta, ainda, que a verdadeira sátira se reconhece pela sua qualidade de abstração, sendo o engenho e os demais recursos técnicos os meios para transformar a áspera vida real, e que seu elemento mais importante é a *fantasia*. Dessa forma, sendo escrita para entreter, contém agudos e reveladores comentários sobre os problemas do mundo em que vivemos. Utilizando a sua belíssima metáfora, a sátira *descobre jardins imaginários com sapos de verdade* (1969, p.11).

Vale lembrar que também Northrop Frye aponta o duplo enfoque – fantástico e moralista – como a característica definitiva da sátira, e a distingue das demais atitudes da literatura justamente pela fantasia, pelo conteúdo grotesco, pelo ensinamento moral e pela atitude militante que ela possui: *a sátira requer pelo menos uma fantasia mínima, um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco, e pelo menos um padrão moral implícito* (1957, p.220). Ainda de acordo com Frye, a maior parte da fantasia é trazida para a sátira por uma força poderosa chamada alegoria, que pode ser descrita como referência implícita na percepção do inconveniente.

Quanto à personagem típica da farsa primitiva, esta pode ser o “trapaceiro” ou o “bufão”. Sua função é “dessacralizar”, “destronar” o que há de mais oficial e sagrado em uma sociedade (a política, a religião, as falsas regras morais etc); ou seja, possui uma função profundamente subversiva. Ele pretende somar a desordem à ordem para formar um todo que seja possível, uma experiência do não permitido, dentro dos limites fixados pelo permitido. É o que M. Bakhtin chama, como vimos, de “*vida às avessas*”

(ou, ainda, “*visão fantástica do mundo transformado*”, como preferem outros críticos); enfim, é uma “segunda vida”, diferente da oficial.

Conforme já comentamos, as sociedades têm suas leis, tabus e regras morais que conservam, ou pretendem conservar, sua estrutura social. Na Idade Média, em determinadas épocas do ano (nas festas), era permitido ao bufão “romper” com essas regras e tabus, o que proporcionava uma liberação catártica da tensão social. Assim, quando tais festas acabavam, essas regras e tabus passavam a ser observados de uma forma mais escrupulosa. Essa é a origem do *Carnaval* e das *Saturnálias* (cujas essências eram a *glorificação da irresponsabilidade*, que chegava à anarquia), bem como das festas licenciosas. Nessas festas, podia-se dizer as coisas mais escandalosas a propósito das leis e dos assuntos políticos do Estado, e as classes socialmente oprimidas, como as mulheres e os escravos, obtinham certa liberdade de palavra. Como exemplos dessas festas, podemos citar a “Missa dos Asnos” e a “Festa dos Tolos”.

Dentre os elementos constantes na farsa saturnal (que abrange desde as histórias do bufão até a epopéia burlesca), destacam-se as *obscenidades* e a *escatologia*. Importante é ressaltar, porém, que não se deve confundir, aqui, obscenidade com pornografia, pois, nas saturnais, a *obscenidade sexual* (que estava intimamente ligada aos *atos excretórios*) tinha a função de infringir os tabus e as regras morais com a intenção de degradar e reduzir os homens a um mesmo nível, à igualdade, humilhando os poderosos. A escatologia e a obscenidade destroem o aspecto heróico da vida, e esse aspecto heróico insiste em que o herói é uma classe especial de homem que ocupa um lugar à parte na sociedade, e que, por isso, merece o respeito dela. Dessa forma, as obscenidades e escatologias surgiam como formas de destronamento, sobre cuja função já comentamos.

Assim, o objetivo do satírico é desmascarar os falsos heróis, os impostores e os charlatões que pretendem ocupar um lugar que não lhes é devido. Por isso, o contexto da sátira é, freqüentemente, uma transformação ou uma paródia das formas mais sérias da literatura. É a epopéia burlesca, na qual o mundo sublimado e heróico de um Homero ou Virgílio se transforma na trivialidade da vida moderna. Daí, segundo Hodgart, a paródia ser um requisito imprescindível da sátira. Porém, para se transformar em sátira, a paródia deve conter o ataque direto contra o vício e a insensatez humana; deve conter ataques aos indivíduos ou comentários críticos e hostis contra a vida social ou política.

Para Hodgart, uma obra satírica pode levar o leitor a um mundo imaginário, mas os comentários do autor devem estender-se ao mundo real, externo, aos problemas políticos e morais com os quais o leitor deve encontrar-se ao retornar à vida ordinária. Desse modo, o satírico se compromete com os problemas do mundo e espera que os leitores façam o mesmo.

Por todas essas características, a sátira não é um gênero tradicional como o épico, o lírico ou o trágico (e, por isso, foi considerada, por muito tempo, como um “gênero inferior”), mas uma *categoria especial da literatura* que participa dos gêneros literários desta.

Falamos, no início deste capítulo, que a sátira só pode ser considerada arte quando se expressa por meio de formas especialmente literárias, empregando recursos técnicos adequados. Embora possa utilizar uma grande variedade de formas literárias, a sátira tem que se limitar a uma gama bastante reduzida de técnicas: são elas o *riso*, a *redução*, a *invectiva* e a *ironia*.

Começemos com o primeiro.

De acordo com Hodgart, ainda que verse sobre as mais duras realidades da existência humana, a sátira tem a intenção de suscitar nosso riso ou nosso sorriso. Sendo

um alívio momentâneo de nossas tensões, uma exaltação passageira emanada da descoberta repentina da nossa superioridade sobre os demais, nós rimos das desgraças dos outros ou de nossos êxitos.

O *riso burlesco* do satírico consiste em uma postura agressiva, em um meio de provocar guerra contra o próximo, ainda que seja por um bom motivo. Assim, vale lembrar que, por trás do chiste mais inofensivo, há o desejo de criticar o próximo, de humilhá-lo por meio do ridículo, ou seja, de *satirizá-lo*.

Os recursos básicos do chiste agressivo são os mesmos que os da sátira mais elaborada ou que os da caricatura: desmascarar e tornar vil as pessoas e objetos exaltados mediante a *degradação*, a *paródia* e a *farsa*, que destroem a unidade existente entre os caracteres das pessoas, como conhecemos, substituindo essas figuras exaltadas por outras inferiores.

Necessário, ainda, é apontar a diferença existente entre *chiste* e o simples *humor*. Sabemos que a essência do chiste e da sátira é o “engenho inteligente”, ou seja, a faculdade de proporcionar prazer combinando ou contrastando idéias; é a qualidade do discurso capaz de surpreender ou deleitar pelo inesperado. Já o humor (ou chiste inofensivo) é o efeito divertido que produz um conto, uma novela, ou uma anedota, não tendo nada a ver com a sátira.

Passemos, agora, ao segundo recurso técnico utilizado pela sátira formal: a *redução*.

A *redução* é a técnica básica do satírico, e consiste na *degradação* ou *desvalorização* da vítima mediante o *rebaixamento* de sua estatura e dignidade. Uma forma de rebaixar ou degradar o homem é despi-lo de todos os aparatos que indiquem poder, riqueza, classe social, pois um homem desnudo não passa de um animal que se

alimenta, defeca, pári, contrai enfermidades etc. É o que M. Bakhtin chama, como vimos, de *destronamento*.

Importante é ressaltar que o objeto do ataque satírico é o *homem racional, consciente do que faz*, e, de nenhum modo, um louco ou pervertido. Chegado o momento de render-se à tentação, o ser humano normal tem que exercitar sobre si mesmo um processo de engano e de racionalização, pois, para render-se, necessita da ilusão de que atua segundo sua consciência. Depois de haver cometido o ato imoral, se dá conta da natureza de seu ato e sente-se culpado.

Outras formas de degradação ou rebaixamento são a *mímica*, a *caricatura* e a *paródia* (que é, como já vimos, a base de toda sátira literária), a *tipificação*, e a *destruição dos símbolos* (símbolos religiosos ou políticos usados com fins injustos ou manejados por tiranos ou demagogos).

Para destruir tais símbolos, o satírico utiliza um *porta-voz* ou adota um *personagem* ou *máscara*. Sua intenção é despojar suas vítimas de seus símbolos de categoria social e de suas vestimentas para mostrar a corrompida nudez que há por baixo.

Vejamos, agora, o terceiro recurso técnico utilizado pela sátira: a *invectiva*.

A *invectiva* é uma das armas mais eficazes do satírico. Requer certa elegância de forma para se opor à grosseria do conteúdo, e domínio da alusão culta para contrastar com o insulto direto. Vale lembrar que a arte do satírico reside na oportunidade: ele precisa saber escolher o momento certo para *tirar a máscara* e deixar clara a sua intenção.

Para finalizar esse breve estudo sobre os recursos técnicos utilizados pela sátira, falemos da *ironia*.

A *ironia* é o recurso normal do satírico para evitar o rechaço. Significa *dissimulação*, e é o uso sistemático do duplo sentido. Pressupõe, também, um auditório duplo: um que se deixa enganar, e outro que compreende o sentido oculto e ri com o enganador às custas do enganado. A paródia, a viagem imaginária, a utopia ou a epopéia burlesca permitem essa ironia, esse duplo sentido.

Voltando a Northrop Frye (1957, p.219), *a sátira é a ironia militante*, e o satírico, conforme aponta Hodgart, utiliza essa ironia para fazer com que o leitor sintasse incomodado, convertendo-o em um aliado na luta contra a estupidez humana.

Com isso, encerramos as nossas breves considerações acerca da sátira formal, sempre lembrando que, em nenhum momento, tivemos a intenção de fazer um estudo completo sobre o assunto, – mesmo porque, conforme já mencionamos, tal proposta fugiria aos âmbitos de nosso trabalho – mas, sim, traçar um panorama geral sobre esse tipo de sátira e suas principais características com a finalidade de compará-la à sátira menipéia.

1.5 Sátira menipéia e sátira formal: confrontando características

Terminada essa breve explanação a respeito dos dois tipos de sátira, façamos um paralelo entre eles para melhor visualizar as semelhanças e diferenças existentes entre cada um, sempre tomando por base os pressupostos teóricos de Bakhtin, Frye e Hodgart.

| Sátira menipéia | Sátira formal |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • Tem como característica principal as <i>situações extraordinárias e extravagantes</i>, cuja finalidade é experimentar uma <i>idéia filosófica</i>, uma <i>verdade universal</i>; • Apresenta a <i>excepcional liberdade de invenção temática e filosófica</i>; • Possui o elemento cômico, representado, aqui, pelo riso ambivalente; • Apresenta o <i>naturalismo de submundo</i>; • Possui as <i>cenãs de escândalo</i>; • Apresenta <i>estrutura em três planos</i> (terra/céu/inferno); • Apresenta o <i>fantástico experimental</i>; • Possui os <i>jogos de oposição</i>, os <i>contrastes violentos</i>; • É considerada o <i>gênero das últimas questões</i> (questões que se impõem ao homem que se encontra no limiar entre a vida e a morte); • Apresenta a <i>experimentação moral e psicológica</i>; • Apresenta <i>elementos de utopia social</i>; • Possui o <i>pluriestilismo e a pluritonalidade</i>; • Apresenta os <i>problemas sócio-políticos contemporâneos</i>; • Apresenta os <i>gêneros intercalados</i>. | <ul style="list-style-type: none"> • Esta característica parece não existir na sátira formal, pelo menos não com a mesma função que ela exerce na menipéia; • A fantasia é a principal característica da sátira formal; • A sátira formal também apresenta esse elemento, porém, aqui, o riso tem função meramente destrutiva; • Aqui, esse elemento pode ou não aparecer; • Aqui, também, esse elemento pode ou não aparecer; • Aqui, essa estrutura pode ou não se fazer presente; • A sátira formal parece não apresentar essa característica; • A sátira formal pode ou não apresentar essa característica; • A sátira formal parece não apresentar essa característica; • Também parece não haver, aqui, essa característica; • Na sátira formal, esse elemento pode ou não se fazer presente; • Esta característica também pode ou não ser encontrada aqui; • A sátira formal também se preocupa com os problemas sócio-políticos contemporâneos; • Esta característica pode ou não se fazer presente na sátira formal. |

| Sátira formal | Sátira menipéia |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Gênero especial onde as injustiças, a estupidez e os vícios humanos são expostos para serem ridicularizados e depreciados; • Emprego, pelo escritor, do sarcasmo, da ironia e do ridículo para denunciar, expor ou ridicularizar os vícios, as injustiças e os males de toda espécie; • Dentre os temas possíveis para a sátira, destacam-se a política, a moral e a mulher; • É um modo de se considerar a vida; • Contempla o mundo com uma mescla de riso e indignação; • Começa com uma postura mental de crítica e de hostilidade, por um estado de irritação causado pela estupidez e pelo vício humanos; • Põe em ridículo suas vítimas e provoca o riso destrutivo; • Pretende transformar o homem e a sociedade; • “Rebaixa” o homem por meio da obscenidade, da escatologia, do ridículo, com a intenção de igualá-lo aos demais, independentemente de sua posição social. | <ul style="list-style-type: none"> • A menipéia também ridiculariza e deprecia as injustiças a estupidez e os vícios humanos; • O satirista menipeu também se vale dessas técnicas para denunciar, expor e ridicularizar os vícios, as injustiças e os males; • Estes temas também são possíveis para a menipéia; • A sátira menipéia também é um modo de se considerar a vida; • O satirista menipeu também assume essa postura; • A menipéia também é fruto dessa postura mental de crítica e de hostilidade, de um estado de irritação causado pela estupidez e pelo vício humanos; • A sátira menipéia também põe em ridículo suas vítimas e provoca o riso, porém, aqui, esse riso é ambivalente: destrói todos os tipos de convenções que já se fazem ultrapassados, mas com a intenção de fazer surgir algo novo, compatível e adequado com a realidade em questão; • A menipéia também pretende transformar o homem e a sociedade; • O satirista menipeu também utiliza essas mesmas técnicas com a mesma finalidade; |

Concluído o nosso pequeno quadro comparativo, resta-nos a tentativa de esboçar uma conclusão acerca dessas duas sátiras.

De acordo com o que já comentamos, e conforme se pode perceber pelo nosso quadro, sátira menipéia e sátira formal apresentam, de fato, grandes semelhanças, porém, quando analisadas atentamente, revelam sutis, mas fundamentais diferenças que nos autorizam a distingui-las.

Acreditamos, também, que essas diferenças estejam centradas, principalmente, em 5, das 14 características da menipéia: nas *situações extraordinárias e extravagantes*, no *elemento cômico*, no *fantástico experimental*, no *gênero das últimas questões* e na *experimentação moral e psicológica*.

Vejamos, então, em que consistem essas pequenas diferenças.

Em primeiro lugar, falemos da principal característica da menipéia – *as situações extraordinárias e extravagantes* – e da sua ausência na sátira formal.

Acreditamos que, por si só, essa característica possa ser considerada como o elemento fundamental de distinção entre as duas sátiras. Isso porque, via de regra, todo texto considerado como sátira menipéia é sempre articulado em função dessa característica. Como pudemos verificar no tópico referente às particularidades da menipéia, todas as peripécias presentes no discurso são criadas, justificadas e focalizadas única e exclusivamente em função de um propósito filosófico-ideológico que visa provocar e experimentar uma idéia filosófica, ou seja, provocar e experimentar uma palavra, uma verdade universal. Também é importante observar que todas as demais particularidades da sátira menipéia estão, direta ou indiretamente, relacionadas a essa característica principal e à sua função de modo a formar um todo orgânico, e, não, distribuídas de forma acidental dentro do texto.

Assim, se toda sátira menipéia é articulada em função desse núcleo filosófico-ideológico – representado pelas situações extraordinárias e extravagantes – e se, como

vimos, a sátira formal não apresenta esse núcleo, podemos concluir que estamos diante de duas sátiras distintas.

Mas, se nos reportarmos ao tópico referente ao estudo da sátira formal, veremos que, segundo Matthew Hodgart, tal sátira apresenta uma grande variedade de sub-formas ou categorias, e que, dentre essas várias categorias, estão *a narração fantástica*, que inclui, como vimos, formas como a fábula de animais, a ficção utópica ou anti-utópica e a alegoria, *as formas literárias já existentes e transformadas em comentários satíricos*, como o aforismo, e *os fragmentos de obras literárias já existentes adotadas com fins satíricos*, como a paródia e a paráfrase. Dissemos, também, que, de acordo com Hodgart, o *aforismo* apresenta um *núcleo filosófico*.

Dessa forma, poderíamos pensar, então, na sátira menipéia como um simples aforismo, ou seja, como uma simples categoria ou sub-forma da sátira formal?

Acreditamos, absolutamente, que não! E tentaremos apontar o porquê.

Antes de tudo, é necessário que façamos algumas considerações a respeito dessa categoria da sátira a fim de conhecermos um pouco melhor a sua estrutura.

Ainda de acordo com Hodgart (1969, p.150-162), em todos os bons aforismos pode-se encontrar uma *obsessão pela revelação da dolorosa verdade existente na natureza humana*, característica essa que também se encontra nos melhores satíricos, os quais, nas palavras do crítico, “são como cirurgiões que usam o aforismo como se fosse um instrumento cirúrgico” (p. 151).

Hodgart ainda comenta que o aforismo tem, habitualmente, um significado moral, e que oferece um ensinamento ou uma “máxima” em uma forma breve e assistemática, daí considerá-lo uma “sátira em miniatura”. Observa, também, que existe uma grande quantidade de aforismos primitivos que apresentam um “sabor satírico” porque nascem de uma visão desiludida e irônica da vida, de uma amarga experiência

da estupidez humana, e porque empregam a metáfora e a paródia. Como exemplo de aforismo, o crítico cita, entre outros, a seguinte sentença anti-feminista de Johnson: “Señor, una mujer predicando es como un perro caminando sobre sus patas traseras. No lo hace bien, pero queda uno sorprendido de que lo haga sea como sea” (p. 151). Mas, para M. Hodgart, o mais exasperado e incisivo de todos os aforistas é Swift. Em *As Viagens de Gulliver*, segundo o crítico, a idéia básica do episódio de Struldburg, no Livro III, está resumida em uma sentença: “Todo homem deseja viver muito tempo; mas ninguém quer ser velho” (p.152). Em relação ao verso, o crítico elege Alexander Pope como principal mestre do aforismo. Observemos essa passagem de *Essay on Man*, de Pope, destacada por Hodgart:

En cuanto a formas de gobierno, dejad que los tontos se contiendan;
Cualquiera que esté bien administrada es la mejor;
En cuanto a formas de fé, dejad que los torpes fanaticos combatan;
No puede ser equivocada la del que vive rectamente. (p. 153)

O crítico ainda observa que, no final do século XVIII, o aforismo toma uma nova direção na literatura européia, e que, dentre os melhores, estão aqueles de gênero “oracular” ou “profético”, não existindo mais a intenção de se comentar a realidade social nem de se regular a conduta humana, mas, sim, de se penetrar na alma humana ou alcançar um nível metafísico. Como precursor do aforismo moderno, Matthew Hodgart aponta William Blake, em cujos escritos aparecem algo de profundo sobre as energias ocultas no ser humano, mas que não podem ser interpretados simplesmente como comentários sobre o mundo tal como o conhecemos. Hodgart também comenta que aforismos desse tipo podem ser encontrados nos diários de Kierkegaard e de Kafka, nas novelas de Dostoievski e na filosofia de Nietzsche, e que são exemplos da melhor literatura imaginativa dentro do “existencialismo”, que expressa uma teologia de crise ou uma convicção desesperada no absurdo do universo. Porém, de acordo com o crítico, embora haja muitas observações agudas sobre o mundo nos aforismos de Kierkegaard,

Nietzsche e Kafka, estes, tomados em conjunto, levam o leitor para muito além da sátira e da ironia em seu sentido tradicional. Dessa forma, para Hodgart, essa é uma das razões pela qual se pode suspeitar que a sátira, conforme a conhecemos, estaria sendo abandonada pela vanguarda da literatura.

Para finalizar essas pequenas considerações acerca dessa categoria da sátira formal, resta-nos observar que Hodgart considera o aforismo como o *núcleo filosófico da sátira*, como o *centro do ensinamento moral*, porém, alerta que “sem a expansão imaginativa da literatura narrativa, que leva consigo o elemento da paródia e da comédia, a sátira é indigerível” (p.156-157). Enfim, para o crítico, o aforismo é a *condensação da sátira moral*.

Terminadas essas breves considerações, podemos retomar a nossa questão acerca da impossibilidade de pensarmos na sátira menipéia apenas como uma categoria da sátira formal, ou seja, como um aforismo.

Conforme pudemos observar, o aforismo consiste, como nos mostra Hodgart, num significado moral que oferece um ensinamento ou uma “máxima” *em uma forma breve e assistemática*, daí considerá-lo uma *sátira em miniatura*. Assim, devido a sua breve e condensada estrutura, essa categoria não pode, a nosso ver, ser comparada à complexa estrutura da menipéia. O aforismo pode apresentar, de fato, uma visão desiludida e irônica da vida, proveniente de uma amarga experiência da estupidez humana, e também pode apresentar elementos como a metáfora, a paródia e a comédia, mas não parece comportar as *situações extraordinárias e extravagantes* – com sua função específica –, que nortearão todo o texto.

Dessa forma, tal pormenor nos remete a uma outra questão fundamental: a da própria constituição da sátira menipéia. Para que um texto possa ser considerado como

tal, deve apresentar, *simultaneamente*, em seu interior, *todas* as 14 particularidades desse gênero.

Assim, enquanto a sátira menipéia incorpora, em sua estrutura, todas as características que compõem a sátira formal – bem como as características das suas subformas – esta última *pode ou não* incorporar algumas particularidades da menipéia em sua constituição. Desse modo, acreditamos que tanto a sátira formal como as suas subformas não possam apresentar, simultaneamente, todas as características da menipéia em sua estrutura. Daí, retomando as palavras de Northrop Frye, já citadas no Capítulo 1 do nosso trabalho, a menipéia ter confundido os críticos, e, daí, dificilmente existir um ficcionista profundamente influenciado por ela que não tenha sido acusado de conduta irregular.

Passemos, agora, a outro elemento diferenciador dessas duas sátiras: *o elemento cômico*.

Conforme mencionamos no tópico 1.3.1, referente às particularidades da sátira menipéia, o elemento cômico possui, neste tipo de sátira, uma função ambivalente, que proclama a relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição hierárquica. Dirigido contra o supremo e voltado para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial, ele abrange os dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, pertence à própria *crise*. Dessa forma, no ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). Assim, o riso ou a ironia não devem ser tomados como elementos que possuem uma função meramente dessacralizadora e destrutiva, que incorporem uma perspectiva de pura negação ou afirmação, como parece ocorrer na sátira formal, pois, se a ambigüidade desse elemento cômico se extinguisse nas imagens de um mero riso destrutivo, tal elemento se

degeneraria numa ridicularização puramente negativa de caráter moral ou político-social, tornando-se monoplanar e perdendo todo o seu caráter artístico.

Com relação ao *fantástico experimental*, à *experimentação moral e psicológica* e ao *gênero das últimas questões*, acreditamos que também eles possam ser considerados como diferenciadores entre sátira menipéia e sátira formal pelo fato de que tais particularidades parecem não se fazer presentes neste último tipo de sátira, conforme pudemos constatar pelo nosso quadro comparativo.

Por essas razões, e tomando o conceito de *gênero literário* na mesma acepção de René Wellek e Austin Warren (1962, p.293) – *o gênero deve ser concebido como um agrupamento de obras literárias, teoricamente baseado tanto na forma exterior como na forma interior* – é que classificamos a sátira menipéia como um gênero diferente do gênero da sátira formal.

Concluídas essas necessárias considerações de caráter teórico, às quais dedicamos todo o Capítulo 1 deste trabalho, podemos passar ao Capítulo 2, onde faremos uma abordagem do Prólogo e da Carta-Prefácio à *O Mandarim* como possíveis guias de leitura deixados por Eça de Queiroz, e, ainda, uma leitura da respectiva obra à luz da sátira menipéia.

Capítulo 2

O Enigma de *O Mandarin*

2.1 Prólogo e Carta-Prefácio à *O Mandarin*: um guia de leitura?

Dissemos, em nossa introdução, que dedicaríamos o capítulo 2, primeiramente, ao estudo do *Prólogo* e da *Carta-Prefácio* à *O Mandarin*, e que, somente após este estudo, analisaríamos a obra propriamente dita à luz da sátira menipéia.

Tal procedimento se deve ao fato de ter sido esta a única obra para a qual Eça de Queiroz escreveu um Prólogo e um Prefácio, fato esse que se constitui em uma outra particularidade deste singular texto queirosiano.

Acreditamos que, ao escrever tais textos, Eça tenha procurado fornecer ao leitor indícios sobre o estilo que agora adotava, e, com isso, orientá-lo quanto à leitura de sua obra, ainda que de forma bastante sutil.

Assim, nossa intenção, neste tópico, é abordar o *Prólogo* e a *Carta-Prefácio* como possíveis “guias de leitura” deixados pelo escritor português, identificando, nos mesmos, as sutis indicações por ele lançadas com o objetivo de alertar o leitor em relação ao tipo de texto com o qual se depararia, ou seja, com o objetivo de preveni-lo exatamente sobre a mescla de realidade e de fantasia, do sério e do cômico dentro do mesmo texto, numa época em que vigorava a estética realista/naturalista com sua fria observação e análise da sociedade, e da qual o próprio Eça era adepto. Para tanto, utilizaremos como suporte teórico da nossa análise os estudos de Gérard Genette (1987) acerca das funções do prefácio.

Passemos, então, ao estudo desses textos, e vejamos como Eça de Queiroz procura apresentar a sua obra ao leitor e, ainda, orientá-lo por meio desses dois “guias de leitura”.

Começemos pela análise do *Prólogo*.

1º Amigo (*bebendo “cognac” e soda, debaixo das árvores, num terraço, à beira de água*)

Camarada, por estes calores do Estio, que embotam a ponta da sagacidade, repousemos do áspero estudo da Realidade humana... Partamos para os 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!...

2º Amigo

Mas sobriamente, camarada, parcamente!... E como nas sábias e amáveis Alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta...

(Comédia Inédita). (QUEIROZ, 1951, p.17, grifo do autor)

Se observarmos atentamente o texto, perceberemos que não há nele um dualismo, um conflito, uma oposição de idéias (Fantasia X Realidade) conforme apontam alguns críticos, mas uma comunhão dessas idéias. E acreditamos nesta hipótese interpretativa em decorrência de dois relevantes fatores. Em primeiro lugar, devido aos próprios termos utilizados por Eça para caracterizar o relacionamento entre os protagonistas: o escritor português nos apresenta um diálogo entre *dois amigos* que se tratam familiarmente por *camarada*. Em segundo lugar, porque o “segundo amigo” não recusa a proposta da partida para os campos sonho, da fantasia e do idealismo, feita pelo “primeiro amigo”: apenas sugere que ela seja acompanhada por uma “Moralidade discreta” como nas “amáveis Alegorias da Renascença”.

Além dos termos “amigo” e “camarada”, escolhidos por Eça, temos, ainda, a situação cordial e harmônica em que essas duas personagens se encontram – “bebendo ‘cognac’ e soda, debaixo das árvores, num terraço, à beira de água”. Assim, acreditamos que esses dois fatores possam nos dar margem para essa interpretação: a de que esses dois elementos tão opostos (fantasia e realidade) podem conviver pacificamente, cordialmente, harmoniosamente, dentro do mesmo texto. Tal situação ainda nos

possibilita uma interpretação metafórica dessas personagens: de acordo com nossa leitura, acreditamos que elas possam ser vistas como a personificação dessas duas idéias tão distintas.

Desse modo, esta seria a intenção primeira de Eça de Queiroz ao escrever o *Prólogo*: alertar o leitor e preveni-lo em relação a um estilo ao qual não estava acostumado: um estilo que mesclava, num mesmo texto, o sério e o cômico, a realidade e a fantasia.

Se nos voltarmos para os estudos de Genette (1987, p. 150) acerca do prefácio, veremos que esse termo se define por “... toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, constituído de um discurso produzido a propósito do texto que o acompanha ou precede”, e que tal termo possui vários sinônimos, dentre os quais, *prólogo*, introdução, advertência, proêmio, preâmbulo, nota, apresentação. Porém, segundo o estudioso francês, todos esses termos não possuem a mesma função, pois esta varia de acordo com o tipo de prefácio. (p. 182)

Vejamos, então, o que diz Genette acerca do termo *prólogo*.

De acordo com o crítico (p. 182), o termo *prólogo* designava, no teatro antigo, tudo o que, dentro da mesma peça, precedia a entrada do coro, *sem induzir ao erro*. Sua função, antes que uma *apresentação* e menos ainda que um *comentário*, consistia em uma *exposição*, na maioria das vezes *sob a forma de cena dialogada* e, às vezes, sob a forma de um monólogo da personagem. Aparentemente, comenta Genette, só a comédia poderia investir o monólogo de uma função de advertência ao público, que o considerava como um verdadeiro paratexto cênico, antecipando por necessidade uma das formas mais utilizadas do prefácio moderno: o prefácio autoral.

Ora, diante dessas considerações, acreditamos que possa ter sido essa, muito provavelmente, a intenção do escritor português ao escrever o *Prólogo*, ou seja, por

meio desse paratexto, Eça de Queiroz pretendia fazer uma exposição acerca do estilo que agora adotava para a sua obra.

Mas, voltemos à análise do referido texto.

Retomando a sátira menipéia, e relacionando-a ao *Prólogo*, é importante lembrar que, dentre as suas 14 características essenciais, estão a *excepcional liberdade de invenção temática e filosófica*, ou seja, a ausência de qualquer exigência de verossimilhança externa vital no texto, e os *problemas sócio-políticos contemporâneos*. De acordo com os nossos estudos, são exatamente estas duas características que permitiram a Eça de Queiroz dar asas à sua imaginação, à sua fantasia, sem se afastar da realidade, isto é, sem abandonar a análise e a crítica social com as quais sempre fora associado.

Outro ponto que deve ser observado no *Prólogo*, e que consideramos um segundo indício fornecido pelo escritor para assinalar as bases do seu texto e direcionar a sua leitura, é a utilização do termo *Renascença*.

Se nos reportarmos ao tópico 1.3 de nosso trabalho, onde tratamos da sátira menipéia propriamente dita, veremos que, segundo Bakhtin, tal gênero foi retomado justamente nessa época por escritores como Rabelais e Cervantes, por exemplo. Estudiosos como Northrop Frye, José Guilherme Merquior, Jacyntho Lins Brandão, Enylton de Sá Rego, entre outros, também atestam a utilização da menipéia, durante a Renascença, por esses escritores.

Dessa forma, percebemos o porquê de o “segundo amigo”, no *Prólogo*, propor que a Fantasia fosse acompanhada da “Moralidade discreta” das “amáveis Alegorias da Renascença”: utilizando tal gênero, com as suas peculiares características, seria possível a Eça de Queiroz construir um texto em que estivessem presentes o mesmo olhar crítico sobre o comportamento humano, encontrado em seus textos anteriores ditos

realistas/naturalistas, porém, com maior grau de comicidade. Em outras palavras, toda a liberdade de invenção, toda a fantasia, todo aspecto cômico característicos da sátira menipéia atenuariam o “áspero estudo da Realidade humana”.

Para finalizar o estudo do *Prólogo*, resta-nos observar o termo “Comédia Inédita” utilizado por Eça ao final do diálogo.

Conforme mencionamos, somente a comédia poderia investir o monólogo de uma função de advertência ao público, e, conforme observamos, *O Mandarim* se caracteriza por uma mescla de elementos ditos inconciliáveis: o sério e o cômico, a realidade e a fantasia. Assim sendo, poderíamos pensar no termo “Inédita”, utilizado por Eça, como uma reafirmação dessa mescla de tons e estilos.

Passemos, agora, à *Carta-Prefácio*.

Diferentemente do *Prólogo*, escrito e publicado juntamente com o texto original, em 1880, o Prefácio surge em 1884, por ocasião da publicação da edição francesa da obra, em forma de Carta ao editor da *Revue Universelle*.

Mas, o que teria levado Eça de Queiroz a escrever um prefácio para a sua obra quatro anos após a sua publicação?

Uma possível resposta para essa pergunta poderia ser o fato de Eça ter sentido a necessidade de tornar mais nítidas as bases sobre a qual construía o seu texto.

Ciente do problema da não percepção do sentido de seu texto por parte do público leitor, o autor de *O Mandarim* teria escrito a sua *Carta-Prefácio* com a finalidade orientar o leitor quanto à leitura da obra, reafirmando, de forma mais clara, as indicações que havia lançado no *Prólogo*, porém, sem, explicitá-las.

Para fundamentar essa nossa hipótese interpretativa, retomemos o conceito e a função do prefácio apresentados por Genette.

Dissemos que *prefácio* é “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, constituído de um discurso produzido a propósito do texto que o acompanha ou precede”, e que a sua função varia de acordo com a forma que ele assume.

Ainda segundo Genette (p. 182), o prefácio pode ser dividido em seis tipos fundamentais: *prefácio autoral original*, *posfácio autoral original*, *prefácio (ou posfácio) autoral ulterior*, *prefácio (ou posfácio) autoral tardio*, *prefácio alógrafo autêntico* e *prefácio ficcional*.

No caso do paratexto queirosiano, interessa-nos, particularmente, dois tipos: o *prefácio autoral original* – por sua própria função, que veremos a seguir – e o *posfácio autoral ulterior* – por considerarmos ser este último o tipo ao qual pertence o texto de Eça.

De acordo com Genette (p.183), o *prefácio autoral original* tem por função *assegurar ao texto uma boa leitura*, fórmula aparentemente simples, mas bem mais complexa do que parece devido ao fato de ela se desdobrar em duas ações: *obter uma leitura do texto* e *obter que essa leitura seja boa*.

Vejamos, agora, qual a função do *posfácio autoral ulterior*.

Conforme nos aponta Genette (p. 183), o *posfácio autoral ulterior* se caracteriza por assumir uma função negligenciada pelo prefácio original, ou ainda, *por uma falta desse prefácio*.

Ora, retomando a nossa hipótese, se *O Mandarim* não apresentava um prefácio, mas, sim, um prólogo, e se esse prólogo não foi suficiente para apresentar o texto ao leitor e para que este fizesse *uma boa leitura da obra*, alcançando, assim, o seu significado, talvez, Eça, explicitando um pouco mais as sutis indicações nele presentes, por meio de um prefácio, pudesse rerepresentá-la ao seu público.

A seguir, apresentaremos uma leitura da *Carta-Prefácio* que, parece-nos, pode justificar essa nossa hipótese acerca da reapresentação da obra queirosiana.

Já no próprio título da referida Carta – *A Propósito do Mandarin: Carta que deveria ter sido um Prefácio* – podemos perceber, nitidamente, a preocupação do escritor em relação ao problema da não percepção do sentido de seu texto por parte do público leitor – problema este que, conforme comentamos em nossa introdução, levou a obra a ser classificada como inferior quando comparada às demais obras de Eça de Queiroz.

Vejamos, pois, o que Eça escreve logo no primeiro parágrafo da Carta:

Vous voulez, Monsieur, donner aux lecteurs de la *Revue Universelle* une idée du mouvement littéraire contemporain en Portugal, et vous me faites l'honneur de choisir le *Mandarin*, un conte fantaisiste et fantastique, où l'on voit encore, comme au bon vieux temps, apparaître le diable, quoique en redingote, et où il y a encore des fantômes, quoique avec de très bonnes intentions psychologiques. Vous prenez là, Monsieur, une oeuvre bien modeste et **qui s'écarte considérablement du courant moderne de notre littérature devenue, dans ces dernières années, analytique et expérimentale**; et cependant par cela même que cette oeuvre appartient au rêve et non à la réalité, qu'elle est inventée et non observée, elle caractérise fidèlement, ce me semble, la tendance la plus naturelle, la plus spontanée de l'esprit portugais. (QUEIROZ, 1951, p. 5-6, grifo nosso)

O que nos chama a atenção neste trecho é a observação do escritor português de que esta sua obra *se afasta consideravelmente da corrente moderna da literatura de sua época*, como se sabe, a corrente realista/naturalista.

Ora, se retomarmos as nossas considerações acerca do termo *Renascença*, utilizado por Eça de Queiroz em seu *Prólogo*, poderemos concluir que nada mais distante daquela corrente literária que vigorava no século XIX do que um gênero surgido no final do período clássico da cultura grega e revivificado na Renascença, que misturava, num mesmo texto, elementos tão distintos como a realidade e a fantasia, o sério e o cômico. Ou seja: nada mais distante da corrente realista/naturalista do que a sátira menipéia.

Mas, continuemos a procurar outros indícios que comprovem a nossa hipótese interpretativa.

O escritor também afirma, neste mesmo trecho, que, apesar de se distanciar da corrente literária de sua época devido ao caráter “fantasista e fantástico” que apresentava, a sua obra “caracteriza fielmente a tendência mais natural do espírito português” justamente por pertencer ao *sonho*, e não à *realidade*; por ser uma obra *inventada*, e, não, *observada*. Para Eça, os portugueses sempre consideraram a fantasia e a eloquência como “os dois signos do homem superior”: “[...]; et toujours nous considérerons la fantaisie et l'éloquence comme les deux signes, et les seuls vrais, de l'homme supérieur.” (p. 7). O autor de *O Mandarim* também comenta que, se lido em Portugal, Stendhal não seria apreciado, pois o que nele é exatidão, os portugueses considerariam esterilidade, e que as idéias precisas, expressas de uma forma sóbria, não lhes interessavam, pois “ce qui nous charme, ce sont des émotions excessives traduites avec un grand faste plastique de langage.” (p. 7-8). E, logo em seguida, acrescenta que, em função da sua natureza, o povo português tende a se afastar de tudo o que é realidade, análise, experimentação e certeza objetiva, entregando-se, antes, à fantasia. Daí, segundo Eça, Portugal produzir, em termos de arte, sobretudo líricos e satíricos. Vejamos o referido trecho:

Des esprits ainsi formés doivent ressentir nécessairement de l'éloignement pour tout ce qui est réalité, analyse, expérimentation, certitude objective. Ce qui les attire, c'est la fantaisie, sous toutes ses formes, depuis la chanson jusqu'à la caricature; aussi, en art, nous avons surtout produit des lyriques et des satiristes. Ou nous restons les yeux levés vers les étoiles, laissant monter vaguement le murmure de nos coeurs; ou, si nous laissons tomber un regard sur le monde environnant, c'est pour en rire avec amertume. [...]. (p. 8, grifo nosso)

E, concluindo sua análise sobre a alma do homem português, Eça de Queiroz acrescenta: “Nous sommes des hommes d’émotion, pas de raisonnement.” (p. 9)

Observemos, agora, o que o escritor diz em relação aos autores e às obras portuguesas:

Nous savons chanter, quelquefois railler, jamais expliquer. Voilà pourquoi il n’y a pas de critique en Portugal. **Aussi le roman et le drame jusqu’à ces derniers temps n’étaient que des oeuvres de poésie et d’éloquence, quelquefois des plaidouers philosophiques, d’autres fois des élégies sentimentales. L’action y était conçue hors de toute vérité sociale et humaine. Les personnages étaient des anges cachant leurs ailes sous leurs redingotes, ou bien des monstres symboliques, taillés sur le vieux patron de Satan: jamais des hommes.** [...] Les auteurs dramatiques, les romanciers, en créant leurs épisodes, n’avaient qu’à s’abandonner à cette espèce d’ivresse extatique qui fait chanter les rossignols par nos beaux soir de pleine lune: tout de suite le public se pâmait. On jugeait alors une pièce de théâtre d’après la splendeur de la rhétorique. (p. 9-10, grifo nosso)

Como se pode perceber pela transcrição desses trechos, Eça de Queiroz conhecia bem o espírito, a alma portuguesa – caracterizada pela *emoção*, e, não, pela *razão*. Entretanto, o escritor também entendia que já não era mais possível manter, após o advento do naturalismo, esta postura de sonho, onde os autores se entregavam a uma “embriaguez extática” para escrever suas obras, onde o romance e o drama não passavam de meras “obras de poesia e de eloquência, de discurso filosófico ou de elegias sentimentais”, onde a ação era concebida “fora de toda a verdade social e humana”. Era necessário, ainda que não por uma inclinação natural do espírito, mas por *um sentimento de dever literário*, “não mais olhar o céu, mas a rua” para que a literatura não se tornasse um objeto ultrapassado:

Ceci ne pouvait pas continuer, surtout après que l’évolution naturaliste eut triomphé en France, et que le direction des idées, en fait d’art, semblait devoir rester aux mains de la science expérimentale. Car nous imitons ou nous faisons semblant d’imiter en tout la France, depuis l’esprit de nos lois jusqu’à la forme de nos chaussures; à un tel point que pour un oeil étranger, notre civilisation, surtout à Lisbonne, a l’air d’être arrivée la veille de Bordeaux, dans des caisses, par le paquebot des Messageries. **Cependant, même avant le naturalisme, déjà quelques jeunes esprits parmi nous avaient compris que la littérature d’un pays ne**

pouvait rester pour toujours étrangère au monde réel, qui travaillait et souffrait autour d'elle. En s'isolant dans les nuages, occupée à ciseler des préciosités de style, elle risquerait de devenir dans une société vivant, un objet de bri-à-brac. On s'est danc imposé bravement le devoir de ne plus regarder le ciel – mais la rue. Seulement, faut-il le dire? **On faisait cette noble besogne, non par une inclination naturelle de l'intelligence, mais par un sentiment de devoir littéraire** – j'allais presque dire de devoir public. [...] (p. 10-12, grifo nosso)

Assim, de acordo com Eça, *por honra das modernas letras portuguesas*, passouse a colocar nas obras *muita observação e muita humanidade*: “[...]. Pour l'honneur des modernes lettres portugaises, ou tâchait de mettre dans ses oeuvres beaucoup d'observation, beaucoup d'humanité; [...]” (p. 12).

Todavia, Eça de Queiroz nos mostra que um povo emotivo por natureza, como o povo português, não suportaria um estilo tão duro, tão árido, com uma linguagem tão exata e seca como o estilo naturalista, e que, dessa forma, acabaria por sentir saudades da quimera. E é por esta mesma razão que, segundo Eça, *mesmo após o naturalismo, os escritores continuaram a escrever contos fantásticos*. Vejamos as suas palavras textuais:

[...]; **mais il arrivait qu'en étudiant consciencieusement son voisin, petit rentier ou petit employé, on regrettait les temps où il était permis, sans être démodé, de chanter les beaux cavaliers aux reluisantes armures. Les temps de flânerie idéale à travers les bois de la fantaisie étaient passés, hélas! L'art n'était plus un facile épanchement de l'âme trop chargée de rêve, mais une âpre et sévère recherche de vérité. Il fallait maintenant, pendant de grands volumes de cinq cents pages, se mêler à une humanité qui n'a plus d'ailes, qui nous semble n'avoir que des plaies, et on était forcé de remuer avec une main, habituée au duvet des nuages, toute sorte de choses attristantes et basses, la petitesse des caractères, la banalité des conversations, la misère des sentiments...** La langue même, cette langue poétique et imagée qu'on se plaisait à parler ne pouvait plus servir à rendre ces choses humbles et vraies; **il fallait se servir d'une langue exacte, sèche, comme celle du code civil...** Eh bien, Monsieur, dans ce milieu réel, contemporain, banal, l'artiste portugais habitué aux belles chevauchées à travers l'idéal, étouffait; et **s'il ne pouvait quelquefois faire une escapade vers l'azur, il mourrait bien vite de la nostalgie de la chimère. Voilà pourquoi, même après le naturalisme, nous écrivons encore des contes fantastiques**, des vrais, de ceux où il y a des fantômes et où l'on rencontre au coin de pages le diable, l'ami diable, cette délicieuse terreur de notre enfance catholique. [...] (p. 12-15, grifo nosso)

Assim, diante desta situação, cria-se o impasse: Como tornar menos áspero, menos severo, o necessário estudo da realidade humana? Como apontar as chagas existentes na sociedade e na alma humana de uma forma menos árida? Como criar um texto em que estivessem presentes “toda a sorte de coisas tristes e baixas, a pequenez dos caracteres, a banalidade das convenções, a miséria dos sentimentos” que assolavam a sociedade e o homem do século XIX se, ambos, autor e leitor estavam acostumados à *plumagem das nuvens*? Em outras palavras, como apontar a dura realidade da existência sem abandonar o sonho, a fantasia, tão caros ao homem português?

Eis aí a grande questão, o grande desafio para Eça de Queiroz.

E, a solução, parece-nos tê-la encontrado o próprio escritor na sátira menipéia.

Se nos reportarmos ao nosso estudo do *Prólogo*, onde tivemos a oportunidade de apontar uma possível utilização da menipéia para a criação de um texto que se situasse no campo da fantasia e do sonho, sem, contudo, distanciar-se demasiadamente da realidade, veremos que o escritor não faz aqui, em sua *Carta-Prefácio*, mais que reiterar essa proposta. Conforme comentamos, dentre as características da menipéia estão *a liberdade de invenção temática e filosófica, as situações extraordinárias e extravagantes e os problemas sócio-políticos contemporâneos*, ou seja, exatamente as características que proporcionariam a Eça de Queiroz construir um texto nos moldes que pretendia.

Isso explicaria as palavras do autor quando, logo a seguir, declara:

[...]. **Alors, du moins pendant tout un petit volume, on ne subit plus l'incommodé soumission à la vérité, la torture de l'analyse, l'impertinente tyrannie de la réalité. On est en pleine licence esthétique.** [...] (p. 15, grifo nosso)

Entretanto, acreditamos ter sido exatamente essa “licença estética”, essa brusca e inusitada mescla de estilos, de gêneros (inusitada, pelo menos, no que tange ao pensamento artístico-literário da época, uma vez que seria inconcebível, para aqueles

padrões, mesclar os grandes gêneros – lírico, épico e dramático – com os gêneros considerados inferiores – a comédia e a sátira, por exemplo) que, a nosso ver, originou toda a incompreensão e o conseqüente estranhamento desta singular obra queirosiana.

Para compreendermos melhor essa questão do problema da mescla dos estilos, façamos uma rápida consideração acerca da classificação dos gêneros.

Conforme sabemos, e, de acordo com Wellek e Warren (1962, p.286-298), em seus estudos sobre gênero literário, Platão e Aristóteles já distinguiam as três espécies maiores – lírica, épica e dramática –, e a própria teoria “clássica” dos gêneros já estabelecia uma clara diferença entre eles devido a sua natureza e ao seu prestígio. Dessa forma, tais gêneros deveriam ser mantidos separados, sendo inadmissível qualquer tipo de miscigenação entre eles. É uma espécie de apelo a uma rígida unidade de tom, de pureza e de simplicidade estilizadas, ou seja, um apelo a uma rígida unidade de concentração numa emoção única (terror ou riso) como único enredo ou tema. Ainda segundo os críticos, a teoria clássica também estabelecia uma diferenciação social desses gêneros. O épico e o trágico versavam problemas de reis e nobres; a comédia ocupava-se da classe média (o comércio e a burguesia); a sátira e a farsa, do povo. Daí a divisão dos estilos em *elevado, médio e baixo*.

Dessa forma, tendo em vista a teoria clássica da divisão dos gêneros, o público leitor do século XIX não pôde compreender o verdadeiro sentido da obra *O Mandarin*; não pôde compreender que, mesclando gêneros e elementos tão opostos – por meio da sátira menipéia –, Eça pôde transformar os romances, que eram apenas “obras de poesia e eloqüência, de discurso filosófico e elegias sentimentais”, em romances que abordassem a realidade e os problemas da época; não pôde compreender que, graças a menipéia, Eça de Queiroz pôde transformar as personagens, até então “anjos que

escondiam suas asas sob as sobrecasacas” ou “monstros simbólicos talhados sob os padrões de Satan”, em homens reais.

Assim, são esses os motivos que nos levam a acreditar que, mesmo partindo para os campos do sonho e da fantasia, o escritor português não tenha tido, em nenhum momento, a intenção de abandonar a meta da estética realista/naturalista, ou seja, não tenha tido a intenção de abandonar a denúncia e a crítica dos problemas sócio-políticos de seu tempo (como teremos oportunidade de demonstrar no próximo tópico deste trabalho, dedicado à análise da obra à luz da sátira menipéia.), mas, sim, que tencionava tornar menos árido o estudo da realidade humana, conforme já havia sinalizado em seu *Prólogo*.

Quanto às suas palavras finais, na Carta, acreditamos serem elas, em primeiro lugar, uma confirmação desta mescla de tons e de estilos que Eça tinha em mente, e, depois, uma evidência do que acreditamos ser um possível início de descontentamento ou de desilusão do escritor em relação à estética realista/naturalista, que impunha tanto aos autores quanto aos leitores portugueses um estilo demasiado seco, árido para o “estudo severo do homem e de sua miséria humana”.

[...]. **On peut mettre dans le coeur de sa concierge tout l'idéalisme d'Ophélie et faire parler les paysans de son village avec la majesté de Bossuet. On dore ses adjectifs.** On fait marcher ses phrases à travers la page blanche comme à travers une place pleine de soleil avec des pompes cadencées de procession s'avancant parmi des jonchées des roses... **Puis la dernière feuille écrite, la dernière épreuve corrigée, on quitte la rue, on reprend le trottoir, et on se remet à l'étude sévère de l'homme et de sa misere éternelle. Content? Non, Monsieur, résigné..** (p. 15-16, grifo nosso)

Desse modo, reiteramos que a solução encontrada por Eça para dar ao homem português o sonho e a fantasia sem perder de vista a realidade possa ter sido construir um texto nos moldes da sátira menipéia, e que, ao escrever o *Prólogo* e, mais tarde, a *Carta-Prefácio*, não tenha pretendido mais que alertar o leitor sobre o estilo por ele adotado.

Terminadas essas considerações acerca do *Prólogo* e da *Carta-Prefácio*, podemos passar à análise da obra propriamente dita.

2.2 *O Mandarin*: a sociedade portuguesa do século XIX à luz da sátira menipéia

Dissemos, no decorrer do nosso trabalho, que *O Mandarin* é um texto à parte no conjunto da obra queirosiana devido ao seu caráter fantasista e cômico, e que, exatamente em decorrência dessa característica, é considerado um texto “menor”, inferior, quando comparado às demais obras do escritor português. Dissemos, também, que, de um modo geral, a crítica tem apontado o texto como uma simples obra de fantasia, na qual faltariam os componentes da crítica social mordaz de Eça de Queiroz, e que, ao escrevê-lo, o escritor teria abandonado totalmente a estética realista/naturalista, da qual seria adepto.

Todavia – e de acordo com nossos estudos – dissemos acreditar que tal texto apresentaria o mesmo efeito crítico de obras como *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, por exemplo, pois Eça não teria abandonado a denúncia e a crítica dos problemas sócio-políticos de seu tempo, e que tentaríamos comprovar nossa hipótese interpretativa analisando a obra em questão à luz da sátira menipéia.

Antes, porém, de passarmos à referida análise, recordemos o singular enredo d’*O Mandarin*.

O texto, narrado em primeira pessoa, conta a fantástica história de Teodoro, um resignado, mas ambicioso amanuense do Ministério do Reino, que residia na “casa de hóspedes da D. Augusta” – na Travessa da Conceição.

Certa noite, em seu quarto, lendo, em um livro antigo, um capítulo intitulado *Brecha das Almas*, o personagem-narrador se depara com estas linhas:

“No fundo da China existe um Mandarim mais rico de que todos os reis de que a Fábula ou a História contam. Dele nada conheces, nem o nome, nem o semblante, nem a seda de que se veste. Para que tu herdes os seus cabedais infindáveis, basta que toques essa campainha, posta a teu lado, sobre um livro. Ele soltará apenas um suspiro, nesses confins da Mongólia. Será então um cadáver: e tu verás a teus pés mais ouro do que pode sonhar a ambição dum avaro. Tu, que me lês e és um homem mortal, tocarás tu a campainha?” (QUEIROZ, 1951, p. 25)

Surpreso e perturbado diante daquela interrogação e daquele “sombrio infólio que parecia exalar magia”, a personagem começa a ter alucinações: as letras e sinais gráficos se transformam em “rabos de diabinhos” e “ganchos com que o Tentador vai fisingando as almas”. Durante o delírio, tem duas visões: na primeira, um “Mandarim decrépito” deixa a vida a um simples tilintar de campainha; na outra, ele, Teodoro, vê “uma montanha de ouro” a seus pés.

Nesse momento, o amanuense avista a campainha fatal diante de si, pousada sobre um dicionário francês, e ouve uma voz dizendo-lhe para tocá-la. Ao voltar-se para a voz, vê, sentado, um indivíduo vestido de negro. A primeira idéia, é a de que teria, diante de si, o diabo; porém, as vestes e feições de homem comum que tal personagem apresenta fazem com que esta impressão desapareça.

As duas personagens travam, então, um diálogo, e o estranho indivíduo expõe a Teodoro os motivos pelos quais este deveria tocar a campainha. Seduzido pelas palavras do inusitado visitante, que lhe acena com as possibilidades de uma vida de privilégios, o amanuense acaba por tocá-la. Concretizado o ato, a estranha personagem informa ao seu interlocutor que o Mandarim havia expirado, e, levando-se da poltrona, retira-se.

Logo em seguida, Teodoro ouve bater uma porta e, num sobressalto, sente-se como emergido de um pesadelo. Caminha até o corredor, ouve uma voz e vê a cancela da escada se fechar. Pergunta, então, à D. Augusta quem havia saído, ao que ela responde ter sido um de seus hóspedes.

Voltando ao seu quarto, Teodoro nota que tudo está tranqüilo, como se nada tivesse acontecido. Retoma o seu livro, que agora lê sem sobressaltos, como um livro qualquer, e acaba por adormecer.

Decorrido um mês após o estranho episódio, o amanuense pensa que tudo não passara de um sonho, e, aos poucos, vai esquecendo o ocorrido, até que, numa determinada manhã, recebe a notícia de que herdara os milhões do Mandarim Ti-Chin-Fú. Assim, começa a vida de milionário de Teodoro, que passa a ter tudo que sempre almejou: dinheiro, posição social, prestígio, mulheres...

Desfrutando de todos os prazeres que o dinheiro pode oferecer, o amanuense deixa seu antigo emprego na repartição, seu quarto na pensão de D. Augusta, e vai morar num luxuoso palacete, sendo admirado e respeitado pela sociedade lisboeta, que se roja a seus pés.

Porém, pouco tempo depois, começa a perceber o quão vil é o ser humano, pois compreende que toda a consideração e respeito que a sociedade lhe devota provém, única e exclusivamente, do interesse pelo dinheiro que possui. Sua indignação aumenta, e seu desprezo por essa sociedade hipócrita e bajuladora fica patente. Da plebe à burguesia, do Estado à Igreja, tudo enoja Teodoro.

Apesar de milionário, o ex-amanuense não é feliz, pois passa a ter, constantemente, visões do fantasma do Mandarim assassinado: é a sua consciência, que começa a lhe cobrar pelo ato indigno. Então, para acalmá-la e aplacar a fúria de Ti-Chin-Fú, decide partir para uma viagem à China. Sua intenção: descobrir a família do Mandarim e casar-se com uma mulher dessa família para, desse modo, “legitimar” a sua herança.

Na China, nos são apresentadas as aventuras e peripécias de Teodoro, sempre em tom cômico, irônico ou mordaz. Nesta parte, que ocupa quatro dos oito capítulos de

que a obra se compõe, Eça de Queiroz segue lançando a sua crítica ferina sobre problemas como a corrupção existente na esfera política de um país, o contraste entre a atual decadência de Portugal e o seu passado de glórias, o oportunismo do homem que busca tirar proveito próprio de todo tipo de situação, e toda uma sorte de mazelas humanas como a ganância, a cobiça e o adultério.

Entretanto, o protagonista não consegue o seu intento nessa sua viagem, e, então, retorna a Lisboa.

Incessantemente perseguido pela figura do fantasma do Mandarim, Teodoro resolve “livrar-se” de sua fortuna. Assim, volta a viver no seu antigo quarto, na pensão de D. Augusta, aparentando pobreza, e retoma o seu ofício de amanuense. Porém, nem dessa forma consegue afastar de si a imagem de Ti-Chin-Fú, pois, na realidade, ainda possuía os milhões do velho Mandarim em sua conta bancária. Entretanto, vendo-o pobre, toda a sociedade lisboeta, que o bajulara, volta-se contra ele, aviltando-o e insultando-o. Dessa forma, irritado, decide voltar a viver em seu palacete, como um milionário, e, novamente, Lisboa se roja a seus pés.

Atormentado e desiludido, o ex-amanuense encontra, certa noite, na rua, “o senhor diabo”: aquele mesmo ser que lhe fizera a proposta no quarto da pensão de D. Augusta. Desesperado, pede a ele que ressuscite o Mandarim e lhe devolva os milhões, e que restitua a paz de sua consciência. A tal pedido, a única resposta que obtém é que isso é impossível.

Encerrando a sua narrativa, Teodoro nos deixa, arrependido e amargurado, o seguinte ensinamento moral:

E a vós, homens, lego-vos apenas, sem comentários, estas palavras: “*Só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!*”

E todavia, ao expirar, consola-me prodigiosamente esta idéia: que do Norte ao Sul e do Oeste a Leste, desde a Grande Muralha da Tartária até as ondas do Mar Amarelo, em todo o vasto Império da China, nenhum Mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu,

o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão! (p. 161-162, grifo do autor)

Recordado o enredo, passemos, então, à análise do referido texto, e vejamos como, por meio da sátira menipéia, Eça de Queiroz chega à mesma crítica mordaz e impiedosa do comportamento humano e da sociedade lisboeta de sua época, apontando mazelas como a *ambição*, a *ganância*, a *cobiça*, a *hipocrisia*, o *adultério*, e a *corrupção*.

Começemos a nossa análise por três importantes características desse gênero: *as situações extraordinárias e extravagantes* – principal particularidade do gênero e responsável por todo o núcleo filosófico-ideológico em função do qual o texto se constrói –, a *excepcional liberdade de invenção temática e filosófica* e o enfoque dos *problemas sócio-políticos contemporâneos*.

Indissociáveis, estas três características estão contidas, como vimos, na própria constituição do enredo: Teodoro, um ambicioso funcionário público de classe média, instigado pelo “diabo”, mata um velho mandarim com um simples toque de campainha e herda toda a sua fortuna.

Conforme já comentamos, o próprio Eça, em sua *Carta-Prefácio* enviada ao redator da *Revue Universelle*, afirma que sua obra pertence ao campo do sonho, da fantasia, do fantástico:

O Senhor quer dar aos leitores da *Revue Universelle* uma idéia do movimento literário contemporâneo em Portugal, e me dá a honra de escolher O Mandarim, **conto fantasista e fantástico, onde vemos ainda, como nos bons e velhos tempos, aparecer o diabo, ainda que de sobrecasaca, e onde ainda existem fantasmas, embora com muito boas intenções psicológicas.** [...]; é, no entanto, justamente porque **esta obra pertence ao domínio do sonho e não da realidade, porque é inventada e não observada**, parece-me que caracteriza fielmente a tendência mais natural, mais espontânea do espírito português. (p. 5-6, tradução e grifo nossos)

E o protagonista Teodoro confirma as palavras do autor quando, numa crise de consciência, diz:

O horror supremo consistia na idéia, que se me cravava então no espírito como um ferro inarrancável – *que eu tinha assassinado um velho!*

[...]

Tinha eliminado a criatura, de longe, com uma campainha. Era absurdo, fantástico, faceto. Mas não diminuía a trágica negrura do fato: *eu assassinara um velho.* (p. 63-64, grifo nosso)

No entanto, o mesmo Eça nos alerta no *Prólogo* e na *Carta-Prefácio* – como tivemos oportunidade de apontar – que esse seu texto se caracterizava pela *mescla* de realidade e fantasia. Relembremos as palavras dos *dois amigos*, no *Prólogo*: “[...] Façamos fantasia!...”, “Mas sobriamente, camarada, parcamente!... E como nas sábias e amáveis Alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta...” (p. 17).

Também é importante reiterar que todo o caráter fantasista e fantástico da obra tem uma função puramente filosófico-ideológica, ou seja, todas as situações extraordinárias e extravagantes que compõem o enredo têm a função de provocar e experimentar uma *idéia filosófica, uma verdade universal.*

Dessa forma, acreditamos que a *idéia filosófica, a verdade universal* que Eça de Queiroz pretendia evidenciar, nesta obra, e que procuraremos comprovar no decorrer da nossa análise, possa ser a seguinte: 1) Todo ser humano possuiria, em si, dois lados, duas forças antagônicas: o lado positivo e o negativo, o Bem e o Mal; 2) Tais forças se manteriam em constante conflito no interior do Homem; 3) O pensamento materialista e positivista, predominante no século XIX, poderia ser visto como um dos fatores que contribuíram para que o Homem permitisse o domínio do lado negativo, do Mal, e, conseqüentemente, perdesse seus princípios morais e espirituais; 4) Todavia, ainda que ofuscado, encoberto pelo lado negativo, o Bem, ou lado positivo, se faria presente na alma humana, e seria necessário agarrar-se a ele e trazê-lo à tona a fim de que esse Homem não se perdesse definitivamente.

Vejamos, então, como, mesclando realidade e fantasia, Eça desenvolve esse núcleo filosófico-ideológico no texto.

Começemos pela descrição de Teodoro e de sua vida:

Eu chamo-me Teodoro – e fui amanuense do Ministério do Reino.

Nesse tempo vivia eu à Travessa da Conceição nº 106, na casa de hóspedes da D. Augusta [...]. Tinha dois companheiros: o Cabrita, empregado na Administração do bairro central, [...]; e o possante, o exuberante tenente Couceiro, grande tocador de viola francesa.

A minha existência era bem equilibrada e suave. Toda a semana, de mangas de lustrina à carteira da minha repartição, ia lançando, numa formosa letra cursiva, sobre o papel Tojal do Estado, estas frases fáceis: “*Ilmo e Exmo Sr. – Tenho a honra de convidar a V. Ex^a. Tenho a honra de passar às mãos de V. Ex^a, Ilmo e Exmo Sr...*”

[...]

[...]; [D. Augusta] chamava-me *enguicho!* Eu sorria, sem me escandalizar. *Enguicho!* 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. Infelizmente corcovo – do muito que verguei o espinhaço, na Universidade, recuando como uma pega assustada diante dos senhores Lentes; na repartição, dobrando a fronte ao pó perante os meus Directores Gerais. Esta atitude de resto convém ao bacharel; ela mantém a disciplina num Estado bem organizado; e a mim garantia-me a tranqüilidade dos domingos, o uso de alguma roupa branca, e vinte mil réis mensais.

Não posso negar, porém, que nesse tempo eu era ambicioso [...]. Não que me revolvesse o peito o apetite heróico de dirigir, do alto dum trono, vastos rebanhos humanos; [...]; mas pungia-me o desejo de poder jantar no hotel Central com *champagne*, apertar a mão mimosa de viscondessas, e, pelo menos duas vezes por semana, adormecer, num êxtase mudo, sobre o seio fresco de Vênus. Oh! moços que vos dirigíeis a São Carlos, atabafados em paletós caros onde alvejava a gravata de *soirée!* Oh! tipóias, apinhadas de andaluzas, batendo galhardamente para os touros – quantas vezes me fizestes suspirar! Porque a certeza de que os meus vinte mil réis por mês e o meu jeito encolhido de *enguicho*, me excluía para sempre dessas alegrias sociais, vinha-me então ferir o peito – como uma frecha que se crava num tronco, e fica muito tempo vibrando! (p.19-22, grifo nosso)

Observemos, agora, como o protagonista descreve o diabo:

O *abat-jour* verde da sala punha uma penumbra em redor. Ergui-o, a tremer. E vi, muito pacificamente sentado, um indivíduo corpulento, 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...

Toda a sua originalidade estava no rosto, sem barba, de linhas fortes e duras; o nariz brusco, de um aquilino formidável, apresentava a expressão rapace e atacante de um bico-de-águia; o corte dos lábios, muito firme, fazia-lhe como uma boca de bronze; os olhos, ao fixar-se, assemelhavam dois clarões de tiro, partindo subitamente de entre as sarças tenebrosas das sobrancelhas unidas; era lívido – mas, aqui e além na pele, corriam-lhe raias sanguíneas como num velho mármore fenício.

Veio-me à idéia de repente que tinha diante de mim o Diabo: [...] (p. 28-29, grifo nosso)

Assim, conforme se pode perceber por esses trechos, tanto Teodoro como o próprio diabo são típicos representantes da pequena burguesia lisboeta. E, para completar o quadro do mundo burguês pintado por Eça, basta que nos lembremos da atitude de Teodoro frente aos seus desejos burgueses: para ascender socialmente e obter os prazeres materiais que tanto desejava, não hesitou em assassinar o Mandarin. Está aí descrita a mentalidade do “diabo de sobrecasaca”, ou seja, a mentalidade burguesa: conquistar a ascensão social e a riqueza a qualquer preço.

Desse modo, podemos perceber que, apesar de todo o caráter fantasista e fantástico da obra, Eça de Queiroz não foge à realidade e nem deixa de lançar suas farpas à sociedade lisboeta do século XIX.

E tanto não foge à realidade e não deixa de lançar as suas farpas que, num diálogo entre o general Camilloff e Teodoro, quando este já se encontra na China para tentar localizar a família de Ti-Chin-Fú, o escritor português faz uma severa crítica a Portugal ao comparar um passado de conquistas e glórias com a decadência da sua atualidade:

– *Mandarin*, meu amigo, não é uma palavra chinesa, e ninguém a entende na China. É o nome que **no século XVI os navegadores do seu país, do seu belo país...**

– **Quando nós tínhamos navegadores... – murmurei, suspirando.**

Ele suspirou também, por polidez, e continuou:

– ... Que os seus navegadores deram aos funcionários chineses. **Vem do seu verbo, do seu lindo verbo...**

– **Quando tínhamos verbos... – rosnei, no hábito instintivo de deprimir a pátria.** (p. 84, grifo nosso)

Vejamos um outro momento desse diálogo, quando Eça nos aponta toda a corrupção existente nas esferas políticas. Vale lembrar que toda a situação descrita nesse diálogo poderia ser aplicada a qualquer país europeu, inclusive Portugal.

– Mas, general – murmurei – eu quero livrar-me da presença odiosa do velho Ti-Chin-Fú e do seu papagaio!... Se eu entregasse metade dos meus milhões ao tesouro chinês, já que não me é dado pessoalmente aplicá-los, como Mandarim, à prosperidade do Estado...? Talvez Ti-Chin-Fú se acalmasse...

[...]

– **Erro, considerável erro, mancebo! Esses milhões nunca chegariam ao tesouro imperial. Ficariam nas algibeiras insondáveis das classes dirigentes: seriam dissipados em plantar jardins, colecionar porcelanas, tapetar de peles os soalhos, fornecer sedas às concubinas: não aliviariam a fome dum só chinês, nem reparariam uma só pedra das estradas públicas... Iriam enriquecer a orgia asiática.** [...] (p.86, grifo nosso)

Retomando a questão filosófico-ideológica à qual nos referimos acima, podemos considerar tanto o diabo como o fantasma de Ti-Chin-Fú como personificações dos dois lados, das duas forças – Bem e Mal – que coexistem na alma humana.

Assim, teríamos, como representação do lado negativo (do Mal), a ambição, a ganância, a cobiça; enfim, os desenfreados desejos burgueses, personificados pelo “diabo de sobrecasaca”; e, como representação do lado positivo (do Bem), a Consciência que polícia e acusa o homem perante seus atos indignos, personificada pelo Mandarim Ti-Chin-Fú.

Se nos lembrarmos de um trecho da *Carta-Prefácio*, veremos que as próprias palavras de Eça de Queiroz nos autorizam a tal leitura:

O Senhor quer dar aos leitores da Revue Universelle uma idéia do movimento literário contemporâneo em Portugal, e me dá a honra de escolher O Mandarim, conto fantasista e fantástico, onde vemos ainda, como nos bons e velhos tempos, aparecer **o diabo, ainda que de sobrecasaca, e onde ainda existem fantasmas, embora com muito boas intenções psicológicas.** [...] (p. 5, tradução e grifo nossos)

Passemos, agora, às palavras do “diabo de sobrecasaca”, que tenta persuadir Teodoro a tocar a campainha e assassinar o Mandarim, e vejamos como, por meio desse discurso, o escritor português procura evidenciar que a ideologia materialista e positivista da época poderia ser vista como um dos fatores que estariam contribuindo para a destruição dos valores morais e espirituais no homem:

[...]. E agora note: é só agarrar a campainha , e fazer telim-telim. Eu não sou um bárbaro: compreendo a repugnância dum *gentleman* em assassinar um contemporâneo: o espirrar do sangue suja vergonhosamente os punhos, e é repulsivo o agonizar de um corpo humano. Mas aqui, nenhum desses espetáculos torpes... É como quem chama um criado... E são cento e cinco ou cento e seis mil contos; não me lembro, mas tenho-o nos meus apontamentos... O Teodoro não duvida de mim. Sou um cavalheiro: – provei-o, quando, fazendo a guerra a um tirano na primeira insurreição da justiça, me vi precipitado de alturas que nem Vossa Senhoria concebe... Um trambolhão considerável, meu caro senhor! Grandes desgostos! **O que me consola é que o OUTRO está também muito abalado: porque, meu amigo, quando um Jeová tem apenas contra si um Satanás, tira-se bem de dificuldades mandando carregar mais uma legião de arcanjos; mas quando o inimigo é um homem, armado de uma pena de pato e de um caderno de papel branco – está perdido...** Enfim... são cento e seis mil contos. Vamos, Teodoro, aí tem a campainha, seja um homem. (p. 35-36, grifo nosso)

Dessa forma, como podemos perceber, é por esse motivo que o “OUTRO”, ou seja, Deus, estaria “muito abalado”: a disseminação de uma filosofia que privava o homem de seus valores morais e espirituais faria com que esse homem se perdesse irremediavelmente.

Até aqui, procuramos apresentar os três primeiros pontos do que seria o possível pensamento filosófico-ideológico de Eça: a coexistência e o constante conflito de duas forças antagônicas no interior do homem e o predomínio do lado negativo na alma humana em decorrência do pensamento materialista e positivista do século XIX.

Porém, comentamos que, muito embora houvesse o predomínio desse lado negativo, Eça parecia acreditar que, mesmo obscurecido, o lado positivo, o Bem, sempre se faria presente na alma humana, e que seria preciso agarrar-se a ele e trazê-lo à tona para que o Homem não se perdesse definitivamente.

Vejamos, então, como, no início do texto, esse lado positivo, essa Consciência – personificada pela figura do Mandarim – é apresentada pelo “diabo de sobrecasaca” durante o seu diálogo com Teodoro; ou, em outras palavras, como os escrúpulos eram encarados em face da mentalidade materialista e burguesa do século XIX:

[...]. Agora pondere estes factos: **o Mandarim, esse Mandarim do fundo da China, está decrépito e está gotoso: como homem, como funcionário do celeste império, é mais inútil em Pequim e na humanidade, que um seixo na boca de um cão esfomeado.** Mas a transformação da substância existe: garanto-lha eu, que sei o segredo das coisas... Porque a terra é assim: recolhe aqui um homem apodrecido, e restitui-o além ao conjunto das formas como vegetal viçoso. [...]; a morte desse **velho Mandarim idiota** traz-lhe à algibeira alguns milhares de contos. [...]. (p.34-35, grifo nosso)

Pela transcrição do trecho, podemos perceber que o homem do século XIX estava, de fato, perdendo os seus valores morais, pois estes nos são apresentados, metaforicamente, como “decrépitos e gotosos”. Além do mais, “matar” esses valores “decrépitos, obsoletos e inúteis”, significaria, para esse homem, estar livre de quaisquer escrúpulos que o impedissem de realizar os seus desejos materiais

Sabemos que Teodoro assassinou o Mandarim para receber a sua herança, porém, ele nunca “matou” completamente o seu lado positivo, isto é, a sua Consciência: ela apenas se manteve ofuscada, perdida “no fundo da China”. Em outras palavras, ela se manteve ali, praticamente esquecida, mas viva no fundo de sua alma. E tanto se manteve viva que, em determinado momento, veio à tona, pois Teodoro, no final da obra, ao se dar conta do ato indigno que cometera, suplica – agora verdadeiramente arrependido – ao “senhor diabo” que ressuscite o Mandarim e lhe devolva a paz de espírito. Porém, conforme sabemos, e conforme o próprio diabo declara, determinados atos, depois de praticados, não podem ser retificados.

Uma noite, recolhendo só por uma rua deserta, vi diante de mim o Personagem vestido de preto com o guarda-chuva debaixo do braço, o mesmo que no meu quarto feliz da Travessa da Conceição me fizera, a um telim-telim de campainha, herdar **tantos milhões**

detestáveis. Corri para ele, agarrei-me às abas da sua sobrecasaca burguesa, bradei:

– **Livra-me das minhas riquezas! Ressuscita o Mandarin! Restitui-me a paz da Miséria!**

Ele passou gravemente o seu guarda-chuva para debaixo do outro braço, e respondeu com bondade:

– **Não pode ser, meu prezado senhor, não pode ser...**

Eu atirei-me aos seus pés numa suplicação abjecta: mas só vi diante de mim, sob uma luz mortiça de gás, a forma magra de um cão farejando o lixo.

Nunca mais encontrei este indivíduo. (p. 160, grifo nosso)

Assim, é justamente nesta fagulha de Consciência, ofuscada, mas ainda reluzente na alma humana, que Eça de Queiroz parece acreditar e se apoiar.

Se, por um lado, Teodoro se mostra descrente em relação aos homens de sua época – uma vez que acredita que todos os demais indivíduos, se tivessem a mesma oportunidade, agiriam da mesma forma –, por outro, acredita que as gerações futuras possam aprender com a sua história e, assim, apresentar uma conduta diferente.

Observando atentamente as suas palavras, perceberemos que há uma mudança de tom em seu discurso. Quando se refere àqueles homens, seus contemporâneos, utiliza um tom íntimo justamente para dar essa idéia de proximidade e evidenciar que não acredita numa mudança de atitude em relação àquela geração, pois tais homens seriam iguais a ele. Daí tratá-los por “tu”, por “meu semelhante e irmão”. Entretanto, quando deixa o seu ensinamento moral, parece dirigir-se a outros homens, a uma outra geração: uma geração que ainda estaria por vir. Daí utilizar um tom menos íntimo, mais solene, o que caracterizaria esse distanciamento. Tal variação de estilos e tons nos remete, portanto, a uma outra característica da sátira menipéica: *o pluriestilismo e a pluritonalidade.*

E a vós, homens, lego-vos apenas, sem comentários, estas palavras: “*Só sabe bem o pão que dia-a-dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarin!*”

E todavia, ao expirar, consola-me prodigiosamente esta idéia: que do Norte ao Sul e do Oeste a Leste, desde a Grande Muralha da Tartária até às ondas do Mar Amarelo, em todo o vasto Império da China, **nenhum Mandarin ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões,**

ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão! (p. 161-162, grifo nosso)

Com isso, acreditamos ter apresentado a nossa hipótese a respeito do que poderia ser o possível pensamento filosófico-ideológico que Eça de Queiroz pretendia desenvolver nesse seu texto.

Voltando à questão das figuras do diabo e do Mandarin, observamos que elas poderiam ser vistas como personificações das duas forças que habitam a alma humana. Dessa forma, podemos tomá-las, também, como os *duplos* da personagem Teodoro. De qualquer modo, essas duas figuras nos remetem a uma outra característica da sátira menipéica: *a experimentação moral e psicológica*.

Se relembarmos o que dissemos a respeito dessa característica no item 1.3.1 do nosso trabalho, veremos que a *experimentação moral e psicológica* consiste na representação de inusitados estados psicológico-morais anormais no homem (a loucura, a dupla personalidade, o devaneio incontido, etc).

Destaquemos, então, alguns trechos em que se evidenciam esses estados psicológico-morais anormais:

Estaquei, assombrado, diante da página aberta: aquela interrogação “homem mortal, tocarás tu a campainha?” parecia-me faceta, picaresca, e todavia **perturbava-me prodigiosamente**. Quis ler mais; mas **as linhas fugiam, ondeando como cobras assustadas**, e no vazio que deixavam, duma lividez de pergaminho, lá ficava, rebrilhando em negro, a interpelação estranha – “tocarás tu a campainha?”

[...]. Mas aquele sombrio infólio parecia exalar magia; **cada letra afectava a inquietadora configuração desses sinais da velha cabala, que encerram um atributo fatídico; as vírgulas tinham o retorcido petulante de rabos de diabinhos**, entrevistados numa alvura de luar; **no ponto de interrogação final eu via o pavoroso gancho com que o Tentador vai fisingando as almas** que adormecem sem se refugiar na inviolável cidadela da Oração!... Uma influência sobrenatural apoderando-se de mim, arrebatava-me para fora da realidade, do raciocínio: e **no meu espírito foram-se formando duas visões – dum lado um Mandarin decrépito, morrendo sem dor, longe, num quiosque chinês, a um telim-telim de campainha; do outro toda uma montanha de ouro cintilando aos meus pés!** Isto era tão nítido, que eu via os olhos oblíquos do velho personagem embaciarem-se, como cobertos duma tênue camada de pó; e sentia o

fino tinar de libras rolando juntas. **E imóvel, arrepiado, cravava os olhos ardentes na campainha, pousada pacatamente diante de mim** sobre um dicionário francês – a campainha prevista, citada no mirífico infólio...

Foi então que, do outro lado da mesa, uma voz insinuante e metálica me disse, no silêncio

– Vamos, Teodoro, meu amigo, estenda a mão, toque a campainha, seja um forte!

[...]

Veio-me à idéia de repente que tinha diante de mim o Diabo: [...]. (p. 26-29, grifo nosso)

Quando voltei à Travessa da Conceição, as janelas do meu quarto estavam fechadas e a vela expirava, com fogachos lívidos, no castiçal de latão. **Então, ao chegar junto à cama, vi isto: estirada de través, sobre a coberta, jazia uma figura bojuda de Mandarim fulminado, vestida de seda amarela, com um grande rabicho solto; e entre os braços, como morto também, tinha um papagaio de papel!**

Abri desesperadamente a janela; tudo desapareceu; - o que estava agora sobre o leito era um velho paletó alvadio. (p.53-54, grifo nosso)

Todas as vezes que entrava em casa estacava, arrepiado, diante da mesma visão: ou estirada no limiar da porta, ou atravessada sobre o leito de ouro – lá jazia a figura bojuda, de rabicho negro e túnica amarela, com o seu papagaio nos braços... Era o mandarim Ti-Chin-Fú! Eu precipitava-me, de punho erguido: e tudo se dissipava. (p. 63, grifo nosso)

[...]. **Mas logo os próprios lençóis de bretanha do meu leito, tomavam aos meus olhos apavorados os tons lívidos duma mortalha; a água perfumada em que me mergulhava arrefecia-me sobre a pele, com a sensação espessa dum sangue que coalha: e os peitos nus das minhas amantes entristeciam-se, como lápides de mármore que encerram um corpo morto.** (p. 66, grifo nosso)

Eram onze horas quando desci ao meu beliche. As luzes já estavam apagadas: mas a Lua que se erguia ao nível da água, redonda e branca, batia o vidro da *cabine* com um raio de claridade: e então, a essa meia-tinta pálida, lá **vi estirada sobre a maca a figura pançuda, vestida de seda amarela, com o seu papagaio nos braços!**

Era ele, outra vez!

E foi ele, perpétuamente! Foi ele em Singapura e em Ceilão. Foi ele erguendo-se das areias do deserto ao passarmos no canal de Suez; adiantando-se à proa dum barco de provisões quando parámos em Malta; resvalando sobre as rosadas montanhas da Sicília; emergindo dos nevoeiros que cercam o morro de Gibraltar! **Quando desembarquei em Lisboa, no cais das Colunas, a sua figura bojuda enchia todo o arco da Rua Augusta; o seu olhar oblíquo fixava-me – e os dois olhos pintados do seu papagaio pareciam fixar-me também...** (p. 154-155, grifo nosso)

Entretanto, é necessário relembrar que todos esses fenômenos têm, na menipéia, não um caráter estreitamente temático, mas um caráter formal de gênero. Essas fantasias, os sonhos, a loucura, destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino, fazendo com que nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de uma outra vida. Assim, esse homem perde a sua perfeição e a sua univalência, e deixa de coincidir consigo mesmo.

Ora, conforme pudemos perceber, Teodoro viveu esta experiência. Ao se deixar seduzir pelas palavras do diabo e assassinar o Mandarin para herdar a sua fortuna, ou seja, ao permitir que o lado negativo dominasse o seu ser, Teodoro já não poderia mais ser visto como aquele conformado amanuense que habitava a pensão de D. Augusta. Depois, ao final da obra, atormentado por sua Consciência e verdadeiramente arrependido de seu ato, também não poderia ser visto nem como o Teodoro inescrupuloso, decidido a cometer um crime para enriquecer, nem como o Teodoro ambicioso, mas conformado, do início, pois, como se pode observar por suas palavras, a personagem compreendera que não seria a fortuna – pelo menos conseguida de forma ilícita – que lhe traria felicidade.

Vejamos as suas palavras:

Uma noite, recolhendo só por uma rua deserta, vi diante de mim o Personagem vestido de preto com o guarda-chuva debaixo do braço, o mesmo que no meu quarto feliz da Travessa da Conceição me fizera, a um telim-telim de campainha, herdar **tantos milhões detestáveis**. Corri para ele, agarrei-me às abas da sua sobrecasaca burguesa, bradei:

– **Livra-me das minhas riquezas! Ressuscita o Mandarin! Restitui-me a paz da Miséria!** (p. 160, grifo nosso)

Dessa forma, podemos concluir que existem três faces de um mesmo homem: o amanuense ambicioso, porém, conformado, o homem inescrupuloso, capaz de tudo para alcançar seus objetivos, e aquele Teodoro Renovado, em quem se revelou a possibilidade de um outro homem e de uma outra vida.

Mas, retomemos uma importante particularidade da sátira menipéia sobre a qual falamos no início da nossa análise, quando tratamos da *excepcional liberdade de invenção temática e filosófica* e das *situações extraordinárias e extravagantes*: o enfoque dos *problemas sócio-políticos contemporâneos*.

Dissemos que a menipéia é uma espécie de gênero “jornalístico” da Antigüidade, pois enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica. Trata-se de uma espécie de “Diário de escritor”, que procura vaticinar e avaliar o espírito geral e a tendência da atualidade em formação. Assim, é justamente graças ao enfoque dos problemas sócio-políticos contemporâneos que a menipéia deixa de ser um simples texto de fantasia para se tornar uma obra de denúncia e de crítica sócio-política, ou seja, deixa de ser um simples texto de fantasia para se tornar uma arma de combate nas mãos de seu autor, aproximando-se, portanto, do romance realista do século XIX.

São muitos os problemas sócio-políticos denunciados por Eça de Queiroz em *O Mandarim*, conforme já apontamos, e demos início à análise destes destacando a *corrupção* e a *ambição* e a *cobiça humanas*, fortemente acentuadas no pensamento burguês da época, dominado por uma ideologia excessivamente materialista.

Continuemos, então, essa análise.

Recordando o texto queirosiano, vimos que Teodoro, movido por sua ambição, por seus desejos burgueses, não hesita em assassinar um homem para herdar a sua fortuna.

Destaquemos os argumentos usados pelo “diabo” para convencer o amanuense a cometer o crime:

– Aqui está o seu caso, estimável Teodoro. **Vinte mil-réis mensais são uma vergonha social!** Por outro lado, há sobre este globo coisas prodigiosas: **há vinhos de Borgonha, como por exemplo o Romanée-Conti de 58 e o Chambertini de 61, que custam, cada garrafa, de dez a onze mil-réis;** e quem bebe o primeiro cálix, não hesitará, para beber o segundo, em assassinar seu pai... **Fabricam-se em Paris e em Londres carruagens de tão**

suaves molas, de tão mimosos estofos, que é preferível percorrer nelas o Campo Grande, a viajar, como os antigos deuses, pelos céus, sobre os fofos coxins das nuvens... Não farei à sua instrução a ofensa de o informar que se mobilam hoje casas, de um estilo e de um conforto, que são elas que realizam superiormente esse regalo fictício, chamado outrora a “Bem-aventurança”. Não lhe falarei, Teodoro, de outros gozos terrestres: como, por exemplo, o Teatro do Palais Royal, o baile Laborde, o Café Anglais... Só chamarei a sua atenção para este facto: existem seres que se chamam Mulheres – diferentes daqueles que conhece, e que se denominam Fêmeas. Estes seres, Teodoro, no meu tempo, a página 3 da Bíblia, apenas usavam exteriormente uma *folha de vinha*. Hoje, Teodoro, é toda uma sinfonia, todo um engenhoso e delicado poema de rendas, *baptistes*, cetins, flores, jóias, casimiras, gases e veludos... Compreende a satisfação inenarrável que haverá, para os cinco dedos de um cristão, em percorrer, palpar estas maravilhas macias; – mas também percebe que não é com o troco de uma placa honesta de cinco tostões que se pagam as contas destes querubins... Mas elas possuem melhor, Teodoro: são os cabelos cor do ouro ou cor da treva, tendo assim nas suas tranças a aparência emblemática das duas grandes tentações humanas – a fome do metal precioso e o conhecimento do absoluto transcendente. E ainda têm mais: são os braços cor de mármore, de uma frescura de lírio orvalhado; são os seios, sobre os quais o grande Praxíteles modelou a sua Taça, que é a linha mais pura e mais ideal da Antigüidade... Os seios, outrora (na idéia desse Ingénuo Ancião que os formou, que fabricou o mundo, e de quem uma inimidade secular me veda de pronunciar o nome), eram destinados à nutrição augusta da humanidade; sossegue porém, Teodoro; hoje nenhuma mamã racional os expõem a essa função deterioradora e severa; servem só para resplandecer, aninhados em rendas, ao gás das *soirées*, – e para outros usos secretos. As conveniências impedem-me de prosseguir nesta exposição radiosa das belezas, que constituem o *Fatal Feminino*... De resto as suas pupilas já rebrilham... Ora todas estas coisas, Teodoro, estão para além, infinitamente para além dos seus vinte mil-réis por mês... Confesse, ao menos, que estas palavras têm o venerável selo da verdade!... (p. 31-33, grifo nosso)

Optamos por transcrever, na íntegra, este trecho da obra não para simplesmente *enumerar* uma série de tentações que estimulam a imaginação burguesa de Teodoro, levando-o a assassinar o Mandarim, mas porque nele fica evidenciada outra característica da menipéia: *os gêneros intercalados*.

Conforme comentamos e conforme pudemos perceber pelos trechos até aqui analisados, as catorze características da menipéia não se encontram distribuídas de forma aleatória e independente no texto. Ao contrário, elas se misturam e formam um todo que tem por função o desenvolvimento de uma idéia filosófica a ser apresentada

pelo escritor. Assim ocorreu com as quatro características que analisamos até este ponto (a excepcional liberdade de invenção temática e filosófica, as situações extraordinárias e extravagantes, o pluriestilismo e a pluritonalidade, e a experimentação moral e psicológica) – às quais se junta o enfoque dos problemas sócio-políticos contemporâneos –, e assim ocorrerá com as demais particularidades restantes (a estrutura em três planos, o gênero das últimas questões, os gêneros intercalados, o fantástico experimental, o elemento cômico, o naturalismo de submundo, as cenas de escândalo, os contrastes violentos ou jogos de oposição e os elementos de utopia social) que, igualmente, se juntarão a elas.

Falemos, então, dos *gêneros intercalados* associados ao enfoque dos *problemas sócio-políticos contemporâneos*.

Dissemos que os gêneros intercalados são gêneros acessórios apresentados com variado grau de paródia e objetificação, e que podem ser expressos na forma de novelas, cartas, discursos oratórios, tratados, simpósios etc.

Ora, como se pode observar, o “diabo” desenvolve, no trecho acima citado, um verdadeiro compêndio sobre os prazeres materiais e um tratado sobre o fascínio que a mulher exerce sobre o homem. Assim, inserindo esse “tratado” sobre o “Fatal Feminino”, o escritor português lança as suas farpas sobre o comportamento da mulher de sua época. Porém, acreditamos que tal crítica ao comportamento feminino não se restrinja a um mero puritanismo do autor, mas que alcance dimensões morais, uma vez que essa mulher utiliza seus encantos com a finalidade de obter favores materiais.

Vejamos, mais uma vez, as palavras do “senhor diabo”:

Só chamarei a sua atenção para este facto: **existem seres que se chamam Mulheres – diferentes daqueles que conhece, e que se denominam Fêmeas. Estes seres, Teodoro, no meu tempo, a página 3 da Bíblia, apenas usavam exteriormente uma folha de vinha. Hoje, Teodoro, é toda uma sinfonia, todo um engenhoso e delicado poema de rendas, baptistes, cetins, flores, jóias, casimiras, gases e veludos...** Compreende a satisfação inenarrável que haverá,

para os cinco dedos de um cristão, em percorrer, palpar estas maravilhas macias; – **mas também percebe que não é com o troco de uma placa honesta de cinco tostões que se pagam as contas destes querubins...** (p.31-32, grifo nosso)

Todavia, não é somente neste fragmento que podemos encontrar os gêneros intercalados associados ao enfoque dos problemas sócio-políticos contemporâneos.

Observemos este outro excerto do texto queirosiano, onde podemos encontrar, além das duas particularidades da menipéia acima citadas, novamente o pluriestilismo e a pluritonalidade:

Eu sei o que deve a si mesmo um cristão. **Se este personagem me tivesse levado ao cume de uma montanha na Palestina, por uma noite de Lua-cheia, e aí, mostrando-me cidades, raças e impérios adormecidos, sombriamente me dissesse: – “Mata o Mandarim, e tudo o que vês em vale e colina será teu”, – eu saberia replicar-lhe, seguindo um exemplo ilustre, e erguendo o dedo às profundidades consteladas: – “O meu reino não é deste mundo!”** Eu conheço os meu autores. **Mas eram cento e tantos mil contos, oferecidos à luz de uma vela de estearina, na Travessa da Conceição,** por um sujeito de chapéu alto, apoiado a um guarda-chuva...

Então não hesitei. E, de mão firme, repeniquei a campainha. [...] (p. 36-37, grifo nosso)

Aqui, percebe-se nitidamente a referência a um trecho do Evangelho. Parodiando o texto bíblico, Teodoro deixa claro o motivo pelo qual não conseguiria resistir à tentação de tocar a campainha: ele não era um exemplo de Perfeição, como Cristo, mas, sim, um simples mortal sujeito a tentações; um simples amanuense de classe média que morava em um quarto de pensão e aspirava à ascensão social.

Mas, qual seria a intenção primeira de Eça de Queiroz ao parodiar o Evangelho? Seria apenas justificar o comportamento de Teodoro?

Acreditamos, absolutamente, que não, e vejamos o porquê.

Se retomarmos o tópico 1.2.1 deste trabalho, onde tratamos das ações carnavalescas, veremos que, dentre todas, a principal – de acordo com Bakhtin – é a *coroação bufa* e o *posterior destronamento do rei do carnaval* – ritual ambivalente biunívoco que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da

mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição hierárquica – e que na base dessa ação ritual de coroação e destronamento reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a *ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação*.

Veremos, também, que esta ação carnavalesca está repleta das categorias específicas da cosmovisão carnavalescas: do livre contato familiar, das *mésalliances* carnavalescas e da *profanação*, formada pelos sacrilégios carnavalescos, *pelas indecências carnavalescas*, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e *pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas*.

Também recordaremos que o próprio *riso* carnavalesco é profundamente ambivalente. Dirigido contra o supremo e voltado para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial, ele abrange os dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, pertence à própria *crise*. Conforme já deixamos assinalado, no ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo.

Ora, parodiando e profanando o texto sagrado, Eça de Queiroz não fez mais que criar um *duplo destronante*, ou seja, não fez mais que criar um “mundo às avessas” representado por Teodoro e por toda a sociedade lisboeta da época: um mundo onde o dinheiro e o poder estavam acima dos valores morais e espirituais. Assim, no momento em que o protagonista cede à tentação e toca a campainha fatal, o que surge aos olhos do leitor é uma “coroação” do antípoda do verdadeiro Homem (daquele Homem que, como Cristo, deveria resistir às tentações terrenas e abraçar os valores morais e espirituais) e de seus valores, inaugurando e consagrando o mundo carnavalesco às avessas.

Porém, sabemos que o ritual de coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, e que na coroação já está contida a idéia do futuro destronamento (que aparece como encerramento dessa coroação, da qual é inseparável), deixando transparecer uma nova coroação. Se assim não fosse, isto é, se a ambigüidade desse ritual carnavalesco se extinguisse nas imagens do destronamento, estas degenerariam, conforme já comentamos, num *desmascaramento* puramente negativo de caráter moral ou político-social, tornando-se monoplaneares e perdendo o seu caráter artístico.

Dessa forma, como teremos oportunidade de verificar no decorrer da nossa análise, o destronamento desse homem poderá ser percebido tanto no próprio comportamento desregrado e imoral de Teodoro como nos percalços pelos quais passa desde o momento em que se tornara um homem rico.

Vejamos, então, alguns momentos da obra onde essa imagem se faz presente.

Para apontarmos a imagem do destronamento, porém, é necessário que recorramos, além dos gêneros intercalados, a mais três características da menipéia: *as cenas de escândalo* (que englobam, por exemplo, as diversas violações das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, e as obscenidades e escatologias, que o colocam no mesmo nível dos demais homens), *o naturalismo de submundo* e *o elemento cômico*, pois são elas que irão desempenhar, a nosso ver, a função de desvalorizar, degradar, destronar esse homem que ocupa uma posição que não lhe é devida. Importante é não nos esquecermos, mais uma vez, que essas três características, em especial o *elemento cômico*, possuem, aqui, não uma função de desmascaramento puramente negativo de caráter moral ou político-social, mas sim, conforme já assinalamos, aquela função *ambivalente* que deixa transparecer uma nova coroação.

Observemos, primeiramente, alguns trechos onde estão presentes *as cenas de escândalo* e *o naturalismo de submundo*, e que podem sustentar essa nossa leitura.

Ah, que dia! Jantei num gabinete do Hotel Central, solitário e egoísta, com a mesa alastrada de Bordéus, Borgonha, *Champagne*, Reno, licores de todas as comunidades religiosas como para matar uma sede de trinta anos! [...]. **Depois, cambaleado, arrastei-me para o Lupanar!** Que noite! A alvorada clareou por trás das persianas; e **achei-me estatelado no tapete, exausto e seminu, sentindo o corpo e alma como esvaírem-se, dissolverem-se naquele ambiente abafado onde errava um cheiro de pó de arroz, de fêmea e de punch...** (p. 53, grifo nosso)

Para esquecer este tormento complicado, **entreguei-me à orgia.** Instalei-me num palacete da Avenida Campos Elísios – e foi medonho. **Dava festas à Trimalção: e, nas horas mais ásperas de fúria libertina,** quando das charangas, na estridência brutal dos cobres, rompiam os *cans-cans*; **quando prostitutas, de seio desbragado, ganiam coplas canalhas; quando os meus convidados boémios, ateus de cervejaria, injuriavam Deus, com a taça de champagne erguida – eu, tomado súbitamente como Heliogabalo dum furor de bestialidade animal, dum ódio contra o Pensante e o Consciente, atirava-me ao chão a quatro patas e zurrava formidavelmente de burro...**

Depois quis ir mais baixo, ao deboche da plebe, às torpezas alcoólicas do Assomoir: e quantas vezes, vestido de blusa, com o casquete para a nuca, de braço dado com *Mes-Bottes* ou *Bibi-la-Gaillarde*, num tropel avinhado, **fui cambaleando pelos boulevards exteriores, a uivar, entre arrotos: Allons, enfants de la patrie-e-e!...** *Le jour de glorie est arrivé...* p.74-75, grifo nosso)

Vejamos, agora, trechos em que se encontra o elemento cômico, esteja ele na forma de riso, sorriso ou em forma de ironia corrosiva.

Em primeiro lugar, lembremos do capítulo seis, todo ele destinado à cena em que Teodoro, já na China à procura da família de Ti-Chin-Fú, hospeda-se na *Estalagem da Consolação terrestre* e é atacado pelos populares que pretendem saqueá-lo. A despeito de todo o *naturalismo de submundo* que perpassa as páginas do referido capítulo, não deixa de ser cômica a fuga, sob pedradas, do protagonista.

Alojámo-nos num **barracão fétido**, intitulado *Estalagem da Consolação terrestre*. Foi-me reservado o quarto nobre [...].

Antes que escurecesse fui ver com Sá-Tó a vila: mas bem depressa fugi ao **fedor abominável das vielas:** tudo se me afigurava ser negro – **os casebres, o chão barrento, os enxurros, os cães famintos, a população objecta...** Recolhi ao albergue – onde arrieiros mongóis e **crianças piolhosas** me miravam com assombro.

[...]

Como vinha cansado, bem cedo comecei a bocejar, e estirei-me sobre o estrado de tijolo aquecido que serve de leito nas estalagens da China; [...]

Era talvez já meia-noite quando despertei a um rumor lento e surdo que envolvia o barracão – como de forte vento num arvoredo, ou uma maresia grossa batendo um paredão. [...]

Ergui-me, já nervoso [...]

[...]

[...] adiantei-me para a galeria. Em baixo, o muro fronteiro, coberto dum alpendre, projectava uma funda sombra. Aí com efeito estava uma **turba negra apinhada**. [...]

– Que querem vocês, canalha? – bradei eu em português.

[...]

[...]. Eu abrira já uma maleta, e ia-lhe passando [a Sá-Tó] cartuchos, sacos de sapeques – que ele arremessava aos punhados com um gesto de semeador... [...]

[...]

Subitamente, na loja térrea, **ouvi o tumulto da turba que invadia pelas portas despedaçadas**: decerto me procuravam, supondo que eu teria comigo o melhor do meu tesouro, pedras preciosas ou ouros... [...]. Corri a uma grade de bambus para o lado do pátio. Demoli-a, **saltei sobre uma camada de mato grosso, num cheiro acre de imundícies**. O meu pônei, preso a uma trave, relinchava, puxando furiosamente o cabresto: arremessei-me sobre ele, empolguei-lhe as crinas...

Nesse momento, do portão da cozinha arrombada rompia uma horda com lanternas, lanças, num clamor de delírio. O pônei, espantado, salta um regueiro; **uma flecha silva a meu lado; depois um tijolo bate-me no ombro, outro nos rins, outro na anca do pônei, outro mais grosso rasga-me a orelha! Agarrado desesperadamente às crinas, arquejando, com a língua de fora, o sangue a gotejar da orelha, vou despedido numa desfilada furiosa ao longo duma rua negra...** [...]. (p. 119-128, grifo nosso)

Não podemos deixar de pensar, aqui, na praça pública carnavalesca e no ritual de destronamento, onde o destronado é *despojado de suas vestes reais*, da coroa e de outros símbolos de poder, *ridicularizado* e *surrado*.

Ora, é exatamente isto o que acontece com Teodoro nesta passagem, quando ele é saqueado e foge debaixo de pedradas.

Assim, pelos trechos apresentados, consideramos ter ficado clara a ação carnavalesca do destronamento que, acreditamos, Eça parecia ter em mente.

Além de promover o destronamento do indivíduo propriamente dito por meio do elemento cômico, Eça de Queiroz, utilizando uma ironia corrosiva, também promove o destronamento da mentalidade materialista da época.

Retomemos a fala do “senhor diabo” e vejamos como ele, em sua argumentação para convencer Teodoro a assassinar o Mandarim, desenvolve um outro “tratado” – agora acerca da “transformação da substância” – irônica e comicamente baseado no pensamento materialista da época, que via o homem como uma mera fusão de átomos, como uma simples matéria desprovida sentimentos, de emoções, de Alma:

[...]. **Mas a transformação da substância existe:** garanto-lha eu, que sei o segredo das coisas... Porque a terra é assim: recolhe aqui um homem apodrecido, e restitui-o além ao conjunto das formas como vegetal viçoso. **Bem pode ser que ele, inútil como Mandarim no Império do Meio, vá ser útil noutra terra como rosa perfumada ou saboroso repolho.** Matar, meu filho, é quase sempre equilibrar as necessidades universais. É eliminar aqui a excrescência para ir além suprir a falta. **Penetre-se destas sólidas filosofias.** Uma pobre costureira de Londres anseia por ver florir, na sua trepadeira, um vaso cheio de terra negra: uma flor consolaria aquela deserdada; mas na disposição dos seres, infelizmente, nesse momento, a substância que lá deveria ser rosa é aqui na Baixa homem de Estado... Vem então o fadista de navalha aberta, e fende o estadista; o enxurro leva-lhe os intestinos; enterram-no, com tipóias atrás; **a matéria começa a desorganizar-se, misturar-se à vasta evolução dos átomos – e o supérfluo homem de governo vai alegrar, sob a forma de amor-perfeito, a água furtada da loura costureira. O assassino é um filantropo!** [...] (p.33-35, grifo nosso)

Assim, parece-nos ficar constatado que Eça de Queiroz, por meio do naturalismo de submundo, das cenas de escândalo, do elemento cômico e dos gêneros intercalados, degrada e promove o destronamento não só do homem imoral e materialista que se considera superior devido à sua condição social, como também da própria filosofia da época.

Vejamos, agora, outros momentos da obra onde o escritor português, que conhecia bem a eficácia do riso e da ironia, utiliza esses elementos para fazer a denúncia de problemas como o jogo de interesses e a corrupção.

Observemos, neste trecho da carta que Teodoro recebe do general Camilloff – carta, aliás, toda edificada sobre o elemento cômico e a ironia –, como Eça utiliza esses elementos (o gênero intercalado – a própria carta – e a comicidade) para fazer a sua denúncia:

[...]. Às primeiras linhas da sua carta ficámos consternados! [...].Eu partira para Yamen imperial a fazer uma severa reclamação ao príncipe Tong, sobre o escândalo de Tien-Hó. **Sua excelência mostrou um júbilo desordenado!** Porque, se lamenta como particular a ofensa, o roubo e as pedradas que o meu hóspede sofreu, **como ministro do Império vê aí a doce oportunidade de extorquir à vila de Tien-Hó, em multa, em castigo da injúria feita a um estrangeiro, a vantajosa soma de trezentos mil francos, ou, segundo os cálculos do nosso sagaz Meriskoff, cinquenta e quatro contos de reis na moeda do seu belo país! É, como disse Meriskoff, um excelente resultado para o Erário imperial, e fica assim a sua orelha copiosamente vingada...** [...] (p.141-142, grifo nosso)

Outro exemplo da ocorrência dos gêneros intercalados associados ao enfoque dos problemas sócio-políticos contemporâneos pode ser encontrado nas duas pequena novelas – uma, romântica, outra, realista – inseridas ao longo da obra e protagonizadas pelo próprio Teodoro.

A primeira desenvolve o tema do *jogo de interesses*, e é uma crítica ao Idealismo Romântico que cega o homem ingênuo e sincero e o impede de perceber as verdadeiras intenções que se escondem por trás dos atos humanos:

Os meus primeiros meses ricos, não o oculto, passei-os a amar – a amar com o sincero bater de coração dum pajem inexperiente. **Tinha-a visto, como numa página de novela, regando os seus craveiros à varanda: chamava-se Cândida; era pequenina, era loura; morava a Buenos-Aires, numa casinha casta recoberta de trepadeiras; e lembrava-me, pela graça e pelo airoso da cinta, tudo o que a Arte tem criado de mais fino e frágil** – Mimi, Virgínia, a Joanhinha do Vale de Santarém.

Todas as noites eu caía, em êxtases de místico, aos seus pés cor de jaspe. **Todas as manhãs lhe alastrava o regaço de notas de vinte mil réis: ela repelia-as primeiro com um rubor – depois, ao guardá-las na gaveta, chamava-me o seu *anjo Totó*.**

Um dia que eu me introduzira, a passos sutis, por sobre o espesso tapete sírio, até o seu *boudoir* – ela estava escrevendo, muito enlevada, de dedinho no ar: ao ver-me, toda trémula, toda pálida, escondeu o papel que tinha o seu monograma. Eu arranquei-lho num ciúme insensato. Era a carta, a carta costumada, a carta necessária, a carta que desde a velha antigüidade a mulher sempre escreve; começava por *meu idolatrado* – e era para um alferes da vizinhança...

Desarraiguei logo esse sentimento do meu peito como uma planta venenosa. **Descri para sempre dos Anjos louros, que conservam no olhar azul o reflexo dos céus atravessados; de cima do meu ouro deixei cair sobre a Inocência, o Pudor e outras idealizações funestas, a ácida gargalhada de Mefistófeles: e**

organizei friamente uma existência animal, grandiosa e cínica. (p. 56-57, grifo nosso)

A segunda desenvolve o tema da *traição*, e é uma crítica à educação romântica que leva a mulher ingênua, despreparada e sonhadora ao *adultério*:

Ora, enquanto o general trabalhava com fervor para encontrar a família Ti-Chin-Fú, – eu ia tecendo horas de seda e ouro (assim diz um poeta japonês) aos pés pequeninos da generala... (p. 108-109)

Chamava-se Vladimira; nascera ao pé de Nidji-Novogorod; e **fora educada por uma tia velha que admirava Rousseau, lia Flaubas**, usava o cabelo empoadado, e **parecia a grossa litografia cossaca duma dama galante de Versalhes...**

O sonho de Vladimira era habitar **Paris**; e, fazendo ferver delicadamente as folhas de chá, pedia-me histórias ladinas de *cocottes*, e dizia-me o seu culto por **Dumas Filho**...

Eu arregaçava-lhe a larga manga do casabeque de seda cor de folha morta, e ia fazendo viajar os meus lábios devotos pela pele fresca dos seus braços, – e depois sobre o divã, enlaçados, peito contra peito, num êxtase mudo, sentíamos as lâminas de cristal ressoar eolicamente, as pegas azuis esvoaçarem pelos plátanos, o fugitivo ritmo do arroio corrente...

Os nossos olhos humedecidos encontravam às vezes um quadro de cetim preto, por cima do divã, onde em caracteres chineses se desenrolavam sentenças do Livro Sagrado de Li-Nun “**sobre os deveres das esposas**”. Mas nenhum de nós percebia o chinês... E no silêncio os nossos beijos recomeçavam, espaçados, soando docemente, e comparáveis (na língua florida daqueles países) a pérolas que caem uma a uma sobre uma bacia de prata... [...]. (p. 111-112, grifo nosso)

Assim, como dissemos, é também por meio do elemento cômico e dos gêneros intercalados que Eça de Queiroz insere, na obra, a sua crítica ferina e segue apontando mazelas como a ambição, a ganância, a cobiça, o jogo de interesses e o adultério, sempre se valendo do seu sarcasmo e da sua ironia.

Retomando mais uma vez a figura do diabo, é importante lembrar, conforme já deixamos apontado, que as imagens deste singular texto queirosiano podem e devem ser tomadas também em sentido metafórico. Desse modo, quando Eça de Queiroz declara – por meio de sua fantástica personagem – que “o Mandarim estava decrépito e gotoso” e que “como homem e como funcionário do celeste império, era mais inútil do que um seixo na boca de um cão esfomeado”, pretenderia evidenciar o pensamento do homem

do século XIX, que seria o seguinte: “Se queres alcançar a felicidade, acaba com o que resta de teus escrúpulos, pois eles nada valem diante de uma sociedade essencialmente materialista.”

Assim, vemos, aí, três outras particularidades da menipéia se juntarem às anteriores: a *estrutura em três planos*, o enfoque das “*últimas questões*” e o *fantástico experimental*.

Começemos, então, pela primeira.

A *estrutura em três planos*, como vimos, consiste na possibilidade de um deslocamento das ações e das síncries dialógicas da Terra para o Céu e para o Inferno. Ainda comentamos que esses três planos existem também em função do conteúdo filosófico da menipéia, ou seja, existem em função das aventuras da *idéia* ou da *verdade* no mundo, que podem se desenvolver em qualquer um deles.

No caso de *O Mandarim*, percebe-se que há um tratamento especial em relação a esses planos. Aqui, não há uma representação fiel do Céu ou do Inferno, mas uma representação metafórica destes por meio do estado emocional de Teodoro.

Se a intenção de Eça de Queiroz era, como acreditamos, alertar o homem sobre a existência de duas forças dentro de si e sobre o predomínio do lado negativo em sua alma, então poderíamos dizer que o escritor português também parecia ter em mente demonstrar que o próprio homem determinaria, de acordo com o caminho que escolhesse trilhar, o seu Céu ou o seu Inferno na Terra.

Assim sendo, teríamos, como representação metafórica do Céu, a paz de espírito que Teodoro possuía antes de assassinar o Mandarim:

Eu chamo-me Teodoro – e fui amanuense do Ministério do Reino.

Nesse tempo vivia eu à Travessa da Conceição nº 106, na casa de hóspedes da D. Augusta, [...].

A minha existência era bem equilibrada e **suave**. (p. 19, grifo nosso)

– **Livra-me das minhas riquezas! Ressuscita o Mandarin!
Restitui-me a paz da Miséria!** (p. 160, grifo nosso)

E, como representação metafórica do Inferno, o tormento espiritual que viveu após cometer o assassinato:

Todas as vezes que entrava em casa estacava, arrepiado, diante da mesma visão: ou estirada no limiar da porta, ou atravessada sobre o leito de ouro – lá jazia a figura bojuda, de rabicho negro e túnica amarela, com o seu papagaio nos braços... **Era o mandarim Ti-Chin-Fú!** Eu precipitava-me, de punho erguido: e tudo se dissipava.

[...]

E, todavia, não era esta impertinência dum velho fantasma pançudo, acomodando-se nos meus móveis, sobre as minhas colchas, que me fazia saber mal a vida.

O horror supremo consistia na idéia, que se me cravara então no espírito como um ferro inarrancável – *que eu tinha assassinado um velho!* (p. 63, grifo do autor)

Eram onze horas quando desci ao meu beliche. As luzes já estavam apagadas: mas a Lua que se erguia ao nível da água, redonda e branca, batia o vidro da *cabine* com um raio de claridade: e então, a essa meia-tinta pálida, lá vi estirada sobre a maca a figura pançuda, vestida de seda amarela, com o seu papagaio nos braços!

Era ele, outra vez!

E foi ele, perpétuamente! Foi ele em Singapura e em Ceilão. Foi ele erguendo-se das areias do deserto ao passarmos no canal de Suez; adiantando-se à proa dum barco de provisões quando parámos em Malta; resvalando sobre as rosadas montanhas da Sicília; emergindo dos nevoeiros que cercam o morro de Gibraltar! Quando desembarquei em Lisboa, no cais das Colunas, a sua figura bojuda enchia todo o arco da Rua Augusta; o seu olhar oblíquo fixava-me – e os dois olhos pintados do seu papagaio pareciam fixar-me também... (p. 154-155, grifo nosso)

Dessa forma, acreditamos que Eça tenha utilizado a estrutura em três planos no seu texto exatamente para inserir uma “posição filosófica” da época – a ideologia essencialmente materialista – e para provocar uma síncrise dialógica com a finalidade de demonstrar que Céu e Inferno são estados de espírito gerados pelo próprio homem em decorrência de seus atos. Assim, teríamos, como síncrise dialógica, a seguinte questão: Valeria a pena abdicar da paz espiritual, abandonando valores morais e espirituais, para enriquecer? Ou seria preferível renunciar à riqueza, manter-se fiel aos seus princípios e conservar a paz espiritual?

Vejamos, num longo mas belíssimo trecho, a maestria com que Eça de Queiroz insere essa síncrise por meio do pensamento de Teodoro:

Tinha eliminado a criatura, de longe, com uma campainha. Era absurdo, fantástico, faceto. Mas não diminuía a trágica negrura do facto: *eu assassinara um velho!*

Pouco a pouco esta certeza ergueu-se, petrificou-se na minha alma, e como uma coluna num descampado dominou toda a minha vida interior: de sorte que, por mais desviado caminho que tomassem, os meus pensamentos viam sempre negrejar no horizonte aquela Memória acusadora; por mais alto que se levantasse o vôo das minhas imaginações, elas terminavam por ir fatalmente ferir as asas nesse Monumento de miséria moral.

Ah! Por mais que se considere Vida e Morte como banais transformações da Substância, é pavoroso o pensamento – que se fez regelar um sangue quente, que se imobilizou um músculo vivo!
[...]

[...]

Debalde eu replicava à Consciência, lembrando-lhe a decrepitude do Mandarin, a sua gota incurável... Facunda em argumentos, gulosa de controvérsia, ela retorquia logo com furor:

– Mas, ainda na sua actividade mais resumida, a vida é um bem supremo: porque o encanto dela reside no seu princípio mesmo, e não na abundância das suas manifestações!

Eu revoltava-me contra esse pedantismo retórico de pedagogo rígido; erguia alto a fronte, gritava-lhe numa arrogância desesperada:

– **Pois bem! Matei-o! Melhor! Que queres tu? O teu grande nome de Consciência não me assusta! És apenas uma perversão da sensibilidade nervosa.** Posso eliminar-te com *flor de laranja!*

E imediatamente sentia passar-me na alma, com uma lentidão de brisa, um rumor humilde de murmurações irônicas:

– **Bem, então come, dorme, banha-te e ama...** (p. 64-66, itálico do autor, negrito nosso)

E é justamente essa síncrise dialógica que nos remeterá ao enfoque das *últimas questões*. Retomando o que dissemos anteriormente, no tópico destinado às particularidades da menipéia, essa característica consiste na apresentação das últimas idéias, das últimas posições filosóficas do homem que se encontram no limiar entre a vida e a morte, apresentando, assim, o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade.

Ora, observando o final do texto, podemos perceber a mudança de pensamento que se opera em Teodoro, que se encontra nesse limiar entre vida e morte. No início de

sua história, vimos um Teodoro disposto a tudo para alcançar seus objetivos, porém, à medida que vai compreendendo a dimensão do ato indigno que cometera, passa a ser irremediavelmente atormentado e cobrado por sua Consciência. Desse modo, a síncri-se dialógica à qual nos referimos acima – Valeria a pena abdicar da paz espiritual, abandonando valores morais e espirituais, para enriquecer? Ou seria preferível renunciar à riqueza, manter-se fiel aos seus princípios e conservar a paz espiritual? – toma conta do seu ser. É desse modo que, próximo da morte, perturbado, infeliz e desiludido, chega à conclusão que cometera um grande erro, o qual não pode reparar. Daí deixar o seu “legado” às futuras gerações, na esperança de que elas, tomando-o como exemplo, jamais incorram no mesmo erro.

Vejamos, então, esse trecho:

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...

E a vós, homens, lego-vos apenas, sem comentários, estas palavras: “*Só sabe bem o pão que dia-a-dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!*” (p. 161, itálico do autor, negrito nosso)

Analisada a *estrutura em três planos* e o enfoque das *últimas questões*, passemos, agora, ao *fantástico experimental*, que se liga, aqui, diretamente a esta última particularidade.

Conforme comentamos, o *fantástico experimental* consiste em uma observação feita de um ponto de vista diferente do normal ou de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação. Todavia, vimos, também, que não é necessário que este ponto de vista ou ângulo de visão se limitem a um distanciamento físico do observador em relação ao objeto observado. Para que este ponto de vista fique caracterizado, basta que o observador se mantenha, de alguma forma, distanciado do objeto da sua observação.

No caso do texto queirosiano, podemos perceber a ocorrência desse ângulo de visão diferenciado de duas formas: primeiro, conforme mencionamos acima, associado ao gênero das *últimas questões*; depois, na própria ótica de Teodoro, que tem a oportunidade de observar a sociedade portuguesa e seus valores burgueses por dois ângulos distintos.

Começemos pela primeira forma.

Dissemos que, ao final do texto, opera-se uma mudança no pensamento de Teodoro, que já se encontra no limiar entre a vida e a morte. Ora, importante é observar que, neste momento da narrativa, até então apresentada no passado, Teodoro encerra as suas memórias e retoma o tempo presente, que equivale justamente ao seu momento atual. É exatamente aí que percebemos que a personagem não se encontra mais nem em Lisboa, onde tudo começara, nem em Paris ou na China, lugares onde esteve naquele momento de sua vida, mas, sim, em Angers, uma outra cidade francesa, conforme o próprio Teodoro nos indica no final de sua narrativa.

Vejamos esses dois momentos da obra:

Eu **chamo-me** Teodoro – e **fui** amanuense do Ministério do Reino.

Nesse tempo vivia eu à travessa da Conceição nº 106, na casa de hóspedes da D. Augusta, [...].

A minha existência **era** bem equilibrada e suave. [...]. (p. 19, negrito nosso)

Uma noite, há anos, eu começara a ler, num desses infólios vetustos, um capítulo intitulado *Brecha das Almas*; [...]. (p. 25, itálico do autor, negrito nosso)

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...

E a vós, homens, **lego-vos** apenas, sem comentários, estas palavras: “*Só sabe bem o pão que dia-a-dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!*”

Angers – Junho de 1880. (p. 161-162, itálico do autor, negrito nosso)

Aliás, a própria indicação de tempo fornecida pela personagem na passagem acima citada – *Uma noite, há anos, eu começara a ler,...* – indica claramente o distanciamento do protagonista em relação aos fatos narrados. Desse modo, isento de toda a emoção que lhe possa turvar o pensamento – isenção propiciada exatamente por esse distanciamento – e já próximo da morte, Teodoro pode refletir com lucidez sobre os acontecimentos de sua vida.

Passemos, agora, ao que acreditamos ser uma segunda forma da ocorrência do *fantástico experimental* na obra: a observação da sociedade portuguesa e de seus valores burgueses por Teodoro sob duas óticas distintas.

Vimos que, a princípio, o personagem-narrador observa a aristocracia como um simples e deslumbrado amanuense que deseja ascender socialmente e tornar-se mais um membro dela. Por observá-la “de fora”, ou seja, por estar distante daquele mundo, só consegue enxergar nele prazeres e felicidades. Porém, ao se tornar milionário e passar a fazer parte dele, Teodoro tem o seu ângulo de visão modificado, e, agora, fazendo parte de tal mundo, percebe claramente que todo o respeito e admiração que a sociedade lhe devota provém – conforme já comentamos – única e exclusivamente do interesse pelo dinheiro que possui:

Eu então fui abrir, toda larga, a janela: e, dobrando para trás a cabeça, respirei o ar cálido, consoladamente, como uma corsa cansada...

Depois olhei para baixo, para a rua, onde toda uma burguesia se escoava, numa pacata saída de missa, entre duas filas de trens. Fixei, aqui e além, inconscientemente, algumas cuias de senhoras, alguns metais brilhantes de arreios. **E de repente veio-me esta idéia, esta triunfante certeza – que todas aquelas tipóias as podia eu tomar à hora ou ao ano! Que nenhuma das mulheres que via deixaria de me oferecer o seu seio nu a um aceno do meu desejo! Que todos esses homens, de sobrecasaca de domingo, se prostrariam diante de mim como diante de um Cristo, de um Maomé ou de um Buda, se eu lhes sacudisse junto à face cento e seis mil contos sobre as praças da Europa!...**

Apoiei-me à varanda: e ri, com tédio, vendo a agitação efêmera daquela humanidade subalterna – que se considerava livre e forte, enquanto por cima, numa sacada de quarto andar, **eu tinha na mão, num *enveloppe* lacrado de negro, o princípio mesmo da sua**

fraqueza e da sua escravidão! Então, satisfações do Luxo, regalos do Amor, orgulhos do Poder, tudo gozei, pela imaginação, num instante, e de um só sorvo. Mas logo uma grande saciedade me foi invadindo a alma: e, sentindo o mundo aos meus pés, - bocejei como um leão farto.

De que me serviam por fim tantos milhões senão para me trazerem, dia-a-dia, a afirmação desoladora da vileza humana?... E assim, ao choque de tanto ouro, ia desaparecer a meus olhos, como um fumo, a beleza moral do Universo! Tomou-me uma tristeza mística. Abati-me sobre uma cadeira; e, com a face entre as mãos, chorei abundantemente. (p. 46-47, grifo nosso)

Assim, conforme apontamos, tendo a sua situação financeira e social alterada, altera-se, também, o ângulo de visão de Teodoro, que passa a enxergar a sociedade burguesa e seus valores exatamente como ela é: hipócrita e materialista.

Importante é observar, ainda, que tal situação nos remete a outra característica da sátira menipéica: *os jogos de oposição*. Conforme já deixamos assinalado, a menipéica é um gênero que gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, com transformações violentas de situação. Desse modo, é plena de contrastes agudos e jogos de oximoros.

Ora, a própria alteração da condição financeira e social de Teodoro constitui-se num claro exemplo desses jogos de oposição, principalmente se observarmos que ele próprio joga com a sua posição social.

Sabemos que Teodoro, até assassinar o Mandarim e herdar a sua fortuna, era um simples amanuense do Ministério do Reino pertencente à classe média, à pequena burguesia. Depois de cometer o crime e se tornar um homem rico, passa a ser “admirado e respeitado” pela sociedade lisboeta. Porém, atormentado pelo fantasma de Ti-Chin-Fú, decide abandonar a vida de milionário e voltar a viver como o funcionário público que fora, na tentativa de resgatar a paz espiritual perdida. Entretanto, a mesma sociedade que o bajulara, julgando-o arruinado, passa a humilhá-lo. Dessa forma, irritado, Teodoro retoma a sua vida de milionário e, mais uma vez, tem a sociedade lisboeta a seus pés.

Vejamos esses momentos:

[...] **Lisboa rojava-se aos meus pés.** O pátio do palacete estava constantemente invadido por uma turba: olhando-a enfastiado das janelas da galeria, eu via lá branquejar **os peitinhos da Aristocracia**, negrejar **a sotaina do Clero**, e luzir **o suor da Plebe**: todos vinham suplicar, de lábio abjecto, a honra do meu sorriso e uma participação no meu ouro. Às vezes consentia em receber algum **velho de título histórico**: – ele adiantava-se pela sala, quase roçando o tapete com os cabelos brancos, tartamudeando adulações; e imediatamente, espalmando sobre o peito **a mão de fortes veias onde corria um sangue de três séculos, oferecia-me uma filha bem-amada para esposa ou para concubina.**

Todos os cidadãos me traziam presentes como a um Ídolo sobre o altar [...]. Se o meu olhar amortecido fixava, por acaso, na rua, uma **mulher** – era logo ao outro dia uma carta em que a criatura, **esposa ou prostituta, me ofertava a sua nudez, o seu amor, e todas as complacências da lascívia.**

Os jornalistas esporeavam a imaginação para achar adjectivos dignos da minha grandeza; fui o *sublime sr. Teodoro*, cheguei a ser o *celeste sr. Teodoro*; então, desvairada, a *Gazeta das Locais* chamou-me o *extraceleste sr. Teodoro!* **Diante de mim nenhuma cabeça ficou jamais coberta – ou usasse a coroa ou o coco.** Todos os dias me era oferecida uma Presidência de Ministério ou uma Direcção de Confraria. Recusei sempre, com nojo. (p. 60-61, itálico do autor, grifo nosso)

Então, certo que não poderia jamais aplacar Ti-Chin-Fú, [...], **meditei sacudir de mim, como um adorno de pecado, esses milhões sobrenaturais.** E assim me libertaria talvez daquela pança e daquele papagaio abominável!

Abandonei o palacete ao Loreto, a existência de Nababo. Fui com uma quinzena coçada, realugar o meu quarto na casa da Madame Marques: e voltei à Repartição, de espinhaço curvo, a implorar os meus vinte mil-réis mensais, e a minha doce pena de amanuense!...

Mas um sofrimento maior veio amargar os meus dias. **Julgando-me arruinado, – todos aqueles, que a minha opulência humilhara, cobriram-me de ofensas,** como se alastra de lixo uma estátua derrubada de príncipe decaído. **Os jornais,** num triunfo de ironia, **achincalharam a minha miséria.** **A aristocracia,** que balbuciara adulações aos pés do Nababo, **ordenava agora aos seus cocheiros que atropelassem nas ruas o corpo encolhido do plumitivo de Secretaria.** **O clero, que eu enriquecera, acusava-me de feiticeiro; o povo atirou-me pedras; e a Madame Marques,** quando eu me queixava humildemente da dureza granítica dos bifés, – plantava as duas mãos à cinta, e **gritava:**

– **Ora o enguiço! Então que quer você mais? Agüente! Olha o pelintra!...**

E apesar desta expiação, o velho Ti-Chin-Fú lá estava sempre à minha ilharga, obeso e cor de oca, – porque os seus milhões, que jaziam agora estéreis e intactos nos Bancos, ainda de facto eram meus! Desgraçadamente meus!

Então, indignado, um dia subitamente reentrei com estrondo no meu palacete e no meu luxo. [...].

Logo, Lisboa, sem hesitar, se rojou aos meus pés. A *Madame Marques* chamou-me, chorando, *filho do seu coração.* **Os**

jornais deram-me os qualificativos que, de antiga tradição, pertencem à Divindade: fui o *Omnipotente*, fui o *Omnisciente*! A aristocracia beijou-me os dedos como a um Tirano: e o clero incensou-me como a um ídolo. E o meu desprezo pela Humanidade foi tão largo, – que se estendeu ao Deus que a criou. (p. 157-159, itálico do autor, grifo do nosso)

Também é importante não esquecer que Eça de Queiroz utiliza essa particularidade da menipéia para, mais uma vez, fazer a denúncia de mazelas humanas como a ganância, a hipocrisia, a cobiça e o jogo de interesses.

Observemos, também, que o autor de *O Mandarin* vai mais longe na denúncia dessas mazelas humanas, pois, em sua crítica mordaz, mostra que a própria Igreja havia perdido os seus valores e se esquecera da sua verdadeira função. Dessa forma, no trecho a seguir, o escritor português lança a sua impiedosa e violenta crítica a esses “religiosos” e nos mostra que esses homens da igreja fizeram da religião um meio para obter favores materiais, ou seja, fizeram da religião um mero comércio.

Então prelados astutos, com experiência católica, deram-me um conselho subtil – captar a benevolência de Nossa Senhora das Dores com presentes flores, brocados e jóias, como se quisesse alcançar os favores de Aspásia: e à maneira dum banqueiro obeso, que obtém as complacências duma dançarina dando-lhe um *cottage* entre árvores – eu, por uma sugestão sacerdotal, tentei peitar a Mãe dos Homens, erguendo-lhe uma catedral toda de mármore branco. (p. 70-71, grifo nosso)

Assim, fica patente, por meio dos jogos de oposição, toda a crítica mordaz de Eça de Queiroz a uma sociedade materialista e hipócrita. O povo, a burguesia, a aristocracia, o poder público, a Igreja, nada escapa ao olhar crítico do escritor português.

Ainda podemos observar os jogos de oposição mesclados ao jogo de interesses no próprio comportamento de Teodoro, que é positivo ou crê em Deus quando lhe convém. Desse modo, por meio desta particularidade da menipéia, Eça nos aponta o problema do positivismo radical difundido nesse século, que poderia ser visto como um

dos fatores que teriam contribuído para a perda dos valores espirituais e morais no homem.

Observemos o pensamento de Teodoro quando a personagem acredita ter diante de si o diabo:

Veio-me à idéia de repente que tinha diante de mim o Diabo: mas logo todo o meu raciocínio se insurgiu resolutamente contra esta imaginação. Eu nunca acreditei no Diabo – como nunca acreditei em Deus. Jamais o disse alto, ou o escrevi nas gazetas, para não descontentar os poderes públicos, encarregados de manter o respeito por tais entidades: mas que existam estes dois personagens, velhos como a Substância, rivais bonacheirões, fazendo-se mutuamente pirraças amáveis, – um de barbas nevadas e túnica azul, na *toilette* do antigo Jove, habitando os altos luminosos, entre uma corte mais complicada que a de Luís XIV; e o outro enfarruscado e manhoso, ornado de cornos, vivendo nas chamas inferiores, numa imitação burguesa do pitoresco Plutão – não acredito. **Não, não acredito!** Céu e Inferno são concepções sociais para uso da plebe – e eu pertença à classe média. **Rezo, é verdade, a Nossa Senhora das Dores: porque, assim como pedi o favor do senhor doutor para passar no meu acto; assim como, para obter os meus vinte mil-réis, implorei a benevolência do senhor deputado; igualmente para me subtrair à tísica, à angina, à navalha de ponta, à febre que vem da sargeta, à casca da laranja escorregadia onde se quebra a perna, a outros males públicos, necessito ter uma proteção extra-humana. Ou pelo rapapé ou pelo incensador, o homem prudente deve ir fazendo assim uma série de sábias adulações, desde a Arcada até ao Paraíso. Com um compadre no bairro, e uma comadre mística nas alturas – o destino do bacharel está seguro.**

Por isso, livre de torpes superstições, disse familiarmente ao indivíduo vestido de negro:

– Então, realmente, **aconselha-me que toque a campainha?**
(p. 29-30, grifo nosso)

Assim, pelas palavras de Teodoro, vemos que o homem do século XIX realmente havia perdido seus valores espirituais, e que fez da religião, outrora tão cara e significativa ao povo português, um mero instrumento para se proteger dos males terrenos e para garantir os seus prazeres e confortos materiais.

Vejamos outros fragmentos onde estas idéias estão explícitas:

Depois, nunca foi excessivamente infeliz – porque não tenho imaginação: não me consumia, rondando e almejando em torno de paraísos fictícios, nascidos da minha própria alma desejosa como nuvens da evaporação dum lago; não suspirava, olhando as lúcidas estrelas, por um amor à Romeu ou por uma glória social à Camors.

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. [...]. **As felicidades haviam de vir: e para as apressar eu fazia tudo o que devia como português e como constitucional: – pedia-as todas as noites a Nossa Senhora das Dores, e comprava décimos da loteria.** (p. 23-24, grifo nosso)

Foi só na manhã seguinte, ao fazer a barba, que reflecti sobre a origem dos meus milhões. **Ela era evidentemente sobrenatural e suspeita.**

Mas como o meu Racionalismo me impedia de atribuir estes tesouros imprevistos à generosidade caprichosa de Deus ou do Diabo, ficções puramente escolásticas; como os fragmentos de Positivismo, que constituem o fundo da minha Filosofia, não me permitiam a indagação *das causas primárias, das origens essenciais* – bem depressa me decidi a aceitar secamente este Fenômeno e a utilizá-lo com largueza. (p. 50, grifo nosso)

Ora, como se pode observar pelos excertos transcritos, Teodoro apresenta atitudes contraditórias: ao mesmo tempo em que se diz um “positivo”, em que diz não crer em Deus ou no Diabo, no Céu e no Inferno, reza a Nossa Senhora das Dores para realizar seus desejos materiais e burgueses, e admite necessitar de uma “proteção extra-humana” para se defender dos “males públicos”; ao mesmo tempo em que acredita que a sua fortuna tenha uma origem sobrenatural e suspeita, utiliza a sua filosofia positiva, o seu racionalismo, para que possa dela desfrutar sem preocupações. Enfim, conforme comentamos, Teodoro é positivo ou crê em Deus somente quando lhe convém, ou seja, sua postura ideológica varia de acordo com as conveniências.

Vejamos mais dois trechos significativos.

No primeiro, Teodoro, atormentado pelo remorso, lembra-se de pedir ajuda a Deus, porém, ao recordar-se que não acredita Nele, recorre a Nossa Senhora das Dores e ao clero; no segundo, quando é atacado, na China, por um grupo de pessoas que pretendem saqueá-lo, novamente se lembra de Deus e age como se pretendesse “comprar” a sua proteção, lançando-Lhe fragmentos de preces perdidas na sua alma:

Enfim, reconhecendo que a Consciência era dentro de mim como uma serpente irritada – **decidi implorar o auxílio d’Aquele que dizem ser superior à Consciência** porque dispõe da Graça.

Infelizmente eu não acreditava n'Ele... Recorri pois à minha antiga divindade particular, ao meu dilecto ídolo, padroeira da família, Nossa Senhora das Dores. E, règiamente pago, um povo de curas e cônegos, pelas catedrais de cidades e pelas capelas de aldeias, foi pedindo a Nossa Senhora das Dores que voltasse os seus olhos piedosos para o meu mal interior... Mas nenhum alívio desceu desses céus inclementes, para onde há milhares de anos de balde sobe o calor da **miséria humana**. (p. 68-69, grifo nosso)

Agora, passemos ao segundo trecho mencionado.

Sùbitamente, na loja térrea, ouvi o tumulto da turba que a invadia pelas portas despedaçadas: decerto me procuravam, supondo que eu teria comigo o melhor do meu tesouro, pedras preciosas ou ouros... O terror desvairou-me. [...].

[...]

Então, alucinado, sentindo atrás rugir a turba, abandonado de todo o socorro humano – *precisei de Deus!* Acreditei nele, gritei-lhe que me salvasse; e o meu espírito ia tumultuosamente arrebatando, para lhe oferecer, fragmentos de orações, de *Salve-Rainhas*, que ainda me jaziam dentro da memória... [...]. (p. 127-129, grifo do autor)

Assim, fica patente não só a questão dos jogos de oposição mas também a crítica ferina que Eça de Queiroz faz ao comportamento humano.

Encerrada a análise dos *jogos de oposição*, resta-nos, agora, comentar uma última particularidade da sátira menipéica sobre a qual ainda não fizemos referência: *os elementos de utopia social*.

Vejamos, então, de que modo essa característica se insere no texto.

Procuramos apresentar, ao longo da nossa análise das catorze particularidades da menipéica no texto, a preocupação do escritor português em relação aos problemas sócio-políticos de sua época, e comentamos que, dentre esses problemas por ele apontados, se encontram a ambição, a ganância, a cobiça, o adultério e a corrupção, motivados, dentre outros fatores, pela ideologia essencialmente materialista e positivista que dominava o homem do século XIX.

Porém, também dissemos que, se Eça de Queiroz descartava a possibilidade de uma mudança imediata de postura, parecia acreditar que tal mudança seria possível nas gerações futuras, desde que estas tivessem um modelo no qual se espelhar.

Ora, conforme comentamos, as próprias palavras de Teodoro, no final da obra, nos revelam a sua esperança em uma sociedade mais justa, que retomasse aqueles valores morais e espirituais perdidos. Assim, parece-nos ser por meio das palavras de sua personagem que Eça nos revela a sua esperança em uma sociedade perfeita.

Recordemos a sua fala: E a vós, homens, lego-vos apenas, sem comentários, estas palavras: “*Só sabe bem o pão que dia-a-dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!*” (p. 161, grifo do autor)

Enfim, por essas palavras podemos perceber o tipo de sociedade que o escritor português tinha em mente: uma sociedade ideal e utópica.

Terminada a análise da obra à luz das características da sátira menipéica, acreditamos ter comprovado, conforme nos propusemos, que, apesar de todo o aspecto fantasista e cômico do texto, o autor não abandona, em nenhum momento, a denúncia e a crítica dos problemas de sua época.

Passemos, então, à conclusão do nosso trabalho.

Conclusão

Dissemos, em nossa introdução, que *O Mandarin* é um texto que chama a atenção do leitor por diferir radicalmente das demais obras de Eça de Queiroz, e que tal texto passou a nos inquietar e a nos desafiar devido às suas singulares características.

Dissemos, também, que, tendo sido escrito no século XIX, época em que se tinha como vigente a estética realista/naturalista com sua fiel e áspera observação da realidade, *O Mandarin*, em virtude do seu caráter fantasista e cômico, não poderia deixar de chocar e causar impressão mais estranha àqueles que se habituaram a obras essencialmente realistas como *O Crime do Padre Amaro* ou *O Primo Basílio*, por exemplo.

Comentamos, ainda, que tais características levaram muitos críticos e estudiosos da literatura de Eça a argumentarem ser ela uma simples obra de “fantasia”, na qual faltariam os componentes de sua crítica social mordaz, considerando-a, por isso, um texto à parte no conjunto das obras queirosianas e uma obra “menor” quando comparada às demais obras do escritor português.

Por fim, dissemos que, acusado de afastar-se da estética realista em favor da pura fantasia, Eça de Queiroz e seu texto foram alvos das mais severas críticas, e que até mesmo aqueles que conseguiram perceber na obra uma crítica sócio-política, esbarraram nos demais “problemas” que o texto apresenta, problemas como a dificuldade de classificação da obra em um determinado gênero literário e o próprio estilo em si: uma “estranha arte” que mescla, ao mesmo tempo, elementos tão opostos como a realidade e a fantasia, o sério e o cômico.

Desse modo, propusemo-nos a apresentar, por meio de uma nova abordagem da obra (a análise do referido texto à luz da sátira menipéia), uma hipótese interpretativa na

qual tentaríamos evidenciar que *O Mandarin* apresentaria o mesmo efeito crítico das demais obras de Eça de Queiroz consideradas realistas/naturalistas.

Encerrada, portanto, a análise do texto queirosiano à luz da sátira menipéia – análise esta que não teve, em nenhum momento, a pretensão de ser completa ou de esgotar as possibilidades interpretativas da obra – podemos passar à conclusão do nosso trabalho.

De acordo com a nossa hipótese interpretativa, o que diferencia *O Mandarin* das demais obras de Eça de Queiroz e o torna um texto "estranho" e de difícil classificação é justamente o fato de o escritor ter fundido elementos fantasiosos, cômicos e realistas para pintar o quadro de uma sociedade corrompida e decadente, edificando, assim, a sua crítica ao comportamento humano. Desse modo, acreditamos ser exatamente essa inusitada mescla de tons e estilos que teria suscitado toda a sorte de estranhezas e dúvidas no leitor.

Mas, o que teria levado o escritor português a adotar uma forma tão diferente daquela que figurava em sua época?

Do ponto de vista da nossa análise interpretativa, acreditamos que Eça de Queiroz tencionaria elaborar um texto que se aproximasse da “tendência mais natural, mais espontânea do espírito português”, que é, conforme ele próprio declara em sua *Carta-Prefácio*, a tendência ao sonho, e não à realidade; à invenção, e não à observação. Isso em virtude de os portugueses serem, ainda segundo o próprio escritor, “homens de emoção, e não de razão”.

Profundo conhecedor da alma portuguesa, Eça de Queiroz declara que um povo tão emotivo como o povo português não poderia se identificar com uma estética extremamente dura, árida, que apresentava uma linguagem exata e seca, como a estética realista/naturalista.

Desse modo, acreditamos que Eça tenha optado, ao escrever *O Mandarim*, por um texto de caráter fantasista justamente para escapar, conscientemente, por alguns momentos, da “incômoda submissão à verdade” e da “tortura da análise” e da “impertinente tirania da realidade”, uma vez que, conforme podemos constatar por suas próprias palavras na referida *Carta*, a corrente literária da época havia se tornado, nos últimos anos, analista e experimental.

Mas não podemos nos esquecer, entretanto, que o escritor português compreendia perfeitamente não ser possível manter uma postura de sonho onde o romance e o drama não passassem de meras “obras de poesia e de eloquência, de discurso filosófico ou de elegias sentimentais” e onde a ação fosse concebida “fora de toda a verdade social e humana”.

Assim, conforme antecipamos em nossa análise da *Carta-Prefácio*, acreditamos que Eça de Queiroz não tenha tido, em nenhum momento, a intenção de abandonar aquilo que consideramos ser a meta da estética realista/naturalista, ou seja, não tenha tido jamais a intenção de abandonar a denúncia e a crítica dos problemas sócio-políticos de seu tempo mas, sim, que apenas tencionava tornar menos árido o estudo da realidade e das misérias humanas.

Dessa forma, julgamos que a solução encontrada por Eça de Queiroz para esse impasse, ou seja, a solução encontrada pelo escritor para apontar a dura realidade da existência e da miséria humanas sem abandonar o sonho e a fantasia, tão caros ao homem português, teria sido construir um texto nos moldes da sátira menipéica, gênero este que, em virtude de suas peculiares características, viabilizaria o projeto queirosiano.

Com isso, e baseados nessas considerações, acreditamos que se possa dizer que a obra *O Mandarim* apresenta o mesmo efeito crítico corrosivo de suas obras consideradas realistas/naturalistas.

Bibliografia

ANDRADE, Oswald de. A sátira na literatura brasileira. *Boletim Bibliográfico* [da Biblioteca Mário de Andrade]. São Paulo, v.7, p.39-52, abr/jun 1945.

AUERBACK, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARRETO, Moniz. *Ensaio de crítica*. Lisboa: Bertrand, 1944.

BERRINI, Beatriz. Introdução. In: QUEIROZ, Eça de. *O Mandarin* (edição de Beatriz Berrini). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992. p.15-74. (Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós).

BIGNONE, Ettore. *Storia della Letteratura Latina*. Firenze: G. C. Sansoni – Editore, v.3, 1946.

BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

BORDINI, Maria da Glória. Narratividade, modo literário e gênero narrativo em *O Mandarin* de Eça de Queirós. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: v.26, n.1, p.21-47, 1991.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

_____. *Diálogo dos mortos sobre os vivos*. In: LUCIANO. *Diálogo dos mortos*. Tradução e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *O rir dos Gregos*. In: MORA, Carlos de Miguel (Coord.). *Sátira, paródia e caricatura: da Antigüidade aos nossos dias*. Aveiro: Universidade de Aveiro, p. 15-28, 2003.

_____. *Perspectivas da alteridade na obra de Luciano de Samosata*. Belo Horizonte: Clássica, v.3, p. 137-148, 1990.

_____. *Um Século de Bibliografia Luciânica: A história de uma polêmica*. São Paulo: Clássica, 5/6, p. 243-253, 1992/1993.

BRILL, Attilio. *Retórica della sátira con il Peri Bathous, o L'arte de inabissarsi in poesia* di Martinus Scriblerus. Bologna: Il Mulino, 1973.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4.ed. São Paulo: Nacional, 1975.

CAMARGO, Suzana. *Macunaíma – ruptura e tradição*. 1977. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1977.

CATAUDELLA, Quintino. *Storia della Letteratura Greca*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1955.

COSTA, Joaquim. *Eça de Queirós: criador de realidades e inventor de fantasias*. Porto: Livraria Civilização, 1945.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Os motivos da sátira romana*. Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1968, p.29-30

ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 3, 1995, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa/ FFLCH/USP, 1997.

FARACO, Carlos A., TEZZA, Cristóvão, CASTRO, Gilberto de (Org.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Ed. da UFRJ, 2001.

FEITOSA, Rosane Gazolla A. *Eça de Queiroz: o realismo português e a realidade portuguesa*. São Paulo: HVF Arte & Cultura, 1995.

FONSÊCA, Pedro Carlos L. O Conteúdo Fantástico d'A *Relíquia* e d'O *Mandarim*. *Boletim Informativo*- CEP/USP/FFCLH, São Paulo, n.8, p.33-40, jan./dez. 1980.

FRANÇA, Maria José Moreira F. *A tessitura do avesso: ensaios sobre A Cegueira, Todos os Nomes e A Caverna, de José Saramago, na mira da sátira menipéica*. 2001. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

FREITAS, Marcus Vinicius de. *Eça de Queirós e a tradição luciânica*. In: SCARPELLI, Marli Fantin; OLIVEIRA, Paulo Mota (Org.). *Os centenários: Eça, Freyre e Nobre*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2001, p.195-206.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GROSSEGESSE, Orlando. Das leituras do Oriente à aventura da escrita: a propósito de *O Mandarim* e *A Relíquia*. In: BERRINI, Beatriz (edição). *Obra Completa de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. V1, p.767-779.

HIGHET, Gilbert. *La Tradicion Clasica. Influencias griegas y romanas en la literature occidental*. Trad. Antonio Alatorre. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1954.

_____. *The Anatomy of Satire*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1962.

HODGART, Matthew. *La Satira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo, Ática, 1992.

KERNAN, Alvin P. *The Plot of Satire*. New Haven (Connecticut): [Yale University Press?], 1965.

KNIGHT, Charles A. Satire, Speech and Genre. *Comparative Literature*. University of Oregon. Eugene (Oregon), v.44, n 1, p.22-41, winter 1992.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

LINS, Álvaro. Apresentação. In: QUEIROZ, Eça de. *O Mandarim*. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1963. p.4-10.

LOPES, Óscar. Três livros de Eça. In: _____. *Álbum de família*. Lisboa: Caminho, 1984. p.69-96. (Universitária, 8).

LUCIANO. *Dialoghi*. Traduzione di Luigi Settembrini. Milano: Istituto Editoriale Italiano, v. I, s/d.

_____. *Diálogo dos mortos*. Tradução e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996.

MARINHO, Maria de Fátima. O paradoxo textual em O Mandarim de Eça de Queirós. In: LIMA, Isabel Pires de (Coord.). *Eça e "Os Maias"*. Porto: Edições Asa, 1990, p.133-138.

MARTINS, Antônio Coimbra. *Ensaio queirosianos: O mandarim assassinado/ o incesto d' Os Maias/ Imitação Capital*. Lisboa: Europa-América, 1967.

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

_____. (Org. e Coord.). *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 2000.

_____. *Sobre Eça de Queiroz*. Lisboa: Horizonte, 2002.

McCARTHY, Barbara. *Lucian and Menippus*. Yale Classical Studies, v. 4, 1934.

MELLO, Cristina. *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Gêneros Literários*. Coimbra: Almedina, 1998.

MURRAY, Gilbert. *Historia della Literatura Clasica Grieca*. Trad. Enrique Soms Y Castelín. Buenos Aires: Editorial Albatroz, 1947.

PAULSON, Ronald (by). *Satire: Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall Inc., 1971.

_____. *The Fictions on Satire*. Baltimore (Maryland): The John Hopkins University Press, 1967.

PERETTI, Aurelio. *Luciano: un intellettuale greco contro Roma*. Firenze: La Nuova Itália Editrice, 1946.

PIRES, Antônio Machado. *Realismo e fantasia n'O Mandarin, de Eça de Queirós*. Arquipélago: 2, Ponta Delgada, 1980, p.27-52.

QUEIRÓS, Eça de. *O Mandarin*. (Edição crítica de Beatriz Berrini). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992. (Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós)

QUEIROZ, Eça de. *A Correspondência de Fradique Mendes*. Porto: Lello & Irmão, 1951.

_____. *A Ilustre Casa de Ramires*. 6. ed. Porto: Lello & Irmão, 1922.

_____. *Notas Contemporâneas*. Porto: Lello & Irmão, 1945.

_____. *O Mandarin*. Porto: Lello & Irmão, 1951.

REIS, Carlos. *Estatuto e perspectiva do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 1975.

_____. *Estudos queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e sua obra*. Lisboa, Presença, 1999.

_____. *O Conhecimento da Literatura*. Introdução aos Estudos Literários. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1999.

_____. *Técnicas de análise textual*. Coimbra, Almedina, 1981.

_____ ; MILHEIRO, Maria do Rosário. *A construção da narrativa queirosiana: o espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989.

ROSTAGNI, Augusto. *Storia della Letteratura Greca*. 13.ed. Verona: A. Mondadori Editore, 1942.

SALGADO Júnior, Antônio. *História das conferências do Casino*. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar, 1930.

SARAIVA, A. J., LOPES, Ó. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto, 1996.

SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski: Prosa Poesia*. “O senhor Prokhardtchin”. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SEIDEL, Michael. Crisis Rhetoric and Satire Power. *New Literary History*. A Journal of Theory & Interpretation. The John Hopkins University Press. Baltimore (Maryland), v.20, n 1, p.165-86, Autumn, 1988.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco de. *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*. Porto: Campo das letras, 2002.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1991.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.

_____. *Eça de Queirós: A obra e o homem*. Lisboa, Arcádia, 1978.

SOARES, Maria de Lourdes. *Notas sobre O Mandarim*. In: SCARPELLI, Marli Fantin; OLIVEIRA, Paulo Mota (Org.). *Os centenários: Eça, Freyre e Nobre*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001, p.217-228.

SOUSA, Eudoro de. *Dionísio em Creta e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

STAM, Robert. *Bakhtin - da teoria à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo, Ática, 1992.

TERZAGHI, Nicola. *Lineamenti di Storia della Letteratura Greca*. 3.ed. Torino: Soc. Per azioni G. B. Paravia & C., 1954

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.