

DOUTORADO

Instituto de Letras e Artes

- Teoria da Literatura
- Lingüística Aplicada
 - * Credenciado pelo Parecer nº 846/85 do C.F.E. de 05/12/85.

Informações: ILA — Fone: (0512) 39-1511, ramal 3176

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

- História Ibero-Americana
- História do Brasil
 - * Criado pelo Conselho Universitário em 02/10/86

Informações: IFCH — Fone: (0512) 39-1511, ramal 3295

Faculdade de Odontologia

- Estomatologia Clínica
 - * Criado pelo Conselho Universitário em 10/12/87

Informações: FO — Fone: (0512) 39-1511, ramal 3123

Faculdade de Medicina

- Medicina
 - * Criado pelo Conselho Universitário em 10/12/87

Informações: FMED — Fone: (0512) 39-1322, ramal 2662

Faculdade de Educação

- Educação
 - * Criado pelo Conselho Universitário em 10/12/87

Informações: FED — Fone: (0512) 39-1511, ramais 3220 e 3235

Narratividade, modo literário e gênero narrativo em O Mandarim de Eça de Queirós

María da Glória Bordini
UFRGS/PUCRS

1 - NARRATIVIDADE E HISTÓRIA

A discussão sobre a natureza da narratividade remonta a Aristóteles, quando o Estagirita afirma ser o mito a "alma da tragédia" e consistir na "composição dos atos", ao mesmo tempo que "imitação de ações". Esse realce à ação, que a situa em posição hierárquica superior ao agente e seu caráter, incluindo-os, é igualado ao que se empresta à atividade de apresentar a ação pela *poiésis*, aquela arte "que recorre ao simples verbo" a fim de produzir a *mimesis* da ação prática. Narrar ações significa organizá-las para mover os ânimos; ao dizê-las, o poeta deve buscar nelas o fim para o qual se dirigem, e que está no próprio rumo que tomam, uma vez que a *práxis* a ser imitada pela palavra tem em si mesma a sua finalidade e revela a condição moral que a dinamiza. (Cf. ARISTÓTELES, 1966, p. 74-5.)

Essa formulação aristotélica imbrica representação e representante, o que iria se repetir nas tentativas de equacionar os problemas do que faz de uma narrativa o que ela é. Todas as teorias dos gêneros lírico, épico e dramático e seus desdobramentos na Renascença, no período neoclássico, no Romantismo alemão e, mesmo, na Modernidade, ficaram predispostas à mesma ambivalência. Um texto se define por aquilo que representa, pelo seu tema, ou pelo modo como o representa, pela sua elocução? Se o lírico e suas manifestações se caracterizam por não imitarem ações, como se distingue o épico do dramático, que o fazem? Se na epopéia a ação é apresentada só pela nar-

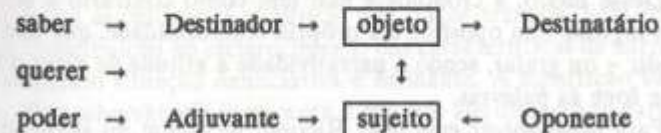
ração e a voz que narra pode apresentar, dentro de si, outras vozes, que também podem narrar; e se o drama apresenta a ação prescindindo da narração e substituindo-a por um corpo que age e fala, podendo também narrar tudo isso se transforma em campo aberto à dissensão. Em primeiro lugar, se poderia indagar em que medida o drama participa da *poiesis*, se esta for mesmo a arte da palavra. Enquanto roteiro, ele foi incorporado, desde Aristóteles, à literatura. Enquanto corporalidade, foi relegado a outra arte, o teatro e até hoje debate-se entre as duas. De outra parte, entre epopéia e lírica o modo de representação é o mesmo, a palavra divergindo o representado, ação/não ação. Todavia, a história se encarregou de permutar os recursos de uma e outra, ou seja, atualmente a noção que o termo lírica recobria se denomina poesia e esta abrange o poema narrativo, herdeiro da epopéia. Por sua vez a narração de ações pela palavra passou a identificar-se com o conto, a novela e o romance modernos, todos envolvidos com acontecimentos, mas o evento épico não se confunde com os demais, nem a palavra na epopéia soa como a desses gêneros.

A dupla entrada que preside as teorias sobre o relacionamento entre a ação e a sua representação signica leva a duas posições divergentes sobre a narratividade. Uma delas, a estruturalista de A. J. Greimas, enfatiza a articulação lógica das ações representadas, situando no plano paradigmático, que prevê todas as combinações possíveis entre elas e os elementos que a integram, o caráter narrativo. Nessa linha, o discurso verbal é visto como apenas uma das possibilidades de representar ações, valendo o mesmo modelo lógico para quaisquer outras linguagens, sejam as do cinema, teatro, balé, história em quadrinhos ou o contar cotidiano, assim como o contar historiográfico. A narratividade, como diz outro estruturalista da mesma escola, Claude Bremond, consistiria de "uma camada de significação autônoma, dotada de uma estrutura que pode ser isolada do conjunto da mensagem" (BARTHES et al., 1972, p. 101). Uma vez que não é conjunto cumulativo de ações que diferenciaria a narratividade, mas a estrutura de inter-relações desse conjunto, as concepções de tendência estruturalista salientam, como característica dessa "camada de significação", a noção de "história".

Coincidindo com a segunda acepção aristotélica de mito, o termo tem recebido variadas explicações. Para o formalismo russo, uma história é composta de três seqüências de ações, uma preparatória,

uma principal e uma conclusiva, havendo na primeira uma ação desencadeadora da história, denominada "dano" ou "carência", na segunda uma ação reparadora dessa, denominada "combate", duplicada na última seqüência, pela ação "tarefa difícil", e na terceira seqüência uma ação conclusiva, do tipo "casamento". Essa descrição da história, de Vladimir Propp, entende a ação em função do desenvolvimento do todo e constitui um primeiro esboço de uma gramática das regras de produção da história, ainda muito concreta, pois não dissocia a função da ação de seu caráter específico no *corpus* de contos folclóricos em que foi detectada (cf. PROPP, 1970, p. 28). Outro formalista, Boris Tomachevski, simplifica esse modelo numa relação triádica de embasamento dialética. À tese corresponderia uma situação de equilíbrio dentro de um grupo social determinado; à antítese, um elemento de desequilíbrio, que determinaria uma série de táticas do grupo, para recuperar o equilíbrio perdido. À síntese equivaleria um momento de reequilíbrio, mesmo provisório ou precário. Do ponto de vista de Tomachevski, a estrutura da história seria análoga ao "desenvolvimento do processo social e histórico que apresenta cada novo estado histórico como o resultado de um conflito de classes sociais no estado precedente, e ao mesmo tempo como o campo em que se chocam os interesses de grupos sociais que constituem o regime social presente" (EIKHENBAUM et al., 1978, p. 177).

O modelo greimasiano, baseado num refinamento das teorias propianas, se desdobra em três estágios: o da ruptura da ordem → alienação de algum bem, que tem como correlato a reintegração desse bem → restauração da ordem violada (ou não), através de uma injunção contratual, cumprida pelo sujeito contratado por meio de provas → qualificação + procura + demanda que implicam deslocamentos → presença (ou não) do sujeito no espaço do contrato. Essa organização das ações no todo da história já não pode ser pensada em termos apenas temporais. Supõe uma rede de opções todas previstas num padrão abstrato de atuação, válido para quaisquer circunstâncias:



(cf. GREIMAS, 1973, p. 236 e 264)

Em todas essas tentativas de gramática da história, o que se observa é a correlação triádica, com dois pólos opostos e uma mediação, a qual constitui efetivamente a passagem de um a outro. A explicação para essa mediação varia: em Propp a seqüência medial é a que permite fechar a ação iniciada por dano; em Tomachevski é a que dinamiza a situação inicial por seu teor conflitivo, contraditório; em Greimas, é a marca da diacronia que inverte as acronias-limite em termos de conteúdo semântico. A narratividade, pois, seria esse movimento que desloca semanticamente um estado de coisas e institui outros. Em Propp esse movimento está ainda associado a uma sucessão cronológica necessária. Em Tomachevski, deve-se à dialética dos contrários, implicando uma noção de história e de tempo hegelianas. Em Greimas, o progresso sintagmático é operado por relações de contrariedade, contradição e pressuposição, que constituem a significação da narrativa. Assim, a história de Quixote significa algo porque estaria articulada a três relações: a de contradição, loucura vs não loucura, a de contrariedade, loucura vs saúde mental, e a de pressuposição, não loucura vs saúde mental. Por transformação dessas relações, um conteúdo semântico seria negado e outro afirmado: Quixote não é louco porque o mundo está em desconcerto e ser louco num mundo sem razão é manter a razão.

O quadrado semiótico de Greimas, entretanto, não descreve como se processa, a partir da estrutura profunda assim descrita, a sensação de tempo que o leitor capta na narrativa. É Paul Ricoeur quem critica as teorias destinadas a logicizar a narrativa, suprimindo dela o que o estruturalismo chamaria de ilusão cronológica. Para ele,

O mundo mostrado por todas as obras narrativas é um mundo temporal. (...) o tempo se torna tempo humano na medida em que é articulado de maneira narrativa; em contrapartida, o relato é significativo na medida em que desenha os traços da experiência temporal (1983, v.1, p.17).

Desse modo, a cronologia não tem como contrário a acronia de leis lógicas. Seu opositor é a própria temporalidade, que não deixa medir – ou grafar, sendo a narratividade a atitude de dizer o tempo que foge às palavras.

Para desenvolver essa tese, Ricoeur se detém no segundo uso aristotélico de mito, enquanto composição dos atos. Na *Poética*, a trama das ações se opera através de nó e desenlace como ele vem a

reconhecer, através de peripécias – mudanças inesperadas do rumo da ação – seu destino alterado. A ordem das ações que preenchem essas operações compositivas pode ser ou não cronológica. O que importa é que a trama efetuada cria um outro tempo, o da narração, que situa cada fato, em si isolado na corrente do tempo, numa certa relação com todos os demais, totalizando – e dando inteligibilidade – ao que era singular e incompreensível na pura sucessão. A esses dois poderes da narrativa, Ricoeur denomina de configuração e refiguração do tempo e é a eles que atribui o estatuto da narratividade, seja ela a da historiografia ou a da ficção.

Para dar conta, de modo análogo, da dupla articulação entre história como sucessão temporal e narração, como discurso organizador dos eventos que se sucedem, o formalista russo Tomachevski elabora os conceitos de fábula e trama, também partindo de Aristóteles. A fábula, na narrativa, é a ordem cronológica e causal dos acontecimentos. A trama, a ordem em que o leitor ou espectador toma conhecimento deles. Se a fábula apresenta os fatos em sucessão dialética (equilíbrio-desequilíbrio-reequilíbrio), a trama cria retardamentos, inversões ou reversões da seqüência de informações oferecidas pelos signos, um “conjunto complexo de segredos” (EIKHENBAUM et al., 1978, p. 179) cuja decifração adiada equivale ao processo de configuração em Ricoeur. É importante notar que Tomachevski vincula a trama à figura do narrador, pois dela dependem a manipulação das informações sobre o material fabular tanto quanto o jogo com as expectativas do receptor da narrativa. Poder-se-ia inferir que do narrador se origina a experiência possível do tempo que Ricoeur atribui à narrativa.

As vicissitudes do discurso que produz a narrativa foram amplamente detalhadas por Gérard Genette (cf. 1972), mas não alteram fundamentalmente as propostas de Tomachevski. O mérito de Genette é considerar o relato como um processo de comunicação entre narrador e narratário, examinando antes a mensagem enquanto produção signíca, do que os relacionamentos entre os dois pólos da comunicação narrativa. Esse é o tributo que paga ao estruturalismo, tentando extrair todas as categorias analíticas dos traços textuais. Sem embargo, sua contribuição ao esclarecimento das características da narratividade enquanto situação enunciativa é brilhante. À bipartição sugerida por Tomachevski, ele acrescenta o próprio ato discursivo, narração o qual institui a narrativa(trama) e a história(fábula). Uma narrativa precisa narrar uma história para ser discurso e precisa ser uma histó-

ria para definir-se narrativa (cf. 1972, p. 74). E sobre as relações entre tempo da narrativa e da história que Genette se detém mais, enquanto trata o tempo da narração como equivalente ao da leitura, que atravessa o espaço textual. Para descrever essas diversas ordens temporais, ele utiliza cinco categorias: *ordem*, que permite perceber-se a sucessão temporal da narrativa por atos de prolepse (antecipação), analepse (retrospectiva) ou anacronia (divergências entre história e narrativa); *duração*, que dá à narrativa o poder de suprimir, expandir, sumariar, interromper, as ações; *freqüência*, que confere à narrativa a possibilidade de dissociar-se da história, narrando mais de uma vez cada evento ou narrando uma só vez um evento repetido; *modo*, que se subdivide em distância e perspectiva, sendo a primeira o tipo de regulação da informação narrativa que informa ocultando ou não a presença do informante, através do discurso direto, indireto e indireto livre e a segunda aquela que filtra a informação sobre a história a partir de focalizações múltiplas, que podem vir de um narrador situado dentro ou fora dela; e *voz*, que se refere à situação comunicativa do narrar, envolvendo tipos e funções do narrador, relação com o narratário e situação temporal do ato de narrar, confrontado com a da história que narra e a da narrativa que produz.

A crítica de Paul Ricoeur a esse trabalho de Genette incide mais na ausência de relação entre a estruturação textual e o tempo extratextual, uma vez que ele entende a categoria tempo hermeneuticamente, como pré-noção da experiência humana que a narrativa tentaria ordenar para nela compreender a própria experiência imamente do tempo cosmológico (1985, v.3, p. 349-352). Em todo o caso, é em Genette que Ricoeur reconhece uma abertura do estruturalismo para a descrição de como o tempo se configura na narrativa. O instrumental analítico de Genette possibilita pensar-se como a atitude narrativa luta com o tempo histórico dos homens, no esforço de dizê-lo. É a partir da noção de "voz" que ingressa na discussão a situação narrativa, a qual pressupõe um pacto entre narrador e narratário para que se produza a narratividade enquanto tal. O modo como se opera a transformação dessa situação ficcional em situação social de comunicação não é desenvolvido por Genette, mas Siegfried Schmidt tenta esboçar um modelo pragmático que dê conta desse ponto nodal da narratologia. Entende a *parole* narrativa como forma de trabalho entre outras que constituem as ações sociais e estabelece um modelo de níveis de geração do texto narrativo que vai dos

pressupostos e intenções do autor até o texto em si. Sua fundamentação, retirada das categorias de "jogos de linguagem" e "linguagem corrente", de Wittgenstein, é promissora, mas a proposta fica ao nível da generalidade (cf. 1977), com mínimo valor heurístico.

Embora o modelo pragmático de Schmidt ofereça a vantagem de situar a comunicação narrativa como parte dos atos históricos de linguagem, preservando a narratividade ficcional através da idéia de pacto entre enunciador e enunciatário, de qualquer modo exige-se, no plano lingüístico, uma explicação a respeito de como o "formato" narrativo vem a se constituir dentro das possibilidades da linguagem. A teoria estruturalista de Roman Jakobson sobre o desenvolvimento do discurso é ainda a mais autorizada em termos de clareza conceitual. Para ele, um discurso adquire sucessividade semântica através de processos ou de similaridade ou de contigüidade, as bases da metáfora e da metonímia, respectivamente. Diz ele que o falante manipula esses dois tipos de conexão, articulados aos aspectos posicional e semântico, e, selecionado, combinado e hierarquizando-os, revela seu estilo, mas sob influência de modelos culturais que privilegiam, ora uma ora outra das duas conexões fundamentais. E conclui: "o princípio de similaridade domina a poesia", enquanto "a prosa gira essencialmente em torno de relações de contigüidade". Os padrões culturais, aos quais o indivíduo adere ou não, socializam modos de articulação predominantemente metafórica ou metonímica, bem como as contaminações entre um e outro processo. Dessa forma, a diversidade de gêneros em que narratividade e poeticidade se combinam, decorre dessas escolhas, seja no plano individual, seja no plano histórico, que originam as formas literárias (cf. s.d., p. 62).

2 - O MANDARIM EM AÇÃO

A novela de Eça de Queirós, *O mandarim*, de 1884, se inscreve como resultante de um processo de narratividade nos dois sentidos acima apontados, o de uma seqüência de funções que superficializa uma estrutura semântica profunda, de correlações, ao modo greimasiano, tanto quanto o de produção de um "herói-narrador que persegue certa busca de si mesmo, cujo jogo é precisamente a dimensão

do tempo", como pensa Ricoeur (1984, v.2, p.194). A sugestão de Schmidt, baseada na análise do discurso e na pragmática, pode, associada às indagações de Ricoeur, fornecer um caminho para a relação História-história que constitui, ainda, o grande obstáculo da narrativa.

A estrutura narrativa de *O mandarim* se faz, no plano da trama, como rememoração de uma vida na proximidade da morte. Do presente se disseminam juízos apreciativos ao longo dos fatos passados, que são evocados na sua sucessão cronológica. No plano da fábula, a situação inicial apresenta Teodoro como pobre escriturário, conformado com sua rotina diária sem quaisquer atrativos, salvo um apego a volumes antigos, que ele compra como jóias. É dele que provém a tentação hiperbolizada pelo surgimento do demônio: a de matar o mandarim, ou seja, segundo o provérbio francês, enriquecer sem esforço.

Há, neste ponto, um contrato social que reza ser o trabalho o único caminho digno para a riqueza entre homens honestos. Teodoro o rompe, mata o Mandarim e perde o bem que o contrato mantivera até então indene: o respeito próprio sem o qual a vida se torna mal-estar. O desenvolvimento da história relata as estratégias do herói em busca da paz interior, demolida pela notícia de que existira de fato um mandarim, o qual lhe legara sua riqueza ao morrer. Com essa realização do desejo de riqueza fácil, outro Teodoro emerge na superfície dos fatos: o Teodoro ávido por sensações e excessos, que antes investia seu desejo sobre os velhos alfarrábios e agora tem o mundo como posse. Quando vai usufruir dele, entretanto, encontra um obstáculo intransponível, o oponente incompreensível - o fantasma do Mandarim Ti Chin-Fu. Daí por diante, resta-lhe aplacar o defunto ou viver perseguido pelo fantasma. Para remover esse obstáculo, Teodoro se desloca triplamente, sem sossego para gozar a fortuna obtida por uma simples intenção de assassinato. Viaja pela Europa e Oriente Médio para safar-se sem ter de restituir a herança, mas o fantasma não o abandona. Depois vai ao Extremo Oriente, começando a cogitar na devolução do dinheiro e na reparação dos danos. A China, contudo, repele suas intenções expiatórias, embora o libere paradoxalmente da sombra que até ali o acompanha. Julgando-se livre, ele retorna à Europa e com ele regressa o fantasma. Renuncia à herança, o que lhe acarreta o desprezo da sociedade lisboeta. A privação do fausto é-lhe insuportável e ele se condena a conviver com o morto.

Esses deslocamentos equivalem a três provas - a primeira o qualifica como nababo inescrupuloso, a segunda representa a derrota definitiva do homem honesto, pois ele preza mais a riqueza e seus prazeres do que a vida subtraída ao Mandarim e a terceira o confirma como milionário angustiado e cínico, já que insiste em aferrar-se às vantagens do dinheiro, mesmo açoitado pelo fantasma e sugere que ninguém obraria diversamente diante da mesma escolha. A situação final inverte a inicial: o virtuoso medíocre, infeliz mas acomodado, é substituído pelo cínico grandioso, ainda infeliz, mas saciado em todos os sentidos materiais. A constante é, pois, o descontentamento do herói, decorrente da maldição da liberdade, como diria Sartre. Porque é livre para decidir sobre a vida do outro, Teodoro é esmagado: de início, pela rotina, a mesquinhez do ambiente e a privação; ao fim, pela aventura inaudita, pela abundância de tudo, inclusive das intervenções do sobrenatural. Mudam as causas, não a consequência, o permanente aniquilamento do sonho. Essa constância, porém, funda-se no herói e no mundo, numa via de mão dupla. Seu mal-estar provém de sua avidez insaciável tanto quanto do fantasma, que não lhe permite purgar a culpa. De fora e de dentro há um cerco equivalente: Teodoro não é dono de suas ações. Sua humanidade o torna corruptível pelo demônio e sua mesma humanidade o transforma em juguete do misterioso mandarim-fantasma. Porque não resiste ao desejo do ouro, converte-se em criminoso, mas é recompensado com fartura e esplendor. Porque vive em remorso, vigiado pelo fantasma, é um aflito a quem de nada adianta a riqueza. De qualquer modo condena-se: o dinheiro lhe dá prazeres vazios e a consciência lhe dá remorsos inócuos.

Se o demônio pode ser interpretado como projeção simbólica do instinto, o fantasma não se reduz a símbolo da censura moral. Mais do que isso, é o detentor anterior da riqueza, o Credor, a quem nenhum juro compensará o capital roubado. Na figura do Credor implacável o mecanismo da acumulação do capital e seus efeitos sobre a sociedade encontra a tradução perfeita. Teodoro, por isso, é o Mandarim. O fantasma que o persegue é ele mesmo antes de ser um mandarim. Sua demanda inicial era de felicidade e aventura. No desfecho, frustrado, ele é o credor de si mesmo.

Na estrutura profunda, estão os elementos semânticos opositivos, riqueza/pobreza, felicidade/mal-estar, em correlação analógica:

pobreza	riqueza	felicidade	mal-estar
-----	-----	-----	-----
não-pobreza	não-riqueza	não-felicidade	não-mal-estar

O quadrado semiótico se encarrega de transformar essas relações, efetuando-se o percurso lógico da pobreza ao mal-estar pela negação dupla da pressuposição riqueza traz felicidade. Essa estrutura, ao nível, actancial, justapõe a busca de Teodoro (S) pela riqueza (O1) e a felicidade (O2), enfrentando como opostos o fantasma (OP1) e a riqueza (OP2) e encontrando como auxiliares o demônio (A1) e de novo a riqueza (A2). O destinatador da riqueza é o demônio (D1) e o da felicidade é a consciência dos homens honestos (D2). O destinatário da riqueza é Teodoro (De1) e o da felicidade é o homem honesto (De2). Das disjunções e conjunções de papéis de Teodoro, do demônio, do fantasma (também Op2), da riqueza e da consciência honesta produz-se o paradoxo final do rico infeliz, por obra de uma consciência honesta e cínica ao mesmo tempo.

Por esse modelo explanativo, entretanto, não é possível localizar a ação de temporalidade sobre a narrativa. É observável, na chamada superfície textual, que se trata de uma história de conversão a contra-gosto, da riqueza ao mal-estar, mas omite-se o processo de conversão com seu fluxo e durações temporais. Na verdade, Teodoro narra-se, em estilo autobiográfico, para compreender a situação atual em que se encontra. Esta resulta de uma sucessão de rotinas, alternadas por acontecimentos sobrenaturais, que criam novas rotinas. Para afirmar-se contra esse fundo rotineiro, Teodoro enfatiza o eu, tanto enquanto narrador como enquanto protagonista, através de reiteração do pronome pessoal de 1ª pessoa e do pronome possessivo correspondente, enquanto a rotina recebe constantemente a marca temporal do pretérito imperfeito. As exceções, quanto a tempo verbal, se encontram nos predicados do parágrafo inicial e final: "Eu chamo-me Teodoro" e "Sinto-me morrer", ambos no presente, assinalando a moldura de uma narrativa enquadrada. Por outro lado, os acontecimentos não rotineiros – aqueles que mostram estados que não continuam – vêm indicados pelo pretérito perfeito e determinam um efeito de distância temporal da moldura. Sempre que esta é trazida ao plano de frente, outra vez aparece o verbo no presente. Do jogo entre presente e passado perfeito e imperfeito, ao nível verbal, derivam os acontecimentos vividos, ultrapassados ou não, e os co-

mentários da rememoração que se realiza na moldura. Veja-se o efeito temporal de zigue-zague em: "Então não hesitei. E, de mão firme, repeniquei a campanha" (s.d., p. 36) e "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!" (id., p. 63). Em certas evocações da China, a impressão do passado está tão viva na memória que o narrador usa de novo o presente, como se estivesse ainda contemplando a mesma cena (isso acontece ante Pequim e na partida para Tien-Hó – são os lugares que o rejeitam seja por sua grandiosidade fabulosa ou sua selvageria primitiva).

O tempo em fluxo, lembrado pelo eu narrador, não acusa lugar presente a nenhuma das amantes e a nenhum dos conhecidos. Há apenas o eu diante das recordações, reduzido a uma solidão tanto mais radical quanto mais esse eu prossegue na reconstituição da experiência vivida, a qual acumula perdas em termos humanos e ganhos em termos monetários. Na moldura da memória, Teodoro está tão abstrato quanto o que seu dinheiro não pode comprar: a paz de espírito. Nos fatos enquadrados ele consegue manter sua corporeidade enquanto hesita diante do demônio e seduz a mulher de Camilloff. Todas as demais relações que estabelece com os outros, em especial, a que continua a ter com o fantasma, como são espoliadoras desgastam-no de substância humana. Ele se apaga como personagem, para fazer-se sempre mais memória narradora. Por fazer convergir para si todos os fatos narrados ele também apaga a caracterização das demais personagens, a tal ponto que nenhuma contracena com ele. Nem o demônio obtém mais do que uma descrição de poucas linhas. Teodoro não resiste a ele retirando-lhe a carne do possível antagonista. É sua não-resistência – à mulher de Camilloff, à China Imperial, à Lisboa endinheirada – que lhe confere, enquanto eu narrador, a função primordial de pintar quadros da experiência, e não a de relatar ações. Por isso, a construção de sua personalidade, pela linha da não-resistência, dá-lhe uma figura vaga, tão anódina quanto ele era quando amanuense. O tempo, medido pelos eventos rotineiros e extraordinários, parece privá-lo de si mesmo, motivo porque a rememoração precisa crescer, impedindo-o de se tornar igual ao fantasma do mandarim. Essa é sua única ação de resistência, que lhe concede o estatuto de herói: falar do vivido, para expulsar a fantasmização.

A narratividade, como uma das duas atitudes discursivas possíveis descritas por Roman Jakobson, produz, segundo a conhecida teoria das funções da linguagem, do mesmo autor (cf. s.d., p. 122-30), falas narrativas literárias ou não. Se no ato comunicativo narrativo predomina o interesse do emissor em chamar atenção sobre a mensagem e não sobre os demais elementos da comunicação, tem-se uma narrativa literária. As demais possibilidades caracterizam as narrativas não literárias, tais como a historiográfica, em que o interesse do emissor recai sobre o contexto, a da propaganda que conta histórias, em que a intenção dominante é modificar o comportamento do receptor, ou a confessional, em que o emissor narra a si mesmo.

A teoria das funções lingüísticas de Jakobson tem duas profundas implicações para os estudos literários. A primeira é que, se o meio discursivo mudar da palavra a outros signos não-verbais, não se alteram as operações semióticas funcionais. Assim, pode-se pensar no texto dramático como modalidade narrativa artística, ao lado do texto fílmico, sem a necessidade de alterar os processos de articulação já descritos para o meio verbal. Por outro lado, o texto dramático fora de cena, enquanto roteiro verbal, pode ser pensado entre as narrativas literárias, observando-se apenas a função do narrador que o peculiariza quanto ao romance ou o conto. Dessa forma, resolve-se com maior consistência a antiga questão dos modos narrativo e dramático, instaurada pela *Poética* aristotélica, que utilizava a voz e o gesto, dois veículos diversos, para distinguir gêneros idênticos no imitar um mesmo objeto, a ação humana.

A segunda implicação do pensamento de Jakobson está diretamente vinculada à especificação dos gêneros que derivam das duas atitudes, metonímica e metafórica. Se a função poética garante a literariedade do texto produzido, a constatação histórica de que há variedades de narrativa e de poesia e de que podem ocorrer intersecções entre as duas modalidades determina a necessidade de que esteja na interação das funções lingüísticas no ato comunicativo a diferença geradora dos gêneros e suas subdivisões. Para dar conta da multiplicidade de textos literários e de seus ares de família, Jakobson leva a teoria das funções mais além, através da noção de subdominantes:

"As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante. A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída de função conativa e é ou stúplice ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou esta à primeira" (JAKOBSON, s.d., p.129).

As possibilidades teóricas de descrição dos gêneros através da idéia de subdominante ainda não foram adequadamente desenvolvidas, em especial após as objeções de Jacques Derrida ao centramento do estruturalismo numa hierarquia funcional (V. 1971, p. 11-52). Todavia, poder-se-ia cogitar na seguinte gramática gerativa: da narratividade, marcada pelo específico da história, produz-se com a aplicação da função poética dominante, uma narratividade literária, a qual, através da opção pela função subdominante, se superficializa nos diversos gêneros narrativos históricos, como a epopéia e o romance. A partir daí, poder-se-iam considerar a multiplicidade de gêneros narrativos do ponto de vista sócio-histórico, verificando como a situação de comunicação em que surgem determina sua configuração formal e também as categorizações genealógicas que Gérard Genette reconstruiu com tamanho esforço elucidativo para chegar à conclusão de que são arbitrárias, em *Introdução ao arquítexito* (cf. 1979).

As dificuldades que rodeiam as noções de modo literário possuem uma história antiga, que remonta a Platão. Este, no livro III *A República*, diz que todos os textos literários são diegese (um narrar) de acontecimentos passados, presentes e futuros. A diegese pode ser de três modos distintos: pura, mimética ou mista. A diegese pura acontece quando só o poeta fala e não tenta fazer sua voz passar pela de outrem. A mímesese ocorre quando o poeta oculta a si mesmo e fala como se fosse outrem. A diegese mista seria aquela em que o poeta fala ora na sua voz, ora assumindo a voz do outro. Daí adviriam os gêneros: no ditirambo haveria a diegese pura, na tragédia e comédia a diegese mimética e na epopéia a diegese mista. Platão estabeleceria, assim, a divisão tripartida dos gêneros. Como aponta Genette (cf. 1979, p. 15) o critério unificador de Platão é o narrar, é a voz, e só a voz pode ser mimética, pois só ela imita à perfeição uma outra voz.

Aristóteles, na *Poética*, parte de um pressuposto unificador diferente: a mímesese. Esta pode ocorrer de dois modos: ou o poeta fala,

deslocando-se sua voz para a do personagem, como na epopéia, ou o poeta apresenta todos os imitados não por sua voz mas atuando eles mesmos. O primeiro modo, que sintetiza a diegese pura e mista de Platão, seria o narrativo, o segundo, o dramático. A classificação dos gêneros não se apóia em três modalidades de narrar, mas em duas modalidades de imitar, uma pela palavra, outra pelo corpo inteiro. Se a categoria da mímese permite a Aristóteles dar melhor conta da diversidade empírica de textos disponíveis na literatura grega sem perder de vista sua natureza ficcional, por outro lado cria um impasse à consideração dos poemas líricos, não miméticos, e inclui nas artes verbais o drama, que é verbal só em parte. Além disso, transpõe as estratégias de construção dos gêneros dramáticos aos narrativos, fazendo da tensão e do conflito próprios dessas estratégias modelo para toda poesia mimética, o que, nas reinterpretações que sofreria durante a Renascença e período neoclássico, levaria à desvalorização de novos gêneros, derivados da produção da Idade Média e inclusive da Antiguidade, que não apresentassem a trama sob forma de nó e desenlace.

A herança de Platão e Aristóteles ao Ocidente acabou sendo entendida da seguinte forma: há três gêneros literários, o épico, o dramático e o lírico, cada um com universo temático e formal específicos e imutáveis. Nesse molde não seria possível inserir novos gêneros, sendo estes, portanto, desvalorizados como corrupções e miscigenações. Daí a divisão em gêneros maiores e menores, antigos e modernos e rebelião romântica ante as classificações, afirmando a independência do artista genial e seu potencial criador de formas. Todavia, nem então o molde triádico do épico-lírico-dramático deixou de influenciar as especulações sobre as variedades da literatura. Acentuam-se as possibilidades simbióticas da tripartição, mas ela é retida como modelo dialético de atitudes subjetivo-objetivas do poeta. Na época do positivismo, a tríade continua se mantendo, explicando-se a diversificação pela teoria da evolução das espécies, em que os gêneros mais fracos são sobrepujados pelos mais aptos. O determinismo biológico subjacente a essa concepção origina nova revolta, na virada do século XIX para o XX, negando-se que o gênero seja a norma à qual cada obra deve se conformar. Croce representa a radicalização dessa atitude logo amenizada pelos formalistas russos e estruturalistas tchecos, que situam a especificidade de cada obra em relação com o sistema geral da literatura através de um novo con-

ceito de gênero: o de conjunto sistemático de procedimentos construtivos. Conforme a predominância de um ou outro procedimento, dar-se-iam as características genealógicas. Esses procedimentos, entretanto, teriam uma vida útil, a de sua eficácia estética, sofrendo, portanto, transformações históricas correlacionadas com a do sistema social. (cf. Tynianov, in EIKHENBAUM et al., 1978, p. 105-27 e MUKAROVSKY, 1981, p. 19-44).

No que diz respeito à especificidade do gênero narrativo, várias teorias modernas tentaram defini-la e explicar suas transformações. Northrop Frye, em *Anatomia da crítica*, concebe cinco modos ficcionais baseados na capacidade de ação do herói em relação ao ambiente e as outras personagens. Esses cinco modos se articulam a quatro categorias narrativas mais gerais, fundadas na interação entre o ideal e o real, o mundo da inocência e o mundo da experiência (cf. 1973, Cap. 1). Georg Lukács também tenta distinguir e caracterizar o romance em relação especialmente à epopéia, em seu *Teoria do romance*, relacionando esses dois gêneros narrativos à posição do herói no seu relacionamento com o mundo objetivo, das comunidade primitivas e da sociedade de classes.

Uma abordagem diferente, que abandona o critério aristotélico temático-modal, subjacente nos trabalhos de Frye e Lukács, é a de Scholes e Kellogg, em *A natureza da narrativa*. Esses autores situam a literatura narrativa ocidental a partir da evolução histórica oral para a escrita. Com a recusa da explanação mítica, a narrativa ou se volta para a observação do real, preocupada em captar-lhe a verdade sem o adorno da linguagem, ou busca o ideal, através da elaboração da linguagem. A presença do trabalho da linguagem minimizado ou supervalorizado dependeria do tipo de verdade visado, a do real, evidente em si, ou a do ideal, construída. Daí duas grandes tendências, a da narrativa solta, do tipo "fatia de vida", como a de Heródoto ou, bem mais tarde Petronio, ou a narrativa tramada, estabelecendo correspondências imagísticas, como a de Esopo, a sátira menipéia de Luciano, as alegorias didáticas da Idade Média e Renascença. Da confluência dessa linhas, ter-se-ia Cervantes e, com ele, o romance moderno, forma sintética.

Essas tendências à narrativa presa à experiência, e à narrativa afeiçoada à imaginação servem a Scholes e Kellogg para caracterizar também a novela, como reunião de contos mundanos que ora serve para satisfazer a sociedade, ora para ilustrar um ideal. São represen-

tantes dos dois tipos Petrônio, que inaugura a novela picaresca com um vagabundo, Encópio, contando na primeira pessoa sua experiência do mundo contemporâneo pela caricatura, viajando de um lugar para outro e retratando tipos. Nessas águas, Apuleio introduz a metamorfose do herói-narrador em animal, ensinando que, da exposição das fraquezas sociais se passe à evolução interna da personagem como exemplo de um processo de regeneração moral. Com Luciano, esse narrador vagoante de primeira pessoa ocupa lugar de testemunha, olhando situações absurdas com deslocamentos ilógicos no tempo e no espaço: esta é a sátira menipéia, de Menipo, filósofo grego que lidava comicadamente com a filosofia e foi empregado como nomeação do testemunho ficcional de Luciano. (cf. SHOLES & KELLOGG, 1977).

As tentativas desses autores de unirem contos folclóricos por meio de um personagem que, viajando, observa pequenas histórias e as conta, estariam na origem da novela (*nouvelle*, em francês, *novelle*, em italiano, étimo que indica o caráter noticioso desse gênero). Todavia, Scholes e Kellogg, historiando as transformações das formas primitivas, percebem mais as possibilidades estéticas abertas por cada escritor isolado do que o sistema de regras que identifica o gênero em oposição ao conto e ao romance.

É nos textos dos formalistas russos que se diferenciam, na teoria literária do século XX, os gêneros da novela e do romance pelos critérios construtivos. Eikhenbaum, em *Sobre a teoria da prosa*, situa o traço diferencial na forma da narração, que estaria relacionada à modalidade oral ou à escrita. A fala oral marcaria a poesia, o conto folclórico a novela do século XIII e XIV e o romance de aventuras antigo. O discurso escrito imporia suas restrições ao romance do século XVIII e XIX, permitindo-lhe assumir feições epistolares, memorialistas, descritivistas, folhetinescas, fisiologistas. Nas narrações oralizadas, a sonoridade da palavra, a simplicidade do léxico e da sintaxe, a ausência de alongadas descrições da natureza e das personagens ou de digressões filosóficas ou líricas se responsabilizariam pelo esquematismo e brevidade que as caracterizam. Como a novela teria se desenvolvido a partir do conto e da anedota não perderia, de início, essas peculiaridades. Daí, também, se originaria o romance aventureiro, compilação de novelas em que se repete o herói como elo de ligação. Nas narrações escritas, os recursos de representação se alargariam, possibilitando o acúmulo de dados informativos

sobre a natureza, os costumes e as vivências mentais, superando os limites da memória recente e favorecendo construções não lineares. O romance, pois, seria uma forma sincrética, ética, seja ela derivada da compilação de novelas ou da mescla com recursos descritivos e dissertativos. A novela seria uma forma elementar, tendendo à brevidade e organizada tendo em vista destacar a conclusão. Neste sentido, o romance seria uma coleção de novelas imbricadas, cujo desenvolvimento geral seria retardado e o desfecho significaria uma distensão. Diz Eikhenbaum:

A novela lembra o problema que consiste em colocar uma equação a uma incógnita; o romance é um problema de regras diversas que se resolve através de um sistema de equações com muitas incógnitas, sendo as construções intermediárias mais importantes que a resposta final. A novela é um enigma; o romance corresponde à charada ou ao jogo de palavras. (EIKHENBAUM et al., 1978, p. 163)

Outro dos formalistas russos, Chklovski, confessa suas dificuldades com o gênero da novela. Em *Relações entre procedimentos de fabulação e procedimentos gerais de estilo*, ele delimita um tipo de construção em que as unidades narrativas se articulam cumulativamente, em plataformas sucessivas. O princípio construtivo é a repetição por semelhança e por negação do contrário, que provoca o efeito de retardamento, sem o qual não há arte:

O pensamento prático tende às verdades gerais, à criação de fórmulas as mais amplas, as mais universais. A arte, ao contrário, "com sua sede de concreto" (Carlyle), repousa sobre a graduação e o fracionamento daquilo mesmo que é dado como geral e único. (CHKLOVSKI, 1973, p.39)

Pela repetição, a ação progride, enquanto se ralenta o final. Tal é o procedimento de construção em plataformas, cuja fórmula seria $a + (a + a) + /a + (a + a) / + \dots$ (cf. CHKLOVSKI, 1973, p. 49). A situação repetida nunca é absolutamente igual à anterior, mas guarda com ela uma correlação (semelhante/contrário), que impele a narrativa adiante e cria condições para esclarecer uma das situações do início que parecia insolúvel. No romance de aventura, a situação repetida é uma tarefa dada ao herói, que resolve o enigma inicial de modo auto-suficiente ou graças à intervenção de algum auxiliar. A solu-

ção por meio de múltiplas tarefas depende do tipo de situação inicial: ela precisa conter uma contradição que mais tarde seja conciliada pelas tarefas cumpridas, as quais permitem ao herói reconhecê-la na sua dimensão enigmática. Essa não coincidência permite redirecionar a sorte do herói no decorrer da história, freando o desfecho através do que Aristóteles, na *Poética*, chama de peripécia. Sem a peripécia a história não se desenvolveria, ficaria reduzida a seu tema. Ela se constitui, portanto, no meio de adiar o final, paradoxalmente encaminhando-se para ele. Todavia, só ocorre graças à contradição ou enigma do início.

À construção em plataformas se opõe a narrativa enquadrada, em que uma história contém outra dentro de si, em progressão contínua. Os princípios construtivos, entretanto, são idênticos: a repetição e o retardamento, o enigma, a peripécia e o reconhecimento. A construção enquadrada teria como fórmula $a + (a + / a + a + \dots a / a)$.

Tanto numa quanto na outra, a questão é o término. A construção em plataformas pode expandir-se lateralmente de forma incessante, assim como a enquadrada pode fazer novos enquadramentos também ao infinito. Quanto maior a repetição de plataformas ou enquadramentos, maior a impressão de incompletude e mais intensa a sensação de que o final do texto é ilusório ou arbitrário. A narrativa de final aberto é denominada por Chklovski de desinência zero e ele a identifica com o romance flaubertiano.

A partir dessas duas caracterizações de procedimentos construtivos, Chklovski, em *A construção da novela e do romance*, descreve a novela como "uma combinação das construções em cadeia e em plataformas e ainda complicadas por diversos desenvolvimentos" (EIKHENBAUM et al., 1978, p.211). A arquitetura em cadeia não passa de um texto cuja sucessão de plataformas é circular, baseada no desenvolvimento de algum tropo – metáforas, em geral –, trocadilho ou antítese como impulso inicial. O processo de motivação que reúne os vários segmentos narrativos para conferir-lhes a completude de um todo é o estabelecimento de um paralelo entre eles, o que os retira de sua situação cumulativa e os vincula entre si numa atmosfera semântica nova em relação àquela em que isoladamente se encontravam.

Se a novela seria uma sucessão de contos, encadeados como na novela de cavalaria, ou enquadrados como no *Decameron* de Boccaccio, cuja a unidade se deve a um princípio paralelístico, seja ele

dado pela própria ação, como em Boccaccio ou pela personagem, como em *Gil Blas*, o romance teria sua origem numa compilação de novelas, em que os paralelismos se cruzam com o fim de retardar o desfecho da ação. Daí adviria a tão discutida distinção entre os gêneros narrativos modernos pelo critério da extensão da história. Entendendo o romance com forma sincrética, Chklovski pode abrir sua construção a outros procedimentos discursivos, de modo a explicar a presença, nele, de versos, aforismas, digressões filosóficas, descrições científicas, justificando-lhe a profusão de recursos estilísticos – motivo de acusações de amorfia até hoje – pela noção de construção motivada, visando à desautomatização dos hábitos perceptivos do leitor.

É ainda Eikhbaum que assinala a necessidade de renovação das formas pelo desgaste sofrido com o tempo, indicando que a imputada degeneração dos gêneros não significa senão a luta por conservar a função desautomatizante. Afirma ele:

Naturalmente, as condições locais ou históricas criam diferentes variações, mas o próprio processo guarda esta ação enquanto lei evolutiva; a interpretação séria de uma efabulação feita cuidadosa e detalhadamente dá lugar à ironia, à brincadeira, ao pastiche; as ligações que servem para motivar a presença de uma cena tornam-se mais fracas e perceptíveis, puramente convencionais; o próprio autor vem ao primeiro plano e destrói frequentemente a ilusão de autenticidade e seriedade; a construção do tema torna-se um jogo com a fábula transformada em adivinhação ou anedota. Assim se produz a regeneração do gênero: ele encontra novas possibilidades e novas formas. (EIKHENBAUM et al., 1978, p. 166-7).

Desse modo, a sincronia da descrição genealógica pelos procedimentos construtivos é vencida por uma historicidade extratextual. O efeito do gênero sobre o público, com a passagem do tempo, se torna familiar e esperado, enquadrando a produção e recepção de novas obras nas normas construtivas que assim foram se constituindo. Essa interação, porém, não transcorre linearmente: a tensão entre obra e leitores vai diminuindo até que estes já nem precisam ler para obterem o efeito esperado – o gênero, automatizado ao extremo, já o proporciona. É então que uma reversão a formas esquecidas ou uma inversão das formas habituais é buscada pelos escritores, para de novo atrair a atenção do público. A acronia característica dos modelos lógicos é superada pelo cronótopo com o qual as formas deles derivadas se relacionam, conforme afirma Bakhtine (Cf. 1978, p. 237-8).

Enquanto realização da forma da novela, descrita por Chklovski e Eikhenbaum, *O mandarim* pode ser pensado nas suas conexões com o conto e a coleção de contos, centrada numa personagem, em que a construção é enigmática, organizada por enquadramento e, dentro deste, por plataformas. O princípio construtivo motivador estaria numa metáfora, a qual deve ser entendida literalmente.

Nesse sentido é uma novela confessadamente alegórica, encerrada por uma moral, expandindo a forma simples da fábula, conforme a descreveu André Jolles. Essa amplificação da estrutura fabular se denuncia pela recriação arbitrária do Império do meio, tal como ele se configurou, desde Marco Polo, no imaginário do Ocidente, sem preocupar-se com a precisão histórica e geográfica ou sociológica; pela caracterização plana das personagens, sem qualquer aprofundamento psicológico até mesmo quanto ao protagonista-narrador; pela exemplaridade conferida à ação - o interesse não está nos acontecimentos ou situações, mas na advertência cínica que encerram; e pelo desfecho moralista-satírico, transformando as vicissitudes do herói em modelo ao contrário para a vida humana.

Se na fábula o tempo e o espaço não importam, também aqui suas proporções podem ser encolhidas ou distendidas à vontade, para servirem a um ensinamento moral. Se a fábula animiza animais, vegetais ou objetos, aqui o animismo substituído pela intervenção do sobrenatural, igualmente inexplicado e aceito sem objeções pelo narrador. Assim como na fábula não se estranha que o animal fale, aqui não se indaga a origem alucinatória ou efetivamente extraterrena do fantasma ou do diabo. Todos os elementos da história nela ingressam para um fim que não está neles mesmos e que o prólogo informa desde o início: vaguear pelo Sonho, sancionado-o com uma dose de Moral.

Esta novela, portanto, não quer ser lida pela insídia demoníaca que impulsiona o destino de Teodoro, nome que mistura sacrilegamente Deus e Ouro e que anuncia a mescla de descrença e esperança do herói tanto no Sobrenatural, como no Capital. A dupla articulação própria da alegoria no sentido clássico - aquele que Aristóteles explicitou quanto à metáfora no Capítulo 21 da *Poética* - se desdobra em todas as instâncias da narrativa. Teodoro é um humilde

amanuense e mata um Mandarim, alto funcionário público chinês, tornando-se um simulacro do falecido, o qual, enquanto fantasma que o persegue, faz-se simulacro de si mesmo. Teodoro, pois, é e não é Ti Chin-Fu - quer tomar o lugar elevado deste, mas o duplo de sua consciência, o fantasma, não lhe permite. Contraditoriamente, com a herança, vive exatamente como o Mandarim, sem necessidade de aprendizado. A chave de ouro lhe abre a alta sociedade lisboeta tanto quanto o restrito círculo diplomático na China. Todavia, a mesma chave o abre para um remorso constante, para um mal-estar corrosivo e o torna vítima da avidez das amantes portuguesas e da turba chinesa. Lisboa e Pequim, enquanto acessíveis graças a essa chave, equivalem-se no luxo e na lisonja bajuladora, embora a última se feche ao estrangeiro generoso, negando-lhe sua remissão, e a primeira se feche ao nativo arrependido, negando-lhe o respeito humano. Lisboa e Pequim, entretanto, opõem-se-lhe como ambiente para suas ambições. A primeira sempre o acolhe e a última sempre o exclui, reproduzindo-se o estereótipo do Extremo Oriente x Ocidente como civilizações inconciliáveis.

Essa duplicação opositiva se traduz também no plano individual. Ao contrário dos dois países, um conhecido, outro imaginado, Teodoro concilia opostos: remorso com inescrupulosidade, aspiração à simplicidade e amor ao luxo, religiosidade e ateísmo, ingenuidade e cálculo, frugalidade e desregramento, ostentação e modéstia. Irrita-se com a amante desleal de Lisboa, mas trai seu protetor em Pequim, seduzindo-lhe a mulher; odeia as consequências do dinheiro farto, que o apagam de si mesmo, mas guarda-se de viver sem ele. Em tudo o procedimento alegórico se multiplica. Por baixo de um termo aparece o outro, os opostos se superpõem e o resultado é um jogo em que a própria exemplaridade moralista do libelo contra a riqueza adquirida sem trabalho assoma como ironia, como cumplicidade entre narrador e narratário, ambos sabedores que a lição fabular deve ser entendida ao contrário: se riqueza sem trabalho não traz felicidade, ninguém resistiria à infelicidade endinheirada, confrontado com uma mediocridade feliz, senão um hipócrita.

Não é atoa que a frase final, na sua construção, evoca o verso célebre de Baudelaire de chamamento ao leitor hipócrita, seu semelhante, seu irmão, que inaugura a modernidade na África. Assim, uma fábula sobre o dinheiro adquirido sem trabalho fala, numa visada fantástica, sobre a realidade mais crua do século XIX, a ascensão irresistida

do Capital, mercantizando e corrompendo a substância humana de seus possuidores e transformando em effigies vazias, simples contrafações de homens, todos aqueles com quem o rico se relaciona. Com efeito, nada nesta narrativa parece vivo, salvo as paisagens, com detalhes vívida e minuciosamente descritos – mas totalmente imaginárias, simulações erigidas com habilidade para o prazer de um observador enfarado do real, que pode “fazer” realidades com palavras, sem que essas palavras precisem dizer algo preexistente fora delas.

Para um naturalista nostálgico de idealidades e arrebatamentos grandiosos, o saldo é contraditório. No plano ideológico, foi-se a fantasia e ficou a realidade, sob a veste alegórica. Foi-se, em contrapartida, no plano estético, o realismo e sua obsessão pela veracidade, restando a literatura, sem pejo de mostrar seus artificios.

5 – MODERNIDADE E NOVELA ALEGÓRICA EM EÇA DE QUEIRÓS

A adoção de uma forma novelesca alegórico-satírica expandindo um provérbio que, metafórico, deve ser compreendido literalmente, constitui um procedimento formal inusitado na ficção narrativa de Eça de Queirós até 1884. A essa altura de sua produção romanesca, ele escrevera *O crime do Padre Amaro*, de 1875 e *O primo Bastião*, de 1878, dois textos inteiramente submissos à cartilha naturalista. Depois de *O mandarim*, ele escreveria *A relíquia*, narrativa de viagens satírica, mas realista, *Os Maias*, de 1888, também realista, mas articulando o romance de costumes com o de formação, *A ilustre casa do Ramires*, de 1900, semelhante ao texto anterior mas com características de saga familiar, *A correspondência de Fradique Mendes*, no mesmo ano, de forma epistolar, unindo memórias de um *alter ego* com um estatuto autobiográfico cifrado, e *A cidade e as serras*, uma espécie de Emílio rous – seauniano em vestes portuguesas, na vertente do romance realista de denúncia social da cidade.

Nesse rol esquemático da produção mais conhecida do escritor, é transparente a anomalia de *O mandarim*. Podem-se encontrar ressonâncias de sua investidura satírica em *A relíquia*, que também adota a forma autobiográfica e conta uma viagem ao Oriente próximo

enquadrada pela rememoração no presente de um herói cínico – porém não há elemento fantástico tão declarado em *A relíquia*, uma vez que o herói regride ao tempo de Cristo num sonho, contado como realidade, com a ambigüidade do estado de devaneio que antecede o despertar. Outros ecos apareceriam em Fradique Mendes, *alter ego* do autor, assim como Teodoro é o duplo de Ti Chin-Fu, mas também nesse caso o fantástico não ocorre, nem a alegoria visível, embora a forma autobiográfica se mantenha, desta vez numa dissociação entre ficção e realidade.

Talvez seja possível situar, em vista disso, em *O mandarim*, uma mudança de direção do projeto narrativo de Eça, questionando a estética naturalista e investigando, ainda a medo, uma concepção modernista de literatura, ao influxo das produções francesas simbolistas, como os *Contos cruéis* de Villiers de L'Isle Adam, por exemplo. Na verdade, o ambiente delirante da novela de Queirós, bem como a própria opção pela estrutura novelesca fantástica em um romancista de talhe positivista, como ele se revelara antes, parecem apontar para uma percepção de desgaste do programa romanesco anterior e uma indecisão entre o modelo de Zola e aquele que já se anunciava no exterior e que, com Mallarmé, afirmaria o primado absoluto do Livro e da linguagem sobre a subserviência ao real.

Em 2 de agosto de 1884, Eça de Queirós dirigia uma carta ao redator da *Revue Universelle*, que iria publicar a edição francesa de *O mandarim*. Trata-se de uma justificativa pelo desvio representado pela novela em relação à prática naturalista predominante na época. Descrevendo o texto como “conto fantasista e fantástico” (Queirós, s.d., p.7), o Autor explica que o espírito português sente saudades da fantasia, que na tradição literária nacional se manifesta na canção lírica e na sátira, produções de um povo emotivo e não racionalista, dado aos esplendores retóricos. Mesmo se o triunfo do naturalismo francês na literatura portuguesa se origina de um sentimento de dever estético para com a realidade social degradada, persiste a nostalgia de um tempo em que se podiam cantar os cavaleiros andantes sem remorsos, em que se podia compor sem “se misturar a uma humanidade que não tem mais asas” (id. ib., p.11), reduzida a queixumes, baixeza, mesquinhez e banalidade. É por “nostalgia da quimera” (Id. ib., p.12) que Eça teria abandonado o naturalismo de denúncia em favor de um texto de características românticas, em que a imaginação transgride a apresentação do real sem pejo, demonstrando seu poder sobre ele:

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 des pages le diable, l'amé diable, cette délicieuse terreur de notre enfance catholique. Alors, du moins pendant tout un petit volume, on ne subit plus l'incommode soumission à la vérité, la torture de l'analyse, l'impertinente tyrannie de la réalité. On est en pleine licence esthétique. (id. ib., p.12).

A explicação, considerando-se que defende o texto contra eventuais ataques da crítica francesa, enfatiza dois pontos merecedores de destaque. O primeiro é a diferença estereotipada entre lusitanos e gauleses – a da oposição sentimento x razão, sobrevalorizando aquele, numa atitude que indicia um pensamento colonizado, temeroso do ridículo a que pode ser exposto na metrópole. O segundo é um acentuado mal-estar do escritor ante as restrições da estética naturalista quanto à verossimilhança, a análise objetiva e à fatia da vida. Como *O mandarim* não se enquadra no molde do fantástico romântico senão em aparência, recuperando o dever naturalista da denúncia por via metafórica, pode-se inferir que Eça está tecendo ao redor de um texto de exceção uma rede protetora contra o conservadorismo. De um lado, recorre a um clichê cultural para fazer passar um enfoque inovador como se fora velho. Essa estratégia lhe garante a simpatia do público português e a condescendência do francês. De outro lado, assinala aos mestres da metrópole sua inconformidade estética como se fosse derivada do assunto intolerável, a decadência da sociedade portuguesa, enquanto propõe um modo não canônico de continuar e ampliar o projeto da arte de denúncia.

Esse paratexto, portanto, acena para as modalidades de recepção que *O mandarim* espera. O leitor deve remontar, não à França, mas às novelas de cavalaria, à alegoria e à sátira medievais portuguesas. Dessas, deve recuperar o caráter fantasioso, a indefinição entre natural e sobrenatural, o absurdo aceito sem estranheza, a demanda da salvação, a lição moral pelo escárnio, a confissão pessoal. Todavia, deve perceber que essa busca da tradição nacional não significa um retrocesso saudosista aos tempos do Império: há conquistas do pensamento positivo a serem mantidas e o que se anuncia é um novo modo de expressá-las, o surreal.

A surrealidade, que no século XX viria a se transformar em pedra de toque de parte expressiva da arte literária, em Eça encontra seu veículo na alegoria satírica. Na definição de Scholes e Kellogg, a alegoria é um “tipo de narrativa didática que salienta o signifi-

ficado ilustrativo de seus personagens, ambiente e ação”, sendo ao mesmo tempo um modo de pensar e de contar que se fertilizam mutuamente. (1977, p. 74). Importa nela não a “natureza de seu significado, mas a qualidade fortemente ilustrativa de sua imagística” (1977, p. 77).

A alegoria partilha com a sátira a função de ensinar deleitando. A sátira não depende de imagens, que sugerem o outro sentido da alegoria (do grego *allos*, outro), mas da contraposição de um mundo, visto literalmente, à visão ideal que dele se faz. A sátira utiliza o traço carregado, a caricatura, para representar a realidade com maior grau de fidelidade. Pode ocorrer, entretanto, que as duas construções se justaponham, originando a sátira alegórica, “quando a sátira recorre à jornada maravilhosa e a outros artifícios do ‘romance’ para dali extrair sua imagística narrativa” (SCHOLES & KELLOGG, 1977, p. 79).

É justo à sátira alegórica que Eça recorra para ao mesmo tempo marcar sua dissidência do naturalismo e continuar a missão de denúncia encetada naturalisticamente. A lição alegórica de *O mandarim* é a de que Portugal não deve, mas irá, cair nas formas em ascensão do capitalismo acumulador e que, uma vez entrando na fase de industrialização acelerada, terá como resultado uma sociedade regida apenas pelo valor abstrato do dinheiro, com homens tornados sombras de si mesmos, encarados apenas como cifrões. Todavia, não vê saída para a nação, salvo essa. No passado português, ao qual poderia remontar para dele extrair valores humanos capazes de combater a ameaça de alienação suspensa sobre o povo, só iria reencontrar a mesma ganância que anima Teodoro, a da fortuna adquirida sem trabalho, pela rapinagem das conquistas ultramarinas. Por isso a viagem de Teodoro à China, ao mesmo tempo que ridiculariza as conquistas, com a imagem do usurpador arrependido, atribui ao português o destino do herói, o remorso inócuo, que paralisa mas não traz frutos em termos de emancipação. A sátira se acentua porque Teodoro sabe muito bem de si, mas não pode afastar-se das vantagens do endinheiramento. No plano alegórico, fica a advertência de que o dinheiro ganho sem trabalho traz benefícios apenas aparentes: se a sociedade portuguesa quiser reerguer-se economicamente, como nos velhos tempos, deverá imitar o exemplo dos vizinhos ingleses e trabalhar sem gastar, pois esse é o único meio de capitalizar-se. Teodoro ganha sem trabalhar e gasta prodigiosamente, só não regredindo a seu estado inicial de pobretão porque a fortuna usurpada é caricaturalmente tão volu-

mosa que nem o seu apetite também satiricamente exagerado pode esgotá-la. Sem o exagero da sátira, porém, fica a representação melancólica do povo português, ainda gastando a riqueza das conquistas, incapaz de tornar-se capitalista, mas sonhando com isso, como se a economia de mercado fosse algo apreciável. A atitude de Eça diante da questão do Capital é inequívoca: como os artistas modernos, ele tem esperanças no progresso tecnológico da nova civilização industrial, mas, também como eles, sente que ela não redimirá o povo, criando outra forma mais sutil de espoliação, aquela alegorizada em Teodoro – a de que o dinheiro é que interessa, não importando se sua posse significa a aniquilação do outro.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre, Globo, 1966.
- BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, Vozes, 1971.
- _____. *Literatura e semiologia*. Petrópolis, Vozes, 1972.
- CHKLOVSKI, Victor. *Sur la théorie de la prose*. Trad. par Guy Verret. Lausanne, L'Age d'Homme, 1973.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marquez Niza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura; formalistas russos*. Trad. de Ana Mariza Ribeiro Filipouski e outros. 4 ed. Porto Alegre, Globo, 1978.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
- _____. *Introduction à l'architexte*. Paris, Seuil, 1979.
- GREIMAS, A.J. *Semântica estrutural*. Trad. de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1973.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, s.d.
- LUKÁCS, Georg. Nota sobre o romance. In: NETTO, José Paulo, org. *Georg Lukács; sociologia*. São Paulo, Ática, 1981.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa, Estampa, 1981.
- PLATÃO, *A república*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1965. v.1.
- PROPP, Wladimir. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1970.
- QUEIRÓS, Eça de. *O mandarim*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris, Seuil, 1983. t. 1: Temps et récit.

_____. *Temps et récit*. Paris, Seuil, 1984. t.2: La configuration du temps dans le récit de fiction.

_____. *Temps et récit*. Paris, Seuil, 1985. t.3: Le temps raconté.

SCHMIDT, Siegfried J. Teoria e prática de um estudo científico da narrativa literária. In: CHABROL, Claude et al. *Semiótica narrativa e sexual*. Trad. De Leyla Perrone-Moisés e outros. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1977.

SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. Trad. de Gert Meyer. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1977.