

Isabel Cristina Guimarães

**DO FANTÁSTICO AO MARAVILHOSO: O
MANDARIM DE EÇA DE QUEIRÓS**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

São Paulo
2013

Isabel Cristina Guimarães

DO FANTÁSTICO AO MARAVILHOSO: O MANDARIM DE EÇA DE QUEIRÓS

Monografia apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de especialista em Literatura, sob a orientação da Prof. Dr. Erson Martins de Oliveira.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

São Paulo
2013

FOLHA DE APROVAÇÃO

Isabel Cristina Guimarães

DO FANTÁSTICO AO MARAVILHOSO: O MANDARIM DE EÇA DE QUEIRÓS

Monografia apresentada à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como requisito para obtenção do título de Especialista em Literatura. Concluída em 20 de fevereiro de 2013.

Área de concentração: Literatura fantástica

São Paulo, 20 de fevereiro de 2013.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Prof. Dr. Erson Martins de Oliveira pela orientação e pelo acompanhamento pontual e constante. Como também, a todas as pessoas que, direta ou indiretamente contribuíram para a realização desta pesquisa.

RESUMO

O presente estudo com base no conto *O mandarim* de Eça de Queirós busca discutir sobre a noção de incerteza conferida à literatura fantástica pelo teórico Tzvetan Todorov. Portanto é analisado como ocorre a neutralização do fantástico puro seguida da transferência para o seu gênero vizinho o maravilhoso. Exploramos também a linguagem figurativa, sobretudo o irônico e hiperbólico aplicados ao exótico maravilhoso, ou seja, a China e por fim, considerações sobre o interesse do autor em questões sociais nos levam a refletir sobre os aspectos alegóricos do conto.

Palavras- chave: literatura fantástica, Todorov, Eça de Queirós.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	08
1.1 História do texto	08
1.1.1 China e possíveis fontes	10
1.1.2 Local e data	13
1.1.3 Sobre o prefácio	14
1.1.4 Origem e significado do termo mandarim	15
1.2 Considerações sobre a teoria do conto	17
1.3 Considerações sobre o gênero fantástico	19
1.3.1 Surgimento do fantástico	20
1.3.2 Reflexões sobre o gênero segundo Todorov	22
1.3.3 Pacto com o mal: um dos temas do fantástico	27
1.3.4 A alegoria	28
2 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS	31
2.1 A hesitação diante do sobrenatural	31
2.2 Elementos que levam ao fantástico maravilhoso	34
2.3 O exotismo Chinês e o terror	38
2.4 Reflexões sobre o personagem e sobre o autor	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS	48
ANEXOS	50

INTRODUÇÃO

Embora fosse conhecido como percussor do realismo em Portugal, movimento literário que propunha retratar o mundo exatamente como ele é, sem alegorias, Eça de Queirós também tinha uma escrita bastante imaginativa e permeada de elementos fantásticos. O gosto pelo extraordinário se manifestou principalmente em seus primeiros textos escritos por volta de 1865, que mais tarde vieram a constituir o livro “Prosas Bárbaras”. Em 1871, em conferência no cassino Lisbonense, Eça renega a prosa fantástica e o romance histórico. Mas, em 1880, publica *O mandarim*, um conto extenso que narra uma história de mistério, onde um crime cometido à distância antecipa os avanços tecnológicos dos filmes de terror. A alma humana é vista com pessimismo e, como muitos escritores que seguem o gênero fantástico, Eça de Queirós desenvolve um estilo pessoal, no qual o fantástico é posto ao serviço de uma forma de evasão temporal e espacial com objetivos diferentes dos que serviam ao período romântico, pois não deixa de abordar questões morais e sociais.

Dessa forma, o presente trabalho, com base em *O mandarim*, procura refletir sobre a noção de hesitação, de incerteza conferida à literatura fantástica. Mais especificamente apontamos três traços do discurso fantástico, em um esforço de simplificação da exposição de Tzvetan Todorov: 1. o fantástico puro e fantástico maravilhoso; 2. a linguagem figurativa, sobretudo o irônico e hiperbólico aplicados ao exótico maravilhoso, ou seja, a China; 3. reflexões sobre o personagem e sobre o autor.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 História do texto

O Mandarin é uma obra que contrasta com os demais trabalhos de Eça de Queirós, pois como o próprio autor classificou em seu prefácio trata-se de uma fantasia, fato que sozinho já torna a obra singular, afinal, como percussor do Realismo em Portugal, Eça de Queiros sempre privilegiava a observação objetiva e direta da realidade. Existem, registrados por meio de cartas e outros documentos informações sobre a história do texto. Achamos pertinente expô-las por ajudar a compreender não apenas a obra, mas também o próprio escritor como um homem que viveu entre duas gerações: Romântica e Realista.

Primeiramente, segundo os estudos de Beatriz Berrini, *O Mandarin* foi redigido em apenas um mês. Na época, o escritor estava empenhado na redação do *Os maias*, para o Diário de Portugal, mas compreendeu que tinha diante de si “um assunto rico em caracteres e incidentes, e que necessitava um desenvolvimento mais largo de romance” (1992, p.35), conforme rememora para seu amigo Ramalho, em carta de 20-02-1881. Opta-se então em substituir *Os Maias* pelo *O Mandarin*, mas antes mesmo da publicação dos folhetins estar concluída (foram onze, o primeiro publicado no dia 7 de julho de 1880 e continuou sequencialmente até o dia 18 de julho), Eça de Queirós já havia decidido por em editá-lo em livro, para assegurar uma vida mais longa que a das páginas de um jornal.

Assim, a primeira edição do livro traz a data de 1880 e tratava-se de uma edição de luxo como havia solicitado o autor em uma carta para o editor Ernesto Chardron, em 15 de julho do mesmo ano, nela o escritor revelava que pretendia reunir *O Mandarin* com outros

contos e fazer um volume de fantasia contrastando com a obra de realismo. Segundo Beatriz Berrini, houve nova reimpressão, ainda com a data de 1880 e indicava que se tratava de uma segunda edição. A terceira edição, ainda da Chardron, veio 1889, segue-se a quarta edição em 1900 com o mesmo tamanho e número de páginas. Já a quinta edição, que é póstuma, 1907, é a primeira que traz o prefácio de Eça de Queirós, redigido em francês para a primeira tradução do *O Mandarim*, em 1884. E mesmo as edições em língua portuguesa que se seguiram a partir de 1907 apresentam tal prefácio, mantendo a redação original em francês.

Segundo Ernesto Guerra da Cal, citado por Berrini, o conto foi traduzido para diversas línguas como francês, espanhol, italiano, alemão, russo, checo e inglês. Em seu livro *Bibliografia Queirociana*, editado pela Imprensa da Universidade, Coimbra, o autor traz informações a respeito das várias edições do *O Mandarim* em língua portuguesa e em traduções. Contudo, como nosso objetivo não é aprofundar em tais aspectos sobre o percurso do livro, basta esclarecer que Eça de Queirós não acrescentou ou suprimiu personagens ao transformar o texto feito para o jornal em um livro. Nem inventou situações novas, apenas prolongou algumas já existentes, o que fez, na verdade, ao ampliar de dois para oito o número de capítulos, distribuindo o conteúdo existente de forma diferente da anterior.

Se confrontarmos, por exemplo, os primeiros folhetins dos dias 7 e 8 de julho de 1880 com o primeiro capítulo do livro, veremos apenas pequenas modificações, que podem ser vistas como uma questão de estilo. Vejamos: no folhetim o protagonista do conto afirma que “não dava para ter um vício –tomara então o hábito discreto de comprar na feira da Ladra” –na versão do livro, passa a ser: “não permitia um vício –tinha tomado o hábito

discreto de comprar na Feira da Ladra”. Tal exemplo é o suficiente para que possamos entender o que representou a passagem do folhetim para o livro.

1.1.1 China e possíveis fontes

Até o quarto capítulo, Lisboa é o espaço onde Teodoro vive. Mais do que um pano de fundo, a cidade o condiciona, pois suas inclinações, gestos, sentimentos, mostram até com certo exagero caricatural o típico português de classe média daquela época. Diferente de outras obras de Eça de Queirós a Lisboa do *O Mandarim* é apenas sugerida como um ambiente, um modo de vida, o autor não se empenha em descrever, afinal, neste conto seus objetivos são outros. E, se cita alguns lugares como: “Travessa da Conceição”, “Loreto”, “Feira da Ladra” (ver anexo, p. 51), o faz apenas para situar o leitor. Já em relação a Paris, observamos que há apenas referências de poucas linhas.

Mas seja Lisboa ou Paris, Eça de Queirós certamente não precisou inventar nada. Para escrever sobre esses lugares, bastava recriá-los a partir das suas lembranças, pois conhecia muito bem ambas as cidades. Entretanto, segundo Berrini (1992), a China, essa sim é fruto apenas de leituras e imaginação, pois o escritor jamais a conheceu. Fato que levou alguns estudiosos do Eça de Queiros a pesquisar a respeito das possíveis fontes usadas para compor a China do *O Mandarim*.

Primeiro, sabemos que a China esteve muito presente no século XIX europeu, foi descoberta e divulgada a partir das viagens de Marco Polo e de navegadores portugueses (esses estiveram no território chinês já em fins do século XV) e que despertava grande interesse em especial como interlocutora comercial e também como alvo de missões da

Igreja Católica. Mas após o período no qual esteve fechada para o Ocidente, em meados do século XIX foram restabelecidas as relações entre Extremo Oriente e Ocidente.

Nesse período, a China também estava muito presente na vida de Eça de Queirós. Além de escritor e jornalista, exerceu a função de Cônsul em Havana, onde tratou de questões dos trabalhadores chineses integrados nas atividades agrícolas da região.

Segundo Beatriz Berrini, há textos jornalísticos escritos por Eça de Queirós que tratam do Extremo Oriente, em especial o “Chineses e japoneses” de dezembro de 1894. Nesse texto, Eça expõe o retrato que os europeus haviam formado dos orientas, vejamos:

Para o Europeu, o chinês é ainda um ratão amarelo, de olhos oblíquos, de comprido rabicho, com unhas de três polegadas, muito antiquado, muito pueril, cheio de manias caturras, exalando um aroma de sândalo e de ópio, que come vertiginosamente montanhas de arroz com dois pauzinhos e passa a vida por entre lanternas de papel, fazendo vênias (QUEIRÓS, 1997, p. 26).

É interessante observar que a imagem que Eça de Queirós constrói do China e de seus habitantes em *O Mandarim* também é malévola e caricatural. Contudo, isso não significa que compartilhava dessa visão, de acordo com a pesquisadora Berrini, Queirós era um homem que gostava de se informar para analisar objetivamente os fatos. E, quando expunha sua opinião a respeito do assunto, geralmente se posicionava sempre a favor dos chineses e contra os europeus. Sendo assim, podemos concluir que Eça de Queirós deveria ter algum objetivo ao construir um personagem com um conhecimento parco e preconceituoso, como a grande maioria dos ocidentais, mas isso é uma análise que faremos mais adiante, nesse momento o que interessa saber é as fontes que Queirós teria recorrido para construir sua China.

Alguns especialistas como Coimbra Martins e Sampaio Bruno, defendem que Eça de Queirós teria se baseado na obra de Júlio Verne, *Tribulations d'un chinois en Chine* (As

atribulações de um chinês na China), para a sua descrição de Pequim. Entretanto, há outros autores que discordam de tal hipótese, como Berrini que argumenta que essa obra por ter sido publicada em 1879, era recente demais para que Eça de Queirós se apaixonasse por ela ao ponto de transportar seu personagem para a Pequim criada por Júlio Verne. Berrini defende que Queirós deve ter buscado as informações necessárias nos mesmos autores consultados por Verne, pois no século XIX, alguns livros sobre o Oriente alcançaram grande voga na Europa, como Laurence Oliphant, que publicou *La Chine et Le Japon* em 1857, sobre a missão de Lord Elgin no Extremo Oriente. Outro autor, que também publicou uma extensa obra sobre culturas desconhecidas dos europeus, foi Dumont d'Urville: *Voyage pittoresque autour Du Monde*, em 1834.

Segundo Berrini, no livro de D'Urville e em muitos outros encontramos cenas de ruas e representações preconceituosas da cultura chinesa, pois havia certa tendência em alardear a miséria das principais cidades, como a falta de higiene e o mau cheiro exalando das ruas. Contudo, se tratava de um atraso que o Ocidente recentemente progredira, e a crítica, dessa forma, não passava de uma dificuldade para compreender o Outro. No *Mandarim*, vemos essa representação negativa, quando através de Teodoro, Eça de Queirós nos descreve a passagem do personagem por Tien-Hó.

Concluimos, que o conhecimento de Queirós sobre a China foi se acumulando a partir do contado que tivera com os chineses em Havana e de um interesse literário que poderia ter sido encontrado em volumes e periódicos, tudo isso reunido formou o que teria servido com base para criar a sua própria China.

1.1.2 Local e data

Angers – junho de 1880, esse é o local e a data que Eça de Queirós registrou no final da obra, e tudo faz crer que foi nessa cidade da França que ele escreveu *O Mandarin*. Afinal, até o dia 22 de maio, o jornal Diário de Portugal ainda anunciava *Os Maias*, como romance que seria publicado no periódico. Mas no dia primeiro de julho, o editor Lourenço Malheiro afirmava já ter em suas mãos o manuscrito do *O Mandarin*.

Segundo Berrini, quanto ao local, sabemos que Eça visitou Angers repetidamente, costumava passar lá longas temporadas, às vezes até mais de uma ocasião num mesmo ano. E pesquisando suas correspondências com E. Chardron, Berrini confirma que em Angers Eça de Queirós trabalhou simultaneamente além do *O Mandarin* em outras obras como: *Os Maias*, *A Capital*, e a nova versão de *O crime de Padre Amaro*.

A edição do conto em livro, como já foi dito no tópico anterior, fez-se imediatamente a seguir, em outubro estava pronto para ser vendido ao público, mas de acordo com Berrini, não houve muito sucesso, pelo menos é essa a impressão que se tem ao analisar as cartas de Eça de Queirós, em uma carta-resposta enviada para Chardron (lhedera notícias do livro) em 16 de janeiro de 1881, “estimo que o *Mandarin* não tivesse grande sucesso; se o publico fosse a fazer espalhafato para essa pequena fantasia – então o que reservaria para as obras sérias? É necessário em tudo proporção”. Contudo, esse comentário nos parece um pouco contraditório se considerarmos que nesse mesmo ano houve uma nova edição do livro, e até o falecimento de Eça em 1900 sucederam-se mais três edições portuguesas.

Sampaio Bruno, em 1886, comenta na *Geração Nova*, a relação que alguns leitores do *Mandarin* fizeram com outras obras publicadas anteriormente, mas que abordavam tema semelhante, como os livros de Auguste Vitú e de Julio Verne, ou Balzac, esses leitores segundo Berrini, procuravam as prováveis fontes de Eça de Queirós com a intenção

de denegri-lo, pois o ambiente intelectual português daquela época era bastante hostil em relação aos escritores que mais se destacavam, prova disso opina Berrini, eram as grandes e sucessivas polemicas que giravam em torno de nomes como de Eça ou Camilo, por exemplo. Nesse contexto, *O Mandarim* não poderia escapar dos hábitos da crítica coerva, pois se tratava de uma obra singular na carreira do escritor que trazia explicitamente críticas ao país.

1.1.3 Sobre o prefácio

O prefácio de Eça de Queirós, de 1884, em francês, que vem acompanhando as edições do *Mandarim* em português, desde 1907, foi solicitado por Oliveira Martins, responsável pela primeira edição do conto em francês para as páginas da revista *Revue Universelle*. Escreveu Eça em forma de carta, como já havia feito em outras ocasiões.

Sobre o conteúdo, podemos dizer que parece complementar o Prólogo, pois explica ao leitor a índole do seu conto, que se afastava da literatura realista, baseada na análise e experiências dos fatos, para ingressar, ou melhor, recuperar a imaginação. Entretanto, Eça deixa claro, que o que pretende é apenas uma espécie de pausa dentro da produção contemporânea, para posteriormente regressar ao estudo severo do homem.

Para Berrini, tais explicações para público francês eram necessárias, uma vez que Oliveira Martins havia escrito para *Revue Universelle* uma breve análise sobre a literatura portuguesa, assim tornava-se imprescindível que Eça com o seu conto explicasse para aos leitores franceses que era um escritor que se integrava as tendências artísticas europeias.

Alguns anos depois, no texto *Positivismo e Idealismo*, escrito por Eça em 1893, o autor procura esclarecer a causa da revolta antipositivista, a que assiste na França, e assume

crer na pertinência da recuperação da imaginação, como uma evolução dos movimentos artísticos. Vejamos um trecho do texto:

Em literatura estamos assistindo ao descrédito do naturalismo. O romance experimental, de observação positiva, todo estabelecido sobre documentos, findou (se é que jamais existiu, a não ser em teoria), e o próprio mestre do naturalismo, Zola, é cada vez mais épico, à velha maneira de Homero. A simpatia, a favor, vão todos para o romance de imaginação, de psicologia sentimental ou humorista, de ressurreição arqueológica (e pré-histórica) e até de capa e espada, com maravilhosos imbróglios, como nos robustos tempos de D'Artagnan (QUEIRÓS *apud* REIS, 2005, p. 32).

Assim, na visão de Carlos Reis, Eça de Queirós além de perceber que o Naturalismo estava em crise, expressa sem dificuldades seu “fascínio por temas e por um imaginário relacionados com os valores da solidariedade, da bondade e da abnegação da inspiração cristã” (REIS, 2005, p.33). Afinal, para o pesquisador *O mandarim* pende mais para a moralização do que para a crítica social, como o prólogo dialogado anunciava: “Mas sobriamente, camarada, parcamente!... E como nas sábias e amáveis alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta” (QUEIRÓS, 2004, p.7).

1.1.4 Origem e significado do termo mandarim

No capítulo IV, em um diálogo entre Teodoro e Camilloff, o autor recorda a etimologia da palavra mandarim: “[...] meu amigo, não uma palavra chinesa, e ninguém a entende na China. É o nome que no século XVI os navegadores do seu país [...] deram aos funcionários chineses. Vem do seu verbo, [...] mandar” (QUEIRÓS, 2004, 49).

Diversos sites e dicionários etimológicos confirmam essa hipótese, que realmente teriam sido os navegadores portugueses a usar palavra *mandarim* para designar os altos funcionários chineses. Contudo, diferente da explicação dada por Camilloff, na ficção de

Eça de Queirós, a palavra não deriva do verbo português *mandar*, mas provavelmente do sânscrito *mandalin*, que significa conselheiro; ou do malaio *mantarí*.

A palavra em chinês usada para designar os altos funcionários chineses, na verdade, era outra: Kuan ou Kuo-yü. O termo diz o Larousse:

“désignait en Chine et en Annam, un corps de fonctionnaires recrutés parmi les lettrés. Il y avait toutes sortes de catégories et rangs, auxquels on accédait par des concours très difficiles, qui portaient sur des connaissances littéraires et mythologiques” (Grand Larousse Encyclopédique en dix volumes, Tome 7, Paris, Larousse, 1963)

Ou seja, a palavra transmite a ideia de “autoridade”, pois era usada para tratar especialmente os funcionários letrados que se dividiam em diferentes grupos a partir de uma primeira divisão básica: de um lado civis, geralmente muito cultos, do outro militares.

Contudo, podemos dar outras explicações para o título queirosiano, isto porque antes da publicação do conto, diversas obras no século XIX, haviam usado o termo, como por exemplo: *Un mandarin* (A. Vitu, 1848) ou *L'héritier du mandarin* (U. Didier, 1864) entre outras. Além disso, segundo Berrini (1992), o vocábulo tinha sido generalizado com o uso corrente de algumas expressões como: *tuer le mandarin*, *le bouton du mandarin*. E a figura do mandarim na época era tão comum que podemos encontra-la, até mesmo, no retrato de Émile Zola feito por Édouard Manet, em 1868, no qual vemos claramente na parede atrás do escritor uma gravura de um mandarim. Em suma, parece que a palavra era de uso corrente e fácil compreensão estando geralmente relacionada com a ideia de “poder”.

1.2 Considerações sobre a teoria do conto

Compor um conto é obrigatoriamente ter que pensar em gradação, ritmo e intensidade, Edgar Allan Poe revela isso no seu livro *Filosofia da Composição*, no qual declara que nunca teve dificuldade para lembrar os passos progressivos de qualquer uma de suas obras, isto porque, para ele, suas composições eram resultado de muito trabalho, nada tinham a ver com o acaso ou com a intuição.

A teoria de Poe sobre o conto discorre a respeito da relação entre a extensão do conto e o efeito que a leitura pode causar no leitor. Para o contista norte-americano esse efeito deve ser o da “exaltação da alma”, e para que seja obtido é preciso tomar cuidado com a extensão da obra, que deve ser breve de forma a permitir sustentar esse sentimento de exaltação.

[...] nenhum poeta pode permitir dispensar qualquer coisa que possa auxiliar seu intento, resta a ver se há, na extensão, qualquer vantagem que contrabalance a perda de unidade resultante. Digo logo que não há. O que denominamos um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos, isto é, de breves efeitos poéticos. É desnecessário demonstrar que um poema só é quando emociona intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. (POE, 1999, p. 913)

Torna-se fundamental, então, a leitura feita de uma só vez, para obter essa unidade de efeito. Durante a leitura atenta, o leitor deve estar sob o controle do narrador, não pode haver nesse momento nenhuma influência externa que resulte em cansaço ou interrupção. E sobre isso Julio Cortázar em seu livro *Valise de cronópio*, expõe um exemplo interessante, diz que se o romance pode ser comparado com o cinema, o conto pode ser então, comparado com a fotografia, pois essa sempre pressupõe uma limitação, imposta pelo reduzido ângulo que uma câmera é capaz de captar e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. Ou seja, o que Cortázar pretende dizer com esse exemplo é que num conto de qualidade é preciso que o contista escolha um acontecimento que seja

significativo, e que esse recorte se abra gradativamente para uma história muito mais ampla.

Vejamos, por exemplo, o conto “O retrato oval” de Poe: nele um homem e seu criado param no meio de uma viagem para descansar em um castelo aparentemente abandonado, quando o senhor vai dormir em um dos quartos, encontra um quadro oval, esse é o acontecimento significativo que vai revelar ao leitor uma segunda história, a da jovem mulher que morreu logo após a pintura do seu próprio retrato. Observamos nesse conto que não há espaço para situações intermédias ou fases de transição. A personagem simplesmente chegou ao castelo se dirigiu ao quarto e lá ao seu alcance estava um livro que trazia a histórias dos quadros daquele lugar, tudo se desenrola muito rápido, a luz do candelabro ilumina o retrato oval, ele se surpreende com a imagem que vê e imediatamente abre o livro e lê sobre o quadro, e, neste momento, a segunda história aparece.

Ricardo Piglia, em *Formas breves*, também defende a ideia de que um bom conto é aquele que revela algo que estava oculto, ou seja, um conto sempre narra duas histórias, e nesse complicado trabalho a arte de um escritor consiste em “saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentado” (2004, p.89).

Percebemos, portanto, pelas palavras de Poe, Cortázar e Piglia que a originalidade de um conto não é uma questão de impulso e intuição, mas sim de raciocínio, pois tanto a intensidade da ação como a tensão interna deve ser procurada trabalhosamente. E tudo aquilo que não estiver relacionado com o efeito para conquistar o interesse do leitor, para fasciná-lo, fazê-lo perder no momento da leitura o contato com a realidade que o rodeia, deve ser suprimido.

Sobre a questão da brevidade, Nádya Battella Gotlib, lembra que o tamanho geralmente é a característica que diferencia romance, novela e conto, isto porque, quando pensamos nos aspectos qualitativos a questão se torna mais difícil. Contudo, segundo seus estudos, para Norman Friedman e até mesmo para Poe, a questão da brevidade não pode ser resumida tão simplesmente a questão do tamanho da obra.

Neste caso, explica Gotlib, o conto pode até ter um enredo mais longo, formado por dois ou mais episódios, contando que suas ações sejam independentes, ou seja, que o narrador não tenha que explicar o que veio antes ou depois. Dessa forma, o que vai diferenciar o conto das demais narrativas é a contração: o escritor condensa a história para apresentar seus momentos mais importantes. Portanto, “pode haver o caso de uma ação longa ser curta no seu modo de narrar, ou então ocorrer o inverso” (GOTLIB, 2000, p.64). Assim, podemos chegar a conclusão de que utilizando recursos narrativos como omissão, contração e pontos de vista, o contista pode ter uma ação longa porém apresentada de forma breve.

1.3 Considerações sobre o gênero fantástico

Selma Calasans Rodrigues, em *O fantástico* refere a esse importante movimento literário e a sua origem. Segundo a autora, as mais antigas narrativas da humanidade são fantásticas, basta lembrar os mitos, as epopeias e os contos. Foi apenas, depois de muitos séculos, que os escritores começaram a produzir textos mais próximos do cenário cotidiano das pessoas comuns. E, para chegarmos a esse ponto foi preciso uma revolução: tivemos de passar da sociedade estamental aristocrática para a sociedade nacional de classes, na qual o

homem simples podia mudar a sua historia e a burguesia tinha status. Isto, segundo Rodrigues (1988), ocorreu no século XIX, e foi nesse mesmo período que se começou a perceber a impossibilidade de representar a realidade de forma objetiva e imparcial.

É preciso esclarecer, que o fantástico presente nas primeiras narrativas, para uma definição mais rigorosa, deve ser chamado de maravilhoso. E para sermos breves, vamos aqui usar um trecho do texto *Unheimlich (O estranho em português)* de Sigmund Freud, no qual o discorre sobre o problema do fantástico.

O escritor criativo pode também escolher um cenário que, embora menos imaginário do que os contos de fada, ainda assim difere do mundo real por admitir seres espirituais superiores, tais como espíritos demoníacos ou fantasmas dos mortos. Na medida em que permanecem dentro do seu cenário de realidade poética, essas figuras perdem qualquer estranheza que possam possuir. As almas do inferno de Dante ou as aparições sobrenaturais no Hamlet, Macbeth ou Júlio César de Shakespeare, podem ser bastante obscuras e terríveis, mas não são mais estranhas realmente do que o mundo jovial dos deuses de Homero. (...)

A situação altera-se tão logo o escritor pretenda mover-se no mundo da realidade comum. Nesse caso, ele aceita também todas as condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real; e tudo o que teria um efeito estranho na realidade, o tem na sua história. (FREUD apud RODRIGUES, 1988, p. 55).

Por meio das palavras de Freud, percebemos em primeiro lugar que existe um maravilhoso absoluto que corresponde ao mundo do “faz de conta ou era uma vez”. Ou seja, são histórias como a Lewis Carol, em *Alice no país das maravilhas*, na qual não há questionamento sobre a verossimilhança, pois nesta ficção nada é tão natural quanto um coelho participando da vida de uma menina.

Em outro tipo de maravilhoso, podemos ter seres humanos vivendo num universo comum e ao mesmo tempo convivendo com seres sobrenaturais como fantasmas, vampiros, etc. Ao passo que esses seres são incorporados sem questionamentos ao mundo natural

regido pelas leis que conhecemos, também o leitor os aceita, pois passa a acreditar na ficção e nos seus pressupostos.

Contudo é diferente quando a narrativa traz o estranhamento, levando o leitor a duvidar se são ou não normais os acontecimentos narrados, há nesse tipo de texto uma inquietante estranheza, provocada por algum artifício usado no discurso. Estamos então, segundo Rodrigues, no universo do fantástico canônico.

1.3.1 Surgimento do fantástico

O fantástico como gênero literário surge no século XVIII, em oposição aos ideais iluministas. Nesse momento tínhamos grandes pensadores como Voltaire, Montesquieu, Diderot, Locke entre outros – homens que pretendiam oferecer uma explicação racional e lógica do mundo, buscavam mobilizar o poder da razão, a fim de transformar a sociedade, mas o movimento acaba por não dar conta da singularidade e complexidade do ser humano dando o lugar a ênfase do romantismo na emoção.

Segundo Rodrigues, é importante lembrar que o imaginário de uma sociedade nunca chega ao seu limite, pois sempre foi possível encontrar no esoterismo, na nicromancia, etc, fontes para se nutrir. Em outras palavras, podemos dizer que a racionalidade se deparou com um limite imposto pelo próprio ser humano, pois havia muitas dúvidas e, por não saber como esclarecê-las, o homem busca no fantástico as explicações, mas agora nos moldes do pensamento da época.

Assim, o diferencial no gênero fantástico desse momento histórico é que os autores de forma geral buscam explorar o choque entre a possível e o impossível. Ou seja, o sobrenatural perde a natureza teológica, o que significa deixar de ser relacionado a magias,

crenças e deuses. Em todos os grandes temas abordados pelo fantástico podemos observar isso. Vejamos:

[...] por exemplo, (um dos temas recorrentes) torna-se símbolo da transgressão, codifica o mal (Cazottle, Becford, Potocki); a contaminação da realidade pelo sonho (Gautier, Nerval), o desdobramento da personalidade duplo inquietante (Poe, Hoffman); a viagem no tempo (Wells); as estatuas que se animam e o homem artificial (a estátua de Merimée, o Golém, o Frankenstein de Mary Shelley, a boneca de Hoffman) – todos são temas antropocêntricos que invocam um certo poder demiúrgico da imaginação humana, como exercício de vontade. (RODRIGUES, ano, p. 99)

Ou seja, o sobrenatural desse período literário é sempre da natureza humana. Assim, a figura do demônio, tema frequentemente abordado passa ser laicizado, temos também a contaminação da realidade pelo sonho ou a existência do duplo, como no clássico Dr. Jekyll e Mr. Hyde (1885) do escritor inglês Robert-Louis Stevenson. E mais: o magnetismo, o hipnotismo são usados para explicar diversas experiências estranhas tais como, a viagem ao tempo, a volta dos mortos, a catalepsia, desordens mentais e perversões. Em suma, podemos concluir que o fantástico representa numa perspectiva intensa a transgressão dos valores de uma sociedade restritiva vitoriana.

1.3.2 Reflexões sobre o gênero segundo Todorov

Tzvetan Todorov foi um dos pesquisadores que contribuiu para estabelecer as especificidades do gênero fantástico, definiu de forma sistemática não apenas a sua estrutura como também determinou características importantes dos gêneros vizinhos: o maravilhoso e o estranho. Para ele, se um personagem pergunta a si mesmo se o que está acontecendo é de fato realidade ou se trata simplesmente de uma ilusão ou sonho, podemos dizer, neste caso, que estamos diante de uma narrativa fantástica, pois ela só pode acontecer

se houver hesitação que segundo Todorov, deve ser experimentada pelos personagens, pelo narrador e transpassada para o leitor. Vemos isso no seguinte trecho do segundo capítulo do livro *Introdução à literatura fantástica*, no qual tomando como exemplo a narrativa *Le manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki questiona sobre quem deve hesitar na história:

“Cheguei quase a acreditar”: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida. Quem hesita nesta história? Vemos imediatamente: Alphonse, isto é, o herói, a personagem. É ele quem, ao longo da intriga, terá que escolher entre duas interpretações. Mas se o leitor fosse alertado sobre a “verdade”, se soubesse em que terreno está pisando, a situação seria completamente diferente. O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados (TODOROV, 2010, p.36).

Assim, o teórico enfatiza que essa sensação de incerteza é a marca principal do fantástico, pois optando por alguma resposta que possa justificar o conflito vivido pelo personagem na narrativa, “deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou maravilhoso” (TODOROV, 2010, p.31). Caso exista uma explicação racional para o acontecimento sobrenatural, o texto é transferido para os domínios do *fantástico-estranho*. Entretanto, se a narrativa leva a uma aceitação do sobrenatural, sem questionamentos, a história insere-se no *fantástico-maravilhoso*.

Vejamos isso com mais detalhes, para Todorov, o fantástico está sempre em perigo podendo se desvanecer a qualquer momento, pois “Ele parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo” (2010, p. 48). Um importante período da literatura fantástica (the Gothic novel) nos mostra isso, afinal temos aí duas tendências: a do sobrenatural explicado como aparece nos romances de Clara Reeves; e a do sobrenatural aceito que corresponde, por exemplo, a obras de Horace Walpole.

Portanto, para Todorov nem sempre uma obra pertence a um fantástico propriamente dito, pois é comum que o efeito do fantástico aconteça somente durante uma parte da leitura. Em Clara Reeves, como cita o autor, o fantástico permanece até o leitor ter certeza de que todos os fenômenos apesar de insólitos podem ser explicados de forma racional; em Horace Walpole o fantástico dura até o momento em no qual o leitor é persuadido de os fatos sobrenaturais não receberão explicação alguma.

Contudo, Todorov também acredita que seria errado pretender que o fantástico só possa existir em uma parte da obra. Vejamos o diz o teórico:

Há textos que mantêm a ambiguidade até o fim, o que quer dizer também além. Fechado o livro a ambiguidade também permanecerá. Um exemplo notável é fornecido pelo romance de Henry James, *A volta do parafuso*: o texto não nos permitirá decidir se fantasmas assombram a velha propriedade, ou se se trata de alucinações da professora, vítima do clima inquietante que a cerca. Seja como for, não se pode excluir de um exame do fantástico o maravilhoso e o estranho, gênero com os quais se imbrica. Mas não esqueçamos tampouco que, como diz Louis Vax, “a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão”. (TODOROV, 2010, p. 50)

Todorov acrescenta que tanto o estranho quanto o maravilhoso apresentam subgêneros. Temos, portanto, ao lado do fantástico puro o *fantástico-estranho* e o *estranho puro*, no primeiro como já explicamos, os acontecimentos nos parecem sobrenaturais ao logo da história, mas no fim ganham uma explicação racional, geralmente fruto de sonho, loucura, drogas, ou simplesmente acasos, fraudes e ilusões. Assim, ao lado desses casos, onde se penetra no estranho para explicar o fantástico, temos o *estranho puro*, nesse caso os acontecimentos são facilmente explicados pela razão, contudo nem por isso, deixam de ser extremamente chocantes e inquietantes, dessa forma, provocando no leitor reação semelhante àquela dos textos fantásticos, exemplo desse subgênero são alguns contos de Edgar Allan Poe, como *A queda da casa Usher*.

Do outro lado do fantástico-puro temos agora o *fantástico maravilhoso* e o *maravilhoso puro*, o primeiro são as narrativas que se apresentam como fantásticas e que no final aceitam o sobrenatural. Para Todorov, “estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural” (2010, p.58). Para o autor, o limite entre esses dois é incerto, mas a ausência ou a presença de certos detalhes sempre nos permite decidir entre um ou outro.

Enfim temos também o *maravilhoso puro* que, assim como o estranho não tem limites claros, mas de forma geral neste caso os elementos sobrenaturais não incitam qualquer reação dos personagens, nem do leitor implícito. Dessa forma, relaciona-se geralmente o gênero maravilha puro com os contos de fadas. Afinal, um sono de cem anos, ou o lobo que fala, são acontecimentos que não provocam qualquer surpresa.

Contudo, segundo Todorov, para delimitarmos exatamente o maravilhoso puro, é necessário afastar diferentes tipos de narrativa, onde o sobrenatural recebe ainda uma explicação. Assim, podemos falar inicialmente de um *maravilhoso hiperbólico*, no qual os fenômenos só nos parecem sobrenaturais devido a dimensões superiores às quais estamos acostumados. É assim no livro *As mil e uma noites*, Sindbad afirma ter visto “serpentes tão grossas e compridas que não havia uma que não engolisse um elefante”, mas talvez se trate apenas de uma simples maneira de se expressar.

Muito próximo deste primeiro tipo maravilhoso está o *maravilhoso exótico*, no qual se narram os acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais, pois supõe-se que o leitor não tem motivos para colocar os fatos em dúvida um vez que não conhece as regiões onde a narrativa se passa. Neste caso Todorov novamente cita como exemplo *As mil e uma noites*, vejamos:

A segunda viagem de Sindbad fornece alguns excelentes exemplos. Descreve no início o pássaro roca, de dimensões prodigiosas: ele escondia o sol, e “uma das patas do pássaro ...era tão grossa quanto um tronco de árvore” (p.241). Certamente esse pássaro não existe para a zoologia contemporânea; mas os ouvintes de Sindbad estavam longe de ter tal certeza e, cinco séculos mais tarde, o próprio Galland escreve: “Marco Polo em suas viagens, e o Padre Martini, em sua história da China, falam desde pássaro” [...]. Este *morceau de bravoure* mostra, pela mistura de elementos naturais e sobrenaturais, o caráter particular do maravilhoso exótico. A mistura só existe evidentemente para nós, leitor moderno (TODOROV, 2010, p.62).

O terceiro tipo de maravilhoso é denominado pelo teórico como *maravilhoso instrumental*, no qual aparecem alguns instrumentos ou artifícios que na época na qual a história se passa eram irrealizáveis, mas que hoje são perfeitamente possíveis. E, novamente, Todorov exemplifica com o livro *Mil e uma noites*, pois há a presença de tapetes voadores e tubos de longa visão. Contudo é preciso diferenciar objetos que são frutos da criação humana, com instrumentos semelhantes cuja origem é mágica.

Por fim, muito semelhante ao maravilhoso instrumental, temos no século XIX o *maravilhoso científico*, nele o acontecimento sobrenatural é explicado a partir de teorias que a ciência contemporânea não conhece. Um bom exemplo desse tipo de narrativa é o conto *A verdade sobre o caso de Mr. Valdemar*, de Edgar Allan Poe, pois possui uma estrutura de intriga e parte de uma premissa irracional, entretanto os fatos se desenrolam de uma maneira perfeitamente lógica.

Percebemos que Todorov defende que um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos, e deixa claro que não há nenhuma necessidade que uma obra encarne fielmente seu gênero, existe apenas uma chance de que isso ocorra. Vejamos o diz o autor:

[...] nenhuma observação das obras pode a rigor confirmar ou negar uma teoria dos gêneros. Se me dizem: tal obra não entra em nenhuma de suas categorias, portanto suas categorias são más, poderia objetar: seu *portanto* não tem razão de ser; as obras não devem coincidir com as categorias as quais têm apenas uma existência construída; uma obra

pode, por exemplo, manifestar mais de uma categoria, mais de um gênero.

[...] Estas reflexões céticas não nos devem deter; elas nos obrigam simplesmente a tomar consciência de limites que não podemos ultrapassar. O trabalho de conhecimento visa a uma verdade aproximativa, não a uma verdade absoluta. Se a ciência descritiva pretendesse dizer a verdade, contradiria sua razão de ser. (TODOROV, 2010, p. 26)

Embora não se discuta o caráter canônico da teoria do fantástico de Todorov, temos de considerar que sua teoria não ficou isenta de críticas. A pesquisadora Vera Lúcia Dietzel comenta a respeito disto no seu artigo *Reflexões em torno do discurso fantástico: o mandarim de Eça de Queirós*. Vejamos:

Bessièrre [...] ataca as imprecisões terminológicas, conceituais, históricas e de análise da Teoria, sobretudo na medida em que opõe, separando estritamente o real e o imaginário. Stanislaw Lem [...], por sua vez, critica o critério de que uma teoria do fantástico (com o estabelecimento de regras, que, dedutivamente, poderiam ser aplicadas a textos diferentes) pressuponha a determinação do que é gênero literário. (DIETZEL, 2000, p. 44)

Podemos dizer que, de uma forma geral, dentro da rígida classificação proposta por Todorov, poucas obras poderiam integrar o gênero fantástico puro e o objeto de análise desta monografia é um exemplo, pois em *O mandarim*, segundo Dietzel fica claro que Eça de Queirós joga entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, contudo isso é uma discussão que faremos mais adiante.

1.3.3 Pacto com o mal: um dos temas do fantástico

O pacto com o diabo é, sem dúvida, um tema recorrente na literatura, nele temos simultaneamente duas ideias contrárias: a aceitação do sobrenatural e do seu controle sobre

a natureza e o reconhecimento das leis naturais como nós as conhecemos, o que, por sua vez, descarta a possibilidade do sobrenatural existir. Essa incoerência, segundo Rodrigues, representa o conflito de ideias do século XVIII. Se por um lado, a razão oferecia a segurança que acontecimentos estranhos podiam ser perfeitamente explicados pela ciência, por outro lado, o imaginário coletivo nunca deixou de criar explicações próprias para o que não entendiam. Nesse contexto, a literatura tomou essa contradição e a explorou de diversas maneiras.

Para Rodrigues, o pacto diabólico que existia desde a Idade Média, ou até mesmo antes, mas com outra denominação, deixa de representar uma crença cristã para se tornar no espaço literário um símbolo do mal. Em outras palavras, a ficção passou a fazer uso da inverossimilhança (representada pelo diabo), para se referir à verossimilhança na sua indagação, crítica ou paródia dos limites morais ditados pela sociedade. Assim, grande parte das narrativas fantásticas que recorrem a esse artifício o faz com a intenção de metaforizar algum tipo de relação proibida ou perversa.

1.3.4 Alegoria

Sobre a alegoria Todorov considera que a definição mais aberta e recente que temos é a de Angus Fletcher. Para ele, alegoria é quando dizemos alguma coisa para representar outra diferente. Mas, para Todorov, essa solução dada por Fletcher, por sua generalidade, não é atraente.

Outra definição dada ao termo (Todorov não cita a fonte), porém restritiva, diz que: “a alegoria é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente” (p. 69). Todorov critica esta acepção do termo mostrando que

ninguém imagina um cântaro quebrando diante de uma fonte quando ouve o antigo provérbio “tanto vai o cântaro a fonte que um dia se quebra”; simplesmente compreendemos imediatamente que: se arriscar com frequência é perigoso.

Todorov continua seu pensamento mostrando que a fábula e geralmente também os contos de fadas, como são alguns contos de Perrault, são gêneros que mais se aproximam da alegoria pura, pois neles o sentido é sempre explicitado no fim da narrativa. Contudo, neste caso, o teórico lembra que o leitor tem o direito de não se preocupar com o sentido alegórico elaborado pelo autor, tendo dessa forma a liberdade de dar ao texto um significado completamente diferente.

Fora a alegoria evidente há um segundo tipo geralmente indicado por meios mais discretos que o de uma “moralidade” escrita no final da história e neste caso Todorov cita como exemplo *La peau de chagrin* (em português A pele mágica ou A pele de onagro) escrito por Balzac em 1831, o romance trata da história de Rafael de Valentin, que vem a possuir uma pele de onagro, uma pele misteriosa cuja origem pode ser oriental e permite a satisfação de todos os desejos, porém vai diminuindo de tamanho, enquanto também diminui o tempo de vida de seu possuidor. O significado dessa história é que a realização dos desejos excessivos conduz à morte, mas tal sentido alegórico apesar de ser claramente indicado é feito de forma sutil, pois no decorrer da narrativa temos elementos que permite que o sentido literal não se perca totalmente, como por exemplo o fato de nenhum dos desejos de Raphaël se realizarem de maneira inverossímil:

O festim que já tinha sido organizado por seus amigos; o dinheiro que lhe chega sob a forma de uma herança; a morte de seu adversário, por ocasião do duelo, pode ser explicada pelo medo que deste se apodera diante da calma com que o enfrenta; enfim, a morte de Raphaël é devida, aparentemente à física, e não a causas sobrenaturais. Só as propriedades extraordinárias da pele confirmam abertamente a intervenção do maravilhoso (TODOROV, 2010, p. 75).

Para Todorov, *La peau de chagrin* é um modelo de narrativa em que o fantástico se acha ausente não por suprimir a hesitação entre o estranho e o maravilhoso, mas sim porque é morto pela alegoria que se manifesta indiretamente. O teórico também enfatiza que não devemos falar de alegoria a menos que dela se encontrem sinais explícitos no decorrer da narrativa, pois feito ao contrário estaríamos falando da interpretação do leitor e por decorrência “não existiria mais texto literário que não fosse alegórico, pois é próprio da literatura ser interpretada e reinterpretada infinitamente por seus leitores” (TODOROV, 2010, p. 81).

2. ANÁLISE E DISCUSSÃO DO CONTO

2.1 A hesitação diante do sobrenatural

Em *O Mandarim*, o personagem inicia a história descrevendo como costumava ser sua vida antes dos fatos que o levariam a deixar Lisboa e seguir para a desconhecida China. Relata que tinha uma vida tranquila e como um funcionário do Estado que recebia apenas o suficiente para viver, deduzia por isso que não tinha como arcar com suas verdadeiras vontades, que podiam ser resumidas em frequentar ambientes de luxo e estar rodeado por belas mulheres da alta classe social. Contudo, após detalhar seus sentimentos, o narrador pondera que, apesar de tudo, conta que não se considerava totalmente infeliz, porque não se consumia almejando em torno paraísos fictícios. Ao contrário, só aspirava ao tangível, ao que já foi alcançado por outros no seu bairro. Adiante, mais uma vez, o narrador se contradiz ao afirmar que não era religioso, mas conversava todas as noites com a imagem da Nossa Senhora das Dores.

Dessa forma, logo nas primeiras páginas da história, o leitor pode notar que está diante de um narrador que procura descrever sua vida com muita objetividade. Contudo, ao mesmo tempo, suas contradições são ingênuas e risíveis. E é exatamente essa atitude que contribui para que haja o fantástico puro na história, pois como vimos no capítulo anterior, para Todorov (2010), a hesitação do leitor também é um elemento fundamental, e neste primeiro momento o leitor certamente tende a questionar a credibilidade do narrador, pois as dificuldades financeiras e as tentações que o inquietavam, não poderiam leva-lo ao delírio?

À noite, cansado e lendo um volume cujo título nos parece bem sugestivo “Brechas das almas”, Teodoro relata que já estava quase dormindo quando de repente algo singular no tom envelhecido da página lhe chamou a atenção: era o relevo de uma medalha de ouro que continha a seguinte mensagem:

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 ao seu 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 de um avaro. Tu, que me lês e és um homem mortal, tocarás tu a campainha? (QUEIRÓS, 2010, p. 13).

Assombrado, o narrador quis ler mais, mas as letras fugiam ondeando como serpentes e afirmou que a mensagem parecia exalar magia, pois o levava a visualizar coisas incríveis. Logo ao seu lado surge um homem que “não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média” (QUEIRÓS, 2010, p. 14), mas mesmo assim teve a ideia de que estava diante do Diabo. Entretanto, em um longo discurso, tenta se convencer de que isso era impossível, porque céu e inferno são apenas concepções sociais e, se rezava diariamente para Nossa Senhora das Dores, o fazia com a mesma intenção com a qual pediu a benevolência do deputado.

Neste momento do conto, apesar da breve defesa de que não era religioso e, portanto não tinha como crer em entidades seja do bem ou do mal, o personagem ao mesmo tempo se deixa levar pelo o que está acontecendo, pois segue conversando com o desconhecido sem questionar o óbvio: como aquele homem teria entrado na sua casa? Já o leitor certamente hesita em crer que a visão de Teodoro seja real, afinal seria perfeitamente plausível que ele estando infeliz com as tentações que o inquietavam estaria sonhando ou delirando.

A conversa prossegue e o estranho repete a mesma proposta lida na página do livro; a argumentação é cerrada, dominadora e leva Teodoro a vislumbrar todos os bens que estão à disposição dos homens ricos: bebidas preciosas, casas luxuosas, diversões variadas e principalmente belas mulheres, e parece que é o fatal feminino determinante na decisão do personagem. Alude ainda, o benéfico que Teodoro traria a humanidade ao matar um mandarim velho e idiota.

Completamente envolvido pela situação, o personagem toca a campainha e diz que “foi talvez uma ilusão; mas pareceu [...] que um sino, de boca tão vasta como o mesmo céu badalava na escuridão através do universo” (QUEIRÓS, 2010, p. 20). Em seguida, o indivíduo anuncia que o mandarim está morto e erguendo-se sai pela porta. Neste momento, como alguém que desperta de um sonho Teodoro sai de dentro de casa e ao ouvir que a sua vizinha Madame Marques conversava com alguém próximo a escada decide perguntar quem era e acaba por receber uma resposta que nada esclarecia se o ocorrera no quarto fora sonho ou realidade.

Confuso e suado, volta para seu quarto, procura no livro algum vestígio das palavras mágicas que há tão pouco tempo o seduziu e tudo o que agora via era um prosa antiquada de um moralista. Resolve se deitar e sonha que estava ouvindo máximas prudentes de um Buda vivo.

Podemos identificar até esse momento do conto a noção de incerteza conferida à literatura fantástica, pois se o personagem durante o diálogo com o Diabo está inclinado a acreditar no que está vivendo, em alguns momentos, retomando os aspectos da sua própria personalidade por ele traçado no início da narrativa, nega com veemência a possibilidade daquilo ser real, dessa forma a frase “cheguei quase a acreditar” que para Todorov é a fórmula que resume o espírito do fantástico é perfeitamente aplicável neste caso, pois para

o personagem e nem para o leitor não há possibilidade de ter fé absoluta ou incredulidade total em relação ao acontecimento.

2.2 Elementos que levam ao fantástico maravilhoso

Como vimos no capítulo anterior no tópico 1.3.2, não podemos pretender que o fantástico puro só exista em uma parte da obra, pois há textos que mantêm a ambiguidade até o fim, mas em geral, segundo Todorov (2010), o fantástico está sempre correndo o risco de desaparecer a qualquer momento e, no caso específico da obra aqui analisada, é exatamente o que ocorre. Os fatos que agora virão na narrativa de Teodoro conseguem persuadir o leitor de que os acontecimentos sobrenaturais não receberão explicação alguma e, sendo assim, estamos agora no fantástico maravilhoso.

Após o estranho evento em seu quarto, o narrador passa a pesquisar tudo a respeito da China, porém, depois de um mês, nada descobre que pudesse confirmar os acontecimentos sombrios daquela noite. Até que, novamente deitado em sua cama, recebe a visita de um estranho cavaleiro, avisando que, de agora em diante, era Teodoro um homem milionário. Nenhum questionamento a respeito da origem do dinheiro é feita. O fato de matar uma pessoa desconhecida à distância e receber em troca a sua fortuna é tomada por Teodoro com naturalidade, suas indagações fugiam à anormalidade dos fatos e se concentravam no quanto ele poderia ser infeliz, pois tantos milhões só poderiam servir para provar o quanto as pessoas poderiam agir apenas por interesse. Vejamos esse trecho:

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 (QUEIRÓS, 2004, p. 26).

No dia seguinte, ao pensar sobre as origens da fortuna, decide aceitar o acontecimento insólito e aproveitar a vida como melhor desejasse. Vejamos outra passagem:

Mas como 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 aceitar secamente este fenômeno e utilizá-lo com largueza. Portanto de quinzena ao vento para o *London and Brazilian Bank...* Aí, arremessei para cima do balcão um papel sobre o Banco da Inglaterra de mil libras, e soltei essa deliciosa palavra:
– Ouro!(QUEIRÓS, 2004, p. 28).

Contudo os fragmentos de positivismo que Teodoro alega constituírem a sua filosofia não vão resistir aos demais acontecimentos que se seguiram na história, tais como a aparição do mandarim morto. O personagem nesta situação já não é mais capaz de se defender dizendo ser um homem racional, que só não está disposto a questionar o porquê e a origem das coisas. Dessa forma, a partir do momento em que vê o mandarim, o aceita como uma assombração e que deve tentar apaziguá-la.

Todas as vezes que entrava em casa estacava, arrepiado diante da 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 seu papagaio nos braços... Era o mandarim Ti-Chin-Fu. Eu precipitava-me de punho erguido, e tudo se dissipava. Então caía aniquilado, todo em suor, sobre uma poltrona, e murmurava no silêncio do quarto, onde as velas dos candelabros davam tons ensanguentados aos damascos vermelhos:
– Preciso matar este morto! (QUEIRÓS, 2004, p.36)

Dessa forma, podemos perceber que, se para Todorov o fantástico implica uma integração do leitor no mundo das personagens, no caso do conto analisado mais uma vez podemos concluir que estamos no terreno do fantástico maravilhoso, pois não é possível

que o leitor tenha uma percepção ambígua dos fatos narrados, uma vez que está claro que não receberá nenhuma justificativa racional para a fortuna de Teodoro, que é no conto a única prova material dos acontecimentos absurdos que o cercam.

Contudo, em relação à constante visão do mandarim morto, é complicado para o leitor decidir se há realmente um fantasma assombrando o personagem, ou se se trata de alucinações, resultado do clima inquietante que o cerca. Mas de qualquer forma, mesmo sendo incerto o limite entre o fantástico-puro e o fantástico-maravilhoso, devemos, de acordo com Todorov, procurar a ausência ou a presença de certos detalhes para nos decidir entre um ou outro, e, neste caso, o leitor diante deste jogo entre o visível e o invisível só pode pensar que são essas visões que levam à destruição da identidade do personagem, sejam elas reais como são os seus milhões herdados, ou apenas fruto do delírio e remorso.

Vejamos um trecho:

– 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! [...]

– Bem, então come, dorme, banha-te e ama...

– Eu assim fazia. Mas logo os próprios lençóis de bretonha do meu leito, tornavam aos meus olhos apavorados os tons lívidos duma mortalha; a água perfumada em que mergulhava arrefeci-me sobre a pele, com a sensação espessa dum sangue que coalha; e os peitos nus das minhas amantes entristeciam-me, como lápides de mármore que encerram um corpo morto (QUEIRÓS, 2004, p. 38).

Um dos mecanismos de defesa do personagem é tentar barganhar com o acontecido.

Considera que, se pudesse encontrar a família do mandarim e recompensá-la, teria sua paz reestabelecida. Lemos isso na seguinte passagem:

Partiria para Pequim; descobriria a família de Ti-Chin-Fu; esposando uma das senhoras, legitimaria a posse dos seus milhões; daria àquela casa letrada a antiga prosperidade; celebraria funerais pomposos ao Mandarim, para lhe acalmar o espírito irritado; iria pelas províncias miseráveis fazendo colossais distribuições de arroz; e, obtendo do imperador o botão de cristal de mandarim, acesso fácil a um bacharel,

substituir-me-ia à personalidade desaparecida de Ti-Chin-Fu (QUEIRÓS, 2004, p.43).

Contudo sua viagem para a China de nada adianta, pois não consegue esclarecer os acontecimentos e muito menos ter de volta a paz de espírito perdida. Assim retorna a Lisboa com a certeza do fracasso de seus planos e ainda mais desiludido do que antes. Afinal, no começo da narrativa afirmara que nunca acreditou no Diabo como nunca acreditou em Deus, mas por meio de uma inversão de valores, começa a acreditar em Deus graças ao Diabo. Sua crença não se baseia na adoração, mas sim no desprezo. Vejamos:

Abandonei o palacete ao Loreto, a existência de nababo. Fui com uma quinzena coçada, realugar o quarto na casa da Madame Marques [...] Mas um sofrimento ainda maior veio amargar os meus dias. Julgando-me arruinado – todos aqueles que minha opulência humilhara, cobriram-me de ofensas, como se alastra de lixo uma estátua derrubada de príncipe decaído. [...] E apesar desta expiação, o velho Tin-Chin-Fu lá estava sempre a minha ilharga, obeso e cor de oca – porque os seus milhões, que jaziam estéreis e inatos nos Bancos, ainda de fato eram meus! Desgraçadamente meus! [...] Então indignado reentrei com estrondo no meu palacete e no meu luxo [...] Logo Lisboa sem hesitar, se rojou aos meus pés. [...] E o meu desprezo pela Humanidade foi tão largo – que se estendeu ao Deus que a criou (QUEIRÓS, 2004, p. 94).

Pouco tempo se passa e mais uma vez o jogo entre o visível e o invisível novamente acontece. Andando por uma rua deserta Teodoro vê o mesmo homem do começo da narrativa, vestido de preto com o guarda-chuva debaixo do braço. Em total desespero o personagem corre até ele e implora para que ressuscitasse o mandarim e lhe devolvesse a paz da miséria. Ao receber uma resposta negativa ele se atira no chão e a única coisa que vê diante de si é “sob uma luz mortiça de gás, a forma magra de um cão farejando lixo” (QUEIRÓS, 2004, p. 95).

Dessa forma, retomando a teoria de Todorov sobre o fantástico percebemos que por mais que o leitor procure ver tanto as aparições do diabo quanto as do mandarim como se tratando de alucinações, não é possível ignorar a presença material da fortuna que antes ele não possuía e considerando que do começo ao fim da narrativa não há nenhum detalhe que nos permita atribuir a tal dinheiro uma origem racional, podemos considerar de acordo com Todorov, que estamos pisando no terreno do fantástico maravilhoso, pois se este fato não pode ser racionalizado, somos levados a crer na existência do sobrenatural.

No fim da narrativa, o personagem já não consegue descrever a si mesmo como fazia no início, aceita os fatos sobrenaturais com tanta convicção que decide deixar como herdeiro de sua fortuna o próprio Demônio. “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” (QUEIRÓS, 2004, p. 95).

2.3 O exotismo chinês e o terror

Vimos no capítulo anterior que Eça de Queirós nunca esteve na China, os cenários, e hábitos descritos resultaram provavelmente da leitura de livros sobre o Oriente que alcançaram grande voga na Europa. Livros que retratavam de forma preconceituosa a cultura chinesa. Segundo a pesquisadora Beatriz Berrini, havia na época uma forte inclinação em alardear as dificuldades das cidades orientais. No conto O mandarim, percebemos que o personagem também tem essa visão preconceituosa da China, e não poderia ser diferente Teodoro era sem dúvida um ser humano desiludido e centrado egoisticamente em si mesmo. Sendo assim, sua viagem rumo ao desconhecido não é

pacífica e nem adquire forma de evasão, ao contrário se transforma em um pesadelo. Tudo que acontece é semelhante com as situações típicas de um sonho: Vejamos:

Encontrei um recinto de pedras soltas no chão onde jazia, sob um arbusto negro, um daqueles montões de esquifes amarelos que os chineses abandonam nos campos, e onde apodrecem corpos. Abati-me sobre um caixão, prostrado; mas um cheiro abominável pesava no ar; e ao apoiar-me o viscoso dum líquido que escorria pelas fendas das tábuas... Quis fugir. Mas os joelhos negavam-se, tremiam-me; e árvores, rochas, ervas altas, todo o horizonte começou a girar em torno de mim como um disco muito rápido. Faíscas sanguíneas fibravam-me diante dos olhos; e senti-me como caindo de muito alto, devagar, à maneira dum pena que desce...(QUEIRÓS, 2004, p.78).

Percebemos que o maravilhoso exótico está de certa forma presente nas passagens da aldeia chinesa, pois o personagem relata acontecimentos de um país longínquo e combina elementos naturais e sobrenaturais, dessa forma chamando a atenção ou suscitando entusiasmo no leitor. Contudo, Todorov adverte que tal “mistura só existe evidentemente para nós, leitor moderno; o narrador implícito no conto situa tudo em um mesmo nível (o do natural)” (TODOROV, 2010, p. 61). Lemos isso, por exemplo, no seguinte trecho:

Fomos até às entradas das pontes sobre os canais, onde saltimbancos seminus, com máscaras simulando demônios pavorosos, fazem destrezas dum picaresco bárbaro e sutil; e muito tempo estive a admirar os astrólogos de longas túnicas, com dragões de papel colados às costas, vendendo ruidosamente horóscopos e consultas de astros. (QUEIRÓS, 2004, p. 56).

Nota-se também a exacerbação dos sentidos: “eu ia pensando, com uma tristeza tão pálida como aquele mesmo céu de Outubro asiático, nas duas lágrimas redondinhas que vira brilhar [...] nos olhos verdes da generala!” (QUEIRÓS, 2004, p. 69). Algumas consequências, como ferimentos, cansaço e frio também são percebidos de forma exagerada: “o sangue da orelha ia me pingando sobre o ombro; à frialdade agreste, o fato encharcado regelava-me sobre a pele; e por vezes, na sombra, parecia-me ver luzir olhos de feras” (IBIDEM, p.77). Neste trecho, nota-se em especial que a percepção das coisas é às

vezes afetada pela falta de luminosidade, fazendo com que o personagem tenha dificuldades para distinguir o real de uma ilusória percepção sensorial. Porém, o terror presente na aventura de Teodoro não se mantém totalmente, pois passagens cômicas suavizam a história tais como a reação do personagem diante do ataque do inimigo invisível, vejamos:

Embaixo, o muro fronteiro, coberto dum alpendre, projetava uma funda sombra. Aí com efeito estava uma turba negra apinhada. Às vezes uma figura, rastejando, adiantava-se no espaço alumiado, espreitava, farejava as carretas, e sentindo a Lua sobre a face, recuava vivamente, fugindo na escuridão; e como o teto do alpendre era baixo, fiscava um momento à luz algum ferro de lança inclinada...
 – Que querem vocês, canalha? – **bradei eu em português** (IBIDEM, p.74, grifo nosso).

Certamente, a frase poderia ser dita em qualquer língua que o efeito seria o mesmo, ofender o assaltante não o impede de agir, a atitude de Teodoro em gritar no escuro só facilitou o ataque, pois as pessoas souberam para onde atirar uma pedra e uma flecha, das quais o personagem teve sorte por escapar.

Após este episódio, Teodoro é socorrido por dois padres lazaristas, uma situação um tanto irônica se lembrarmos do quanto a igreja é criticada e, ter por um tempo, a presença dos padres em território chinês oferece ao personagem um momento de trégua no qual ele se deixa levar pela saudade lusitana. Contudo não tem coragem de revelar a sua história para os padres, mas não hesitou em expor seus problemas para o general Camilloff que trabalhava como embaixador da Rússia em Pequim. Reestabelecido deixa a China, que a passa considerar como um lugar cruel: “– Não, por Deus ou pelo Demônio! Ir de novo bater as estradas da China? Jamais! Oh sorte grotesca e desastrosa!” (IBIDEM, p. 87).

Teodoro, tendo fracassado com seus planos de recompensar a família do mandarim, sem dificuldades encontra razões para não ir adiante com sua busca. Vejamos:

[...] a minha ideia de ressuscitar artificialmente, para o bem da China, a personalidade de Ti-Chin-Fu, parecia-me agora absurda, de uma insensatez de sonho. Eu não compreendia a língua, nem os costumes, nem os ritos [...] que vinha pois fazer ali senão expor-me, pelo aparato de minha riqueza, aos assaltos dum povo que há quarenta e quatro séculos é pirata nos mares e traz as terras varridas de rapina? (IBIDEM, p. 81).

Portanto, percebemos que a viagem para a China estava centrada em objetivos puramente egoístas, era uma tentativa desesperada de por fim a sua condenação, sendo assim, seus planos nada tinham haver com o desejo sincero de reparação pelo mal causando a família de um homem desconhecido que nada tinha feito contra ele.

Ao retornar para Lisboa, busca viver de forma simples no mesmo quartinho de antes na Pensão da Dona Augusta, na esperança de restaurar sua vida antes de tocar o sino, mas não é possível voltar no tempo e, a única coisa que consegue com este ato é ter a certeza de que as pessoas apenas o tratavam bem enquanto estava rico, na pobreza recebia um desprezo que nunca tinha conhecido de forma tão grande.

É interessante observar que o apelido dado a ele na pensão da Dona Augusta era “enguiço”, palavra que possui o significado de “mau-olhado, azar”, e tal denominação derivava do fato de se manter fiel a algumas superstições como: passar uma porta sempre com o pé direito, ter a cabeceira da cama uma litografia de Nossa Senhora das Dores, etc. Nota-se neste ponto da história que a junção entre superstição e religiosidade se concretiza no fato de Teodoro levar sempre consigo a litografia que ironicamente é o único objeto salvo no assalto durante sua viagem à Mongólia.

Sobre o terror vivido por Teodoro, podemos ainda dizer que o fato de ter sido ajudado no momento em que mais precisava por dois padres Lazaristas não é gratuito, afinal, esta passagem do conto nos faz lembrar a história Lázaro (Lucas 16, 19-31): um mendigo que obtém a proteção divina em contraposição ao homem rico e avarento que é

condenado ao inferno. Assim, neste caso, podemos supor que apesar de Teodoro passar por fortes tormentos durante sua permanência na China, em vida recebeu uma fortuna e agia sempre com arrogância, por isso dentro da moral da história bíblica, não teria mais o prêmio de receber o consolo divino após sua morte. E de fato é o que ocorre com o personagem, até o último momento quando diz que se sentia morrer, estava ainda sendo assombrado pela presença do mandarim. Vejamos:

[...] e agora o mundo me parece um imenso montão de ruínas onde minha alma solitária, como um exilado que erra por entre as colunas tombadas, geme, sem descontinuar...
As flores dos meus aposentos murcham e ninguém as renova; toda a luz me parece uma tocha; e quando as minhas amantes vêm, na brancura dos seus penteadores, encostar-se ao meio leito, eu choro – como se avistasse a legião amortalhada das minhas alegrias defuntas...
Sinto-me morrer. Tenho o meu testamento feito [...] (IBIDEM, p.95).

Vale ainda lembrar que na aldeia chinesa o personagem foi chamado de “Diabo estrangeiro”, um termo que é comumente usado na China com referência às pessoas vindas de outros países, mas que aplicado ao personagem não deixa de soar um tanto irônico, pois se Teodoro estava andando em um lugar que jamais desejou estar, devia isso ao próprio Diabo.

Percebemos, por fim, que o conto trata do irreversível e deixa algumas questões sem resposta, pois o assassino do mandarim é revelado logo no começo, mas alguns enigmas não são decifrados: quem era realmente o mandarim? Como é possível matar alguém com o simples ato de tocar uma campainha? Se alguma resposta fosse dada a essas perguntas não haveria fantástico algum no texto.

2.4 Reflexões sobre o personagem e sobre o autor

O conto de Eça de Queirós é instigante e extraordinário por várias razões que vão além da intervenção de um ser sobrenatural. Primeiramente, o criminoso é beneficiado com a fortuna da vítima. O assassinato permanece impune, afinal, bastou para Teodoro um gesto insignificante, todavia o tranquilo gozo das riquezas não é possível, pois não há como apagar a consciência e nem voltar no tempo.

Na narrativa percebemos desde o começo as contradições do personagem, busca definir a si mesmo com um homem que não crê na religião e nem na sorte, almeja apenas o que já foi conquistado por outros iguais a ele. No entanto, suas atitudes revelam que era supersticioso e que se sentia protegido pela litografia de Nossa Senhora das Dores.

Estas discrepâncias no personagem podem ser entendidas se pensarmos nelas como um reflexo da tensão ideológica, pois Teodoro adota uma conduta não necessariamente original, se esconde sob a capa de um homem realista e cético, uma atitude provavelmente estimulada pelo seu meio social, ou pelo menos, pelo o que julgava que iriam as pessoas esperar de um homem letrado, um “amanuense do Ministério do Reino”. Mas, era na verdade um supersticioso que viva aos devaneios.

Quando toca o sino, concretiza todos seus desejos recalcados, porém a narrativa mostra de forma bem clara que nenhum ato é inconsequente. Teodoro, como uma pessoa egoísta, só pensou no seu próprio bem estar e não soube avaliar a gravidade da situação, nem mesmo após o fracasso em encontrar a família do mandarim, pois com facilidade encontrou razões para não prosseguir com a busca e, em Lisboa, não soube suportar as humilhações preferindo morrer rico e atormentado a pobre e verdadeiramente arrependido.

De acordo com que vimos no capítulo anterior a palavra mandarim era de uso corrente no século XIX e “matar o mandarim” era uma forma de dizer que alguém enriqueceu inescrupulosamente, causando prejuízos a outros. Assim, considerando também a ligação de Eça de Queirós com as questões políticas dos orientais, podemos supor que há uma crítica em relação aos chineses de Macau que eram levados à Cuba para trabalhar na construção de ferrovias e plantações de açúcar.

Dizemos isso porque Eça de Queirós, nessa época, exercia a função de Cônsul em Havana e não deixou se de envolver com a situação, escreveu textos jornalísticos expondo claramente sua opinião a respeito do assunto. Segundo a pesquisadora, Beatriz Berrini (1992), ele sempre se posicionava a favor dos chineses, para termos uma ideia do seu engajamento, vejamos o trecho de um artigo escrito pelo autor em 1894:

Hoje começamos realmente a compreender (com certas reservas) que se possa ser chinês. Mas esses povos da extrema Ásia, por ora só os conhecemos pelos lados exteriores e excessivos do seu exotismo. Com certos traços estranhos de figura e traje, observados em gravuras, com detalhes de costumes e cerimónias aprendidos nos jornais (artigo "Variedades") [...] e que nós formamos a nossa impressão concisa e definitiva da sociedade chinesa e japonesa. Para o Europeu, o Chinês é [...] muito antiquado, muito pueril, cheio de manias caturras [...]. Porque os Chineses não querem ter caminhos de ferro, nem fios de telégrafo, nem candeeiros de gás, que constituem para nós as expressões sumas da civilização, concluímos rasgadamente que são bárbaros [...] Que por trás do rabicho e dos guarda-sóis de papel, e das caturrices, e de todo o exotismo, existam sólidas instituições sociais e domésticas, uma velha e copiosa literatura, uma intensa vida moral, fecundos métodos de trabalho, energias ignoradas, o europeu mediano não o suspeita.

Mesmo que conhecesse todas essas forças e virtudes, não se impressionaria, nem votaria mais respeito a essas pobres raças, que só o divertem. Quando uma civilização se abandona toda ao materialismo, e dele tira, como a nossa, todos os seus gozos e todas as suas glórias, tende sempre a julgar as civilizações alheias segundo a abundância ou a escassez do progresso material, industrial e sumptuário. Pequim não tem luz eléctrica nas lojas; logo, Pequim deve ser uma cidade inculta (QUEIRÓS, 1997, p. 26).

Dessa forma, podemos considerar o personagem Teodoro como uma alegoria das ambições de todos os grandes homens sejam políticos ou empresários, que por pensarem

apenas em si mesmos, “tocam o sino” e conseguem riquezas a custa do sofrimento de outras pessoas. Tal hipótese se confirma ao lermos o último parágrafo do conto no qual personagem deixa ao leitor um legado: “Só sabe bem o pão que dia-a-dia as nossas mãos; nunca mates o mandarim!” (QUEIRÓS, 2004, p. 95). Tal comentário soa falso, afinal ninguém é capaz de renunciar a milhões facilmente adquiridos, percebemos isso quando Teodoro acrescenta “nenhum mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões” (IBIDEM, p.96). Enfim, Eça parece criticar a sociedade burguesa por sua ganância e ignorância a respeito do outro; capaz de traspor com facilidade todos os limites da ética para satisfazer seu intuito de crescimento econômico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos que o conto *O mandarim* é uma obra singular na carreira do escritor Eça de Queirós. E refletir sobre a noção de incerteza conferida à literatura fantástica, tendo por base este conto, nos proporcionou a possibilidade de perceber como os pressupostos de Todorov podem ser aplicados. Apesar do seu rigor, afirmava que uma obra pode manifestar mais de um gênero ou mais de uma categoria e que, se uma ciência descritiva buscasse dizer a verdade absoluta, perderia sua razão de ser.

Dessa forma, considerando que o leitor conta apenas com as explicações do narrador em primeira pessoa e que se trata de um personagem inseguro e contraditório, logo nas primeiras páginas, podemos dizer que temos o fantástico puro. Há tanto por parte do leitor quanto do personagem a hesitação, aquele pensamento que diz “cheguei quase a acreditar”.

Contudo, a partir do momento em que o personagem admite o sobrenatural, e o leitor também passa a ter a certeza de que não receberá explicação racional nenhuma a respeito da fortuna, prova material do acontecimento extraordinário, estamos falando do maravilhoso, o fantástico puro se desfez com a decisão.

Apesar da neutralização do fantástico seguida de uma transferência para o domínio do maravilhoso, podemos dizer que de qualquer forma, segundo os pressupostos de Todorov, não haveria como esta narrativa se manter no domínio do fantástico puro, pois uma interpretação alegórica o anularia.

A alegoria presente neste conto, que agora já consideramos como maravilhoso, se manifesta de forma sutil, deixando espaço para diferentes interpretações. Considerando nosso estudo sobre as prováveis fontes que teriam inspirado Eça de Queirós a escrever esta

história e, principalmente o seu trabalho jornalístico, podemos concluir que se trata de uma crítica à sociedade burguesa, em especial aos governantes que, para impulsionar o economia de uma nação e o seu próprio aumento de riquezas, não conseguem enxergar as necessidades do outro. E, na história, apesar do personagem descobrir que não há perdão para um pacto diabólico, ele mesmo, se tivesse outra oportunidade, repetiria o mesmo erro. E a pergunta que fica usando as últimas palavras de Teodoro é: quem de nós, “obra má de argila” resistiria à tentação de tocar o sino, de enriquecer sem ter de pensar nas consequências?

REFERÊNCIAS

BERRINI, Beatriz; Reis, Carlos (Orgs.). **Edição Crítica das obras de Eça de Queirós**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, da Lopes Mafalda. Lugares comuns [on line]. Rádio e televisão de Portugal, 2011 [citado em 20.01.13]. Disponível na internet: <http://www.rtp.pt/play/p491/e59368/lugares-comuns>

DIETZEL, Lúcia Vera. Reflexões em torno do discurso fantástico: O mandarim de Eça de Queirós. **Revista Uniletras**, São Paulo, São Paulo, nº. 1, p. 41-59, dezembro. 2000.

GOTLIB, Battella Nádia. **Teoria do Conto**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

MATOS, A. Campos. **Imagens do Portugal Queirosiano**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

MIGUEL, Alberto (Orgs). **Contos de horror do século XIX**. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: **Poemas e ensaios**. São Paulo: Globo, 1999.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

QUEIRÓS, Eça de. **Chineses e Japoneses**. Lisboa: Cotovia Fundação Oriente, 1997.

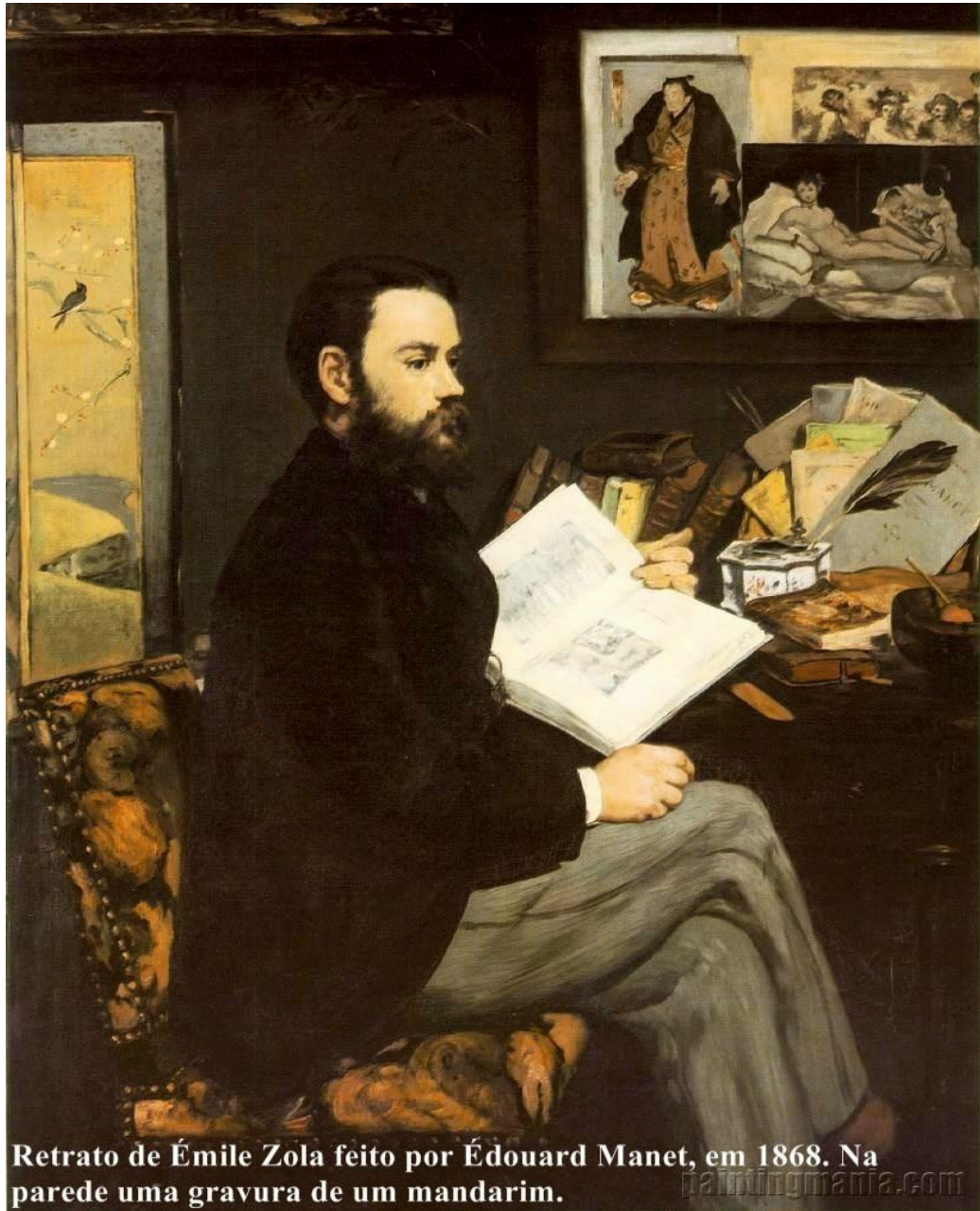
QUEIRÓS, Eça de. **O mandarim**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

REIS, Carlos. **O essencial sobre Eça de Queirós**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Editora ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ANEXOS



Retrato de Émile Zola feito por Édouard Manet, em 1868. Na parede uma gravura de um mandarim.

paintingmania.com