



AFLUENTE: REVISTA DE  
LETRAS E LINGUÍSTICA

ISSN 2525-3441

*Douglas Ferreira de Paula*

*Universidade Federal de Amazonas - IEAA*

*douglasfpaula@ufam.edu.br*

## *A melhor cartomante era ele mesmo*

*RESUMO: Mestre no gênero conto, Machado de Assis continua permitindo releituras de seus textos já considerados clássicos. O conto “A cartomante” revela algo da composição do autor, de seu estilo; compreendido aqui como uma dimensão da representação da realidade social do século XIX. Uma análise estilística acaba por revelar o domínio do narrador sobre as personagens, bem como, paralelamente, do escritor sobre os seus leitores. Ao longo da leitura, vislumbra-se a relação entre as personagens, o narrador e a descrição de um ambiente cultural permeado por valores supostamente místicos em um mundo secularizado. Apoiando-se em alguns estudos sobre a obra machadiana (BOSI, 1999; FONSECA, 2008), o artigo busca analisar a composição deste conto consagrado, partindo de ilações feitas com base em um dos parágrafos do texto, de modo a revelar a capacidade criativa de um autor que, conhecendo as formas do conto moderno, utiliza-as para capturar leitores e os valores sociais que predominavam na sociedade oitocentista.*

*Palavras-chave: Machado de Assis; A cartomante; o gênero conto; crítica social.*

## UM PARÁGRAFO DO CONTO "A CARTOMANTE"



Publicado originalmente em 1884 no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, e depois incluído no livro *Várias histórias*, de 1896, "A cartomante" é um daqueles textos de Machado de Assis que servem de exemplo para as qualidades do estilo do autor no interior do gênero conto: curto, com pitadas de ironia, humor e uma crítica aos costumes e aos valores oitocentistas como poucos autores do período alcançaram.

Entre as muitas leituras que já se fizeram de Machado de Assis, ao longo de mais de cem anos, destacam-se sobretudo as leituras temáticas, as quais, estabelecendo análises do tipo "filosofantes", "psicológicas" ou "sociológicas", buscam interpretar a capacidade de criação do texto machadiano (CANDIDO, 2011).

Diferente dos romances, que dão vazão maior a digressões e possibilitam ancorar leituras temáticas de forma mais ampla, nos contos, temos, em poucas páginas, a trama que deve ser lida e interpretada, exigindo uma leitura mais fechada, focada na composição das partes, dos parágrafos, de cada uma das linhas.

Assim, na busca de uma leitura que focalize a composição do conto, lançamos mão, no presente artigo, de um olhar sobre uma parte em específico do texto de "A Cartomante", o quinto parágrafo, lido como chave interpretativa de vários fios da narrativa.

Com efeito, apenas o quinto parágrafo revela, ainda que parcialmente, tratar-se de uma história de traição amorosa. Até então, entre o tom sério com o qual o narrador abre o conto "A cartomante" e o diálogo descontraído e tolo do casal, nenhuma trama parece ser tecida. Entretanto, a aparência de trama é um jogo de cena do narrador. A complexidade da história não reside no "enxovalhado" tema do triângulo amoroso. Não obstante, a chave de nossa análise interpretativa encontra-se justamente nesse parágrafo:

Camilo pegou-lhe nas mãos, e olhou para ela sério e fixo. Jurou que lhe queria muito, que os seus sustos pareciam de criança; em todo caso, quando tivesse algum receio, a melhor cartomante era ele mesmo. Depois, repreendeu-a; disse-lhe que era imprudente andar por essas casas. Vilela podia sabê-lo, e depois... (ASSIS, 2008, p. 17).



Nele condensa-se um conjunto de elementos que se desenvolvem, tomam corpo e permitem entrever o desfecho da história. Detalhes em torno do comportamento de Camilo, de sua postura diante de Rita e de sua intuição em relação a Vilela conformam aspectos que se revelarão essenciais para a compreensão da postura do narrador e da figura da cartomante, núcleo irradiador da trama.

A composição do parágrafo, organizado por meio de uma pontuação que revela, desde o início, uma vontade do escritor em submeter o leitor ao texto é exemplar da prosa machadiana: os dois pontos finais, intercalando ação e discurso; as vírgulas suspendendo a ação para instituir uma relação hierárquica e moral entre as personagens; o ponto e vírgula agindo para "articular e moldar os fatos"<sup>ii</sup>; assim, e, finalmente, as reticências remetendo a um universo de possibilidade que logo se saberá finito, embora em aparência queira representar o mistério da narrativa, da trama recém-iniciada<sup>iii</sup>.

7

O quinto parágrafo, eleito como ponto para a análise do conto, pode refletir o todo da composição, porque até mesmo um simples detalhe linguístico pode revelar o significado da obra<sup>iv</sup>. A interpretação de Erich Auerbach, por exemplo, acerca da origem da cicatriz do herói, em "A cicatriz de Ulisses" (AUERBACH, 2009), projeta luz sobre o modo de composição da poesia homérica. Por meio desse detalhe, desse fragmento, o autor descortina uma série de questões sobre o estilo dessa escrita, tomada como oposta ao estilo e à representação da realidade encontrada no Velho Testamento.

Nesse parágrafo, convergem linhas da prosa machadiana, que revelam uma arquitetura sólida na composição do conto e que possibilitam um salto na interpretação que não se "alcanza solamente por la progresión gradual de uno a outro detalle, sino por la anticipación o adivinación del todo"<sup>v</sup> (SPITZER, 1982, p. 34).

Entrevimos, no quinto parágrafo, não só o primeiro plano, que é o tema da traição amorosa, como também as linhas de força de toda a história, as quais giram em torno do mistério da narrativa, do suposto mistério do mundo, dos vícios e das fraquezas humanas



em uma sociedade economicamente atrasada, como a do Brasil da segunda metade do século XIX e a forma de representá-la no processo de produção de um texto ficcional.

O quinto parágrafo, assumido como ponto de análise, permite entrever o “sentido” da narrativa. Isto é, em termos estruturalistas, compreender essa parte significativa no interior da cadeia de significantes que o texto como um todo vai projetando e constituindo. Desse modo, relacionando o significado das partes à produção dos sentidos, podemos recorrer a Tzvetan Todorov, para o qual o conceito de “sentido” supõe também uma relação das partes com o todo. Embora o crítico esteja voltado a relacionar tal conceito à descoberta da “literariedade na obra” – o que não é nossa intenção – sugere uma leitura acurada dos detalhes que compõem um texto ficcional, auxiliando, logo, a visada interpretativa<sup>vi</sup>.

Posto isso, o caráter do quinto parágrafo e os pontos de apoio para análise, trataremos de ressaltar as linhas de força do conto machadiano que parecem atingir um alto grau no livro *Várias histórias*, e, particularmente, nesse conto breve e moderno que é “A cartomante”.

8

## NARRADOR E PERSONAGENS

Fonseca (2008) percebeu, em “A cartomante”, uma oposição entre o *status* do narrador e o do casal Camilo e Rita. A oposição entre culto e vulgar parece dominar a relação nada amistosa entre o narrador e as personagens. À exceção estaria, hipoteticamente, como afirma a crítica, na afinidade cultural e econômica entre o narrador e Vilela, o marido traído.

Vários trechos de sua análise tentam confirmar essa hipótese. A começar pela própria definição de um narrador “tendencioso” que, por meio de sutis ciladas, levaria a um contraste cada vez maior entre Camilo e Rita de um lado e Vilela, de outro. A suposição é que no universo machadiano, em que os mais “fortes” vencem no final, Vilela, o “vil”, triunfaria sobre os dois, presos a ilusões que não têm mais fundamento, não tem mais solo em fins do século XIX.

Alguns traços da análise da autora citada nos parecem relevantes para iniciarmos a interpretação da relação entre o narrador e as personagens.



A conversa ligeira e descontraída sobre as crendices, que tem como subtexto a relação amorosa do casal, está em desacordo explícito com o estilo elevado que o narrador assumiu. E talvez seja para reforçar o contraste, e mostrar isenção de juízo, que o narrador apresente Rita e Camilo pelo modo dramático. Novamente, em oposição à passagem hamletiana, é sob a égide do riso e do diálogo pueril que ocorre o encontro de exceção, às escondidas (FONSECA, 2008, p. 191).

De relevante, destaca-se a ideia de oposição que marca toda a narrativa. A oposição não estaria, no entanto, entre o narrador culto e as personagens vulgares; mas entre dois polos explícitos no conto, em torno dos quais as personagens gravitam: o da dissimulação e o da ilusão. Na linha que os demarca, as personagens ora atravessam para o lado da dissimulação, ora caminham para a ilusão. Sem dúvida, por essa interpretação, a personagem principal, ou, ao menos, a mais "trágica", é Camilo, cujos vaivéns evidenciariam que estava fadado a cair.

### O destino de Camilo

9

É Camilo quem salta de um polo a outro durante toda a narrativa. A sua personalidade, como a de tantas outras personagens machadianas, aparenta ser uma casca vazia, feita apenas de superfície. Empurrado seja pela casualidade de suas próprias ações, seja pelo acaso, pende ora para a dissimulação, ora para a autoilusão.

Não se trata de um fim trágico, o do jovem Camilo, como já afirmou Villaça (1998). Trata-se somente da veuidade, da inconsequência de um rapaz dos extratos ricos da sociedade, sem grandes compromissos com a ordem social, externa. Todavia, como *Édipo rei*, de Sófocles, Camilo caminha para um destino cujo desfecho aparentemente entrevia-se desde os primeiros dias de vida. Se o destino de Édipo era matar o pai e contrair matrimônio com a mãe; o de Camilo era padecer das ilusões e crendices "que a mãe lhe incutiu" na infância e que permaneceram até o fim de sua vida.

Assim como Édipo tenta modificar o curso de sua história, Camilo faz sumir as crendices e a religião do passado. Contudo, a fuga de Édipo é somente um interstício entre o destino vaticinado e a sua realização plena. A "descrença" de Camilo afigura-se também como um interstício entre o passado de crendices e a morte para a qual é empurrado pela cartomante.



Diferente de Édipo, no entanto, Camilo é personagem de um autor realista, cético, “num mundo secularizado, na era da ciência, rompidos e distantes os elos com a tradição mítica” (FONSECA, 2008, p. 192). A semelhança cessa quando se percebe a relação do narrador com a personagem. Enquanto o coral da tragédia de Sófocles demonstra compaixão com a desgraça que se abate sobre o rei Édipo, o narrador de Machado afirma em um parágrafo decisivo para o desenrolar do enredo:

(...) No fim de cinco minutos, reparou que ao lado, à esquerda, ao pé do tílbur, ficava a casa da cartomante, a quem Rita consultara uma vez, e nunca ele desejou tanto crer na lição das cartas. Olhou, viu as janelas fechadas, quando todas as outras estavam abertas e peçadas de curiosos do incidente na rua. Dir-se-ia a morada do indiferente Destino (ASSIS, 2008, p. 20).

O narrador onisciente desenvolve a história com maestria. A dúvida aparece aqui e ali por meio do futuro do pretérito ou do pretérito imperfeito, como na passagem acima. O discurso indireto livre permite criar a ambiguidade entre a enunciação do narrador e o pensamento da personagem. A confusão, entretanto, não é gratuita, pois se pode ler a frase final do parágrafo de dois modos: a casa da cartomante é a morada do “Destino”, já que para esse destino de credices e superstições Camilo foi arrastado desde a infância. Nesse sentido, o enunciado é a exteriorização de seu pensamento em referência às suas relutâncias em acreditar nos “mistérios do mundo”. De outra maneira, ela pode ser lida como expressão da ironia do narrador. A trajetória que se abre para a condenação final da personagem: a crença de que caminhava para um “Destino” insondável de fato o levou para um destino inevitável. O acaso o fez parar em frente à casa da cartomante, mas foram sobretudo suas vacilações que o jogaram para um mundo supostamente misterioso, cujo único mistério, porém, revelado ao final, é o da própria morte.

## O MISTÉRIO DE UM MUNDO SEM MISTÉRIOS

O final quase-trágico e irônico de Camilo e Rita não aparece, contudo, como obra do “Destino”. Essa é apenas uma das camadas que se podem extrair do conto. A ideia de um destino pressupõe um mistério inicial, uma trama cujos fios foram tecidos por



mãos invisíveis antes da experiência humana. Não é esse o universo machadiano. Ainda que haja inevitabilidade em ações de suas personagens, ela não nasce de tramas obscuras e a-históricas, mas de engrenagens bem localizadas histórica e socialmente.

Bosi (1999), em *O enigma do olhar*, demonstra o quanto a visão crítica de Machado pôde superar as limitações dos seus contemporâneos. A compreensão do "espírito da época" aliada a uma certa "ilustração cética" permitiu que ele fixasse um olhar atento sobre as figuras humanas que o rodeavam. A sociedade burguesa retirou o véu das antigas relações, como já havia escrito Marx e Engels, no *Manifesto do Partido Comunista*, em 1848. Machado pôs-se a descrever tais relações:

Sob a espécie de uma perspectiva universal agônica e fatalista, Machado foi o mais "realista" dos narradores brasileiros do seu tempo; aquele que mais desassombradamente entendeu e explorou o espírito da nova sociedade e mais nitidamente o inscreveu em figuras e enredos exemplares (BOSI, 1999, p. 88).

Não sendo obra do destino, o final é obra do engenho humano. Estruturalmente, a citação inicial, prolongada, repetida e subvertida ao longo da história, aponta para duas questões fundamentais: o mistério do mundo e o mistério da narrativa.

A paráfrase do diálogo de Hamlet no início de "A cartomante" conduz a uma expectativa de que o sobrenatural seja o fio condutor da história. Ao mesmo tempo, a citação, em "tom elevado", como afirmou Fonseca (2008), cria uma expectativa sobre o próprio enredo.

Assim, a ambiguidade constrói a ironia, mas também dissimula a intenção do narrador.

Em função disso, lembra-se que a mediação entre o leitor e o mundo das personagens é feita por alguém que é detentor de um saber culto. E que tanto desdenha e ironiza ações de Camilo e Rita, como trapaceia e embaralha o próprio leitor potencial, por um processo narrativo serpeado de fórmulas (FONSECA, 2008, p. 197).

A ambiguidade, contudo, não se mantém do início ao fim do conto. Ela é desfeita logo no começo, no quinto parágrafo. Desfeita não porque nele se encontre a resposta para todas as questões que aparecem ao longo da narrativa, mas porque revela a forma como essas questões são postas e o modo pelo qual é possível interpretações no



universo ficcional machadiano. Vejamos tais questões de forma mais detalhada.



### O jogo entre dissimulação e ilusão: dois polos complementares

Sabemos que Camilo e Rita atuam dissimuladamente em diferentes ocasiões. A existência do adultério pressupõe uma dissimulação e, mais grave ainda, por serem Camilo e Vilela amigos de longa data.

Por ser “formosa e tonta”, os limites da dissimulação de Rita são os limites colocados pela própria traição. Embora conviva com Camilo e Vilela, desconhece a personalidade de ambos. É uma dissimulada, mas o é pela situação em que se envolveu – a de adultério. Fora dessa situação, é sobretudo uma iludida. Traços de ilusões em que se envolve multiplicam-se: a visita à cartomante, a crença no amor romântico e a confiança que deposita em Camilo.

Vilela, por sua vez, é também um iludido. Se mascara o seu conhecimento acerca do adultério, o faz por pouco tempo. Depois de iniciada a traição, o narrador sentencia: “A confiança e estima de Vilela continuavam a ser as mesmas” (ASSIS, 2008, p. 19). Mesmo depois de Camilo sumir de sua casa, a desculpa tola do amigo não altera o seu comportamento. A mudança que se torna clara, um dia antes do assassinato, o faz tornar-se “sombrio, falando pouco, como desconfiado” (ASSIS, 2008, p. 19), exibe a pouca habilidade em enganar. A passagem de Vilela, de enganado para dissimulado, ocorre apenas no final da trama quando chama Camilo por meio de um bilhete evasivo. Entretanto, mesmo esse bilhete dá indícios do estado de espírito de Vilela<sup>vii</sup>.

Camilo, embora dissimulado, oscila para o polo oposto. Essa oscilação não acompanha o tempo da narrativa, na qual ele aparece inicialmente como um descrente, mas se explica no transcurso de sua história: a infância de credices condená-lo-ia até o final da vida a observar obliquamente o “mistério do mundo”. Tanto é assim que acaba, de forma indireta, a se interessar pela casa da cartomante e a indagar Rita sobre sua credulidade.

- Onde é a casa?





- Aqui perto, na rua da Guarda Velha; não passava ninguém nessa ocasião. [...]

Camilo riu outra vez:

- Tu crês deveras nessas cousas? Perguntou-lhe (ASSIS, 2008, p. 17).

Para alguém que nem sequer “formulava a incredulidade”, conforme nos adianta o narrador, questionar a credulidade de outrem parece ser uma atitude suspeita. Para alguém que “levanta os ombros diante do mistério”, as perguntas feitas nesse começo a Rita indicam uma dubiedade no caráter de sua descrença. Um pouco à frente, o narrador ainda descreve: “Camilo desceu pela da Guarda Velha, olhando de passagem para a casa da cartomante” (ASSIS, 2008, p. 18).

A ambiguidade inicial com a qual o narrador abre o conto duplica-se na ambiguidade da personagem que consideramos aqui central, Camilo. Dissimulado e descrente de um lado; iludido e crente de outro. Na ambivalência de sua personalidade, resolve-se a história.

O narrador, ao contrário das personagens, está sempre do lado da dissimulação. Não para se instalar ao lado de Vilela, como sugere Fonseca, mas para demonstrar que diante da inexistência dos mistérios do mundo há ainda, no mundo secularizado, o mistério da narrativa.

A dissimulação, construída pela ambiguidade do discurso indireto livre, pela alternância dos tons e dos estilos, objetiva criar um clima de enigma a ser decifrado. O conto é o próprio enigma. O desfecho, para o leitor arguto, poderia ter sido entrevisto, porque esse final já estava predeterminado; obviamente, não pela cartomante.

A mola propulsora dos interesses, das engrenagens sociais, são tão potentes como os vaticínios dos antigos oráculos. Vilela cumpriu seu papel de marido traído. A jovem tola e com rasgos românticos sofreu por suas ilusões. Camilo pagou por sua imprudência. Isso tudo era dito, de forma sintética, nas primeiras páginas da narrativa. A casualidade das ações obedece a uma lógica estrita do conto.

A esse respeito é interessante o que dizem Júlio Cortázar (1974) e Maria Augusta Fonseca (2008) sobre o modo de composição do conto em Edgar Allan Poe. Fonseca relaciona diretamente a técnica de composição em Poe com a assimilação feita por Machado de Assis, no conto que analisamos, afirmando ser em torno do desfecho que o “relato deve se mover, obedecendo a uma construção

ordenada e a cada passo aumentando a complexidade, isto é, a partir das questões mais triviais para as mais elaboradas [...]” (FONSECA, 2008, p. 185).



A morte final, o mistério da narrativa, a complexidade das tensões envolvidas nas relações aparecem como um todo coeso, como um projeto artístico. Utilizando a noção de sentido, apresentada a partir de Todorov, diríamos que cada elemento apresenta um significado definido na correlação com os outros que se destacam na narrativa. Nada é fortuito.

Cortázar descreve a concepção de Poe, a qual também nos ajuda a perceber a função das partes da narrativa em análise: “Poe escreverá seus contos para dominar, para submeter o leitor no plano imaginativo e espiritual” (CORTÁZAR, 1974, p. 121).

O fascínio que a citação inicial cria não é arbitrário, o diálogo trivial dos amantes também não o é. Compõe um esquema de emaranhamento de fios, em que se cruzam dissimulação e ilusão a todo momento. Vence quem é mais dissimulado, como dirá Bosi (1999) ou Fonseca (2008). Reiteramos ser o narrador o dissimulado por excelência, mas ele não está só. Vejamos o “sentido” do título da narrativa.

14

### **A cartomante**

A figura da vidente que dá título ao conto pouco aparece na história. Embora seja referência do início ao fim da narrativa, a sua participação efetiva é pequena: dezoito parágrafos de um total de cinquenta e oito. A presença, contudo, de sua figura espectral, fantasmal, percorre da primeira à última linha.

Hamlet é atormentado no início de sua história pela figura do pai, pelo desejo de vingança (SHAKESPEARE, 2005). Camilo, nosso personagem principal, é atormentado desde o começo pela figura da cartomante e pelo medo de que tais crendices, com as quais ele havia convivido na infância, tivessem algum significado real. Destruir o que de transcendente existia na cartomante poderia tê-lo poupado a vida. Mas, em seu desespero, a oscilação que o acompanhara



até então resolve-se pelo acaso, pela parada em frente à casa da vidente, a morada do “Destino”.

O acaso não existe, todavia. É parte do desenlace que acompanha o mistério da narrativa. Como afirmamos, a parada do tálburi na rua da Guarda Velha é menos relevante que a escolha

de Camilo e esta explica-se pelas suas atitudes vacilantes ao longo da vida. A cartomante, em um mundo secularizado, não tem poder algum. Isso é lido pelo contexto da época, bem como dito na superfície do texto. Texto e contexto confluem para uma mesma perspectiva: um mundo sem mistérios.

Textualmente, Rita procura a cartomante movida por suas inseguranças em relação ao amor de Camilo. Ele, no entanto, se afastara de sua casa por conveniência, por medo de que Vilela suspeitasse de algo. Sabemos por aí que a resposta da cartomante à indagação da consulente é falsa. A resposta é tangencial, fala sobre o amor de um pelo outro.

Camilo, ainda que soubesse a falsidade da resposta, cala-se, pois “Não queria arrancar-lhe as ilusões” (ASSIS, 2008, p. 17). A dissimulação de Camilo, contudo, não atinge a tola Rita, mas a si mesmo. Mantém intacta a figura da cartomante. Ela, que dissimulava e iludia, poderia ter sido desmascarada. Por que, no entanto, Camilo o faria? Por que arrancar a máscara da cartomante se ele também era um mascarado nos jogos românticos?

Ao não fazê-lo, Camilo, aparentemente cético, deixa intacto, ao menos na superfície, seu lado crente. A crença, nesse ponto, não é sobre os poderes sobrenaturais, mas sobre as vantagens da convivência. Vaidoso e dissimulado, preservou a farsa. Com isso, manteve o polo da ilusão intacto. A cartomante era uma figura necessária no mundo de dissimulações sociais, nas quais se inclui o próprio amor romântico e suas vicissitudes.

## O CONTO E SUA SÍNTESE

Podemos retomar aqui o quinto parágrafo, porque o consideramos síntese de diversas linhas que se desenvolvem ao longo da trama e que foram brevemente desenvolvidas nas seções anteriores.

Vejamos detidamente o parágrafo, destacando no corpo do



texto as frases de que se compõe. A primeira: "Camilo pegou-lhe nas mãos, e olhou para ela sério e fixo" (ASSIS, 2008, p. 17).

Pelo que já sabemos de Camilo, a seriedade e a fixidez não combinavam com o seu olhar sobre as coisas e as pessoas. A ele faltavam, "os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos" (ASSIS, 2008, p. 18). O seu gesto é jogo de cena. Repetição do que lhe parece mais conveniente para a ocasião. Assim como enganava Rita nos passeios, nos jogos, fazendo-lhe as vontades, repete a velha fórmula, para lhe ser agradável. Em seguida, afirma: "Jurou que lhe queria muito, que os seus sustos pareciam de criança (ASSIS, 2008, p. 17).

A jura romântica é acompanhada agora de uma associação: os "sustos" de Rita se assemelham aos sustos de uma criança. De forma semelhante, a criança Camilo era também cheia de sustos e credices. A frase indica não apenas a imitação de um gesto social, mas a repetição de uma experiência. Ele que "não possuía experiência", traz como substância – dentro da superfície vacilante que era – a infância. Contudo, a experiência e a intuição infantis entram de forma negativa como contraexemplo do que se deve ser. O dissimulado Camilo, que faz gestos teatrais para agradar Rita, conhece o lado ilusório da vida, percebe a linha que separa a criança, cheia de credices, do homem adulto, pleno de representações sociais: "em todo caso, quando tivesse algum receio, a melhor cartomante era ele mesmo (ASSIS, 2008, p. 17)".

Ele não sabia dissimular? Não o fazia nesse exato instante em que lhe tocava as mãos e fazia juras de amor? Se Rita pretendia ser iludida, que o fosse por ele, o fosse pelos jogos de amor romântico que ele criava. Aliás, Rita, a mais iludida das personagens, já assim o considerava. Afinal, "os olhos teimosos de Rita, que procuravam muita vez os dele, que os consultavam antes de o fazer ao marido (...)" (ASSIS, 2008, p. 18).

A "consulta" a Camilo ocorre antes e durante a traição amorosa e no dia que antecede a sua morte. Rita era a consulente de Camilo.

Embora enganada pela cartomante, a ilusão que mais lhe agradava era aquela proporcionada pelo amante. A credice de Rita não se baseava nos poderes sobrenaturais da vidente, mas nos



"poderes" do amor romântico, contra o qual Machado vivia a lançar-se em suas narrativas.

Como Bosi afirma acerca de outra personagem de Machado de Assis, D. Benedita, "o mistério romântico do sujeito e os segredos da alma quedam-se assim penderes de um jogo de acasos que de fora vem produzir gestos, palavras, veleidades de ação" (BOSI, 1999, p. 104). Rita procura, na verdade, "outra" cartomante, porque o afastamento de Camilo de sua casa lhe causa medo e desconfiança. Entretanto, para ela, "a cartomante era ele mesmo".

A convicção de Rita não é a de Camilo. Se ele houvesse acreditado firmemente que era de fato "a cartomante", teria lido, nos indícios que se apresentavam, que o bilhete de Vilela era um bilhete de um marido traído em busca da honra perdida. A astúcia da verdadeira cartomante, da profissional – e daí deriva seu papel de vencedora –, era coletar de pequenos fragmentos (palavras, gestos, olhares), um medo, uma suspeita, um "susto". Sua intuição é vulgar, pois o contexto no qual instaura sua profissão permite arrancar fáceis confissões. A mulher apaixonada aparece em sua sala suja. Poucas palavras e a verdade futura brota. O rapaz assustado bate à porta. Mais algumas palavras e a promessa de vida longa é recebida como um bálsamo para a angústia vivida. De fato, ela não cria a ilusão, apenas a fortalece; esta já está encravada na figura que "sobe os degraus".

Desgraçadamente, Camilo é o rapaz de vida mediana, funcionário público de emprego arranjado, que nunca quis ser nada e que não tem experiência, nem intuição. Se pudesse ter sido a verdadeira cartomante, teria lido a sua própria sorte<sup>viii</sup>. Não podendo ser a cartomante que vence, ainda assim foi uma espécie de cartomante: a que mente, a que dissimula, a que não tem um papel social produtivo, aquela que diz "adeus, escrúpulos!".

Por meio da aproximação entre Camilo e a cartomante, evidenciada nessa frase, Machado critica o mistério do mundo. Por meio de Camilo/cartomante, ele critica o mundo fantasmagórico que as relações sociais dominantes ainda preservam. O ridículo de ainda existir um mundo povoado de videntes concatena-se com o absurdo de uma sociedade atrasada feita à imagem de figuras ocas, superficiais, vacilantes, vivendo em torno de máscaras sociais. O

mundo à parte em que vivem joga luz sobre os tipos humanos que essa sociedade produz:

Essas personagens, presas às ninharias do cotidiano, estão afinadas com as diversões próprias da corte (passeios e teatro), mas alheias aos problemas de fundo do mundo circundante. [...] Assim, no relato, a ausência de questões de ordem política e social (interna e externas, escravidão, guerra em curso) sugere que nada afeta a esfera restrita e medíocre em que as personagens circulam (FONSECA, 2008, p. 195-196).



Seguindo a análise do quinto parágrafo, ainda temos um pequeno trecho: "Depois, repreendeu-a; disse-lhe que era imprudente andar por essas casas (ASSIS, 2008, p. 17).

A prudência faz parte dos jogos sociais. A postura de Camilo para com Vilela pautava-se pela prudência. O afastar-se da casa do amigo, depois da carta anônima recebida; a renúncia a comparecer na noite em que Vilela demonstrou estar desconfiado; a primeira leitura do bilhete em que ele vislumbrava: "[...] Vilela indignado, pegando da pena e escrevendo o bilhete, certo de que ele acudiria, e esperando para matá-lo" (ASSIS, 2008, p. 19). Fosse guiado pela intuição construída socialmente, como uma cartomante, teria agido prudentemente. Antes confirmar as suspeitas do que ir de braços abertos para a morte. Renunciou à prudência, de modo que a sequência de orações no parágrafo demonstra o caráter dúbio de Camilo, que se evidenciaria ao longo do conto.

Por fim, a frase final, "Vilela podia sabê-lo, e depois..." (ASSIS, 2008, p. 17), que é enigmática, mas de um enigma para "crianças". Camilo conhecia bem Vilela, eram "amigos de infância". Se este soubesse da traição, não perdoaria. O porte grave de Vilela o conduzia a certas ações, conhecidas pelo amigo. As reticências ilustram o único mistério do mundo, a morte. Mistério que Camilo, através da voz do narrador, em discurso indireto livre, não tem a coragem de enunciar.

Como se vê, em síntese, esse fragmento remete a toda a trama que pouco a pouco o narrador habilmente exhibe ao leitor. A dissimulação e a ilusão, o papel social e "espiritual" da cartomante, a importância das máscaras sociais, o mistério da narrativa e o suposto mistério do mundo.

As quatro personagens do conto, bem como o foco narrativo, aparecem de forma clara no parágrafo, embora todo



restante seja enigmático e demonstre a força quase "sobrenatural" que o escritor Machado de Assis tem em nos prender até o final da narrativa:

O mistério, que não é senão o gosto pelo detalhismo, entra a prevalecer. O cotidiano fornece o material ficcional, em mutação caleidoscópico. E as narrativas concentram-se ao redor do instante em que as personagens vivem o clímax de suas vidas: Machado explora o "momento privilegiado", característico do conto literário produzido desde fins do século XIX. [...] Daí o epílogo enigmático, que se abate como um imprevisto, surpreendendo o leitor embalado na história, muitas vezes a fluir com a leveza de crônica. E quando o leitor porventura se põe a imaginar o desfecho, é fatal que ocorra exatamente o contrário. Os contos machadianos são sempre surpresa, mesmo para a mais prevenida das atenções: a arte de seduzir, de engolfar o leitor, subtraindo-o do mundo à volta, aí se configura em plenitude (MOISÉS, 2009, p. 100).

Embora a possibilidade de reler nas linhas da prosa machadiana um pouco das linhas do mundo não tenha nada de "sobrenatural", ela nasce socialmente da força relacional entre literatura e sociedade e do modo particular como aquela está inscrita nesta, seja pelas situações, pelas personagens, pelos valores morais em jogo, seja ainda pelas técnicas de composição da escrita do texto que obedecem às regras internas ao campo literário e que dialogam com o universo de representações culturais e sociais de um determinado período, podendo ser sempre reconstruídas por novas leituras e interpretações.

Com efeito, o que Machado de Assis em seu virtuosismo de composição revela é a possibilidade mesma de reconstruir as condições de leitura do mundo a partir de tramas que fluem "com a leveza de crônica".

Ainda que tenhamos recorrido, em nossa análise, a procedimentos de correntes teóricas que parecem balizar uma leitura "fechada" da obra, compreendemos que o trabalho de crítica e análise literárias ultrapassa uma visão da obra como mero objeto de consumo, cujas partes podem ser decompostas para a melhor fruição (WILLIAMS, 2011) sem que perceba a sua integridade do texto em relação ao contexto de produção. O que fizemos aqui é um exercício de análise que parte do texto, enxergando suas particularidades estruturais, sem esquecer a realidade da qual faz parte e para a qual ele representa também uma leitura de mundo.

Enquanto um momento, uma etapa da leitura dos objetos culturais, a leitura fechada deve estar





necessariamente a serviço de uma explicação mais ampla das condições de produção e de recepção da obra, o que obviamente não pode ser esgotado em um artigo, mas, com tal perspectiva, é possível encarar, como rapidamente o fizemos, o significado das personagens do conto em uma rede de relações sociais historicamente localizáveis na segunda metade do século XIX. Objetivadas no conto, portanto, em sua forma, estão as marcas de sua produção e do sentido humano mais amplo para a sua compreensão.

Enfim, a capacidade de Machado em produzir uma obra de alto valor expressivo decorre também da sua capacidade de, com um mínimo de recursos, próprios das convenções do conto moderno, retratar um ângulo da sociedade oitocentista, uma sociedade secularizada que precisava preservar o misticismo como justificativa para as suas próprias contradições internas. O conto, como vimos no presente artigo, permite capturar os valores sociais dominantes e, por suas qualidades de composição, capturar leitores fascinados até os dias de hoje.

20

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Sinais de Pontuação. In: \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- ASSIS, Machado. A cartomante. In: \_\_\_\_\_. *Várias Histórias*. São Paulo: Escala Educacional, 2008.
- AUERBACH, Erich. A Cicatriz de Ulisses. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Vários Tradutores. 5 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro, 2011.
- CORTÁZAR, Julio. Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico. In: \_\_\_\_\_. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- FONSECA, Maria Augusta. A cartomante: ciladas do conto, In: FANTINI, Marli (org.). *Crônicas da antiga corte: Literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.



MOISES, Massaud. Realismo. In: \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira*, v. II, Realismo e Simbolismo. 5 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de José Antonio de Freitas. São Paulo: Martin Claret, 2005.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SPITZER, Leo. *Linguística e História Literária*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1971.

VILLAÇA, Alcides. Machado de Assis tradutor de si mesmo. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 51, p. 3-14, jul. 1998.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: \_\_\_\_\_. *Cultura e Materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

Recebido em 21 de abril de 2020.

Aprovado em 10 maio de 2020.

21

### The best fortune-teller was himself

**Abstract:** Master in the genre short-story, Machado de Assis continues to allow readings of texts already considered classics. The short-story *A cartomante* reveals something of the composition and style of Machado de Assis; understood here as a dimension of the representation of the social reality of the nineteenth century. A stylistic analysis reveals the narrator's dominion over the characters and, in parallel, of the writer over his readers. Throughout the reading, one sees the relationship between the characters, the narrator and the description of a cultural environment still permeated by supposedly mystical values in a secularized world. Based on some studies on Machado's work (BOSI, 1999; FONSECA, 2008), the article seeks to analyze the composition of this consecrated short-story, starting from inclusions made based on one of the paragraphs of the text, in order to reveal the creative capacity of an author who, knowing the forms of the modern short-story, uses them to capture readers and the social values that prevailed in nineteenth-century society.

A MELHOR CARTOMANTE  
ERA ELE MESMO  
Afluente, UFMA/CCEL, v.5, n.15,  
p. 06-22, jan./jun. 2020  
ISSN 2525-3441

**Keywords:** Machado de Assis; A cartomante; the short-story genre; social criticism.



i Fonseca ao falar sobre o tema da narrativa, assim o explicita: “Nessa composição ardilosa, de base ambígua, entende-se que a complexidade propriamente dita não está calcada no tema da traição amorosa, porque um tanto enxovalhado (mesmo para aquele tempo) mas sim no modo pelo qual Machado de Assis processa um vasto aparato de traições, criando campos de dúvida, forjando enigmas, expondo contradições, e por aí campeando territórios minados” (FONSECA, 2008, p. 187).

ii Adorno discorre em poucas páginas sobre os sinais de pontuação, sua eficácia como referentes históricos da sensibilidade do escritor sobre o que “não é aparente”, revelando as possíveis intenções e, inclusive, qualidades do escritor na composição do texto: “Isso é especialmente evidente no mais discreto de todos os sinais, as vírgulas, cuja mobilidade rapidamente adapta-se ao desejo de expressão, apenas para desenvolver, entretanto, na proximidade do sujeito, a astúcia do objeto, o que as torna particularmente sensíveis, com demandas que ninguém poderia esperar” (ADORNO, 2012, p. 141-149).

iii Embora utilizemos uma edição do livro de 2008, em função das várias mudanças ortográficas ocorridas, o parágrafo em análise apresenta exatamente a mesma pontuação da publicação original, de 1896, conforme se pode conferir no acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, no qual consta a obra do autor digitalizada a partir das primeiras edições.

iv Refletimos aqui as palavras de Spitzer: “Com certeza a tentativa de descobrir significação em detalhes linguísticos com a mesma seriedade que o significado de uma obra de arte, ou, em outras palavras, a atitude que considera todas as manifestações do homem igualmente sérias, é uma consequência da firme convicção preestabelecida - a partir do “axioma” do filólogo - que os detalhes não são uma agregação casual de material disperso que nenhuma luz deixa transparecer” (SPITZER, 1982, p. 42-43, tradução nossa).

v Em nossa tradução: [um salto na interpretação] “que não se alcança somente pela progressão gradual de um a outro detalhe, senão pela antecipação ou adivinhação do todo”.

vi Pensamos particularmente na ideia de correlação das partes e das oposições que servem para elucidar elementos estruturantes de um texto: “O sentido (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira. O sentido de uma metáfora é o de se opor a tal outra imagem ou de ser mais intensa que ela em um ou muitos graus. O sentido de um monólogo pode caracterizar um personagem [...]” (TODOROV, 1971, p. 210).

vii “Curto e incisivo na forma, o bilhete guarda sinais sutis. Sob a aparência de um chamado amigo, os usos da língua apontam em sentido contrário, o da intimidação, pelo imperativo afirmativo. O distanciamento imposto pela voz de comando é escamoteado no tratamento de intimidade (tu), acionado por Vilela. Mesmo assim, mantém a exigência de cumprimento à sua determinação. O apelo é para que a vítima compareça, com urgência urgentíssima (nos termos da lei, que domina, a convocação é extraordinária), como se infere pela reiteração monossilábica, pela duplicação do advérbio de tempo ‘já, já’” (FONSECA, 2009, p. 208-209).

viii Como Fonseca afirma: “Camilo é que não alcançou entender o sentido profundo do chamado urgente – contentou-se com ‘a casca, sem se importar com o miolo’, poderia dizer Machado de Assis. Sem a devida importância ao contexto, não reconheceu a carta marcada[...]” (FONSECA, 2008, p. 208).