

## DIÁLOGO DE CONTOS DE MACHADO DE ASSIS COM SUA CRÍTICA TEATRAL

*Dialog Between Machado de Assis's Short  
Stories and his Theatrical Criticism*

**ORGANIZADORAS:**

Juracy Assmann Saraiva  
Regina Zilberman

**JURACY ASSMANN SARAIVA** 

Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, Brasil  
E-mail: [juracy@feevale.br](mailto:juracy@feevale.br)

**EDITORA-CHEFE:**

Cássia Maria Bezerra do  
Nascimento

**EDITORA EXECUTIVA:**

Rachel Esteves Lima

**EDITORES ASSOCIADOS:**

Anderson Bastos Martins  
Cássia Dolores Costa Lopes  
Jorge Hernán Yerro

**SUBMETIDO:** 16.07.2024

**ACEITO:** 26.09.2024

**COMO CITAR:**

SARAIVA, Juracy Assmann.  
Diálogo de contos de  
Machado de Assis com  
sua crítica teatral. *Revista  
Brasileira de Literatura  
Comparada*, v. 26, e20240970,  
2024. doi: [https://doi.  
org/10.1590/2596-  
304x202426e20240970](https://doi.org/10.1590/2596-304x202426e20240970)

**RESUMO**

O artigo comenta ideias que Machado de Assis expressa em suas críticas sobre a dramaturgia brasileira, evidencia a importância que ele atribui a essa forma de expressão artística e confirma, a partir da análise de textos narrativos, que ele transfere para o espaço da ficção sua experiência de dramaturgo, avaliador e crítico de peças teatrais. A partir dessa perspectiva, o artigo centra-se no diálogo com a dramaturgia que está presente em “A Cartomante” e que se manifesta nos recursos composicionais do processo narrativo, bem como na denúncia de procedimentos ditados pela falsidade, os quais ordenam a vida social como um espetáculo. O artigo conclui que, ao retomar, em 1884, a temática do adultério, presente em seus próprios textos e na dramaturgia dos decênios de 1850 e 1860, Machado desenvolve-a a partir de nova concepção, atribuindo à credence e à ingenuidade dos amantes a causa de sua infelicidade. Essa concepção traduz, por um lado, a avaliação do escritor sobre o contexto social e, por outro, promove a finalidade moralizadora que ele confere à arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis; dramaturgia; “A Cartomante”; crítica social.

**ABSTRACT**

The article comments on the ideas that Machado de Assis expresses in his criticism of Brazilian dramaturgy, highlights the importance he attributes to this form of artistic expression and confirms, based on the analysis of narrative texts, that he transfers his experience as a playwright, evaluator, and critic of plays to the space of fiction. From this perspective, the article focuses on the dialog with dramaturgy that is present in “The fortune-teller” and which manifests itself in the compositional resources of the narrative process, as well as in the denunciation of procedures dictated by falsehood, which order social life like a spectacle. The article concludes that when Machado returned in 1884 to the theme of adultery, which was present in his own texts and in the dramaturgy of the 1850s and 1860s, he developed it from a new conception, attributing the cause of the lovers’ unhappiness to belief and naivety. This conception reflects on the one hand, the writer’s assessment of the social context, and, on the other, promotes the moralizing purpose he gives to art.

**KEYWORDS:** Machado de Assis; dramaturgy; “The fortune-teller”; social criticism.

## ENTRELAÇAMENTO ENTRE COSMOVISÃO E ASPECTOS FORMAIS

A cosmovisão, sustentada pela metáfora do *theatrum mundi*, que concebe o mundo como um *scenarium* e a vida humana como um espetáculo em que todos são, simultaneamente, atores a desempenhar papéis e espectadores a apreciá-los, está presente em obras de Machado de Assis. Essa concepção expõe-se, entre outras obras, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e em *Dom Casmurro*, em que é expressa pelo ponto de vista dos narradores, demonstrada pelas ações das personagens – que assumem o papel de atores – e referendada por menções intertextuais. Consequentemente, a citação “O mundo inteiro é um palco / e todos os homens e mulheres, apenas atores”, extraída de *Como gostais*,<sup>1</sup> comédia de Shakespeare (2017, p. 44), sintetiza a visão de mundo de Machado que, ao introduzir encenações no tecido da encenação das narrativas, expõe a falsidade da vida humana.

A representação da teatralidade do mundo é instituída, em narrativas machadianas, por procedimentos discursivos os quais reproduzem recursos formais da arte dramática, estabelecendo-se, por vezes, uma relação icônica entre a visão de mundo expressa no texto e sua representação. Os recursos teatrais revelam-se na organização da trama dos episódios, em cenários visualmente construídos, na composição de ruídos ou efeitos sonoros, em diálogos que colocam personagens em confronto, no papel de contrarregra assumido pelo narrador ou na constituição de subjetividades narradoras cujas palavras ganham a dimensão de gestos.

Essa forma de composição configura-se, por exemplo, no conto “A Senhora do Galvão” (Assis, 1986b, p. 464)<sup>2</sup>, em que o narrador descreve o ambiente e dá a palavra às personagens nos momentos de confronto, situando o leitor diante de cenas. Entretanto, os diálogos não explicitam a discórdia, pois atendem ao regramento social, ditado pelas aparências, e a dissimulação das personagens, aliada à construção formal, sugere ser a teatralidade uma extensão da própria vida.

A renição às aparências e o deslumbramento produzido por gestos de reconhecimento social também estão representados em “O segredo de Augusta” (Assis, 1986b),<sup>3</sup> conto cuja abertura parece compor um cenário teatral. Embora a intriga seja pouco densa e as personagens superficialmente delineadas, o conto traduz uma visão crítica do comportamento humano, assinalada pelo caráter da protagonista que rejeita o casamento da filha criando falsos obstáculos, com o intuito de preservar a imagem de mulher jovem que a condição de avó lhe tiraria. Ela, igualmente, sustenta uma aparente felicidade conjugal e mantém-se em silêncio diante do comportamento imoral do marido, em troca de objetos de luxo.

Outro conto que exemplifica a inevitável teatralidade da vida é “Mariana” (Assis, 1986c, p. 464)<sup>4</sup>, cujo protagonista, denominado Evaristo, retorna ao Brasil depois de residir 18 anos na Europa, desejoso

1 Em *Memórias póstumas*, há uma citação extraída dessa obra de Shakespeare no capítulo XXV: “Que bom que é estar triste e não dizer coisa nenhuma! Quando esta palavra de Shakespeare me chamou a atenção, confesso que senti em mim um eco, um eco delicioso” (Assis, 1986a, p. 546).

2 O conto foi publicado, primeiramente, na *Gazeta de Notícias*, em 1884, e depois em *Histórias sem data*, nesse mesmo ano. A hipocrisia social, representada pelo encobrimento do adultério, é instituída pelas personagens, mas a menção aos espetáculos teatrais também está presente: “No fim do jantar, Galvão explicou a demora; tinha ido, a pé, ao teatro Provisório, comprar um camarote para essa noite: davam os Lombardos. De lá, na volta, foi encomendar um carro... – Os Lombardos? interrompeu Maria Olímpia. – Sim; canta o Laboceta, canta a Jacobson; há bailado. Você nunca ouviu os Lombardos?” (Assis, 1986b, p. 464).

3 O conto “O segredo de Augusta” foi originalmente publicado no *Jornal das Famílias*, em 1868, e incluído em *Contos fluminenses*, primeira coletânea de narrativas avulsas publicada por Machado de Assis, dada a público em 1870.

4 O conto “Mariana” foi publicado inicialmente na *Gazeta de Notícias*, em 1891 e, depois, incluído na coletânea *Várias histórias*, em 1896.

de reencontrar uma ex-amante, cujo comportamento, porém, o desilude de suas pretensões amorosas, pois ela se mostra profundamente consternada diante dos últimos momentos de vida do marido. Evaristo reconhece ser essa atitude autêntica, mas não duvida da paixão que Mariana demonstrara por ele e revive, por meio de uma fantasia, sua relação amorosa. Ao retornar a Paris, toma ciência de que o drama criado por um amigo, a que quisera assistir, fora um fracasso, o que o leva a afirmar: “Cousas de teatro. [...] Há peças que caem. Há outras que ficam no repertório” (Assis, 1986c, p. 548). A correlação entre a atitude fantasiosa de Evaristo e o insucesso do drama torna-se evidente, visto que a representação de papéis de Mariana e os dele próprio diferira de acordo com as circunstâncias e, por decisão da mulher, saíra do “repertório”.

Nessas narrativas, conjugam-se, pois, a denúncia da falsidade dos comportamentos humanos e recursos da dramaturgia, os quais Machado manipula para, entre outros objetivos, conquistar a efetiva participação do leitor, visualizado como um pressuposto espectador.

Se o primeiro aspecto expõe os vínculos de Machado com escritores que revelam o processo de elaboração de dramas ou de narrativas e relacionam sua ficcionalidade com a do mundo representado, seja por suas semelhanças, seja por suas diferenças, o segundo sugere uma aproximação das ideias de Machado a respeito da importância do teatro e de suas avaliações de peças teatrais. Consequentemente, opiniões emitidas pelo crítico teatral, expressas na década de 1860, são fundamentais, como base reflexiva, para a produção da ficção, visto que essa é posterior àquelas, e para identificar a presença de recursos da dramaturgia em contos.

Partindo desse pressuposto, a análise do conto “A Cartomante” visualiza encenações do espaço social, que o autor expõe a partir do tema do adultério e do engodo de credices, e estabelece aproximações entre procedimentos discursivos da narrativa com os utilizados na arte dramática.

## NAS PISTAS DO CRÍTICO TEATRAL

Em 1856, Machado de Assis lançou-se como crítico ao publicar três artigos no jornal *Marmota Fluminense*, de seu amigo Paula Brito: “Ideias Vagas: a Poesia”; “Ideias Vagas: a Comédia Moderna” e “Ideias Vagas: os Contemporâneos – Mont’Alverne” (Assis, 1965, p. 29-35). No segundo artigo, em que se detém na comédia moderna, enaltece o teatro como expressão do grau de civilidade de um povo e de seu progresso intelectual (Assis, 1965, p. 31) e convoca o público para ir ao teatro onde se revela a “sociedade por todas as faces: frívola, filosófica, casquilha, avara, interesseira, exaltada, cheia de flores e espinhos, dores e prazeres, de sorrisos e lágrimas!” (Assis, 1965, p. 32). Paralelamente à exaltação do teatro, lamenta a indiferença de parcela da intelectualidade em relação à comédia moderna, que a ela sobrepõe as produções do Romantismo.

A linguagem superlativa, eivada de comparações e de metáforas, as convicções religiosas caracterizam o texto dessas primeiras manifestações do comentarista, então um jovem de 17 anos, deslumbrado com a oportunidade de frequentar teatros e de manifestar suas opiniões por meio da imprensa. Todavia, o enaltecimento da comédia moderna ou realista, voltada para a transposição da vida social com um intuito moralizante, manter-se-ia em artigos subsequentes, assim como se ampliaria a assistência do crítico teatral e folhetinista a espetáculos e sua imersão no debate cultural que então se travava.

Em maio de 1858, Machado publicou, em *A Marmota* o ensaio “O Presente, o Passado e o Futuro da Literatura”<sup>5</sup>, em que repudia as iniciativas das empresas voltadas para a arte dramática, que investiam maciçamente na tradução de peças francesas,<sup>6</sup> e em que insiste na necessária educação do público para a aceitação das “verdades e concepções de arte” (Assis, 1986c, p. 790), a qual deveria voltar-se para a vida social na esfera de sua localidade. Traduzindo a realidade circundante, a dramaturgia poderia tornar-se um eficaz “meio de propaganda” dos ideais da sociedade, cujo objetivo não deveria ser apenas “o progresso material” “essa realza parva, legitimidade fundada numa letra de câmbio” (Assis, 1986c, p. 787), que embrutece a inteligência.

Machado dá continuidade às suas reflexões sobre a arte dramática, publicando em *O Espelho*<sup>7</sup> a página “Revista de Teatros”<sup>8</sup> e, posteriormente, a “Revista Dramática”<sup>9</sup>, no *Diário do Rio de Janeiro*. Entre os textos críticos da primeira *Revista*, publicou, de setembro e dezembro de 1859, o ensaio “Ideias sobre o teatro”, em que lamenta a falta de valorização da arte dramática, que “não é ainda entre nós um culto” (Assis, 1986c, p. 789). Nesse contexto, o crítico aponta para “a deficiência de poetas dramáticos” (Assis, 1986c, p. 792) e para a expansão da figura do tradutor, “espécie de criado de servir que passa, de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha” (Assis, 1986c, p. 793).

Para Machado, a ausência de iniciativas voltadas para a representação teatral da vida social brasileira, a constatação de que raras produções dramáticas apresentavam méritos literários, sendo os palcos ocupados com imitações de “frivolidades estrangeiras” (Assis, 1986c, p. 794), negavam ao teatro sua função civilizadora. Essa se revelaria por meio da ação dramática, diante da qual “o homem vê, sente, palpa [...] uma sociedade viva [...] reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática” (Assis, 1986c, p. 794). A ênfase na concretude da representação, inscrita na metáfora do espelho fotográfico, apresenta-se como princípio do fazer artístico que o escritor viria a implementar em sua prosa, na qual, porém, sombreava o traço das imagens.

Também como censor,<sup>10</sup> Machado de Assis afirma seu posicionamento quanto às qualidades estéticas que deveriam fazer parte da arte teatral, concentrando-as “no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua” (Assis, 1986c, p. 795).

Entre o final de 1859 e o início de 1860, também no espaço da “Revista de Teatros” e da “Revista Dramática”, Machado analisou e interpretou espetáculos teatrais, e suas afirmações compõem uma poética da dramaturgia e da literatura, em que ele ressalta a ideia de que as peças devem ser “uma imagem da

5 João Roberto Faria registra que Machado de Assis demonstrou ter conhecimento dos espetáculos que estavam sendo encenados no teatro “S. Pedro de Alcântara e no Ginásio Dramático, os dois principais teatros em atividade,” quando escreveu o ensaio “O Presente, o Passado e o Futuro da Literatura” (Faria, 2004, p. 304).

6 A indignação do jovem crítico, provocada pela má qualidade das traduções francesas, leva-o a declarar: “Transplantar uma composição francesa para nossa língua, é tarefa de que se incumbem qualquer bípede que entende de letra redonda” (Assis, “O Presente, o Passado e o Futuro da Literatura”, 1986c, p. 789).

7 *O Espelho* foi um periódico de vida efêmera, à semelhança de muitos outros no Brasil do século XIX. Hebdomadário, durou exatamente dezenove números: o primeiro foi publicado a 4 de setembro de 1859 e o último, a 8 de janeiro de 1860. A partir do segundo número, Machado assinou a “Revista de Teatros”, escrevendo um total de dezoito textos críticos. Nos números 4, 5 e 17 publicou também as suas “Idéias sobre o Teatro”, três artigos nos quais não comentava os espetáculos em cartaz, mas estendia-se em reflexões sobre a situação e os problemas do teatro brasileiro (Faria, 2004, p. 305).

8 Publicada originalmente de 11/09/1859 a 10/01/1860.

9 Publicada originalmente de 29/03/1860 a 1879.

10 “Machado emitiu dezesseis pareceres para o Conservatório Dramático, nos quais julgou 17 peças. O primeiro, a 16 de março de 1862, o último, a 12 de março de 1864” (Faria, 2004, p. 319).

vida” (Assis, 1957, p. 30) ou um “desenho completo de caracteres, uma reprodução graciosa de fatos que se dão na vida social” (Assis, 1957, p.57-58). Mas o crítico também destaca que o dramaturgo deve estabelecer “a distância que há, entre os traços largos da pintura, e a implacável minuciosidade do daguerreotipo” (Assis, 1957, p.183), refutando a reprodução para salientar a importância da interpretação. Sob esse aspecto assinala, ainda, que “a poesia não tem o dever de copiar integralmente a história sem cair no papel secundário e passivo do cronista” (Assis, 1957, p. 205). Paralelamente, Machado sublinha aspectos formais,<sup>11</sup> avaliando, por um lado, a qualidade da versificação, das ações, de seu desenvolvimento e do diálogo, que deve ser simples e dinâmico, e conferindo especial atenção aos caracteres, os quais devem ser “desenhados com maestria e fineza de traços” (Assis, 1957, p. 40) ou serem o resultado de “uma pintura [...] verossímil [...]” (Assis, 1957, p. 73). Por outro lado, o cronista refuta ações desconexas e supérfluas, privilegiando a concisão nas situações, a nitidez e a simplicidade na linguagem, a sobriedade nos cenários e uma decoração adequada às circunstâncias da peça dramática.

Nessa mesma década, Machado publicou, na “Semana Literária”, do *Diário do Rio Janeiro*, três artigos<sup>12</sup> sobre a arte teatral brasileira, visualizando, no terceiro, produções de José de Alencar, a quem dedica os folhetins dos dias 6, 13 e 27 de março. Para o crítico, o autor de *Iracema* conjugaria a fecundidade artística a qualidades essenciais à dramaturgia: a concentração em uma ideia geradora do drama, a composição bem-sucedida das personagens, a qualidade dos diálogos, a fidelidade a hábitos e usos peculiares da sociedade representada, a transposição detalhada de minúcias da vida social. Portanto, em Alencar, o crítico encontra a pintura fiel de uma época, mas também “os elementos que guardam a vida [...] mesmo através das mudanças do tempo” (Assis, 1986c, p. 870-71). Na mesma seção, Machado dedicou um estudo à obra teatral de Joaquim Manuel de Macedo<sup>13</sup>, e as opiniões que externa estabelecem clara oposição entre as produções desse escritor e as de José de Alencar.

Com efeito, Machado expõe opiniões sobre os espetáculos cênicos sem condescendência, pautando sua crítica em convicções estéticas<sup>14</sup>. Ele se fundamenta no pressuposto de que a arte dramática deve traduzir o âmbito social em que se inscreve; apresentar ações sequencialmente articuladas; compor caracteres consistentes e verossímeis; explorar a potencialidade da linguagem verbal, que deve ser eloquente, mas nunca desmedida; atender a uma finalidade moralizadora; promover a adesão do espectador por meio da exposição de minúcias da vida. Em seus julgamentos, Machado demonstra, pois, um “conhecimento profundo da matéria”, procede a uma “análise refletida dos aspectos formais” e expõe uma “interpretação arguta das ideias” (Faria, 2004, p. 326), organizando uma espécie de

11 Referindo-se a *Cobé*, drama de Manuel de Macedo, Machado registra o seguinte: “É um belo drama como verso, como ação, como desenvolvimento. Um pincel adequado traçou com talento os caracteres, desenhou a situação” (Assis, 1957 p. 32).

Em relação à peça *A honra de uma família*, encenada sem o nome do autor, faz este comentário: “Depois os cinco atos que decorrem são uma série continuada de cenas, importantes todas, de um acabado completo, como ação, como diálogo, como estilo, como sentimento. Os caracteres do primeiro plano estão desenhados com maestria e fineza de traços” (Assis, 1957 p. 40).

12 No primeiro, Machado analisa o teatro nacional, reflete sobre as mudanças operadas na dramaturgia brasileira, decorrentes da passagem do período romântico para o realista que não produzira peças originais e defende a necessidade da subvenção da arte dramática com recursos públicos (Assis, 1986c, p. 864). No folhetim subsequente, enfoca o teatro de Gonçalves de Magalhães, em que não encontra uma verdadeira vocação dramática (Assis, 1986c).

13 “Semana Literária”, seção do *Diário do Rio de Janeiro*, de 1º e 08 de maio de 1866.

14 Escreve Machado na introdução da crítica a *Mãe*, peça de José de Alencar: “Protesto desde já uma severa imparcialidade, imparcialidade de que não pretendo afastar-me uma vírgula; simples revista sem pretensão a oráculo, como será este folhetim, dar-lhe-ei um caráter digno das colunas em que o estampo. Nem azorrague, nem luva de pelica; mas a censura razoável, clara e franca, feita na altura da arte e da crítica” (Assis, 1986a, p. 837).

programa, cujos princípios, concebidos a partir do exercício da crítica, contribuem para sua formação como escritor e se mostram no processo de criação de seus textos ficcionais.

## PRESENÇA DE RECURSOS DO DRAMA EM CONTOS

Ao definir, na *Poética* (1896), a categoria do modo de representação de ações humanas, Aristóteles apresenta duas grandes divisões, afirmando que a criação poética pode dar-se por intermédio de narrativa, quando o poeta assume a personalidade de outros ou a sua própria, ou por meio da encenação dramática, isto é, quando a imitação ocorre por meio das ações das próprias pessoas imitadas. Por essa razão, “tais composições se denominam dramas, pelo fato de imitarem agentes (drontas)” (Aristóteles, 1986, p. 106), e a encenação de ações pode dar-se na forma de tragédias e de comédias.

A divisão da poesia segundo o modo da imitação remete à *República*<sup>15</sup> de Platão (2000), pensador de quem Aristóteles foi discípulo. No diálogo que desenvolve no “Livro III” com seus interlocutores, Sócrates conclui que, na poesia, existem três modalidades de narrativas: a narrativa pura, quando é o próprio “poeta” que fala e em que os enunciados das personagens se fundem no discurso indireto, modo exemplificado pelos ditirambos; a imitação ou mimese, característica da tragédia e da comédia, em que ocorre a transposição direta dos enunciados das personagens; e uma modalidade mista, resultante da junção das duas formas narrativas anteriores, manifestada na epopeia.

A classificação dos modos de representação estabelece-se, pois, a partir de duas formas distintas, a narrativa e a mimética: na primeira, evidencia-se a presença da subjetividade narradora; na segunda, salientam-se os diálogos das personagens. Essa distinção viria a ser retomada pelo movimento teórico-crítico, situado na segunda metade do século XIX, que pretendia estabelecer as bases do caráter artístico da ficção, radicando-o na verossimilhança e na concretude da representação. A representação mimética ou dramática dos acontecimentos passa a ser, então, concebida como recurso mais adequado à realização de tal objetivo, mas a dupla possibilidade do modo narrativo, que permite ao narrador não apenas narrar, mas também transpor as palavras dos agentes, mantém-se como procedimento específico do modo narrativo, atuando sobre a receptividade dos leitores.

Machado de Assis explora essa dupla possibilidade e aprofunda a dimensão mimética do ato narrativo, mas essa orientação estética não traz “a presença física de um ator” característica fundamental da dramaturgia, em que “público e ator estão um em face do outro, durante o desenrolar do espetáculo” (Magaldi, 1985, p. 7). Entretanto, se o “fenômeno teatral não se processa sem a conjugação da tríade – ator, texto e público” –, na narrativa em que predomina a representação mimética, a ato de leitura alicerça-se na tríade narrador-texto-narratário, e a ausência do ator e do palco passa a ser substituída, respectivamente, pela atuação das personagens e pela instalação de um cenário fictício, aspectos acionados pelo poder da imaginação do receptor. Paralelamente, o narrador, assumindo vicariamente o lugar do autor, põe a narrativa em cena, apresentando-se como uma subjetividade que dialoga com o receptor; transpondo os acontecimentos de modo que produzam efeitos de presentificação; valendo-se das “palavras como substitutos da arte pictórica; obrigando o leitor não apenas a ouvir, mas, sobretudo, a ver sob o influxo das ações das personagens e através de seu ângulo perceptivo” (Saraiva, 2009, p. 28).

15 Os diálogos de Platão, que constituem o livro *República*, passam-se entre Sócrates, o mestre, e seus discípulos.

Essas decisões técnico-composicionais, somadas aos princípios expressos por Machado de Assis na avaliação de peças dramáticas, são parâmetros para a análise de “A cartomante”, com o intuito de estabelecer correlações entre procedimentos discursivos da narrativa e os utilizados na arte dramática.

## REPRESENTAÇÃO DA ENCENAÇÃO TRAGICÔMICA

O conto “A cartomante” foi publicado em 28 de novembro de 1884, na *Gazeta de Notícias*, e depois incluído na coletânea intitulada *Várias Histórias*, que veio a público em 1896, “quando o autor estava no auge de sua carreira literária, já tendo oferecido aos leitores dois de seus maiores romances: *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*”.<sup>16</sup> A coletânea compõe-se de 16 contos,<sup>17</sup> e, dentre esses, além de “A cartomante”, mais três investem na representação de relações adúlteras<sup>18</sup>, efetivadas ou desejadas: “Uns braços”, “Mariana” e “Dona Paula”.

As ações de “Uns braços” situam-se em 1870, as de “Mariana”, em 1872 e em 1890, e as de “Dona Paula” ocorrem em 1882, mas remetem, por meio de uma analepse, a um episódio de infidelidade conjugal de 1852; as ações de “A cartomante” se passam em 1869. A diegese de outro conto que trata de relações adúlteras, “Singular ocorrência”, publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1883, e mais tarde, em *Histórias sem data*, também se situa na década de 1860. A coincidência da contextualização temporal dessas narrativas nas décadas de 1850 e de 1860 e no início de 1870 confirma a importância, para Machado de Assis, da relação do tema do adultério com a historicidade, tema com o qual ele se familiarizara, como leitor de textos narrativos ou dramáticos ou como apreciador de peças teatrais, nessas mesmas décadas.

Adepto do realismo francês, cujas peças eram encenadas no *Teatro Ginásio Dramático*, Machado assistiu a peças que tratavam do adultério e da contraposição do vício à virtude, como *As mulheres de mármore*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust, encenada em 1855, *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, apresentada em 1856 e *Dalila*, de Octave Feuillet, encenada em 1858 (Faria, 2004). O *Suplício de uma mulher*, de Alexandre Dumas Filho e Emile de Girardin, trazido o público em setembro de 1865, em tradução do próprio Machado, também é um libelo contra o adultério. O escritor participou, igualmente, das discussões geradas pela polêmica da proibição, pela censura, da encenação, no Ginásio Dramático, da peça de José de Alencar, *As asas de um anjo*, em 1858, e teceu comentários críticos sobre outra produção do romancista e dramaturgo, *O que é o casamento?* levada à cena em 1862, no Ateneu Dramático.

Ao remeter o tempo da diegese dos contos referidos acima às décadas em que peças teatrais denunciavam o adultério como uma mancha da sociedade burguesa, enalteciam a adúltera ou a prostituta arrependida que se encaminhava para a regeneração ou expunham o equívoco de dramas familiares gerados pela mera suspeita de adultério, Machado estabelece um diálogo com essas produções, nelas

16 SENNA, Marta de. Nota da edição eletrônica de *Várias histórias*. Disponível em: <https://machadodeassis.net/texto/@id/30355>. Acesso em: 1 de out. de 2023.

17 O livro traz os seguintes contos: “A cartomante”, “Entre santos”, “Uns braços”, “Um homem célebre”, “A desejada das gentes”, “A causa secreta”, “Trio em lá menor”, “Adão e Eva”, “O enfermeiro”, “O diplomático”, “Mariana”, “Conto de escola”, “Um apólogo”, “Dona Paula”, “Viver!” e “O cônego ou metafísica do estilo”.

18 O primeiro conto publicado por Machado de Assis, em 1858, “Três tesouros perdidos”, tem por tema o adultério. Cf. Assis (1986b, p. 739-740).

reconhecendo a competência para transpor a vida social de modo detalhado, mas recusando-se a adotá-las como modelo.

O olhar do escritor volta-se também para o contexto e encontra a transposição de práticas sociais no jornal, onde visualiza anúncios de cartomantes, também chamadas sonâmbulas, e informações sobre assassinatos. Abstraídos da realidade social, esses assuntos se cruzam com as peças teatrais que têm o adultério por tema, e essa convergência sugere a Machado a junção do cômico – a credulidade –, ao trágico – o assassinato – para vingar a infidelidade conjugal, como se verifica em “A cartomante”.

Nesse conto, a estrutura da história desenvolve-se em três etapas, organizadas cronológica e logicamente, como atos de um drama. A situação inicial trata do reencontro de amigos de infância, Vilela e Camilo, em que se dá, também, a apresentação de Rita, a esposa do primeiro. A amizade possibilita o envolvimento amoroso de Rita com Camilo, mas a tranquilidade dos amantes é perturbada por uma carta anônima, dirigida a Camilo, a qual registra ser o romance extraconjugal de conhecimento público. A apreensão da mulher, gerada pela carta que a leva a duvidar dos sentimentos do amante, estimula-a a procurar uma cartomante. Essa a tranquiliza, e Camilo a repreende porque não acredita em superstições. Novas cartas chegam, e Rita decide comparar seu sobrescrito com correspondências endereças a Vilela, iniciativa infrutífera. Vilela mostra-se sombrio, e os amantes decidem afastar-se por um tempo. No dia subsequente, Camilo recebe um bilhete de Vilela, convocando-o a ir a sua casa com urgência. No caminho, a possibilidade de uma tragédia o atormenta, e o desejo de que seu medo seja infundado impele-o a recorrer à cartomante. As cartas do baralho restituem a tranquilidade a Camilo, mas, ao chegar à casa de Vilela, defronta-se com o corpo de Rita e também ele é assassinado. Amizade, traição e vingança constituem as três etapas da história de “A cartomante”, a que está subjacente a avaliação do narrador, que, por sugestões de seu discurso, aponta a credulidade como a causa da infelicidade dos amantes.

Em “A cartomante”, o contato inicial do leitor com a narrativa ocorre por meio do narrador que o provoca a decifrar um enunciado teatral: “Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (Assis, 1986b, p. 477). Diante da estupefação do suposto leitor, que provavelmente desconhece o enunciado com que Hamlet tenta explicar para Horácio a aparição do fantasma do pai, o narrador altera seu discurso e lhe confere a coloquialidade própria de uma conversa entre duas vizinhas, que trocam mexericos, emendando: “Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras” (Assis, 1986b, p. 477).

A remissão à peça shakespeariana, cujo teor necessita de explicação, a designação de Rita, de Camilo e da cartomante não indicam ao leitor rumos da história a ser narrada, mas apresentam características da subjetividade do narrador. Esse conhece a tragédia de Hamlet, distingue o nível cultural de seus receptores em relação ao próprio, adapta sua forma de expressão à de seus interlocutores e, sobretudo, conhece os eventos que articulam os agentes nomeados.

Dessa forma, instituído em personagem, o narrador dirige-se a sua plateia para esclarecer que Rita explicava a Camilo que, na vida, há coisas incompreensíveis, enquanto este zombava dela, em uma sexta-feira de novembro de 1869, por ter procurado uma cartomante. O esclarecimento sugere que o narrador tem o domínio sobre os fatos a serem enunciados, e o registro da data, por sua precisão, contribui para dar verossimilhança à narrativa, enquanto a referência à sexta-feira sugere, por sua natureza indicial, infelicidade ou azar. Isso posto, o narrador assume o papel de contrarregra e transfere a palavra

a Rita e Camilo que expõem seu posicionamento referente a credices e superstições por meio de um diálogo ou tem seus pontos de vista esclarecidos pelo narrador que, por se valer do discurso indireto livre, transpõe os pensamentos e convicções deles.

Nessa parte da narrativa, correspondente ao primeiro ato de uma peça teatral, o posicionamento de Rita e de Camilo é o centro da enunciação, ela traduzindo o enunciado de Hamlet “por outras palavras” ao declarar sua credibilidade na cartomante que lhe garantira ser ela amada, ele zombando de Rita por ser crédula,<sup>19</sup> mas assegurando-lhe o amor de cuja permanência ela duvidara. Contrapostos, os protagonistas traduzem, por um lado, a rendição a crenças apoiadas no universo mágico e, por outro, a negação dessas convicções, mas sem argumentos racionais que possam sustentá-la. A confiança de Rita rivaliza com a indiferença de Camilo, e a inserção desse diálogo conflitivo na narração, situando a história *in medias res*, exige o estabelecimento do início das ações e a caracterização das personagens nelas envolvidas, bem como a elucidação da citação do enunciado de Hamlet que, descontextualizada, concentra o sentimento da dúvida. O enunciado segundo o qual “há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (Assis, 1986b, p. 477) expande-se para o leitor que se interroga a respeito da justeza das posições dos protagonistas: teria Rita razão ao confiar na cartomante, cujo prognóstico lhe traz tranquilidade? Estaria Camilo certo ao zombar da credice da mulher, ao mesmo tempo em que se sente lisonjeado com os temores que a afligem pelo medo de perdê-lo? Além disso, o leitor se pergunta que função atribuir à descontextualização e conseqüente rebaixamento do enunciado de Hamlet, que migra da tragédia para povoar as incertezas de uma “dama formosa e tonta” (Assis, 1986b, p. 478)

A partir desse preâmbulo, o narrador introduz o segundo ato, e passa a apresentar os personagens: Vilela e Camilo eram amigos de infância. O primeiro “seguiu a carreira de magistrado”, o segundo “entrou no funcionalismo”. Em 1869, Vilela retorna da província, acompanhado de Rita, sua esposa, e Camilo recebe o casal. O narrador interpreta o encontro e refere a ternura do olhar trocado entre os amigos e a impressão de Camilo a respeito de Rita: “era graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa”. Acrescenta, ainda, que Rita tem 30 anos, Vilela 29 e Camilo 26, “entretanto, o porte grave de Vilela, fazia-o parecer mais velho que a mulher, enquanto Camilo era um ingênuo na vida moral e prática” (Assis, 1986b, p. 479).

Apresentadas as personagens, cujo elo integrador é a ternura por e de Vilela, o narrador recorre a figuras sensoriais para dar forma às ações que, presididas por Rita, conduzem à traição e à catástrofe. Inicialmente, a protagonista é apontada como enfermeira moral de Camilo, quase uma irmã, mas é mulher e bonita, razão por que, movido pelos instintos, Camilo nela e em volta dela aspira o “odor di femmina”, “para incorporá-lo em si próprio” (Assis, 1986b, p. 479). A ênfase da assimilação física do corpo feminino sucede à descrição dos “olhos teimosos de Rita”, que procuravam os de Camilo, “que os consultavam antes de o fazer ao marido”, gesto complementado por “mãos frias” e “atitudes insólitas” (Assis, 1986b, p. 479). Em seqüência, o exercício da sedução feminina e a rendição do homem ao seu fascínio são explicitados por uma comparação em que a potencialidade da linguagem verbal substitui a encenação dramática: “Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita, como uma serpente,

19 O narrador explica a atitude de Camilo: “Também ele, em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de credices, que a mãe lhe inculcou e que aos vinte anos desapareceram. [...] Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento: limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando” (Assis, 1986b, p. 478).

foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca” (Assis, 1986b, p. 479).

A eloquência da metáfora suscita no leitor sensações visuais, táteis e gustativas, e essa sinestesia constrói, concretamente, a figura da personagem, sobre a qual recai uma avaliação negativa, sintetizada no termo “serpente”. Símbolo do mal, o termo presentifica a culpa de Eva por ter sucumbido à tentação e ter seduzido Adão, levando-o a pecar também. Portanto, a comparação do narrador filia-se, por analogia, ao legado judaico-cristão da concepção do pecado e da culpa, assumida pelo sistema patriarcal burguês, que condena a mulher adúltera pelo rompimento de padrões morais, de valores éticos e de princípios religiosos.

A composição dos personagens é constituída, também, pelos objetos que os circundam e que funcionam como metonímia ou como indício de seus traços. Sob essa perspectiva, salienta-se a importância da passagem em que o narrador relata que Camilo, “fazendo [...] anos, recebeu de Vilela uma rica bengala de presente, e de Rita apenas um cartão com um vulgar cumprimento a lápis, e foi então que ele pôde ler no próprio coração; não conseguia arrancar os olhos do bilhete. Palavras vulgares; mas há vulgaridades sublimes, ou, pelo menos, deleitosas” (Assis, 1986b, p. 479).

Os objetos,<sup>20</sup> bengala e cartão, são signos conotativos que qualificam as personagens e contribuem com a ação dramática. A bengala remete à velhice precoce de Vilela e representa o órgão sexual masculino, cuja potência, o marido de Rita transfere ao amigo em um gesto simbólico, como se sugerisse um encontro erótico ou como se concordasse com o adultério. O cartão, por sua vez, é substitutivo de Rita e confirma, a despeito da beleza dela, o aspecto negativo de sua imagem, pois integra o descumprimento da etiqueta social, indicado pela escrita a lápis e à vulgaridade da linguagem. Paralelamente, Camilo, demonstra sua falta de experiência e de intuição ao deleitar-se com o bilhete em que encontra a expressão de seu desejo, sem prevenir-se contra a cilada que ele insinua e que as cartas anônimas viriam denunciar.

Em decorrência da traição ao amigo, Camilo sente escrúpulos e remorsos que, aos poucos, desaparecem. Para explicitar esse estado de ânimo, o narrador recorre a imagens metafóricas que presentificam, para o leitor, a interioridade dos amantes:

Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos, sem padecer nada mais que algumas saudades, quando estavam ausentes um do outro. A confiança e estima de Vilela continuavam a ser as mesmas (Assis, 1986b, p. 479).

A adaptação de Camilo à dissimulação e ao engano, circunstância que o constrange, é expressa pela metáfora do “sapato” novo e apertado, que, por meio do uso, se alarga e se acomoda ao pé, deixando de causar dor. Como extensão do signo sapato, o adultério é apresentado como uma estrada cujos sabores e dificuldades, nomeados como ervas e pedregulhos, são ultrapassados sem dificuldades. Os termos, que traduzem referentes concretos, ativam a percepção sensorial do leitor que desenha, em sua mente, o trecho verbalmente enunciado, compreendendo a dimensão do envolvimento dos amantes

20 Para Bogatyrev, os objetos e os elementos que são signos possuem dois objetivos: o de caracterizar (determinar as personagens e o lugar da ação de maneira eficaz) e o de participar, portanto, da ação dramática (Bogatyrev, 1988, p. 74). Por conseguinte, o autor explica que “os objetos que representam no palco um papel de signo assumem, na representação, traços, qualidades e marcas que não têm na vida real. As coisas, tal como o próprio ator, renascem no teatro, diferentes” (Bogatyrev, 1988, p. 75).

que, sustentado pelo fingimento, anula os constrangimentos gerados pela traição. A tranquilidade deles encontra paralelo no enunciado com que o narrador conclui o segundo ato: “A confiança e a estima de Vilela continuavam a ser as mesmas” (Assis, 1986b, p. 479). Entretanto, o recebimento de uma carta anônima quebra a tranquilidade dos amantes e contrapõe essa nova situação a que era inspirada pela certeza de que Vilela de nada suspeitava. O contraste é registrado no enunciado do narrador que recorre à conjunção adversativa para evidenciar a mudança: “Um dia, **porém**, recebeu Camilo uma carta anônima” (Assis, 1986b, p. 479).

A tensão gerada pela carta expõe o conflito dos participantes do triângulo amoroso, e esse elemento essencial à representação dramática é instituído por procedimentos narrativos distintos dos da etapa anterior. No episódio que conduz ao desfecho, ou no terceiro ato, a narração privilegia a representação mimética, evidenciando-se o uso dos discursos direto e indireto livre, e a descrição de um cenário, que se conjuga à descrição das personagens.

“Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora” (Assis, 1986b, p. 480) é a exigência imposta por Vilela a Camilo que, diante do bilhete recebido na repartição, observa que “teria sido mais natural chamá-lo ao escritório; por que em casa?” (Assis, 1986b, p. 480). As personagens estão distanciadas espacialmente, mas o tom incisivo das palavras de Vilela e a interrogação de Camilo sublinham o confronto, complementado por informações do narrador onisciente. Assim, o leitor acompanha Camilo em seu trajeto até a casa de Vilella, toma conhecimento de que tem medo, que deseja recuar, que tem certeza de que seu relacionamento com Rita é conhecido pelo marido e imagina que será assassinado. Além disso, as palavras do bilhete estão desenhadas diante dos olhos de Camilo, são pronunciadas e contestadas: “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora. [...] Vem, já, já, para quê?” (Assis, 1986b, p. 481).

O tálburi em que Camilo se encontra é impedido de prosseguir porque “a rua da [Guarda Velha] estava atravancada com uma carroça, que caíra”. O protagonista, então, repara “que ao lado, à esquerda, ao pé do tálburi” (Assis, 1986b, p. 481) ficava a casa da cartomante, a quem Rita consultara. A indicação precisa da localização da casa é secundada pelo olhar, e Camilo vê “as janelas fechadas, quando todas as outras estavam abertas e peçadas de curiosos do incidente da rua. Dir-se-ia a morada do indiferente Destino” (Assis, 1986b, p. 481).

O narrador reproduz os gestos de Camilo, que “reclinou-se no tálburi, para não ver nada” para, depois, “inclinar-se e fitar a casa” (Assis, 1986b, p. 481). A gestualidade do protagonista remete a sua inquietação interior, onde surge a ideia de ouvir a cartomante, ideia que ganha a forma de “vastas asas cinzentas”, que se movem “em giros concêntricos” até pousar. Paralelamente, Camilo vê a possível violência de seu encontro com o marido de Rita, enquanto “a casa olhava para ele, e as pernas queriam descer e entrar...” (Assis, 1986b, p. 481). A formulação da sequência, em que o medo domina o protagonista e o leva a procurar a cartomante, é instituída por imagens, como a metáfora e a personificação, que invocam a participação do leitor, colocando-o diante de uma cena em que a personagem se debate entre ir ou não ao encontro de Vilela, ao mesmo tempo em que decide assumir “o inexplicável de tantas coisas” (Assis, 1986b, p. 481) e entrar na casa da cartomante.

A menção a sensações visuais, táteis e auditivas compõe a descrição da casa, e o leitor é convidado a atentar para suas sugestões semânticas, as quais Camilo não percebe: a pouca luz, “os degraus, comidos dos pés, o corrimão, pegajoso”. Apesar do cenário, que em nada lembra o templo de um oráculo, Camilo bate à porta, “uma, duas, três pancadas”, até ser recebido pela cartomante e, junto com ela, sobe ao

sótão, “por uma escada ainda pior que a primeira e mais escura”. Essa escada dá acesso a uma salinha, “mal alumada por uma janela, que dava para o telhado dos fundos. Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza, que antes aumentava do que destruía o prestígio” (Assis, 1986b, p. 481-482).

Signos disfóricos interpõem-se entre Camilo e seu desejo: a escuridão, a deterioração dos degraus, a sujeira, a localização da sala, os trastes, a pobreza, os quais indiciam a falta de prestígio da cartomante, o aspecto dela, uma “mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos” (Assis, 1986b, p. 482). Por indicação da cartomante, o protagonista senta-se de frente para a luz, enquanto ela fica do lado oposto, o que lhe permite observá-lo (por debaixo dos olhos), ao mesmo tempo em que embaralha “cartas compridas e enxovalhadas” (Assis, 1986b, p. 482).

Instituído o cenário e seus figurantes, a narração se expande com a transposição de um diálogo, a que são acrescentadas descrições da gestualidade:

— Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto...

Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo.

— E quer saber – continuou ela – se lhe acontecerá alguma coisa ou não...

— A mim e a ela – explicou vivamente ele.

A cartomante não sorriu; disse-lhe só que esperasse. Rápido pegou outra vez das cartas e baralhou-as, com os longos dedos finos, de unhas descuidadas; baralhou-as bem, transpôs os maços, uma, duas, três vezes; depois começou a estendê-las. Camilo tinha os olhos nela, curioso e ansioso (Assis, 1986b, p. 482).

Embora não haja aqui o espaço de um auditório, o leitor está diante dos atores, em que se inclui o narrador no papel de um observador, que reproduz os gestos da cartomante, demarcando-os pelo uso da pontuação e conferindo-lhes, por vezes, a cadência rítmica de sua execução, como em “transpôs os maços, uma, duas, três vezes” (Assis, 1986b, p. 482). Além disso, o narrador expressa uma avaliação sobre a mulher ao mencionar as “unhas descuidadas”, que trazem informações sobre sua situação material, seus hábitos e, até mesmo, sobre traços do seu caráter. Igualmente, refere a ansiedade de Camilo que se inclina sobre a mesa “para beber uma a uma as palavras” (Assis, 1986b, p. 482) da cartomante, ansiedade que aumenta quando a pitonisa afirma: “As cartas dizem-me...”. O suspense é demarcado pelas reticências, e as revelações são sintetizadas pelo discurso transposto do narrador, segundo o qual a cartomante declarara que Camilo não deveria ter medo de nada. “Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo” (Assis, 1986b, p. 482).

A interlocução do protagonista com a cartomante instala uma sobreposição de olhares,<sup>21</sup> que presentificam as ações: a mulher observa Camilo (que apenas olha sem ver), o narrador observa a ambos, e o espectador, ao receber as informações e impressões, as reconstitui por meio da visão. Essa sobreposição de olhares associa-se à concepção de teatro, da qual a ideia de visão faz parte, mas nela também se insere o exercício da encenação, do embuste, aqui efetivado pela farsa da cartomante.

Na sequência dessa cena, a qual engloba o pagamento da mulher e a despedida de Camilo, gestos e atitudes são referidos pelo narrador, mas a narração também é intercalada por diálogos, mantendo-se o caráter mimético do discurso.

21 “A etimologia grega do vocábulo teatro dá-lhe o sentido de miradouro, lugar de onde se vê. O edifício autônomo, de fins idênticos àquele que se chama hoje teatro, se denominava *odeion*, auditório. Na terminologia dos logradouros cênicos da Grécia, *teatron* correspondia à plateia, anteposta à orquestra e envolvendo-a como três lados de um trapézio ou um semicírculo. Não se dissocia da palavra teatro a ideia de visão” (Magaldi, 1985, p. 7).

Entretanto, dissipada a angústia de Camilo pelas palavras da cartomante que profetizara um futuro feliz ao *ragazzo innamorato*, ele se rende ao mistério que “empolgava-o com as unhas de ferro” (Assis, 1986b, p. 482), ri de seus receios e repreende-se por ter identificado uma ameaça no bilhete de Vilela. Essa mudança de ânimo do protagonista é correlata à alteração do processo enunciativo, pois o narrador passa a adotar o discurso indireto ou diegético para expressar a interioridade de Camilo, procedimento que lembra o aparte teatral.<sup>22</sup> Na exposição, a fé na cartomante se mescla a velhas crenças que justificam a alegria de Camilo e as projeções que faz para o futuro. Por essa razão, “ao passar pela Glória, Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora, até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável” (Assis, 1986b, p. 483).

Todavia, o futuro de Camilo esgota-se quando sobe os seis degraus de pedra da casa de Vilela. Abre-se a porta, e ele e tem diante de si as feições decompostas do dono da casa, que faz um gesto para que o acompanhe. Em uma sala interior, Camilo ainda visualiza o corpo ensanguentado de Rita, antes que Camilo o mate com dois tiros de revólver.

A peripécia, ou a quebra da expectativa de Camilo, antecede a catástrofe, para a qual as ações e seu desenvolvimento conduziram. Dessa forma, na composição de “A Cartomante”, Machado de Assis obedece ao esquema habitual de peças dramáticas que se fundamentam na apresentação de um núcleo potencialmente conflitivo, no desenvolvimento e na solução do conflito, construção que remete à unidade de ação, de tempo e de lugar do gênero trágico. Sob esse aspecto, salientam-se a concisão das situações, a concatenação lógica e cronológica das ações, a composição de caracteres consistentes e verossímeis, os diálogos incisivos, simples e dinâmicos, o cenário sugestivo e adequado à circunstância do episódio do encontro com a cartomante, a presença, ora explícita ora velada do narrador, que avalia os acontecimentos ou se conduz como um contrarregra. Paralelamente, destacam-se as peripécias: a primeira, que rompe com uma antiga amizade para instalar a traição; a segunda, que desmente os desígnios da falsa profetiza, para conduzir Camilo a um previsível destino. A ruptura dos laços de afeto instala a condição para o trágico, pois, ao infringir um valor ético, Camilo cria um conflito insolúvel, o que provoca sua morte.

Entretanto, a análise da concepção da narrativa sob o ângulo da representação dramática exige que se considere a avaliação do narrador, que, orientada pela ironia, introduz o cômico no contexto do trágico. Três elementos expõe a visão irônica do narrador: a recontextualização do enunciado de Hamlet, a caracterização das personagens e a degradação da função profética.

O enunciado que Hamlet dirige ao amigo: “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que sonha a tua filosofia” (Shakespeare, 2017, p. 28) é traduzido por Rita “por outras palavras” e reduzido à explicação de que há muita coisa misteriosa, mas verdadeira neste mundo. Abstraído de seu contexto original, em que justifica a crença de Hamlet no fantasma do pai, o que o obriga a vingar-se do assassinato dele, o enunciado é vulgarizado, visto que é direcionado ao convencimento de Camilo quanto à incapacidade da cartomante de prognosticar o futuro e não mais a um problema existencial. A incongruência entre os dois contextos, o primeiro marcado pelo dilema de Hamlet, o

22 “Trata-se de um discurso da personagem que não é dirigido a um interlocutor, mas a si mesma (e, conseqüentemente, ao público). Diferencia-se do monólogo por sua brevidade e integração no resto do diálogo. O aparte parece escapar à personagem e ser ouvido por acaso pelo público, enquanto o monólogo é um discurso mais organizado, destinado a ser apreendido e demarcado pela situação dialógica”. Disponível em: <https://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-o-que-e-um-aparte-no-teatro/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

segundo pela descrença de Camilo, provoca o riso, que passa a infiltrar-se sob a aparente seriedade da narrativa. A vulgaridade da situação é reforçada pelo cartão que Rita entrega a Camilo no dia do aniversário dele, com um cumprimento escrito a lápis. O apego de Camilo ao bilhete, do qual não consegue arrancar os olhos, explica as notações sublimes que ele confere às palavras vulgares de Rita, estabelecendo-se uma situação paralela, embora oposta, entre essa leitura e a que a protagonista faz do enunciado de Hamlet: enquanto o texto nobre sofre uma degradação, o texto vulgar é elevado, e o tratamento paródico dado ao excerto do drama de Shakespeare passa a estender-se à narrativa como um todo.

Na narrativa de Machado, em consonância com a banalização do excerto de Shakespeare, as personagens de índole elevada e de caráter virtuoso da tragédia são substituídas pelos inconsequentes Rita e Camilo e pelo guardião da moralidade, Vilela. Rita, dama formosa e tonta, instila o veneno da paixão em Camilo, “um ingênuo na vida moral e prática”, a quem falta experiência e intuição (Assis, 1986b, p. 479); Vilela, por sua vez, envolvido com sua banca de advogado, cede seu lugar ao amigo para que ele assuma o entretenimento de Rita: é com Camilo que Rita vai ao teatro, com ele joga damas e xadrez, com ele divide a leitura de livros. Essas pequenas ações conjugam-se à manifestação dos instintos para chegar a ação centralizadora: a traição adúltera.

Ocorre, assim, a harmonia entre os corpos, mas também o exercício da simulação que as cartas anônimas denunciam e que instalam a insegurança dos amantes. Incapazes de apreender os signos do contexto, as personagens Rita e Camilo recorrem à cartomante cujas previsões apontam para um final feliz, segundo o modelo das relações amorosas dos romances-folhetim. Entretanto, a ausência de um posicionamento crítico diante das previsões sublinha a natureza anti-heroica das personagens e leva-as a sucumbir, o que nega a veracidade das profecias. Simultaneamente, a rendição ao desejo, que a Cartomante interpreta a seu favor, acentua os traços burlescos das personagens e seu rebaixamento, integrando-os, sob o ponto de vista do narrador, a uma comédia.

A casa da cartomante, reduzida a um cômodo sujo e escuro, no alto de uma casa na rua da Guarda Velha, salienta a degradação da função profética, degradação que é acentuada pela ausência de um sentido transcendente na ação de predizer o futuro. O oráculo e seus rituais sagrados são substituídos por uma adivinha que troca palavras auspiciosas por uma nota de dez mil-réis.

A ausência da convicção religiosa, a substituição da competência profética pela simulação e a venalidade do ato de prever o futuro conferem um caráter mercantil ao encontro entre Camilo e a cartomante, destruindo o fundamento mítico e expondo “o fetichismo das relações capitalistas, em que o sagrado se transforma em mercadoria de consumo” (Souza Neto, 2012, p. 133). Nesse sentido, a releitura do papel do oráculo salienta a importância da cartomante e o significado do misticismo no cotidiano burguês (Souza Neto, 2012), alterando-se a centralidade da temática da narrativa, que identifica a credulidade e a ingenuidade como causa da infelicidade dos amantes.

Portanto, em “A cartomante”, Machado retoma a temática do adultério presente em seus próprios textos e na dramaturgia dos decênios de 1850 e 1860, para desenvolvê-la a partir de nova concepção. Essa lhe permite, por um lado, traduzir sua avaliação do contexto social e, por outro, promover a finalidade moralizadora que ele confere à arte, garantindo a adesão do leitor, que, situado diante de minúcias da vida, inscritas na ficção, ocupa o lugar de um espectador diante da cena teatral.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.
- ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis*. Obra Completa. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986a. p. 511-639.
- ASSIS, Machado de. A senhora do Galvão. In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis*. Obra Completa. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986b. p. 462-468.
- ASSIS, Machado de. O segredo de Augusta. In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis*. Obra Completa. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986b. p. 80-99.
- ASSIS, Machado de. Mariana. In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis*. Obra Completa. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986b. p. 542-548.
- ASSIS, Machado de. A cartomante. In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis*. Obra Completa. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986b. p. 477-483.
- ASSIS, Machado de. O passado, o presente e o futuro da literatura. In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis*. Obra Completa. Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986c. p. 785-789.
- ASSIS, Machado de. Ideias sobre o teatro. In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis*. Obra Completa. Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986c. p. 789-794.
- ASSIS, Machado de. A crítica teatral. José de Alencar: Mãe In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis*. Obra Completa. Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986c. p. 837-841.
- ASSIS, Machado de. Ideias Vagas: a Poesia; Ideias Vagas: a Comédia Moderna; Ideias Vagas: os Contemporâneos – Mont'Alverne. In: MASSA, Jean-Michel. *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965. p. 29- 35.
- ASSIS, Machado. Revista de teatros. In: ASSIS, Machado. *Obras completas de Machado de Assis*. Crítica Teatral. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: Jackson, 1957. p. 25-143.
- ASSIS, Machado. Revista dramática. In: ASSIS, Machado. *Obras completas de Machado de Assis*. Crítica Teatral. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: Jackson, 1957. p. 144-291.
- BOGATYREV, Petr. Os signos do teatro. In: GUINSBURG, Jacob; NETTO, José Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. (org.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 71-147.
- FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro. *Estudos Avançados*, São Paulo, Brasil, v. 18, n. 51, p. 299-333, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10016>. Acesso em: 10 abr. 2024.
- MAGALDI, Sábado. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1985.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: Editora da UFPA, 2000.
- SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias*. São Paulo: Editora da USP; Nankin, 2009.
- SHAKESPEARE, William. *Como gostais*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2017. E-book.
- SOUSA NETO, Dário Ferreira. A cartomante: uma tragicomédia machadiana. *Machado Assis Linha*, v. 5, n. 9, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1983-68212012000100010>. Acesso em: 12 de Jun. 2012.