

CENTRO UNIVERSITÁRIO BARÃO DE MAUÁ

GABRIEL AZEVEDO TEIXEIRA

**ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE “A CARTOMANTE” E “MARIANA”, DE
MACHADO DE ASSIS**

Ribeirão Preto – SP

2020

GABRIEL AZEVEDO TEIXEIRA

**ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE “A CARTOMANTE” E “MARIANA”, DE
MACHADO DE ASSIS**

Trabalho de conclusão de curso de Letras
– Licenciatura Plena do Centro
Universitário Barão de Mauá, para
obtenção do título de licenciatura.

Orientador: Dr. André Luiz Alselmi.

Ribeirão Preto – SP

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

T266a

Teixeira, Gabriel Azevedo

Análise comparativa entre "A cartomante" e "Mariana", de Machado de Assis/ Gabriel Azevedo Teixeira - Ribeirão Preto, 2020.

42p.

Trabalho de conclusão do curso de Letras Português e Inglês - Licenciatura Plena do Centro Universitário Barão de Mauá

Orientador: André Luiz Alselmi

1. Machado de Assis 2. Conto 3. Realismo I. Alselmi, André Luiz II. Título

CDU 821.134.3(81)-31.09

Bibliotecária Responsável: Iandra M. H. Fernandes CRB⁸ 9878

GABRIEL AZEVEDO TEIXEIRA

**ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE “A CARTOMANTE” E “MARIANA”, DE
MACHADO DE ASSIS**

Trabalho de conclusão de curso de Letras
– Licenciatura Plena do Centro
Universitário Barão de Mauá, para
obtenção do título de licenciatura.

Data de aprovação: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Dr. André Luiz Alselmi
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Examinador 2
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Examinador 3
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Ribeirão Preto

2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais pelo carinho, por terem sempre me incentivado aos estudos, e por sempre acreditarem em meu potencial.

À instituição Barão de Mauá e seus funcionários por terem me acolhido tão bem durante esses anos.

Aos meus professores por terem tornado minhas noites mais alegres, por serem gentis, carinhosos e atenciosos comigo e com todos os outros alunos, e pelo empenho e dedicação à docência.

Ao meu orientador, André, pela ajuda e orientação deste trabalho, e também pelo seu excelente trabalho como professor e como coordenador do curso.

Aos meus amigos Arthur, Jacqueline, Marcos, e Matheus por uma década de amizade, e espero que seja a primeira de muitas outras.

“Quando se respeita alguém não
queremos forçar a sua alma sem o seu
consentimento”

(Simone de Beauvoir)

RESUMO

Este trabalho possui como objetivo analisar os contos “A Cartomante” (1884) e “Mariana” (1891), de Machado de Assis, destacando suas relações sociais no contexto do século XIX. O estudo foi desenvolvido a partir de leitura e fichamento de textos – do campo da teoria literária e da fortuna crítica do autor – seguida de análise dos contos, com aplicação da teoria estudada. Inicialmente, será discutido o conceito de conto, desde as suas origens como algo mítico e folclórico até se consolidar como gênero literário no século XIX. Para isso, estudamos autores como Massaud Moisés e Antonio Candido para tratar sobre o conto como gênero literário e sobre a obra machadiana. Buscando melhor entender a especificidade e controvérsia desse gênero, será apresentado o conceito de *intensidade* nos contos, elaborado por Edgar Allan Poe e posteriormente continuado por Júlio Cortázar. Ao analisar os contos, focaremos na questão do adultério, levando em consideração o contexto da época, e na construção do discurso narrativo, mostrando como o discurso do narrador é permeado por elementos como polifonia, intertextualidade e ironia.

Palavras-chave: Machado de Assis. Conto. Literatura brasileira. Realismo.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the short stories “A Cartomante” (1884) and “Mariana” (1891), written by Machado de Assis, highlighting its social relations in the context of the 19th century. The study was conducted based on reading and annotation of texts on the field of literary theory and on the author's critical literature, and it will be followed by the short stories analysis, applying the studied theory. The concept of short story will be discussed initially, from its origins as something mythic and folkloric to its consolidation as a literary genre in the 19th century. To achieve this, we have studied authors such as Massaud Moisés and Antonio Candido to discuss about the short story as a literary genre and about Machado de Assis' work. Pursuing a better understanding of the short story's specificity and controversy, the concept of intensity in short stories will be presented, which was elaborated by Edgar Allan Poe and later continued by Júlío Cortázar. Upon analyzing both short stories, our discussion will focus on the presence of adultery, taking into account the context of that time, and how the narrative discourse is made, showing that the narrator's discourse is permeated by elements such as polyphony, intertextuality and irony.

Key-words: Machado de Assis. Short story. Brazilian literature. Realism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	O CONTO DE MACHADO DE ASSIS	12
2.1	As origens do conto	12
2.2	Teoria e considerações sobre o conto	16
2.3	A obra de Machado de Assis	19
3	ANÁLISE DE “A CARTOMANTE”	23
3.1	Contextualização e enredo	23
3.2	Caracterização das personagens	26
3.3	O discurso do narrador	30
4	ANÁLISE DE “MARIANA”	34
4.1	Contextualização e enredo	34
4.2	O espectro de 1872	36
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
	REFERÊNCIAS	42

1 INTRODUÇÃO

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) é um dos mais célebres e renomados escritores brasileiros. Em sua vasta obra, destacam-se principalmente seus romances e contos. Começou a criar gosto pela literatura ainda jovem, e seu primeiro trabalho foi como auxiliar de tipógrafo, o que lhe possibilitou conhecer importantes jornalistas e escritores, como Manuel Antônio de Almeida (CHAUVIN, 2012, p. 16). Em 1858, publicou seu primeiro conto, “Três tesouros perdidos”, no jornal *A Marmota Fluminense*.

De origem humilde, Machado de Assis conseguiu ascender socialmente conforme seus textos foram ganhando notoriedade, ocupando cargos públicos de renome, e tornou-se amigo de figuras importantes, como o editor literário Paulo Brito e o imperador Dom Pedro II, conforme aponta Chauvin (2012, p. 17). Isso possibilitou a Machado conhecer as duas camadas sociais distintas que habitavam o mesmo Rio de Janeiro do século XIX, sendo o contexto político da época marcado pelo abolicionismo e pela disputa entre liberalismo e republicanismo.

Em seus contos, o escritor brasileiro buscou retratar a sociedade fluminense em diversas situações do cotidiano. Para Machado, o conto atendeu bem a essa proposta, pois a maleabilidade do gênero permitiu ao escritor explorar as suas diferentes tonalidades: desde a atmosfera de mistério, como em “A Cartomante” e “A Causa Secreta”, até um diálogo entre um pai e um filho, retratando a mediocridade da classe média, como em “Teoria do Medalhão”. Sônia Brayner afirma:

Machado de Assis é o retratista da sociedade carioca na segunda metade do século XIX. A população de seus contos é retirada de uma classe média urbana surpreendida na construção de sua imagem. Os desatinos da imitação estrangeira, da aparência pretensiosa e vazia, do palavreiro pomposo dessa busca são ridicularizados com bom humor nas teias de um narrador sempre presente a dirigir a atenção do leitor. (BRAYNER, 1980, p. 9)

A preocupação em retratar o cotidiano e criticar a hipocrisia e mediocridade da burguesia ocorreu devido ao contexto do século XIX, em que os escritores buscaram se afastar da estética românica e privilegiaram em seus textos correntes teóricas como o darwinismo, o positivismo e o determinismo. Além disso, Barros (1985, p. 14) observa que houve duas vertentes do realismo literário, uma de origem franco-americana e outra de origem russa. A primeira possuiu como principais escritores

Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant, e seus contos são marcados pelo retrato de um episódio, com foco maior nos acontecimentos, evitando “desfechos simplistas”. Já a de origem russa foi marcada por escritores como Ivan Turguêniev e Anton Tchekov, que deram foco à psicologia, tentando “captar a essência da humanidade, revelada em momentos de crise”. Notam-se bem essas influências na obra machadiana, como o desfecho impactante e não solucionado e o trabalho com a psicologia humana de suas personagens.

Muitas das obras de Machado de Assis deixam questões em aberto, para as quais o leitor jamais consegue obter uma resposta. É justamente o que acontece nos contos “A Cartomante” (1884) e “Mariana” (1891), em que há um triângulo amoroso e inúmeras perguntas sem respostas. Dentre essas perguntas, pode-se destacar o conhecimento do adultério ou não pela personagem cartomante, e, em “Mariana”, a possível tentativa de vingança ou não por Xavier, além da existência ou não de um amor entre Mariana e Evaristo.

Ambos os contos possuem a típica influência do Realismo de retratar a hipocrisia da alta sociedade, principalmente na relação do adultério com o casamento e na relação entre religiosidade e ceticismo. “A Cartomante” é um dos contos de Machado de Assis mais conhecidos e aclamados pelo público; “Mariana”, por sua vez, nunca obteve o mesmo reconhecimento, carecendo até hoje de estudos, apesar de ambos comporem a mesma coletânea de contos. Desse modo, a escolha de se analisar o conto “Mariana” possui como finalidade possibilitar uma ampliação nas discussões acerca da obra de Machado de Assis e de seus contos. Ademais, a comparação entre “Mariana” e “A Cartomante” devido às suas semelhanças, visa contribuir, também, para os estudos do período literário do Realismo.

Para realizar as análises, foi feita uma pesquisa bibliográfica para conceituar o que é o conto, desde suas origens até suas transformações no século XVIII e XIX. Para isso, foram utilizadas obras de autores como Antonio Candido e Massaud Moisés, para delimitar o que é a narrativa como gênero literário e como o conto se define em relação ao romance e à novela. A partir da obra *Formas simples*, de André Jolles, pretendeu-se mostrar a transformação que o conto teve ao longo dos séculos, desde sua origem na oralidade, com caráter folclórico, até o momento em que se constituiu como um grande gênero literário escrito.

Buscando melhor adequar essas conceituações ao gênero conto, no primeiro capítulo, são resgatadas as contribuições dos contistas Edgar Allan Poe e Júlio

Cortázar, a fim de melhor entender esse gênero tão controverso até então e que causa dúvidas até hoje. Poe pode ser considerado o primeiro escritor a abordar formalmente sobre uma teoria do conto, na qual trata sobre a *intensidade* como elemento essencial a qualquer conto. É interessante notar que Machado de Assis era leitor de Poe. Entretanto o escritor brasileiro se consagrou como contista, assim como Poe, mesmo sem seguir os preceitos poeanos na elaboração de seus contos.

Feitas as considerações sobre o conto, são apresentados, na sequência, alguns elementos que caracterizam a obra machadiana, principalmente em relação à ambiguidade, à ironia e ao pessimismo, partindo de obras de autores como Alfredo Bosi, com *O enigma do olhar*, e de Antonio Candido, com *Esquema de Machado de Assis*. Esses teóricos são utilizados a fim de compreender alguns aspectos da narrativa machadiana, como a relação das personagens com o meio em que habitam e a relação discursiva da representatividade do público, postulada por Antonio Candido, em que Machado, ao mesmo tempo que representa e legitima a burguesia, também a crítica, sendo essa crítica extremamente aparente nos dois contos analisados.

O segundo e terceiro capítulo são dedicados à análise dos dois contos. Em primeiro lugar, é feita uma contextualização dos textos e são apresentados os enredos, para, na sequência, serem feitas as suas análises. Em “A Cartomante”, duas seções são referentes à análise, sendo a primeira uma análise das personagens, pautando-se nas relações de gênero presentes no século XIX e na opressão social sofrida pela figura feminina, relacionando essa opressão ao discurso narrativo que caracteriza a personagem Rita como uma serpente. Com isso, pretende-se mostrar quais as relações e implicações isso possui no escopo do triângulo amoroso.

Na segunda parte da análise de “A Cartomante”, o foco será no discurso do narrador do conto, dando destaque à sua intertextualidade com a obra *Hamlet*, de William Shakespeare. Para isso, será apresentado o conceito de dialética polifônica na obra, pautando-se na polifonia e no dialogismo de Mikhail Bakhtin, a fim de demonstrar como o narrador pretende induzir o leitor a acreditar na presença do místico apenas para desconstruir, de maneira bastante irônica, o seu próprio discurso narrativo.

Na análise de “Mariana”, também serão analisadas, em primeiro lugar, as personagens e suas relações em função da passagem do tempo e do sentimento de saudade e de tédio. Na sequência, analisa-se o discurso narrativo, que se desenvolve

a partir de uma onisciência seletiva na personagem Evaristo, que se mostra vaidoso e revestido da ironia machadiana, pois ora se preocupa se é amado, ora se preocupa com uma peça de teatro. Por fim, será estabelecida uma comparação com o discurso narrativo de “A Cartomante” a respeito do que é sublime e artístico em oposição ao que é vulgar e natural.

2 O CONTO DE MACHADO DE ASSIS

2.1 As origens do conto

Afinal, o que é o conto? Massaud Moisés (2006, p. 37) o conceitua como “a matriz da novela e do romance” em relação à sua história e essência por serem gêneros similares, de maior extensão e também narrados em prosa. Pode-se afirmar, portanto, que o conto é, essencialmente, uma narrativa de curta extensão. Segundo Nádia Batella Gotlib (2006, p. 13), antes de ser gênero literário, contos eram estórias¹ narradas oralmente a outras pessoas. Depois, passou a ser registrado por escrita e, ao se fundir com elementos de ficção, tornou-se um gênero literário.

Não se sabe ao certo qual que é a origem do conto ocidental. Moisés (2006, p. 32) tratou sobre algumas possíveis teorias para sanar essa dúvida. A chamada teoria indo-europeia ou mítica parte do pressuposto de que os contos foram remontados ao estilo dos mitos arianos, desde a pré-história da Índia. Para Theodor Benfey, em meados do século XIX, é mais provável que o conto tenha vindo da Índia durante o século X d.C. Outra teoria é a proposta por Andrew Lang, em que os contos teriam surgido até antes que os mitos, simultaneamente em várias culturas espalhadas pelo mundo. A teoria ritualista, de Paul Saintyves, considera as personagens de um conto “a lembrança de personagens cerimoniais”. Essas teorias apresentadas tratam do conto como um gênero popular e folclórico, e tiveram resultados insatisfatórios para explicar as relações do conto.

Esse estilo de conto – de feitiço primitivo e folclórico, contado oralmente e sem autoria definida – foi denominado de *forma simples* por André Jolles, por se tratar de um conto originado de mitos e lendas, em que não há uma elaboração formal por um escritor que o faça ser um conto literário, canônico, de *forma artística*. Em seus estudos sobre formas simples, Jolles (1972, p. 205) trata sobre o Märchen, que é o gênero que estabelece um ponto de convergência entre o conto popular, folclórico, e o conto canônico, literário. O termo Märchen foi alcunhado pelos irmãos Grimm, Jacob e Wilhelm, a partir da publicação da coletânea de narrativas *Kinder-und Hausmärchen*

¹ Apesar de não ser totalmente aceita no meio acadêmico, a palavra “estória” foi proposta por João Ribeiro em 1919 para designar a narrativa popular, de origem folclórica. Por vezes, é utilizada como sinônimo à narrativa ficcional.

(Contos para Crianças e Famílias), em 1812, e se assemelha ao que se entende atualmente por contos de fada.

Jolles (1972, p. 206) observa que, desde o século XIV, havia outro termo na Europa para designar o conto literário, e esse termo era *novelle* (novela). A origem daquilo que se denominou novela está relacionada ao surgimento da novela toscana, que teve como principal marco a publicação da coletânea de novelas intitulada *Decameron*, no século XIV, por Boccaccio. A importância dessa obra se dá por ter caracterizado a novela toscana como algo que narrasse um fato que parecesse real, além de ter inserido a questão da autoria sobre a obra, e, por esses motivos, pode ser caracterizada como uma forma artística, em vez de forma simples, estando mais relacionada ao conceito atual de conto do que de mitos e lendas.

O encontro entre o Märchen e a novela ocorre devido ao fato de que algumas histórias do gênero que se denominava novela vieram a se consolidar como Märchen, como é o caso, por exemplo, da história do “Gato de Botas”, que foi incluída na coletânea dos irmãos Grimm. O Märchen inicialmente era uma forma simples, porém a transformação causada no termo pelos irmãos Grimm a fez se parecer mais com uma forma artística², que é a forma do conto literário, em que se há uma elaboração por parte do escritor, principalmente por ser proveniente da novela toscana. A partir dessa transformação é que o conto literário ganhou sua forma definitiva, o que foi chamado por Jolles (1972, p. 205) de “gênero Grimm”, devido à influência de sua obra.

O conto popular possui como principal preocupação a transmissão de uma mensagem, por isso é que pode ser feita oralmente sem nenhum prejuízo, desde que se alcance a *moral da história* que lhe é proposta, sendo esse o estilo de conto que foi trabalhado pelos irmãos Grimm. Essa moral deve obrigatoriamente estar relacionada ao mundo que habitamos, o que não acontece no conto literário. A transmissão de um ocorrido ou de uma mensagem moralizante não é o foco do conto literário, pois ele é constituído tendo-se a elaboração de um narrador que irá contar essa história e, para isso, é indissociável a relação entre o que é contado e como é contado, pois um mundo próprio é criado naquele conto, podendo ignorar o mundo real. Pode-se afirmar, portanto, que o conto popular possui uma força centrífuga, enquanto o conto literário possui uma força centrípeta (FRANÇA, 2008, p. 18).

² Para Jacob Grimm, a coletânea *Kinder-und Hausmärchen* foi apenas uma espécie de “organização” daqueles contos, sem modificá-los. Em correspondências, o escritor Achim von Arnim afirmou não acreditar que os contos não tenham sido modificados.

O século XIX foi de extrema importância para o gênero, pois, ao se tornar uma forma artística, perdeu o seu caráter mítico e se afirmou como gênero literário. Até o século XVIII, ainda havia poucos autores para tratar sobre conto e, a partir do século XIX, surgiram muitos contistas que se consagraram no gênero, como Gustave Flaubert e Guy de Maupassant, na França. Segundo Gotlib (2006, p. 44), Anton Tchekhov considerou a imprensa responsável pela popularização e divulgação do conto no século XIX. Os escritores, precisando de dinheiro, escreviam muitos contos e de maneira rápida, para que pudessem ser publicados em jornais.

No Brasil, o conto ganhou destaque com Machado de Assis, que começou a publicar contos em 1860 e popularizou o gênero nos anos seguintes. Hohlfedt (1981, p. 16) observa que a história do conto sempre esteve relacionada ao avanço do processo de urbanização nas cidades, assim como as descobertas científicas, desde o período medieval até a revolução industrial. A popularização do gênero no Brasil também esteve relacionada à imprensa, sendo possível considerar a publicação de *As duas Órfãs*³, de Joaquim Norberto de Souza e Silva, em 1841, como o início do conto no Brasil, poucos anos depois de jornais começarem a traduzir e publicar contos franceses e ingleses (HOHLFELDT, 1981, p. 17).

O Realismo, período literário em que o conto ganhou bastante destaque, foi fortemente influenciado por correntes teóricas como o positivismo e darwinismo, e esse contexto urbano e científico influenciou as obras realistas. Os escritores procuravam fazer críticas ao estilo de vida burguês e às instituições sociais, rompendo com os moldes do Romantismo. A estrutura narrativa do conto atendeu bem a essa proposta, pois retratava uma única situação e conflito, em que eram mostradas a hipocrisia e contradição da sociedade em diversas situações cotidianas. Por esse motivo, o tema do adultério foi recorrente no Realismo, estando também presente nos contos machadianos.

Apesar de o gênero ter tido grande difusão durante o Realismo, Moisés (2006, p. 31) chama atenção ao fato de a palavra “conto” ter possuído um sentido pejorativo desde o século XVIII até o XIX, permeando o Romantismo e o Realismo. Os escritores evitavam denominar seus textos de “conto” – preferiam que fossem novelas ou romances, utilizando-se também de palavras como “lenda”, “baladas”, “histórias”. Um

³ A classificação desta obra é controversa, visto que o autor a chamou de romance, porém alguns estudiosos como José Veríssimo e Alfredo Bosi a consideram como uma novela, visto que seria muito extensa para ser um conto, e muito curta para ser um romance.

dos primeiros registros desse fato pode ser notado justamente com Joaquim Norberto de Souza e Silva, ao publicar uma coletânea intitulada *Romances e Novelas*, em 1852, apesar de a obra também incluir contos. Machado de Assis também optou por outros títulos em suas coletâneas de contos devido à má fama da palavra, como *Histórias da Meia-Noite* (1873), *Papéis Avulsos* (1882), *Várias Histórias* (1896) (MOISÉS, 2006, p. 31). Apenas em sua primeira coletânea, *Contos Fluminenses* (1870), é que a palavra foi incluída por Machado de Assis.

Conforme aponta Moisés (2006, p. 19), o motivo por esse certo preconceito ou desprezo com o conto se deu porque, até o século XVIII, a atenção dos teóricos da Literatura estava voltada às formas de poesia, sendo essa poesia a lírica, a épica, e o drama, não havendo muita atenção para a prosa, ou seja, o conto, a novela e o romance. Apenas durante o Romantismo é que a prosa ganhou destaque com o romance, e as discussões acerca do conto começaram a surgir a partir das obras e contribuições de Edgar Allan Poe.

Um dos motivos por todo esse desentendimento a respeito do conto e, também, da novela, se dá pelo que Moisés (2006, p. 23) considera como uma “pressa” quando se trata da classificação dos gêneros em prosa. Para ele, alguns críticos abordam os gêneros com metodologias questionáveis e consideram apenas a “forma externa” dos gêneros, que diz respeito a um olhar quantitativo, classificando-os apenas pelo número de páginas presentes na obra, o que dá a impressão de que o conto e a novela são apenas um romance curto. Esse tipo de abordagem é um equívoco, pois ignora o fator interno da obra e a existência de uma “camada semântica” que exerce influência na análise e interpretação dela. Portanto, deveria ser adotado como critério um fator qualitativo, recorrendo ao quantitativo apenas quando o qualitativo não servisse para a classificação. A respeito disso, Moisés observa:

É certo que isso decorre de fatores intrínsecos: *os contos não são contos porque têm poucas páginas, mas, ao contrário, têm poucas páginas porque são contos* (MOISÉS, 2006, p. 24, grifo do autor).

Os bons escritores, atentando-se a isso, aproveitaram a forma do conto por tratar-se de narrativas curtas, com poucas personagens e, geralmente, em situações cotidianas. Essa proposta de enredo só funciona na forma de um conto, já que a novela e o romance são muito extensos para narrar um relato do cotidiano.

2.2 Teoria e considerações sobre o conto

Nos Estados Unidos, a delimitação do conto também era turbulenta. Hohlfedt (1981, p. 17) assinala que Edgar Allan Poe foi um dos primeiros escritores a praticar uma espécie de teoria do conto, ao escrever uma resenha do livro *Twice Told Tales*, uma coletânea de histórias curtas do escritor Nathaniel Hawthorne. Emprega-se o termo histórias curtas, pois é assim que Poe os chama em sua resenha, afirmando que muitos dos textos são ensaios, e não contos, o que mostra a complexidade da delimitação do gênero ainda naquela época. Na resenha, o escritor trata sobre alguns fatores que devem permear um conto, para que seja bom.

Para Poe (2004, p. 4), deve-se considerar a finalidade do conto, que é seu objetivo no momento de sua elaboração. A preocupação maior do contista é causar um “efeito único” por meio de acontecimentos intensos, e apenas podendo ser lido em um curto período de tempo é que o conto atingirá esse efeito. O escritor norte-americano compara o gênero ao romance por possuírem similaridades, porém o romance “perde a imensa força derivada da totalidade” (POE, 2004, p. 4) devido ao fato de não poder ser lido em pouco tempo. Compara também o conto à poesia, pois ambos podem ter tamanhos similares, mas a poesia é uma leitura cansativa devido à sua própria natureza complexa e mais rebuscada. Nas palavras do autor:

[...] o conto tem um ponto de superioridade até em relação ao poema. [...] o ritmo deste último é um auxílio essencial no desenvolvimento da ideia mais elevada do poema – a da Beleza –, as artificialidades do ritmo são uma barreira intransponível de todos os pontos de pensamento ou expressão que têm sua base na *Verdade*. Porém, a Verdade é [...] o objetivo do conto. Alguns dos melhores contos são contos de raciocínio (POE, 2004, p. 5).

A *verdade* é a unidade de efeito à qual o contista comprometido deve chegar e, para isso, inicialmente, deve ser pensado o efeito único e singular, para depois acomodar os acontecimentos. É isso o que Poe denominou como conto de raciocínio, conforme explica o escritor argentino Julio Cortázar (1993, p. 121), um grande estudioso de Poe. Seguindo o mesmo raciocínio de Poe, Cortázar (1993, p. 121) também afirma que a beleza é o território da poesia, e que ela não é capaz de lidar com temas como o terror, o horror e a paixão tão bem quanto o conto. O bom conto está a todo momento sendo intenso: toda sequência de eventos deve servir ao propósito da unidade de efeito. As críticas feitas por Poe às obras de Hawthorne

devem-se justamente a isso: “Não há aí tentativa de fazer efeito. Tudo é quieto, contemplativo, tènue” (POE, 2004, p. 3).

Cortázar faz duas analogias muito interessantes a fim de compreender e explicar o que é o conto. A primeira analogia é uma comparação entre o conto e o romance em oposição à fotografia e ao cinema. O cinema e o romance criam o seu efeito por meio de uma sucessão acumulativa de eventos com a intenção de se chegar a um clímax, enquanto a fotografia e o conto fazem uma delimitação, um recorte de um único momento significativo para criar uma sensibilidade em quem lê ou vê (CORTÁZAR, 1993, p. 151).

Já na segunda analogia, compara o romance e o conto ao boxe. Enquanto o romance ganharia devido à pontuação, o conto ganharia por *knock out* de seu adversário. Isso acontece devido à intensidade dos contos, em que Cortázar afirma que provavelmente os nossos contos preferidos começam de maneira muito intensa, em que tudo é significativo: como o conto não pode ganhar por pontuação, tudo precisa ser pensado e elaborado para se criar esse efeito de *knock out* (CORTÁZAR, 1993, p. 152). Por esse motivo, “um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse” (CORTÁZAR, 1993, p. 122).

O grande diferencial do conto é, portanto, a curta extensão e a unidade de efeito, sendo que Poe e Cortázar consideram essencial um equilíbrio entre o *curto* e o *extenso*. O equilíbrio da extensão do conto possibilita ao leitor chegar à unidade de efeito, sentir uma *exaltação na alma*, nas palavras de Poe. Essa sensação só o conto proporciona, pois, comparado a outros gêneros, é capaz de manter a atenção do leitor devido à sua curta extensão e à facilidade de leitura.

Machado de Assis se tornou um dos maiores contistas no Brasil, tendo publicado mais de 200 contos. Seu estilo de escrita, na prosa, é conhecido principalmente pela omissão e pela ambiguidade. Era leitor de Poe, apesar de ter seguido o seu estilo menos que Cortázar. Traduziu, inclusive, um poema do escritor estadunidense, “O Corvo”. Não se sabe, no entanto, se Machado de Assis leu o poema em sua língua original, em inglês, ou se teria feito a tradução do poema em sua versão francesa, que havia sido traduzido por Charles Baudelaire, conforme aponta Jean-Michel Massa (2006, p. 465). Seja como for, seu posicionamento a respeito da extensão dos contos é muito parecido com o de Poe, como se pode notar na advertência de *Várias Histórias*:

O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos (ASSIS, 2020c).

Machado de Assis possuía um olhar peculiar a respeito dos contos: mesmo reconhecendo seus problemas, não deixou de os escrever, e até desapreciá-los, com bom humor, em suas advertências, como ocorre em *Papéis Avulsos*: “Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor” (ASSIS, 2020b). Na advertência de *Várias Histórias*, cita e elogia Poe, ao lado de Diderot e Merimeé. Inclui, também, uma epígrafe, extraída da obra de Diderot, em que se desculpa ao leitor pela extensão da coletânea de contos. A epígrafe trata sobre a efemeridade da vida: a vida irá passar e sempre faremos histórias, sendo essa questão do cotidiano um tema recorrente nos contos machadianos. Nota-se que, até na advertência, há um efeito de humor, pois o princípio do conto é ser curto, e, no entanto, o autor vê a necessidade de se desculpar pela extensão da coletânea. Na advertência de *Histórias da Meia-Noite*, afirma que as histórias são despretensiosas, servem apenas para ocupar o tempo do leitor (ASSIS, 2020a).

Apesar de Machado de Assis não ter se dedicado a uma teoria do conto, como fizera Poe e Cortázar, deixou uma marca inconfundível nesse gênero. Em vez de buscar uma unidade de efeito, preocupando-se com o clímax, muito de seus contos possuem uma abordagem mais reflexiva, filosófica, com desfechos que visam procurar um sentimento de melancolia, em vez de intensidade (FRANÇA, 2008, p. 254).

Além disso, o escritor brasileiro utiliza-se do recurso de contração, selecionando algo do cotidiano e banal, porém, ao elaborar o conto, explora seu valor psicológico e literário. Com a contração, “o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos” (GOTLIB, 2006, p. 64). É exatamente isso que ocorre em contos como “Uns braços”. O tema é uma tentativa de quase sensualidade que pode parecer ruim, mas não existem temas ruins ou bons, o que importa é a maneira como o contista lida com os temas, como considera Cortázar (1993, p. 152).

Nos contos de Machado como “Teoria do Medalhão” e “Missa do Galo”, França (2008, pp. 258-259) argumenta que não há nada nesses “relatos” que justificaria se tornarem contos literários. Não é necessário que o conto obrigatoriamente tenha um

parâmetro sobre o que pode ou não pode ser contado, e sobre essa elegibilidade de algo poder se tornar conto ou não, Cortázar afirma:

Ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidos suas leis. Em primeiro lugar, não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável (CORTÁZAR, 1993, p. 150).

Essa é a diferença fundamental entre Machado de Assis e Edgar Allan Poe, apesar de Machado ter utilizado a mesma unidade de efeito em contos como “A causa secreta”, justamente por se assemelhar ao aspecto de terror e horror tão utilizado pelo escritor norte-americano. Machado, no entanto, não contou suas histórias em função da unidade de efeito e escreveu contos que provocam diversos sentimentos no leitor, sem depender exclusivamente da intensidade.

2.3 A obra de Machado de Assis

Para Candido (2006, p. 54), as obras de Machado de Assis fugiram das convenções literárias da época e procuraram relatar a vida cotidiana com um certo ceticismo, de modo a retratar a realidade social e o sentimento de contradição existente nessa sociedade. Esse ceticismo caracterizou, em sua obra, uma espécie de fuga da convenção social e um certo despreço pelo homem, despistando o leitor com uma “frieza irônica”. No entanto, não deixou de se interessar por essa sociedade ambígua, se recobrando por uma “compreensão piedosa”, o que faz a sua escrita ser moderna até os dias de hoje, pois trata-se de uma visão universal do ser humano, por ter se afastado da convenção literária de sua época, o “que lhe permitiu grande liberdade no tratamento da matéria” (CANDIDO, 2006, p. 54).

A obra de Machado de Assis revelou algo importante para a história da Literatura Brasileira: o fato de uma obra literária poder ser analisada por um viés filosófico, conforme aponta Candido (2006, p. 54). Para Miguel Reale (2005, p. 11), Machado de Assis foi além da Filosofia, pois incorpora, em suas obras, questionamentos com um fator metalinguístico, o que resulta na “teoria da teoria” ou na “meta-teoria”. Além disso, para Reale (2005, p. 13), a própria presença dessa

constante teoria machadiana faz com que Machado de Assis não seja “um realista⁴ autêntico, e muito menos poderia aceitar o naturalismo”. Isso porque essas escolas literárias foram influenciadas pelo positivismo e pelo darwinismo social. É interessante notar que Cortázar (1993, p. 148) também procurou fugir do Realismo do século XVIII. Para ele, todas as leis do mundo estavam definidas e descritas, havendo pouco espaço para o contista desenvolver suas ideias. Esse conceito de Cortázar e a afirmação feita por Reale estão bem relacionados, o que faz o Realismo de Machado de Assis em suas obras ser um pouco questionável.

Por meio da negação do convencional, dos valores e da moral é que Machado de Assis pode observar as mais variadas formas de conduta em sua sociedade (BOSI, 2007, p. 44). Sua obra procurou retratar a realidade sem um ar de julgamento, como fizera os realistas mais severos, que se utilizavam de personagens tipos para retratar a realidade. Alfredo Bosi observa que “é compreensível que Machado não tenha reduzido as suas personagens àquela galeria de tipos locais que os realistas e naturalistas da época tantas vezes desenharam com o traço da mimesis convencional” (BOSI, 2007, pp. 158-159).

A personagem tipo, portanto, é presa em seu meio social, em todos os sentidos possíveis. Suas escolhas e possibilidades de escolhas são todas relacionadas a classe social, estrutura familiar, moradia, cor de pele, entre outros fatores, e acabam sendo sustentadas mais pela Sociologia do que pela Literatura, o que não acontece quando se tem aspectos tão universais e atemporais nas personagens, mesmo que Machado de Assis tenha retratado um Rio de Janeiro do século XIX. A sua universalidade se dá em aspectos singulares, inerentes à psique das personagens, tais como a psicologia e a metafísica, e esse é mais um ponto de divergência em relação aos preceitos de Poe, para quem não poderia haver uma retratação universal nos contos, já que a unidade de efeito deveria ser algo único e singular.

Sendo um escritor preocupado com aspectos universais do ser humano, não é de se estranhar que Machado de Assis tenha tido um cuidado maior ao elaborar seus contos. João Décio (1976, p. 53) observa que “Machado de Assis, no seu conto, parte do cotidiano, para atingir algumas verdades universais da criatura”. Afolabi (2000, p. 128) afirma que, a fim de tratar da psicologia da existência humana, Machado de Assis

⁴ Apesar de, em geral, as obras machadianas serem classificadas como realistas, há diversos estudiosos que não concordam com essa classificação, como é o caso de Gustavo Bernardo em seu ensaio *O problema do realismo de Machado de Assis* (2011).

utiliza uma brevidade filosófica em seus contos, aproveitando-se de “aforismos e linguagem figurada”.

“O contista põe suas personagens a agir, mas está sempre refletindo, comparando, fazendo ilações, estabelecendo conjectura sobre as criaturas” (DÉCIO, 1976, p. 55). O compromisso do conto machadiano é, pois, com a própria vida, no dizer de Décio (1976, p. 55), buscando a moral e o sentimento humano. A leitura dos contos machadianos é capaz de formular um sentimento moralizante no leitor, que resulta da negação de Machado de Assis acerca da moral, e pode se manifestar no leitor ao julgar as personagens do conto, ou ao refletir e julgar a si mesmo.

Muito tentou-se rotular a obra machadiana em relação ao seu *pessimismo*, conforme aponta Afolabi (2000, p. 121), sendo utilizado termos e correntes de pensamento como *voyeurismo*, pessimismo irônico e pirronismo. Sua obra é caracterizada dessa maneira devido à sua “consciência exagerada da miséria humana”. Pessimista ou não, o que Machado fez em suas obras foi um trabalho extremo de exploração da psicologia humana. Encontrou no humor irônico um meio de reduzir as suas angústias e, sendo a psicologia humana algo tão complexo, variável e singular, Machado ironiza as correntes positivistas e a preocupação científica exagerada do século XIX por meio da personagem Quincas Borbas, protagonista do romance de mesmo nome, a qual cria uma corrente filosófica fictícia, denominada Humanitismo. Acerca desse fato, Afolabi afirma:

O Humanitismo parodia [...] qualquer pensamento que procure reduzir a humanidade ao cientificismo ou seja, à lógica. Considerando a totalidade da obra machadiana em conjunto, talvez *O Alienista* seja a obra-tese junto com a trilogia *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* onde a filosofia humanista e a teoria da ópera procuram justificar a falta da lógica ou moralidade na vida humana. Machado consegue comunicar sua visão do mundo não só pelo prazer de leitura mas pela participação do leitor no drama humorístico, patético e, às vezes, trágico de seus personagens. A ambigüidade se alia ao humor para nos oferecer um dos melhores autores de todos os tempos (AFOLABI, 2000, p. 136).

As relações ambíguas na obra machadiana se encontram presentes também no âmbito social. Machado de Assis retrata a sociedade fluminense do século XIX, em um contexto político permeado pelo liberalismo, pelo republicanismo e pelo abolicionismo, e isso é refletido de maneira clara em suas obras por meio da relação da burguesia com essa sociedade, sustentada pelo escravismo. Há também um elemento de misticismo, muitas vezes em oposição ao ceticismo, e por essas

personagens e enredos possuírem tantas ambiguidades é que Antonio Candido considera que, na obra machadiana,

[...] toda conclusão do leitor é um risco, porque nela o senso do mistério que está no fundo da conduta se traduz por um desencanto aparentemente desapaixonado, mas que abre a porta para os sentidos alternativos e transforma toda noção em ambiguidade (CANDIDO, 1999, p. 54).

Machado de Assis buscou criar contos reflexivos, alguns com finais inesperados, outros nem tanto. A narrativa machadiana se constitui na relação entre *dito* e *não dito*, contando uma outra história oculta em função da que é contada, que deve ser percebida pelo leitor para ter um entendimento melhor da obra, talvez nunca chegando, de fato, a uma conclusão, pois isso é arriscado demais quando se trata do bruxo do Cosme Velho.

3 ANÁLISE DE “A CARTOMANTE”

3.1 Contextualização e enredo

“A Cartomante” é um dos mais conhecidos contos de Machado de Assis. Sua primeira publicação foi na Gazeta de Notícias, em 1884, e posteriormente foi incluído na coletânea de contos *Várias Histórias*, publicada em 1896. O conto representa muito bem a proposta do Realismo de mostrar e criticar a hipocrisia da sociedade, em especial, da burguesia, que se preocupava em manter uma aparência socialmente aceitável, enquanto se comportava de uma outra maneira às escondidas.

A história é sobre um triângulo amoroso entre três personagens: Rita, Camilo e Vilela. Rita, que é casada com Vilela, possui um caso extraconjugal com Camilo, que, inclusive, é grande amigo de Vilela. Observa-se a primeira concretização da crítica realista na relação entre as personagens, pois não se trata apenas de um adultério: são duas traições, a do casal, entre Rita e Vilela, e a da amizade, entre Camilo e Vilela.

É justamente essa relação do triângulo amoroso que Machado de Assis buscou criticar, sendo o conto um dos gêneros primordiais que os escritores realistas utilizaram para tratar da questão do adultério, pois, assim como em “A Cartomante”, trata-se de acontecimentos do cotidiano, narrados brevemente para que haja impacto. O impacto, neste caso, é saber, logo na primeira página do conto, que um homem está sendo traído pela sua esposa e pelo seu melhor amigo.

No início do conto, o narrador apresenta os amantes tendo um diálogo. Rita, preocupada se ainda era amada por Camilo, consultou uma cartomante, a fim de sanar essa dúvida. Esses fatos são apresentados fora de uma ordem cronológica, utilizando-se do recurso literário *in media res*, isto é, a história é começada pelo meio, para depois ser retomada desde o início.

É interessante notar a ordem em que o narrador apresenta os fatos. A primeira menção a Vilela no conto é após Camilo repreender Rita por sua imprudência, pois não julga seguro para seu relacionamento que ela ande pela cidade visitando cartomantes, sendo afirmado pelo narrador: “Vilela podia sabê-lo, e depois...”.

Mas quem é Vilela? O leitor, pego de surpresa, sequer sabia que Rita estava envolvida em dois relacionamentos diferentes, e sua aflição pode passar a ser vista de uma maneira diferente; se antes despertava certa pena, por parte do leitor, pois

Rita temia não ser mais amada, após a descoberta do adultério, o leitor pode enxergá-la com um certo desprezo ou indiferença.

A aflição de Rita é ironizada por Camilo, pois este não acredita em cartomantes ou em misticismo algum. A ironia incomoda Rita, afirmando que se sente muito mal devido a essa aflição, e pede para que Camilo não ria dela. No entanto, Rita se sente satisfeita após a consulta, pois a cartomante não apenas adivinhou o motivo da consulta, mas também previu e garantiu que Camilo ainda a amava.

“Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela” (ASSIS, 2020c). Com essa frase, o narrador interrompe o recurso *in media res*, logo após introduzir a personagem Vilela e finalizar o diálogo entre os amantes. O enredo é narrado desde o seu início, explicando ao leitor quem são essas personagens, qual a relação entre elas e como se chegou à situação atual.

Grande parte do conto é dedicado ao relacionamento de Camilo e Rita, mostrando os pormenores da relação dos amantes. Conheceram-se por meio de Vilela, e Camilo imediatamente reconheceu que o que ouvira sobre a beleza da moça não era apenas um rumor, e “confessou de si para si que a mulher do Vilela não desmentia as cartas do marido” (ASSIS, 2020c).

Após se tornar íntimo do casal, a mãe de Camilo faleceu, e Vilela cuidou do enterro e das documentações, enquanto Rita “tratou especialmente do coração, e ninguém o fazia melhor” (ASSIS, 2020c). Nesse contexto de perda e busca por consolo é que o amor surge entre os dois. Camilo é descrito como um homem ingênuo e, mesmo sabendo que estava adentrando uma situação perigosa e socialmente imoral, não teve forças para reagir e se distanciar da mulher.

A cena mais sensual da obra, que descreve como Rita foi capaz de seduzir Camilo, é descrita de maneira figurativa: “Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca” (ASSIS, 2020c). É interessante notar o papel social e psicológico que é exercido pela figura feminina de Rita, que possui tanta sensualidade e malícia, que homem ingênuo algum seria capaz de resistir a ela. A mulher é vista como um veneno para o homem, na visão desse narrador e também na de Camilo, o qual, mesmo que inconscientemente, havia tentado resistir.

Após os relatos entre a relação de Camilo e Rita, a obra atinge o seu clímax, que ocorre quando o caso é descoberto. Camilo recebe uma carta anônima informando-o desse fato e recebe um bilhete de Vilela, que diz: “vem já, já à nossa

casa; preciso falar-te sem demora” (ASSIS, 2020c). Nesse ponto, o leitor pode se questionar se Vilela também sabe do caso, e se foi a cartomante que contou ao marido, pois o casal havia tomado os cuidados necessários e só a cartomante conhecia a situação.

Camilo decide, então, ir à cartomante, quando seu tálburi quebra justamente em frente o lugar em que a mulher realizava suas consultas. Hesitou, mas cedeu à curiosidade e ao medo. Assim como o que aconteceu com Rita, a cartomante adivinhou a aflição de Camilo, e este saiu tranquilo e contente. Decidiu que era tolice se preocupar se Vilela sabia ou não do caso, pois a cartomante lhe garantiu que não sabia.

Na cena final da obra, Camilo chega até à casa do amigo e encontra um Vilela silencioso e aparentemente perturbado. Ele leva Camilo até uma sala, e Camilo se depara com Rita morta e ensanguentada. Antes mesmo que pudesse ter uma reação, Vilela mata Camilo com dois tiros de revólver.

A princípio, a obra parece ser permeada por elementos românticos, principalmente pela valorização da subjetividade dessas personagens e pela presença do misticismo na figura da cartomante. Isso é um fato curioso, pois o conto “A Cartomante” foi escrito na fase de escritor maduro de Machado de Assis, após a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e nos mostra que o escritor não deixou todos os elementos românticos que influenciaram suas obras iniciais de lado, apenas se reinventou.

No entanto, esta obra jamais poderia ser classificada como uma obra do Romantismo, pois os elementos românticos são parte da genialidade machadiana, induzindo o leitor a acreditar na previsão da cartomante, e isso será visto como e por que adiante. A presença do misticismo, na obra, é apenas um reflexo do contexto realista: na verdade, não há misticismo algum, há apenas a ciência e a objetividade, e Rita e Camilo pagam o preço por não terem tido um pensamento crítico e racional e terem sucumbido ao misticismo.

Nota-se, portanto, que a cartomante é apenas um símbolo para criticar a ausência de cientificidade na sociedade e o que pode acontecer ao ser humano que age por impulso ou pelas emoções e, se não fosse “a cartomante”, poderia muito bem ser “o horóscopo” ou “o trevo de quatro folhas” o responsável pela crença ou pela projeção infundada diante de um fato.

3.2 Caracterização das personagens

É curioso que a personagem cartomante, que dá o título à obra, seja, na realidade, uma personagem secundária. Não seria de se estranhar que ela fosse uma das protagonistas, como acontece em outros contos, como “Mariana”. Apenas sabemos a sua ocupação e seu lugar na sociedade, e o fato de não possuir um nome é que a faz ser distante da história, apesar de ser a engrenagem que faz o final do conto ser tão trágico.

“Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos” (ASSIS, 2020c). É assim que o narrador descreve essa cartomante, e as duas características que mais chamam atenção é o fato de ser italiana e ter olhos sonsos e agudos. Ser italiana a concede um ar de mistério e faz com que seja exótica, e o seu olhar revela que é uma mulher madura, experiente, mas que se finge de ingênua e simplória.

É se sustentando nesse elemento, do estrangeirismo, que a cartomante usa uma de suas artimanhas com Camilo, chamando-o de *ragazzo innamorato*, rapaz apaixonado, em italiano. Desse modo, a cartomante é quase uma atriz interpretando uma peça em seu palco, que é o seu sótão, e os anos de experiência a fizeram descobrir isso e como acalmar as aflições de quem a procura (VAZ, 2008). Ela, no papel de quem concede paz ao coração, precisa de autoridade e eloquência. Essa autoridade se dá, também, pelo próprio espaço em que a cartomante realiza suas consultas.

A luz era pouca, os degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso; mas ele não, viu nem sentiu nada. [...] Dali subiram ao sótão, por uma escada ainda pior que a primeira e mais escura. Em cima, havia uma salinha, mal alumiada por uma janela, que dava para o telhado dos fundos. Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza, que antes aumentava do que destruíra o prestígio (ASSIS, 2020c).

O cenário em que a cartomante atua é um momento extremamente simbólico no conto. Se, até então, Camilo frequentava lugares socialmente institucionalizados com Rita, como teatros e espaços públicos, ele estava, naquele momento, em uma situação tensa e desconfortável, em um ambiente marginal que lhe era desconhecido. A ação de Camilo, o qual pertence a uma classe social elevada, é a representação da

falsa moralidade daquela sociedade, pois ele, que outrora julgara as cartas tolice, recorre ao sobrenatural no momento de angústia e desespero.

Essa situação é sustentada pelo espaço físico e, em especial, pelas primeiras escadas que dão acesso ao local da cartomante. Essas escadas representam uma inversão de hierarquia; Camilo, da alta sociedade, precisa subir as escadas para ir ao encontro desta cartomante, indicando que ela é que está em uma posição social elevada, naquele contexto (VELLOSO, 2007, p. 172). O corrimão pegajoso também indica as várias mãos aflitas que já passaram por lá, assim como a de Camilo. Nesse universo, do místico e do desconhecido, o dinheiro e o status não possuem poder algum. O poder está na capacidade de adivinhação ou, no ponto de vista da cartomante, em seu poder de atuação e eloquência.

Vale ressaltar que tudo isso acontece, de certa forma, devido à ingenuidade de Camilo, em seus vários aspectos, como o fato de ter se aventurado em um caso extraconjugal e de ter sido influenciado pela cartomante, e era mesmo, portanto, “ingênuo na vida moral e prática”. A ingenuidade de Camilo é mostrada principalmente em sua indecisão de ir ou não à casa de Vilela e também à consulta com a cartomante.

Camilo não quis seguir a carreira de médico, como seu pai pretendia, e, após o falecimento do pai, “preferiu não ser nada” até sua mãe lhe arrumar um emprego público. Nota-se, pois, que Camilo possui uma postura muito passiva, principalmente se comparado a Vilela. Tudo que lhe aconteceu foi resultado de uma passividade exagerada, como seu envolvimento com Rita, em que deixou se seduzir, não conseguindo se afastar mais.

Outro aspecto importante na caracterização de Camilo é a presença da religiosidade. Camilo não conseguiu ter uma postura definida e condizente diante da religiosidade; em um momento, era religioso, em outro, rejeitava qualquer misticismo e, ao desesperar-se, recorreu novamente ao místico. Essa postura ambígua, de hesitação e impulsividade, é que foi responsável pelo seu fim trágico. Sem nem saber o porquê, rejeitava a religião, após adulto, conforme afirma o narrador: “Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento: limitava-se a negar tudo” (ASSIS, 2020c).

Rita possui um desenvolvimento parecido com o de Camilo em relação à ingenuidade. Sua descrição principal é que é uma “dama formosa e tonta”, de “olhos cálidos, boca fina e interrogativa”. Rita e a cartomante são as únicas duas mulheres do conto, e são elas que fazem a narrativa progredir e se desenvolver, elemento bem

característico dos contos e romances machadianos, cujo foco encontra-se em personagens femininas.

Apesar disso, esse foco encontra-se exclusivamente na beleza e sensualidade de Rita. Um bom exemplo disso é o fato de o conto nunca mencionar uma profissão ou atividade exercida por ela. Toda a sua caracterização está relacionada às outras duas personagens masculinas, como o fato de ler os mesmos livros que Camilo e apenas ter aprendido xadrez e damas porque este lhe ensinou. Além disso, também não há informações sobre o passado de Rita, enquanto que se sabe sobre a família, a religiosidade e a profissão de Camilo e, também, sabe-se sobre a profissão de Vilela.

Isso ocorre apesar de Rita ser a mais velha das três personagens, possuindo trinta anos, enquanto Camilo possuía vinte e seis, e Vilela vinte e nove. Portanto, é interessante notar que a personagem mais velha é quem menos tem o seu passado e história de vida revelados. A função de Rita é mesmo ser o *odor di feminina* de Camilo, principalmente porque “é mulher e bonita”, como bem descreve o narrador. O sentimento de Rita não é valorizado ou descrito com a mesma eloquência que a de Camilo. Camilo se sente lisonjeado por Rita recorrer às cartomantes, e seu primeiro passeio junto de Rita em uma carruagem é comparado ao carro de Apolo. Já Rita, no sentido denotativo, é apenas mulher e bonita, enquanto que no sentido conotativo é apenas a serpente que envenena o homem.

Vilela é a personagem menos desenvolvida no enredo. Apesar de Rita não possuir um desenvolvimento próprio, singular, ela possui um desenvolvimento em conjunto com as outras duas personagens, principalmente com Camilo. Vilela, no entanto, não desfruta desse mesmo privilégio, e se mantém a personagem mais distante e isolada ao longo de todo o conto, até mais que a cartomante, visto que ela possivelmente conhece o segredo dos dois amantes.

Vilela se distancia dos dois a partir do momento que a mãe de Camilo morre, ficando responsável por cuidar do enterro. Esse fato mostra as relações sociais de classe e gênero entre as personagens, visto que o pouco que é revelado sobre Vilela, sua carreira na magistratura e no direito, é utilizado para construir a imagem de um homem proativo, conhecedor das leis e das burocracias e, portanto, possuindo essas competências, não caberia a ele oferecer apoio emocional a Camilo, mesmo sendo seu amigo de infância. Além disso, o seu “porte grave” o fazia parecer mais velho do que era, o que destaca ainda mais o aspecto masculino e maduro da personagem, principalmente em oposição à ingenuidade de Camilo e à feminidade de Rita.

Todo esse distanciamento e mistério de Vilela são intensificados pelo bilhete que envia a Camilo. Vilela, que não havia tido muito foco no enredo principal até então, torna-se o centro da narrativa, invertendo a relação nesse foco, que estava centrado apenas nos amantes. A mensagem do bilhete confirma todas as características de Vilela, pois é curto, breve e ríspido, ordenando que Camilo o visite em sua casa.

O efeito desse bilhete é visto pelo resto do conto, pois é o que leva Camilo a visitar a cartomante e ser morto, além de fazê-lo se sentir angustiado a ponto de prestar atenção em um grupo de homens empurrando uma carroça, em que gritavam “anda! agora! empurra! vá! vá!”, associando essas ordens à ordem de ir visitar Vilela. Após a consulta de Camilo com a cartomante, ele próprio incorpora esse aspecto autoritário, dizendo ao cocheiro “vamos, vamos depressa”, por influência da cartomante, que também lhe ordena: “vá, ragazzo innamorato...”.

Enquanto Camilo oscila constantemente em suas emoções e decisões, Vilela se mostra firme e decisivo durante seus poucos momentos de ação na obra. Camilo, sendo demasiadamente emocional, decide não ir armado, e se sente envergonhado pela ideia lhe ter ocorrido. No entanto, Vilela é autoritário, decidido e racional. A raiva sentida pela traição resultou apenas no desejo pela vingança e, sem vacilar, maquinou e realizou o assassinato de Rita e Camilo.

O efeito desse aspecto de *autoridade*, na obra, é mais uma concretização da crítica realista. Vale mencionar que o leitor de Machado, de sua época, possuía certo conhecimento literário, visto que uma obra de Shakespeare é citada no conto e, conforme aponta Candido (1970, p. 19), Machado procurava lisonjear o público médio, que se sentia inteligente e representado nas obras. Vilela é a representação do público médio de Machado, pertencente à classe social que o lia, e a genialidade do autor está em representar e legitimar essa classe social, ao mesmo tempo em que critica sua hipocrisia.

Não obstante, essa representação se dá pela figura autoritária e masculina de Vilela em uma sociedade que era extremamente marcada pelo patriarcalismo. O próprio Vilela também representa esse aspecto, pois é um homem de classe alta, que mantém o *status quo* por meio de sua profissão. Não é de se estranhar, pois, que a figura feminina seja oprimida nessa relação de poder, em que a mulher burguesa é submissa a um homem, e a mulher livre, na figura da cartomante, é vista como à margem da sociedade.

Fonseca (2012) afirma que as próprias leis da época contribuíam para o mantimento desse poder patriarcal, em uma situação degradante à mulher e que possivelmente resultava em uxoricídio. Um exemplo dessa situação é que o homem só era considerado adúltero se utilizasse propriedades e finanças de seu casamento para manter uma concubina, enquanto que a mulher era adúltera sob quaisquer circunstâncias.

O crime de adultério sempre esteve relacionado ao ferimento dos bons costumes e da ordem social, conforme previa o Código Criminal de 1830 e o Código Penal de 1890. Se olharmos os antecedentes históricos, nas Ordenações Filipinas (1603), documento de Portugal que orientou práticas jurídicas no Brasil até início do século XX, é possível compreender como se chegou a essa situação de desigualdade social e de gênero, conforme aponta Ester Kosovski:

‘Achando o homem casado sua mulher em adultério, lícitamente poderá matar assim a ela, como o adúltero...’, mas logo abaixo, vinha a prepotência da classe ‘*salvo se o marido for peão, e o adúltero Fidalgo, ou nosso Desembargador, ou pessoa de maior qualidade*’. (KOSOVSKI, 1997, p. 50, grifo da autora).

Uma interpretação possível, após o desfecho do conto, é a de que Vilela sequer sofreria uma consequência pelas suas ações, visto que possuía uma posição social privilegiada. Além disso, Fonseca considera (2012, p. 43):

Ao [...] atribuir o uxoricídio a um personagem refletido, grave, advogado e ex-magistrado, Machado promove a figuração literária e simultaneamente a denúncia de uma sociedade em que a propriedade da mulher pelo homem é sacramentada pelo Estado.

Considerando todo o contexto da obra, o que se pode notar é que Rita é quem é o núcleo desse triângulo amoroso, e algo importante de se questionar, de maneira diacrônica e sincrônica, é: o conto teria tido o mesmo impacto se o núcleo do triângulo fosse um homem e duas mulheres, no lugar de uma mulher e dois homens?

3.3 O discurso do narrador

Se os contos e os romances de Machado de Assis se consolidaram como algumas das obras de maior qualidade na Literatura Brasileira, certamente isso se deve ao cuidado que Machado teve para elaborar seus narradores. Vimos que o conto

como forma literária tem como principal característica um aspecto de inerência a si próprio, em que a elaboração do contista cria um universo singular àquela história, diferentemente do conto popular, que é um reflexo do mundo real.

Assim é que Machado criou vários Rios de Janeiro em seus contos, representando situações vividas por aquela sociedade fluminense, narradas por um sujeito desconhecido ao leitor, sujeito este que, muitas vezes, deixa sua marca e opinião ao narrar a história. No caso de “A Cartomante”, esse narrador não é diferente, pois o fato de ser um narrador em terceira pessoa e onisciente lhe concede a possibilidade de julgar da forma que mais achar adequada.

Esse narrador é de extrema importância na relação entre narrador e narratário, pois desde o começo do conto induz a acreditar que a cartomante estava certa em sua previsão sobre a consulta de Rita. Isso é feito utilizando-se de um discurso socialmente aceito, que é a intertextualidade por meio da obra *Hamlet*, de Shakespeare.

O narrador utiliza essa inversão apresentando primeiro Hamlet e Horácio, em vez de Rita e Camilo, para retardar a apresentação das personagens, como no momento em que apresenta a fala da cartomante: “A senhora gosta de uma pessoa...” e o leitor não sabe que a pessoa da qual Rita gosta é o próprio Camilo, que só é apresentado por meio de um diálogo, logo na sequência.

Portanto, pouco importa o que Hamlet diz a Horácio, do ponto de vista do enredo da história (PARRINE, 2009, p. 478). Essa inversão para apresentar as personagens ocorre visando criar uma ambientação de suspense e mistério, o que colabora para que o clímax e o desfecho sejam mais impactantes, o que foi chamado de epílogo por Poe, chegando àquela unidade de efeito da qual tratou o escritor norte-americano (PARRINE, 2009, p. 478).

Se o príncipe da Dinamarca afirma que “há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia”, não é de se estranhar, portanto, que a cartomante também teria o poder de previsão, de acordo com o narrador. Assim, o narrador compara a fala de Rita, sobre o fato de a cartomante estar certa, com a fala de Hamlet, criando uma polifonia de vozes, conforme aponta Velloso (2007, p. 176).

Polifonia é um termo literário alcunhado por Mikhail Bakhtin para descrever um certo tipo de discurso na narrativa, que é o cruzamento de diversas vozes, em que há uma relação dialógica entre pensamento, ideia e palavras no discurso de todas as personagens presentes na obra (BAKHTIN, 1984, p. 265). Bakhtin considerou como

pioneiro da polifonia o escritor russo Fiódor Dostoiévsky, analisando o fenômeno da polifonia em diversas de suas obras.

No caso do discurso machadiano, a polifonia existe no discurso de Hamlet e do narrador ao legitimar a existência de algo sobrenatural, que se cruza com o mesmo discurso da cartomante a respeito do místico. Esse discurso, aceito por Rita, cria um efeito de tensão dialógica em relação à figura de Camilo, que rejeita esse pensamento (VELLOSO, 2007, p. 168). A tensão se concretiza porque há uma divergência de visões a respeito da presença do místico no discurso das personagens, a qual permeia a obra inteira.

A comparação entre o discurso de Hamlet e de Rita não é feita sem o narrador deixar uma marca de seu julgamento a respeito de Rita, pois afirma que essa personagem “traduzia Hamlet em vulgar”, mostrando que esse narrador possui um determinado conteúdo cultural, o qual Rita não possuía, e por isso reproduz aquele discurso sem ser de uma maneira sofisticada, em sua visão (VELLOSO, 2007, p. 176).

“A determinação estilística do perfeccionismo, da elegância culta e do requinte retórico é o único traço que o narrador não pode ocultar” (VILLAÇA, 1998, p. 10) e, possuindo esse entendimento da diferença entre metafísica e físico, e de religiosidade e superstição, nota-se bem a crítica que o narrador faz às personagens ao descrevê-las em relação à religiosidade, principalmente no caso de Camilo:

Também ele, em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de crendices, que a mãe lhe inculcou e que aos vinte anos desapareceram. No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião, ele, como tivesse recebido da mãe ambos os ensinamentos, envolveu-os na mesma dúvida, e logo depois em uma só negação total (ASSIS, 2020c).

É interessante notar a escolha de palavras do narrador, visto que “arsenal” remete a um contexto lexical bélico, sugerindo que a religião era a inimiga que lhe fazia mal, agindo mesmo como uma parasita em seu corpo. A crítica se concretiza devido à negação da religiosidade também não ter feito bem a Camilo, visto que a sua “crendice” que lhe levou a ter um final trágico.

A questão da vulgaridade também é um aspecto muito presente no discurso narrativo, visto que diversas vezes algo material e comum é comparado ao metafísico e sublime, como é o caso de um “cartão com um vulgar cumprimento a lápis” que Camilo recebe de Rita, e elementos como esse cartão e a analogia da fala de Rita e

Hamlet expandem o conceito de *vulgar* no conto, conforme assinala Villaça (1998, p. 6), visto que o narrador afirma que “há vulgaridades sublimes, ou pelo menos deleitosas”, como no cartão recebida por Camilo. Desse modo, ocorre a união entre o vulgar e o sublime, como destaca Villaça (1998, p. 6):

Rita “vale” Hamlet, um vulgar cumprimento “vale” uma mensagem sublime, a mesma explicação “vale” em diferentes palavras. De valor a valor, de tradução em tradução, as vulgatas valem o original, o prosaico vale o mitológico, a curiosidade vale a metafísica, a cartomancia vale o conhecimento.

O que o narrador machadiano faz no conto é uma tradução do sublime para o vulgar, e ao mesmo tempo estabelece essa tradução principalmente por meio da intertextualidade e das tradições, como a explicação de Rita sobre o místico e o dilema enfrentado por Camilo, de “ir ou não ir” à casa de Vilela, assim como o dilema do príncipe dinamarquês, de “ser ou não ser” (VILLAÇA, 1998, p. 9). Assim, de acordo com Villaça (1998, p. 10), observa-se o seguinte:

[...] o narrador machadiano instala-se nesse ângulo tão peculiar de “tradutor”: um tradutor das tradições que constituem seu repertório de cultura, que vem da Bíblia e de Homero, da antigüidade clássica e dos teólogos medievais, que passa por Dante, Maquiavel, Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Pascal, pelos enciclopedistas, por Schopenhauer, pela literatura brasileira — e acaba caindo no colo da dama fluminense ou num chapéu elegante da rua do Ouvidor.

Há também um efeito de humor e ironia na tradução realizada pelo narrador, visto que age como um “operador do desproporcional”, igualando o vulgar e cotidiano ao sublime e requintado, em que o próprio Machado “vale” Shakespeare. A ironia está no fato de “A Cartomante” ter sido escrito na fase de escritor maduro de Machado, em que a “frieza irônica”, retomando o dizer de Antonio Candido, já era um estilo próprio do escritor, e o efeito da tradução narrativa é uma “rica possibilidade de composição” que Machado incorporou em suas narrativas (VILLAÇA, 1998, p. 10).

Conclui-se que o narrador de “A Cartomante” possui um importante papel na construção dessa narrativa, manipulando o leitor a acreditar na explicação da cartomante, ao mesmo tempo em que critica o modo de vida burguês, sendo ele próprio, o narrador, dotado de um vasto conhecimento literário, estabelecendo comparações ao longo do conto do que considera como sublime, apenas para, no final, mostrar ao leitor que não há metafísica nem misticismo algum.

4 ANÁLISE DE “MARIANA”

4.1 Contextualização e enredo

“Mariana” é um conto publicado em 1891, reunido posteriormente na coletânea *Várias Histórias* (1896), juntamente com “A Cartomante”. É importante notar que há um outro conto de Machado de Assis chamado “Mariana”, publicado 20 anos antes, em 1871. Apesar de a temática que os permeia ser muito parecida, os dois contos não possuem relação entre as personagens e o enredo, e a condição da personagem Mariana mostra-se bastante diferente.

A Mariana do conto de 1871 é uma jovem escrava negra, que vive na casa de Coutinho, personagem que conta a história de Mariana a seu amigo, Macedo, que havia retornado recentemente da Europa. Apesar de ser escrava, Mariana era bem tratada, teve bons estudos e possuía um convívio decente, apesar de distante, com a família de Coutinho; era “escrava quase senhora”. No entanto, Mariana se apaixona por Coutinho, o que a leva a uma tristeza profunda e, conseqüentemente, ao suicídio, devido à impossibilidade de concretizar esse amor.

A imagem da escrava Mariana é modificada no conto de 1891, cuja personagem, uma senhora branca, tem o seu amor não realizado não por opressão ou humilhação, na condição de uma escrava bem tratada que é vista como ingrata, ou por diferença de classes sociais, mas por um certo desinteresse de Mariana após dezoito anos longe de seu antigo amor, Evaristo. Desse modo, Croveto (2011) considera que o conto de 1891 é uma farsa do conto de 1871, em que a Mariana escrava é desconstruída, e a temática que permeia os seus problemas é substituída para se adequar à Mariana senhora.

O que se percebe é que Machado cria, na figura das duas mulheres, o direito de amar e o direito de não amar – a Mariana escrava não tem o direito de amar nem ao menos de confessar seu amor por Coutinho, devido à sua classe social, o que a leva a um final trágico, suicidando-se. Já a outra Mariana possui o direito de amar, visto que é uma mulher livre, mas nota-se uma censura em seu amor, que é um amor não realizável por tratar-se de um adultério. No fim, não morre como a Mariana escrava, apesar de ter tentado o suicídio ao ser separada de Evaristo. De qualquer forma, seu desfecho amoroso é igual ao da escrava, pois não possui mais o amor nem do amante, nem do marido.

Apesar de os contos não possuírem relação direta, o tema do amor não realizável é protagonizado por uma escrava e por uma senhora no contexto do século XIX, e é importante considerar aspectos como o patriarcalismo e a escravidão na leitura de alguns dos contos de Machado de Assis, como é o caso de ambos os contos “Mariana”.

O amor não realizável em “Mariana” (1891) é caracterizado principalmente pela passagem do tempo e pela idealização desse amor. Mariana era casada com Xavier e possuía um caso extraconjugal com Evaristo, ocorrido dezoito anos antes do momento da narração. A história é contada por um narrador onisciente em terceira pessoa e começa narrando a volta de Evaristo para o Brasil, após passar quase duas décadas na Europa.

“Que será feito de Mariana?”, pergunta-se Evaristo, dando início ao conto. Evaristo sai de Paris e visita o Brasil, em 1890, de maneira despretensiosa e pensando em voltar rápido, pois pretendia voltar a tempo de assistir a uma peça de teatro de um amigo no *Odéon*, em Paris, em cerca de um mês. A finalidade de sua visita era saber sobre a revolução que se passava no Rio de Janeiro, conforme fora informado por um repórter parisiense. O acontecimento em questão se refere à Proclamação da República, ocorrida em novembro de 1889.

Evaristo já não se importava mais com o Brasil, mas a curiosidade da tal revolução o faz visitar o Rio de Janeiro mesmo assim. Após conversar com um amigo, lembra-se de Mariana, sua antiga amante de anos atrás, e, após perguntar discretamente sobre sua moradia, descobre que a ex-amante ainda mora no mesmo lugar. É informado também de que era casada, e o marido estava muito doente. Evaristo decide fazer-lhe uma visita, o que encerra o primeiro capítulo.

Ao visitar a casa de Mariana, logo no início do segundo capítulo, entrega um cartão de visitas para o criado da mulher e espera em uma sala, até que ela seja chamada. Evaristo fica impressionado com os móveis, que são os mesmos de dezoito anos atrás, e se sente nostálgico ao olhar para um retrato de Mariana, em que está “trajada à moda de 1865”.

O protagonista se sente tão nostálgico e melancólico pelo retrato de Mariana, que devaneia em sua imaginação, vendo Mariana descer “da tela e da moldura” para conversar com ele, resgatando uma cena do passado. É descrita, então, uma bela cena pelo narrador, em que o tempo se torna psicológico, com Evaristo e Mariana se acariciando e conversando por mais de três horas, sendo a paralisia daquele tempo

comparada ao poema “O Lago”, do escritor francês Alphonse de Lamartine, por também tratar sobre a passagem do tempo entre amantes.

O devaneio é interrompido pelo criado, que volta após alguns minutos, chamando por Evaristo. Assim, Evaristo encontra Mariana, junto de seu marido, Xavier, que estava de cama, e algumas outras visitas. O protagonista se sente comovido ao ver a mulher após tantos anos. No entanto, Mariana é extremamente seca e indiferente com a presença de Evaristo, fato que o incomoda profundamente e o leva a considerar seu comportamento um mistério, questionando-se:

Certo, o amor acabara, a data era remota, o coração envelhecera com o tempo, e o marido estava a expirar, mas, refletia ele, como explicar que, ao cabo dezoito anos de separação, Mariana visse diante de si um homem que tanta parte tivera em sua vida, sem o menor abalo, espanto, constrangimento que fosse? Eis aí um mistério (ASSIS, 2020c).

No terceiro capítulo, após o reencontro entre Evaristo e Mariana, Xavier falece alguns dias depois. Mariana se entristece tanto a ponto de desmaiar e delirar, afirmando que o marido ainda vivia. Evaristo acompanha de perto o enterro, em que Mariana não está presente. Ao conversar com um parente de Xavier durante o sepultamento, Evaristo é informado sobre o quanto o casal se amava desde muitos anos atrás.

Evaristo decide fazer uma visita de pêsames a Mariana uma última vez, antes de voltar para Paris. No entanto, o criado da moça e Mariana o avisa que ela não estava recebendo visitas naquele momento, e Evaristo sente que estava sendo incômodo e desagradável. Enquanto vai embora, avista uma senhora de luto, e reconhece que é Mariana. Evaristo a cumprimenta, porém a mulher o ignora, fingindo que não o conhece. O fato o incomoda e o faz ir atrás de Mariana, mas desiste da ideia e não a procura mais.

Em menos de um mês, Evaristo retorna a Paris, pois não havia esquecido da peça de seu amigo a ser apresentada no *Odéon*. Sendo a peça fracasso, Evaristo tenta consolar o amigo, fazendo uma analogia com sua própria situação vivida. Aquilo de que Evaristo se esqueceu, no entanto, foi de verificar como a Proclamação da República mudou o Brasil, que era o motivo principal de sua viagem.

4.2 O espectro de 1872

Algo interessante de notar neste conto é que, em uma espécie de onisciência seletiva, o foco narrativo se dá pelo olhar e pela vivência de Evaristo. É quase como se o narrador se estabelecesse, na verdade, em primeira pessoa, sendo a história narrada pelo próprio Evaristo. Isso concede um efeito de protagonismo a Evaristo, o que evidencia a questão principal do conto, que é o sentimento de saudade que sente por Mariana e, ao decidir que iria visitá-la, uma certa idealização desse amor.

Essa idealização acontece principalmente pelo que nos é relatado no segundo capítulo. Evaristo, ao perceber que nada havia mudado fisicamente na casa de Mariana, cogita sobre a possibilidade do amor dela por ele também não ter mudado, mesmo sabendo que ela estava casada, o que sugere que, se ela estivesse disposta, talvez Evaristo não se importasse em viver o caso extraconjugal uma segunda vez.

Evaristo se frustra devido à indiferença de Mariana no presente, havendo uma relação entre passado e presente, e entre amor e indiferença. Essa frustração, no entanto, é revestida da ironia machadiana, visto que Evaristo parte do Brasil em pouquíssimo tempo e debocha de sua própria situação ao afirmar para seu amigo: "Há peças que caem. Há outras que ficam no repertório."

Isso também é sustentado pelo fato de Evaristo afirmar que a arte é superior à natureza, e o narrador, por meio de Evaristo, exerce um papel contrário ao narrador de "A Cartomante", visto que este procura igualar o sublime e o vulgar, enquanto aquele faz uma distinção entre a beleza da arte e a ausência de beleza da natureza.

A arte é, na realidade, uma metáfora para representar a passagem do tempo, visto que a Mariana trajada à moda de 1865 é que se mantém bela, na visão de Evaristo. A afirmação de Evaristo, portanto, deve ser entendida como "o tempo é cruel ao homem", principalmente ao homem que sofre por um amor tão distante e inalcançável devido ao tempo.

A crueldade do tempo parece permear todas as personagens do conto, sendo mais evidente na figura de Xavier, visto que adoece e morre. Não é revelado de qual doença ele sofre, o que sugere que seja apenas a ação do tempo, morrendo de causas naturais. Mariana sofre com a perda do marido, companheiro de longa data. Evaristo, além de sofrer por um amor inalcançável no presente, parece sofrer pela vida que construiu, visto que não se casou, não teve filhos, se sente incomodado por não ser mais amado por Mariana, e algo fora de seu contexto, como uma revolução no Brasil, também é suficiente para incomodá-lo.

Ora, não é dito ao leitor que Evaristo não se importava mais com o Brasil? Vemos, portanto, que o tempo também é cruel em não fazer Evaristo esquecer seu país de origem e suas relações na mocidade, por mais que o narrador, exercendo a onisciência em Evaristo, nos diga que todos os interesses de Evaristo se encontravam na Europa. O incômodo de Evaristo pode ser entendido como uma espécie de vaidade: na verdade, não se preocupava se Mariana ainda o amava ou não, pois sua preocupação diz respeito a ainda ser importante na vida de Mariana para que ele próprio se sentisse bem e desejado.

A relação entre o tempo e o amor também é marcada pela atitude de Evaristo no primeiro capítulo. Ao conversar com um conhecido, afirma que Mariana provavelmente está “escangalhada”, ao se recordar que ela já contava quarenta e oito anos. No entanto, somente quando o conhecido afirma que Mariana se mantém bela e aparenta possuir menos de quarenta anos é que Evaristo sente o “desejo” de reencontrar a ex-amante. Nota-se que Evaristo busca um presente que não existe mais, convencendo-se, entretanto, de que existe, já que a beleza de Mariana foi preservada. O narrador se indaga sobre como a passagem do tempo afetaria a relação entre os dois:

Que olhos teriam um para o outro? Que visões antigas viriam transformar a realidade presente? [...] Agora que a lei do tempo fizera sua obra, que efeito produziria neles, quando se encontrassem, o espectro de 1872, aquele triste ano da separação que quase o pôs doido, e quase a deixou morta? (ASSIS, 2020c).

Outro momento do conto em que se observa a dualidade entre amor e tempo é no relato de Mariana, no segundo capítulo. Os pais de Mariana eram contra o casamento com Xavier e, após passarem por várias situações adversas, finalmente tiveram um momento de paz e de harmonia. No entanto, o sentimento de felicidade e de bem-estar foi se tornando evasivo e distante, até o ponto em que Mariana só sentia apatia, como observa-se no trecho:

A felicidade serena veio sentar-se à porta deles, como uma sentinela. Mas bem depressa se foi a sentinela; não deixou a desgraça, nem ainda o tédio, mas a apatia, uma figura pálida, sem movimento, que mal sorria e não lembrava nada. Foi por esse tempo que Evaristo apareceu aos seus olhos e a arrebatou (ASSIS, 2020c).

Mariana, sem algum motivo aparente, simplesmente deixa de amar Xavier e, em um momento de maior sensibilidade, é seduzida por Evaristo e passa a amá-lo, mantendo um caso de 1869 a 1872, ano em que são forçados a se separar, devido à intervenção da mãe de Mariana. A decisão de Mariana – de se suicidar ingerindo veneno – mostra que não havia nada, naquele momento, que a prendesse a Xavier, visto que a separação de Evaristo a fez chegar à conclusão de que seria melhor morrer que sofrer por amor.

Postulado isso, é possível observar que o ano de 1872 teve um impacto extremamente negativo na vida de Evaristo e de Mariana. Evaristo nunca mais foi capaz de encontrar um amor, e se vê forçado a abandonar o Brasil na tentativa de esquecer a moça. Mariana decide que seria melhor continuar a farsa de seu casamento, visto que a separação não era uma possibilidade viável a uma mulher do século XIX, e talvez seja por essa impossibilidade da separação que tantas obras realistas lidaram com o tema do adultério.

Com Xavier não possuindo ciência do caso, Mariana interpreta o papel de boa esposa, o qual desempenhou bem, conforme relatado pelo parente de Xavier em seu enterro. No fim, Mariana também desenvolve um desinteresse por Evaristo, podendo ser um desinteresse genuíno, como ocorrera a Xavier, ou uma pressão social no papel de viúva que não pode mais se relacionar com um homem, porém, considerando o seu passado como adúltera, pode-se imaginar que talvez Mariana estaria disposta a quebrar esse paradigma se ainda amasse Evaristo, mostrando a complexidade social e psicológica dessa personagem machadiana.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se que ambos os contos retratam um triângulo amoroso constituído por dois homens e uma mulher, e analisá-los nos permite depreender elementos fundamentais que constituíam a sociedade daquela época, como o casamento, o patriarcalismo e o comportamento da burguesia.

Considerando que os contos foram escritos em um período próximo um do outro, nota-se que Machado de Assis possuía o interesse de retratar, nos dois contos, o cotidiano burguês, marcado principalmente pela contradição acerca da moral e dos valores. Para isso, utilizou elementos românticos em sua constituição, como a presença do místico e a subjetividade das personagens, nos mostrando que sua obra vai muito além da divisão didática entre fase romântica e fase realista, visto que na época da publicação dos contos se encontrava na fase considerada realista.

O narrador machadiano nos revela possuir um olhar julgador e exigente, uma vez que no conto “A Cartomante” há uma tentativa enganadora e irônica de igualar o que é vulgar ao que é sublime, manipulando o leitor a acreditar no discurso da cartomante, e vemos, ao final do conto, uma desconstrução desse discurso do místico e uma afirmação da cientificidade e da objetividade, rompendo com os moldes românticos.

Já em “Mariana”, o conto busca retratar as angústias sentidas por Evaristo, sendo que a arte é superior à beleza, pois a memória que Evaristo tem de seus dias felizes é a imagem do retrato de Mariana na época em que estavam juntos, o que constitui a arte, que, em uma espécie de metáfora, é a memória de um momento feliz, e se opõe à natureza, que é o presente, momento infeliz, em que Mariana já não é mais tão jovem e bela como antes, e a passagem do tempo atinge todas as personagens do conto de maneira negativa.

Essa passagem do tempo, que é o tema central de “Mariana”, é o que faz Mariana possuir uma indiferença em relação a Evaristo, o que é bem diferente da constituição do adultério em “A Cartomante”, pois Rita e Camilo estão no ápice da paixão, e não há menções de Rita ainda amar ou ter amado Vilela, ao passo que em “Mariana” sabemos que Xavier e Mariana passaram por diversas adversidades até que pudessem se casar, e Xavier é amado por Mariana por cerca de oito anos, até que o tédio e o desinteresse faz com que Mariana deixe de o amar e se envolva com Evaristo, apenas para que anos depois o mesmo aconteça a esse personagem.

Vemos que Mariana sente um desinteresse em seu relacionamento duas vezes, e Xavier nunca soube de seu caso com Evaristo. Considerando que Rita é morta por Vilela, e considerando o contexto patriarcal daquela época, será que Xavier não se vingou de Evaristo e Mariana apenas por não possuir ciência do caso? Sabendo do caso, teria feito como Vilela e assassinado as personagens? É essa a grandiosidade de Machado de Assis: causar uma inquietação diante de suas obras, e esta análise é apenas uma possibilidade de sanar essa inquietação.

REFERÊNCIAS

AFOLABI, Niyi. Machado de Assis: uma teorização de ambiguidade. **Revista Iberoamericana**, Araraquara, v. 66, n. 190, p. 121-138, jan./mar. 2000. Disponível em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/3596/3769>>. Acesso em: 23 abr. 2020.

ASSIS, Machado de. **Histórias da Meia-noite**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <<http://www.dominionpublico.gov.br/download/texto/bv000185.pdf>>. Acesso em: 27 abr. 2020a.

ASSIS, Machado de. **O Conto de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

ASSIS, Machado de. **Papéis avulsos**. [S. l.], Lombaerts & C, 1882. Disponível em: <<http://www.dominionpublico.gov.br/download/texto/bv000230.pdf>>. Acesso em: 27 abr. 2020b.

ASSIS, Machado de. **Várias histórias**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/download/26_29eaa69154e158508ef8374fcb50937a>. Acesso em: 27 abr. 2020c.

BAKHTIN, Mikhail. **Problems of Dostoevsky's Poetics**. Tradução de Caryl Emerson. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1984.

BARROS, Elenir Aguilera de. Introdução. In: **Conto Realista**. São Paulo: Global, 1985.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 15-32.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**: resumo para principiantes. 3.ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

CHAUVIN, Jean Pierre. Apresentação. In: ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. 4.ed. São Paulo: Martin Clarinet, 2012.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CROVETO, Sonia Maribel Muñoz. **Entre a (des)leitura e a (des)escrita**: o duplo conto Mariana. Disponível em: <<https://nuhtaradahab.wordpress.com/2011/02/09/machado-de-assis-analise-dos-contos-de-varias-historias-11-mariana/>>. Acesso em: 07 set. 2020.

DÉCIO, João. A forma conto e a sua importância. **Alfa**, Marília, v. 22/23, p. 45-61, 1976/1977. Disponível em:
<<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3585/3354>>. Acesso em 23 abr. 2020.

FONSECA, Daniel Gomes da. Não as matem! A figuração do uxoricídio em “A Cartomante”, de Machado de Assis. **Entreletras**, Araguaína/TO, v. 3, n. 1, p-39-52, jan./jul. 2012. Disponível em:
<<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/908/481>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

FRANÇA, Eduardo Melo. Poe, Cortázar e um contraponto: Machado de Assis. Ressalvas sobre uma (possível) teoria do conto. **Remate de Males**, Campinas, v. 28, n. 2, p. 251-266, jul./dez. 2008. Disponível em:
<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636305/4014>>. Acesso em: 26 abr. 2020.

FRANÇA, Eduardo Melo. **Ruptura ou amadurecimento?** Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis. 2008. 183 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008. Disponível em:
<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7272/1/arquivo3549_1.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2020.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

HOHLFELDT, Antonio. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

JOLLES, André. **Las formas simples**. Tradução de Rosemarie Kempf Titze. Santiago: Editorial Universitaria, 1972.

KOSOVSKI, Ester. **O "crime" de adultério**. Rio de Janeiro: Mauad, 1997.

MASSA, Jean-Michel. Entrevista com o Professor Jean-Michel Massa. Teresa: Revista de Literatura Brasileira, [s. l.], v. 6, n. 7, p. 457-466, 2005. Disponível em:
<<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116638/114233>>. Acesso em: 16 jan. 2021.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**: Prosa I. Formas em Prosa, Conto, Novela, Romance. 20.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PARRINE, Raquel. Aspectos de Teoria do Conto em Machado de Assis. **Revista Eutomia**, Pernambuco, ano 2, v. 1, n. 3, p. 472-484, jul. 2009. Disponível em:
<<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/1902/1489>>. Acesso em: 04 jul. 2020.