

**ARTICULAÇÃO MNEMÔNICA E CRÍTICA EM “A CARTOMANTE”****MNEMONIC ARTICULATION AND REVIEW IN "A CARTOMANTE"**

Aurora Cardoso de Quadros
Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes
auroracardoso2010@hotmail.com

Rauer Ribeiro Rodrigues
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS
rauer.rodrigues@ufms.br

Resumo: No conto “A Cartomante”, de Machado de Assis, há um jogo, cuja ironia consiste em fazer o relato a partir da ativação da memória do leitor. Este construirá sentidos no decorrer da leitura, criando expectativas que não se confirmam no desfecho. As associações, frutos da estratégia para surpreender o leitor, produzem efeitos psíquicos subliminares típicos da crítica de Machado, cuja escrita lembra a piscadela ao leitor, conforme expressão cunhada por Umberto Eco. O leitor se vê diante da reflexão sobre seu próprio posicionamento durante a produção de sentidos, patemizado pelo texto que o induz a prever, com base em falsas premissas, uma conclusão que não completa o silogismo sugerido, inicialmente, pelo narrador.

Palavras-Chave: Ironia; Leitor; Machado de Assis; Memória; Umberto Eco.

Abstract: In the tale "A Cartomante", by Machado de Assis, there is a game whose irony consists in making the story from the activation of the reader's memory. This should build meaning in the course of reading and create expectations that, however, are not confirmed in its outcome. The associations made are fruits of this strategy to surprise the reader and produce subliminal psychic effects typical of Machado's critique, whose writing recalls the wink to the reader, coined by Umberto Eco. The reader is faced with the reflection on his own positioning during the production of meanings, in a method that led him to predict, based on false premisses, a conclusion that does not complete the syllogism initially suggested by the narrator.

Keywords: Irony; Reader; Machado de Assis; Memory; Umberto Eco.

1. Introdução

Machado de Assis, nas suas mais significativas obras, cria um narrador que interfere na sequência da narrativa para dirigir-se diretamente ao leitor. A recorrência de interpelações deixa patente a importância do papel do receptor na sua obra, ainda que utilize de meios que se desviam da seriedade quanto a aspectos desse papel. Ele brinca, questiona, adverte o leitor contra possíveis expectativas, impressões e interpretações. Nesse processo, também é recorrente



o tom da ironia com que emoldura a escrita. Algumas configurações desse tom são percebidas na superfície do texto. Outras são erigidas em um processo mnemônico paulatino. Pela instância da memória, que, em uma das acepções de Robert Sternberg, é o "meio pelo qual recorremos ao nosso conhecimento do passado, a fim de usá-lo no presente"¹, o leitor faz associações e avança no movimento progressivo da produção dos sentidos da leitura, prevendo fatos a partir da associação de causas e consequências. As bases para as expectativas surgidas são fornecidas pela pena do escritor, que, no caso machadiano, parece saber exatamente o efeito que cada expressão instituirá. Se ocorrer de o autor fazer explicações ao leitor sobre o encaminhamento que ele deve tomar para ler, efetiva-se o fato de que esse já está presente como categoria constituinte do texto. E mais do que sua presença inerente ao texto, em se tratando de Machado de Assis, a forma de representação do leitor se faz de modo dinâmico, como se ele fosse um constituinte em construção. Assim, esse se vê envolvido no plano que o inclui como um personagem, em processo que aparenta ser de criação e aprimoramento do "leitor ideal".

Ainda que não dirija a palavra diretamente ao leitor, este é percebido, em leitura investigativa, como instância central, para quem Machado de Assis realmente "pensa" o processo criativo. Sua técnica, às vezes, é construída de modo a velar, mas fornece pistas, propiciando a percepção do leitor atento, em cuja habilidade sente na escrita a inclusão substancial da sua própria pessoa. Percebe-se, então, que, nesses casos, a crítica machadiana subjacente à obra literária prepara-o para refletir sobre si mesmo e, muitas vezes, envolver-se em estratégias sutis que, ao final das contas, não alcança a concretização do provável. É o caso do conto "A Cartomante", analisado neste estudo.

Um dos resultados possíveis após sua leitura é a sensação de que o autor está em algum canto do ambiente, com um meio sorriso, presenciando uma mistura de sensações provocadas no leitor que, perplexo, pressente o que Umberto Eco² define como uma piscada de olho do autor ao leitor. Em "A Cartomante", especificamente, parece haver uma quebra no fluxo da sua

¹ STERNBERG, 2000, p. 224.

² ECO, 2015.



consciência referente a como a leitura é conduzida na apreensão dos fatos relatados. Como apoio teórico para entender essa tática de Machado, a respeito de como ele pode construir o percurso mental do leitor, a análise retoma, além da noção de memória, o estudo aristotélico dos *Segundo analíticos*³, sobre a construção do raciocínio.

Observa-se na leitura do conto que o leitor, de modo geral e intuitivamente, busca na memória suas vivências relacionadas às ciências ocultas e fatos presenciados a respeito do assunto a fim de atar causas e decorrências, inicialmente tendentes à confirmação da lógica traçada. Ao final, porém, acontece de ele retomar as pistas que lhe serviram de base e perceber que elas faziam parte de uma estratégia aguda de velar e, ao mesmo tempo, serviram de instrumento dual para revelar implicitamente equívocos, ideias, hábitos, costumes e valores. O potencial efeito é de paradoxal agrado estético, devido ao modo como se diz e devido também ao que se diz. Entram nessa implicação dos resultados da leitura de “A Cartomante” as sensações do leitor, que se sente surpreendido pela reviravolta inesperada. A condução da sua interpretação, que vinha acionando sua memória, suas crenças, seus desejos e experiências, parecia algo lógico, como se tudo se encaminhasse em uma clara razão entre pretextos e resultados. Só depois, ao término da leitura, ele é abalado em sua tranquila sintonia com a linha fluente da narrativa, e se vê retomando inconscientemente, em *flashes*, aquilo que o havia levado a supor o que supôs, para melhor entender o artifício empregado e para coligir seus próprios desvios. Aproxima-se das palavras de Santo Agostinho:

Mas como diminui ou se consome o futuro, se ainda não existe? Ou como cresce o pretérito, que já não existe, a não ser pelo motivo de três coisas se nos depararem no espírito onde isto se realiza: expectativa, atenção e memória? Aquilo que o espírito espera passa através do domínio da atenção para o domínio da memória.⁴

Além de perceber que as pistas deixadas conduziram a um equívoco fático, o resultado envolve sensações de certa inadequação moral, e o conto acaba por construir significados de envolvimento em valores e costumes

³ ARISTÓTELES, 2004; 2002.

⁴ AGOSTINHO, 1999, p. 337.



preconcebidos. Essa percepção, que parecia estar predominantemente endossada pelo relato do conto, não se dá sem alguns contrapontos, mas esses são situados em planos secundários em outros pontos da memória. No seu desfecho, que vinha sendo previsto como bem sucedido, a instabilidade criada pela quebra do fluxo, embora surpreenda, não destoia em natureza do seu início, e, se o leitor quer apaziguar sua inquietação e entender o que aconteceu, pode voltar à história e progredir na percepção de pistas do jogo irônico e criar suas próprias hipóteses para as causas das sugestões duais que elas levantaram, lembrando a *sugestionabilidade* da memória que, segundo Sternberg⁵, consiste na suscetibilidade que o homem tem de ser sugestionado. Nessa dinâmica entre a suposição e a surpresa, o que não deixa dúvida é o teor crítico da obra machadiana. No prefácio a novas edições do romance *Helena*, cuja primeira edição foi em 1876, revela sua mudança no modo de ver o mundo. Pede que não o culpem pelo teor romanesco da obra, uma vez que ela reflete o espírito do seu tempo e que ainda produz nele um “eco de mocidade e fé ingênua”⁶. Instala com essa revisão seu novo espírito, ou seja, a superação da ingenuidade e o emergir de nova fase, a da crítica. E sua crítica é construída por meio do olhar agudo de quem via o mundo com olhos de mestre, conforme propõe Roberto Schwarz em *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*⁷.

Investigando os sentidos da crítica de Machado, sobretudo em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Schwarz diz haver uma sátira à cultura brasileira e à forma como o brasileiro assimilou e tentou exercitar os pensamentos e costumes importados da Europa, dando “uma ideia de bazar, expressiva, possivelmente, da inserção peculiar e pouco orgânica do intelectual brasileiro na cultura oitocentista”⁸. Do ponto de vista histórico, a literatura de Machado de Assis critica o burguês brasileiro, incluindo suas crenças, intelectualidade e valores. A leitura de “A Cartomante” parece confirmar essa reflexão, atando polos que ligam literatura e sociedade, na complementaridade a sentidos filosóficos, culturais e morais.

⁵ STERNBERG, 2000.

⁶ ASSIS, 1959, p. 5.

⁷ SCHWARZ, 1997.

⁸ SCHWARZ, 1997, p. 148.



Embora o conhecimento envolvido na presente análise esteja mais relacionado ao conhecimento simbólico e não ao científico, percebe-se e seleciona-se como um dos focos de análise o processo de um enovelar mental, potencialmente deflagrado na conduta da história narrada no conto, e a atuação da memória e das reminiscências que se articulam em prol da conduta lógica de apreensão dos fatos narrados. Tomamos a palavra memória, no âmbito deste estudo, como a lembrança que o leitor empírico traz de leituras anteriores envolvida pela construção mental de sentidos da leitura atual ainda em marcha.

2. “A Cartomante”: leitor e memória

O conto “A cartomante” apresenta título sob o signo do enigma e do místico. A cartomancia e outras formas proféticas carregam estigma de maus presságios, em imaginário abarca crentes e descrentes. Acepções sobre sua natureza povoam as mentes, o que justifica a ainda existência da sua prática. Não é difícil encontrar relato de premonições das cartas que se concretizaram. O fato é que o título ativa sentidos iniciais cujas sensações se transformam em lastros para a leitura.

Após a sensação deflagrada com esse título, que varia conforme a experiência pessoal de cada leitor e suas ideias sobre essas crenças nas ciências ocultas e no mundo transcendental, o conto apresenta um parágrafo inicial cujo efeito é o de apoio a uma perspectiva de crença no esoterismo, premonições, predições e clarividências. Ao citar uma frase de Hamlet, protagonista da peça de mesmo nome, de William Shakespeare, o príncipe, diante da questão sobre ser verdade a visão que havia tido do fantasma do seu pai, o falecido rei da Dinamarca, afirma acreditar no ocorrido, ou seja, afirma que pode haver, sim, comunicação entre os mortos e os vivos, dentre outros fatos transcendentais⁹. Como o fantasma se concretiza ao final da peça, o leitor do conto se prepara para que o introito seja condizente com o que acontecerá no conto que está lendo.

Assim, aparentemente instala-se o mote do conto, trazendo fatos cujo conhecimento prévio se pressupõe no leitor ideal da história. A cooperação prevista para a leitura envolve nesse ponto a memória do leitor de Hamlet, o

⁹ SHAKESPEARE, 1998.



indivíduo que já vivenciou fatos e/ou ideias em torno da comunicação com os mortos e outros fatos das ciências ocultas, constituindo os saberes já vivenciados e, portanto, disponibilizados para a associação racional que criaria a base para a interação com o conto. Sem perceber, o leitor se envolve num processo mnemônico misto sem levar em conta essa memória resgatada, que pode ser explicada por duas espécies de argumentos:

tanto os que se dão através de silogismo, como os que se dão através de indução: ambos propiciam o ensinamento através de itens previamente conhecidos, os primeiros, assumindo-os como se nós os conhecêssemos, os segundos, mostrando o universal por ser evidente o particular.¹⁰

Sem saber que se trata de um jogo consigo mesmo, ou seja, com o próprio leitor, tudo leva a que este continue lendo meio desavisado, adotando (ou pelo menos acreditando que o narrador adota) a tese de Hamlet. De certo modo, como num silogismo científico, porém ficcional, o leitor retoma aquilo que conhece para criar sua linha inicial. Essa seria a premissa maior. A premissa menor seria aquela particularizada pela premonição da cartomante, que se associa em consonância com a premissa maior que, sendo uma citação exemplar, produz o efeito de uma demonstração antecipada para aquilo que se quer demonstrar e para aquilo em que se acredita e aparentemente se conhece: “afirmamos que de fato conhecemos através de demonstração”¹¹. Assim faz Hamlet, demonstrando que há uma realidade invisível entre céu e terra. Assim sugere Machado.

Nessa utilização do conhecimento do leitor do conto, no investimento em sua memória, e contando com as reminiscências, enquanto o que fica é retomando da memória, desenvolvem-se presunções sobre o relato a respeito do romance entre as três personagens do conto. Somente ao término da leitura é que o leitor percebe que por trás do texto, já desde o título, havia uma voz que brincava. Ao final do conto a ironia se faz evidente e a narrativa surpreende, rompendo com a fluência quanto à crença na cartomancia. O caso dos amantes que traem o amor e a amizade é revelado por meio de uma crítica implícita à fragilidade humana. A surpresa do desfecho desconstrói tudo o que se pensara, durante a leitura, para o futuro dos amantes em adultério. Então o leitor percebe

¹⁰ ARISTÓTELES, 2004, p. 13.

¹¹ ARISTÓTELES, 2004, p. 15.



que sua memória havia sido instrumentalizada. Percebe também que as pistas fornecidas geram efeito contrário, retomados pela memória de uma mente que repentinamente se confunde e precisa elucidar fatos que haviam sido imaginados anteriormente — ao prever um final feliz para o casal de amantes, implicitamente não antevê a tragédia.

Contudo, se, por um lado, a ironia se instala no ato da criação, por outro, ocorre de uma forma diferente da configuração comum do viés irônico, que seria a manifestação expressa do oposto do que se pretende significar. O contraste dos planos da ironia, de certo modo central na narrativa, não ocorre em definitivo de modo simultâneo à leitura, mas o fato que configura sua maior construção é percebido posteriormente, com o desfecho do caso do triângulo. Assim entra em choque a figura da cartomante, sua importância para merecer o título, o mérito das suas predições e a comparação com a predição em *Hamlet*.

Eis como é construída a ironia: o narrador instala a perspectiva de crença no mundo extra-sensorial, ao citar Hamlet, personagem que após o diálogo com Horácio se encontra com o fantasma do falecido pai, que lhe revela como foi morto e quem foi seu assassino. Na obra de Shakespeare, o príncipe da Dinamarca diz ao amigo Horácio, como argumento de defesa sobre a existência de um mundo misterioso, além da vida terrena, que “Há mais coisas no o céu e na terra, Horácio, do que sonhou a sua filosofia”, em tradução nossa do original: “*There are more things in heaven and earth, Horatio, Than are dreamt of in your philosophy.*”¹². Em *Hamlet*, essa crença se confirma porque as revelações do espírito do pai também se confirmam, e o leitor de Shakespeare se vê diante da verificação do fato que originou a famosa frase da personagem, reforçando a credibilidade das ciências ocultas e das “coisas do além”. Eis a evocação, em Machado:

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. 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.¹³

¹² SHAKESPEARE, 1998, p. 87.

¹³ ASSIS, 1959, p. 9.



E Rita fora a uma cartomante para consultar sobre o perigo de ser descoberta em seu caso extraconjugal com Camilo, amigo do marido, Vilela. A previsão otimista da cartomante acalma seus temores. Ao ouvir de Rita sobre a visita à cartomante, Camilo ri da crença da amante, brinca com o fato, mas a adverte sobre exposições como aquela. Esse início do conto, portanto, introduz a temática das ciências ocultas e do mundo transcendental, mostra a crença de Rita e a descrença de Camilo. O apoio em Hamlet serve de argumento de autoridade que converge para o lado de Rita, fortalecendo o argumento em favor da crença em cartomancia e outras “cousas existentes entre o céu e a terra”.

3. Ambiguidade e fragilidade

Entre a perspectiva linear inicial e a tragédia que a contradiz ao final é que o conto é construído. Após a associação entre a fala de Hamlet e Rita, a motivação do leitor, mesmo tendendo em acreditar, movimenta-se por impressões que oscilam entre a dúvida e a curiosidade. Os dois amigos mantêm um relacionamento afável e solícito. Destaca-se o momento em que os dois se reencontram, quando Camilo regressa para o Rio, cidade em que vivia o casal. Vilela apresenta a esposa ao amigo e este verifica a pertinência dos elogios do marido à esposa: “Camilo e Vilela olharam-se com ternura. Eram amigos deveras.”¹⁴. Os três passam a conviver rotineiramente, os laços estreitam-se e a proximidade também: “Uniram-se os três. Convivência trouxe intimidade”¹⁵.

Na ocasião da morte da mãe do Camilo, “Vilela cuidou do enterro, dos sufrágios e do inventário; Rita tratou especialmente do coração, e ninguém o faria melhor”¹⁶. O contraste irônico é perceptível. De um lado, um amigo bem-intencionado, de nobres atitudes; de outro, a mulher e os passos na arte da conquista. Em meio a isso, o amigo Camilo, distraído: “Como daí chegaram ao amor, não o soube ele nunca.”¹⁷. A relação se solidifica e, em meio ao convívio cotidiano, o instinto, a atração: “era mulher e bonita. *Odor di femina*: eis o que ele

¹⁴ ASSIS, 1959, p.10.

¹⁵ ASSIS, 1959, p. 12-13.

¹⁶ ASSIS, 1959, p. 13.

¹⁷ ASSIS, 1959, p.13.



aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio. Liam os mesmos livros, iam juntos a teatros e passeios”.¹⁸

Os elementos que compõem as cenas criam um duplo perfil, de malícia e astúcia. Os traços da personagem Camilo demonstram superioridade intelectual, no que diz respeito a lógica e objetividade, como ao ensinar-lhe xadrez e jogar “para lhe ser agradável, pouco menos mal.”¹⁹, mas a expressão “odor *di femina*” revela a principal mola propulsora da conquista. Rita, por sua vez é caracterizada pela habilidade em envolver, e a sagacidade e engenho são revelados explicitamente. Os olhos de Rita são descritos pela teimosia em procurar os dele. As suas atitudes são insólitas, incluindo a prioridade dada a Camilo, sempre que tinha alguma dúvida, momentos em que a importância deste passou a superar a do marido. As voltas filosóficas que dão contorno de zombaria da fragilidade humana e justificam a trama do triângulo amoroso é recurso que entremeia todo o conto, desde os motes mais simples:

Um dia, fazendo ele 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. A velha caleça de praça, em que pela primeira vez passeaste com a mulher amada, fechadinhos ambos, vale o carro de Apolo. Assim é o homem, assim são as cousas que o cercam.²⁰

Camilo se enredou, sem muita resistência, na trama de Rita. Eis como o narrador resume os sentimentos e fatos que o envolveram até a concretização da conquista:

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. 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. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura; mas a batalha foi curta e a vitória delirante. Adeus, escrúpulos!²¹

Como se observa, há um discurso subjacente de ataque que aponta para a vulnerabilidade dos valores e costumes. Inclusive do leitor, que é conduzido a não pensar sob o ângulo ético nem a se colocar no lugar do marido

¹⁸ ASSIS, 1959, p. 13.

¹⁹ ASSIS, 1959, p. 13.

²⁰ ASSIS, 1959, p. 13-14.

²¹ ASSIS, 1959, p. 14.



traído. A questão do capricho humano, do indivíduo com sua própria vontade e sua egoísta visão, se reafirma aos moldes da “filosofia nasal”, descrita nas *Memórias póstumas*, que defende a importância do homem olhar para o próprio nariz, esse que faz parte das duas forças explicadas por Brás Cubas: “o amor, que multiplica a espécie e o nariz, que a subordina ao indivíduo”²².

Schwarz diz que na conduta de Machado “[o] capricho atrela a seus movimentos a filosofia, a ciência e as demais formas de superioridade intelectual, que em consequência sofrem uma desqualificação liminar, com efeito satírico, pois o certo seria o contrário”²³. E, ao induzir a ativação da memória do leitor, alcança o efeito de manipular a associação mental dos comportamentos relatados a atos que os justifiquem ou a crenças que os protejam, tranquilizando os personagens de possíveis descaminhos. E, ao tranquilizar os personagens, tranquiliza também o leitor, possivelmente envolvido na engrenagem burguesa que Machado tão bem descreve em seus romances, como ao criar para Quincas Borba a filosofia do Humanitismo²⁴.

Segundo John Gledson, Machado representa o mal como inerente ao homem e entende que, para o escritor, o mal é ingrediente do despotismo que facilita o domínio. Arrazoa ele que “[o] mal — ou o egoísmo — é o motor básico da maioria das ações do homem. [...] sua natureza deve permanecer secundária, sem justificativa moral ou racional, e até sem reconhecimento algum. Nessa situação pode governar mais eficazmente”²⁵. Em tais questões ideológicas, o traço da ironia reforça-se como evidente crítica moral, sobretudo pela progressão do seu teor no trecho que vem a seguir, revelando a conduta 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.”²⁶ Ou seja, a aventura absorveu-os de tal modo que nada mais importava. A identificação do leitor com a situação vivida pelos amantes não é muito improvável; ao contrário, os impulsos íntimos e a busca pela satisfação pessoal

²² ASSIS, 1959, p. 165.

²³ SCHWARZ, 1997, p.148.

²⁴ ASSIS, 1959, vol. 5, 6.

²⁵ GLEDSON, 2005, p. 149.

²⁶ ASSIS, 1959, p. 14.



não raro acontecem sem levar em conta o preço que o outro pagará. Inevitável torna-se o fato de que “[t]odos os dias as pessoas, em circunstâncias comuns e cotidianas, praticam atos cruéis e profundamente egoístas, ou toleram ultrajes morais e coletivos²⁷. Assim comportam-se Camilo e Rita, sem se importar nem mesmo com os sentimentos do marido e amigo traído. No entanto, o comportamento desse parecia se manter reto e alheio: “[a] confiança e estima de Vilela continuavam a ser as mesmas.”²⁸ E parece ser dessa forma, que naturaliza o comportamento reprovável, que o leitor é levado a aderir à causa dos dois. Mas, uma carta anônima desestabiliza a harmonia do triângulo. Nela o amante lê a acusação de imoral e a informação de que todos sabiam do romance. Após essa, vieram outras de mesmo teor. Passou então a não frequentar mais a casa do amigo. Rita procura a cartomante. Essa a tranquiliza. Camilo recebe um bilhete do Vilela com um chamado de que vá à sua casa. No trajeto, passando pela rua da casa da cartomante que havia sido consultada por Rita, sentiu-se tentado a fazer o mesmo, revelando a fragilidade em suas crenças. A senhora o recebe e diz:

— Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto...
Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo.²⁹

A visita e a fala da senhora tranquilizam Camilo, que paga com satisfação a garantia de que nada acontecerá com ele e Rita. A clarividência alivia sua tensão. O tom meio brincalhão da cartomante, que se levanta rindo, apazigua ainda mais o clima, que se firma promissor: “ — Vá, disse ela; vá, *ragazzo innamorato*...”³⁰ Camilo, impressionado, tranquiliza-se e sai em direção à casa do amigo. Ligava os fatos para melhor crer:

Em verdade, ela adivinhara o objeto da consulta, o estado dele, a existência de um terceiro; por que não adivinharia o resto? Às vezes queria rir, e ria de si mesmo, algo vexado; mas a mulher, as cartas, as palavras secas e afirmativas, a exortação: — Vá, vá, *ragazzo innamorato*; [...] A verdade é que o coração ia alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora e nas que haviam de vir.³¹

²⁷ GLEDSON, 1991, p. 145.

²⁸ ASSIS, 1959, p. 14.

²⁹ ASSIS, 1959, p. 21.

³⁰ ASSIS, 1959, p. 22.

³¹ ASSIS, 1959, p. 23-24.



Esse ponto da narrativa é interessante porque, anteriormente, quando Rita contou a ele que havia ido à mesma cartomante, ele riu da sua crença e advertiu-a do perigo. Agora, ele mesmo havia ido e demonstrado a mudança fácil, do ceticismo à crença. Chegando à casa do Vilela, encontra o amigo, como que o esperando à porta:

— Desculpa, não pude vir mais cedo; que há?

Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: — ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão.³²

O discurso em “A Cartomante” é ambíguo, pelo procedimento de associar ao mesmo tempo as possibilidades do significado literal (ou seja, “ao pé da letra”) ao significado relativo (ou seja, outra compreensão, outros sentidos, com emprego e contexto diversos) e o significado simbólico (a figuração, a metáfora que conota significados). Numa construção pelo viés da ironia, há um discurso duplo, pois condensa o que é dito e guardado na memória do leitor como lastro para o avanço e o que é pretendido, condensando também o que é relatado no momento da leitura e o que é buscado na memória do leitor. Assim podemos pensar na ironia como uma figura de associação de duas dimensões: o âmbito da fala e o âmbito das vozes.

É no processo mnemônico durante a leitura que ocorre a articulação entre o sentido “literal” e a significação simbólica, pautada pela ironia subjacente. O narrador expõe uma fala que, por sua vez, vela uma voz. Essa voz é contrária à sua fala. A fala explícita traz uma visão que não se sustenta, pois é diferente da visão do narrador. O narrador admite a fala, expressando-a, mas não expõe explicitamente a visão que ela representa. Assim não há o comprometimento com o oposto do que se pretende significar. Ao leitor, cabe a habilidade de captar essa duplicidade. Caso a leitura não seja hábil em captar a ironia, perde sua força central, que é exatamente o caráter dual. Assim, o discurso irônico em “A cartomante”, pressupõe um leitor que seja capaz de entender seu código, percebendo em “A Cartomante”, a ironia que se constrói pela expectativa positiva criada no início e negada ao final. Orientado (embora perturbado), para acreditar

³² ASSIS, 1959, p. 24-25.



nas palavras e nos fatos do conto, o final surpreende e o desfecho frustra a expectativa criada. É como se o narrador estivesse conduzindo tanto a leitura quanto a crença do leitor, num jogo de aparências e leviandades que revelam equívocos nos pensamentos e nas relações entre os homens. E tudo se inicia buscando, na memória do leitor, a leitura da crença de *Hamlet*, que consiste na premissa maior do silogismo. A premissa menor seria a confirmação da predição da cartomante, mas, como se percebe ao final, quando não se completa o silogismo pela falta da correspondente conclusão, era falsa.

Sendo a ironia a substância de uma fala que expressa o oposto do que parece à primeira leitura, promove um efeito não linear, um meio-tom conflituoso, contrastante, de zombaria, porém suavemente injetada pela técnica machadiana. É essa a forma como o narrador de “A cartomante” narra: constrói uma impressão inicial afirmativa, mas posteriormente, como é o caso do conto, procede a conexão com o significado que nega o fato e revela a atitude oposta subjacente, ou seja, por meio do seu oposto, traz à tona os sentidos que realmente são construídos e instalados. O efeito é de sátira a certos posicionamentos filosóficos, como crenças nas ciências ocultas, na cartomancia, no universo transcendental. Também revela, em estilo singular, a descrença em determinados valores, revelando a fragilidade humana diante das tentações que sobrepujam os atributos de lealdade, sinceridade, bons costumes etc.

4. Conclusão

Constata-se, a partir das observações feitas, sobre a instância da memória no conto “A cartomante”, a ativação dos aspectos mentais e dos dados guardados pela experiência do leitor, trazendo à superfície também a figura machadiana. Por trás dos comportamentos sobre os quais lança seu olhar agudo, perceptivo, a memória do leitor se torna a metáfora de uma memória global e astuta, que retoma pela forma estética os princípios adotados pela burguesia brasileira e os derruba em flagrante denúncia, na sutileza da ironia. A memória ao final consiste na retomada do arquinarrador machadiano por trás das frases, construtor dos fatos, e, acima de tudo, do panorama contraditório, colorido no tom da ironia. Nesse momento, faz todo sentido as reações diante de pistas deixadas



no percurso narrativo do conto. O reconhecimento aproxima-se do efeito, não conciliador, mas desconcertante em sua forma de “conciliar” a razão ao valor; o impulso à cultura; o comportamento à formação; a memória à presunção e, de forma significativa, a palavra estética ao teor sociocultural. Tudo veiculado ao peculiar modo machadiano de narrar.

E, ainda que o escritor real, aquele que segura a pena e pensa a palavra, não deva ser instalado como justificativa taxativa dos fatores semânticos e históricos em sua obra, o autor de que trata este estudo consiste em caso singular. Afrânio Coutinho critica o psicologismo segundo o qual, para compreender uma obra literária, devemos passar ou pela alma do escritor “ou pela obra para [lhe reconstruir] a alma”³³.

Em ponderação aos moldes do teórico, nossa abordagem também não crê na radicalidade do psicologismo, mas há em Machado elementos importantes para confirmar a intenção prevista para o leitor durante o processo criativo. Edgar Allan Poe foi enfático, no seu “A filosofia da composição”, em prescrever que narrativas curtas devem dominar o leitor através da criação de um efeito único, efeito esse construído pela linguagem literária, pela intencionalidade autoral prévia³⁴. É assim que lemos aqui o conto de Machado de Assis: o narrador, que recebeu a delegação do autor de deslindar a cena narrativa, impõe significados a partir de intencionalidade que configura a construção narrativa, das escolhas lexicais à arquitetura semântica, da evocação da memória do leitor às figuras de linguagem empregadas, como a ironia, no caso, no âmbito da frase e em âmbito da visão de mundo.

A ironia da obra machadiana constrói, de certa forma, por ser recorrente, uma unidade como traço evidente do escritor ou, pelo menos, residente na psicologia das suas obras, que se torna pitoresco e fator de sintonia após o caos. Isso porque a ironia, quando percebida, revela-se em processos que coadunam sentidos anteriormente confusos para o leitor. Em seus artifícios de instalação do clima, de sondagem da mente, de figuração da sociedade, de visão panorâmica e ao mesmo tempo aprofundada, ele também constrói a si mesmo. O tom irônico é uma constante em sua obra e, no conto analisado, ele é aplicado no

³³ COUTINHO, 1987, p. 150.

³⁴ POE, 2000, *passim*.



modo como o autor faz com que a dinâmica da memória se iluda, na introjeção do caso amoroso entre Rita e Camilo, para depois atualizar a experiência com novos conceitos e significados, derrubando crenças retomadas ou reconstituídas pela memória evocada nas motivações da leitura. Esse posicionamento que, durante a narrativa do triângulo amoroso, estava em suspense, em segundo plano, só ao final é percebido. A memória faz sua retrospectiva no intuito de captar o que estava já previsto pelo criador que tudo arquitetara.

A ironia global que perpassa a narrativa, sem contar aquelas pinceladas no decorrer do relato do caso amoroso, esteve como que no segundo plano da memória, em reminiscências, aguardando o leitor descobri-la para vir à tona. É aquela que nega a cartomancia e outras ciências ocultas, mas que também zomba de quem nelas acredita. Torna-se, portanto, uma configuração diferente da história de um Brás Cubas ou de um Bentinho. No primeiro, o tom se instala do início ao fim. No segundo, parece estar na fala do marido ciumento, mas não se nega nem se confirma ao final. No conto, a morte dos amantes derruba o que vinha sendo apresentado até a fatalidade final da vingança, mostrando no seu contrário a visão de mundo expressa pela escrita, até ali “invisível”.

Por isso, a atuação do leitor do conto parece acontecer em um processo paralelo ao interesse do projeto criador, de algum modo dependente do processo psíquico do ato da criação, embora dela livre. A diferença em “A Cartomante” ocorre devido a uma ligação inicialmente não percebida, mas ao final verificada como uma ocorrência terminante, numa martelada que, por inesperada, impacta o leitor.³⁵ Tudo está ligado ao funcionamento da memória e seu efeito durante a leitura do conto. O leitor se oferece diante dos estímulos aos quais é convidado e se envolve no plano superficial deixando na memória outro fio imperceptível, que vem à tona no desfecho da narrativa. A leitura, que se constitui pelo trabalho mnemônico da mente, é desconstruída exatamente pela matéria com que se construiu.

³⁵ O ponto final deve descer como uma punhalada sobre o coração do leitor, em paráfrase nossa de Isaac Babel no conto “Guy de Maupassant”, em lição que segue as pegadas de Edgar Allan Poe (cf. BABEL, 1969, p. 273).



Potencialmente, a quebra de expectativa do que a memória havia guardado em segundo plano deixa aturdido o leitor. Ele, que esperava que se cumprisse a predição, como em Hamlet, e estava, até então, em paz com seu desempenho, orgulhoso de si, é surpreendido com o revés da história. A introdução do primeiro parágrafo preparou-o como uma primeira peça da construção que se iria iniciar, como um alicerce sobre o qual se iria erigir a história especular para o burguês. Funcionou como um *mote*, que prepara o assunto para as *voltas*.

Em outras palavras, infere-se que a memória, no fundo, era incorporada pelo narrador, que inseriu o diálogo sobre o mundo transcendente, partindo de Hamlet a Horácio, de forma a sugerir uma ilustração exemplar do que Rita e Camilo conversavam. O efeito final torna-se aquele que faz emergir, além do narrador, de modo que não há como evitar a associação com “a pessoa” por trás das personagens. Machado de Assis, em sua fina e silenciosa ironia, é retomado inevitavelmente quando puxa o leitor para fora do texto, arranca-o do seu devaneio e o acorda para o susto.

A memória faz com que o leitor regresse ao passado, atualize o presente no desfecho, e traga nesse momento o narrador. Intuitivamente, em busca do elemento que desestruturou a sua harmonia, na progressão dos sentidos que ele construía até ali, vê, então, que tudo faz sentido, pois, como é de costume, a ironia estava por trás das palavras que o leitor situou em um campo de reminiscências, e que agora vê retiradas dele e localizadas no tempo da vida presente, em seus desvios e em suas possibilidades.

A premissa maior que confirma a crença em fatos transcendentais, incompreensíveis aos mortais, acrescida da premissa menor, segundo a qual a cartomante diria a verdade, não se confirma, na pena machadiana, pela conclusão silogística. Mas, ainda que não levem Camilo e Rita à realização amorosa, os fatos ampliam a atuação da memória do leitor, contribuindo como uma fonte ao homem no exercício de espelhamento e reflexão sobre atitudes como, por exemplo, a precipitação ao julgar, as justificativas individuais e as ações baseadas em impulsos e valores egocêntricos. Assim, o resultado da leitura desse conto pode ser visto em aproximação com a célebre lição de Antonio



Candido, quando explica a literatura em seu papel de humanizar e de formar o leitor.

Referências

AGOSTINHO, (2000). *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Os Pensadores.

ARISTÓTELES. *Segundos Analíticos* - I. Cadernos 7. Campinas: UNICAMP, 2004.

_____. *Segundos Analíticos* - II. Cadernos de Tradução 4. Campinas: UNICAMP, 2002.

ASSIS, Machado de. Advertência. In:_____. *Helena*. São Paulo: Mérito, 1959, p. 5.

ASSIS, Machado de. A Cartomante. In:_____. *Várias histórias*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 9-25.

BABEL, Isaac. Guy de Maupassant. In:_____. *A cavalaria vermelha*. Trad. Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 270-278.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: EUFC/PROED, 1987.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Record, 2018.

GLEDSON, John: *Machado de Assis: Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: BARROSO, Ivo (Org.). *O corvo e suas traduções*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000, p. 47-62.

SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: 34, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet: prince of Denmark*. Domínio Público: Collins edition, 1998. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu001524.pdf>. Acesso em 06/09/2018.

STERNBERG, Robert J. *Psicologia Cognitiva*. Porto Alegre: Artmed, 2000.

Currículo abreviado dos autores

Aurora Cardoso de Quadros é graduada em Letras - Português / Francês e suas Literaturas, pela Universidade Estadual de Montes Claros (1988); Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo - USP (2009). Atua na área de Letras, com ênfase em Estudos Literários e Interdisciplinaridade. É professora do Departamento de Comunicação e Letras da Universidade Estadual de Montes Claros. Membro da Cátedra Darcy Ribeiro e do Grupo de Pesquisa Literatura e Vida - GPVL: < <http://gpliteraturaevida.blogspot.com> >.



Rauer Ribeiro Rodrigues é doutor em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara, com pós-doutorado em Literatura Comparada pela UERJ. É professor de literatura brasileira contemporânea na UFMS, onde atua na graduação e na pós-graduação, orientando pesquisas de mestrado, doutorado e pós-doutorado. Integra o GT de História da Literatura, da ANPOLL. É ficcionista, com sete títulos publicados. Assina a coorganização de diversas coletâneas de artigos científicos. Seus estudos mais recentes se voltam para as áreas de ensino de literatura, de acervos literários de autores contemporâneos e de escrita feminina. É líder do GPLV, Grupo de Pesquisa Literatura e Vida. Alguns de seus artigos estão em < <https://ufms.academia.edu/Rauer> >.

Recebido em: 12 de junho de 2019.

Aceito em: 05 de julho de 2019.