

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DA LINGUAGEM

JOYCE PEREIRA VIEIRA

**“O ORÁCULO” (1866) E “A CARTOMANTE” (1884) DE MACHADO DE ASSIS:
LOGRO, ENGANO E A TRADIÇÃO CLÁSSICA**

MARIANA – MG

MARÇO – 2022

JOYCE PEREIRA VIEIRA

“O oráculo” (1866) e “A cartomante” (1884) de Machado de Assis: logro, engano e a tradição clássica

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Linguagem e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Agnolon

Coorientador: Prof. Dr. Jacyntho Lins Brandão

MARIANA - MG

MARÇO – 2022

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

V657o Vieira, Joyce Pereira.
"O oráculo" (1866) e "A cartomante" (1884) de Machado de Assis
[manuscrito]: logro, engano e a tradição clássica. / Joyce Pereira Vieira. -
2022.
119 f.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Agnolon.
Coorientador: Prof. Dr. Jacyntho Lins Brandão.
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro
Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos da Linguagem.
Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Assis, Machado de, 1839-1908. 2. Dialogismo (Análise literária). 3.
Literatura clássica. I. Agnolon, Alexandre. II. Brandão, Jacyntho Lins. III.
Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Título.

CDU 82.091

Bibliotecário(a) Responsável: Edna da Silva Angelo - CRB6 2560



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



FOLHA DE APROVAÇÃO

Joyce Pereira Vieira

“O oráculo” (1866) e “A cartomante” (1884) de Machado de Assis: Logro, Engano e a Tradição Clássica”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Aprovada em 21 de março de 2022

Membros da banca

Prof. Dr. Alexandre Agnolon - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Prof. Dr. Jacyntho Lins Brandão - Coorientador - Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Prof. Dr. Victor Luiz da Rosa - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Prof. Dr. João Adolfo Hansen - Universidade de São Paulo - USP

Prof. Dr. Alexandre Agnolon, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 21/03/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Agnolon, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 29/03/2022, às 11:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0295996** e o código CRC **5A67FE4F**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.003273/2022-17 SEI nº 0295996

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35400-000
Telefone: (31)3557-9418 - www.ufop.br

DEDICATÓRIA

Aos meus filhos, Vítor e Davi, razão de uma vida.

AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos Vítor e Davi, que mesmo sem a compreensão adequada acerca da elaboração deste trabalho, mostraram-se compreensivos, companheiros e apoiadores, apesar da necessidade de dividirem a mãe com a pesquisa acadêmica.

Ao meu companheiro Tarcísio por estar ao meu lado, apoiando os meus projetos.

À grande amiga Daniele Vieira, irmã de coração, por estar ao meu lado nos momentos mais difíceis desta jornada.

Aos amigos Daniela Chagas e Rafael Domingos por todo incentivo e apoio desde o momento da elaboração do pré-projeto, etapa anterior ao processo seletivo, até o presente momento.

Ao meu orientador Dr. Alexandre Agnolon um agradecimento muito especial, pois sem ele este trabalho não seria possível. Fundamental para a materialização da pesquisa, sempre amigo, profissional e dedicado. Um grande incentivador que admiro muito.

Ao coorientador Dr. Jacyntho Lins Brandão por todo carinho e aprendizado. Um verdadeiro presente recebido pela pós-graduação. Honrada na oportunidade de conviver com ele.

Aos professores do Posletras com quem tive a oportunidade de aprender: Dr. Emílio Roscoe, Dr. Bernardo Amorim, Dra. Patrícia Pereira e Dr. Victor da Rosa.

À bibliotecária Michelle, que mesmo sem me conhecer mostrou-se solícita e enviou-me o material para o exame de seleção.

Às adversidades da vida, que sempre me impulsionaram e me fizeram enxergar além.

Por fim, a todos que contribuíram, mesmo que indiretamente, para a realização deste trabalho, meu sincero agradecimento.

*“O senhor, de quem é o oráculo, aquele que em
Delfos, não diz nem oculta, porém assinala.”*

(Heráclito¹)

¹ Heráclit. fr. CIV (Diels). Tradução de Alexandre Costa.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal discutir, a partir dos contos “O oráculo” (1866) e “A cartomante” (1884), a forma como Machado de Assis utiliza a ideia do oracular em textos ficcionais. É nosso intento demonstrar que o oracular é utilizado como forma de logro, numa leitura parodística que mistura humor e ironia, configurando uma estratégia literária de antecipação da narrativa através de sinais implícitos no decorrer das histórias. Partindo do dialogismo e do discurso polifônico (BAKHTIN, 2018) e da técnica clássica *aemulatio*, posteriormente aplicada a Machado através da “poética da emulação” (ROCHA, 2013), pretendemos também evidenciar a origem de tal estratégia em textos da tradição literária clássica nos escritos do autor fluminense.

Palavras-chave: Machado de Assis; Oráculo; Tradição Clássica; Dialogismo.

ABSTRACT

This work aims at discussing, from the short stories “O oráculo” (1866) and “A cartomante” (1884), the way Machado de Assis uses the oracular idea in his fictional texts. Our goal is to demonstrate how the oracular discourse is used in a form of a spoof, in a parodistic reading that mixes humor and irony, depicting in a literary strategy of narrative anticipation through implicit signals along the stories. Starting from the dialogism and the polyphonic discourse (BAKHTIN, 2018) and the classical technique *aemulatio*, later applied to Machado through the “poetics of emulation” (ROCHA, 2013), our aim is also to highlight the origin of such strategy in texts from the Classical literary tradition in works by the Fluminense author.

Keywords: Machado de Assis; Oracle; Classical Tradition; Dialogism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. O DISCURSO ORACULAR: DA TRADIÇÃO CLÁSSICA À APROPRIAÇÃO MACHADIANA	18
1.1 – A adivinhação oracular e os videntes na Grécia Antiga	18
1.2 – A relação mito, tragédia e o discurso oracular	22
1.3 – O dialogismo bakhtiniano e a técnica clássica da <i>aemulatio</i>	36
1.4 – Machado de Assis e a poética luciânica	41
2. BURLA, IRONIA E MATRIMÔNIO: “O ORÁCULO” (1866)	50
3. A BARCAROLA DO ENGANO: ORÁCULO E IRONIA EM “A CARTOMANTE” (1884)	71
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
ANEXOS	
Anexo A – “O oráculo”	105
Anexo B – “A cartomante”	112

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa apresenta como *corpus* de trabalho dois contos produzidos em momentos distintos da produção literária de Machado de Assis no que se refere ao seu processo de amadurecimento. Ei-los: “O oráculo”, que foi publicado originalmente no *Jornal das Famílias* em 1866; e “A cartomante”, dado a lume originalmente no *Jornal Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 1884, e depois fez parte da coletânea *Várias histórias*, de 1896. A partir do *corpus* selecionado, a pesquisa visa analisar como Machado de Assis se apropriou da tradição clássica e a emulou contribuindo assim com ela, utilizando-se de recursos como paródia, humor, ironia e estilização na construção dos referidos contos e antecipando elementos da narrativa. O oráculo é, então, empregado como uma forma de logro, entendido aqui de acordo com sua etimologia, do latim *lucrum*, que significa “lucro”, “vantagem”, uma vez que o consulente interpretava o discurso oracular sempre de modo otimista para si, a fim de obter algum tipo de vantagem nas profecias. Flower afirma que “[...] a adivinhação é um meio de fazer a ponte entre deuses e humanos de tal forma que os humanos possam lucrar com o conhecimento assim adquirido”². Ademais, também é empregado no sentido de engano, de armadilha, posto que, devido à subversão irônica proposta por Machado, acaba por ser utilizado como um procedimento da trama, um ardil, conforme veremos na análise do conto “O oráculo” presente no segundo capítulo deste trabalho.

O presente trabalho apresenta o oráculo, inicialmente, não como representação de religiosidade, mas como espécie de motivo (ou mesmo de procedimento) literário de grande longevidade no Ocidente, oriundo da antiga epopeia e da tragédia, sobretudo. Importante considerar a origem da tradição religiosa e mítica referente aos grandes oráculos proferidos na Antiguidade, assim como o papel desempenhado por adivinhos, pois a subversão proposta por Machado implica o conhecimento dessa tradição profética na sua origem. Essencial compreender o oráculo na qualidade de *tópos* da tradição clássica que, profundamente interconectado com a tragédia e a epopeia em sua origem, é transmitido à tradição ulterior e, por isso, apresenta-se como um recurso literário importante. O oráculo e o discurso de natureza oracular, justamente pela relevância para a tradição cultural e religiosa dos povos antigos, contribuíam para pôr em cena forças em jogo de que o ser humano não tinha delas o controle. Forças superiores que, reduzindo o horizonte de atuação do homem, representavam

² Flower, 2008, p. 72. No original: “divination is a means of bridging the gap between gods and humans in such a way that humans may profit from the knowledge thus acquired”. Tradução nossa.

principalmente no contexto trágico, não só as tensões de que se constituía o gênero, mas, sobretudo o caráter contingencial da vida humana. Conforme Vernant e Vidal-Naquet:

O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado por aqueles que os praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa³.

Por essas características, o oráculo, porque convertido em *tópos* literário, consolida-se como parte do arcabouço dos gêneros antigos considerados altos do ponto de vista aristotélico, segundo a *Poética*, já que assume seu lugar nas ações de homens considerados superiores: “Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são”⁴. Em vista disso, depois, sua apropriação luciânica já aparece sob um prisma paródico de ironia e, mais tarde, é herdada por Machado, pois rebaixando a tópica do oráculo, ironiza a própria concepção de destino pressuposta no horizonte do pensamento trágico. De acordo com Coutinho, “[...] ele [*Machado*] se colocou nitidamente na linha da poética aristotélica, para a qual a arte não é cópia, mas imitação, transfiguração, transposição da realidade”⁵. Ademais, destacou uma ideia essencial: “a de que a obra de Machado de Assis é fundada sobre três grandes motivos: o humorismo, a tragicidade e a simbologia”⁶.

No que tange aos aspectos prospectivos contidos na obra machadiana, presentes com o uso do tema do oráculo, e a relação desta com a Antiguidade, sobretudo através de sua apropriação trágica, há de se observar que Agnolon⁷ aborda uso do discurso oracular na descrição do Ramalhete n’*Os Maias* de Eça de Queirós, evidenciando as relações do oráculo com a tragédia e as relações desta com a literatura moderna: note-se, ainda, que Eça, em sua apropriação do motivo trágico, não deixa de ser ele mesmo irônico e paródico (nesse sentido, o desfecho comezinho é sintomático do que acabamos de dizer). De acordo com Agnolon, a leitura proposta, assim como de outras obras ocidentais clarifica que

[...] o diapasão trágico com que foram compostos, em estreito diálogo, talvez como emulação, com a tradição grega da arte da tragédia que, se já não é

³ Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p. 4.

⁴ Arist. *Po.* 1448a 16. Tradução de Eudoro de Sousa. As citações subsequentes da obra de Aristóteles são de tradução de Eudoro de Sousa.

⁵ Coutinho, 1990, p. 93.

⁶ *Ibidem*, p. 108.

⁷ Agnolon, 2018.

mais fecunda como espécie autônoma, não mais produz genuínos exemplares do gênero, decerto sobrevive imiscuída na forma romanesca, ainda que o trágico, em tempo antigo, já fosse absorvido por outros gêneros, como a história e a epopeia.⁸

Demonstra assim, através da mansão dos Maias, o caráter de prolepse das ações dos personagens que determinam o destino que deveriam cumprir. “Nas paredes do Ramalhete já se inscreviam inexoráveis os destinos de seus habitantes”⁹. O referido trabalho serve de base também “[...] para demonstrar a longevidade da tragédia e o quanto ela ainda pode nos dizer sobre o humano, sobre nossa condição, inexoravelmente contingente”¹⁰. Eagleton afirma que “a tragédia sobrevive até a era moderna”¹¹ e acreditamos que, sim, ela está imiscuída em outros gêneros e a percebemos a partir de vestígios encontrados neles. Ele também observa que “a tragédia está mais à vontade no conto do que no romance propriamente dito, sendo uma forma menos bem acolchoada, na qual, como vemos em Chekhov e Kipling, a narrativa pode ser mais facilmente reduzida a um único momento de ruptura ou de revelação”¹².

Machado de Assis entendia a necessidade de estar atento às produções contemporâneas, mas sem deixar de lado o olhar crítico, e sempre responsivo, à maneira de verdadeiro *ágon*, em relação à tradição literária, ou seja, olha para o mundo sem se esquecer da sua circunstância local sendo universal e brasileiro ao mesmo tempo: se é verdade que fora o “bruxo”, não é menos verdadeiro que fora também espécie de Jano dos trópicos, sempre bifronte. Ora, caracteriza-o desta maneira Candido: “enigmático e bifronte, olhando para o passado e para o futuro, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente das suas histórias ‘que todos podiam ler’”¹³. Destaca também sua “ironia *fina*, estilo *refinado*, evocando as noções de ponta aguda e penetrante, de delicadeza e força juntamente”¹⁴. Além de afirmar que “[...] ele timbrava nos subentendidos, nas alusões, nos eufemismos, escrevendo contos e romances que não chocavam as exigências da moral familiar”¹⁵. De fato, não chocar a “moral familiar” escrevendo em sintonia com os valores conservadores da época era uma exigência a que Machado estava sempre atento ao publicar contos no *Jornal das Famílias*, por exemplo.

⁸ Agnolon, 2018, p. 105-106.

⁹ Ibidem, p. 106.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Eagleton, 2013, p. 268.

¹² Ibidem, p. 256.

¹³ Candido, 1977, p. 17.

¹⁴ Ibidem, p. 18, grifos do autor.

¹⁵ Ibidem, p. 18-19.

Corrente na crítica machadiana é a divisão de sua obra em duas fases, sendo considerado como “divisor de águas” o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) acompanhado da coletânea de contos *Papéis avulsos* (1882). Coutinho¹⁶, Castello¹⁷ e Rocha¹⁸ acreditam que a produção literária do bruxo deve ser considerada como um processo de amadurecimento e aperfeiçoamento ocorrido ao longo de toda sua produção. Rocha destaca que podemos “[...] observar nos contos publicados antes de 1880 um laboratório de ideias, experimentos narrativos e procedimentos textuais ressuscitados pelo defunto-autor”¹⁹, além de corroborar a metáfora do “autor-operário” proposta pelo próprio Machado no prefácio de *Ressurreição* (1872) em que através da técnica, da obstinação, do trabalho e da disciplina o autor foi se aperfeiçoando ao longo de toda a sua vida como um verdadeiro operário das letras. Por sua vez, Coutinho enfatiza que o “[...] conto foi a dura escola em que [Machado] se exercitou para atingir a maturidade do método que seria o seu, subordinando a narrativa à análise de caracteres”²⁰. Gledson²¹ também segue essa linha de raciocínio no ensaio de abertura de sua antologia de contos denominado “O machete e o violoncelo” em que deixa claro tanto a qualidade de Machado como contista quanto o processo de evolução de suas outras obras ao longo do tempo. Concordamos, portanto, com esse posicionamento dos pesquisadores supracitados e propomos a leitura de dois contos produzidos em momentos distintos da carreira do autor, sendo “O oráculo” (1866) um conto produzido na fase inicial de sua carreira, mas que já anuncia elementos que aparecerão de forma mais amadurecida em produções posteriores a 1880, e “A cartomante” (1884) que é uma produção da fase amadurecida do autor. Nesse sentido, com base nesse *corpus* contrastivo, objetivamos tentar compreender de que forma se processa o amadurecimento do escritor ao qual já nos referimos.

A respeito da contística machadiana, Baptista²² destaca que o decisivo está na qualidade de ser grande exemplo do gênero literário conto e simultaneamente singular de forma que Machado fosse o inventor de um gênero que não despertava interesse em mais ninguém. Ele afirma ainda que a “[...] forma do conto é muito saliente – porque curta”²³. Dessa maneira, há de se destacar que além de ser “[...] o maior contista da língua, Machado de Assis é um dos fundadores do conto moderno”²⁴. Tanto Miguel-Pereira quanto Castello

¹⁶ Coutinho, 1990.

¹⁷ Castello, 2008.

¹⁸ Rocha, 2013.

¹⁹ *Ibidem*, p. 23.

²⁰ Coutinho, 1990, p. 33.

²¹ Gledson, 2006, p. 35-69.

²² Baptista, 2006.

²³ *Ibidem*, p. 209.

²⁴ *Ibidem*, p. 209.

concordam que o autor fluminense foi um “mestre no gênero”²⁵. Inclusive, na visão de Lúcia Miguel-Pereira, ele foi melhor contista que romancista. Por conseguinte, Gledson chama atenção para o fato de que “a despeito de sua popularidade, os contos de Machado não são levados tão a sério quanto mereceriam”²⁶, demonstrando uma divergência entre a análise positiva da crítica literária e a preferência do público leitor pelos romances do autor. Nesse aspecto, pretendemos dar enfoque a certos procedimentos adotados pelo autor como ironia, paródia, estilização, distanciamento, alusão, elipse, de maneira a destacar qualitativamente sua contística, mesmo na fase inicial de sua produção literária. Machado de Assis, em 1873, por meio da publicação de “Instinto de nacionalidade” tece uma observação a respeito do gênero conto: “É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor”²⁷. Depois, na advertência à coletânea *Várias histórias* (1896) destaca a qualidade do conto ao dizer que o “[...] tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos”²⁸.

De modo a tornar possível nossa proposta, faz-se necessário o entendimento da importância participativa do leitor no projeto machadiano que, de certa maneira, antecipa os estudos realizados por Stanley Fish e Jonathan Culler, além de Wolfgang Iser, seu representante alemão, da chamada Escola de Constança da estética da recepção. Tais estudos consideram “[...] os efeitos que o texto desencadeia no leitor”, de modo que, “[...] os resultados ou efeitos da leitura são fundamentais para que se pense seu sentido”²⁹. Para Eagleton, “Iser é muito mais liberal, concedendo ao leitor um maior grau de participação no texto: diferentes leitores têm liberdade de concretizar a obra de diferentes maneiras, e não há uma única interpretação correta que esgote o seu potencial semântico”³⁰. Assim sendo, Dixon afirma ser necessário “[...] reconhecer que Machado de Assis é mestre do “não dito”, e que cria uma arte em que o leitor é constantemente convidado para funcionar como coprodutor dos significados”³¹, além de que qualquer “[...] tentativa de explicar o programa artístico [de

²⁵ Miguel-Pereira, 1936, p. 255. Castello, 2008, p. 77.

²⁶ Gledson, 2006, p. 35.

²⁷ Assis, 2013, p. 436.

²⁸ Assis, 2019, v. 2. p. 151.

²⁹ Oliveira, 2009, p. 140.

³⁰ Eagleton, 2006, p. 122-123.

³¹ Dixon, 2006, p. 206.

Machado] será incompleta se não levar em conta um grande interesse pelo leitor”³². Destacamos que esse “não dito” presente na fala de Dixon refere-se à capacidade do autor em utilizar-se de procedimentos como a elipse, a alusão, a ironia, de forma a tornar necessário, pelo leitor, em um processo interativo, o exercício constante de completar as lacunas porventura deixadas no texto pela imaginação, além de que esse leitor deve ativar conhecimentos culturais para uma leitura nas entrelinhas, na filigrana do texto machadiano, principalmente àqueles escritos a partir de 1880, ou seja, o leitor esperado por Machado para sua obra é aquele leitor ruminante, com quatro estômagos no cérebro, conforme colocado pelo próprio autor em *Esaú e Jacó* (1904).

Hélio Guimarães³³ propõe uma leitura em conjunto dos romances de Machado destacando a relação problemática entre narrador e leitor. Busca investigar “como a reação do público a determinado texto (...) pode influir sobre o encaminhamento da produção do autor”³⁴. Aborda tanto o leitor empírico quanto o leitor ficcional no romance machadiano, além de tratar da recepção por meio da análise de textos publicados na imprensa brasileira à época do lançamento dos livros. Nesse aspecto, o crítico afirma, a respeito da obra *Ressurreição* (1872), que Machado de Assis apresenta uma postura de questionamento do leitor romântico, além de possuir consciência “[...] de quanto a narrativa desafiava as expectativas do leitor do início da década de 1870, acostumado a histórias de forte apelo sentimental e carregadas de cor local”³⁵, o que fica confesso na advertência da primeira edição de *Ressurreição*: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres”³⁶. Para o pesquisador, o narrador do romance supracitado já está “[...] minando alguns procedimentos do Romantismo desde dentro e procurando transformar o leitor, se não num antiromântico, pelo menos num receptor crítico da literatura romântica”³⁷, além de demonstrar que as expectativas dos leitores são frustradas ao longo do texto. Já em *Iaiá Garcia* (1878), o romanescos é “submetido a sucessivos choques de realidade”³⁸. E conclui: “[...] a primeira fase do romance machadiano chega ao final mostrando descrédito nos projetos e interesses verdadeiramente coletivos e concluindo com o naufrágio das ilusões”³⁹ que será intensificado por meio do uso da ironia dramática a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). “Mesmo os livros da segunda fase trabalham largamente

³² Dixon, 2006, p. 205.

³³ Guimarães, 2012.

³⁴ *Ibidem*, p. 30-31.

³⁵ *Ibidem*, p. 115.

³⁶ Assis, 1872, p. 2.

³⁷ Guimarães, 2012, p. 116.

³⁸ *Ibidem*, p. 148.

³⁹ *Ibidem*, p. 157.

com procedimentos das narrativas sentimentais voltadas para públicos populares, ainda que seja para aviltá-los, tornando-os alvo de paródia ou de chacota”⁴⁰. No romance de 1881, há uma mudança considerável no tratamento ao leitor perceptível na mensagem “Ao leitor” na abertura da obra. Guimarães afirma que a postura de Brás Cubas lembra a do narrador de *A mão e a Luva* (1874) no que tange à ironia e à comicidade: “Em ambos os casos, os narradores carregam na ironia para tratar da decepção que porventura causem às expectativas do leitor, projetado como romanesco e romântico”⁴¹. Esse leitor romântico tem suas expectativas frustradas também no conto “A cartomante”, a partir do final trágico em que os amantes são impedidos de ficarem juntos, como veremos mais adiante no capítulo três deste trabalho.

De acordo com o russo Iúri Lotman, citado por Boris Schnaiderman, “uma obra de literatura não é apenas o seu texto escrito, mas também todas as leituras que se fizeram dele, todas as interpretações a que deu origem”⁴². Assim, afirma Schnaiderman:

No meu entender, esse fato se liga ao que há de *premonitório* numa grande obra, conforme já se afirmou mais de uma vez, à capacidade que tem um escritor de apontar para *elementos que só vão aparecer claramente mais tarde*. Penso que não há nada de sobrenatural, é apenas uma questão de sensibilidade aguçada⁴³.

Em nossa concepção, concordamos com a afirmação de Schnaiderman quanto a elementos que aparecerão ainda em outras épocas ou movimentos literários subsequentes, além de propor uma ampliação através de nossa proposta de leitura de Machado de Assis no que tange a aspectos prospectivos de elementos dentro do próprio texto. Drummond foi sagaz ao denominá-lo “bruxo” em seu poema “A um bruxo, com amor”⁴⁴ ao homenageá-lo. Machado, um verdadeiro bruxo dotado dessa “sensibilidade aguçada” e da capacidade de antecipar acontecimentos em suas histórias por meio de pistas deixadas no texto para o leitor mais atento. Um exemplo é apontado por Schnaiderman ao analisar o conto “O alienista” (1881) e afirmar que há “[...] passagens no conto que fazem pensar numa clarividência histórica assombrosa em Machado”⁴⁵, além de que o “[...] espantoso, realmente, é a sensibilidade com que Machado percebeu aonde essa preocupação “científica” poderia

⁴⁰ Guimarães, 2012, p. 261.

⁴¹ *Ibidem*, p. 171.

⁴² Schnaiderman, 2006, p. 269.

⁴³ *Ibidem*, grifo nosso.

⁴⁴ Andrade, 2013.

⁴⁵ Schnaiderman, 2006, p. 272.

levar”⁴⁶. Candido destaca que “O alienista” manifesta “no fim do século XIX, o que faria a voga de Pirandello a partir do decênio de 1920”⁴⁷. Outro exemplo é destacado no romance *Ressurreição* (1872), sobre o que Santiago declara: “[...] a ironia é já um recurso literário: um compromisso com o leitor, na mediada em que é este que pode desmascarar a contradição de Félix [...] o que parece conclusão do leitor já *tinha sido previsto* abstratamente pelo narrador”⁴⁸.

A vasta fortuna crítica machadiana faz-se imprescindível para o desenvolvimento da pesquisa. Bosi⁴⁹ em “A máscara e a fenda” evidencia como o autor fluminense, em seus contos, primeiramente conciliou formas antigas e valores novos ainda sem uma consciência suficiente para depois, através dos “contos-teoria” alcançar uma forma adequada para tratar os grandes dilemas humanos. A máscara disfarça enquanto a fenda aparta as diferenças sociais e essa assimetria de interesses e sentimentos está bem marcada na produção do escritor. Meyer⁵⁰ aponta certas características machadianas como ceticismo, pessimismo, sátira, humorismo e principalmente a ironia. Chega a chamar Machado de “maníaco da ironia”⁵¹, além de dizer que a cachaça dele era fazer essa dita ironia.

No que se refere à ideia de logro em Machado, que será explorada na apropriação subvertida da tradição do oráculo, por meio da ironia, observamos que esse logro é evidenciado no conto “Um homem célebre” (1896). Wisnik⁵² mostra através do dilema de Pestana na ambição em compor música erudita *versus* a vocação na composição de polcas populares, a presença de um logro complexo observada no seguinte excerto:

Tudo isso configura aquilo que chamamos, inicialmente, um *logro complexo*, em que se assinalam enganos tanto naquilo que se pensa conseguir como naquilo que se pensa não conseguir, de modo a que realização e não-realização se confundam continuamente, como termos equívocos. O núcleo decisivo desse logro complexo está na *polca-maxixe*. Pois se, enquanto *polca* celebrada, *parece e não é* a realização que tanto se busca, enquanto *maxixe* criador, *não parece e é* a realização singular de algo, pessoal e coletivo, que busca e encontra forma. Por um lado *mentira*, mas, por outro, *segredo*.⁵³

⁴⁶ Schnaiderman, 2006, p. 272.

⁴⁷ Candido, 1977, p. 25.

⁴⁸ Santiago, 2006, p. 443, grifo nosso.

⁴⁹ Bosi, 2007.

⁵⁰ Meyer, 2008.

⁵¹ *Ibidem*, p. 63.

⁵² Wisnik, 2004.

⁵³ *Ibidem*, p. 64, grifos do autor.

Dessa forma, portanto, a pesquisa visa o entendimento do oráculo como *tópos* da tradição clássica, como um motivo literário longo no Ocidente, oriundo sobretudo da tragédia. Machado de Assis, ao emular essa tradição, subverte-a, antecipando o desfecho da narrativa de forma implícita ao longo do enredo. Ele, também por meio da apropriação que faz de Luciano de Samósata, ironiza a concepção de destino tão cara aos antigos nos dois contos constantes como *corpus* desta pesquisa.

O presente trabalho foi organizado da seguinte maneira: no primeiro capítulo foi feito um panorama do tema do oráculo na tradição perpassando o mito, alcançando os textos trágicos para depois chegarmos à releitura paródico-irônica luciânica e machadiana. Autores da tradição trágica como Sófocles e Ésquilo foram abordados. Ademais, a utilização do tema em Shakespeare, a exemplo da peça *Macbeth*, também se fez relevante. Visando estabelecer uma ponte entre a tradição clássica e o autor Machado de Assis, estudos acerca da técnica clássica da *aemulatio* assim como do conceito de dialogismo bahktiniano fizeram-se necessários nesse primeiro capítulo.

No capítulo seguinte, uma análise minuciosa do texto machadiano “O oráculo” (1866) foi realizada. O objetivo da análise proposta foi encontrar na filigrana do texto a abordagem do oráculo subvertida pelo autor através da técnica clássica da *aemulatio*, além de procedimentos prospectivos de antecipação da narrativa. Ademais, é nosso intento através da referida análise valorizar a produção contística do bruxo, mesmo em sua fase inicial de produção, de modo a corroborar a ideia de que seus contos foram “um laboratório de ideias, experimentos narrativos e procedimentos textuais”⁵⁴ para a produção madura do escritor.

Finalmente, no último capítulo, uma análise também pormenorizada do conto “A cartomante” (1884) foi realizada. O objetivo da análise é bem similar ao que foi realizado no capítulo anterior. Aqui, vale destacar que, pelo fato do texto machadiano pertencer agora à sua produção madura, pretendemos perceber também uma evolução quanto aos procedimentos utilizados na confecção dele.

⁵⁴ Rocha, 2013, p. 23.

1. O DISCURSO ORACULAR: DA TRADIÇÃO CLÁSSICA À APROPRIAÇÃO MACHADIANA

1.1 – A ADIVINHAÇÃO ORACULAR E OS VIDENTES NA GRÉCIA ANTIGA

“Todos os oráculos têm o falar dobrado, mas entendem-se.”

(Machado de Assis⁵⁵)

Em princípio, faz-se necessário uma breve explanação acerca das práticas divinatórias oriundas da Antiguidade para que, em um segundo momento, possamos entender como essa prática foi subvertida ao longo da tradição literária, perpassando o mito, Luciano de Samósata, os autores trágicos, incluindo além dos gregos e romanos, também Shakespeare, até chegarmos a Machado de Assis. Dessa forma, iniciamos com a realização de um panorama sobre a adivinhação, os oráculos e os videntes na Grécia Antiga. Jacyntho Brandão observa, acerca da relevância do pensamento religioso no contexto de qualquer cultura que ele funda a essência de representações sociais:

Para que o sentido, que fundamenta a visão de mundo de um grupo social e suas instituições, seja eficaz, é indispensável preservar a rede em que ele se manifesta. Ora, os deuses, através dos mitos e da tradição, entendem-se como os instauradores e fiadores de uma certa ordem; desde que se ponham em causa ou aqueles ou esta, o sentido entra em crise e, conseqüentemente, os critérios de identificação da cultura.⁵⁶

Na Antiguidade, os oráculos assumiam um papel fundamental na religião, na cultura e na vida política quer nas *póleis* gregas do período arcaico e clássico, quer também na Roma republicana e, depois, dos Césares. Os gregos acreditavam que os deuses previam o futuro e era comum a oferta de sacrifícios por meio de animais com o exame das entranhas do animal sacrificado. Outras formas de adivinhação presentes na Grécia Antiga eram a interpretação de voos de pássaros, sonhos, presságios e possessões como no caso dos oráculos extáticos em que a pítia inalava gases e entrava em estado de transe. Os adivinhos gozavam de boa reputação como ocorre nas narrativas homéricas, por exemplo. Essa credibilidade da qual

⁵⁵ Assis, 2005, p. 25.

⁵⁶ Brandão, 2001, p. 215.

eram dotados advinha do pertencimento a uma família já estabelecida no ramo da adivinhação. A motivação para as consultas eram de ordem diversa desde o interesse no resultado de batalhas até fatos cotidianos, logo os oráculos são a resposta dos deuses decifrada por sacerdotes ou áugures para algum questionamento visando à predição do futuro e instalados em santuários.

Flower⁵⁷, em seu estudo acerca da adivinhação e, principalmente, dos videntes na Grécia Antiga, traça um importante panorama desse “sistema de conhecimento e crença”⁵⁸ largamente utilizado na Antiguidade o qual era essencial e rotineiro. O vidente era o responsável por fazer o trânsito entre o humano e o divino, sendo assim um intérprete de sinais enviados pelos deuses. Cabia a ele reconhecer o presságio e interpretar os sinais. Ele era livre do controle de autoridades e muitos foram contratados de forma privada. Quanto à utilidade social dos ritos de adivinhação, Flower afirma que:

Os vários ritos de adivinhação, juntos, constituíram um sistema racional e coerente, bem como um sistema socialmente útil de conhecimento e crença para os gregos. Foi socialmente útil, pois auxiliava na tomada de decisões, contornava a indecisão e arbitrava disputas. Era lógico que se baseava em um conjunto implícito de crenças que faziam sentido para os gregos: que os deuses estão preocupados com o bem-estar da humanidade, que eles sabem mais do que os humanos, e que eles estão dispostos a compartilhar um pouco desse conhecimento por meio de conselhos⁵⁹.

Esses ritos de adivinhação foram onipresentes e possuíam autoridade não apenas para os incultos, mas também para a elite tanto no período arcaico quanto nos períodos clássico e helenístico, segundo Flower. Para os gregos não havia coincidência, ou seja, qualquer evento era visto como um sinal enviado pelos deuses e cabia à adivinhação dar uma explicação para tais eventos. No que tange à crença de grande parte da população grega, ele ainda afirma que:

A grande maioria dos gregos acreditava que os deuses desejavam se comunicar com os mortais, que o faziam através de sinais de vários tipos, e que havia especialistas religiosos que poderiam interpretar corretamente aquela sinalização. A adivinhação era um meio primário de fazer a ponte entre o conhecido e o desconhecido, o visível e o invisível, o passado e o

⁵⁷ Flower, 2008.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 2. No original: “system of knowledge and belief”. Tradução nossa.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 105. No original: “The various rites of divination, taken together, constituted a rational and coherent, as well as a socially useful, system of knowledge and belief for the Greeks. It was socially useful in that it aided decision making, circumvented indecision, and arbitrated disputes. It was logical in that it was predicated on an implicit set of beliefs that made sense for the Greeks: that the gods are concerned for the welfare of humankind, that they know more than humans, and that they are willing to share some of that knowledge by way of advice”. Tradução nossa.

futuro, e o humano e o divino. Havia, com certeza, meios rivais, mas nenhum deles jamais substituiu ou eclipsou o papel central da adivinhação. Adivinhação era tão vitalmente importante para os gregos que foi incluída, perdendo apenas para a medicina, entre as *technai* (artes, habilidades ou artesanato) que Prometeu deu à humanidade.⁶⁰

Na visão de Flower, apesar da adivinhação ser uma forma de ritual, ela também possuía um caráter performático devido ao fato de ser um ritual público. Acrescenta que para desempenhar o ofício de vidente era necessário possuir características como individualidade, flexibilidade e criatividade. Assim, o sucesso da adivinhação residia no fato de o vidente aplicar sua inteligência e utilizar uma performance para estabelecer a confiança em suas habilidades, o que não deve ser entendido como uma possível manipulação dos sinais pelo vidente. “O vidente estava muito mais preocupado em manter sua própria posição, desempenhando um papel positivo na comunidade do que para tirar vantagem da suposta credulidade de seus clientes para sua própria vantagem pessoal”⁶¹. O aconselhamento realizado pelos adivinhos foi fundamental para o funcionamento da *pólis* tanto na paz quanto na guerra, assim como também essencial para a solução de questões de ordem privada. Para o cliente, o sucesso de uma adivinhação reside em obter através dela o alívio para uma incerteza. Nenhum general tomava qualquer decisão sem antes consultar seu adivinho, por exemplo, assim como bem observou o estudioso.

As respostas dos oráculos eram geralmente ambíguas, cabendo à pessoa que a recebesse interpretá-las. Segundo o pesquisador supracitado, relativamente à utilidade social da ambiguidade dos oráculos, o seu valor reside justamente em permitir que aqueles que o recebessem, pudessem construir sua própria solução. As revelações eram dadas por meio de contos, enigmas, jogos de palavras. Os oráculos mais conhecidos eram os de Dódona, o mais antigo destinado ao culto a Zeus, e o de Delfos, o mais famoso de culto a Apolo. Segundo Brandão, “Apolo é *Χρηστήριος* (Khrestérios), um ‘deus oracular’, mas cujas respostas aos consulentes eram, por vezes, ambíguas, donde o epíteto de *Λοξίας* (Loksías), Lóxias,

⁶⁰ Flower, 2008, p. 8. No original: “The vast majority of Greeks believed that the gods desired to communicate with mortals, that they did so through signs of various kinds, and that there were religious experts who could correctly interpret those signs. Divination was a primary means of bridging the gap between the known and unknown, the visible and the invisible, the past and the future, and the human and the divine. There were, to be sure, rival means, but none of them ever replaced or eclipsed the central role of divination. Divination was so vitally important to the Greeks that it was included, second only to medicine, among the *technai* (arts, skills, or crafts) that Prometheus gave to humankind”. Tradução nossa.

⁶¹ Ibidem, p. 191. No original: “The seer was far more concerned with maintaining his own position by playing a positive role in the community than he was to take advantage of the presumed gullibility of his clients for his own personal advantage”. Tradução nossa.

"oblíquo, equívoco".⁶² Brandão apresenta um exemplo dessa ambiguidade, desse engano ao retratar um conhecido episódio grego:

Algumas respostas de Lóxias, sobretudo as mais antigas, redigidas em hexâmetros datílicos, ficaram célebres por causa de seu sentido obscuro e ambíguo. Sirva de exemplo a resposta do Oráculo ao famoso rei da Lídia, Creso (séc. VI a.C.), que, em guerra contra Ciro, rei da Pérsia, interrogou a Pítia a respeito da "destruição de um grande império". A Pitonisa respondeu com absoluta precisão: Se Creso cruzar o rio Hális, destruirá um grande império. O império destruído não foi o de Ciro, como supunha Creso, mas seu próprio reino. O deus não mentiu, mas a resposta foi terrivelmente ambígua⁶³.

Mesmo com a significativa relevância para a religião, a principal fonte de informações acerca dos oráculos ainda é a literária, sobretudo nos tragediógrafos e também nos historiadores, como Heródoto, Hesíodo e Xenofonte. O oráculo como *tópos* é encontrado principalmente no drama sendo um dos principais recursos trágicos utilizados. Nos santuários não havia registros escritos das predições. Cabia aos oráculos oferecer as respostas a fatos que não se podia explicar racionalmente, sendo, portanto, válida a resposta via sobrenatural. De caráter religioso, político ou cultural, o fato é que os oráculos tiveram grande importância na vida dos gregos e interveio em todo tipo de assunto representando uma vontade divina.

⁶² Brandão, 1987, p. 86.

⁶³ *Ibidem*, p. 98.

1.2 – A RELAÇÃO MITO, TRAGÉDIA E O DISCURSO ORACULAR

“[...] o mito está na tragédia e é, ao mesmo tempo, rejeitado por ela: Sófocles faz Édipo vir da era mais remota, a que precede a cidade democrática, e o destrói, assim como Ésquilo destrói os Atridas”.

(Vernant; Vidal-Naquet⁶⁴)

Vernant e Vidal-Naquet, em *Mito e tragédia na Grécia antiga*, abordam a tragédia no século V a.C. e buscam “compreender ao mesmo tempo as articulações das obras e sua relação, seu diálogo com as instituições políticas e sociais de seu tempo”⁶⁵, além de fazerem “reflexões sobre o tema trágico, sobre o deus mascarado da ficção trágica”⁶⁶. Nesse aspecto, ressaltamos que os oráculos faziam parte da sociedade tanto como representação religiosa quanto como elemento cultural e mesmo como parte da vida política grega. Os autores supracitados esforçam-se não para explicar a tragédia, mas para “apreendê-la em todas as suas dimensões, como fenômeno indissolúvelmente social, estético e psicológico”⁶⁷, assim como para compreender como esses aspectos articulam-se e combinam-se na constituição de um fato humano único que surge como “realidade social com a instituição dos concursos trágicos, como criação estética com o advento de um novo gênero literário, como mutação psicológica com o surgimento de uma consciência e de um homem trágicos”⁶⁸.

O oráculo como *tópos* da tradição clássica está interconectado com a tragédia e a epopeia na sua origem. Assim, pretendemos demonstrar essa conexão para seguirmos adiante com nossa proposta de subversão dessa tópica realizada por Machado de Assis no século XIX. Para isso, recorreremos, em primeiro momento, a Aristóteles que em sua *Poética* assim define a tragédia:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se

⁶⁴ Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p.150.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem, p. XXIII.

⁶⁸ Ibidem.

efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.⁶⁹

Para Aristóteles, portanto, a parte considerada mais importante na tragédia são as ações dos personagens, a trama dos fatos, uma vez que ela não é imitação de pessoas e sim da vida. O caráter do homem advém de suas ações. Segundo ele “[...] os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao carácter, mas são bem ou mal-aventurados pelas acções que praticam”⁷⁰. As ações e o mito são a finalidade da tragédia. A essa purificação de emoções pelo terror (*phobos*) e piedade (*eleos*) nomeamos catarse (*katharsis*) que é o efeito que se pretende despertar nos espectadores. Quanto à extensão, ainda diz “[...] o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas acções uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade”⁷¹. Eis a essência do trágico: a coexistência de extremidades opostas. Outro elemento da tragédia é a catástrofe (*sparagmós*) que consiste em “uma acção perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes”⁷². A ação do herói corresponde ao centro da tragédia grega e ele é assim descrito:

[...] homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo ou Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres.⁷³

Dessa forma, é evidente a percepção de que o herói deveria ser um personagem de elevada condição, que não representa um modelo, apresenta ações problemáticas que necessitam de resolução, mas que suportam dignamente seu destino. A esse herói cabe também a função de induzir os espectadores a um processo reflexivo, o que podemos chamar de consciência trágica. Nessa lógica, ele passa por um sofrimento (*páthos*), normalmente imposto pelo destino (*anankê*) em consequência de suas ações. Há um conflito (*ágon*), que representa a alma da tragédia, decorrente da *hybris*, espécie de excesso, arrogância ou desmedida, ou seja, sentimento que conduz à violação da ordem estabelecida por uma ação desafiadora aos poderes instituídos, ameaçando então a ordem e promovendo o caos. A

⁶⁹ Arist. *Po.* 1449b 24.

⁷⁰ *Ibidem*, 1450a 16.

⁷¹ *Ibidem*, 1451a 6.

⁷² *Ibidem*, 1452b 9.

⁷³ *Ibidem*, 1453a 7.

tragédia era para os gregos uma forma artística e também uma instituição social, trazia a visão de acontecimentos distantes no tempo e discutia valores da existência humana. Os atores (*hypokrités*) faziam usos de máscaras para a caracterização dos personagens. Ela ajudava a desempenhar vários papéis, uma vez que, ao mesmo tempo escondia a identidade do ator e revelava o personagem. O teatro é uma forma de representar a realidade e questioná-la, uma verdadeira máscara do mundo.

Na perspectiva de Vernant e Vidal-Naquet:

O universo trágico situa-se entre dois mundos e essa dupla referência ao mito, concebido a partir de então – como pertencente a um tempo já decorrido, mas ainda presente nas consciências, e aos novos valores desenvolvidos tão rapidamente pela cidade de Psístrato, de Clístenes, de Temístocles, de Péricles, é que constitui uma de suas originalidades e a própria mola da ação. No conflito trágico, o herói, o rei e o tirano ainda aparecem bem presos à tradição heroica e mítica (...)⁷⁴

Dessa forma, a tragédia busca temas nessa tradição heroica, nas lendas dos heróis provenientes da epopeia, mas ao mesmo tempo distancia-se dela transpondo-a por meio do questionamento da realidade social. “A tragédia nasce, (...) quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão”⁷⁵. Acerca dessa relação entre mito, epopeia e tragédia, os críticos ainda afirmam:

A epopeia, que fornece ao drama seus temas, suas personagens, o quadro de suas intrigas, apresentava as grandes figuras dos heróis de outrora como modelos; ela exaltava os valores, as virtudes, os grandes feitos heroicos. Através do jogo dos diálogos, do confronto dos protagonistas com o coro, das inversões da situação durante o drama, o herói lendário, cuja glória era cantada pela epopeia, torna-se no palco do teatro, o objeto de um debate. Quando o herói é questionado diante do público, é o homem grego que, nesse século V ateniense, no e através do espetáculo trágico, descobre-se ele próprio problemático.⁷⁶

Afirmam Vernant e Vidal-Naquet que o gênero trágico é caracterizado pela ambiguidade que é também inerente à condição humana. Na tragédia, o oráculo apresenta-se enigmático, ambíguo. Essa ambiguidade tanto trágica quanto humana cria uma confrontação entre homens e deuses no decorrer da intriga em que a “ação humana é, pois, uma espécie de desafio ao futuro, ao destino e a si mesma, finalmente um desafio aos deuses que, ao que se

⁷⁴ Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p. XXI.

⁷⁵ Ibidem, p. 10.

⁷⁶ Ibidem, p. 161.

espera, estarão a seu lado. Neste jogo, do qual não é senhor, o homem sempre corre o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões”⁷⁷. Desse modo:

Tensão entre o mito e as formas de pensamento próprias da cidade, conflitos no homem, o mundo dos valores, o universo dos deuses, caráter ambíguo e equívoco da língua – todos esses traços marcam profundamente a tragédia grega. (...) o drama levado em cena se desenrola simultaneamente ao nível da existência quotidiana, num tempo humano, opaco, feito de presentes sucessivos e limitados e num além da vida terrena, num tempo divino, onipotente, que abrange a cada instante a totalidade dos acontecimentos, ora para ocultá-los, ora para descobri-los, mas sem que nada escape a ele, nem se perca no esquecimento⁷⁸.

Há uma ironia trágica instalada ao longo do drama que reside justamente nessa ambiguidade, nesse enigma de duplo sentido da predição oracular, funcionando como uma armadilha que se volta contra o herói “trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não reconhecer”⁷⁹.

A fim de exemplificar a relação presente no trágico com os oráculos e a relevância do sobrenatural para a cultura de uma época, selecionamos três textos de diferentes tragediógrafos (e épocas): *Agamêmnon* (Ésquilo), *Édipo Rei* (Sófocles) e *Macbeth* (Shakespeare).

A tragédia *Agamêmnon* faz parte de uma trilogia intitulada *Oresteia*. Juntamente com essa peça estão *As Coéforas* e *As Eumênides*. Ambas as peças são inspiradas nas histórias do regresso dos heróis após lutarem na guerra de Troia. De acordo com a mitologia⁸⁰, após consultar o adivinho Calcas, Agamêmnon teria que sacrificar sua filha com Clitemnestra – Ifigênia – a fim de aplacar a cólera da deusa Ártemis, que imprimira uma calmaria marítima, e assim os aqueus poderiam seguir viagem até Troia. Tal fato é o motivo do desejo de vingança de Clitemnestra na versão esquiliana.

O início do drama menciona a guerra de Troia, o rapto de Helena, “mulher multipartilhada”⁸¹, por Páris que “manchou a mesa receptiva, / subtraindo-lhe a consorte”⁸² e as queixas pela quebra das regras da hospitalidade registradas pelos deuses que enviam as

⁷⁷ Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p. 21.

⁷⁸ Ibidem, p. 20.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Cf. Grimal, 2005, p. 246.

⁸¹ Ésquilo, trad. Trajano Vieira, 2017, v.66. As citações subsequentes da obra de Ésquilo são de tradução de Trajano Vieira.

⁸² Ibidem, vv. 401-402.

Erínias⁸³ contra os violadores. Ao denominá-la “Fúria vinga-filho”⁸⁴, o autor atribui às Erínias a responsabilidade pelas desgraças na família de Agamêmnon: Clitemnestra assassina o marido em vingança pelo sacrifício de sua filha Ifigênia ao mesmo tempo que Egisto, filho de Tiestes⁸⁵, vinga a morte de seus irmãos e também vinga seu pai pelo banquete macabro a que ele fora submetido. Recai sobre Agamêmnon o fado de sua estirpe atrida. Clitemnestra e Egisto estavam juntos em seus projetos de vingança.

Através da voz de Clitemnestra sabe-se que os gregos venceram a guerra e que Agamêmnon e seus companheiros estavam retornando para casa. A esposa o recebe, acompanhado de Cassandra⁸⁶, princesa troiana feita escrava e que possuía poderes de predição do futuro. Nas palavras de Clitemnestra: “Ela é maluca e escuta maus espíritos”⁸⁷. Cassandra prevê o assassinato de Agamêmnon: “Que novo sofrimento? Um mal imenso / maquinam no solar. Imenso!”⁸⁸. Prediz também a autoria dele: “Conclues, miserável, teu projeto? / Banhas o cônjuge... / difícil enunciar o epílogo! / E a mão procura a outra já estendida”⁸⁹; “A esposa urde, sócia no assassínio”⁹⁰. Ademais, vaticina seu próprio fim: “a mim me aguarda o duplo fio da lâmina”⁹¹. De fato, Clitemnestra assassina o marido e depois também Cassandra. Ela confessa a autoria da morte do marido: “Golpeei duas vezes e, gemendo em dobro, / os membros distendeu. Sem equilíbrio, / dei o terceiro golpe, oferecendo-o / ao sóter dos cadáveres, a Zeus”⁹². Depois, também assume a responsabilidade pela morte de Cassandra, por esta ser amante de seu esposo: “Morre quem humilhou esta mulher, / o doce das Criseidas troicas, morre / a cativa-da-lança, a escuta signos, / sócia na cama, deia oracular”⁹³. A justificativa para o ato em relação ao cônjuge é em prol de justiça por sua filha sacrificada por

⁸³ Cf. Grimal, 2005. Erínias são deusas violentas dos infernos que só seguem suas próprias leis e que torturam suas vítimas de todas as formas como vingança do crime cometido. Representadas com os cabelos mesclados de serpentes e com tochas ou chicotes nas mãos. Os romanos as identificavam com as Fúrias.

⁸⁴ Ésquilo, 2017, v. 155.

⁸⁵ Cf. Grimal, 2005, p. 448. Tiestes é irmão de Atreu e este é pai de Agamêmnon. Tiestes torna-se amante de sua cunhada. Atreu, em vingança, oferece uma refeição ao irmão, feita com a carne dos próprios filhos. Ao encerrar o jantar, Atreu apresenta as cabeças dos filhos, revelando a origem do banquete. Tiestes, em desespero, foge e encontra sua filha Pelópia com quem tem uma relação incestuosa e dessa relação um filho: Egisto. Este filho, segundo um oráculo recebido por Tiestes, seria a única forma de se vingar de seu irmão. Egisto mata Atreu e devolve o trono ao pai.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 77. Cassandra recebeu seus dons proféticos de Apolo, mas também através dele perdeu o poder de persuasão, de modo que ela, inspirada e possuída por uma divindade, como a Pftia ou a Sibila, proferia seus oráculos em estado de delírio, mas era desacreditada por todos.

⁸⁷ Ésquilo, 2017, v. 1064.

⁸⁸ *Ibidem*, vv. 1101-1102.

⁸⁹ *Ibidem*, vv. 1107-1109.

⁹⁰ *Ibidem*, v. 1116.

⁹¹ *Ibidem*, v. 1149.

⁹² *Ibidem*, vv. 1384-1387.

⁹³ *Ibidem*, vv. 1438-1441.

ele: “por Dike, a Justiceira de Ifigênia, / por Ruína e Erínia, às quais eu o imolei”⁹⁴. Ésquilo coloca Egisto para arquitetar o assassinato de Agamêmnon em vingança por seu pai e irmãos. Egisto afirma: “Arquitetei a morte justa”⁹⁵.

Por fim, o coro deixa um aviso na possibilidade de “um dâimon”⁹⁶ reconduzir Orestes”⁹⁷, enquanto Clitemnestra crê que com ela e Egisto “a urbe logo apruma-se”⁹⁸. Segundo Vernant e Vidal-Naquet: “Em Ésquilo, a interferência entre mundo divino e mundo humano é permanente. Os dois universos refletem-se um no outro. Não há conflito humano que não traduza um conflito entre as forças divinas. Não há tragédia humana que não seja também uma tragédia divina”⁹⁹. Dessa forma, evidenciamos que há a presença marcante na tragédia grega, do discurso dos oráculos, dos deuses, conforme observado por Vernant e Vidal-Naquet nessa inter-relação entre o humano e o divino. Ressaltamos, porém, a impossibilidade de generalização do conceito de sobrenatural, uma vez que ele não tem a mesma aplicabilidade no século XIX, por exemplo.

A peça sofocliana *Édipo Rei* principia *in medias res* quando Édipo, já então rei de Tebas, é interpelado por um sacerdote a ajudar a *pólis* no que se refere ao acometimento de uma terrível peste: “Senhor supremo, ajuda agora, Édipo / pois todos clamam, todos te suplicam / uma saída: acaso um deus, um homem / não disse como nos mantermos vivos?”¹⁰⁰. Édipo é visto como um rei salvador, aquele que desvendou o enigma da esfinge. Percebemos também a relevância do divino para a solução de conflitos. O rei envia Creon Menécio, seu cunhado, ao santuário de Delfos a fim de perguntar ao oráculo como remediar o problema: “[...] a paz, como a devolvo / a Tebas, com palavras ou com atos?”¹⁰¹. No retorno do cunhado, a linguagem enigmática do oráculo: “mandou-nos expulsar o miasma. Aqui / cresceu, e há de crescer, se não ceifado”¹⁰². Ademais, nas palavras de Creon: “[...] o deus profere claro: / punir – não importa quem! – os matadores [*de Laio*]”¹⁰³. Dessa forma, entende-se como a vontade de Apolo que o assassinato do antigo rei, Laio, seja desvendado e punido os responsáveis.

Édipo manifesta seu poder, sua *hybris* que o levará a sua degradação. Afirma: “Não

⁹⁴ Ésquilo, 2017, vv. 1432-1433.

⁹⁵ *Ibidem*, v. 1604.

⁹⁶ Dâimon entendido como divindade.

⁹⁷ Ésquilo, 2017, v. 1667. Orestes, filho de Agamêmnon e Clitemnestra, teria se salvado por auxílio de Electra. Mais tarde, ele vinga a morte do pai, assassinando sua mãe e também Egisto. Ele é julgado e inocentado com o auxílio da deusa Atena.

⁹⁸ *Ibidem*, v.1673.

⁹⁹ Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p. 229.

¹⁰⁰ Sófocles, trad. Trajano Vieira, 2016, vv. 40-44. As citações subsequentes da obra de Sófocles são de tradução de Trajano Vieira.

¹⁰¹ *Ibidem*, vv. 71-72.

¹⁰² *Ibidem*, vv. 97-98.

¹⁰³ *Ibidem*, vv. 106-107.

ajo em nome de um remoto amigo, / mas por mim mesmo eu mesmo afasto a mácula: / quem pôs as mãos em Laio logo pode / querer de mim vingar-se com seu golpe”¹⁰⁴. Dessa forma, sugerido tanto pelo coro quanto por Creon, o rei manda trazerem o adivinho Tirésias para auxiliar na busca pelos assassinos. O adivinho, cego, vê a verdade conforme cunhado pela tradição em que toda verdade provém de uma divindade. Ele se recusa a dizer o que sabe e é acusado de traição, de destruir a *pólis*, uma vez que Édipo fica indignado com sua recusa: “Será que entendo bem? Sabendo, calas?”¹⁰⁵. Tirésias, como uma voz apolínea, ilumina a questão: “O meu temperamento recriminas / por ignorares o que habita em ti”¹⁰⁶, mas a arrogância de Édipo, sua *hybris* ressoa mais alto e ele o acusa até de arquitetar a morte por ora investigada. Tirésias profere a verdade que ainda não é explícita ao entendimento do rei tebano: “[...] de hoje em diante, / não fales mais comigo nem com outrem / pois *com teu miasma contaminas Tebas!*”¹⁰⁷, ou seja, está aqui a resposta proferida por Apolo, de ser necessário expulsar o miasma que cresce na cidade, o próprio Édipo. Em seguida ele esclarece que o assassino que o rei tanto procura é ele próprio. Numa inversão, o cego é Édipo, que não vê a poluição recaída sobre si mesmo. Acusa Tirésias de armar para que Creon chegasse ao trono, além de acusar-lhe também de não auxiliar na decifração do enigma da esfinge quando a cidade necessitava. Nesse momento, gaba-se de sua inteligência em detrimento dos dons proféticos recebidos dos deuses: “vali-me do pensar e não dos pássaros”¹⁰⁸. Tirésias, por seu turno, reafirma servir a Apolo e afirma veementemente a verdade sobre o rei tirano: “terror nos pés, a maldição te expulsa”¹⁰⁹, ou seja, estava em seu nome inscrito seu destino, o vaticínio délfico que ele iria matar seu pai e desposar sua mãe, uma vez que o homem de pés inchados (*Oidípous*) era a criança renegada que teve seus pés perfurados antes do abandono na tentativa de driblar o destino imposto pela predição oracular a seu pai, Laio. Nesse ponto da peça, percebemos um caráter instalado no trágico de luta pelo poder, em que Édipo se sentindo um estrangeiro (*xénos*) precisa se reafirmar como soberano de Tebas. Diante disso, ele imagina uma conspiração entre Tirésias e Creon.

No embate entre Édipo e Creon, entra Jocasta e então Édipo começa a entender seu infortúnio. Aguarda a chegada de um pastor, testemunha do assassinato, para ter a certeza de suas suspeitas. Chega um mensageiro e noticia a morte de Políbio, rei de Corinto, pai adotivo de Édipo. Então, ele mostra sua impiedade e desdenha da profecia délfica: “Não me cabia

¹⁰⁴ Sófocles, 2016, vv. 138-140.

¹⁰⁵ Ibidem, v. 330.

¹⁰⁶ Ibidem, vv. 337-338.

¹⁰⁷ Ibidem, vv. 351-353, grifo nosso.

¹⁰⁸ Ibidem, v. 398.

¹⁰⁹ Ibidem, v. 417.

matar meu próprio pai? / Agora sob a terra jaz; sequer / toquei em minha espada. A causa mortis / foi minha ausência. Então serei culpado”¹¹⁰. O mensageiro revela que ele não era filho de Polibo e Mérope, mas que o havia recebido de um servo de Laio com os pés furados. Jocasta nesse momento já sabia que a profecia se cumprira e pede que Édipo ignore sua origem, mas ele só pararia quando tudo houvesse elucidado. Para ele, Jocasta não queria que fosse descoberta uma origem humilde pelo fato de ser rei de Tebas. Diante do servo, ele não mede esforços para obter a confissão de sua origem, mesmo com o referido servo não querendo dizer. Após descoberta sua linhagem e com a certeza da concretude da profecia, Jocasta se suicida e Édipo fura seus próprios olhos, além de implorar a Creon que o expulse. No momento final, o herói, paradoxalmente, vê, cego embora: percebe a “trapaça” a que foi sujeito, culpa o Dâimon (Apolo). Ele percebe que foi vítima do próprio oráculo, do engano: paradoxalmente, quanto mais Édipo busca fugir ao seu destino mais ele vai justamente de encontro a ele. Importante destacar esse ponto de “logro” mesmo propiciado pelo oráculo que enganou o “engenhoso” Édipo, senhor de Tebas, que afirma: “Apolo o fez, amigos, Apolo / me assina a sina má: pena apenas”¹¹¹. Lesky afirma que: “Em *Édipo Rei* pudemos compreender aquele aspecto do trágico de Sófocles em que o ser humano se vê entregue a forças irracionais, sendo por elas impelido à desgraça e ao horror”¹¹². A inexorabilidade do destino está presente na tragédia.

Ao tratarmos de tragédias gregas, almejamos evidenciar a relevância do discurso oracular na tradição. Tal tradição será emulada no início do século XVII por William Shakespeare e, mais tarde, no século XIX, por Machado de Assis. No que compete ao autor britânico, Rocha afirma que:

Shakespeare é fundamental não apenas em virtude dos temas com os quais lidou, mas especialmente dada sua técnica de composição – ou seja, sua constante apropriação de outras vozes em suas próprias invenções. Ele quase nunca se preocupou em desenvolver ideias “originais” para suas peças. Pelo contrário, ele sempre foi capaz de tirar proveito do material existente, combinando uma variedade de fontes em uma estrutura que era única. A forma shakespeariana, engendrada por este saque incontável e sistemático de vozes, concede aos inventores de culturas não hegemônicas uma liberdade preciosa, traduzida para a irreverente assimilação tanto do repertório canônico quanto das conquistas contemporâneas dos pares¹¹³.

¹¹⁰ Sófocles, 2016, vv. 967-970.

¹¹¹ Ibidem, vv. 1329-1330.

¹¹² Lesky, 1996, p. 180.

¹¹³ Rocha, 2019, p. 86. No original: Shakespeare is fundamental not only by virtue of the topics he dealt with, but especially given his compositional technique – namely, his constant appropriation of other voices into his own inventions. He was almost never concerned with developing “original” ideas for his plays. On the contrary, he was always able to take advantage of existing material, combining a variety of sources into a structure that was

Dessa forma, para alcançarmos a emulação do oráculo em Machado, traçamos uma trajetória que perpassa a tragédia grega e a apropriação shakespeariana no que concerne à temática do discurso oracular.

Em *Macbeth*, tragédia de Shakespeare, o discurso oracular está presente na profecia das três bruxas presididas por Hécate, uma espécie de divindade das feiticeiras, ligada ao mundo das sombras. Ressaltamos que a tradição dos vaticínios délficos proferidos pela Pítia ou mesmo através de videntes aparece agora determinada por bruxas. A primeira cena do primeiro ato contempla essas três bruxas indo ao encontro de Macbeth. Já na segunda cena do mesmo ato, o rei Duncan decide saudar Macbeth com o título de “*thane* de Cawdor”: “Jamais de novo há de trair o *thane* / de Cawdor nosso afeto. Sem delongas / o condenais à morte e com seu título / saudai Macbeth”¹¹⁴. Macbeth e seu amigo Banquo retornavam vitoriosos de uma batalha na Escócia quando encontram pelo caminho bruxas descritas como “criaturas tão mirradas / e de vestes selvagens, que habitantes / não parecem da terra (...)”¹¹⁵. Nessa terceira cena, no momento em que Macbeth interpela a origem delas, as bruxas respondem profeticamente a Macbeth: “Nós te saudamos, / *thane* de Glamis! / (...) Nós te saudamos, / *thane* de Cawdor! / (...) Viva Macbeth, que há ser rei mais tarde!”¹¹⁶. Banquo percebe o susto do amigo e pede que ele lhe dê esclarecimentos: “(...) falai comigo, / que não procuro nem receio vosso / ódio ou vosso favor”¹¹⁷. Em seguida as bruxas se voltam também para Banquo e vaticinam: “Menor do que Macbeth, porém maior! / (...) Não tão feliz, mas muito mais feliz! / (...) Gerarás reis, embora rei não sejas!”¹¹⁸. Macbeth se interessa pelas predições e busca esclarecimentos por parte das bruxas acerca da origem de tais palavras sem receber resposta. As bruxas desaparecem. Nesse instante, surgem Ross e Angus que dão a notícia da promoção de Macbeth a *thane* de Cawdor. Banquo se assusta: “Como! Falou o diabo, então, verdade?”¹¹⁹. Macbeth, então, à parte, reflete acerca da profecia e da possibilidade de se tornar rei.

itself unique. The Shakespearean form, engendered by this unabashed and systematic pillage of voices, grants inventors from non-hegemonic cultures a precious freedom, translated into the irreverent assimilation of both the canonical repertoire and the contemporary achievements of peers. Tradução nossa.

¹¹⁴ Shakespeare, tradução de Carlos Alberto Nunes, 2017, p.14. As citações subsequentes da obra de Shakespeare são de tradução de Carlos Alberto Nunes.

¹¹⁵ Ibidem, p. 16-17.

¹¹⁶ Ibidem, p. 17.

¹¹⁷ Ibidem, p. 18.

¹¹⁸ Ibidem, p. 18.

¹¹⁹ Ibidem, p. 21.

Na quinta cena, lady Macbeth surge lendo uma carta de seu marido na qual ele lhe conta sobre as profecias das bruxas e como parte delas se mostrou verdadeira. Lady Macbeth se mostra ambiciosa e impiedosa ao visualizar o que deveria ser feito para que o cônjuge se tornasse rei: “Vem para cá, para que meus espíritos / nos ouvidos te deite e com a ousadia / de minha língua chicoteie quantos / obstáculos te separam do áureo círculo / com que o destino e o auxílio metafísico / como que desde já te coroaram”¹²⁰. Chega Macbeth e a notícia de que o rei Duncan viria passar uma noite com eles. Após a chegada de Duncan, Macbeth, por um instante, pensa nos motivos pelos quais não deveria cometer o assassinato do rei: ser parente, súdito, hospedeiro, além das qualidades do regente. Notamos que Macbeth, de certa maneira, revela-se conhecedor das regras de hospitalidade tão caras aos antigos e com exemplos muito bem conhecidos nas narrativas homéricas. Nessa última cena do primeiro ato, os cônjuges conversam e toda ação é revelada: assassinar o rei e imputar a culpa nos seus guardiões de modo que nenhuma desconfiança recaia sobre os verdadeiros culpados.

No segundo ato, Banquo e Macbeth conversam sobre a profecia das três irmãs bruxas. Destacamos que o número de três recupera fortemente a ideia de destino, já que alude às próprias Parcas, que em Roma são as divindades do Destino assim como as Moiras ou Meras são também identificadas na Grécia como tal. Essas divindades do destino são justamente em número de três. Para os romanos, são três irmãs fiandeiras que medem o destino dos homens: uma rege o nascimento, outra o casamento e a terceira a morte. Para os gregos, também as três irmãs – Átropo, Cloto e Láquesis – têm a mesma função. Banquo diz: “Sonhei na última noite / com as três irmãs fatais. Muito verídicas / com relação a vós se revelaram”¹²¹. Macbeth, por sua vez, conduz o diálogo para outra oportunidade: “Não penso nelas; no entanto, quando / tivermos alguma hora favorável / dedicaremos a isso umas palavras, / se o tempo vos sobrar”¹²². Em seguida, Macbeth realiza o assassinato de Duncan: “Já vou; está feito. O sino me convida. / Duncan, não ouças; / é um chamado eterno / que para o céu te leva ou para o inferno”¹²³. Com os guardas embriagados, a morte do rei é realizada através dos punhais deles para que não recaia dúvidas sobre a autoria do ato. Mas o verdadeiro carrasco fica muito atordoado e sua esposa lady Macbeth termina o ato de incriminar os guardas colocando os punhais com o sangue deles como prova de volta no quarto: “Dai-me as armas (...) / Se estiver a sangrar, deixarei tintos / com isso o rosto de seus próprios criados, / pois é

¹²⁰ Shakespeare, 2017, p. 28.

¹²¹ Ibidem, p. 42.

¹²² Ibidem, p. 42.

¹²³ Ibidem, p. 44.

preciso que pareças que eles / o crime cometeram”¹²⁴. Quando Macduff, um nobre, chega pela manhã para chamar o rei, o encontra morto: “A destruição concluiu sua obra-prima. / Arrombou o sacrílego assassínio / o templo ungido do Senhor, e a vida / roubou do próprio altar”¹²⁵. Ao chegar lady Macbeth, dissimula: “Ai! Como? Em nossa casa?”¹²⁶. Após o ocorrido, os filhos do rei decidem afastar-se, indo Malcom para a Inglaterra e Donalbain para a Irlanda, de modo prudente, a evitar que recaiam sobre eles a mesma tragédia. Donalbain diz: “Os sorrisos aqui punhais escondem. / Quanto mais perto o sangue dos parentes, maior é a afinidade sanguínea”¹²⁷. Já Malcom concorda: “A mortífera flecha disparada / ainda não caiu; nosso caminho / mais seguro é evitar-lhe a trajetória”¹²⁸. Na cena IV, Ross, um nobre escocês, do lado de fora do castelo, dialoga com um velho sobre o ocorrido quando, então, chega Macduff que é interpelado sobre as possíveis vantagens que os assassínios aspiravam. Ele responde: “Estavam subornados; os dois filhos / do rei, Malcom e Donalbain, fugiram, / o que faz cair neles a suspeita”¹²⁹. Nisso, Ross conclui que Macbeth subiria ao trono.

No terceiro ato, Banquo reflete acerca das profecias que se concretizaram a respeito de Macbeth, além de refletir também sobre o oráculo de que ele geraria reis. A esta altura da peça, Macbeth já havia sido coroado rei. O novo rei interpela Banquo sobre uma viagem e, logo em seguida, pensa sobre o oráculo das bruxas acerca do amigo, sentindo medo e intimidação pelo fato de mesmo ele sendo o atual rei, quem geraria reis descendentes seria na realidade o amigo. Manda, portanto, chamar dois assassinos e encomenda a morte de Banquo e de seu filho Fleance. Nas palavras de Macbeth: “Está feito. Se há ponto em que se acoite, / Banquo, tua alma no céu, será esta noite”¹³⁰. Os assassinos realizam a morte de Banquo enquanto ele grita a seu filho: “Oh! Traição! Foge, fuge, bom Fleance! / Podes vingar-me. Foge! Que bandido!”¹³¹. O filho foge. O primeiro assassino reporta-se a Macbeth, no salão do palácio no decorrer de um banquete, e revela a morte de Banquo e a escapada de Fleance. Durante o banquete, aparece o fantasma de Banquo para assombrar Macbeth que beira à loucura: “os mortos, agora, se levantam / com vinte fatais golpes na cabeça / e de nossas cadeiras nos empurram. / É mais estranho do que o próprio crime”¹³². Ao retornar para a mesa e saudar Banquo em brinde, o fantasma reaparece e Macbeth novamente mostra-se

¹²⁴ Shakespeare, 2017, p. 48-49.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 54.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 55.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 59.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 59.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 62.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 74.

¹³¹ *Ibidem*, p. 80.

¹³² *Ibidem*, p. 86.

enlouquecido dirigindo-se a ele: “Fora, fora de minha vista! Esconda-te / a terra! Os ossos tens sem vida alguma; / enregelado o sangue. Não tens vista / nesses olhos que tanto resplandecem”¹³³. O banquete encerra-se. Macbeth decide ir procurar as três bruxas pela manhã para que elas lhe digam algo futuro. Na charneca, Hécate aparece zangada com as bruxas e lhes diz que Macbeth irá procurá-las a fim de saber do destino. Em conversa, Lenox e outro nobre entendem que Fleance matou o próprio pai e depois fugiu.

No quarto ato, reaparecem as três bruxas a prepararem um feitiço quando chega Hécate e, logo depois, Macbeth pedindo que elas invocassem seus mestres para que ele possa vê-los. Há uma primeira aparição, uma cabeça, armada de capacete que lhe diz: “Toma cuidado / com Macduff, acautela-te com o *thane* / de Fife! Desobriga-me; é o bastante”¹³⁴. Em seguida, uma segunda aparição, uma criança ensanguentada: “Sanguinário / sê sempre, ousado e resoluto, e aprende / a rir do homem, porque ninguém nascido / de mulher poderá, em nenhum tempo, / fazer mal a Macbeth”¹³⁵. Já a terceira aparição, uma criança coroada com uma árvore na mão lhe diz: “[...] vencido / não há de ser Macbeth enquanto o grande / bosque de Birnam não subir contra ele / ao alto Dunsinane”¹³⁶. Percebemos que os oráculos recebidos por Macbeth são ambíguos e que ele os interpreta sempre de forma positiva para si, assim como os oráculos dos antigos gregos eram recebidos por seus intérpretes. Nessa peça, Macbeth sai desse episódio com a certeza de ser invencível, demonstrando claramente uma *hybris* como as encontradas nas tragédias gregas: “Jamais isso / poderá dar-se, pois quem tem poderes / para a floresta armar e dizer à árvore / que liberte a raiz fixa na terra?”¹³⁷. Ele ainda questiona se os descendentes de Banquo chegariam ao trono, não recebendo resposta e admira que o caldeirão estivesse afundando. Aparecem oito reis e o espectro de Banquo. Macbeth diz atordoado: “Pavorosa visão! Agora vejo / que é verdade, pois Banquo, recoberto / de sangue, me sorri e os indica, / como se filhos dele fossem todos”¹³⁸. As bruxas desaparecem. Entra Lennox que dá a notícia da fuga de Macduff para a Inglaterra. Macbeth decide ir até o burgo de Macduff matar a esposa e os filhos dele. Na Inglaterra, Macduff se encontra com Malcom e planejam atacar a Escócia para destronar Macbeth.

No último ato, Lady Macbeth surge atormentada devido aos assassinatos do rei Duncan e também de Banquo, em acessos de sonambulismo, gerando preocupação em uma camareira e em um médico. A batalha se aproxima. Macbeth, certo de que ninguém nascido

¹³³ Shakespeare, 2017, p. 87.

¹³⁴ Ibidem, p. 101.

¹³⁵ Ibidem, p. 102.

¹³⁶ Ibidem, p. 102.

¹³⁷ Ibidem, p. 103.

¹³⁸ Ibidem, p. 104.

de mulher o derrotaria, e tampouco não crendo que o bosque se ergueria contra ele, conforme as visões das aparições relataram, segue firme na certeza de derrotar seus rivais: “Hei de lutar até que me retalhem / toda a carne dos ossos. Dai-me logo / minha armadura. Vamos!”¹³⁹. Para surpresa dos espectadores, Malcom, estrategicamente, manda cada homem cortar um galho do bosque e o carregar para fazer sombra e para confundir o inimigo, ou seja, o impossível se torna possível, o bosque avança em direção a Dunsinane. A rainha morre e seu marido, ensandecido com a situação de guerra e disputa pelo poder, apenas diz: “Devia / ter morrido mais tarde; então, houvera / ocasião certa para tal palavra”¹⁴⁰, demonstrando descaso. Um mensageiro relata que o bosque caminha em direção a eles. Nesse instante o rei afirma: “De coragem revisto-me e começo / a suspeitar do equívoco do demo / que mente sob a capa da verdade”¹⁴¹. Ele apega-se ao fato de que seria impossível encontrar alguém que não fosse nascido de uma mulher, conforme predição de que só esse alguém o derrotaria. No embate entre Macbeth e Macduff, este profere àquele: “Perde a confiança / em tal encantamento, e que o mau anjo / a que serviste até hoje te declare / que do ventre materno foi Macduff / tirado antes do tempo”¹⁴². O tirano, então, com medo afirma: “[...] que não sejam / cridos jamais esses demônios falsos / que nos enganam com palavras dobres / e sustenta a promessa feita a nossos / ouvidos, sem que a nossas esperanças / intactas a deixem nunca”¹⁴³. Destacamos que há nessa fala do tirano a essência do que pretendemos demonstrar nesse trabalho, ou seja, a tradição do discurso oracular representado como uma ambiguidade, um engano ao intérprete na tentativa de tirar sempre vantagem da predição, mas que ao mesmo tempo sempre se mostra verdadeiro, inexorável como qualquer destino. No final, ambos saem lutando, Macduff vence e Malcom convida a todos para a sua coroação em Scone.

De certa forma, Shakespeare herda da tradição grega, o caráter instalado no *Édipo Rei*, de Sófocles, no que tange à construção do texto trágico baseado em questões históricas, de disputa pelo poder. É notória essa característica na obra *Macbeth*, em que o personagem homônimo, motivado pelas predições das bruxas, age violentamente em busca de um reinado, passando por cima de tudo e de todos que cruzassem seu caminho. Características do herói trágico grego são encontradas também no drama shakespeariano, como a *hybris*, desmedida, arrogância presente no personagem principal. Para tal atitude, sempre há uma espécie de punição, ou seja, assim como na tragédia grega o herói paga caro por sua arrogância, também

¹³⁹ Shakespeare, 2017, p. 139.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 144.

¹⁴¹ Ibidem, p. 145-146.

¹⁴² Ibidem, p. 150.

¹⁴³ Ibidem, p. 150-151.

na versão shakespeariana isso ocorre. Outra semelhança entre as peças reside na questão da loucura, uma vez que Édipo se encontra “enlouquecido” por saber de sua origem, resultando em toda sua tragédia. Em *Macbeth*, a loucura também paira sobre o protagonista, quer na visão de fantasmas, quer na forma como se conduz ao trono, por exemplo. Tanto Édipo quanto Macbeth são, de certa forma, estrangeiros no trono e tentam se reafirmar. Este, por acreditar não ser um tebano, enquanto aquele, por saber que os verdadeiros herdeiros deveriam ser os filhos de Duncan.

1.3 - O DIALOGISMO BAKHTINIANO E A TÉCNICA CLÁSSICA DA *AEMULATIO*

A presente pesquisa apresenta como base a origem clássica para as referências ao discurso oracular, utilizadas por Machado de Assis, nos textos constantes como *corpus* deste trabalho. Desse modo, destacamos a importância de retomar os conceitos tanto do dialogismo e da polifonia, propostos por Bakhtin, quanto da técnica clássica da *aemulatio* para o prosseguimento da mesma. Recorreremos, então, respectivamente, aos esclarecimentos postulados por Fiorin e, obviamente, ao próprio Bakhtin; além de recorrermos a Russell, Dionísio de Halicarnasso e Aristóteles.

Fiorin¹⁴⁴ introduz o pensamento de Bakhtin de forma bem clara e estabelece o dialogismo como um princípio unificador da obra do teórico russo. Esclarece que, segundo a teoria bakhtiniana, todos os enunciados são dialógicos, todo discurso é perpassado pelo discurso alheio, uma vez que o indivíduo é também dialógico e está continuamente estabelecendo relação com o outro. A fim de melhor elucidar a referida teoria, expomos detalhadamente algumas explicações feitas por ele mescladas ao pensamento do próprio teórico russo.

Um primeiro conceito de dialogismo é exposto por Fiorin como constitutivo do enunciado. “O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados”¹⁴⁵, havendo a presença de, no mínimo, duas vozes. Nesse sentido, os enunciados é que são dialógicos, não as unidades da língua (sons, palavras, orações), já que um enunciado exerce um lugar na comunicação e têm autor, ou seja, revela um posicionamento. As unidades da língua têm significação, os enunciados têm sentido, além de serem sempre heterogêneos por revelarem duas posições, uma própria e outra oposta. Assim, “todos os enunciados constituem-se a partir de outros”¹⁴⁶.

Um segundo conceito de dialogismo, também na visão de Fiorin, se mostra no fio do discurso e aborda a “incorporação pelo enunciador da(s) voz(es) de outro(s) no enunciado”¹⁴⁷, caracterizado por uma forma composicional. Dialogismo é, portanto, “o modo de funcionamento real da linguagem, é o próprio modo de constituição do enunciado”¹⁴⁸. Como formas de incluir o discurso alheio no próprio enunciado são destacados os seguintes procedimentos: 1) discurso direto, discurso indireto, aspas, ou seja, discurso objetivado em

¹⁴⁴ Fiorin, 2018.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 22.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 34.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 37.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 37.

que a citação é nitidamente separada; 2) paródia, estilização, discurso indireto-livre, ou seja, discurso internamente dialogizado, sem separação entre o citado e o citante. Dentre os procedimentos citados nos detemos a dois especificamente, por serem mais relevantes para esta pesquisa: paródia e estilização. A paródia é uma forma de imitação que visa desqualificar, ridicularizar, negar o que está sendo imitado, ou seja, acentua as diferenças. Segundo Bakhtin, ao “[...] discurso parodístico é análogo o emprego irônico e todo emprego ambíguo do discurso do outro, pois também nesses casos esse discurso é empregado para transmitir intenções que lhe são hostis”¹⁴⁹. A estilização por seu turno imita sem desqualificar, ridicularizar ou negar o discurso imitado. Nela “as vozes são convergentes na direção do sentido, as duas apresentam a mesma posição significante”¹⁵⁰. Para Bakhtin:

O estilizador usa o discurso de um outro como discurso de um outro e assim lança uma leve sombra objetificada sobre esse discurso. (...) o importante para o estilizador é o conjunto de procedimentos do discurso de uma outra pessoa precisamente como expressão de um ponto de vista específico. Ele trabalha com um ponto de vista do outro.¹⁵¹

Dessa forma, em “[...] um só discurso ocorrem duas orientações semânticas, duas vozes. Assim, é o discurso parodístico, assim é a estilização”¹⁵².

Ainda há um terceiro conceito de dialogismo abordado por Fiorin que diz respeito ao sujeito, ou seja, “o indivíduo constitui-se em relação ao outro. Isso significa que o dialogismo é o princípio de constituição do indivíduo e o seu princípio de ação”¹⁵³. O sujeito dialógico por estar em contato com o outro acaba por apreender várias vozes sociais de sua realidade, logo, o “mundo interior é formado a partir da heterogeneidade dialógica das vozes sociais”¹⁵⁴.

O conceito de polifonia não se confunde com o de dialogismo. Fiorin clarifica esse conceito como uma equipolência, coexistência de vozes.

Esse termo, tomado da linguagem musical, em que significa o conjunto harmônico de instrumentos ou vozes que soam simultaneamente, indica a presença de múltiplos pontos de vista de vozes autônomas, que não são submetidas a um centro. As vozes são equipolentes, ou seja, coexistem, interagem em igualdade de posição. Nenhuma delas está submetida a um centro único, que dá a palavra final sobre os fatos. Ao contrário, as personagens são ideias e ideias inconclusas e, por isso, são personalidades

¹⁴⁹ Bakhtin, 2018, p. 222.

¹⁵⁰ Fiorin, 2018, p. 48.

¹⁵¹ Bakhtin, 2018, p. 217.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Fiorin, 2018, p. 60.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 64.

inconclusas. Todas as consciências são autônomas e igualmente significantes.¹⁵⁵

O dialogismo, então, se relaciona com a sucessiva atualização e releitura da tradição que Machado faz por deslocamento, oferecendo outros sentidos possíveis para o modelo:

Efetivamente, na estilização, na narração e na paródia a palavra do outro é absolutamente passiva nas mãos do autor que opera com ela. Ele toma, por assim dizer, a palavra indefesa e sem reciprocidade do outro e a reveste da significação que ele, autor, deseja, obrigando-a a servir aos seus novos fins.¹⁵⁶

A técnica clássica da *aemulatio* relaciona-se diretamente, por analogia, à teoria bakhtiniana discutida. É fundamental para o entendimento desse conceito considerar que quase todos os autores de literatura latina reconhecem seus predecessores, ou seja, a tradição em que foram criados. A imitação é um elemento essencial em toda composição literária grega e romana e não significa mera cópia, implica fazer uso de um modelo e ainda assim imprimir algo próprio a esse modelo, variações. Imitar grandes modelos era algo positivo. Esse processo denomina-se *imitatio*, do latim ou *mimesis*, do grego. Para Aristóteles, tudo que é artístico é imitação. “O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado”¹⁵⁷, ou seja, a imitação causa prazer, traz conhecimento e é inerente ao ser humano.

De acordo com Dionísio de Halicarnasso: “A imitação é uma actividade que, segundo determinados princípios teóricos, refunde um modelo”¹⁵⁸. Para ele, imitar é basear-se, é dizer à maneira dos antigos, com semelhança de pensamentos, ao passo que emular, do latim *aemulatio* ou do grego *zélousis*, “é uma atividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo”¹⁵⁹, ou seja, pensa a emulação a partir do exercício da admiração. No conceito de emulação entendemos que está inserida a ideia de superação do modelo, ampliando assim o conceito de *imitatio*.

Russell¹⁶⁰ aborda o alcance da imitação na teoria literária da Antiguidade em seu artigo “De imitatione”. Segundo ele, o *status* de imitador para o poeta é inevitável. Esclarece

¹⁵⁵ Fiorin, 2018, p. 87.

¹⁵⁶ Bakhtin, 2018, p. 226.

¹⁵⁷ Arist. *Po.* 1448b.

¹⁵⁸ Dionísio, 1986, p. 49.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 49.

¹⁶⁰ Russell, 1979.

também que, no período helenístico, abrange-se a ideia de imitação para os antigos, não ficando mais restrita apenas aos predecessores, dessa forma, demonstra a preocupação com o modelo a ser adotado no qual se devem selecionar sempre as melhores características, o que nos leva a pensar que esse modelo deve ser bom e escolhido com critério. A respeito do autor imitado, fica claro que a ideia é imitar as qualidades de vários autores e de forma aprofundada. Para uma imitação de sucesso, ele destaca:

Precisa de inteligência crítica, uma compreensão de por que o modelo é tão bom. Ele precisa de uma capacidade de abstração da literatura de todos os tipos a qualidade comum (*commune*) que vai ser de uso. Ele precisa do poder para compreender completamente não apenas as palavras dos modelos, mas seus propósitos e métodos.¹⁶¹

Na visão de Russell, a imitação melhora, aprimora o modelo adotado. O crítico ainda levanta um questionamento perfeitamente pertinente aos leitores, se existe diferença entre *imitatio* e *aemulatio* e entende ser natural pensar que este é mais independente de regras enquanto aquele é mais negativo. Como resposta, oferece a advertência de que ambos os conceitos são meios para o mesmo fim, são complementares um ao outro. Esclarece ainda que não se deve julgar os conceitos:

Seria errado conectar o elemento 'criativo' aqui com o *aemulatio*, e o 'imitativo' com *imitatio*. Os dois sempre se complementam; o processo que eles denotam pode ser bem ou mal feito, e a diferença reside, não em mais ou menos *mimesis* ou mais ou menos *zélolis*, mas na escolha do objeto, a profundidade da compreensão, e o poder do escritor de tomar posse do pensamento para si mesmo.¹⁶²

Por fim, resume os principais critérios para uma imitação bem sucedida:

(i) O objeto deve valer a pena imitar. (ii) O espírito, em vez da letra, deve ser reproduzido. (iii) A imitação deve ser tacitamente reconhecida, no entendimento de que o leitor informado irá reconhecer e aprovar o empréstimo. (iv) O empréstimo deve ser 'feito à sua medida', mediante tratamento individual e assimilação ao seu novo lugar e propósito. (v) O

¹⁶¹ Russell, 1979, p. 6. No original: It needs critical intelligence, an understanding of *why* the model is so good. It needs a capacity for abstracting from literature of all kinds the common quality (*commune*) which is going to be of use. It needs the power to comprehend thoroughly not only the words of the models but their purposes and methods. Tradução nossa.

¹⁶² Ibidem, p. 10. No original: It would be wrong to connect the 'creative' element here with *aemulatio*, and the 'imitative' with *imitatio*. The two always complement each other; the process they denote may be either well or badly done, and the difference lies, not in more or less *mimesis* or more or less *zélolis*, but in the choice of object, the depth of understanding, and the writer's power to take possession of the thought for himself. Tradução nossa.

imitador deve pensar em si mesmo como competindo com seu modelo, mesmo sabendo que não pode vencer.¹⁶³

Para finalizarmos as explicações acerca da referida técnica clássica, abordamos também o pesquisador Rocha¹⁶⁴, devido ao fato de ele, em seus estudos, ter relacionado essa técnica com o autor Machado de Assis, o que coaduna com nossos interesses na presente pesquisa. Segundo ele, Machado pratica uma “poética da emulação” que consiste em “apropriar-se conscientemente da tradição num processo duplo e intrinsecamente inter-relacionado de *imitatio* e *aemulatio*”¹⁶⁵, sendo assim uma “poética anacrônica”¹⁶⁶ de atualização da técnica clássica da *aemulatio* que propõe “um ato inventivo através da incorporação do alheio”¹⁶⁷, podendo a apropriação de um modelo prévio “ter um resultado surpreendente, e mesmo superior, em relação ao modelo adotado”¹⁶⁸, ou seja, a “poética da emulação propicia um olhar malicioso acerca da tradição e das desigualdades culturais do presente”¹⁶⁹. Nesse ínterim, concordamos com ele e, a partir dos conceitos bakhtinianos e clássicos propomos nosso estudo acerca do *corpus* arrolado para este trabalho.

¹⁶³ Russell, 1979, p. 16. No original: (i) The object must be worth imitating. (ii) The spirit rather than the letter must be reproduced. (iii) The imitation must be tacitly acknowledged, on the understanding that the informed reader will recognize and approve the borrowing. (iv) The borrowing must be 'made one's own', by individual treatment and assimilation to its new place and purpose. (v) The imitator must think of himself as competing with his model, even if he knows he cannot win. Tradução nossa.

¹⁶⁴ Rocha, 2013.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 204.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 192.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 159.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 136.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 334.

1.4 – MACHADO DE ASSIS E A POÉTICA LUCIÂNICA

A recepção clássica em Machado é muito fecunda. Tanto nos contos quanto nos romances dele encontramos inspirações na cultura clássica. A esse respeito, Castello aponta que vários de “[...] seus contos sugerem inspiração na cultura clássica e outros estão recheados de alusões e referências, diretas ou indiretas, relacionadas com assuntos e com a realidade presentes”¹⁷⁰. Importante destacar que essa recepção clássica machadiana tem sido alvo de pesquisadores, a exemplo de Enylton de Sá Rego¹⁷¹, Jacyntho Brandão¹⁷² e Edson Martins¹⁷³. Encontramos em *Contos fluminenses* (1870), assim como em outras coletâneas de contos e também nos romances, algumas dessas inspirações, alusões e referências à cultura clássica a que Castello se refere. Em *Dom Casmurro* (1899), por exemplo, no capítulo II, intitulado “Do Livro”, Bentinho decide compor sua biografia e ele faz isso “inspirado” por Nero, César, Augusto, Massinissa – os bustos dos imperadores romanos que estão pintados nas paredes de sua casa, reprodução daquela de Matacavalos. Edson Martins, em artigo científico, discute justamente essa passagem da obra centrando-se na figura do rei númida Massinissa e evidenciando a apropriação e a emulação machadiana a partir do relato de Tito Lívio que funciona como um palimpsesto, segundo o pesquisador¹⁷⁴. O conto “Miss Dollar”, presente na coletânea de 1870, é também um bom exemplo. No trecho que segue, observamos a menção a Aquiles que, de acordo com a mitologia clássica, foi mergulhado por sua mãe, Tétis, num rio cujas águas conferiam a invulnerabilidade a quem nelas fosse banhado. Como ela o segurou pelo calcanhar, o filho ficou vulnerável apenas e exatamente nesta parte, vindo o herói a morrer de uma flechada que o atingiu nesse lugar. Assim, através da apropriação da cultura clássica, evidencia-se uma característica do personagem Mendonça no referido conto:

Não mo acusem de chofre; Mendonça era homem inteligente, instruído e dotado de bom senso; tinha, além disso, grande tendência para as afeições românticas; mas apesar disso lá tinha calcanhar o nosso Aquiles. Era homem como os outros, outros Aquiles andam por aí que são da cabeça aos pés um imenso calcanhar.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Castello, 2008, p. 23-24.

¹⁷¹ Rego, 1989.

¹⁷² Brandão, 2001.

¹⁷³ O pesquisador coordena no DLA/UFV o projeto de pesquisa "Reminiscências da Cultura Clássica na obra de Machado de Assis" desde 2012.

¹⁷⁴ Martins, 2018.

¹⁷⁵ Assis, 2019, v. 1. p. 23.

O próprio Machado justifica tal procedimento ao afirmar em seu célebre “Instinto de nacionalidade” (1873) que:

Não há dúvida que uma literatura [...] deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região [...] O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.¹⁷⁶

Brandão¹⁷⁷, em seu instigante ensaio “A Grécia de Machado de Assis”, mostra como andava o escritor nos últimos anos de sua vida. Machado falece em 1908 e Jacyntho Brandão nos faz refletir sobre como seria essa Grécia à qual o autor fluminense tanto se referia em suas obras. Segundo o pesquisador, Machado estava a “andar grego à brasileira”¹⁷⁸, ou seja, ele estava “[...] legando-nos uma Grécia na nossa forma e medida”¹⁷⁹, uma Grécia que seria mais um espaço de leitura e releitura de clássicos. Com Luciano de Samósata, apreende a ironia, o jogo temporal marcante em sua criação literária, além de argúcia e criticidade. Sua Grécia é “[...] o lugar onde é possível rir, mais que isso, de onde é possível rir”¹⁸⁰, é lugar de diversidade e os gregos “[...] justamente porque não só admitiram, mas cultivaram a diversidade, exibem essa extraordinária capacidade de entabular diferentes diálogos com diversos tempos, lugares, pessoas, não repetindo o mesmo, mas adaptando-se ao entendimento de cada um”¹⁸¹. Podemos afirmar, portanto, que essa Grécia colocada por Brandão foi de fundamental importância para uma compreensão em chave crítica do projeto literário machadiano.

No que tange à apropriação machadiana do oráculo, é de fundamental importância o entendimento do *tópos* do repertório trágico. Segundo Massa¹⁸², Machado de Assis possuía em sua biblioteca traduções francesas de obras teatrais gregas de Ésquilo, Sófocles e Aristófanes, por exemplo, além de constar também dramas shakespearianos. De acordo com a tragédia sofocliana *Édipo Rei*, o oráculo alimenta no herói a *hybris*, certa arrogância e motiva o engano do rei de Tebas. Através de uma predição ambígua, de uma interpretação otimista para o intérprete, acaba por fazer cumprir o vaticínio délfico. O oracular também é trabalhado como sinais antecipatórios da narrativa, conforme estudo de Agnolon¹⁸³. Em *Édipo Rei*, o

¹⁷⁶ Assis, 2013, p. 432-433.

¹⁷⁷ Brandão, 2001.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 353.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 372.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 366.

¹⁸¹ Ibidem, p. 368.

¹⁸² Massa, 2008.

¹⁸³ Agnolon, 2018.

próprio nome do herói representa essa estratégia literária, uma vez que Édipo significa “pés inchados” e justamente por esse motivo ele se reconhece como parricida e também incestuoso materno, ou seja, o nome já é um sinal antecipatório do desfecho trágico. Sobre o nome de Édipo, Vernant e Vidal-Naquet também entendem seu caráter ambíguo e prospectivo:

Ambíguo, ele [*o nome de Édipo*] carrega em si o mesmo caráter enigmático que marca toda a tragédia. Édipo é o homem de pé inchado (*oîdos*), enfermidade que lembra a criança maldita, rejeitada por seus pais, exposta para morrer na natureza selvagem. Mas Édipo é também o homem que sabe (*oîda*) o enigma de pé, que consegue decifrar sem dificuldade, o “oráculo” da sinistra profetisa, da Esfinge de canto obscuro. (...) O duplo sentido de *Oidípous* encontra-se no interior do próprio nome, na oposição entre as duas primeiras sílabas e a terceira. *Oîda*: eu sei (...). *Poús*: o pé (...). Toda a tragédia de Édipo está, portanto, como que contida no jogo ao qual o enigma de seu nome se presta.¹⁸⁴

Segundo Lesky¹⁸⁵, justamente na “[...] estrutura desta peça [*Édipo Rei de Sófocles*], a mais magistral da literatura universal, do ponto de vista dramático, o traço genial consiste em que, desde o início, toda a verdade é de pronto revelada”.

Acerca da relação entre Luciano de Samósata e Machado de Assis destacamos o estudo de Sá Rego¹⁸⁶, que apresenta as relações dos romances da fase madura de Machado à tradição da sátira menipeia, também entendida por ele como luciânica. O crítico realiza um breve histórico da sátira menipeia baseado em alguns autores como Menipo, Varrão, Sêneca, Luciano, Erasmo, Robert Burton, Laurence Sterne e destaca a obra de Luciano como a mais importante. Em seguida, demonstra que Machado de Assis conhecia a obra de Luciano assim como também conhecia obras de outros autores ligados à tradição menipeia e que fez uso de técnicas típicas dessa tradição. Por fim, a partir da análise de três romances da fase madura machadiana, sugere a leitura deles como “reescrituras híbridas”¹⁸⁷ do épico, do cômico e do trágico, bem ao estilo luciânico. O estudioso destaca as principais características da obra de Luciano em cinco pontos:

1) criação – ou continuação – de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia; 2) utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística; 3) extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança; 4) estatuto ambíguo e caráter não-moralizante da maior

¹⁸⁴ Vernant; Vidal Naquet, 2014, p. 83-84.

¹⁸⁵ Lesky, 1996, p. 162.

¹⁸⁶ Sá Rego, 1989.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 4.

parte de sua sátira, na qual nem o elemento sério nem o elemento cômico tem preponderância, mas apenas coexistem; 5) aproveitamento sistemático do ponto de vista do *kataskopos* ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão-de-mundo.¹⁸⁸

Ademais, demonstra a partir da análise de textos machadianos que esses cinco pontos da poética luciânica acima apresentados também estão presentes na fase madura de Machado. Destaca ainda que “um dos traços constantes da tradição luciânica é a presença de alusões explícitas ou veladas a textos e autores precedentes de mesma linhagem”¹⁸⁹, o que Machado também utiliza em sua obra da maturidade.

Jacyntho Brandão¹⁹⁰, estudioso da obra de Luciano de Samósata, “um (des) conhecido escritor *pós-antigo*”¹⁹¹, faz referência à sua inspiração literária sobre vários autores, entre eles Machado de Assis. Luciano mesclava o diálogo filosófico à comédia. O pesquisador aponta a postura de Luciano ligada à *paidéia*, ou seja, à cultura na sua totalidade. Ademais, demonstra o uso da tradição literária, revisitada por Luciano, regulada “pela realidade cultural e humana para a qual escreve”¹⁹². Brandão afirma que Luciano é “um autêntico pensador da cultura”¹⁹³, além de acreditar que,

[...] em geral, qualquer texto [*de Luciano*] pode fornecer pistas para o reconhecimento dos elementos de sua poética, enquanto se oferece ao leitor não apenas como produto final – como *poíema* – mas ainda como processo de composição, como *poíesis* na qual o recebedor exerce uma função ativa em diferentes graus.¹⁹⁴

Luciano empregava processos poéticos como a paródia, a citação, a remissão, a paráfrase, o pastiche. Tais procedimentos situam-se “[...] na esfera da mimese de outras obras literárias, sem prejuízo – ou melhor: em benefício da criatividade”¹⁹⁵. Brandão destaca como contribuição essencial para a compreensão do sentido da obra luciânica a “crítica não a escolas ou correntes, mas à *paidéia*, isto é, à cultura como um todo”¹⁹⁶. O humor luciânico também é interessante de se destacar, uma vez que “não é só instrumental, um modo de

¹⁸⁸ Sá Rego, 1989, p. 45-46.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 191.

¹⁹⁰ Brandão, 2001.

¹⁹¹ Ibidem, p. 11, grifo do autor.

¹⁹² Ibidem, p. 23.

¹⁹³ Ibidem, p. 25.

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 19.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 20.

reforçar ou evocar um ponto de vista, mas também sintoma de um método literário”¹⁹⁷. O autor além de dialogar com a tradição e com o público, também dialoga consigo mesmo, refletindo sobre o processo da escrita literária, assim como atesta Jacyntho Brandão. O *lógos* luciânico é definido como ficcional. O pesquisador demonstra “como a ficção, entendida como um discurso de *alteridade*, justamente por isso se presta à crítica aos mais diversos aspectos da cultura e da sociedade; portanto, falar de ficção supõe sempre falar de sociedade e cultura”¹⁹⁸. Na poética luciânica, por assim dizer, “hipocentáurica” está presente a “*pura liberdade* do poeta”¹⁹⁹, que se liberta do verdadeiro e do verossímil, ou seja, uma ficção que declaradamente é apenas ficcional: não aconteceu, não poderia ter acontecido e não pode de forma alguma acontecer. Ademais, o diálogo com outros discursos e a reunião harmônica do diálogo filosófico com a comédia, funcionando como um ato de ousadia, também estão presentes nessa poética. Enfim, é uma poética marcada pela diferença, que não se enquadra nos gêneros existentes, é híbrida como o hipocentauro. “Ela inclui, como elementos básicos de composição, o estranho (*xénon*), o novo (*kainótes*), o prodigioso (*terástion*), o diferente (*allókoton*)”²⁰⁰. É uma escrita de segundo grau, própria do discurso crítico, que apresenta como *leitmotiv* as disparidades sociais de seu tempo, na visão de Brandão. A crítica à cultura é efetivada com o uso do riso e justamente por realizar-se

[...] como crítica aos homens cultos que a obra de Luciano deixa de situar-se na esfera do “mero divertimento”, para adquirir uma função social, assumindo o caráter de denúncia dos hábitos dos abastados, dos que se pretendem sábios, mas, sem dúvida, não passam de ricos, não conhecendo sequer os proveitos elevados que podem tirar da riqueza.²⁰¹

Um exemplo dessa crítica social apresentada é a representação do Hades luciânico, meramente ficcional, presente no *Diálogo dos Mortos*, em que há uma equidade, ou seja, ricos e pobres estão em uma mesma situação e como esqueletos, não há nem ao menos diferenciação física. Através do riso, se expressa a denúncia do que, em vida, seria meio de distinção, mas que com a morte obtém-se a igualdade, sem riquezas ou luxos a serem ostentados. O Hades ou o mundo dos mortos apresenta-se bem democrático.

Em relação ao tema abordado por essa pesquisa, destacamos o interesse de Luciano pela crítica à sociedade de seu tempo, tendo como referência a *paidéia* e os homens cultos. A

¹⁹⁷ Brandão, 2001, p. 24.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 27, grifo do autor.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 33, grifo do autor.

²⁰⁰ Ibidem, p. 87.

²⁰¹ Ibidem, p. 149.

função de denúncia é exercida também no que tange a questões religiosas e nesse aspecto destacamos *Alexandre ou o falso profeta*, um relato epistolar de primeira pessoa dirigido a Celso, em que o personagem Alexandre é exposto como “o charlatão de Abonotico”²⁰², ousado, mentiroso, cheio de truques, inescrupuloso, persuasivo, inteligente e de boa aparência. Alexandre associa-se a um autor de coros bizantino, Coconas, e põem-se a aplicar golpes até que, enfim, resolvem fundar um santuário profético e um oráculo, na expectativa de enriquecerem às custas da esperança e do medo dos homens, motivo que os leva a viverem a procura de respostas sobre o futuro. Eis que encontram um lugar para o templo e começam a proferir “alguns oráculos dúbios, ambíguos e obscuros”²⁰³. Coconas morre. Aparecem também oráculos proferidos através de Sibilas. Alexandre engana paflagônios e pônticos, tidos como homens grosseiros e ignorantes. O oráculo atrai também pessoas da Bitínia, da Galácia e da Trácia devido a um espetáculo arquitetado por Alexandre forjando o nascimento de um deus. Ele consegue permissão para “dar oráculos aos que necessitavam e fazer adivinhações”²⁰⁴ de forma que “o deus responderia em verso ao que lhe perguntassem”²⁰⁵. O falso profeta respondia as perguntas de alguns “com coisas equívocas e ambíguas, às de outros com palavras completamente obscuras, pois também isso lhe parecia próprio dos oráculos”²⁰⁶. As pessoas pagavam um dracma e dois óbolos por cada predição, o que era bastante, mas não o suficiente para enriquecer, pois precisava sustentar os seus cúmplices que o ajudavam a enganar a todos. Analogamente, podemos estabelecer uma relação muito próxima entre Alexandre, falso profeta de Abonotico e a cartomante do conto machadiano, uma vez que ambos se aproveitam da esperança das pessoas, utilizando falsos dons proféticos em benefício próprio. Alexandre rivalizava com Epicuro, “um homem que compreendera toda a natureza das coisas e que, somente ele, soube a verdade que há nelas”²⁰⁷, na visão do emitente, que se nomeia Luciano apenas no parágrafo cinquenta e cinco. Após o término do relato de muitos enganosos oráculos proferidos por Alexandre, o relator finda em defesa de Epicuro que ratifica ser “um homem realmente sagrado e divino por natureza, o único que na verdade conheceu coisas belas, transmitiu-as e tornou-se o libertador dos que trataram com ele”²⁰⁸. Percebemos que a crítica consolida-se contra os crentes nos enganosos oráculos tidos como grosseiros e ignorantes ao passo que a defesa de Epicuro reside no oposto, ou seja, na

²⁰² Luciano, 2015, p. 104.

²⁰³ Ibidem, p. 108.

²⁰⁴ Ibidem, p. 111.

²⁰⁵ Ibidem, p. 112.

²⁰⁶ Ibidem, p. 113.

²⁰⁷ Ibidem, p. 114.

²⁰⁸ Ibidem, p. 128.

sabedoria. Brandão afirma: “É inegável que Luciano, radicalmente, não empresta nenhum crédito aos deuses; mais ainda: despreza a crença neles, ri dos que acreditam, a tal ponto que nem mesmo se interessa em combatê-los, mas apenas visa a ridicularizar, mais que os deuses, os crentes”²⁰⁹. O exercício da sátira luciânica pauta-se na exposição do risível como um espetáculo cômico. “Luciano professa um cinismo literário, (...) uma fé literária nos deuses”²¹⁰ apenas. Destacamos que esses falsos oráculos, já abordados por Luciano, estão presentes também, de certa forma, em Machado de Assis. Através da análise dos dois contos que compõem essa pesquisa pretendemos demonstrar que o oráculo é tanto uma forma de engano, um estratagema quanto uma forma de logro, de lucro. A tradição dos oráculos na Antiguidade é, portanto, apropriada, emulada por Luciano e, posteriormente, por Machado.

O pesquisador supracitado expõe que em *O Amante das Mentiras* há uma relação com o sobrenatural no que tange à doença, curas mágicas. A crítica luciânica manifesta-se no sentido de que os homens cultos (no caso filósofo e médico), mesmo com o acesso à *paidéia*, agem influenciados por credices, por mágicas; ao invés de receitarem um remédio, receitam, pelo contrário, uma espécie de “simpatia”, um procedimento comum a nível popular, a um doente acometido de gota. A crítica se volta a atitudes e a práticas sociais. Brandão clarifica que “o que se pretende denunciar, pelo ridículo, é a que ponto pessoas de inegável cultura podem entregar-se a todo tipo de credices, incluindo entre elas o médico”.²¹¹ Destacamos o *modus operandi* de Luciano que, através do riso, faz uma crítica incisiva a alta sociedade de sua época. O recurso cômico também é apontado em *Lexifanes*, por meio do episódio em que se considera que um mau orador está acometido de uma doença retórica e o tratamento se faz com uso de remédio (*phármakon*). Nesse caso, o paciente vomita seu léxico antigo que estraga sua linguagem. O absurdo está em considerar uma origem fisiológica para esse tipo de mal. Brandão destaca nesse caso uma “crítica ao sobrenatural, ou, mais exatamente, à crença no sobrenatural da parte de pessoas cultas e, conseqüentemente, procedentes de estratos sociais elevados”²¹², uma vez que o uso de remédios seria a indicação para todo tipo de mal. Essa crítica às crenças sobrenaturais está presente nos contos que compõem o *corpus* deste trabalho. Em outro texto luciânico, também é abordada essa técnica de rebaixamento cômico pelo ridículo. Trata-se de *A Gota e Ocipo* em que a própria doença da gota é personificada e apresentada como uma terrível deusa que se deleita com o sofrimento dos doentes. Segundo Brandão, Luciano deseja

²⁰⁹ Brandão, 2001, p. 218.

²¹⁰ Ibidem, p. 220.

²¹¹ Ibidem, p. 175.

²¹² Ibidem, p. 177.

[...] parodiar técnica própria do teatro, visando ao efeito cômico. (...) parodiar os grandes temas trágicos, rebaixando-os pelo ridículo. (...) O grotesco está justamente em escrever uma tragédia sobre um mal vulgar, no mesmo tom em que os grandes trágicos haviam abordado males elevados como a loucura, em peças como o *Ájax*, de Sófocles, ou o *Hércules*, de Eurípedes.²¹³

Observamos que esse rebaixamento pelo ridículo, presente em Luciano, está presente também em Machado de Assis, no conto em análise no segundo capítulo deste trabalho, através da presença do oráculo, rebaixado ao Rio de Janeiro e representado na figura do marido de Cecília como um estratagema formulado pela moça na tentativa de enganar a todos na ocasião de um possível noivado idealizado pelo pai dela. Ressaltamos, porém, que esse rebaixamento proposto no conto “O oráculo” é ainda incipiente, próprio de um texto da fase inicial da carreira de Machado. Inclusive, essa situação ridícula ocasionada pela doença de gota em que o paciente fica inválido da perna afetada, é também destacada na comédia, que busca pôr em cena personagens coxas, conforme observado por Brandão. Em Machado, especificamente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, há a personagem Eugênia, descrita como “coxa de nascença” conforme capítulo trinta e dois e, portanto, indigna de casamento por esse motivo, mas apesar disso sua beleza é destacada através de uma sofisticada ironia. Eugênia é a “Vênus Manca”²¹⁴. Agora, sim, uma produção madura que apresenta toda sofisticação que o autor fluminense adquiriu com sua experiência ao longo dos anos. Machado ironiza a combinação de beleza com defeito físico em uma sofisticada expressão que ao mesmo tempo rebaixa a deusa à condição humana defeituosa. O próprio Brás Cubas se questiona: “Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita?”²¹⁵. O rebaixamento pelo riso é apropriado pelo autor fluminense e transposto em sua obra de forma marcante. Luciano e, posteriormente, Machado utilizam-se da tradição como herdeiros, porém sem repeti-la, investindo-a de novas e surpreendentes significações.

Brandão destaca também no *corpus lucianeum* uma perspectiva teatral, no prisma que “o olhar estranho sobre o objeto não se dá no plano do individual, contrapondo um ponto de vista determinado a outro que se lhe opõe, mas coloca-o constantemente sob os riscos de uma multiplicidade de outros olhares possíveis, como se tudo se passasse numa cena de teatro”²¹⁶. Dessa forma, na percepção da articulação entre o individual e o social, alcança-se a unidade

²¹³ Brandão, 2001, p. 178.

²¹⁴ Assis, 1994, p. 44.

²¹⁵ Ibidem, p. 44.

²¹⁶ Brandão, 2001, p. 204.

desse *corpus*. Essa opção teatral, segundo o estudioso, mostra como a poética do hipocentauro é criada por meio da apropriação na tradição, uma vez que o teatro é genuinamente uma produção grega do século V a.C. ateniense, ou seja, o teatro, sobretudo a tragédia, esculpe um lugar para exercitar a diferença que é ampliada por Luciano como se o mundo fosse uma grande cena. Luciano joga com a diversidade de perspectivas: “a opção teatral tem como função fornecer ao narrador um ângulo deslocado, contaminar o estatuto do produtor do discurso com o imprevisto da visão dos recebedores”²¹⁷. Os efeitos de distanciamento acabam resultando as situações em ridículas, promovendo o riso de denúncia luciânico. Conforme Brandão:

[...] nada mais próprio que o mito de Édipo ou Agamêmnon para o público grego, que se vê, contudo, na cena, de um ângulo desfocado. A perspectiva teatral vem a ser mesmo uma forma de problematizar o idêntico, de contemplar o que é familiar como estranho, de experimentar ser estrangeiro na própria pátria. O deslocamento do espelho impoluto é, pois, a norma, enquanto devolve ao espectador uma imagem invertida, mas real, porque distante e outra, do idêntico.²¹⁸

O olhar distanciado permite uma visão sem envolvimento, de modo a “perceber a diferença a ponto de poder rir, ou “morder rindo” como os velhos cães”²¹⁹, em referência a Menipo e, conseqüentemente, à sátira menipeia, tradição da qual Luciano certamente bebeu.

Brandão evidencia o *corpus lucianeum* como ficcional e aponta a insistência do autor no tema da alteridade, além de destacar o processo paródico de deslocamento exercido pelo autor no qual “não se reduz aos textos, mas age sobre os antigos poetas, historiadores e filósofos, tornados eles próprios personagens”²²⁰. De fato, a “sátira, o humor e a virulência de Luciano estão a serviço da crítica”²²¹.

Portanto, destacamos que procedimentos como a paródia, a ironia, o riso sério-cômico, presentes na poética luciânica, são apropriados e assimilados por Machado de Assis, paulatinamente, na construção de suas obras.

²¹⁷ Brandão, 2001, p. 207.

²¹⁸ Ibidem, p. 210.

²¹⁹ Ibidem, p. 214.

²²⁰ Ibidem, p. 238.

²²¹ Ibidem, p. 270.

2. BURLA, IRONIA E MATRIMÔNIO: “O ORÁCULO” (1866)

O conto “O oráculo” foi assinado pelo pseudônimo Max e originalmente publicado no *Jornal das Famílias* em janeiro de 1866. O *Jornal das Famílias* era um periódico voltado para o público feminino de classe média e alta que prezava pelos valores da “boa sociedade” e trazia conteúdos que versavam sobre cuidados domésticos e higienização tanto física quanto moral às famílias. Gledson comenta que Machado de Assis não apenas escreveu muito para ele como também foi o “espírito orientador, ao menos no aspecto literário”²²² dessa revista feminina e também que esse “[...] esforço de produzir uma literatura que estimulasse as mulheres brasileiras é um dos traços menos conhecidos da carreira desse suposto retraído”²²³. O bruxo, em suas histórias aparentemente despretensiosas, acabava por “alertar” as mulheres acerca de temas recorrentes na sociedade da época, a exemplo do casamento por interesse, sempre “alfinetando” através das suas histórias essa possibilidade. Machado, desde seus primeiros contos, já apresenta um certo pessimismo acerca das motivações humanas para as ações realizadas. Meyer²²⁴ o apresenta como “homem subterrâneo” ao estilo de Dostoiévski, além de destacar que Machado “[...] não sabe disfarçar o pirronismo niilista que forma a raiz do seu pensamento”²²⁵. Podemos observar, por exemplo, que, ao final de grande parte de seus contos, o traidor é normalmente castigado ou o mau caráter encerra o enredo com um final vexatório. No conto analisado a seguir, veremos que Leonardo terminará justamente com um final vexatório como uma forma de castigo para sua “esperteza” diante do velho Atanásio antes de cometer suicídio.

O enredo do conto é bem simples. Leonardo, um sujeito azarado, vê Cecília, filha de um rico negociante denominado Atanásio e decide se casar por interesse. Esta fora apaixonada por um oficial de marinha de nome Henrique Paes, mas seu pai opôs-se ao casamento de ambos. Leonardo conquistou os afetos de Atanásio, transformou-se em seu funcionário e logo o casamento com Cecília foi combinado. Ela, por sua vez, articula uma consulta ao oráculo como condição prévia para o consentimento. Após a consulta, ela se nega a casar-se com Leonardo afirmando ser a predição oracular. Seu pai, inconformado, pede para ver o tal oráculo e descobre-se, então, que ele era na verdade Henrique que havia se casado em segredo com Cecília. Aceito o genro, resta a Leonardo a esperança do testamento, mas

²²² Gledson, 2006, p. 37.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Meyer, 2008.

²²⁵ Ibidem, p. 16.

Atanásio morre subitamente de forma que nada fique para Leonardo que se mata, atirando-se ao mar, enquanto Cecília e Henrique vivem em perfeita harmonia. Castello observa que:

Na verdade, o argumento ou a história, na maioria dos contos de Machado de Assis, é extremamente simples, de fácil apreensão e redução. Despojada e isolada, é banal, ao mesmo tempo que se verificam, no conjunto da obra do contista, frequentes repetições ou repisamentos de situações. Na contingência existencial batida e repetida, o entrelaçamento de temas, teses e *estudos de caracteres*, evita, contudo, a saturação e a monotonia²²⁶.

Machado de Assis constrói seus personagens no conto em estudo, de forma que, mesmo sem uma caracterização psicológica, podemos perceber esse “estudo de caracteres” a que Castello se refere. Os personagens são “pintados” no conto de modo que, com os desdobramentos da narrativa, o leitor consegue visualizá-los através de aspectos sociais, por exemplo. Percebemos que a personagem feminina, no caso Cecília, é quem conduz toda a trama e influencia as ações e decisões das demais personagens da história. Ela é responsável por criar o estratagema em torno do oráculo e, conseqüentemente, de tentar enganar a todos. Essa sagacidade é muito comumente associada às personagens femininas machadianas. Exemplo disso é Capitu de *Dom Casmurro* (1899), uma vez que ela é quem tem as ideias, pensa as estratégias e as oferece a Bentinho ao longo da narrativa. Souza destaca a importância da dramaticidade das ações na vivência dos caracteres:

Não interessa tão somente o que aconteceu nem porque aconteceu. O que importa é o sentido que se extrai do acontecido. Narrar não é apenas relatar, mas, sobretudo, interpretar. E a estrutura interpretativa que singulariza a ficção machadiana é dramática, e não sistemática. O pensamento não se expõe teoricamente, porque se põe dramaticamente em ação na vivência concreta dos caracteres.²²⁷

Santiago compreende a necessidade de se considerar a obra de Machado de Assis como um todo. Concordamos com o posicionamento do crítico e avançamos em nossa proposta ao sugerirmos que o bruxo, ao emular a tópica do oráculo, imiscui gêneros literários como drama e conto na construção do enredo. “O oráculo”, quando lido na proposta de Santiago, é exemplo dessa mistura de gêneros. Nas palavras do crítico:

Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que à medida que seus

²²⁶ Castello, 2008, p. 79, grifo nosso.

²²⁷ Souza, 2006, p. 33.

textos se sucedem cronologicamente certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas.²²⁸

Através dessa análise da totalidade da obra machadiana, percebemos que na época em que o autor publicava o conto em estudo, ele estava engajado também na dramaturgia. Machado publicou “Desencantos” em 1861, “Teatro” em 1863, “Quase ministro” em 1864 e uma comédia denominada “Deuses de casaca” em 1866, o mesmo ano em que publicou “O oráculo” no *Jornal das Famílias*. Souza afirma que: “A formação dramática de Machado de Assis é que determina a teatralização de sua ficção narrativa”²²⁹. Ademais, sustenta a tese de que “[...] a técnica dramática de composição narrativa constitui a origem primeira e o fim último da ficção machadiana”²³⁰, além de constatar que: “Não é só escrevendo peças teatrais ou como crítico de teatro que Machado atualiza a sua vocação teatral, mas, sobretudo, inserindo na trama de efabulação romanesca o mecanismo estrutural do enredo dramático [...]”²³¹. Castello afirma:

Considerando o conjunto da obra – crítica, crônica, teatro, poesia, conto, romance e até mesmo correspondência – reconhecemos nela, cronologicamente, uma evolução equilibrada e perfeita, com *entrosamento rigoroso de gêneros e de temas*, convergindo para a sua mais legítima forma de expressão, o romance.²³²

Entendemos que a compreensão pela totalidade da obra é significativa. Destacamos, ademais, que esse entrosamento de gêneros é um fator interessante e que deve ser explorado na filigrana do texto ficcional machadiano. Ao considerarmos o gênero dramático, por exemplo, o presente capítulo visa analisar um conto entrelaçado com ideias cruciais presentes na tragédia e mesmo na comédia. Do trágico advém, principalmente, o discurso de natureza oracular e, do cômico, o destaque é dado, ao modelo da comédia nova grega e romana, às vicissitudes da vida privada. Há uma emoção fingida, expressa com exagero que encontramos ao longo de “O oráculo”, por exemplo, nas atitudes e falas de Leonardo com Atanásio. O conto apresenta muitos diálogos, aproximando-se do texto teatral e adquirindo um dinamismo, uma fluidez admirável. Uma certa moralização, comum na comédia, também se faz presente quando os “bons” são recompensados em detrimento dos “maus” que acabam

²²⁸ Santiago, 2000, p. 27.

²²⁹ Souza, 2006, p. 31.

²³⁰ Ibidem, p. 30.

²³¹ Ibidem.

²³² Castello, 2008, p. 20, grifo nosso.

punidos, conforme afirmou Hunter: “Em geral, é verdade que na Comédia Nova “os bons” são recompensados, e “os maus” são punidos”²³³. No conto em análise, cabe a Leonardo uma punição, um final tragicômico de decepção seguido de seu suicídio, enquanto “Henrique e Cecília vivem como Deus com os anjos”²³⁴, ou seja, foram recompensados. Machado mantinha certo decoro moral em suas obras do início da carreira. Percebemos, pelas suas próprias palavras, através do célebre “Instinto de nacionalidade”, publicado em 1873, o parecer que ele faz a respeito do romance brasileiro: “As tendências morais do romance brasileiro são geralmente boas”²³⁵, e na sequência afirma que “[...] o tom geral [*do romance brasileiro*] é bom”²³⁶. Em crítica acerca do romance *O primo Basílio* de Eça de Queirós, publicada em 1878, novamente percebemos o tom moral do Machadinho. A crítica feita ao referido romance de Eça foi baseada em um moralismo: “Era realismo implacável, conseqüente, lógico, levado à puerilidade e à *obscenidade*. [...] Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das *coisas mínimas e ignóbeis*”²³⁷. Entendemos por “coisas mínimas e ignóbeis” o erotismo constante na obra e duramente atacado pelo então Machadinho. Em outra passagem, observamos também essa preocupação com a moral ao comparar a personagem Eugênia, de *Eugénie Grandet* (1833) de Balzac, com Luísa de *O primo Basílio* (1878):

Na Eugênia, há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos interessa e prende; a Luísa – força é dizê-lo – , a Luísa é um caráter negativo, e, no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral.²³⁸

Rocha afirma ser “[...] indispensável observar o traço conservador da forma e do conteúdo do Machadinho [...]”²³⁹, enquanto Meyer o caracteriza como “mediocre Machadinho, tão comedido e bem-comportado”²⁴⁰. Na visão de Rocha, é imprescindível observar esse conservadorismo do primeiro Machado para se compreender e apreciar a irreverência que será marcante na fase madura do autor, não estando implícita falta de qualidade. O crítico enxerga a produção de Machado como uma evolução advinda de trabalho árduo. Em contrapartida, Meyer caracteriza a produção inicial do bruxo como “produção

²³³ Hunter, 2010, p. 148.

²³⁴ Assis, 2019, v.3. p. 46.

²³⁵ Assis, 2013, p. 435.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ibidem*, p. 468, grifos nossos.

²³⁸ *Ibidem*, p. 470.

²³⁹ Rocha, 2013, p. 70.

²⁴⁰ Meyer, 2008, p. 162.

medíocre da primeira fase”²⁴¹, sob o ponto de vista qualitativo. Ele crê em uma “mudança radical, da noite para o dia”²⁴². A forma a que se referiu ao autor denominando-o Machadinho, evidencia tanto um tom carismático quanto um tom depreciativo em relação ao autor e à sua produção literária, respectivamente. Em nossa análise, adotamos o entendimento de Rocha.

Considerando a forma como se processa o amadurecimento de Machado de Assis, Martins²⁴³ propõe em seu artigo intitulado “Machado de Assis, leitor de Homero”, uma evolutiva utilização da estilização e da paródia nos primeiros romances do autor. Dessa forma, por estarmos propondo uma análise de um conto também pertencente a essa dita “primeira fase”, além de trabalharmos com a ideia de um Machado “operário”, de acordo com o entendimento de Rocha²⁴⁴, e de que há, ao longo de suas obras, um processo de amadurecimento, concordamos com a proposta realizada por Martins. Em nossa visão, o autor estiliza a fonte clássica dos oráculos e parodia na reescrita da tradição mítica, advinda da dramaturgia greco-romana e subvertida no conto por meio do engodo arquitetado por Cecília. Nas palavras de Martins acerca do romance *Ressurreição* (1872):

[...] o Bruxo maximizará, ao longo de sua produção da década de 1870, um exercício constante, cada vez mais enciclopédico e embebido na sátira, de reescrita literária por meio ora da estilização, ora da paródia que promove dos clássicos antigos (e contemporâneos), conforme se percebe, por exemplo, nas relações entrelaçadas por ele partindo do mito de Eneias para chegar à composição psicológica do personagem Félix.²⁴⁵

O pesquisador supracitado, ademais, conclui que:

A *forma* de emular, entretanto, se modificará a partir de sua filiação à tradição da sátira menipeia. Não por acaso, as referências a Luciano de Samósata e ao Sêneca satírico, inexistentes nos romances aqui analisados [*anteriores a 1880*], aparecerão pela primeira vez em seus escritos do início da década de 1880: *Memórias Póstumas* e no conto *Teoria do Medalhão*, presente em *Papéis Avulsos*.²⁴⁶

²⁴¹ Meyer, 2008, p. 161.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Martins, 2020.

²⁴⁴ Rocha, 2013.

²⁴⁵ Martins, 2020, p. 233.

²⁴⁶ Ibidem, p. 243, grifo do autor.

Mikhail Bakhtin afirma que “a forma mais característica e nítida de aclaramento mútuo das línguas na dialogização interna é a estilização”²⁴⁷. Ele mostra a diferença existente entre a estilização e o estilo direto por apresentar a consciência linguística à luz da qual o estilo é recriado além de adquirir importância e significação novas. Acerca desse processo de recriação, afirma ainda que:

[...] esta mesma língua estilizada é mostrada à luz da consciência linguística contemporânea do estilista. A linguagem contemporânea dá um aclaramento especial da língua a ser estilizada: ela separa certos elementos, deixando outros na sombra, cria acentos particulares de seus momentos, como momentos da língua, cria ressonâncias especiais da linguagem a ser estilizada com uma consciência linguística contemporânea, em uma palavra, cria uma linguagem livre da linguagem do outro, que traduz não só a vontade do que é estilizado, mas também a vontade linguística e literária estilizante.²⁴⁸

“O oráculo” relata um episódio, uma anedota sobre a história da “má fortuna”²⁴⁹ do protagonista Leonardo, inicialmente classificado como um “pobre mortal”²⁵⁰, personagem azarado, que não consegue se fixar em nenhum emprego, caracterizado também por “infeliz”, “dotado de *alguma* inteligência”²⁵¹. Percebe-se que nem ao menos um sobrenome lhe é dado, de forma que transparece a sua insignificância, porém se mostra ousado e corajoso ao tentar se aproveitar da estima que o negociante “Atanásio B...” tinha por ele ao propor um noivado com sua única filha, “a menina dos olhos de Atanásio”²⁵², de modo que suas ações vão delimitando seu caráter. Nas tragédias gregas, o trágico revela-se pela inexorabilidade do destino, que é determinado por uma profecia oracular, mesmo com a tentativa de se driblar esse mesmo destino. Segundo Lesky: “[...] combater o destino até o fim é o imperativo da existência humana que não se rende”²⁵³. Leonardo tenta combater seu destino, que aqui não advém de oráculos, mas de sua condição de penúria e de homem azarado, através da possibilidade de um casamento salvador, mas a inexorabilidade dele prevalece e, através de uma leitura irreverente, se rende a ele e, por não suportá-lo, termina por cometer suicídio. Leonardo está longe de ser considerado um herói trágico, uma vez que este é sempre digno, virtuoso, suporta seu destino, sempre elevado, descrito como melhor do que realmente era, ao

²⁴⁷ Bakhtin, 2002, p. 159.

²⁴⁸ Ibidem, p. 159-160.

²⁴⁹ Assis, 2019, v. 3. p. 40.

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ Ibidem, grifo nosso.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ Lesky, 1996, p. 165.

passo que aquele se apresenta como alguém azarado que tenta vencer as custas de sua dissimulação.

Conforme Merquior, em Machado “[...] o experimentalismo ficcional está animado pelo espírito de zombaria. Suas referências “cultas” à mitologia clássica são típicas: sempre a instalam uma perspectiva humorística sobre a realidade burguesa”²⁵⁴, de forma que, no conto em análise, observamos essa revisitação da tradição clássica reescrita e adequada aos moldes burgueses brasileiros. O bruxo brinca com a tradição oracular, tão cara aos antigos, a fim de criar narrativas que mesclam temas, gêneros, crenças através de um extraordinário entendimento da técnica clássica da *aemulatio*. Há a mistura do gênero dramático através do trágico e do cômico com o gênero conto, por exemplo. Esse “espírito de zombaria” é evidenciado no texto em análise, principalmente quando Machado, conhecedor da tradição dos oráculos, promove uma verdadeira degradação dessa tradição através de recursos como ironia e paródia. Ironia ao atribuir à fala da mocinha Cecília a necessidade de consultar um oráculo sendo que ela utiliza-o como sinônimo para seu cônjuge que é um tipo vulgar. O oráculo se transformou no marido burguês que decide o futuro dela. A degradação paródica do sagrado, do mito é assim proposta pelo autor através das palavras de Cecília. Como se Apolo, o deus oracular, tivesse se resumido, se transformado em ralé no Rio de Janeiro oitocentista pela comparação com o marido Henrique, militar, assim como o alferes, Jacobina, de “O espelho” (1882). Henrique e Jacobina apresentam traços em comum: provincianos, inteligentes, astutos, figuras ridículas e senhores de opinião irrefutável, assim como o discurso profético. Jacobina advertia os cavalheiros a lhe ouvir: “[...] não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir”²⁵⁵. O alferes propõe uma teoria sobre a alma em que haveria, na realidade, duas almas, sendo uma interior e outra exterior. Argumenta com base em sua própria experiência como alferes e diz: “[...] o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o *homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja*”²⁵⁶. A zombaria, a degradação aqui remete à metafísica ao dizer que o homem é uma laranja desse ponto de vista. Figura ridícula que não aguenta viver sem ser bajulado pelos outros e atribui isso a uma alma exterior personificada na farda de alferes. Através do marido Henrique promove-se um deslocamento do sagrado (Delfos, Apolo) para um tipo vulgar, comum, resultado da ironia proposta pelo autor em que seu discurso também

²⁵⁴ Merquior, 2016, p. 283.

²⁵⁵ Assis, 2019, v.1. p. 449.

²⁵⁶ Ibidem, p. 449, grifo nosso.

é incontestável, vaticinador, só que por razões legais já que estava oficialmente casado com Cecília. O humor impera, assim, em ambos os discursos.

Em relação ao aspecto prospectivo, presente na escolha nominal dos personagens e também dos lugares, acreditamos que é intencional e que a inspiração para tal utilização encontra-se em textos da antiguidade clássica. Segundo Hunter, há uma “[...] predileção de Plauto²⁵⁷ por nomes significativos ou ‘que falam’”²⁵⁸ em suas peças. Como exemplo, citamos a peça “O truculento”, através da qual há correspondência da significação nominal com características do personagem, como ocorre com a cortesã Fronésio, que em grego *phronesis* significa sabedoria e representa uma característica própria da cortesã, uma vez que sabe muito bem lidar com seus “pretendentes” a fim de retirar-lhes o melhor proveito financeiro²⁵⁹. Observamos em Plauto como os nomes correspondem exatamente a seu significado, enquanto em Machado, muitas vezes ocorre o uso investido de ironia, empregado em sentido oposto, de forma a contribuir para o efeito irreverente do texto. Tal característica machadiana advém de sua habilidade em digerir culturas como um verdadeiro “canibal nos trópicos”²⁶⁰ de forma que o próprio Machado afirmou: “pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica”²⁶¹. Coutinho explica essa “teoria do molho” ao afirmar que, ao “buscar em fontes alheias inspiração, sugestões, imagens, moldes, fórmulas, soluções, Machado jamais usava tais contribuições exatamente como na origem”²⁶², e acrescenta que:

[...] a matéria-prima pode vir de onde for possível, mas ao bom artista, cabe transformá-la, transfigurá-la, imprimir-lhe um cunho peculiar, graças ao tempero com o molho de sua fábrica. Isso é essencial para a compreensão da arte machadiana. Mercê desse processo, ele construiu suas obras-primas. O

²⁵⁷ Maior escritor da comédia romana. Pouco se sabe sobre sua vida. Nasceu, supõe-se, em 254 a.C. e morreu em 184 a.C., durante a República romana. O início de seu período criativo parece ter coincido com a Segunda Guerra Púnica (218 a 201 a.C.), e suas obras se concentram talvez nos trinta anos que medeiam o final do século 3º e o início do século 2º (c. 215-185 a.C.). Normalmente é conhecido como Titus Maccius Plautus, com os três nomes (praenomen, nomen e cognomen) comuns às famílias nobres de Roma na época de Plauto. Titus é prenome corriqueiro, Maccus é o nome padronizado do palhaço na farsa atelana (um gênero de comédia), e Plautus é a forma hipercorreta de plotus ‘de pés chatos’, uma possível referência aos atores de mimos, que normalmente atuavam descalços. É possível que Titus, o prenome verdadeiro, tenha recebido o acréscimo dos nomes artísticos Maccius e Plautus, para identificá-lo como autor de comédias. Costuma-se supor que tenha iniciado a carreira como assistente cênico de uma trupe de atores. Ele é tributário de duas tradições: a comédia grega, de um lado, e a tradição de farsas e entretenimento italianos. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4941946/mod_resource/content/1/IEC%202_introdu%C3%A7%C3%A3o%20com%C3%A9dia%20latina.pdf. Acesso em: 25 abr. 2021.

²⁵⁸ Hunter, 2010, p. 73.

²⁵⁹ Cf. Plauto. Tradução de Adriano Milho Cordeiro, 2010, p. 35-40. Nessa parte destinada à linguagem utilizada por Plauto, há uma análise dos “nomes falantes” que o comediógrafo atribuía a seus personagens.

²⁶⁰ Expressão empregada no documentário “Um Canibal nos Trópicos”, realizado sob a direção, produção e idealização do professor da UFV, Dr. Edson Martins, sobre a relação de Machado de Assis com a tradição clássica, exibido no campus da UFV em 31/10/2019.

²⁶¹ Coutinho, 1990, p. 264.

²⁶² Ibidem, p. 267.

molho é seu, e de ninguém mais, é-lhe próprio, da fábrica de seu espírito. Aí é que está a diferença que se nota entre a sugestão inicial, retirada a um escritor qualquer, e a obra acabada, com seus padrões de significado e sua estrutura específica: passou pela forja, pelo laboratório, foi temperada com o molho machadiano, que é próprio, inconfundível, personalíssimo.²⁶³

Ademais, acrescenta Hunter sobre os nomes significativos presentes também em Menandro²⁶⁴:

Os soldados de Menandro possuem nomes significativos e belicosos (Bias, Pólemo, Trasônides, Estratófanos) e são dados a um modo colorido de falar, ocasionalmente alardeado, mas a maioria daqueles que conhecemos prova ser totalmente diferente dos soldados plautinos. Trasônides no *Misoumenos*, cujo nome é ligado a palavras que significam “ousado” ou “confiante”, não é nada ousado ao aproximar-se das mulheres que ama, e tal contraste irônico é evidente na fala [...] em que ele se prepara para encarar o pai da jovem²⁶⁵.

Helen Caldwell, em seu livro *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, destina um capítulo inteiro para discutir essas significações nominais em Machado e constata que:

[...] Machado de Assis não nomeia seus personagens ao acaso. Um estudo de seus outros romances e contos (bem como de *Dom Casmurro*) revela sua destreza nessa matéria. Via de regra, ele emprega sobrenomes portugueses que remetem aos navegadores ou às figuras proeminentes dos primórdios do Brasil colonial. Os prenomes, como é de se esperar em um país católico, remontam ao calendário dos santos – e em algumas poucas instâncias, à Bíblia, exclusivamente. Os nomes estrangeiros, obviamente, são uma exceção à regra. Mas para além de quais sejam as conotações luso-brasileira e católico-cristã (ou estrangeira) que esses nomes possam ter, ou sugestão que o som possa suscitar, no mínimo um outro significado é sugerido, de uma ou de outra forma.²⁶⁶

A respeito dessa seleção de nomes utilizada pelo autor, Martins²⁶⁷ também reconhece que ela não ocorre por mero acaso, a exemplo dos personagens Félix de *Ressurreição* (1872) e Helena do romance homônimo de 1876. Em relação a esta, o pesquisador clarifica que “[...] a escolha do nome da personagem principal não poderia ser melhor pensada por um autor como Machado, que desejava estabelecer uma poética da emulação com as matrizes antigas

²⁶³ Coutinho, 1990, p. 267.

²⁶⁴ Menandro (c. 344-292) foi o maior expoente da Comédia Nova. Não há data para o início da Comédia Nova, mas costuma-se indicar o período de c. 325 a 250 a.C. (em 336, com a morte de Filipe II da Macedônia, Alexandre Magno torna-se seu sucessor). Da esfera pública, a Comédia Nova transita para a esfera privada, para vida doméstica. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4941946/mod_resource/content/1/IEC%202_introdu%C3%A7%C3%A3o%20com%C3%A9dia%20latina.pdf. Acesso em: 25 abr. 2021.

²⁶⁵ Hunter, 2010, p. 73.

²⁶⁶ Caldwell, 2008, p. 55.

²⁶⁷ Martins, 2020, p. 227–244.

da tradição literária ocidental”²⁶⁸, enquanto que, em relação àquele, ao afirmar que “o nome do personagem traz em si a piscadela do autor, que espera que o “fino leitor” reconheça as operações de deslocamento do texto original homérico por meio da ironia com a qual batiza o desafortunado protagonista de *Ressurreição*”²⁶⁹, fazendo menção à paródia do tipo de herói — Félix *versus* Aquiles — demonstrada através de seu artigo e que corrobora a utilização consciente por parte de Machado de nomes significativos.

Em Leonardo há uma condensação irônica do conteúdo narrativo implícita em seu nome que contribui para a história. Este chegou até à língua portuguesa através do latim *leo*, o mesmo que "leão", símbolo de força e resiliência; e de fato, a personagem é resistente e persiste em ser alguém, ou seja, mantém seus objetivos a despeito de sucessivos empreendimentos fracassados antes de conhecer Atanásio e a filha. Depois, insiste no casamento como uma solução para seus problemas financeiros e mesmo com todos os fracassos, ainda espera pelo testamento. Até que, no que pese o azar, sem esperança, suicida-se. A ironia manifesta-se justamente nessa força de leão que se esvai devido ao destino azarado e fracassado do personagem. O radical latino *leo* remete-nos, também, ao universo das anedotas, das fábulas, e Gledson chama atenção para o fato de que “Machado gosta muito de anedotas, e de focalizar detalhes aparentemente triviais [...]. Gosta de autores que contam fábulas curtas, com uma moralidade irônica [...]”²⁷⁰, como de fato percebemos no referido conto.

Os demais personagens da história são caracterizados gradativamente junto às ações do enredo sem que haja um perfil psicológico, ou seja, são as próprias ações deles que tecem o caráter de cada um, característica frequentemente empregada em obras do início da carreira de Machado. Segundo Moisés, “[...] na primeira fase, a par de certa artificiosidade no andamento da narrativa, o autor parecia satisfazer-se com a aparência das personagens, vale dizer, do panorama social que lhe era dado observar. Afinal, dirigia-se as mais das vezes às leitoras das revistas femininas [...]”²⁷¹. Observamos que em “O oráculo” os personagens são construídos a partir de suas ações e de seu *status* social representado através das profissões exercidas por eles. Há o negociante com sua filha, o desempregado e o oficial de marinha como personagens principais no enredo. De acordo com Coutinho:

²⁶⁸ Martins, 2020, p. 237.

²⁶⁹ Ibidem, p. 234-235.

²⁷⁰ Gledson, 2006, p. 35.

²⁷¹ Moisés, 2001, p. 118.

[...] o [narrador] observador limita a sua visão aos fatos externos, não se preocupando com o que se passa no íntimo dos personagens, deixando que os fatos, as ações e o comportamento os definam aos olhos do leitor. É a técnica da narrativa dramática, visual, à Maupassant, que Machado empregou frequentemente, sobretudo no conto, associando-a muito com o método dramático de entrada em cena dos personagens²⁷².

“Cecília B...” é filha do negociante “Atanásio B...” e introduzida na história a partir dos olhos de Leonardo. Ele, após várias tentativas frustradas de trabalho, como “ser mestre de meninos”²⁷³, ingressar no “emprego público”²⁷⁴, abrir uma “casa de comércio”²⁷⁵, fundar “uma gazeta literária”²⁷⁶, preparava-se “[...] a tentar novo assalto, e para isso tinha arranjado uma viagem ao Norte, quando viu pela primeira vez Cecília B... [...]”²⁷⁷. Em seguida, o narrador faz algumas considerações sobre os dotes dela como possuir “um rosto simpático e *cem contos limpos*, em moeda corrente”²⁷⁸ de forma a deixar uma “pista” para o leitor quanto a real natureza de quaisquer sentimentos que pudessem surgir do protagonista em relação a ela. Ademais, o narrador relata sobre seu primeiro amor por um oficial de marinha, Henrique Paes e deixa suas impressões em relação aos sentimentos dela dizendo: “[...] parece que Cecília não amava muito Henrique, visto que apenas chorou um dia, acordando no dia seguinte tão fresca e alegre como se lhe não houvesse empalmado um noivo”²⁷⁹ insinuando que seus sentimentos fossem efêmeros. Henrique, por sua vez, apenas é descrito por sua profissão e também por um comentário do narrador que mostra a antipatia de Atanásio por ele, motivo que fez com que se opusesse ao casamento com sua filha.

Cecília se apresenta próxima do “escravo” cômico, do latim *seruus callidus* (escravo inteligente) da tradição plautina e da comédia nova que era uma espécie de personagem-tipo bastante peculiar e que apresentava como características: inteligência, malandragem, artilosidade, capacidade para criar estratégias intrincadas, astúcia. Essa figura do escravo na comédia nova funciona como combustível que movimenta a trama e ganha destaque por suas características. Exemplo disso está nas comédias romanas de Plauto. Em “O truculento”²⁸⁰, por exemplo, a escrava Astáfio se mostra inteligente, rápida, artilosa, hábil em ajudar sua ama Fronésio em questões de ordem financeira, evidenciando o caráter

²⁷² Coutinho, 1990, p. 73.

²⁷³ Assis, 2019, v.3. p. 40.

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ Ibidem.

²⁷⁸ Ibidem, grifo nosso.

²⁷⁹ Ibidem, p. 41.

²⁸⁰ Plauto. Tradução de Adriano Milho Cordeiro, 2010.

fundamental de sua existência na peça, assim como Cecília é parte fundamental para Machado construir sua visão subvertida da tradição oracular, demonstrando um humorismo mesclado com a trágica contingência da vida humana. Em relação à personagem Cecília, podemos estabelecer, então, uma analogia com o escravo plautino, uma vez que ambos apresentam tanto inteligência e astúcia quanto um caráter de essencialidade para o desenvolvimento das narrativas. Imprescindível para o conto em análise as ações de Cecília no que tange à criação do arдил envolvendo a tradição dos oráculos, assim como a figura do escravo plautino faz-se também indispensável para o desenvolvimento de suas comédias. O essencial na irreverência machadiana reside em destacar o humano ao invés do divino. Há uma ambiguidade refletida desde o título do conto, “O oráculo”, que leva o leitor desatento a crer na centralidade do sobrenatural, enquanto que, através de um processo emulatório, o autor discute questões humanas, burguesas.

Atanásio é um típico representante do patriarcado conservador do século XIX brasileiro. Um negociante bem sucedido, haja vista o valor do dote de sua filha que despertara o interesse de Leonardo. De acordo com o narrador “[...] o que causou profunda impressão no ânimo do nosso mal-aventurado e conquistou desde logo todos os seus afetos foram os cem contos que a pequena trazia em dote”²⁸¹. Ao longo da história, percebemos características que respaldam a representação paternalista de Atanásio como, por exemplo, o fato dele escolher o marido para a filha não cogitando a possibilidade de negativa da parte dela tratando como um negócio. Ele acredita fazer o melhor para ela, pois em sua visão Leonardo era um “bom moço”, “inteligente e laborioso”²⁸², logo seria uma união conveniente. Conforme Schwarz, “[...] a ideologia paternalista, segundo a qual o chefe de família não pode ter outro interesse que a felicidade dos “seus”. E como não há autoridade acima dele [...] a sua convicção tem força de lei”²⁸³. Dessa forma, o pai de Cecília tem a convicção de que a união entre Leonardo e sua filha seria proveitosa. O paternalismo presente nessa passagem do conto será recorrente em obras posteriores de Machado conforme demonstrou Schwarz²⁸⁴ ao analisar os primeiros romances do autor. Há de se destacar, no entanto, que o humor da situação toda, ao se pensar nessa perspectiva do arbítrio de Atanásio, é que esse mesmo arbítrio, esse desejo autoritário do pai de família, não se realiza, pois é ele quem se submete à vontade da filha. Ela, de fato, dobra a vontade do pai com perspicácia ao se casar em segredo. E o pai, por amor à filha, não vê outra alternativa a não ser capitular. Percebemos a representação social do “homem

²⁸¹ Assis, 2019, v.3. p. 41.

²⁸² Ibidem, p. 42.

²⁸³ Schwarz, 2012, p. 142.

²⁸⁴ Ibidem.

cordial”²⁸⁵ típica do brasileiro, prerrogativa da elite da época e presente em Atanásio, em que seu comportamento pautado no afeto, faz com que ele tanto apadrinhe Leonardo tratando-o como se fosse da família, quanto aceite o casamento da filha. A cordialidade buarquiana é um artifício psicológico e comportamental entranhado na sociedade paternalista da época que permeia essas relações pautadas no favor, no apadrinhamento, como no caso de Leonardo, ao passo que, o ódio e a desfaçatez de classe desse mesmo homem cordial, no arrepio da lei e do direito, busca também a destruição do desafeto. Representa a perpetuação de uma forma de pensar as relações sociais, políticas e institucionais. O “homem cordial” é entendido neste trabalho como a priorização de laços emotivos frente à razão, tanto para a formação de laços comunitários quanto para sua ruptura violenta. Essa necessidade de intimidade com o outro se torna condição para estabelecer qualquer relação, seja do ponto de vista político, através de cargos pautados em afeto ao invés de competências técnicas, seja em atividades que deveriam se pautar na concorrência, haja vista a necessidade presente no brasileiro de que “para conquistar um freguês tinha a necessidade de fazer dele um amigo”²⁸⁶. Representa, assim, o “homem cordial” um aspecto da vida brasileira “ditada por uma ética de fundo emotivo”²⁸⁷. Nas palavras de Holanda:

[...] a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e *patriarcal*. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. *São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante.*²⁸⁸

A cordialidade buarquiana é aplicável ao personagem Atanásio, uma vez que ele se pauta nessa “ética de fundo emotivo” no convívio com Leonardo e, posteriormente, no convívio com o genro em uma atitude polida, mas superficial. Atanásio arma-se dessa máscara da cordialidade para manter-se superior, em uma atitude de defesa perante a sociedade patriarcal que prima pela soberania da figura do pai de família. Seria uma forma de não deixar transparecer que sua autoridade fora dobrada por sua filha com o casamento secreto realizado com Henrique.

²⁸⁵ Holanda, 1995.

²⁸⁶ Ibidem, p. 149.

²⁸⁷ Ibidem, p. 148.

²⁸⁸ Ibidem, p. 146-147, grifos nossos.

No que se refere aos nomes dos personagens, importante salientar que o fato de Leonardo não possuir sobrenome antecipa seu caráter subalterno, de homem “livre” na ordem escravocrata dependendo do favor de um senhor, representado por Atanásio, e de sua própria esperteza. De acordo com Schwarz, o “[...] favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade”²⁸⁹, no caso, a de homem livre, mas dependente. A falta de sobrenome é enfatizada em outro conto machadiano: “Ernesto de tal”, publicado também no *Jornal das Famílias*, em 1873, e recolhido às *Histórias da meia-noite* no mesmo ano. O protagonista é nomeado como sendo Ernesto de tal. Ele é um homem apaixonado, que por não possuir uma casaca, não conseguiu ir a uma festa na casa de sua namorada que o julgava “um palerma”, manipulável e cegamente fiel a ela. Ela tinha consciência de que Ernesto não alcançaria uma promoção e que seu emprego era inferior, não conseguindo oferecer-lhe uma vida luxuosa com vestidos novos e espetáculos. Enfim, Ernesto não possui sobrenome por ser considerado inferior, um “fulano de tal”. A abreviação dos sobrenomes, no caso de pai e filha, enfatiza o aspecto de “negócios”, pois abreviação de nomes é comum em nomes de companhias e comércios: da perspectiva de Leonardo, com efeito, não se trata de um casamento, mas de um negócio. Quanto ao oficial da Marinha, seu nome ironicamente remete, por completo, à pomposidade do heroísmo épico: a lembrar de que o Infante D. Henrique de Portugal era chamado “O navegador”, foi fundador da Escola de Sagres, responsável depois pela expansão ultramarina, assim remete então Henrique ao mar, enquanto Paes, além de associar-se já ao passado, possui algo de Bandeirante a exemplo de Fernão Dias Paes. Portanto, na lógica do conto, podemos delinear três níveis de personagens representantes do Brasil imperial: o homem livre pobre, que busca um lugar na ordem escravocrata pelo casamento; o braço econômico representado por Atanásio, proprietário; e Henrique Paes, com o remeter à Marinha e a um passado heroico, ainda que irônico, representa o Estado. É representativo o casamento entre Paes e Cecília: representação icônica do pacto das elites do Brasil.

O protagonista encontra-se, então, de um lado da “fenda” vislumbrando o outro lado da sociedade na figura de Cecília quando decide desfazer sua viagem ao Norte e utilizar-se da “máscara” de bom moço a fim de “[...] atirar-lhe aos braços uma fortuna daquela ordem”²⁹⁰ referindo-se ao dote de cem contos da moça. Segundo Bosi²⁹¹, a máscara social funciona como um instrumento de defesa, de libertação das relações sociais assimétricas enquanto a

²⁸⁹ Schwarz, 2012, p. 16.

²⁹⁰ Assis, 2019, v. 3. p. 41.

²⁹¹ Bosi, 2007.

fenda é um viés de vislumbre que aparta os diferentes níveis sociais. O casamento com Cecília é, portanto, cuidadosamente arquitetado de modo a alterar seu *status* inferior. Leonardo primeiro produz uma boa impressão em Atanásio, ganha sua simpatia de modo a tornar-se “um comensal indispensável”²⁹² e se tornar “íntimo da casa”²⁹³ até que o negociante resolve tratá-lo como filho, no sentido buarquiano da “cordialidade” representando justamente o esforço pelo apagamento das fronteiras sociais que, por meio da cordialidade com que o proprietário trata Leonardo, demarca, ao mesmo tempo, a distância entre os dois e acaba por lhe oferecer um emprego no estabelecimento dele. O rapaz, que inicialmente não “pode conter um sorriso de júbilo que lhe assomou aos lábios”²⁹⁴, ficou deveras frustrado, pois “esperava que o próprio velho fosse oferecer-lhe a filha, e apenas recebia dele um emprego”²⁹⁵, mas “beijando as mãos do velho”²⁹⁶ aceitou o emprego na esperança de alcançar o casamento mais tarde. Existe uma assimetria de interesses e sentimentos e uma noiva apresenta-se como uma figura salvadora. O casamento por interesse é tema tradicional do gênero romance e está presente em Balzac, Stendhal assim como nos primeiros romances de Machado.

Os atores dramáticos (*hypokrités*) faziam uso de máscaras para a caracterização dos personagens. Ela ajudava a desempenhar vários papéis, uma vez que ao mesmo tempo escondia a identidade do ator e revelava o personagem. O teatro é uma forma de representar a realidade e questioná-la, uma verdadeira máscara do mundo. Leonardo esconde o seu eu, suas reais intenções e revela apenas o personagem necessário para atingir seus objetivos. Ele, investido, portanto, em sua “máscara” de bom moço, se revela, de um lado, a postura oportunista do rapaz; de outro lado, já que possui “alguma inteligência”²⁹⁷, demonstra a compreensão por parte dele das engrenagens sociais. Ele percebeu os limites do mérito na sociedade escravocrata brasileira e também que o esforço não é condição de sucesso. Vestir a “máscara social de bom moço”, portanto, é indício da compreensão de que seu sucesso depende de ele, pelo casamento, tornar-se também proprietário. Aclimatada aos condicionamentos específicos do Brasil do Segundo Reinado, o tema é burguês, comum do gênero romance desde Jane Austen e Stendhal como também presente recorrentemente nos romances de Balzac. Dessa forma e muito perspicazmente aborda Atanásio dizendo-lhe:

²⁹² Assis, 2019, v. 3. p. 41.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ Ibidem.

²⁹⁶ Ibidem.

²⁹⁷ Ibidem, p. 40.

— Não quero ocultar-lhe uma coisa. Devo-lhe tantas bondades que não posso deixar de ser inteiramente franco. Eu aceito o ato de generosidade com uma condição. Amo D. Cecília com todas as forças de minha alma. Vê-la é aumentar este amor já tão ardente e tão poderoso. Se o coração de V.S.^a leva a generosidade ao ponto de me admitir na sua família, como me admite na sua casa, aceito. De outro modo é sofrer de um modo que está acima das forças humanas.²⁹⁸

Dessa maneira, observa-se como o protagonista tenta envolver e enganar o pai de Cecília fazendo-o acreditar que estaria realmente apaixonado por ela e não pelo seu dote. Percebemos um ingrediente cômico nessa passagem, uma vez que Machado brinca um pouco com os lugares-comuns do discurso amoroso da tradição romântica principalmente porque o destinatário é um homem de negócios, proprietário que, obviamente, só pensa em dinheiro. Assim, arriscando seu emprego, consegue convencê-lo de que o mais importante era de fato os seus sentimentos pela moça. Chega a ser cômica também a postura de Leonardo diante do aceite do velho: “Meu pai! — exclamou Leonardo abraçando o pai de Cecília”²⁹⁹. Segundo Hunter: “A emoção fingida [...], tanto no teatro quanto na vida real, é frequentemente expressa de forma muito mais exagerada do que realmente se sente, e não é difícil encontrar exemplos disso na comédia”³⁰⁰. A exclamação de Leonardo exemplifica essa “emoção fingida” e exagerada exposta por Hunter. O espetáculo teatral do rapaz caminhava para o próximo ato. Segundo Coutinho, o humorismo aparece nas primeiras obras não associado ao pessimismo, sendo “faceto quase alegre”³⁰¹, ou seja, um humorismo com tom de comédia.

No dia seguinte, Atanásio sondava a filha sobre a possibilidade de se casar. Cecília respondeu “com um sorriso”³⁰² que não pensava nisso e seu pai comentou o pedido formal de Leonardo. Ela não disse nada, mas “com o mesmo sorriso”³⁰³ disse que consultaria o oráculo além de dizer: “Nada faço sem consultar; não dou uma visita, não faço a menor coisa sem consultá-lo. Este ponto é importante; como vê, não posso deixar de consultá-lo. Farei o que ele mandar”³⁰⁴. Diante disso, observamos que Cecília é mais que “um rosto simpático”³⁰⁵, na verdade ela se mostra muito esperta fazendo jus ao significado de seu nome que vem do nome de família romano *Caecilius*, proveniente da palavra em latim *caecus*, que significa “cega”. Para os romanos, a falta de um dos principais sentidos humanos como a visão, desenvolvia

²⁹⁸ Assis, 2019, v. 3. p. 42.

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ Hunter, 2010, p. 126.

³⁰¹ Coutinho, 1990, p. 29.

³⁰² Assis, 2019, v. 3. p. 43.

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ Ibidem.

³⁰⁵ Ibidem, p. 40.

potencialmente um saber e uma sensibilidade em relação às reflexões e filosofias da vida. Exemplo disso está tanto nas narrativas homéricas quanto na tragédia sofocliana do *Édipo Rei* na figura do adivinho Tirésias, cego e, portanto, sábio. Na referida tragédia de Sófocles, Tirésias dialoga com Édipo e argumenta que o rei de Tebas não consegue enxergar mesmo sendo dotado de visão, ao passo que ele, sendo cego, é um sábio a serviço de Apolo: “Reclamo o meu poder! Não sou teu servo, / sirvo a Apolo e independo de Creon. / Falo, pois meu olhar opaco humilha: / dotado de visão, não vês teu mal”³⁰⁶. Na Antiguidade, os adivinhos dotavam de boa reputação e Apolo era a divindade do famoso oráculo de Delfos. Segundo Brandão, “Apolo é *Χρηστήριος* (Khrestérios), um ‘deus oracular’”³⁰⁷. O sorriso de Cecília simboliza a ironia de quem sabia que a intenção de casá-la com Leonardo seria frustrada. Em face disso, ela trama um artil utilizado-se da tradição oracular para “ganhar tempo” até que pudesse resolver o impasse. O oráculo é utilizado no conto como uma forma de enganar a todos, ou seja, como um logro, haja vista Cecília não apresentar de fato a intenção em procurar formas de previsão de futuro. Percebe-se também pela fala da moça o conservadorismo paternalista, uma vez que, ela já casada devia agora se submeter às permissões ou proibições do marido, que através de um procedimento de ironia narrativa é colocado pela esposa como se fosse a personificação do deus Apolo, um oráculo com o poder de proferir previsões acerca do destino das pessoas. Há uma degradação da tradição, um rebaixamento de Apolo ao nível do cômico por meio dessa paródia promovida pelo autor. Vale ressaltar a presença de uma mistura de ironia e ambiguidade, implícita na fala de Cecília, ao afirmar não fazer nada sem consultar o oráculo. Conforme tentamos mostrar, o oráculo é um grande logro empregado pela moça e personificado na figura de Henrique. A irreverência e a conseqüente ambiguidade implícitas residem no fato de que, para Cecília, o uso oracular é um artifício, um engodo, enquanto que, para Atanásio e Leonardo, ele representava de fato uma forma sobrenatural de previsão de futuro, um vaticínio a modelo daqueles proferidos por uma pitonisa nos templos gregos.

Atanásio se mostra admirado com a consulta ao oráculo provavelmente pela descrença em tais práticas. Por um instante percebe o humorismo e questiona a filha: “tu estás caçoando comigo...”³⁰⁸; mas a resposta da moça, muito séria: “Não, meu pai, não”³⁰⁹ o faz conformar-se com a vontade dela. Leonardo também se mostra atrapalhado com a ideia do oráculo, porém o velho o tranquiliza dizendo que o casamento aconteceria por ser essa a vontade dele. Ambos

³⁰⁶ Sófocles, 2016, vv. 410-413.

³⁰⁷ Brandão, 1987, p. 86.

³⁰⁸ Assis, 2019, v. 3. p. 43.

³⁰⁹ Ibidem.

ficaram, portanto, surpresos com a ideia de previsão de futuro via oráculo proposta por Cecília. O conto apresenta um verdadeiro choque de vontades e, analogamente, podemos dizer que a “ação dramática” advém desse conflito.

O ardil de Cecília vai além. Ela convidou duas primas com seus respectivos maridos para presenciar a predição do oráculo. Primas essas que “de muito tempo retiradas da casa do tio pelo interesse que tinham tomado por Cecília quando esta quis casar-se com Henrique Paes”³¹⁰. As primas pedem desculpa ao tio que lhes questiona: “Vem então opor-se?”³¹¹; e a resposta: “Não; apoiar”³¹². Atanásio explica às sobrinhas que aquele era o dia da resposta do oráculo e “Riram-se todos da singularidade do oráculo, mas resolveram esperar a resposta dele”³¹³. Novamente o riso irônico, já que as sobrinhas haviam sido as testemunhas do casamento secreto de Cecília com Henrique Paes.

Pontos de verossimilhança com a tradição grega são observáveis em algumas passagens do conto que corroboram o fato de Machado de Assis conhecer a tradição dos oráculos e a partir da “poética da emulação”³¹⁴ se apropriar dela como um modelo e reescrevê-la através de um ato inventivo de atualização sem abdicar do diálogo. Por exemplo, em: “Enfim apareceu Leonardo de casaca preta e gravata branca, traje muito diverso daquele com que os antigos iam buscar as respostas dos oráculos de Delfos e de Dodona. Mas cada tempo e cada terra com seu uso”³¹⁵, há referência ao traje especial com que as pessoas iam buscar as respostas aos seus questionamentos ao oráculo. Da mesma forma que os antigos se vestiam de forma especial, também Leonardo, de casaca preta e gravata branca, traje para a época mais formal e de certa maneira usado em ocasiões especiais, comparece à casa de Atanásio. Interessante à contraposição de tempos, passado *versus* presente ou mesmo antigo *versus* moderno no que se refere às vestimentas do personagem. Machado faz uso dessa contraposição também no conto “Uma visita de Alcibíades”, presente em *Papéis avulsos* (1882) em que Alcibíades (450-404 a. C.), líder ateniense célebre por sua beleza física e também por certa afetação na maneira como se vestia, é invocado por um desembargador e aparece em “[...] carne e osso, vero homem, grego autêntico, trajado à antiga, cheio daquela gentileza e desgarre com que usava arengar às grandes assembleias de Atenas”³¹⁶. Nesse conto, o grego, ao se deparar com a vestimenta atual, em sua visão “reduzida a um par de

³¹⁰ Assis, 2019, v. 3. p. 43.

³¹¹ Ibidem, p. 44.

³¹² Ibidem.

³¹³ Ibidem.

³¹⁴ Rocha, 2013.

³¹⁵ Assis, 2019, v.3. p. 44.

³¹⁶ Assis, 2019, v. 1. p. 457.

canudos fechados e outro par de canudos abertos [...] e tudo dessa cor [preto] enfadonha e negativa”³¹⁷, cai morto novamente, numa exposição bem irreverente.

Outro exemplo dessa verossimilhança é colocado logo em seguida. Conforme Brandão³¹⁸, a Pítia, sacerdotisa de Apolo, descia a uma cavidade misteriosa, uma espécie de lugar sagrado, para tocar o *ὀμφαλός* (*omphalós*), o umbigo, o Centro de Delfos, representado por uma pedra que configurava a “união física” da sacerdotisa com Apolo antes de responder às perguntas dos consulentes. Analogamente, “[...] Cecília demorava-se no seu quarto consultando, dizia ela, o oráculo”³¹⁹. De forma que seu quarto seria o lugar sagrado onde somente ela como “sacerdotisa” iria consultar o “oráculo”, Henrique Paes, para depois responder a todos sobre o pedido de casamento com Leonardo.

Às oito horas da noite, Cecília aparece com a resposta do oráculo dizendo que ele era contrário ao casamento dela com Leonardo. O pai indignado e fazendo-se impor responde: “Pois sinto dizer que sou de opinião contrária ao senhor oráculo, e como a minha pessoa é conhecida enquanto a do senhor oráculo é inteiramente misteriosa, há de fazer-se o que eu quiser, mesmo apesar do senhor oráculo”³²⁰. Cecília diz que não iria contra a opinião oracular. Atanásio por sua vez diz que estava apenas brincando quando aceitou que ela fosse “consultar bruxarias”³²¹, evidenciando sua total descrença no sobrenatural e pede para conhecer o tal oráculo. Neste momento aparece Henrique e se apresenta como sendo o oráculo. Ele entrega a certidão de casamento dele com Cecília ao velho que cogita a possibilidade de ser um documento falso, mas as sobrinhas de Atanásio com seus maridos foram testemunhas da união ocorrida há um mês no oratório da casa de Henrique. A situação chega a ser engraçada. Cecília tramou todo o teatro, chamou a plateia na figura das primas com os maridos e concluiu o espetáculo cômico na apresentação de seu legítimo marido se dizendo o oráculo. Leonardo ficou com “a boca aberta”³²² e exclamou: “Mais esta!”³²³ saindo sem ser notado.

Ainda que de forma oblíqua, observamos neste conto a presença do triângulo amoroso representado por Cecília, Leonardo e Henrique que será marcante em toda a produção machadiana. Rocha destaca que “[...] desde o princípio o triângulo foi a figura geométrica propriamente machadiana; traço que foi explorado em diversos textos, resultando no

³¹⁷ Assis, 2019, v. 1, p. 462.

³¹⁸ Brandão, 1987.

³¹⁹ Assis, 2019, v.3. p. 44.

³²⁰ Ibidem.

³²¹ Ibidem, p. 45.

³²² Ibidem.

³²³ Ibidem.

romance-esfinge Dom Casmurro”³²⁴. Observamos que esse triângulo está presente também no conto “A cartomante” (1884) que será alvo de nossa análise no próximo capítulo.

No epílogo da história, mesmo após ter perdido a noiva, Leonardo ainda não desistia de tirar vantagem de Atanásio. Ficou no emprego pensando na estima que o velho tinha por ele e na esperança de entrar no testamento como um filho. O humor e a ironia machadiana aparecem quando passados apenas quinze dias, o pai de Cecília morre de congestão, um motivo tão banal para Atanásio cuja etimologia vem do grego e significa imortal. De acordo com Caldwell: “Ocasionalmente, Machado de Assis usa os nomes de modo inverso, com intenção irônica”³²⁵, a exemplo do nome Atanásio nesse conto em estudo. Segundo Castello, a ironia e a irreverência foram recursos “[...] para desnudar, sem despir, o *ridículo*, o *logro*, o interesse, os desvios morais ou de responsabilidade nas obrigações pessoais e profissionais”³²⁶. Enfatizamos que o ridículo vem da comédia e, o logro, da subversão do oráculo realizada pelo bruxo inspirada na tragédia. Souza destaca que “No Brasil, no século XIX, o escritor Machado de Assis se inscreve na cintilante linha dos ironistas familiarizados com a visão tragicômica do mundo”³²⁷. Quanto a Leonardo, “recebeu a importância de quinze dias de trabalho”³²⁸ que deu a um mendigo e suicidou-se no mar em Icaraiá cuja significação é água ou rio sagrado em língua tupi, representando mais uma vez a ironia presente nas significações nominais. Ele perde a noiva salvadora de sua condição inferior em um “espetáculo” envolvendo o sagrado, o sobrenatural dos oráculos e vai se suicidar em águas sagradas. Diante do vexame do desfecho de um noivado que nem chegou a se concretizar, ele termina, em certa medida, castigado por suas más intenções. Um desfecho tragicômico para o protagonista já que, ironicamente, “a sorte tinha de perseguir o pobre rapaz”³²⁹. Por outro lado, o casal Henrique e Cecília vivem harmoniosamente.

Portanto, “O oráculo” (1866), situado como uma produção dos anos iniciais da trajetória machadiana, apresenta elementos que serão constantes ao longo da carreira do autor como o triângulo amoroso, o paternalismo, o casamento por interesse, a utilização de referências greco-latinas entre outros, conforme tentamos evidenciar através desta análise. Daí decorre a sensação de continuidade, de amadurecimento da produção literária de Machado observada por alguns críticos e pesquisadores como Coutinho³³⁰, Moisés³³¹, Castello³³²,

³²⁴ Rocha, 2013, p. 21.

³²⁵ Caldwell, 2008, p. 58.

³²⁶ Castello, 2008, p. 58, grifo nosso.

³²⁷ Souza, 2006, p. 9.

³²⁸ Assis, 2019, v.3. p. 46.

³²⁹ Ibidem.

³³⁰ Coutinho, 1990.

Rocha³³³, entre outros. Machado emula a tradição fazendo uso da estilização, da paródia, do humor e da ironia, mas de forma ainda incipiente e que tende a complexificar-se cada vez mais. Ele vai aperfeiçoando sua técnica ao longo de sua produção até chegar ao ápice nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). O oráculo apresenta-se na história como uma forma de logro, de engano, como um instrumento da trama e não representação do sobrenatural, de predição de futuro conforme mostrado neste estudo. O autor parodia e rebaixa a tradição oracular ao associar ao marido Henrique o próprio Apolo por meio da artimanha arquitetada por Cecília. Machado anuncia o desfecho do conto através de elementos prospectivos, deixados progressivamente na história a exemplo dos nomes dos personagens devidamente explicitado durante a análise. É necessário um leitor atento para percebê-los e interpretá-los.

³³¹ Moisés, 2001.

³³² Castello, 2008.

³³³ Rocha, 2013.

3. A BARCAROLA DO ENGANO: ORÁCULO E IRONIA EM “A CARTOMANTE” (1884)

“[...] a adivinhação fornece respostas quando as respostas não estão disponíveis de outra forma.”

(Michael Flower³³⁴)

O conto “A cartomante” foi originalmente publicado na *Gazeta de Notícias*, em 28 de novembro de 1884. O periódico era muito popular no Rio de Janeiro do século XIX e grande veículo de divulgação das letras. O apreço à literatura era seu grande diferencial. Nele apresentavam-se atualidades, arte, literatura, a um custo acessível à parca população letrada da cidade. Mais tarde, em 1896, o conto foi recolhido pelo autor na coletânea *Várias histórias*. Gledson reconhece o fato de que conhecer algo sobre o veículo de publicação das obras pode ajudar a compreender as expectativas do autor como também “[...] nos ajudar a situar e a entender melhor os contos”³³⁵. O crítico ainda tece algumas considerações sobre a *Gazeta de Notícias*:

A *Gazeta de Notícias*, onde Machado publicou muitos de seus contos mais memoráveis, pequenas obras-primas [...] foi fundada em 1874. Foi uma novidade entre os jornais brasileiros, pois era vendida nas ruas, e não apenas para assinantes. Era um jornal liberal no melhor sentido da palavra, politicamente independente, vivo e empenhado em apoiar as boas produções literárias. Ferreira de Araújo, seu fundador e redator-chefe, era um jornalista admirável e muito amigo de Machado, para quem as portas da *Gazeta* se abriram pelo menos desde 1876. [...] O material publicado na *Gazeta* foi mais variado, embora nem por um instante se possa imaginar que Machado subestimasse seu público feminino [...]³³⁶

Hélio Guimarães³³⁷, em seu estudo sobre a recepção da obra machadiana, afirma que “o leitor é figura onipresente na obra de Machado de Assis”³³⁸ e também que com as contribuições da Estética da Recepção, o sentido do texto se produz “no embate do leitor com o texto, no ato da leitura para o qual o *receptor traz suas crenças e expectativas*, ou ‘pré-entendimentos’, que podem ser abandonados ou confirmados pela leitura”³³⁹. Destacamos a

³³⁴ Flower, 2008, p. 75. No original: “[...] divination provides answers when answers are not otherwise available”. Tradução nossa.

³³⁵ Gledson, 2006, p. 37.

³³⁶ Ibidem, p. 38-39.

³³⁷ Guimarães, 2012.

³³⁸ Ibidem, p. 28.

³³⁹ Ibidem, p. 43, grifo nosso.

ideia de que o leitor do século XIX, inicialmente “figurado como um romântico a ser dissuadido do romantismo”³⁴⁰, traz suas expectativas para a leitura da obra de modo a tomar uma posição em favor de alguns personagens em detrimento de outros. No conto em análise, observamos que, para o leitor burguês da época, ainda motivado por uma prática de leitura romântica, há uma espécie de torcida para que os amantes fiquem juntos e felizes ao final da história. Tal expectativa de leitura será frustrada quando, de forma abrupta, o leitor se deparar com a cena trágica da morte dos amantes no desfecho. Ademais, o crítico ratifica o entendimento de Gledson de que Machado não subestimava seu público feminino, demonstrando a ligação entre produção literária e realidade social, uma vez que:

Os primeiros romances brasileiros – de Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e do primeiro Machado de Assis – são de fato povoados por mulheres e estudantes, personagens com os quais o público leitor de então, em sua maioria composto desses estratos, tinha possibilidade de se identificar.³⁴¹

Com o amadurecimento do processo de escrita literária de Machado, ele vai abandonando o apelo emocional e dando ênfase à análise de caracteres. Dessa forma, Hélio Guimarães observa que a ideia de frustrar as expectativas do leitor ganha espaço até culminar na prosa amadurecida a exemplo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, conforme estudo de Roberto Schwarz³⁴². Segundo Guimarães, o narrador machadiano, a partir de *Brás Cubas*, além de prever o comportamento do leitor, também “[...] comenta, reflete e ridiculariza no curso do próprio relato, em que sua lábia parece importar mais do que o enredo”³⁴³, de modo que o receptor do texto se torna “alvo da ironia e do sarcasmo do narrador”³⁴⁴. A ironia utilizada pelos narradores se transforma em meio “para tratar da decepção que porventura causem às expectativas do leitor, projetado como romanesco e romântico”³⁴⁵.

Acerca do conto em estudo, Gledson diz que ele representa “[...] uma visão da honra masculina em ação, assustadoramente realista”³⁴⁶ e que “sempre foi um de seus contos [*de Machado*] mais populares, e, por isso mesmo, abre *Várias histórias*”³⁴⁷. Conforme já demonstrado anteriormente, na análise de “O oráculo”, “a história, na maioria dos contos de

³⁴⁰ Guimarães, 2012, p. 28.

³⁴¹ Ibidem, p. 47.

³⁴² Schwarz, 2012.

³⁴³ Guimarães, 2012, p. 161.

³⁴⁴ Ibidem, p. 161.

³⁴⁵ Ibidem, p. 171.

³⁴⁶ Gledson, 2006, p. 63.

³⁴⁷ Ibidem.

Machado de Assis, é extremamente simples, de fácil apreensão e redução”³⁴⁸. O que torna o texto atraente é mesmo “o entrelaçamento de temas, teses e estudos de caracteres”³⁴⁹. O enredo se passa no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, *in medias res*, ou seja, já no meio da história, a exemplo do que ocorre nas tragédias antigas e sobretudo na poesia épica (a estratégia narrativa, aliás, concentra, como no conto de Machado em tela, poderosamente a matéria dominante) – o estratagema narrativo, de matriz homérica, a propósito, entendido como *tópos*, é visitado por Machado em diversos de seus contos mais importantes, como “O espelho” (1882) e “A causa secreta” (1885), por exemplo. Principia com o diálogo entre Rita e Camilo sobre a consulta a uma cartomante realizada por ela, de modo a demonstrar o envolvimento amoroso entre eles. O triângulo amoroso surge depois, evidenciando que a mulher era esposa do melhor amigo de Camilo, Vilela. Este, advogado, auxilia o amigo por ocasião da morte da mãe, enquanto Rita se envolve intimamente com Camilo. Certo dia, Camilo recebe uma carta anônima, denunciando o adultério. A partir daí, ele diminui a frequência de seus encontros proibidos, além de se afastar da convivência do amigo. Camilo recebe um bilhete de Vilela convidando-o a sua casa, fato que gera desconforto e acaba por fazê-lo consultar a cartomante também, ainda que antes tenha demonstrado ceticismo e considerado a crença de Rita na cartomante uma bobagem. Após a consulta, que o tranquiliza, a personagem se dirige à casa de Vilela e se depara com Rita morta. Logo em seguida, leva dois tiros, sendo morto pelo marido traído. O homicídio é surpreendente. De acordo com Moisés: “Mesmo nos contos que fluem naturalmente, como se fossem crônicas inspiradas no cotidiano banal, o desenlace é uma surpresa para o leitor”³⁵⁰.

Merquior caracteriza o conto em análise como parte de uma categoria denominada de “Contos ‘anedóticos’, ou seja, governados antes pelo acontecimento singular do que pelo esmiuçamento psicológico (um pouco ao jeito de Maupassant)”³⁵¹, além de afirmar que “A cartomante” é uma obra-prima da referida categoria. Por sua vez, Gledson afirma que, a partir de 1880, “[...] tem-se a impressão de que o conto correspondia maravilhosamente bem às suas [*de Machado*] necessidades criativas”³⁵² e que Machado “[...] podia entregar-se a seu amor pela anedota”³⁵³. Gledson ainda atribui à nova ironia, a qual o bruxo dominara, assim como ao lento avanço nos próprios costumes, a possibilidade de se tratar de temas como o adultério

³⁴⁸ Castello, 2008, p. 79.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 79.

³⁵⁰ Moisés, 2001, p. 119.

³⁵¹ Merquior, 2016, p. 286.

³⁵² Gledson, 2006, p. 53.

³⁵³ *Ibidem*, p. 54.

“com mais honestidade”³⁵⁴, o que antes, precariamente, só poderia ser tratado como possibilidade. Ademais, o crítico ressalta: “o poder da prosa de Machado ganha uma intensidade e uma confiança inéditas. [...] É como se ele tivesse que criar uma forma própria para cada conto: diálogo, pastiche, sátira, contos longos, médios, curtos”³⁵⁵. Candido exemplifica a questão do tratamento dado ao tema do adultério com o conto “Singular ocorrência” (1883), posteriormente recolhido na coletânea *Histórias sem data* (1884). O conto de 1883 é mostrado como “[...] bom exemplo do vitorianismo de Machado, que, não ousando por em cena uma mulher casada, descreve a situação de tipo conjugal de uma antiga e discreta ‘moça de costumes fáceis’, que vive com um advogado e se comporta como esposa respeitável e fiel”³⁵⁶. Na história, essa moça se entrega ao acaso a um homem de rua após tê-lo provocado. O advogado descobre, e após uma reação desesperada por parte dela, eles reatam, mas o advogado morre e ela permanece fiel como uma boa viúva da época. Diante disso, percebemos o amadurecimento de Machado no que tange à abordagem de temas.

Segundo Castello, “[...] a análise na obra machadiana cada vez mais tende a eliminar ou reduzir o social para o maior aprofundamento do humano”³⁵⁷. Ele quer dizer que, ao confrontar o social com o humano, este acaba por ganhar ênfase em detrimento daquele. Na obra em análise, percebemos isso, de modo que o autor nos apresenta uma versão do Rio de Janeiro sem ao menos citar a presença de escravos, como um cenário burguês, uma espécie de versão europeizada. Já o “aprofundamento do humano” ocorre de forma destacada, por exemplo, na dúvida que paira em Camilo, ou seja, crer ou não crer no sobrenatural, eis a questão, parafraseando Shakespeare. Machado apresenta um olhar crítico frente aos discursos de seu tempo evidenciado pelo binarismo crer *versus* não crer e suas consequências para os envolvidos. A ambivalência está presente também na temática do adultério, em que o foco aparente do conto são os amantes, e o marido traído é deixado para segundo plano. De acordo com Piglia, “um conto sempre conta duas histórias. (...) narra em primeiro plano a história 1 (...) e constrói em segredo a história 2”³⁵⁸. Assim, o conto machadiano apresenta como história um – a aventura proibida dos amantes Rita e Camilo e suas consequências – funcionando como uma cortina de fumaça aos olhos do leitor, para em seguida apresentar a história dois – o engodo oferecido pela cartomante que, inclusive, é a personagem que dá título ao conto, ou seja, ela é que será explorada. O leitor ruminante desejado por Machado

³⁵⁴ Gledson, 2006, p. 54.

³⁵⁵ Ibidem, p. 47.

³⁵⁶ Candido, 1977, p. 28.

³⁵⁷ Castello, 2008, p. 39.

³⁵⁸ Piglia, 2004, p. 89.

irá, aos poucos, libertando-se das aparências da primeira história para, enfim, mergulhar na segunda história. O que propomos é justamente a análise do aspecto principal dessa segunda história: o oráculo apresentado pela figura da cartomante como demonstração de um engano, um logro. Machado emula a tradição délfica, por meio da paródia, para mostrar que devemos desconfiar das aparências e de tudo o que traga alívio e segurança. Em Macbeth, Hécate já advertia: “Para os mortais a segurança / é o imigo mor, que jamais cansa”³⁵⁹, ou seja, a sensação de alívio e de segurança acaba por se mostrar uma armadilha que liga o herói trágico ao seu inexorável destino. Exatamente por se sentir seguro que o personagem Macbeth vai até o fim no embate com seus rivais e acaba por sair derrotado. Assim também Édipo, seguro pela qualidade de decifrador de enigmas, encontra sua tragédia. Ademais, da mesma forma, Rita e Camilo encontram a morte por crerem no engano e na sensação de paz trazida pelas palavras da cartomante. O autor do conto em estudo constrói uma atmosfera de suspense e mistério centrada na figura da cartomante. A verdade está acessível desde o início da história e o leitor é conduzido, por meio de pistas, a seguir a trilha, inicialmente, da primeira história, como um detetive. Piglia teoriza: “Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário”³⁶⁰, ou seja, o adultério é o relato visível e a encenação da cartomante é o relato secreto.

A verossimilhança ficcional “é uma relação de semelhança entre discursos”³⁶¹. Tais discursos atuam como explicações ou causas de modo a tornar a história narrada natural. “A ficção é verossímil quando o leitor reconhece os códigos que julga verdadeiros e são aplicados pelo autor para motivar as ações da história que narra. O verossímil *motiva* a ficção, ou seja, fornece motivos que explicam as ações de maneira plausível”³⁶². Esclarecemos que o sobrenatural, quando o compreendemos na chave do oráculo ou da predição, é verossímil dentro do contexto do conto, mais ainda ao se pensar na tragédia e na epopeia em que esse tema compõe o horizonte de verossimilhança desses gêneros de poesia. Dessa forma, Machado esvazia essa verossimilhança tradicional ao tratar o *tópos* oracular de forma rebaixada por meio de um viés paródico. O desfecho abrupto ratifica a ideia do senso comum em que a honra do marido traído deveria ser “lavada com sangue”, de acordo com a moral machista da época, além de evidenciar que a predição de felicidade oferecida pela cartomante era, na realidade da história, simples engodo, negando, então, o *tópos* – ou mesmo a validade de uma visão trágica do mundo – através da realização oposta ao vaticinado: ao invés da

³⁵⁹ Shakespeare, 2017, p. 91.

³⁶⁰ Piglia, 2004, p. 90.

³⁶¹ Hansen, 2008, p. 149, grifos do autor.

³⁶² Ibidem, grifo do autor.

ventura dos amantes, uma desventura com o assassinato de ambos. Hansen afirma: “A partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis passou a escrever ficção como dispositivo que dissolve o princípio de causalidade da verossimilhança”³⁶³, ou seja, o autor abala as opiniões consideradas verdadeiras e as histórias narradas aparecem “como palcos onde se encena a inversão sistemática das convenções ‘verdadeiras’ do leitor”³⁶⁴. Ademais, o crítico corrobora nosso entendimento acerca do esvaziamento da verossimilhança ocorrido através da paródia no conto em análise: “Como ‘A chinela turca’, ‘Singular ocorrência’, ‘A cartomante’, ‘O imortal’ e outros contos, os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* jogam com o arbitrário de direção narrativa, dissolvendo a verossimilhança tradicional por meio da estilização e paródia desta como gênero cômico”³⁶⁵.

O conto principia invocando a tradição clássica, na presença de um herói trágico, com uma referência a Shakespeare, na peça “Hamlet” em que o personagem homônimo expõe um pensamento a Horácio de que haveria a existência de elementos sobrenaturais, entre o céu e a terra, superiores ao que pressupõe a filosofia cética e cautelosa do amigo. Intencional essa referência, já que o principal reside na figura da cartomante. No drama shakespeariano, Hamlet é apresentado “[...] num estado próximo à histeria”³⁶⁶, melancólico, vingativo. O sobrenatural surge na figura do personagem Espectro, que é uma aparição fantasmagórica e amargurada de seu pai morto, vindo suscitar no filho o desejo de vingança pelo seu assassinato, cometido pelo irmão, para se tornar rei em seu lugar e desposar sua mulher, mãe de Hamlet. Frye destaca a função exercida pelo sobrenatural nesta peça: o Espectro é apresentado como real, Hamlet o vê com certo entusiasmo devido a seu temperamento especulativo, seu sumiço ao amanhecer sugere que seja um espírito maligno, traça-se a imagem de que a corte dinamarquesa seja corrupta. Hamlet deseja acreditar na história apresentada pelo Espectro pelo fato de ter por Cláudio, seu tio e marido de sua mãe, desprezo e desconfiança. Dessa forma, não se importa que talvez o narrador da história, ou seja, o Espectro, possa não ser autêntico. Frye ainda afirma que a “vingança é geralmente considerada pela plateia um ato positivo de punição, que volta a equilibrar as normas morais da sociedade. Dessa forma, a plateia geralmente compartilha os sentimentos do vingador”³⁶⁷. Percebemos que para Shakespeare, assim como para Machado de Assis, o público é extremamente relevante. “Shakespeare não pede que você se apaixone pelo diretor da peça, só

³⁶³ Hansen, 2008, p. 153.

³⁶⁴ Ibidem.

³⁶⁵ Ibidem, p. 154

³⁶⁶ Frye, 2011, p. 112.

³⁶⁷ Ibidem, p. 115.

que você fique de olho no que está fazendo”³⁶⁸. Essa vingança, vista como uma punição positiva e restauradora da moral, está presente em “A cartomante” quando Vilela, marido traído, decide assassinar Rita e Camilo em prol de sua honra. Machado faz referência à peça de Shakespeare, portanto, para introduzir a ideia do irracional, da crença no sobrenatural representada pela personagem da cartomante, aspecto fundamental que subjaz na origem da tragédia, além de chamar a tradição grega trágica para a obra.

A “bela Rita”³⁶⁹ expõe ao “moço Camilo”³⁷⁰, que ri da situação, sua visita a uma cartomante e, conseqüentemente, sua crença nas adivinhações dela. Observamos que, logo após a introdução do sobrenatural, o autor introduz o riso de Camilo acerca da situação. Riso irônico, certamente, uma forma de desviar a atenção do leitor para a primeira história do adultério. Faoro traça um perfil das chamadas “potências religiosas desprezadas” no Brasil do século XIX, ou seja, àquelas crenças e apelos que fogem à ortodoxia dominante.

Nas figuras que representam o fundo da cultura, o setor não integrado pela religião oficial, rescendendo a magia, destacam-se os *videntes* e *adivinhos*. O vidente caracteriza-se pela recepção passiva das mensagens dos espíritos e deuses, confiado, no seu papel de intermediário, em captar intuitivamente as maquinações do reino invisível. Não conhece os juízos gerais dos profetas nem manipula, como o mago, e boa vontade das potências sobrenaturais. Ele se aproxima, fundindo geralmente as técnicas, do adivinho, mas particulariza-se no uso de meios e procedimentos para interpretar a vontade dos deuses ou dos demônios, incapaz, porém, de conjurá-los. Por via de signos e manifestações sensíveis, revela a correspondência entre este mundo e o outro, harmonicamente casados, como a imagem e o espelho.³⁷¹

A cartomante da história de Machado de Assis é exemplo desse típico adivinho. Na visão de Faoro, ela sofre tanto uma censura social, pelo fato de ser desprezada pela classe alta, além de uma censura intelectual, pelo fato de apresentar-se como ignorante em comparação às pessoas letradas. Outro exemplo da presença desses adivinhos referidos por Faoro, na obra do autor supracitado, é a cabocla do Castelo presente em *Esau e Jacó* (1904). No primeiro capítulo do livro, o título já nos remete à temática dos oráculos: “Cousas futuras!”³⁷². A censura social fica explícita no momento em que as senhoras Natividade e Perpétua, também irmãs, “buscavam *disfarçadamente* o número da casa da cabocla”³⁷³ e também quando começaram a ser notadas, indo fazer a consulta, de forma que isso “as fez subir mais depressa,

³⁶⁸ Frye, 2008, p. 213.

³⁶⁹ Assis, 2019, v. 2, p. 153.

³⁷⁰ Ibidem.

³⁷¹ Faoro, 1976, p. 469, grifos do autor.

³⁷² Assis, 2005, p. 19.

³⁷³ Ibidem, p. 20, grifo nosso.

para escapar a outros olhos. Tinham fé, mas tinham também vexame da opinião, como um devoto que se benzesse às escondidas”³⁷⁴. Ademais, apesar da grande procura pela cabocla a qual “atribuíam-lhe um poder infinito, uma série de milagres, sortes, achados, casamentos. Se as descobrissem, estavam perdidas”³⁷⁵. O cenário em que se encontra a cabocla é muito semelhante ao cenário da cartomante: “A casa era como as outras, trepada no morro. Subia-se por uma escadinha, estreita, sombria, adequada à aventura”³⁷⁶. Encontraram Bárbara, a cabocla, assim descrita:

Era uma criaturinha leve e breve, saia bordada, chinelinha no pé. Não se lhe podia negar um corpo airoso. Os cabelos, apanhados no alto da cabeça por um pedaço de fita enxovalhada, faziam-lhe um solidéu natural, cuja borla era suprida por um raminho de arruda. Já vai nisso um pouco de sacerdotisa. O mistério estava nos olhos. Estes eram opacos, não sempre nem tanto que não fossem também lúcidos e agudos, e neste último estado eram igualmente compridos; tão compridos e tão agudos que entravam pela gente abaixo, revolviam o coração e tornavam cá fora, prontos para nova entrada e outro revolvimento.³⁷⁷

Bárbara, nome de origem grega, que significa “estrangeira”, “forasteira”. Durante o período do Império Romano, “bárbaro” era a denominação atribuída aos povos estrangeiros que se combatiam e vistos também como violentos. Apesar de, no conto “A cartomante”, a vidente não possuir nome explícito, ela é italiana, logo estrangeira. Dessa forma, podemos relacionar as duas adivinhas por algumas características comuns: estrangeiras, menosprezadas socialmente, consultadas às escondidas, possuidoras de olhos agudos, mas que exercem fascínio e curiosidade em todos. Bárbara, assim como a cartomante, apresenta uma performance teatral antes de oferecer a previsão:

[...] inclinava-se aos retratos, apertava uma madeixa de cabelos em cada mão, e fitava-as, e cheirava-as, e escutava-as, sem a afetação que porventura aches nesta linha. (...) Ergueu-se pouco depois, e andou à volta da mesa, lenta, como sonâmbula, os olhos abertos e fixos; depois entrou a dividi-los novamente entre a mãe e os retratos. Agitava-se agora mais, respirando grosso. Toda ela, cara e braços, ombros e pernas, toda era pouca para arrancar a palavra do Destino.³⁷⁸

³⁷⁴ Assis, 2005, p. 20.

³⁷⁵ Ibidem, p. 25.

³⁷⁶ Ibidem.

³⁷⁷ Ibidem, p. 22.

³⁷⁸ Ibidem, p. 23.

A cabocla não jogava cartas, ela recebia fotos e mechas de cabelo como instrumento para proferir seus oráculos. Da mesma forma, como a cartomante, ia colhendo informações de seus consulentes e, com seus olhos agudos, ia percebendo-os para saber o que dizer-lhes. Depois de todo espetáculo e diante da ansiedade de uma mãe – Natividade, que desejava uma previsão sobre o futuro dos filhos gêmeos – a adivinha “cheia de alma e riso, deu um respiro de gosto”³⁷⁹. Eis o riso irônico presente, de quem sabe que irá enganar novamente e receber por isso. Enfim a predição: “Cousas futuras!”³⁸⁰. Ora, uma fala generalizante que pode ter inúmeras significações. Como não acertar uma previsão desse tipo? Diante da inquietação de Natividade, amplia a predição, mantendo o caráter de vaguidão do discurso: “Cousas bonitas, cousas futuras!”³⁸¹; além de dizer que os gêmeos seriam grandes, gloriosos, para alegria da consulente e, conseqüentemente, para um bom pagamento de “cinquenta mil réis”³⁸², ou seja, cinco vezes superior ao pagamento habitual da consulta. Interessante observarmos que, como a cartomante, a cabocla também recebe um pagamento superior pelo vaticínio devido ao fato de ter deixado Natividade em paz com relação ao futuro dos filhos dela; da mesma forma que a cartomante deixou tranquilos os amantes Rita e Camilo sobre seu destino previsto nas cartas. Observamos também que a mãe estava em busca de uma previsão otimista a ponto de elogiar a cabocla para isso: “Natividade disse baixinho à outra que ‘a cabocla era simpática’, não tão baixo que esta não pudesse ouvir também; e daí pode ser que ela, receiosa da predição, quisesse aquilo mesmo para obter um bom destino aos filhos”³⁸³. Por fim, “elas [*as irmãs*] desceram rapidamente, escondendo a cara”³⁸⁴.

Wisnik caracteriza a adivinha de Esaú e Jacó como uma “pitonisa do morro”³⁸⁵, “uma sibila mulata, mãos na cintura, dançando e rindo o trabalho e a dor, própria e alheia”³⁸⁶, e afirma que há uma distância social marcada pela música cantada pelo pai dela e dançada por ela ao final da consulta das irmãs. Enquanto a cartomante canta sua barcarola, símbolo de instabilidade, anúncio de tragédia, a cabocla dança uma cantiga também enigmática. Dessa forma, o crítico evidencia, em relação à atitude da cabocla, que

A canção, por sua vez, contendo inflexões afro (“Lelê, coco, naiá”), sugere Bárbara ela mesma como uma crioula “dando aos quadris”, no final do

³⁷⁹ Assis, 2005, p. 24.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² *Ibidem*, p. 25.

³⁸³ *Ibidem*, p. 22.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 25.

³⁸⁵ Wisnik, 2004, p. 76.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 77.

capítulo, “o gesto da toada” , enquanto o velho repete lá dentro a cantiga enigmática, que decanta vaga e ludicamente velhos cantos de trabalho, refrões religiosos, e secreta, em subtexto da adivinha, a alteridade de classe e a violência social latente”³⁸⁷

A ambivalência senhor *versus* escravo existente nas personagens de *Esau e Jacó* é demonstrada pelo crítico sob o viés da música, assim como também demonstra, sob o mesmo viés musical, a ambivalência de Pestana em “Um homem célebre” no que se refere aos “enganos tanto naquilo que se pensa conseguir como naquilo que se pensa não conseguir”³⁸⁸ ao se tratar do sucesso das polcas, fruto de talento e vocação, *versus* a almejada ambição por músicas eruditas, o seu fracasso íntimo. Observamos uma ironia nessa ambivalência em que, também Rita e Camilo, quanto mais creem no vaticínio da cartomante mais se aproximam de sua desgraça, ou seja, há uma inversão entre a profecia auspiciosa e sua realização trágica. Pestana também sofre com essa inversão, conforme atesta o crítico: “[...] o sucesso é inseparável do fracasso íntimo, e tanto maior este quanto maior o seu contrário, já que, afinal, quanto mais mira o alvo sublime mais Pestana acerta, inapelavelmente, no seu buliçoso avesso”³⁸⁹. Ademais, o estudioso ainda destaca a presença de um logro associado a essa ambivalência demonstrada:

[...] o conto trabalha com a ambivalência do que podemos chamar de um *logro* — aproveitando o duplo sentido da palavra —, dado que nele se encontram e se cruzam, a um só tempo, engano, irrealização e conseguimento. Nesse sentido, fracasso e sucesso são aspectos de um mesmo processo, de um *logro complexo* a ser visto em outro nível de análise e sob múltiplos ângulos. Ao focalizar o balanço aparentemente insolúvel do fracasso-sucesso que se constitui para a personagem num doloroso *imbroglio* e, por vezes, num lancinante pesadelo, Machado fez, como veremos, uma curiosa e penetrante análise da vida musical brasileira em fins do século XIX, armando uma equação nada simples, em cujas incógnitas desenham-se precocemente linhas do destino da música popular urbana no Brasil, para dizer pouco.”³⁹⁰

Assim, Wisnik aponta o núcleo desse “logro complexo”, criado por Machado, o qual reside na polca-maxixe: “Pois se, enquanto polca celebrada, parece e não é a realização que tanto se busca, enquanto maxixe criador, não parece e é a realização singular de algo, pessoal e coletivo, que busca e encontra forma”³⁹¹.

³⁸⁷ Wisnik, 2004, p. 76.

³⁸⁸ Ibidem, p. 64.

³⁸⁹ Ibidem, p. 15.

³⁹⁰ Ibidem, p. 17-18, grifos do autor.

³⁹¹ Ibidem, p. 64.

Helen Caldwell³⁹² também investigou a matriz do engano, abordada por Machado, através do romance *Dom Casmurro* (1899). A pesquisadora muda o foco da atenção da crítica, que analisava o romance na chave de um possível adultério, para a análise da obra sob o viés do ciúme do protagonista, estabelecendo analogias entre Bento Santiago e a obra *Otelo*, de Shakespeare. Destaca Bentinho, advogado, como um “narrador não confiável”, termo cunhado pelo crítico literário Wayne C. Booth, em seu livro *A Retórica da Ficção*. Dessa forma, ela argumenta sobre a ausência de provas reais, não aquelas imaginadas pelo esposo, do adultério de Capitolina, sobre a qual levanta a hipótese de sua inocência e alvo da mente doentia de seu marido. Discute a visão invejada de Santiago acerca de Capitu: “ela era enganadora por natureza, dissimulada de nascença”³⁹³. Ademais, aponta o pai de Sancha com uma função oracular:

De fato, sua principal função [*do pai de Sancha*], no que respeita à trama, é servir como uma espécie de oráculo – um oráculo repudiado por Santiago. É Gurgel quem aponta a semelhança entre Capitu e o retrato da mãe de Sancha e profere a sentença délfica ‘Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas’³⁹⁴.

Santiago³⁹⁵ desenvolve, pouco tempo depois, a “retórica da verossimilhança” aplicada ao narrador Bento Santiago em que há o privilégio do verossímil e do provável em detrimento do verdadeiro, ou seja, o discurso do narrador não precisa ser verdadeiro, apenas convincente e possível. De certo modo, também o discurso enganoso da cartomante segue essa linha do convincente e possível. O crítico tece ainda um comentário acerca do autor fluminense: “Como intelectual consciente e probo, espírito crítico dos mais afilados, perscrutador impiedoso da alma cultural brasileira, Machado de Assis assinala ironicamente nossos defeitos”³⁹⁶. Caldwell também destaca a importância dos nomes significativos no referido romance, conforme vimos no capítulo dois deste trabalho.

No conto em análise, há desde o início a sensação de que a cartomante é a responsável por todo o infortúnio dos amantes proibidos. Caso o leitor acione apenas uma primeira camada do texto, é levado a crer que a história gira simplesmente em torno de um caso de adultério, tema muito popular na literatura com Flaubert, Eça de Queirós, Dostoiévski, por exemplo. Segundo Meyer: “A obra de um grande escritor possui várias camadas superpostas,

³⁹² Caldwell, 2008.

³⁹³ Ibidem, p. 39.

³⁹⁴ Ibidem, p. 86.

³⁹⁵ Santiago, 2000.

³⁹⁶ Ibidem, p. 46.

muitos degraus de iniciação, e só poderá ser conquistada em profundidade pouco a pouco”³⁹⁷. O que tentamos evidenciar é que através de uma técnica clássica – *aemulatio* – o autor vai pintando seus caracteres a fim de desenhar um retrato do cotidiano burguês de seu tempo com grande potencial dramático. Como um verdadeiro “canibal”, apreende e revisita modelos a fim de construir o seu texto. O foco de nossa análise não é religioso, apesar de que o ceticismo, ou melhor, o “pirronismo niilista”³⁹⁸ presente em Machado, segundo afirma Meyer, transparece no conto em análise ao observarmos a forma como o autor constrói sua ironia dramática envolvendo a crença de Rita na cartomante. A temática da adivinhação é analisada como um recurso literário importante e longo no ocidente, presente desde as narrativas homéricas, passando por Luciano de Samósata, Shakespeare, até chegar a Machado. Segundo nossa proposta, a temática da adivinhação emulada pelo “bruxo”, no conto em análise, funciona como elemento de logro e ironia.

Rita é assim descrita no conto: “bela”³⁹⁹; “dama formosa e tonta”⁴⁰⁰; “graciosa, viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa”⁴⁰¹; “trinta anos”⁴⁰², sendo, então, mais velha que Camilo e Vilela; possuidora de “olhos teimosos”⁴⁰³; “serpente”⁴⁰⁴; “desconfiada e medrosa”⁴⁰⁵; crente no sobrenatural. Diante disso, percebemos que ela é construída, a princípio, como tonta, graciosa, muito bonita, de modo a passar a impressão de ser uma mulher inocente, sem malícia. No decorrer da história, essa imagem vai se transformando, passando da inocência para a malícia conforme evidencia a passagem: “Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele [*Camilo*], envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca”⁴⁰⁶. A metáfora bíblica da serpente é muito conhecida, presente no Antigo Testamento, e envolvendo Adão, Eva, o paraíso e o fruto proibido. Essa contradição na apresentação do personagem reverbera a visão da mulher no século XIX, ou seja, há dois tipos de mulher: a inocente que seria tutelada pelo pai, depois pelo marido e a maliciosa, mulher serpente, sedutora, perigosa. Para Camilo, a bela Rita, esposa de seu amigo de infância, passou a ser vista como um objeto de desejo. “*Odor di femmina*”⁴⁰⁷ era a expressão italiana com a qual Camilo expressava o despertar do desejo em

³⁹⁷ Meyer, 2008, p. 124.

³⁹⁸ Ibidem, p. 47.

³⁹⁹ Assis, 2019, v. 2, p. 153.

⁴⁰⁰ Ibidem, p. 154.

⁴⁰¹ Ibidem.

⁴⁰² Ibidem.

⁴⁰³ Ibidem, p. 155.

⁴⁰⁴ Ibidem.

⁴⁰⁵ Ibidem, p. 156.

⁴⁰⁶ Ibidem, p. 155.

⁴⁰⁷ Ibidem.

Rita. Tal expressão é encontrada na ópera de Mozart “Dom Giovanni”, especificamente no ato I, cena IV, e era muito conhecida e apreciada no século XIX, trazendo dom Giovanni como um sedutor compulsivo de mulheres. No conto, porém, inverte-se a lógica: é Rita sedutora, e Camilo, sua presa. A inversão aqui ilustra o procedimento paródico machadiano, tomado, por exemplo, à tradição luciânica e satírica e já incorporada ao romance.

Camilo é um personagem que principia no conto representando um cético, ao contrário de Rita, que desde o início crê nas adivinhações inexplicáveis da cartomante. Ele, “[...] em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de credices, que a mãe lhe inculcou, e que aos vinte anos desapareceram”⁴⁰⁸. Agora, aos vinte e seis, era totalmente incrédulo. Amigo de infância de Vilela, funcionário público, não por mérito próprio, mas por empenho de sua mãe, que lhe arranhou o emprego. Sua preferência era por não ser nada, do ponto de vista profissional. Simboliza um ócio moral, inexperiente da vida: “[...] um ingênuo na vida moral e prática”⁴⁰⁹, e não possuía “experiência, nem intuição”⁴¹⁰. Ele não consegue frear a emoção e se envolve com Rita. A figura da mulher já lhe causa efeito desde o início: “Camilo confessou de si para si que a mulher do Vilela não desmentia as cartas do marido. Realmente, era graciosa, viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa”⁴¹¹. Ironicamente, seu interesse é despertado, em certa medida, pelos elogios tecidos pelo amigo à própria mulher. Com a oportunidade da convivência, tal interesse apenas cresceu e se tornou incontrolável. “Convivência trouxe intimidade”⁴¹² é o que declara o narrador. Com a morte de sua mãe, então, “Vilela cuidou do enterro, dos sufrágios e do inventário”⁴¹³, como um bom amigo e advogado; enquanto “Rita tratou especialmente do coração, e ninguém o faria melhor”⁴¹⁴. O narrador explicita os predicados de Rita no que tange ao aspecto afetivo, emocional, assim, Camilo se rende ao adultério com a esposa do amigo, uma vez que ele reconhece o fato de ela ser principalmente “mulher e bonita”⁴¹⁵. Segundo Castello, “[...] o que assoma, definitivamente, é o fato de toda a obra de Machado de Assis colocar na mira das cogitações a pessoa humana, a partir da investigação do destino de cada uma”⁴¹⁶. O humano é explorado através dos anseios dos personagens, primeiramente dos amantes, depois da cartomante e, por fim, de forma menos destacada ao longo do texto, do marido traído. Há,

⁴⁰⁸ Assis, 2019, v. 2, p. 153.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 154.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 154-155.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 155.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ Castello, 2008, p. 176.

portanto, a presença de um triângulo indecível – uma vez que Rita parece gostar tanto do marido quanto do amante, de maneira que não cogita a possibilidade de ficar somente com um deles – fato esse que se resolve com a morte, de forma análoga à solução do triângulo Flora, Pedro e Paulo, presente em *Esau e Jacó*, em que a morte também resolve o impasse amoroso, uma vez que, sem Flora, o embate entre os gêmeos permanece, mas sob outra ótica.

Vilela possuía vinte e nove anos, de “porte grave”⁴¹⁷ que “fazia-o parecer mais velho que a mulher”⁴¹⁸, burguês, é o marido traído que age em legítima defesa de sua honra, lavando-a com o sangue dos amantes dentro de sua própria casa. Nessa época, ele dispunha de legitimidade social e jurídica para cometer tal ato. O marido estava armado a espera de Camilo e o mata com dois tiros: “[...] ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o [*Camilo*] pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto ao chão”⁴¹⁹. Além disso, ele é descrito como morador da província e magistrado de carreira que, em início de 1869, abandona a magistratura para tornar-se advogado no Rio de Janeiro, para onde foi viver com a esposa.

A relação entre Rita e Camilo aparece permeada de dúvidas e medos, o que faz com que Rita procure ajuda nas cartas da cartomante. Luciano já atestara esse aspecto humano em *Alexandre ou o falso profeta*:

[...] a vida dos homens é governada por estes dois enormes tiranos, a Esperança e o Medo, e que aquele que for capaz de usar cada um deles para o que lhe convém enriquecerá rapidamente, pois vium que a ambos, ao que teme e ao esperançoso, o conhecimento do futuro é altamente necessário e almejado, e por isso Delfos foi rica e cantada no passado, assim como Delos, Claro e Branquidas, já que os homens, por causa dos tiranos que eu disse, a Esperança e o Medo, sempre indo e vindo dos santuários, precisam saber de antemão o futuro e, por isso, sacrificam hecatombes e consagram lingotes de ouro.⁴²⁰

O falso profeta luciânico percebe que por meio da esperança e do medo é possível enganar e explorar as pessoas; assim também o faz a cartomante machadiana que explora o medo de Rita em perder o amante e, conseqüentemente, sua esperança em viver uma grande história de amor. A adivinha é uma personagem muito perspicaz, observadora. Diante de uma mulher apreensiva, apenas diz: “A senhora gosta de uma pessoa...”⁴²¹, o que é óbvio e muito amplo. Utilizou o verbo gostar. Fato é que gostar abrange desde bons conhecidos até pessoas mais

⁴¹⁷ Assis, 2019, v. 2, p. 154.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ Assis, 2019, v. 2, p. 160.

⁴²⁰ Luciano, 2015, p. 107.

⁴²¹ Assis, 2019, v. 2, p. 153.

íntimas. A seguir, com a confissão de Rita, segue colocando as cartas e declara não haver motivos para o medo de que seu amado a esquecesse. Rita, então, tem convicção de que “ela adivinhou o motivo da consulta”⁴²² e “agora estava tranquila e satisfeita”⁴²³. Dessa forma, a cartomante é responsável pelo sentimento de paz que a mulher sente após a consulta e é justamente esse sentimento de paz que faz com que ela não acredite no perigo de sua relação amorosa proibida. Camilo “repreendeu-a; disse-lhe que era imprudente andar por essas casas. Vilela podia sabê-lo”⁴²⁴. Percebemos que o Camilo cético é prudente, cheio cuidados para que o caso amoroso não alcançasse os ouvidos de Vilela, mas sem perder a sensação de lisonja, vaidade, por saber que Rita corria riscos visitando cartomantes em prol do relacionamento deles. Na ocasião de seu aniversário, recebeu dela “um cartão com um vulgar cumprimento a lápis, e foi então que ele pôde ler no próprio coração”⁴²⁵, em outras palavras, um bilhete de amor. Segundo o narrador, eram palavras “vulgares; mas há vulgaridades sublimes, ou, pelo menos, deleitosas”⁴²⁶, transparecendo o quanto ele estava satisfeito com a situação. O nível de satisfação e prazer era tanto que o narrador compara a “caleça de praça”⁴²⁷, em que ambos realizaram no plano físico seu envolvimento, com “o carro de Apolo”⁴²⁸, o deus do Sol e do oráculo de Delfos. No carro de Apolo atrelavam-se cisnes brancos ou os monstruosos grifos. De acordo com a mitologia, mais precisamente a partir das *Metamorfoses*⁴²⁹ de Ovídio, Faetonte, filho do Sol, criado por sua mãe Climene, quando se torna adolescente e descobre sua paternidade, vai ao encontro de seu pai para ter certeza de sua origem. Através de um gesto de boa vontade, o pai lhe oferece um pedido sem restrições e o filho pede para dirigir o carro de Apolo. O pai arrependido e não podendo negar-lhe o pedido, concede-o, mas adverte o filho do perigo e lhe dá conselhos. Nessa ocasião, Faetonte sobe demasiadamente alto, perde o controle do carro e queimando cai sem vida. O mito de Faetonte é associado a um mito de queda, em que pela ousadia e vaidade em subir tão alto, acabou por cair morto. Por analogia, Camilo foi longe demais e acaba caindo morto como Faetonte. Nos textos trágicos, o herói padece pela arrogância, pela sua *hybris*, sendo o destino implacável.

Após o narrador pintar seus caracteres e explicar as origens do relacionamento triangular entre Camilo, Rita e Vilela, há o desdobramento do enredo com a apresentação de elementos prospectivos que, para uma pessoa cética, realista como Camilo, deveria ter evitado

⁴²² Assis, 2019, v. 2, p. 153.

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ Ibidem, p. 155.

⁴²⁶ Ibidem.

⁴²⁷ Ibidem.

⁴²⁸ Ibidem.

⁴²⁹ Ovídio, 2010. Tradução de Raimundo Carvalho.

seu destino trágico, porém, ele interpreta mal os sinais. A prudência de Camilo perdura enquanto cético, por outro lado, a partir do momento em que ele crê no vaticínio da cartomante e se entrega ao irracional, torna-se imprudente e passível de sua tragédia. Camilo recebeu uma carta anônima que lhe chamava de “imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos”⁴³⁰, ou seja, um primeiro sinal. Diante do fato, diminui gradativamente as visitas ao amigo até cessarem por completo, sendo perceptível a Vilela a mudança de atitude. Conforme o narrador: “Candura gerou astúcia”⁴³¹. Mais duas ou três cartas, também anônimas, chegaram às mãos de Camilo, fazendo com que ele temesse que o tal anônimo fosse falar com Vilela, assim, “a catástrofe viria então sem remédio”⁴³². As cartas representavam um sinal de perigo iminente para os amantes, mas ao invés de se livrarem delas, Rita as leva para dentro de sua casa na inocência de querer comparar a grafia com as cartas endereçadas ao marido. Não se sabe quem as enviou, mas, possivelmente, poderiam ser o elemento responsável pela descoberta do caso pelo marido. O narrador afirma: “Nenhuma [carta] apareceu; mas daí a algum tempo Vilela começou a mostrar-se sombrio, falando pouco, como desconfiado”⁴³³. O comportamento do marido muda após o ato de Rita e não na época do recebimento das cartas por Camilo, logo, podemos supor que não era Vilela quem enviava as cartas. Rocha afirma que o tom dominante, na segunda fase das obras de Machado, é o fato de que “nada se pode saber com certeza absoluta”⁴³⁴. Coutinho afirma: “[...] a arte machadiana do estilo tem sua suprema regra na estrita economia de meios. Não diz tudo. Não apenas no que tange ao estilo, mas a tudo o mais, ela exige a colaboração do leitor, para completá-la. É a arte da sugestão. Nisso está sua riqueza”⁴³⁵. Através de nossa interpretação, estamos tentando completar as lacunas deixadas por meio da ambiguidade, da ironia, da paródia machadiana. Rita ainda sugere uma reaproximação entre os amigos outrora afastados, mas Camilo acredita que isso seria “confirmar a suspeita ou denúncia”⁴³⁶. Ele estava ainda prudente, pensando serem necessárias cautela e uma breve separação, até que a situação se acalmasse. Ocorre que, no dia seguinte, Camilo recebe um bilhete de Vilela com os dizeres: “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora”⁴³⁷. Camilo, ainda prudente, interpreta os sinais, imaginando que o amigo deveria tê-lo chamado ao escritório no lugar de sua casa, observa a letra trêmula no bilhete, associa o bilhete com os acontecimentos recentes das cartas

⁴³⁰ Assis, 2019, v. 2, p. 155.

⁴³¹ Ibidem.

⁴³² Ibidem, p. 156.

⁴³³ Ibidem, p. 156.

⁴³⁴ Rocha, 2013, p. 77.

⁴³⁵ Coutinho, 1990, p. 84.

⁴³⁶ Assis, 2019, v. 2, p. 156.

⁴³⁷ Ibidem.

anônimas, imagina “a ponta da orelha de um drama, Rita subjugada e lacrimosa, Vilela indignado, pegando da pena e escrevendo o bilhete, certo de que ele acudiria, e esperando-o para matá-lo”⁴³⁸. Castello observa que “[...] se o melodrama é vulgar, como descontrolo da sensibilidade e da imaginação exaltada, a tragédia é exceção e, mais do que isto, abstração, como sondagem e apreensão sintética das relações do homem com o destino ou o incontrolável”⁴³⁹. Os sinais eram claros e os dizeres do bilhete ecoavam em sua memória: “Vem já, já...”⁴⁴⁰. O advérbio “já”, ecoado em sua mente, funcionava como um empurrão que fazia com que Camilo não recuasse. A referência ao drama funciona também como um elemento antecipatório do desfecho da narrativa, ou seja, mais um sinal. A dúvida em relação à descoberta do caso amoroso por Vilela “parecia-lhe cada vez mais verossímil; [...] podia ser que Vilela conhecesse agora tudo”⁴⁴¹. O bilhete enigmático de Vilela funciona como um verdadeiro oráculo à grega, assim como nos dizeres do fragmento de Heráclito: “não diz nem oculta, porém assinala”⁴⁴². Apesar de não dizer claramente o que almejava o autor do bilhete, também não oculta o perigo iminente e assinala o trágico que está por vir com o encontro dos amigos. Como nas tragédias gregas, o oráculo sempre acerta e conduz ao desfecho trágico, além de deixar a impressão de que a verdade está acessível desde o primeiro momento. Machado, grande contista que foi, faz com que “A cartomante”, com sua intensidade e tensão, no combate travado entre o texto e o leitor, ganhe por *knock-out*, assim como bem colocado por Cortázar⁴⁴³ em sua teoria do conto. Carpeaux faz uma consideração acerca dos personagens machadianos e da qualidade dele como contista:

[...] verificamos que esses homens e mulheres, por mais tipicamente brasileiros e cariocas que pareçam, são homens e mulheres *tout court* e que seus vícios e fraquezas são tipicamente humanos. Machado de Assis, tão enraizado no Brasil dos seus dias, é escritor universal. Sabe surpreender seus personagens nos momentos decisivos de suas vidas e sabe concentrar a peripécia em poucas páginas. É um grande contista.⁴⁴⁴

Camilo, “inquieto e nervoso”⁴⁴⁵, tinha a sensação de estar ouvindo o próprio amigo dizer-lhe as palavras do bilhete: “Vem, já, já...”⁴⁴⁶ e elas soavam-lhe ameaçadoras e

⁴³⁸ Assis, 2019, v. 2, p. 156.

⁴³⁹ Castello, 2008, p. 124.

⁴⁴⁰ Assis, 2019, v. 2, p. 156.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 157.

⁴⁴² Heráclit. fr. CIV (Diels). Tradução de Alexandre Costa.

⁴⁴³ Cortázar, 2006.

⁴⁴⁴ Carpeaux, 2020, p. 32.

⁴⁴⁵ Assis, 2019, v. 2, p. 157.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

misteriosas. Tomado pelo medo, pensou até mesmo em ir armado como precaução, mas acabou rejeitando a ideia por vergonha de seus pensamentos. Assim, decide ir logo para por fim ao sofrimento da dúvida que o consumia. Entra num tálburi e vai ao encontro de Vilela. O tálburi precisou parar porque havia uma carroça caída a frente. Mais um sinal de que ele não deveria ir à casa do amigo. Por obra do acaso, exatamente naquele lugar onde estava parado, Camilo observou a casa da cartomante, e, num golpe de misericórdia, “nunca ele desejou tanto crer na lição das cartas”⁴⁴⁷. Eram as únicas janelas fechadas, o que seria mais um sinal. Ele nomeia o lugar como “a morada do indiferente Destino”⁴⁴⁸. Observamos que “Destino”, com inicial maiúscula, faz referência à divindade grega – *moira* – que segundo Grimal é “[...] a personificação do destino de cada ser humano, do quinhão que lhe cabe neste mundo”⁴⁴⁹. Ainda de acordo com Grimal, a *moira* ou *mera*, como divindade é tão implacável quanto o próprio destino do ser. Ela é a divindade superior que determina o destino tanto dos deuses quanto dos homens, além de reger as profecias emanadas pelos oráculos as quais levam o herói trágico ao seu nefasto final. Essas divindades do destino, alocadas acima de deuses e homens, são representadas por três irmãs, quase cegas: Átropo, Cloto e Láquesis. Interessante destacar que elas tecem o fio da vida, às cegas, ou melhor, ao acaso. São elas as responsáveis por tecer, escolher o fio a ser cortado e, por fim, cortá-lo, fechando o ciclo da vida. Sublimam, portanto, o acaso, a sina, o inevitável. Na tradição trágica, há a inexorabilidade do destino como característica fundamental, regida pelo acaso (*týkhe*). Exemplo de tragédia em que as *moiras* assumem papel importante é *Édipo Rei* de Sófocles. No drama sofocliano, Édipo mata o pai biológico por acaso e também pelo mesmo acaso acaba se casando com sua mãe de sangue – Jocasta – cumprindo, enfim, a profecia destinada a ele. Mesmo com todo esforço despendido por Édipo a fim de que o destino não se realizasse, ele não consegue escapar dele. A luta contra a vontade dos deuses é vã. Camilo recusa a proposta do cocheiro em pegar outro caminho e insiste que espere. Começa a cogitar a possibilidade de ir à casa da cartomante e junto com essa ideia emergiam “alguns fantasmas de outro tempo, as velhas crenças, as superstições antigas”⁴⁵⁰. Novamente o eco que parece empurrar, agora em referência à carroça caída nos dizeres dos homens na rua: “Anda! agora! empurra! vá! vá!”⁴⁵¹. A voz de Vilela o chamando: “Vem, já, já...”⁴⁵² o atormentava e Camilo tinha até mesmo a sensação de que a casa da cartomante olhava para ele como se tivesse fazendo-lhe um convite. A voz de sua

⁴⁴⁷ Assis, 2019, v. 2, p. 157.

⁴⁴⁸ Ibidem.

⁴⁴⁹ Grimal, 2005, p. 306.

⁴⁵⁰ Assis, 2019, v. 2, p. 157.

⁴⁵¹ Ibidem, p. 158.

⁴⁵² Ibidem.

mãe, crédula, a frase de Hamlet, tudo parecia muito convidativo e, ao mesmo tempo, sinais de tragédia. Ele mesmo “via as contorções do drama, e tremia”⁴⁵³. Percebemos que o acaso faz-se presente na trajetória de Camilo e, assim como nas tragédias, é determinante para o final funesto da personagem.

A construção do cenário, entre o humano e o sobrenatural, com tom de mistério, é essencial para que a perspicaz cartomante encene sua magia de forma convincente. Percebemos que o cenário será mais importante que a própria predição da cartomante. Destacamos que esse espaço onde ocorre a predição é, de certa forma, um significante, além de contrapor-se à fala otimista da cartomante, ou seja, há um oráculo espacial, semelhante àquele destacado por Agnolon⁴⁵⁴, em sua análise de *Os Maias*, de Eça de Queirós, já abordado na introdução desta pesquisa. Camilo será, ao final da consulta, convencido pela cartomante de que não havia motivos para preocupação, entregando-se, pois, à imprudência e, crendo nas cartas, seguirá seu destino mesmo que a realidade e os sinais mostrem o contrário.

[...] [*Camilo*] enfiou pelo corredor, e subiu a escada. A luz era pouca, os degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso; mas ele não viu nem sentiu nada. Trepou e bateu. Não aparecendo ninguém, teve a ideia de descer; mas era tarde, a curiosidade fustigava-lhe o sangue, as fontes latejavam-lhe; ele tornou a bater uma, duas, três pancadas. Veio uma mulher; era a cartomante. Camilo disse que ia consultá-la, ela fê-lo entrar. 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 destruía o *prestígio*.⁴⁵⁵

Pela descrição do ambiente, destacamos que tudo é rigorosamente construído para aumentar o prestígio da vidente. Camilo fica impressionado e ignora os sinais, tanto que insistiu em bater três vezes ao invés de ir embora. A destreza da mulher vai além. Ela o coloca sentado de costas para a janela, para que a luz externa batesse exatamente em seu rosto. Utiliza um “baralho de cartas compridas e enxovalhadas”⁴⁵⁶ e o observa “por baixo dos olhos”⁴⁵⁷. Coutinho⁴⁵⁸ destaca a arte machadiana como transfiguração e interpretação da realidade, sendo importante o papel desempenhado pelos símbolos dela. Ademais, destaca a relevância da função da atmosfera a exemplo do conto “Missa do Galo”. Destacamos que a atmosfera misteriosa da casa da cartomante é expressiva, gerando, de certa forma, tensão e ansiedade no

⁴⁵³ Assis, 2019, v. 2, p. 158.

⁴⁵⁴ Agnolon, 2018.

⁴⁵⁵ Assis, 2019, v. 2, p. 158, grifo nosso.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 158.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ Coutinho, 1990.

consulente, além de contribuir para provocar nele certa sensação de confiabilidade em relação à capacidade de previsão do futuro da adivinha.

“Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos”⁴⁵⁹, assim a cartomante é descrita pelo narrador. Olhos sonsos e agudos é uma descrição interessante quando consideramos a esperteza de quem os possui. A agudeza dos olhos da italiana nos remete, posteriormente, aos olhos de Capitu, uma das metáforas mais conhecidas da literatura brasileira. Tal fato corrobora a proposta dos contos de Machado funcionarem como laboratório para seus romances, segundo afirma Coutinho: “Ela [*a fórmula machadiana*] vai aos poucos sendo aperfeiçoada e explorada em todas as direções. O conto foi o laboratório de suas primeiras experiências”⁴⁶⁰. A cartomante colocou três cartas na mesa e disse a Camilo: “O senhor tem um grande susto...”⁴⁶¹. Mais uma predição óbvia se considerarmos o estado emocional dele à altura dos acontecimentos. Camilo confirma os dizeres dela, já envolvido e maravilhado com a possibilidade de acessar seu futuro pelas cartas. A segunda adivinhação: “E quer saber – continuou ela –, se lhe acontecerá alguma coisa ou não...”⁴⁶². Novamente o esperado, pois se alguém procura uma cartomante é porque quer saber o que irá lhe acontecer. E nisso, Camilo dá a ela o ingrediente que faltava: “A mim e a ela – explicou vivamente ele”⁴⁶³. A cartomante experiente nem sorriu, colocou novamente as cartas e disse que não tivesse medo de nada, pois “o terceiro, ignorava tudo”⁴⁶⁴. Assim, Camilo deslumbrado diz: “A senhora restitui-me a paz de espírito”⁴⁶⁵ e estendeu a mão apertando a da cartomante que se levantou e riu. Um sorriso irônico, de quem sabia que tudo não passava de um grande logro, de uma bela apresentação cênica construída com o intuito de lucrar diante do desespero das pessoas. Machado caracteriza no conto “Teoria do medalhão” (1882) essa ironia atrelada ao sorriso, oriundo da tradição luciânica, em que diz: “[...] a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados”⁴⁶⁶. Souza afirma que “Machado de Assis se distingue, no contexto nacional e internacional, como um dos mestres da ficção narrativa regida pelo princípio da ironia. De *Ressurreição* a *Memorial de Aires*, o autor brasileiro se credencia como poeta da ficção

⁴⁵⁹ Assis, 2019, v. 2, p. 158.

⁴⁶⁰ Coutinho, 1990, p. 15.

⁴⁶¹ Assis, 2019, v. 2, p. 158.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 158.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 159.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ Assis, 2019, v. 1. p. 382.

irônica por excelência”.⁴⁶⁷ A cartomante engana Camilo fazendo-o acreditar que ela previu seu destino. O discurso oracular dela é um engano. Ela apenas diz aquilo, pois sabia que o tranquilizaria e receberia sua gratificação. Fato é que pessoas felizes tendem a ser mais generosas, como confirmado pelo pagamento de dez mil réis, sendo que o habitual eram dois mil réis. Nas descrições feitas ao longo do conto acerca da cartomante percebemos uma contradição que evidencia o engodo. Segundo o narrador ela possuía “longos dedos finos, de unhas descuidadas”⁴⁶⁸ e “duas fileiras de dentes que desmentiam as unhas”⁴⁶⁹. Isso revela que tudo nela é teatral, encenação, afinal, ela sobrevive colocando cartas, vendendo o futuro. Ela é associada a uma sibila e conforme Grimal, sibila é “o nome de uma sacerdotisa encarregada de dar a conhecer os oráculos de Apolo. Existe um grande número de lendas respeitantes à ou às Sibilas”⁴⁷⁰. Ele também destaca a Sibila de Cumas pelo desempenho importante nas lendas romanas. É ela que leva Eneias, na *Eneida* de Virgílio, até o inferno, representando o trânsito entre os dois mundos.

Na ocasião da despedida, o eco empurrando Camilo reaparece na fala da cartomante: “Vá – disse ela –; vá, *ragazzo innamorato...*”⁴⁷¹ e mais adiante: “Vá, vá, tranquilo”⁴⁷². Ironicamente, adverte o rapaz como alguém que sabe o quão enganosas são as previsões de seu baralho: “Olhe a escada, é escura; ponha o chapéu...”⁴⁷³. Observamos nessa fala da cartomante mais um sinal indicativo de que ele não vê nada a sua frente; está tudo obscuro assim como a escada a qual o leva à saída, sendo esta trágica. A vidente, após guardar o pagamento recebido, desce com ele as escadas “falando, com um leve sotaque”⁴⁷⁴. Camilo apenas deseja acreditar nas palavras proféticas da charlatã italiana, recusando o real pelo fato dele mostrar-se desagradável. Camilo busca na leitura das cartas o conforto perdido após as ameaças recebidas via cartas anônimas, ou seja, o real o incomoda tanto a ponto dele – cético que era – dobrar-se à credices. A sensação dele era de que tudo

[...] lhe parecia agora melhor, as outras cousas traziam outro aspecto, o céu estava límpido e as caras joviais. Chegou a rir dos seus receios, que chamou pueris; recordou os termos da carta de Vilela e reconheceu que eram íntimos e familiares. Onde é que ele lhe descobrira a ameaça? Advertiu também que

⁴⁶⁷ Souza, 2006, p. 52.

⁴⁶⁸ Assis, 2019, v. 2, p. 159.

⁴⁶⁹ Ibidem.

⁴⁷⁰ Grimal, 2005, p. 416.

⁴⁷¹ Assis, 2019, v. 2, p. 159, grifo do autor.

⁴⁷² Ibidem.

⁴⁷³ Ibidem, p. 159.

⁴⁷⁴ Ibidem.

eram urgentes, e que fizera mal em demorar-se tanto; podia ser algum negócio grave e gravíssimo.⁴⁷⁵

O rapaz vai embora, enganado e satisfeito por isso. Antes, o eco que o empurrava vinha de outras fontes: das palavras do amigo, das falas do carroceiro, dos dizeres da cartomante. Agora, em um processo inverso, era proferido por ele mesmo: “Vamos, vamos depressa – repetia ele ao cocheiro”⁴⁷⁶. Camilo até já estava articulando desculpas pela demora em encontrar o amigo, certo de que estava tudo bem, afinal, para ele a vidente havia adivinhado tudo: “[...] o objeto da consulta, o estado dele, a existência de um terceiro; por que não adivinharia o resto?”⁴⁷⁷. Interessante o pensamento equivocado dele: “O presente que se ignora vale o futuro”⁴⁷⁸. Ora, não deveria ser o futuro que se ignora que vale o presente? Afinal, o presente é certo, duvidoso é mesmo o futuro. Ela, obviamente muito feliz com o pagamento, canta uma barcarola, tipo de música folclórica cantada pelos gondoleiros de Veneza. A palavra significa barco e, metaforicamente, nos dá a imagem de insegurança, instabilidade, ligado à tempestade. A metáfora relacionada ao mar ilustra o final dos amantes: houve o “naufrágio das ilusões” com a atitude de Vilela em por fim à vida dos traidores. O canto da italiana nos remete também ao canto das Sereias⁴⁷⁹, uma espécie de presságio, uma vez que as sereias cantavam para atrair suas vítimas à perdição. Ao contrário de Odisseu⁴⁸⁰, personagem homérico, Camilo não é astuto e ouve o canto que o leva diretamente ao encontro de seu fatídico destino. Podemos supor que a cartomante poderia imaginar que o rapaz não teria o final feliz que ele tanto almejava. A metáfora de instabilidade sugerida pelo mar surge novamente: “Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora, até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação de *futuro, longo, longo, interminável*”⁴⁸¹. Um futuro longo, longo, interminável, na realidade é a morte. Afinal, somente o morto tem um futuro sem fim, ao contrário dos vivos. Dessa forma irônica, Machado constrói a trajetória de Camilo já anunciada pelas pistas deixadas no texto como se fossem uma trilha de migalhas

⁴⁷⁵ Assis, 2019, v. 2, p. 160.

⁴⁷⁶ Ibidem.

⁴⁷⁷ Ibidem.

⁴⁷⁸ Ibidem.

⁴⁷⁹ Cf. Grimal, 2005, p. 421. Sereias ou Sirenes são gênios marinhos, metade mulheres, metade pássaros e músicas notáveis. “Na lenda mais antiga, as Sirenes viviam numa ilha do Mediterrâneo e, com sua música, atraíam os marinheiros que passavam nas redondezas. Os barcos aproximavam-se perigosamente da costa rochosa da ilha, despedaçavam-se e as Sirenes devoravam os imprudentes.”

⁴⁸⁰ Cf. Canto XII da *Odisseia* de Homero. Personagem que, após ser advertido por Circe – feiticeira que transformava homens em porcos – do perigo de ouvir o canto das Sereias, sagazmente, além de proteger seus companheiros cobrindo-lhes os ouvidos com cera, pede a eles que o amarre à carlinga de seu navio e proíbe que lhe solte mesmo se isso for ordenado por ele. Ao contrário, devem retesar as cordas. Assim, ouve o canto das Sereias e, mesmo enfeitado, não tem um destino mortal.

⁴⁸¹ Assis, 2019, v. 2, p. 160, grifo nosso.

a serem seguidas para culminar na surpreendente tragédia final: Camilo abatido e Rita já morta, “ao fundo sobre o canapé”⁴⁸².

Camilo caminhava para seu desfecho trágico, agora, após a consulta, com o coração “alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora, e nas que haviam de vir”⁴⁸³. Percebemos que foi justamente a crença nas profecias da cartomante o gatilho para que os amantes não criassem meios reais e racionais para solucionar o problema que enfrentavam, ou seja, a possível descoberta do caso amoroso pelo marido de Rita. De certa maneira, podemos entender que a fala da cartomante contribui para alimentar falsas crenças e ilusões das personagens que, por consequência, levam ao desfecho trágico. Ela, com seu oráculo, motiva Camilo a atender o chamado de Vilela sem preocupações e confiante de que tudo ficaria bem. Ao contrário, ele encontra o amigo com “as feições decompostas”⁴⁸⁴, Rita morta e cai estirado morto no chão pelo marido traído com dois tiros a queima roupa. Candido faz uma observação sobre a obra de Machado: “Muitos de seus contos e alguns de seus romances parecem abertos, sem conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura”.⁴⁸⁵ De fato, o conto não esclarece quem enviava as cartas anônimas, como Vilela descobriu o adultério, o que acontece com o marido após o duplo homicídio dos amantes, por exemplo. Rocha, ao afirmar que “[...] os textos da chamada segunda fase encerram enigmas que não se resolvem ao término da leitura, originando discussões constantes, que estimulam cada nova geração de leitores”⁴⁸⁶ corrobora a ideia de uma obra machadiana escrita sob a forma de um palimpsesto, de modo que a cada leitura pode-se desvendar uma nova camada de significações. Interessante a observação de Rocha no que tange a evolução do processo de escrita do bruxo: “[...] não se *condena* o gesto, *compreende-se* sua motivação”.⁴⁸⁷ Em relação à temática do adultério, Machado realmente não está condenando o ato, não é uma literatura de combate à família, por exemplo. Ele está buscando compreender as razões para a realização do ato através de uma atenta análise. Segundo Moisés:

[...] não lhe importavam [*a Machado*] os casos triviais de adultério, senão aqueles que denotam uma situação dramática mais complexa, vizinha da tragédia. (...) Machado projeta as personagens numa esfera que se diria shakespeariana: nas suas mãos, o adultério é um mistério, o resultado de

⁴⁸² Assis, 2019, v. 2, p. 160.

⁴⁸³ Ibidem.

⁴⁸⁴ Ibidem.

⁴⁸⁵ Candido, 1977, p. 22.

⁴⁸⁶ Rocha, 2013, p. 42-43.

⁴⁸⁷ Ibidem, p. 85, grifos do autor.

forças anímicas profundas, e não simplesmente uma ofensa à moral conjugal, fruto do capricho ou da sensualidade exacerbada.⁴⁸⁸

Percebemos que a grande ironia machadiana reside na banalidade da história, na desconstrução de crenças do senso comum. A tragédia cotidiana e a estupidez humana são ironizadas. O clima trágico instala-se no cotidiano, no vulgar, no corriqueiro. O grande vilão apresentado é a sordidez social. Camilo ignora todos os sinais e caminha para seu destino, aliás, muito comum na sociedade em que vivia para aqueles que se aventuravam com a mulher alheia. A mulher era propriedade do marido. Machado nos oferece com esse conto uma paródia da tradição grega trágica. Castello afirma que “[...] devemos considerar a filiação da obra de Machado de Assis às impressões poderosas que lhe deixaram a leitura de trágicos gregos e de Shakespeare”⁴⁸⁹. Nas tragédias, a exemplo de *Édipo Rei* de Sófocles, ou *Macbeth* de Shakespeare, o trágico se instaura porque o herói tenta driblar o seu destino vaticinado por algum oráculo e pela *hybris* acaba pagando caro. O fato de serem no oráculo é que acaba fazendo com que os heróis caminhem para a tragédia e cumpram o vaticínio. Em *Édipo Rei*, justamente pelo herói tentar assegurar-se de que não cumpriria a profecia oracular, ou seja, matar seu pai e desposar sua mãe, que ele se afasta de seus pais adotivos e vai ao encontro de seu temido destino. Em *Macbeth*, também o herói, por acreditar na profecia das três bruxas, padece pela sua *hybris* e vai ao encontro de sua tragédia. Macbeth, general do exército do rei da Escócia foi consumido pelas profecias de três bruxas. A primeira de que seriathane de Glamis, a segunda de que seriathane de Cawdor e a terceira de que seria rei. As duas primeiras profecias se cumprem inesperadamente. Lady Macbeth convence o esposo a, então, matar o rei Duncan da Escócia para que a terceira profecia se concretizasse. Quanto a Banquo foi profetizado que geraria rei, embora rei não fosse. Sendo assim, Macbeth envia assassinos para exterminar seu amigo Banquo e seu filho Fleance para que o restante da profecia não se concretizasse. Fleance consegue escapar, mas seu pai é morto. Macbeth vai até as bruxas buscando respostas proféticas. Três aparições são invocadas e mais três profecias reveladas: para que Macbeth tome cuidado com o thane de Fife – Macduff; que ninguém nascido de mulher poderia fazer mal a ele; que Macbeth não seria vencido até que o bosque de Birnam não avançasse contra ele ao alto Dunsinane. Macbeth, então, interpreta as profecias de forma otimista para si, crendo-se invencível, porém, termina morto por Macduff. Logo, percebemos em Shakespeare, o uso oracular, profético advindo da tradição clássica das tragédias gregas em que o vaticínio ocorre de forma ambígua, assim como a interpretação é sempre otimista

⁴⁸⁸ Moisés, 2001, p. 30.

⁴⁸⁹ Castello, 2008, p. 160.

para si por parte do intérprete, que movido pela *hybris*, acaba sofrendo as consequências de suas ações ao final da história. Dessa forma, analisamos Camilo como um herói trágico às avessas. Mesmo descrente, procura o oráculo na figura da cartomante, opta por acreditar em sua predição e segue seu destino ignorando as pistas, a realidade que evidencia o engano. Ele, buscando a salvação não encontrada em seu ceticismo, aceita, desesperadamente, como verdadeiras as adivinhações da cartomante, optando pela predição pelo fato dela ser mais otimista para si. Sá Rego observa que “esta manipulação irreverente das tradições literárias europeias foi feita sobretudo através da paródia, prática tão característica da tradição luciânica”.⁴⁹⁰ Em seu estudo, analisa a filiação de Machado à tradição de sátira menipeia ligada ao grego Luciano de Samósata. Seus estudos apontam a paródia, utilizada largamente por Machado, como reverberação dessa tradição, especialmente nos textos da dita segunda fase, na qual “A cartomante” se encaixa. Através da análise de romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, constrói um perfil de paródia machadiana envolvendo tradição e inovação nas obras do bruxo.

Para Sá Rego, a “tradição da sátira menipeia se caracteriza por um estilo fragmentário, descontínuo e não-discursivo. Tal estilo se adapta perfeitamente à visão de mundo sério-cômica do *spoudogeloion*⁴⁹¹, tão típica da tradição luciânica”.⁴⁹² O crítico ainda afirma que essa visão de mundo caracteriza a segunda fase da obra romanesca de Machado. No conto em análise, percebemos essa mistura de assuntos sérios, a exemplo das práticas normatizadas como solução moral para os casos de adultério – a morte dos amantes, com assuntos triviais, a exemplo das consultas à cartomante. Machado utiliza “a pena da galhofa com a tinta da melancolia” ao casar em seus textos esses assuntos. A galhofa representa o trivial, enquanto a melancolia o sério, como bem observou Sá Rego. Ademais, declara:

Através da tradição luciânica – com Erasmo, Burton, Sterne e Machado de Assis, entre outros – ele [*o espírito spoudogeloios*] reaparecerá na literatura ocidental, com pensadores sério-cômicos que se burlam do dogmatismo e das inconsistências de todas as seitas e sistemas filosóficos, numa sátira de tipo não-moralizante.⁴⁹³

Segundo Meyer, Machado “era, como escritor, um ser subterrâneo, demoníaco, trágico, perverso no seu ódio à vida, um monstro cerebral que esfolava com cuidado e

⁴⁹⁰ Sá Rego, 1989, p. 119.

⁴⁹¹ *Spoudogeloion* é um termo proveniente da tradição grega composto de “sério” (*spoudaion*) e “risível” (*geloion*), ou seja, nele está contida a ideia da coexistência da seriedade e da comicidade sem intenção moralizante.

⁴⁹² Sá Rego, 1989, p. 146.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 63.

perfeição as suas criaturas”⁴⁹⁴, possuidor de um pensamento niilista. Já Candido caracteriza a obra machadiana como “lúcida e desencantada”⁴⁹⁵. Ademais, para Carpeaux, “Machado não tem fé nem ideais. Só viu a realidade, a existência humana, sem amor, sem ódio, sem esperança”⁴⁹⁶. Diante disso, podemos relacionar esse pessimismo, ceticismo e desencanto presente no autor à maneira como é encarada a paródia trágica construída em “A cartomante”, repleta de ironia e com um humor cáustico. Nesse conto, o discurso oracular é utilizado para enganar as personagens Rita e Camilo, uma vez que a cartomante é uma charlatã e não uma sibila conforme já demonstrado anteriormente. Machado está, na verdade, expondo uma crítica à hipocrisia social que oficialmente desdenha de adivinhos, mas que secretamente se utiliza de seus “dons proféticos” quando lhe convém.

Como apresentado, a paródia machadiana presente neste conto reside em um rebaixamento do trágico grego. Ao invés de personagens elevadas, há personagens comuns do cotidiano carioca, por exemplo. Por outro lado, o autor fluminense demonstra a sobrevida do trágico, conforme proposta de Terry Eagleton de que “a tragédia sobrevive até a era moderna”⁴⁹⁷. Em nossa concepção, o trágico está imiscuído no conto que contém muitos elementos emulados da versão grega. Conforme visto no capítulo um, Aristóteles dizia que o efeito pretendido pela tragédia era, despertando terror e piedade, proceder à catarse dessas emoções na plateia. Em “A cartomante”, entendemos que, de certa maneira, essa catarse é alcançada, uma vez que o leitor sente compaixão, piedade pelos amantes mortos e, ao mesmo tempo, também sente terror, medo pelo assassinato brutal, e abrupto, do desenlace do enredo. Nesse sentido, Eagleton sugere que “a fórmula, por mais sedutora que seja, sugere algo da dialética da alteridade e da intimidade que a tragédia pode envolver. Falando de maneira geral, compaixão é uma questão de intimidade, enquanto medo é uma reação à alteridade”⁴⁹⁸. Edgar Allan Poe, em “A filosofia da composição”, destaca a importância da unidade de efeito, entendida como uma emoção, parecida com a catarse aristotélica e também utilizada por Machado na construção do conto em estudo.

Por fim, com a presente análise, procuramos evidenciar a forma como Machado se utiliza do discurso oracular no conto “A cartomante”, além de buscar a origem na Antiguidade clássica para justificar tal uso subvertido pelo autor. Através de uma paródia trágica dos textos antigos, mostra-se uma sordidez social implícita na aparente banalidade dos acontecimentos.

⁴⁹⁴ Meyer, 2008, p. 9.

⁴⁹⁵ Candido, 1977, p. 22.

⁴⁹⁶ Carpeaux, 2020, p. 27.

⁴⁹⁷ Eagleton, 2013, p. 268.

⁴⁹⁸ Ibidem, p. 228.

A predição da cartomante apresenta-se na história como uma forma de logro, de engano e não representação do sobrenatural, de predição de futuro conforme mostrado neste estudo. Machado também anuncia o desfecho do conto através de elementos prospectivos, de pistas deixadas progressivamente na história.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizarmos nosso trabalho, esperamos ter sido capazes de demonstrar que ambos os contos analisados têm grande potencial dramático, além de serem categorizados como anedóticos. O primeiro é ainda incipiente enquanto o segundo é um texto mais complexo, denso. Apesar de representarem temporalidades distintas em relação ao amadurecimento do autor, avançam na estrutura irônica e paródica. Enquanto o riso, a ironia no primeiro texto é faceto, segundo Afrânio Coutinho, o do segundo texto é luciânico, uma mistura de seriedade com comicidade. O riso da personagem Cecília em “O oráculo” é um riso advindo de uma trama, de um artil, quase uma brincadeira, que o aproxima estreitamente do argumento básico da comédia nova grega e depois plautina, por exemplo. Já o riso presente em “A cartomante” é um riso dotado de ironia, mais destruidor, representando um Machado que já tende ao “pirronismo niilista”, segundo exposto por Augusto Meyer. O humorismo, então, se confunde com a tragédia na visão de Meyer, sendo um humorismo mais próximo do pessimismo, conforme Coutinho. A forma de invocar a tradição é nitidamente mais elaborada no segundo texto.

Diante do exposto, com o presente trabalho, pretendemos discutir a forma como a tradição oracular foi utilizada pelo autor Machado de Assis tendo por base dois contos contrastivos: “O oráculo” (1866) e “A cartomante” (1884). Dessa forma, tentamos evidenciar como o autor supracitado utilizou-se da predição, logo dos oráculos, além de demonstrar como ele a emulou baseando-se em uma técnica oriunda da tradição clássica: *aemulatio*. Nossa hipótese inicial foi que Machado de Assis buscou na tradição clássica – especialmente na tragédia e comédia greco-latina – emular o oráculo subvertendo-o e, de forma prospectiva, já anunciar o desfecho da narrativa, brincando com o engano – essencial na matriz oracular – ao empregá-lo através de recursos como paródia, ironia e humor.

Os oráculos, conforme se demonstrou aqui, desempenharam uma importante função no mundo greco-romano e, por conseguinte, converteram-se em *tópos* literário de grande longevidade no ocidente. Ademais, consolidaram-se como sustentação dos gêneros altos, sob a visão aristotélica. Eles foram apropriados e subvertidos, ao longo do tempo, por Luciano de Samósata, Shakespeare, até culminar em Machado de Assis. Dessa forma, a temática abordada, assim como sua trajetória e as técnicas utilizadas para tal abordagem se mostram interessantes e relevantes como objeto de estudo.

Por meio da presente pesquisa, esperamos ter contribuído para ampliar a compreensão acerca do tema, na contemporaneidade, sob a ótica de uma tópica literária, não mais apenas

sob o viés religioso, muito comum ao nos referirmos aos oráculos. Além disso, nossa contribuição alcança também a discussão acerca do processo de amadurecimento do autor, suas técnicas, uso de procedimentos literários, além de resgatar suas origens de inspiração e alvo de subversão em seu processo de escrita. Assim, o oráculo é, então, empregado como uma forma de logro, de verdadeira armadilha, motivando o engano ao intérprete – parte interessada nele no que tange ao desfecho otimista para si – representando uma vantagem, sempre lucrativo para o consulente; além de ser utilizado também como um artil para a trama descrita.

A partir da análise do *corpus*, ou seja, dos dois contos supramencionados, confirmamos nossa hipótese de subversão do oráculo a partir da paródia trágica, por meio do rebaixamento da tópica oracular instalado no cotidiano, no vulgar, no corriqueiro e da ironia da concepção de destino pressuposta no horizonte do pensamento trágico por Machado, além da utilização de elementos prospectivos ao longo da história. Nossos objetivos foram, portanto, alcançados ao demonstrarmos, via análises apresentadas, que o oráculo ora foi empregado como um instrumento da trama – no caso do conto “O oráculo” – ora como vantagem a quem o consultasse – no caso de “A cartomante”. O uso do discurso oracular foi empregado por Machado sempre seguindo a linha luciânica numa ótica parodística e irônica através do uso rebaixado da tradição, conforme demonstrado.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGNOLON, Alexandre. Da tragédia ao romance: *Os Maias* (1888) de Eça de Queirós e a descrição do espaço como alegoria trágica. *In: Caletrosópio*. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, v. 6, n. 1, 2018. p. 95-107.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A um bruxo, com amor. *In: A vida passada a limpo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 47-49.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa, 4. ed. [s.l.]: Imprensa Nacional, 1994.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1899. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/23-romance>. Acesso em: 19 out. 2020.

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 2005.

ASSIS, Machado de. Literatura realista: O primo Basílio, romance do Sr. Eça de Queirós. *In: Machado de Assis: crítica literária e textos diversos / org. Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek, Daniela Mantarro Callipo*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 467-474.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/23-romance>. Acesso em: 20 out. 2020.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade. *In: Machado de Assis: crítica literária e textos diversos / org. Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek, Daniela Mantarro Callipo*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 429-441.

ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1872. Disponível em: <https://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/23-romance>. Acesso em: 31 out. 2021.

ASSIS, Machado de. *Todos os contos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. v. 1, 2 e 3.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso em Dostoiévski. *In: Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018. p. 207-310.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAPTISTA, Abel Barros. A emenda de Séneca – Machado de Assis e a forma do conto. *In: Teresa*. Revista de Literatura Brasileira 6/7. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: Editora 34: Imprensa Oficial, 2006.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. *In: Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 73-125.

- BRANDÃO, Jacyntho Lins. A Grécia de Machado de Assis. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika. *O novo milênio: interfaces linguísticas e literárias*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001. p. 351-374.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do Hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v. II. Petrópolis: Vozes, 1987.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 15-32.
- CARPEAUX, Otto Maria. Contos de Machado de Assis. In: *Teresa*, [S. l.], v. 1, n. 20, p. 23-48, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/168394>. Acesso em: 31 jan. 2022.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. 2. ed. rev. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.147-163.
- COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Coleção Afrânio Peixoto, da Academia Brasileira de Letras, v. 15, 1990.
- DIONÍSIO. *Tratado da imitação*. Editado por Raul Rosado Fernandes. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa, 1986. p. 45-69.
- DIXON, Paul. Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis. In: *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução Alzira Allegro. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Tradução, introdução e notas Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2. ed. 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2018.

FLOWER, Michael Attyah. *The seer in Ancient Greece*. Berkeley: University of California Press, 2008.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Tradução Simone Lopes de Mello. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Edusp, 2011.

GLEDSON, John. O machete e o violoncelo: introdução a uma antologia dos contos de Machado de Assis. In: *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 35-69.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. 2. ed. São Paulo: Nankin: Edusp, 2012.

HANSEN, João Adolfo. Dom Casmurro: simulacro e alegoria. In: *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2008. p. 143-177.

HERÁCLITO. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O homem cordial. In: *Raízes do Brasil*. 26. ed. 14 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 139-151.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Italo Calvino. São Paulo: Editora 34, 3. ed. 2. reimp., 2020.

HUNTER, R. L. *A comédia nova da Grécia e de Roma*. Trad. Rodrigo Tadeu Gonçalves *et al.* Curitiba: Ed. UFPR, 2010.

LESKY, Albin. *Tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LUCIANO. *Biografia literária: Luciano de Samosata*. Org. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MARTINS, Edson Ferreira. A poética da dissimulação: sobre a apropriação da história romana em um episódio de Dom Casmurro. In: *Caletrosópio*. Ouro Preto, UFOP, v. 6, n. 1, 2018.

MARTINS, Edson Ferreira. Machado de Assis, leitor de Homero. In: *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [S. l.], v. 33, n. 1, 2020. p. 227-244.

MASSA, Jean-Michel. A biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p. 21-97.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira - I*. 4. ed. ampl. São Paulo: É Realizações, 2016.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis (1935-1958)*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: ficção e utopia*. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

OLIVEIRA, Silvana. *Teoria da literatura III*. [s.l.]: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho. In: CARVALHO, R.N.B. *Metamorfoses em tradução*. Supervisor: Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto. 158f. Trabalho de conclusão (Pós-doutoramento) – Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://vdocuments.net/reader/full/metamorfosesovidio-raimundocarvalho>. Acesso em: 26 jan. 2022.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLAUTO. *O truculento*. Tradução do latim, introdução e notas Adriano Milho Cordeiro. 1. ed. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos; Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/2397/9/plauto_truculento.pdf. Acesso em: 21 abr. 2021.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. p. 911-920.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROCHA, João Cezar de Castro. William Shakespeare as a non-hegemonic author? Shakespearean form and the poetics of emulation. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. [S. l.], v.21, n. 37, 2019. p. 81-92. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/530/705>. Acesso em: 28 nov. 2021.

RUSSELL, D. A. De imitatione. In: *Creative imitation and latin literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. p. 1-16.

SÁ REGO, Enylton de. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SANTIAGO, Silviano. Jano, Janeiro. In: *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira 6/7. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: Editora 34: Imprensa Oficial, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. *In: Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 27-46.

SCHNAIDERMAN, Boris. “O Alienista”, um conto dostoiévskiano? *In: Teresa*. Revista de Literatura Brasileira 6/7. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: Editora 34: Imprensa Oficial, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017.

SÓFOCLES. *Édipo Rei de Sófocles*. Tradução Trajano Vieira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006. p. 1 a 67.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução Anna Lia A. de Almeida Prado *et al.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. *In: Teresa*. Revista de Literatura Brasileira [4 1 5]; São Paulo, 2004. p. 13-79.

ANEXOS

Anexo A

O oráculo⁴⁹⁹

Conheci outrora um sujeito que era um exemplo de quanto pode a má fortuna quando se dispõe a perseguir um pobre mortal.

Leonardo (era o nome dele) começara por ser mestre de meninos, mas tão mal se houve que no fim de um ano perdera o pouco que possuía e achou-se reduzido a três alunos.

Tentou depois um emprego público, arranjou as cartas de empenho necessárias, chegou mesmo a dar um voto contra as suas convicções, mas quando tudo lhe sorria, o ministério, na forma do geral costume, achou contra si a maioria da véspera e pediu demissão. Subiu um ministério do seu partido, mas o infeliz tinha-se tornado suspeito ao partido por causa do voto e teve uma resposta negativa.

Auxiliado por um amigo da família, abriu uma casa de comércio; mas, tanto a sorte, como a velhacaria de alguns empregados, deram com a casa em terra, e o nosso negociante levantou as mãos para o céu quando os credores concordaram em receber certa quantia inferior ao débito, isto em tempo indeterminado.

Dotado de alguma inteligência e levado pela necessidade mais que pelo gosto, fundou uma gazeta literária; mas os assinantes, que eram da massa dos que preferem ler sem pagar a impressão, deram à gazeta de Leonardo uma morte prematura no fim de cinco meses.

Entretanto, subiu de novo o partido a que ele sacrificara a sua consciência e pelo qual sofrera os ódios de outro. Leonardo foi a ele e lembrou-lhe o direito que tinha à sua gratidão; mas a gratidão não é a bossa principal dos partidos, e Leonardo teve de ver-se preterido por algumas influências eleitorais de quem os novos homens dependiam.

Nesta sucessão de contratempos e azares, Leonardo não chegara a perder a confiança na Providência. Doíam-lhe os golpes sucessivos, mas, uma vez recebidos, ele preparava-se para tentar de novo a fortuna, fundado neste pensamento que havia lido, não me lembra aonde: "A fortuna é como as mulheres, vence-a a tenacidade".

Preparava-se, pois, a tentar novo assalto, e para isso tinha arranjado uma viagem ao Norte, quando viu pela primeira vez Cecília B..., filha do negociante Atanásio B...

⁴⁹⁹ Texto extraído na íntegra de: ASSIS, Machado de. *Todos os contos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. v. 3. p. 40-46.

Os dotes desta moça consistiam nisto: um rosto simpático e cem contos limpos, em moeda corrente. Era a menina dos olhos de Atanásio. Só constava que tivesse amado uma vez, e o objeto do seu amor era um oficial de marinha de nome Henrique Paes. O pai opôs-se ao casamento por antipatizar com o genro, mas parece que Cecília não amava muito Henrique, visto que apenas chorou um dia, acordando no dia seguinte tão fresca e alegre como se lhe não houvesse empalmado um noivo.

Dizer que Leonardo se apaixonou por Cecília é mentir à história, e eu prezo, antes de tudo, a verdade dos fatos e dos sentimentos; mas é por isso mesmo que eu devo dizer que Cecília não deixou de fazer alguma impressão em Leonardo.

O que causou profunda impressão no ânimo do nosso mal-aventurado e conquistou desde logo todos os seus afetos, foram os cem contos que a pequena trazia em dote. Leonardo não hesitou em abençoar o mau destino que tanto o perseguira para atirar-lhe aos braços uma fortuna daquela ordem.

Que impressão produziu Leonardo no pai de Cecília? Boa, excelente, maravilhosa. Quanto à menina, recebeu-o indiferente. Leonardo confiou em que venceria a indiferença da filha, visto que já possuía a simpatia do pai.

Em todo o caso desfez a viagem.

A simpatia de Atanásio foi ao ponto de fazer de Leonardo um comensal indispensável. À espera do mais, o mal-aventurado Leonardo foi aceitando aqueles adiantamentos.

Dentro de pouco tempo era ele um íntimo da casa.

Um dia Atanásio mandou chamar Leonardo ao gabinete e disse-lhe com ar paternal:

— Tem sabido corresponder à minha estima. Vejo que é um bom moço, e segundo me disse tem sido infeliz.

— É verdade — respondeu Leonardo, sem poder conter um sorriso de júbilo que lhe assomou aos lábios.

— Pois bem, depois de estudá-lo tenho resolvido fazê-lo aquilo que o céu não me concedeu: um filho.

— Ah!

— Espere. Já o é pela estima, quero que o seja pelo auxílio à nossa casa. Tem, desde já, um emprego no meu estabelecimento.

Leonardo ficou um pouco enfiado; esperava que o próprio velho fosse oferecer-lhe a filha, e apenas recebia dele um emprego. Mas depois refletiu; um emprego era aquilo que depois de tanto cuidado vinha encontrar; não era pouco; e daí podia ser que lhe resultasse mais tarde o casamento.

Assim, respondeu beijando as mãos do velho:

— Oh! obrigado!

— Aceita, não?

— Oh! sem dúvida!

O velho ia levantar-se quando Leonardo, tomando subitamente uma resolução, fê-lo conservar-se na cadeira.

— Mas, escute...

— O que é?

— Não quero ocultar-lhe uma coisa. Devo-lhe tantas bondades que não posso deixar de ser inteiramente franco. Eu aceito o ato de generosidade com uma condição. Amo D. Cecília com todas as forças de minha alma. Vê-la é aumentar este amor já tão ardente e tão poderoso. Se o coração de V.S.^a leva a generosidade ao ponto de me admitir na sua família, como me admite na sua casa, aceito. De outro modo é sofrer de um modo que está acima das forças humanas.

Em honra da perspicácia de Leonardo devo dizer que, se ele ousou arriscar assim o emprego, foi por ter descoberto em Atanásio uma tendência para dar-lhe todas as felicidades.

Não se enganou. Ouvindo aquelas palavras, o velho abriu os braços a Leonardo e exclamou:

— Oh! Se eu não desejo outra coisa!

— Meu pai! — exclamou Leonardo abraçando o pai de Cecília.

O quadro tornou-se comovente.

— De há muito — disse Atanásio —, que eu noto a impressão produzida por Cecília e pedia no meu íntimo que uma tão feliz união se pudesse efetuar. Creio que agora nada se oporá. Minha filha é uma menina sisuda, não deixará de corresponder ao seu afeto. Quer que lhe fale já ou esperemos?

— Como queira...

— Ou antes, seja franco; possui o amor de Cecília?

— Não posso dar uma resposta positiva. Creio que não lhe sou indiferente.

— Eu me incumbo de investigar o que há. Demais, a minha vontade há de entrar por muito neste negócio; ela é obediente...

— Oh! forçada, não!

— Qual forçada! É sisuda e há de ver que lhe convém um marido inteligente e laborioso...

— Obrigado!

Separaram-se os dois.

No dia seguinte devia Atanásio instalar o seu novo empregado.

Nessa mesma noite, porém, o velho tocou no assunto de casamento à filha. Começou por perguntar-lhe se acaso não tinha vontade de casar-se. Ela respondeu que não havia pensado nisso; mas disse-o com um sorriso tal que o pai não hesitou em declarar que tivera um pedido formal da parte de Leonardo.

Cecília recebeu o pedido sem dizer palavra; depois, com o mesmo sorriso, disse que ia consultar o oráculo.

O velho não deixou de admirar-se com esta consulta de oráculo e interrogou a filha sobre a significação das suas palavras.

— É muito simples — disse ela —, vou consultar o oráculo. Nada faço sem consultar; não dou uma visita, não faço a menor cousa sem consultá-lo. Este ponto é importante; como vê, não posso deixar de consultá-lo. Farei o que ele mandar.

— É esquisito! mas que oráculo é esse?

— É segredo.

— Mas posso dar esperanças ao rapaz?

— Conforme; depende do oráculo.

— Ora, tu estás caçoando comigo...

— Não, meu pai, não.

Era necessário conformar-se à vontade de Cecília, não porque realmente fosse imperiosa, mas porque no modo e no sorriso com que a moça falou o pai descobriu que ela aceitava o noivo e apenas fazia aquilo por espírito de casquilhice.

Quando Leonardo soube da resposta de Cecília não deixou de ficar um tanto atrapalhado. Mas Atanásio tranquilizou-o comunicando ao pretendente as suas impressões.

No dia seguinte é que Cecília devia dar a resposta do oráculo. A intenção do velho Atanásio estava decidida; no caso de ser contrária a resposta do misterioso oráculo, ele persistiria em obrigar a filha a casar com Leonardo. Em todo o caso far-se-ia o casamento.

Ora, no dia apazado apresentaram-se em casa de Atanásio duas sobrinhas dele, casadas ambas, e de muito tempo retiradas da casa do tio pelo interesse que tinham tomado por Cecília quando esta quis casar-se com Henrique Paes. A menina reconciliou-se com o pai; mas as duas sobrinhas, não.

— A que lhes devo esta visita?

— Viemos pedir-lhe desculpa do nosso erro.

— Ah!

— Tinha razão, meu tio; e, demais, parece que há um novo pretendente.

— Como souberam?

Cecília mandou-nos dizer.

— Vêm então opor-se?

— Não; apoiar.

— Ora, graças a Deus!

— Nosso desejo é que Cecília se case, com este ou com aquele; é todo o segredo da nossa intervenção em favor do outro.

Feita assim a reconciliação, Atanásio participou às sobrinhas o que havia e qual a resposta de Cecília. Disse igualmente que era aquele o dia marcado pela moça para dar a resposta do oráculo. Riram-se todos da singularidade do oráculo, mas resolveram esperar a resposta dele.

— Se for contrária, apoiar-me-ão?

— Decerto — responderam as duas sobrinhas.

Os maridos destas chegaram pouco depois.

Enfim apareceu Leonardo de casaca preta e gravata branca, traje muito diverso daquele com que os antigos iam buscar as respostas dos oráculos de Delfos e de Dodona. Mas, cada tempo e cada terra com seu uso.

Durante todo o tempo em que as duas moças, os maridos e Leonardo estavam de conversa, Cecília demorava-se no seu quarto consultando, dizia ela, o oráculo.

A conversa versou a respeito do assunto que reunia a todos.

Enfim, seriam oito horas da noite quando Cecília apareceu na sala.

Todos foram a ela.

Depois de feitos os primeiros cumprimentos, Atanásio, meio sério, meio risonho, perguntou à filha:

— Então? que disse o oráculo?

— Ah! meu pai! o oráculo disse que não!

— Então o oráculo — continuou Atanásio — é contrário ao teu casamento com o Sr. Leonardo?

— É verdade.

— Pois sinto dizer que sou de opinião contrária ao senhor oráculo, e como a minha pessoa é conhecida enquanto a do senhor oráculo é inteiramente misteriosa, há de fazer-se o que eu quiser, mesmo apesar do senhor oráculo.

— Ah! não!

— Como, não? Queria ver isso! Se eu aceitei essa ideia de consultar bruxarias foi para brincar. Nunca me passou pela cabeça ceder lá às decisões de oráculos misteriosos. Tuas primas são de minha opinião. E demais, eu quero desde já saber que bruxarias são essas... Meus senhores, vamos descobrir o tal oráculo.

A este tempo apareceu um vulto na porta e disse:

— Não precisa!

Todos voltaram-se para ele. O vulto deu alguns passos e parou no meio da sala. Tinha um papel na mão.

Era o oficial de marinha de que falei acima, trajando casaca e luva branca.

— Que faz aqui o senhor? — perguntou o velho espumando de raiva.

— Que faço? Sou o oráculo.

— Não aturo caçoadas desta natureza. Com que direito se acha neste lugar?

Henrique Paes por única resposta deu a Atanásio o papel que trazia na mão.

— Que é isto?

— É a resposta à sua pergunta.

Atanásio chegou-se para a luz, tirou os óculos do bolso, pô-los no nariz e leu o papel.

Durante este tempo, Leonardo tinha a boca aberta sem compreender nada.

Quando o velho chegou ao meio do escrito que tinha na mão, voltou-se para Henrique e disse com o maior grau de assombro:

— O senhor é meu genro!

— Com todos os sacramentos da igreja. Não leu?

— E se isto for falso!

— Alto lá — acudiu um dos sobrinhos —, nós fomos os padrinhos, e estas senhoras, as madrinhas do casamento de nossa prima D. Cecília B... com o Sr. Henrique Paes, o qual se efetuou há um mês no oratório de minha casa.

— Ah! — disse o velho caindo numa cadeira.

— Mais esta! — exclamou Leonardo procurando sair sem ser visto.

Epílogo

Se perdeu a noiva, e tão ridiculamente, nem por isso Leonardo perdeu o lugar. Declarou ao velho que faria um esforço, mas que ficava para corresponder à estima que o velho lhe tributava.

Mas estava escrito que a sorte tinha de perseguir o pobre rapaz.

Daí a quinze dias Atanásio foi acometido de uma congestão de que morreu.

O testamento, que fora feito um ano antes, nada deixava a Leonardo.

Quanto à casa, teve de liquidar-se. Leonardo recebeu a importância de quinze dias de trabalho.

O mal-aventurado deu o dinheiro a um mendigo e foi atirar-se ao mar, na praia de Icaraí.

Henrique e Cecília vivem como Deus com os anjos.

Jornal das Famílias, janeiro de 1866.

ANEXO B

A cartomante⁵⁰⁰

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.

— Ria, ria. Os homens são assim; não acreditam em nada. Pois saiba que fui, e que ela adivinhou o motivo da consulta, antes mesmo que eu lhe dissesse o que era. Apenas começou a botar as cartas, disse-me: "A senhora gosta de uma pessoa...". Confessei que sim, e então ela continuou a botar as cartas, combinou-as, e no fim declarou-me que eu tinha medo de que você me esquecesse, mas que não era verdade...

— Errou! — interrompeu Camilo, rindo.

— Não diga isso, Camilo. Se você soubesse como eu tenho andado, por sua causa. Você sabe; já lhe disse. Não ria de mim, não ria...

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

— Qual saber! Tive muita cautela, ao entrar na casa.

— Onde é a casa?

— Aqui perto, na rua da Guarda Velha; não passava ninguém nessa ocasião. Descansa; eu não sou maluca.

Camilo riu outra vez:

— Tu crês de veras nessas cousas? — perguntou-lhe.

Foi então que ela, sem saber que traduzia Hamlet em vulgar, disse-lhe que havia muita coisa misteriosa e verdadeira neste mundo. Se ele não acreditava, paciência; mas o certo é que a cartomante adivinhara tudo. Que mais? A prova é que ela agora estava tranquila e satisfeita.

Cuido que ele ia falar, mas reprimiu-se. Não queria arrancar-lhe as ilusões. Também ele, em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de crendices, que a

⁵⁰⁰ Texto extraído na íntegra de: ASSIS, Machado de. *Todos os contos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. v. 2. p. 153-160.

mãe lhe incutiu 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. Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento: limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando.

Separaram-se contentes, ele ainda mais que ela. Rita estava certa de ser amada; Camilo não só o estava, mas via-a estremecer e arriscar-se por ele, correr às cartomantes, e, por mais que a repreendesse, não podia deixar de sentir-se lisonjeado. A casa do encontro era na antiga rua dos Barbonos, onde morava uma comprovinciana de Rita. Esta desceu pela rua das Mangueiras, na direção de Botafogo, onde residia; Camilo desceu pela da Guarda Velha, olhando de passagem para a casa da cartomante.

Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela. Os dois primeiros eram amigos de infância. Vilela seguiu a carreira de magistrado. Camilo entrou no funcionalismo, contra a vontade do pai, que queria vê-lo médico; mas o pai morreu, e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranhou um emprego público. No princípio de 1869, voltou Vilela da província, onde casara com uma dama formosa e tonta; abandonou a magistratura e veio abrir banca de advogado. Camilo arranhou-lhe casa para os lados de Botafogo, e foi a bordo recebê-lo.

— É o senhor? — exclamou Rita, estendendo-lhe a mão. — Não imagina como meu marido é seu amigo, falava sempre do senhor.

Camilo e Vilela olharam-se com ternura. Eram amigos deveras.

Depois, Camilo confessou de si para si que a mulher do Vilela não desmentia as cartas do marido. Realmente, era graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa. Era um pouco mais velha que ambos: contava trinta anos, Vilela, vinte e nove e Camilo, vinte e seis. Entretanto, o porte grave de Vilela fazia-o parecer mais velho que a mulher, enquanto Camilo era um ingênuo na vida moral e prática. Faltava-lhe tanto a ação do tempo, como os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos. Nem experiência, nem intuição.

Uniram-se os três. Convivência trouxe intimidade. Pouco depois morreu a mãe de Camilo, e nesse desastre, que o foi, os dois mostraram-se grandes amigos dele. Vilela cuidou do enterro, dos sufrágios e do inventário; Rita tratou especialmente do coração, e ninguém o faria melhor.

Como daí chegaram ao amor, não o soube ele nunca. A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela, era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. *Odor di femmina*: eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio. Liam os mesmos livros, iam juntos a teatros e passeios. Camilo ensinou-lhe as damas e o xadrez e jogavam às noites; ela, mal, ele, para lhe ser agradável, pouco menos mal. Até aí as cousas. Agora a ação da pessoa, os olhos teimosos de Rita, que procuravam muita vez os dele, que os consultavam antes de o fazer ao marido, as mãos frias, as atitudes insólitas. 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.

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

Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos. Camilo teve medo, e, para desviar as suspeitas, começou a rarear as visitas à casa de Vilela. Este notou-lhe as ausências. Camilo respondeu que o motivo era uma paixão frívola de rapaz. Candura gerou astúcia. As ausências prolongaram-se, e as visitas cessaram inteiramente. Pode ser que entrasse também nisso um pouco de amor-próprio, uma intenção de diminuir os obséquios do marido, para tornar menos dura a aleivosia do ato.

Foi por esse tempo que Rita, desconfiada e medrosa, correu à cartomante para consultá-la sobre a verdadeira causa do procedimento de Camilo. Vimos que a cartomante restituiu-lhe a confiança, e que o rapaz repreendeu-a por ter feito o que fez. Correram ainda algumas semanas. Camilo recebeu mais duas ou três cartas anônimas, tão apaixonadas, que não podiam ser advertência da virtude, mas despeito de algum pretendente; tal foi a opinião

de Rita, que, por outras palavras mal compostas, formulou este pensamento: — a virtude é preguiçosa e avara, não gasta tempo nem papel; só o interesse é ativo e pródigo.

Nem por isso Camilo ficou mais sossegado; temia que o anônimo fosse ter com Vilela, e a catástrofe viria então sem remédio. Rita concordou que era possível.

— Bem — disse ela —; eu levo os sobrescritos para comparar a letra com a das cartas que lá aparecerem; se alguma for igual, guardo-a e rasgo-a...

Nenhuma apareceu; mas daí a algum tempo Vilela começou a mostrar-se sombrio, falando pouco, como desconfiado. Rita deu-se pressa em dizê-lo ao outro, e sobre isso deliberaram. A opinião dela é que Camilo devia tornar à casa deles, tatear o marido, e pode ser até que lhe ouvisse a confidência de algum negócio particular. Camilo divergia; aparecer depois de tantos meses era confirmar a suspeita ou denúncia. Mais valia acautelarem-se, sacrificando-se por algumas semanas. Combinaram os meios de se corresponderem, em caso de necessidade, e separaram-se com lágrimas.

No dia seguinte, estando na repartição, recebeu Camilo este bilhete de Vilela: "Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora.". Era mais de meio-dia. Camilo saiu logo; na rua, advertiu que teria sido mais natural chamá-lo ao escritório; por que em casa? Tudo indicava matéria especial, e a letra, fosse realidade ou ilusão, afigurou-se-lhe trêmula. Ele combinou todas essas cousas com a notícia da véspera.

— Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora — repetia ele com os olhos no papel.

Imaginariamente, viu a ponta da orelha de um drama, Rita subjugada e lacrimosa, Vilela indignado, pegando da pena e escrevendo o bilhete, certo de que ele acudiria, e esperando-o para matá-lo. Camilo estremeceu, tinha medo: depois sorriu amarelo, e em todo caso repugnava-lhe a ideia de recuar, e foi andando. De caminho, lembrou-se de ir a casa; podia achar algum recado de Rita, que lhe explicasse tudo. Não achou nada, nem ninguém. Voltou à rua, e a ideia de estarem descobertos parecia-lhe cada vez mais verossímil; era natural uma denúncia anônima, até da própria pessoa que o ameaçara antes; podia ser que Vilela conhecesse agora tudo. A mesma suspensão das suas visitas, sem motivo aparente, apenas com um pretexto fútil, viria confirmar o resto.

Camilo ia andando inquieto e nervoso. Não relia o bilhete, mas as palavras estavam decoradas, diante dos olhos, fixas; ou então — o que era ainda pior —, eram-lhe murmuradas ao ouvido, com a própria voz de Vilela. "Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora." Ditas assim, pela voz do outro, tinham um tom de mistério e ameaça. Vem, já, já, para quê? Era perto de uma hora da tarde. A comoção crescia de minuto a minuto. Tanto

imaginou o que se iria passar, que chegou a crê-lo e vê-lo. Positivamente, tinha medo. Entrou a cogitar em ir armado, considerando que, se nada houvesse, nada perdia, e a precaução era útil. Logo depois rejeitava a ideia, vexado de si mesmo, e seguia, picando o passo, na direção do largo da Carioca, para entrar num tálburi. Chegou, entrou e mandou seguir a trote largo.

"Quanto antes, melhor", pensou ele; "não posso estar assim..."

Mas o mesmo trote do cavalo veio agravar-lhe a comoção. O tempo voava, e ele não tardaria a entestar com o perigo. Quase no fim da rua da Guarda Velha, o tálburi teve de parar; a rua estava atravancada com uma carroça, que caíra. Camilo, em si mesmo, estimou o obstáculo, e esperou. No fim de cinco minutos, reparou que ao lado, à esquerda, ao pé do tálburi, ficava a casa da cartomante, a quem Rita consultara uma vez, e nunca ele desejou tanto crer na lição das cartas. Olhou, viu as janelas fechadas, quando todas as outras estavam abertas e pejudadas de curiosos do incidente da rua. Dir-se-ia a morada do indiferente Destino.

Camilo reclinou-se no tálburi, para não ver nada. A agitação dele era grande, extraordinária, e do fundo das camadas morais emergiam alguns fantasmas de outro tempo, as velhas crenças, as superstições antigas. O cocheiro propôs-lhe voltar a primeira travessa, e ir por outro caminho; ele respondeu que não, que esperasse. E inclinava-se para fitar a casa... Depois fez um gesto incrédulo: era a ideia de ouvir a cartomante, que lhe passava ao longe, muito longe, com vastas asas cinzentas; desapareceu, reapareceu, e tornou a esvair-se no cérebro; mas daí a pouco moveu outra vez as asas, mais perto, fazendo uns giros concêntricos... Na rua, gritavam os homens, safando a carroça:

— Anda! agora! empurra! vá! vá!

Daí a pouco estaria removido o obstáculo. Camilo fechava os olhos, pensava em outras cousas; mas a voz do marido sussurrava-lhe às orelhas as palavras da carta: "Vem, já, já..." E ele via as contorções do drama e tremia. A casa olhava para ele. As pernas queriam descer e entrar. Camilo achou-se diante de um longo véu opaco... pensou rapidamente no inexplicável de tantas cousas. A voz da mãe repetia-lhe uma porção de casos extraordinários; e a mesma frase do príncipe de Dinamarca reboava-lhe dentro: "Há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia..." Que perdia ele, se...?

Deu por si na calçada, ao pé da porta; disse ao cocheiro que esperasse, e rápido enfiou pelo corredor, e subiu a escada. A luz era pouca, os degraus, comidos dos pés, o corrimão, pegajoso; mas ele não viu nem sentiu nada. Trepou e bateu. Não aparecendo ninguém, teve ideia de descer; mas era tarde, a curiosidade fustigava-lhe o sangue, as fontes latejavam-lhe; ele tornou a bater uma, duas, três pancadas. Veio uma mulher; era a cartomante. Camilo disse que ia consultá-la, ela fê-lo entrar. 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 destruía o prestígio.

A cartomante fê-lo sentar diante da mesa, e sentou-se do lado oposto, com as costas para a janela, de maneira que a pouca luz de fora batia em cheio no rosto de Camilo. Abriu uma gaveta e tirou um baralho de cartas compridas e enxovalhadas. Enquanto as baralhava, rapidamente, olhava para ele, não de rosto, mas por baixo dos olhos. Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos. Voltou três cartas sobre a mesa, e disse-lhe:

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

Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo.

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

— A mim e a ela — explicou vivamente ele.

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

— As cartas dizem-me...

Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras. Então ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo. Não obstante, era indispensável muita cautela: ferviam invejas e despeitos. Falou-lhe do amor que os ligava, da beleza de Rita... Camilo estava deslumbrado. A cartomante acabou, recolheu as cartas e fechou-as na gaveta.

— A senhora restituiu-me a paz ao espírito — disse ele estendendo a mão por cima da mesa e apertando a da cartomante.

Esta levantou-se, rindo.

— Vá — disse ela —; vá, *ragazzo innamorato*...

E de pé, com o dedo indicador, tocou-lhe na testa. Camilo estremeceu, como se fosse a mão da própria sibila, e levantou-se também. A cartomante foi à cômoda, sobre a qual estava um prato com passas, tirou um cacho destas, começou a despencá-las e comê-las, mostrando duas fileiras de dentes que desmentiam as unhas. Nessa mesma ação comum, a mulher tinha um ar particular. Camilo, ansioso por sair, não sabia como pagasse; ignorava o preço.

— Passas custam dinheiro — disse ele afinal, tirando a carteira. — Quantas quer mandar buscar?

— Pergunte ao seu coração — respondeu ela.

Camilo tirou uma nota de dez mil-réis, e deu-lha. Os olhos da cartomante fuzilaram. O preço usual era dois mil-réis.

— Vejo bem que o senhor gosta muito dela... E faz bem; ela gosta muito do senhor. Vá, vá tranquilo. Olhe a escada, é escura; ponha o chapéu...

A cartomante tinha já guardado a nota na algibeira, e descia com ele, falando, com um leve sotaque. Camilo despediu-se dela embaixo, e desceu a escada que levava à rua, enquanto a cartomante, alegre com a paga, tornava acima, cantarolando uma barcarola. Camilo achou o tálburi esperando; a rua estava livre. Entrou e seguiu a trote largo.

Tudo lhe parecia agora melhor, as outras cousas traziam outro aspecto, o céu estava límpido e as caras, joviais. Chegou a rir dos seus receios, que chamou pueris; recordou os termos da carta de Vilela e reconheceu que eram íntimos e familiares. Onde é que ele lhe descobrira a ameaça? Advertiu também que eram urgentes, e que fizera mal em demorar-se tanto; podia ser algum negócio grave e gravíssimo.

— Vamos, vamos depressa — repetia ele ao cocheiro.

E consigo, para explicar a demora ao amigo, engenhou qualquer cousa; parece que formou também o plano de aproveitar o incidente para tornar à antiga assiduidade... De volta com os planos, reboavam-lhe na alma as palavras da cartomante. Em verdade, ela adivinhara o objeto da consulta, o estado dele, a existência de um terceiro; por que não adivinharia o resto? O presente que se ignora vale o futuro. Era assim, lentas e contínuas, que as velhas crenças do rapaz iam tornando ao de cima, e o mistério empolgava-o com as unhas de ferro. 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*"; e no fim, ao longe, a barcarola da despedida, lenta e graciosa, tais eram os elementos recentes, que formavam, com os antigos, uma fé nova e vivaz.

A verdade é que o coração ia alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora e nas que haviam de vir. Ao passar pela Glória, Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora, até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável.

Daí a pouco chegou à casa de Vilela. Apeou-se, empurrou a porta de ferro do jardim e entrou. A casa estava silenciosa. Subiu os seis degraus de pedra, e mal teve tempo de bater, a porta abriu-se, e apareceu-lhe Vilela.

— 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.

Gazeta de Notícias, 28 de novembro de 1884.