

**MARIANA HELENE BARONE**

**CERVANTES, MACHADO DE ASSIS  
E AS RELAÇÕES HUMANAS:  
UMA LEITURA COMPARADA  
DE *EL CURIOSO IMPERTINENTE*  
E “A CARTOMANTE”**

Dissertação de mestrado apresentada  
à Área de Pós-Graduação em Língua  
Espanhola e Literaturas Espanhola e  
Hispano-Americana do Departamento de  
Letras Modernas da Faculdade de  
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Augusta da Costa Vieira

São Paulo  
Junho / 2000

CERVANTES, MACHADO DE ASSIS E AS RELAÇÕES HUMANAS:  
UMA LEITURA COMPARADA DE  
*EL CURIOSO IMPERTINENTE* E “A CARTOMANTE”

Dissertação de mestrado

Área: Língua e Literaturas Espanhola e Hispano-Americanas

Departamento: Letras Modernas

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Augusta da Costa Vieira

Aluna responsável: Mariana Helene Barone

### ERRATA

Na página 25, parágrafo 3, onde se lê “Al decir ‘manierista’ o ‘barroco’ com referencia a Cervantes...”, leia-se “Al decir ‘manierista’ o ‘barroco’ con referencia a Cervantes...”.

Na página 34, parágrafo 4, onde se lê “O filósofo francês cultuava um enorme desprezo pela defeituosa natureza humana, para ele apenas resultado da simples constatação de uma realidade, a aceitação de uma fato natural...”, leia-se “O filósofo francês cultuava um enorme desprezo pela defeituosa natureza humana, para ele apenas resultado da simples constatação de uma realidade, a aceitação de um fato natural...”.

Na página 40, parágrafo 1, onde se lê “Américo Castro, em El pensamiento de Cervantes...”, leia-se “Américo Castro, em *El pensamiento de Cervantes...*”.

Na página 46, parágrafo 2, onde se lê “A lealdade ao amigo obriga Lotário a ceder aos desejos de Anselmo e por em cheque...”, leia-se “A lealdade ao amigo obriga Lotário a ceder aos desejos de Anselmo e a por em cheque...” e desconsidere-se o erro de formatação.

Na página 68, parágrafo 5, onde se lê “Faltam-lhe o bom senso e a capacidade de enxergar com clareza uma situação e, assim, ele fabrica a próprio desonra...”, leia-se “Faltam-lhe o bom senso e a capacidade de enxergar com clareza uma situação e, assim, ele fabrica a própria desonra...”.

Na página 71, parágrafo 4, onde se lê “De dois cavalheiros ‘principales’ e ‘honrados’ e amicíssimos que eram, terminam praticando ações como intimar o amigo a seduzir sua esposa, à concretização de tal sedução e a todas as mentiras e desencontros gerados por isso”, leia-se “De dois cavalheiros ‘principales’ e ‘honrados’ e amicíssimos que eram, terminam praticando ações como a intimação à sedução, a concretização de tal sedução e todas as mentiras e desencontros que acabam sendo gerados por estas primeiras ações mencionadas”.

Na página 86, parágrafo 1, onde se lê “Deste momento em diante, as mentiras e enganos vão-se fazendo cada vez mais presente na história...”, leia-se “Deste momento em diante, as mentiras e enganos vão-se fazendo cada vez mais presentes na história...”.

Na mesma página, parágrafo 2, onde se lê “Vê-se tais falsidades atingem Camila exatamente no momento em que...”, leia-se “Vê-se tais falsidades atingindo Camila no momento justo em que...”.

Na página 87, parágrafo 1, onde se lê “Em meio a estas mentiras que cercam os personagens...”, leia-se “Em meio a estas mentiras que cercam as personagens...”.

Na página 89, linhas 4 a 6, onde se lê “Nela, paradoxalmente, todos os envolvidos...”, leia-se “Nela, ainda como parte do paradoxo anteriormente mencionado, todos os envolvidos...”.

Na mesma página, na nota de rodapé 88, onde se lê “fio”, leia-se “fato”.

Na página 94, parágrafo 4, onde se lê “Assim, rejeita a idéia de que a sociedade e também sua esposa pudessem ressentir-se das constantes visitas de Anselmo...”, leia-se “Assim, rejeita a idéia de que a sociedade e também sua esposa pudessem ressentir-se das constantes visitas de Lotário...”.

Na página 104, parágrafo 1, onde se lê “dessorem”, leia-se “destróem”.

Na página 170, parágrafo 2, onde se lê “... até porque Machado preocupa-se com mostrar o comportamento...”, leia-se “... até porque Machado preocupa-se em mostrar o comportamento...”.

Na página 175, parágrafo 1, onde se lê “Mesmo assim, vê-se que o personagem...”, leia-se “Mesmo assim, vê-se que a personagem...”.

Na página 190, desconsiderar erro de formatação no espaçamento entre os exemplos citados.

Na página 194, linhas 5-6, onde se lê “... porque, através dela, acompanhamos o estado de espírito do personagem Camilo...”, leia-se “...porque, através dela, acompanhamos o estado de espírito da personagem Camilo...”.

Na página 197, parágrafo 3, onde se lê “Assim, torna-se impossível afirmar categoricamente que a ausência de moralismo em ambos os textos...”, leia-se “Assim, torna-se impossível afirmar categoricamente que há ausência de moralismo em ambos os textos...”.

Na página 199, parágrafo 4, onde se lê “... e a dependência doentia que se esconde em sua relação com Anselmo...”, leia-se “... e a dependência doentia que se esconde em sua relação com Lotário...” .

Na página 206, item 3, onde se lê “AVALLE-ARCE. *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ed. Ariel, 1975”, leia-se “AVALLE-ARCE. *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ed. Ariel, 1967”.

*Ao meu pai, que sabia  
tudo; e à minha mãe, que sabe  
muito mais.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora pelos muitos livros emprestados, pelos muitos conselhos dados e por toda a ajuda dispensada durante esses quatro anos de mestrado.

A todos os que se dispuseram a ouvir análise literária durante horas seguidas e ajudaram a esclarecer e organizar as idéias aqui expostas.

As minhas amigas e a minha irmã, por todas as risadas e pela diversão nos momentos de “trégua”, combustível indispensável para as muitas horas de trabalho.

À Romilda e à Júlia Helena por todas as revisões do português e do espanhol.

À Rubens Eduardo Frias, pois sem ele essa dissertação nunca passaria de uma possibilidade fugaz surgida em uma tarde triste.

# SUMÁRIO

<i>RESUMO (PORTUGUÊS)</i> .....	9
<i>RESUMO (ESPAÑOL)</i> .....	10
<i>ADVERTÊNCIA</i> .....	11
<i>INTRODUÇÃO</i> .....	12
<i>CAPÍTULO I: Para uma aproximação entre Cervantes e Machado de Assis</i> .....	16
<i>1.1- Espanha e Brasil: alguns aspectos culturais</i> .....	16
<i>1.2- Cervantes e a Espanha dos séculos XVI e XVII</i> .....	18
<i>1.3- Machado de Assis e o Brasil do século XIX</i> .....	27
<i>1.4- Cervantes e Machado: a visão crítica do mundo</i> .....	36

<b>CAPÍTULO II: <i>El Curioso Impertinente</i>: o homem e suas relações</b> .....	37
<b>2.1-</b> As relações entre o <i>Quixote</i> e as novelas interpoladas .....	37
<b>2.2-</b> <i>El Curioso Impertinente</i> como novela autônoma .....	51
<b>2.3-</b> Anselmo e Lotário .....	64
<b>2.4-</b> O triângulo amoroso .....	72
<b>2.5-</b> Leonela .....	81
<b>2.6-</b> O fingimento como eixo condutor da destruição das relações .....	85
<b>2.7-</b> Recursos literários utilizados por Cervantes .....	90
<b>2.8-</b> A desidealização das relações .....	101
<b>CAPÍTULO III: “A Cartomante”: o homem e suas relações restritas</b> .....	107
<b>3.1-</b> Machado de Assis contista: <i>Várias Histórias</i> .....	107
<b>3.2-</b> “A Cartomante”: subversão de gêneros literários .....	118
<b>3.3-</b> Amor e amizade em “A Cartomante” .....	123
<b>3.4-</b> A cartomante .....	139
<b>3.5-</b> O fingimento como máscara social .....	152
<b>3.6-</b> Recursos literários utilizados por Machado .....	154



3.7- O homem e a sociedade .....	160
----------------------------------	-----

<b>CAPÍTULO IV: <i>El Curioso Impertinente</i> e “A Cartomante”:</b> o idealismo X a máscara social nas relações humanas .....	166
--	-----

4.1- A amizade .....	166
4.2- Os vértices femininos dos triângulos amorosos .....	176
4.3- As personagens secundárias .....	178
4.4- A sociedade .....	180
4.5- O fingimento .....	183
4.6- Recursos literários .....	188
4.7- A ausência da moralidade .....	196
4.8- Racionalismo X paixão .....	197

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	199
-----------------------------------	-----

<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	205
---------------------------	-----

1- Obras de Cervantes .....	205
2- Obras de Machado de Assis .....	205
3- Bibliografia sobre Cervantes .....	206
4- Bibliografia sobre Machado de Assis .....	210
5- Bibliografia Geral .....	212

**RESUMO**  
**(PORTUGUÊS)**

Neste trabalho, busca-se uma aproximação entre dois autores, Cervantes e Machado de Assis. Apesar da distância temporal que os separa, há entre eles vários pontos comuns: a vida em épocas conturbadas e marcadas por profundas mudanças, o pioneirismo na estética literária e na participação em suas respectivas escolas literárias, a visão clara e objetiva do mundo. Tal aproximação será feita por via temática, utilizando-se do relacionamento humano, freqüentemente abordado por eles. Para tanto, serão analisados os textos *El Curioso Impertinente*, novela cervantina interpolada no *Quixote* de 1605, e “A Cartomante”, conto machadiano publicado em *Várias Histórias*, de 1896.

A fábula dos dois textos é semelhante: um triângulo amoroso entre dois amigos e a esposa de um deles. Mas o desenvolvimento das histórias diverge por completo. Cervantes faz uma crítica à visão idealizada do amor e da amizade, e mostra como a idealização distorce a visão de mundo de suas personagens, levando-as a situações extremas, às quais elas acabam por sucumbir. Já Machado mostra a fragilidade das relações humanas, as quais sucumbem à fraqueza das personagens, que buscam apenas o sucesso social e criam, assim, uma rede de relações onde cada um satisfaz aos interesses do outro, deixando muito pouco espaço para os sentimentos. E assim, os dois autores constróem textos com uma fina análise psicológica, densos e muito diferentes, apesar do ponto de partida semelhante. E provam, mais uma vez, as infinitas possibilidades da literatura.

## **RESUMO**

### **(ESPAÑOL)**

Este trabajo busca acercar a dos autores: Cervantes y Machado de Assis. Aunque separados por una gran distancia temporal, presentan varias semejanzas entre sí: la vida en épocas conturbadas y marcadas por profundos cambios, el pionerismo en la estética literaria y en la participación en sus respectivas escuelas literarias, la visión clara y objetiva del mundo. Este acercamiento se hace por vía temática, a través de las relaciones humanas, a que ambos vuelven con frecuencia. Para tanto, se analizarán los textos *El Curioso Impertinente*, novela cervantina interpolada en el *Quixote* de 1605, y “A Cartomante”, cuento machadiano publicado en *Várias Histórias*, en 1846.

La fábula de los dos textos es semejante: un triángulo amoroso entre dos amigos y la mujer de uno de ellos. Sin embargo, el desarrollo de las historias diverge por completo. Cervantes hace una crítica a la visión idealizada del amor y de la amistad, y muestra cómo esa idealización perjudica la visión de mundo de sus personajes, llevándolos a situaciones extremas a las cuales ellos acaban por sucumbir. Machado, a su vez, se detiene en el análisis de la fragilidad de las relaciones humanas, las cuales sucumben delante de la debilidad de sus personajes, que buscan el éxito social a cualquier precio y hacen, así, una red de relaciones en que cada uno satisface a los intereses del otro, dejando mucho poco espacio para los sentimientos. Y así, los dos autores construyen textos con un fino análisis psicológico, densos y muy distintos, aunque tengan un punto de partida semejante, y prueban, una vez más, las infinitas posibilidades de la literatura.

**- ADVERTÊNCIA -**

Embora todas as edições do *Quixote* citadas na bibliografia deste trabalho tenham sido efetivamente usadas na composição do mesmo, todas as citações do texto foram retiradas da edição da Cátedra, comentada por Jonh Jay Allen, publicada em Madri, em 1994.

No caso de “A Cartomante”, dentre todas as edições de *Várias Histórias* que integram a bibliografia, a utilizada para as citações foi a que integra a *Obra Completa* de Machado de Assis, organizada por Afranio Coutinho e publicada pela Aguilar, no Rio de Janeiro, em 1994.

Como aparecem em um texto redigido em português, a grafia dos nomes próprios encontrados em *El Curioso Impertinente* e no *Quixote* foi alterada e adequada ao idioma – com exceção dos que aparecem nas citações do texto ou de autores espanhóis – para evitar distorções de pronúncias.

## - INTRODUÇÃO -

Desde pequena sempre tive fascínio pela palavra escrita e por tudo o que ela trazia consigo: o prazer de conhecer novas histórias, mundos, vidas, a preservação e transmissão de conhecimentos que, graças a ela, se preservaram através dos séculos, as sutilezas da manipulação que se faz presente em cada texto, a riqueza e variedade das formas.

Foi, portanto, um prazer enorme descobrir, no início da minha graduação (em 1992, na UNESP de São José do Rio Preto), que não só havia outras pessoas que compartilhavam comigo este prazer como iam muito além, teorizando, quantificando e qualificando toda essa mágica feita de papel, tinta e, principalmente, de palavras e idéias. E, desde meus primeiros cursos na faculdade, tive a certeza de que me juntaria a eles.

Apesar de vários flertes com muitos autores de diferentes períodos, Machado de Assis foi a primeira paixão verdadeira e também a primeira intenção de mestrado.

Cinco anos mais tarde, ao ingressar na pós-graduação da USP, eu já me encontrava profundamente envolvida com as obras de Miguel de Cervantes, principalmente com a história daquele cavaleiro que queria mudar o mundo mas nunca conseguia fazer as coisas muito bem, e que me encantava ainda quando criança, ao ler a obra de Monteiro Lobato, *Dom Quixote das Crianças*.

Assim, escolhi *Dom Quixote* como tema para minha dissertação de mestrado, e dentro do âmbito da obra, entre os vários aspectos que me

interessavam – como o narrador, a relação entre Dom Quixote e Sancho Pança ou o *Quixote* como metáfora do processo de criação literária – meu ambicioso (e quixotesco) projeto de estudos foi afinal direcionado às histórias interpoladas no *Quixote* de 1605: nada mais e nada menos que analisar todas as possíveis funções de cada uma delas na primeira parte do romance.

No decorrer do cumprimento dos meus créditos e dos estudos paralelos realizados, entretanto, abateu-me um profundo desânimo com relação ao projeto. A multiplicidade de estudos sobre o tema e as diversas conclusões a que eles chegavam me deu o parâmetro da magnitude de minha tarefa e mostrou-me que minha colaboração para os estudos cervantinos seria muito inexpressiva se persistisse. Assim, comecei a buscar algum aspecto de uma das histórias interpoladas que me interessasse e fosse menos focado pela crítica. Além disso, embora eu continuasse segura de querer estudar Cervantes, sentia cada vez mais a necessidade de encontrar em meu projeto uma abertura para a Literatura Brasileira.

Mas como conciliar tudo isso em um novo projeto sem perder o trabalho já realizado até então? A solução apareceu-me quando, num desses momentos de crise, eu (re)passei os olhos sobre o conto “A Cartomante”, de Machado de Assis (publicado em 1846, no livro de contos *Várias Histórias*).

De imediato veio-me à lembrança a novela cervantina *El Curioso Impertinente* – minha favorita, entre as interpoladas no *Quixote*. Chamou-me a atenção a semelhança da idéia central desenvolvida em ambos os textos: um triângulo amoroso composto por dois amigos e a esposa de um deles. E também a maneira como, nos dois casos, essa história central apoia-se fundamentalmente nas relações humanas. Mas, ao mesmo tempo, as duas histórias não deixavam de apresentar diferenças fundamentais.

Assim, decidi-me pela comparação entre as duas obras, sem sacrificar o tema anteriormente escolhido, já que *El Curioso Impertinente* me deixava a possibilidade de trabalhar com a maioria dos aspectos que mais me interessavam no *Quixote*, ainda que de maneira fragmentária.

Como as duas obras fundamentam-se nas relações humanas, pareceu-me ser este o melhor ponto para basear esta análise. E o novo projeto tornou-se uma comparação literária entre duas narrativas curtas (a novela espanhola e o conto brasileiro<sup>1</sup>) através da semelhança temática, buscando mostrar como cada uma delas aborda de maneira diferenciada a idéia de amor e amizade. Cervantes mostra de relações *ideais* vividas por personagens reais, com defeitos e qualidades; já Machado analisa relações *reais*, vividas por personagens normais, com características negativas acentuadas, de acordo com a filosofia do autor, que veremos adiante. Assim, conceitos abstratos como lealdade e confiança se chocam com a realidade destas personagens, criando a tensão psicológica de duas tramas aparentemente tão banais.

O leitor atento talvez note um ligeiro “desnível” privilegiando *El Curioso* em detrimento de “A Cartomante”. É importante notar que não se trata de menosprezo ou falta de dedicação à elaboração deste trabalho, mas sim que este projeto nasceu e cresceu como um estudo da obra cervantina, e que Machado aparece nele como um contraponto, uma outra visão de um tema abordado por Cervantes feita por um autor com a mesma característica

---

1 - Não é meu objetivo neste trabalho discutir o conceito de novela e de conto, sobretudo devido a toda a complexidade que há em trabalhar com a definição cervantina de novela e com a diferenciação de novela e conto enquanto gêneros literários. Assim, limito-me a considerá-las “narrativas curtas” e ater-me à análise propriamente dita.

básica: a observação cuidadosa e crítica do comportamento humano.

Para tanto, este trabalho foi dividido em quatro capítulos. No primeiro, vamos à crítica de cada um destes autores para estabelecer pontos de aproximação (e também de distanciamento) entre eles, que possam justificar as semelhanças e diferenças entre as duas obras que constituem o *corpus* desta dissertação.

No segundo será elaborada uma análise de *El Curioso Impertinente*, abordando vários aspectos significativos da obra – como suas possíveis relações com a história de Dom Quixote e com as outras *Novelas Exemplares* cervantinas, o “italianismo” e a verossimilhança da história – mas centrada principalmente nas relações humanas que servem como base para a trama.

O terceiro capítulo será dedicado à análise de “A Cartomante”, buscando situar o conto na obra machadiana, retomar vários aspectos já considerados na análise de *El Curioso* e, principalmente, analisar as relações humanas que nele aparecem.

Finalmente, no quarto capítulo, traça-se um paralelo entre as duas obras, tentando esmiuçar estas diferenças e semelhanças existentes e buscar alguns motivos para elas.

Com isso, esperamos mostrar as diferentes leituras que dois autores consagrados fizeram de um mesmo tema. E também analisar as infinitas possibilidades da literatura que de uma fábula muito semelhante – uma história banal sobre um triângulo amoroso que envolve dois amigos e a esposa de um deles – articula, através de estratégias e recursos diferentes, duas tramas tão distintas quanto *El Curioso Impertinente* e “A Cartomante”.



**- CAPÍTULO I -**  
**PARA UMA APROXIMAÇÃO ENTRE**  
**CERVANTES E MACHADO DE ASSIS**

**1.1- Espanha e Brasil: alguns aspectos culturais**

Como este trabalho analisa duas obras muito distantes no tempo e no espaço, parece conveniente iniciá-lo tratando de situar cada uma delas em sua época, localização geográfica e circunstâncias históricas e culturais.

Por um lado temos a Espanha de Cervantes, da segunda metade do século XVI e primeira do século XVII, saindo do apogeu de seu poderio para entrar em um período de crise. Acontecimentos históricos como Contra-Reforma, Inquisição e Absolutismo. Teorias científicas como a do movimento da Terra. Novas ideologias como o Relativismo de Montaigne e as idéias políticas de Maquiavel. Tudo isso – e muito mais – causa profundas mudanças em todas as “certezas” que o ser humano tinha até então. O mundo é um furacão em movimento e o homem, arrastado pelo turbilhão, revê e examina com novos olhos seus conceitos e sua relação com esse mundo.

Por outro lado, temos o Brasil machadiano, do século XIX, onde a grande efervescência de descobertas e teorias científicas vindas da Europa contamina a tudo e a todos. À luz de teorias como a da Evolução e a da Seleção Natural, propostas por Darwin, ou do Socialismo de Karl Marx, o homem abandona sua postura ufanista perante a pátria, sem deixar por isso de acreditar nela. Torna-se mais crítico, realmente desejoso de que o país supere

problemas e progrida. Anos e anos de valorização romântica do clássico desaparecem. Busca-se o que é atual, racional e crítico.

Ainda que, postos dessa maneira, ambos os momentos pareçam isolados um do outro, é possível encontrar não só semelhanças entre eles como alguma influência do primeiro no segundo.

Em seu artigo *Las relaciones de poder entre narrador y lector. Estudio acerca de Don Quijote, Viagens na minha terra y Memórias Póstumas de Brás Cubas*<sup>2</sup>, Maria Augusta da Costa Vieira traça um paralelo interessante entre a situação cultural de Brasil, Portugal e Espanha, considerando que todos são vítimas de:

“... la permanencia de una estructura arcaizante, después del futuro promisorio que se abre al final del siglo XV, ... un problema de toda Península Ibérica y, consecuentemente, de sus colonias”<sup>3</sup>.

Vieira afasta da questão a crítica exacerbada de nomes como Miguel de Unamuno, que critica o atraso cultural – em relação ao resto da Europa – de um país que durante muito tempo dominou política, econômica e culturalmente<sup>4</sup>. E prefere a crítica equilibrada de Américo Castro, que considera a inadequação dos critérios “internacionais” utilizados para julgar a situação cultural da Península Ibérica, já que estes não levam em consideração as peculiaridades históricas e as idiossincrasias inerentes ao povo de dita Península<sup>5</sup>.

---

2 - VIEIRA: 1997, pp. 59-71.

3 - VIEIRA: 1997, p. 60.

4 - UNAMUNO: 1983, p. 58.

5 - CASTRO: 1976, p. 4.

Cita ainda, como um certo paralelo brasileiro de Unamuno, Gilberto Freyre que, estudando o “hispanismo” na cultura brasileira e a “transnacionalidade” da cultura hispano-americana, chega à conclusão de que a cultura brasileira é duplamente hispânica porque, além de receber o impacto da cultura espanhola na época de sua formação – época esta em que a cultura espanhola dominava o mundo –, também o recebeu através da cultura portuguesa que, como todas as outras no século XV e XVI, era grandemente influenciada pelo país vizinho<sup>6</sup>.

Assim, vê-se que não é vã uma aproximação entre Cervantes e Machado de Assis, e também entre as épocas vividas por ambos, sobretudo se considerarmos que o primeiro foi parte fundamental da cultura que, como vimos, influenciou – e muito – a cultura do segundo.

Para uma melhor compreensão de onde, exatamente, está tal influência, faz-se necessário um olhar mais cuidadoso para cada uma das duas épocas.

## **1.2- *Cervantes e a Espanha dos séculos XVI e XVII***

A época de Cervantes foi, como já dissemos, uma época de mudanças drásticas e fundamentais para o homem e para a sua visão do mundo. Embora não existam dados precisos sobre o nascimento do escritor, seu certificado de batismo, lavrado em Alcalá de Henares, no dia 09 de outubro de 1547, faz com que este seja aceito como o ano de seu nascimento.

---

6 - FREYRE apud VIEIRA: 1985, pp. 62.

Por causa do nome, Miguel, costuma-se considerar o dia 29 de setembro, dedicado ao santo homônimo, como o dia de seu nascimento. Mas este não é um dado comprovado<sup>7</sup>. Já a sua morte, comprovadamente, ocorreu em Madri, em 22 de abril de 1616<sup>8</sup>.

Ora, exatamente neste período a Espanha está entrando em um período de crise e vários acontecimentos, alguns dos quais já citados anteriormente, vão alterar conceitos já estabelecidos que baseavam a visão de mundo do homem até então.

Do ponto de vista religioso, há a fundação da Companhia de Jesus, em 1540, com sua visão extremamente política da religião<sup>9</sup>. A Contra-Reforma, de cujo ideal a Espanha foi um dos maiores defensores, veio abalar ainda mais a situação já frágil dos não-católicos. A Inquisição atinge seu ápice e ser “cristiano viejo” torna-se uma obsessão necessária para a sobrevivência – e suspeita-se que a família de Cervantes, neste ponto, deixava muito a desejar<sup>10</sup>.

Surge a teoria de que é o Sol, e não a Terra, o centro do Universo, abalando todas as certezas científicas – e várias religiosas – que existiam até então. Essa alteração do espaço ocupado pelo homem leva-o, naturalmente, a reexaminar sua forma de se ver perante o mundo. O

---

7 - Embora a crítica divirja muito sobre a data exata do nascimento de Cervantes, Canavaggio, em sua biografia do escritor (*Cervantes*, 1997, pp. 34-36) atesta que o único documento comprovadamente legítimo da época é a certidão de batismo do menino Miguel de Cervantes. A teoria do dia 29 de setembro, dia de San Miguel, como o dia de seu nascimento é atualmente bastante difundida, e o próprio Canavaggio a cita em seu livro, ainda que sem considerar tal dado como definitivo.

8 - CANAVAGGIO: 1997, p. 36.

9 - Marisa de Sá Carvalho, em seu livro *A religião católica na Europa barroca* (Companhia das Letras, 1993) analisa a importância que criação da Companhia de Jesus teve nos acontecimentos políticos e religiosos da época, inclusive a fundamental importância do trabalho dos jesuítas nas colônias.

10 - CANAVAGGIO: 1997, pp. 62-67.

antropocentrismo ganha força lado a lado com o geocentrismo. Surge uma profunda desconfiança pelo que até então se tinha como verdade indiscutíveis.

A partir daí surge o Relativismo, de que Montaigne foi o primeiro e grande teórico. Hauser, estudando o relativismo como ideologia da época barroca, considera que sua idéia básica é a de que as normas e os valores estabelecidos tem uma origem humana e não supra-humana ou supranatural. Nada, na verdade, seria bom ou mal; tudo dependeria do valor que, em determinada época, confere-se a determinada coisa. Assim, tais valores, pela primeira vez, perdem seu significado absoluto e passam a ser vistos como resultantes do momento vivido pela humanidade. O mesmo ocorre com a realidade da maneira como é vista pelo homem, que deixa de ser baseada em “fatos” e passa a ser fruto da situação atual vivida por todos. As relações entre o eu e o mundo passam, assim, a ser instáveis e relativas<sup>11</sup>. Hauser confirma:

“Nada es lo que parece ser; todo es algo distinto y, además, algo distinto de lo que pretende ser. Vivimos en un mundo de ocultamientos y enmascaramientos; el arte mismo se enmascara y oculta”<sup>12</sup>.

Hauser analisa ainda outros fatos que corroboraram essa mudança do posicionamento do homem perante os acontecimentos. A teoria política do filósofo Maquiavel, revelada em *O Príncipe*, desnuda pela primeira vez

---

11 - HAUSER: 1987, pp. 117- 132.

12 - HAUSER: 1987, p. 123.

uma prática que sempre existiu, criando uma consciência da duplicidade que existe entre as palavras e os atos.

No âmbito social e econômico também ocorrem muitas mudanças destacadas por Hauser como fundamentais no processo em curso. É a época do absolutismo. O dinheiro começa a passar das mãos da nobreza, onde sempre esteve, para a mão dos grandes burgueses; e os reis, precisando do apoio financeiro dos segundos, e temendo o poder políticos dos primeiros, empenham-se em apoiar estas mudanças. Determina-se assim o enfraquecimento da nobreza enquanto classe social dominante, outro abalo para as certezas do homem da época<sup>13</sup>.

As artes, como em todas as épocas, acompanham o estado de espírito de seus criadores. O Renascimento, com seu gosto pelo clássico, pelo claro e pelo equilíbrio, começa a passar por grandes mudanças, controversas até hoje no que diz respeito à sua classificação. É de novo Maria Augusta da Costa Vieira, agora em sua dissertação de mestrado *O dito pelo não dito: Dom Quixote no palácio dos Duques*, quem afirma:

“Como se sabe, somente ao longo do século XX, os teóricos da arte perceberam que o Renascimento era insuficiente para abarcar tantos anos de produção artística tão diversificada. Com isso, o conceito de barroco conquistou espaço e instalou-se dignamente na história da arte. Mais recentemente ainda, alguns críticos consideraram também incompleto o conceito de barroco para abarcar a produção artística dos

---

13 - Erich Fromm, em seu livro *História das certezas do homem* (Zahar, 1967), traça uma interessante análise desta mudança social que foi a ascensão da burguesia como classe dominante e a decadência da nobreza, detendo-se nas mudanças que esse fato causou no modo do homem da época ver o mundo.

séculos XVI e XVII. Surgiu então a noção de Maneirismo, termo ainda controverso, que aponta para várias direções. No entanto, se há uma diversidade em torno do conceito de Maneirismo, já não se aceita ignorá-lo<sup>14</sup>.

O Barroco, já estudado há tempos, é um conceito bem estabelecido e bastante claro para os pesquisadores. É nele que vemos o homem voltado para o céu, mas sem perder as conquistas da terra. Desse confronto entre o profano e o divino resulta um culto excessivo à forma – abundam as figuras de linguagem, as sutilezas dão lugar à exatidão renascentista –; uma preocupação constante com a morte, tal como ocorria na Idade Média; a reconquista do espiritualismo, esquecido na ânsia clássica e exata do Renascimento; o gosto pelo grandioso, pelo trágico.

Já o conceito de Maneirismo, relativamente recente, coloca mais problemas para o pesquisador. Maria Augusta Vieira contrapõe as idéias sobre o tema de vários outros pesquisadores. Entre eles, cita John Shearman, que pesquisou a origem do termo Maneirismo, e afirma que ele surgiu a partir da palavra italiana *maniera* que, em muitos momentos, trazia em si tudo o que de pejorativo se pudesse aplicar à estilização. Atualmente, ainda segundo Shearman, com a devida reconsideração do termo, e o reconhecimento da grande diversidade de tendências existentes na sua conceituação, ele passa a ser legitimado, perdendo este aspecto pejorativo<sup>15</sup>.

Carpeaux, também citado por Vieira, contraria Shearman,

---

14 - VIEIRA: 1985, p. 11.

15 - SHEARMAN apud VIEIRA: 1985, p. 11.

afirmando que, se o Maneirismo é perfeitamente reconhecível e detectável em algumas manifestações artísticas como, por exemplo, as artes plásticas, em outras, como a literatura, ele é problemático e discutível<sup>16</sup>.

Por fim, Vieira cita Orozco Díaz, que afirma que o fato de muitos críticos anteciparem a data inicial do Barroco, incluindo nele o que atualmente se chama Maneirismo, deve-se ao anticlassicismo inerente a ambos os estilos, que dificulta a distinção entre eles<sup>17</sup>.

Vieira é criteriosa em sua análise do maneirismo, julgando-o um movimento artístico que abarca conceitos recém surgidos na época, como a alienação – mãe do narcisismo freudiano –; a perda da totalidade; as contradições que levam ao choque entre o cômico e o trágico. E conclui afirmando que:

“... a contraposição entre Maneirismo e Barroco seria na verdade mais sociológica que histórica. Isto é, enquanto o Maneirismo teria um espírito aristocrático e um caráter internacional, o Barroco apresentaria uma direção mais popular, com matizes mais nacionais.

Com relação ao Renascimento, o Maneirismo implicaria numa mudança radical, pois, pela primeira vez, na história da arte, a criação artística opta conscientemente por um desmembramento da trilha traçada pelo conceito de natureza enquanto harmonia, equilíbrio, unidade.

(...)

---

16 - CARPEAUX apud VIEIRA: 1985, p. 11.

17 - OROZCO apud VIEIRA: 1985, p. 12.



Esse antinaturalismo conteria ainda um outro aspecto: a criação artística remete-se a outras criações artísticas, estabelecendo assim uma *cadeia intertextual* onde a arte dialoga com a própria arte, em lugar de ter como ponto de referência somente a natureza.

(...)

Se a obra clássica cortaria os elos que poderiam uni-la à realidade através da criação de um sistema fechado, unitário e completo, a obra maneirista, em contrapartida, abriria suas fronteiras num jogo que conduz o leitor – ou receptor num sentido mais amplo – a *um ir e vir da ilusão artística à realidade*<sup>18</sup>.

Como se vê por todas as colocações anteriores, as artes na época cervantina seguiam muito bem a inquietação, as mudanças e as ambigüidades da época, sendo inclusive difíceis de serem classificadas. Há uma confusão de estilos, que certamente influenciaram o autor. Mas este transcende – e muito – qualquer rótulo ou estilo de sua época.

Vieira cita Américo Castro, que é contrário à classificação de Cervantes como um escritor de um movimento literário, seja este maneirista ou barroco. Para ele, a obra cervantina nasce de uma Espanha específica e uma situação muito particular. Para Castro, muito mais do que um homem do renascimento, do Maneirismo ou do Barroco, Cervantes foi um “cristão novo” que escrevia na Espanha de Felipe II, que fervilhava com todos os fatos anteriormente mencionados neste capítulo, interpretados de uma maneira toda peculiar, genuinamente espanhola.

---

18 - VIEIRA: 1985, pp. 21-24.

Castro rejeita a idéia de que os espanhóis tenha sido europeus como quaisquer outros e que Cervantes tenha estruturado suas obras dentro das tendências artísticas de sua época:

“La insistencia en referir la última motivación de la obra literaria (...) a circunstancias genéricas e internacionales nos aleja del centro de su círculo, del vértice de su ángulo artístico. La obra de excepcional calidad brota de unas raíces de humanidad, vinculadas a un espacio y a un tiempo suyos. Si nada hay comparable, ni remotamente, al *Quijote* fuera de España, parece razonable proyectar su vértice hacia posibilidades españolas y no europeas.

(...)

Al decir ‘manierista’ o ‘barroco’ com referencia a Cervantes (como si tales términos poseyeran sin más propiedades iluminantes), el lector vacila, trata de encontrar puntos de apoyo en la forma genérica de otras formas de arte previas o contemporáneas. La tarea es ardua, pues nadie ha logrado expresar unívocamente en qué consiste la ‘esencia’ del barroco, ni hay acuerdo acerca de sus dimensiones espaciales y temporales”<sup>19</sup>.

Assim, Cervantes, muito mais que maneirista ou barroco, é fruto de sua época, de seu lugar e de suas agruras pessoais. Se a vida na Espanha de Felipe II, assolada pela Inquisição e pela guerra, certamente o marcou, muito mais o fizeram as detenções, as agruras econômicas que suportou, as dificuldades que sua suposta condição de “cristão novo” lhe impunha, o longo

---

19 - CASTRO: 1993, p. 40.

cativeiro junto aos bárbaros em Árgel e o serviço de coletor de impostos do rei, que ele assumiu durante grande parte de sua vida<sup>20</sup>.

Tudo isso espelha-se na obra de Cervantes, e prova disso é o fato de que até hoje muitos críticos buscam nela dados sobre a ainda não totalmente conhecida vida do escritor.

A esse espírito empreendedor e desbravador da época pode-se, talvez, atribuir alguma influência em todas as inovações e contribuições de Cervantes para a técnica literária – a criação do romance moderno (com a primeira parte do *Quixote*, em 1605) e do gênero “novela corta” (com as *Novelas Exemplares*, em 1611), por exemplo. Inovações fundamentais em uma época em que a literatura ganha autonomia, libertando-se do religioso e do teatral, e busca novas formas de narrar.

Mas uma das façanhas do autor Cervantes foi a de perceber que a literatura é capaz de expressar a vida do ser humano por meio de diversos ângulos de visão. Assim, ele reuniu a literatura idealista (heróico-trágica) e a literatura voltada para a matéria (cômica-picaresca)<sup>21</sup>, aproveitando-se de ambas para construir seus painéis de comportamento, nos quais, embora vivendo sua época, captava como poucos a angústia do ser humano, suas sutilezas, sua ambigüidade, sem tentar com isso conduzir seus leitores a comportamentos e sentimentos padronizados.

---

20 - Esses e outros detalhes sobre a vida de Miguel de Cervantes encontram-se na biografia escrita por Jean Canavaggio (Espasa-Calpe, 1997).

21 - A esse respeito, Américo Castro, em seu *El pensamiento de Cervantes* (Noguer:1980, pp. 28-30), traça um panorama interessante, mostrando de que maneira tais tendências se unem no *Quixote* e como Cervantes explora cada uma delas.

Com refinado senso de humor e deliciosa ironia, ele consegue, sem abandonar completamente suas convicções pessoais e sua condição de homem do século XVI, construir uma obra profunda e atemporal, que retrata o ser humano de todos os tempos e até hoje é divertida e instigante para o leitor.

### 1.3- Machado de Assis e o Brasil do século XIX

A época na qual Machado de Assis viveu, o século XIX (ele nasceu em 1839 e veio a falecer em 1908<sup>22</sup>) também foi marcada por alterações significativas para o homem e sua relação com o mundo, embora essas mudanças, diferentemente do que ocorria na época cervantina, fossem mais de ordem prática que de ordem filosófica.

Há uma grande confluência de descobertas científicas<sup>23</sup>. Darwin publica sua teoria da seleção natural (em *Origem das Espécies*, 1859); Mendel (1822-1884) estabelece as leis da hereditariedade; Schawn (1810-1882) demonstra que os animais, assim como as plantas, se compõem de células; Von Mohl afirma que todas as células, tanto animais como vegetais, se compõem basicamente da mesma substância, o protoplasma.

Em 1865, cai a teoria da geração espontânea – segundo a qual

---

22 - Os dados biográficos sobre Machado de Assis foram todos retirados da biografia que integra a edição da *Ática de Várias Histórias* (1985), organizada por Villaça.

23 - Ludmila dos Santos, em sua dissertação de mestrado *A lógica do realismo*, analisa a forma como cada um destes avanços científicos colabora para a formação da mentalidade do século XIX e contribui para as mudanças sociais, políticas e culturais da época.

fungos e pequenos insetos “surgiam” espontaneamente em lugares contaminados – e Luis Pasteur lança as bases da ciência bacteriológica. Essa “revolução” biológica é espelhada pela física quando, em 1905, surgem as teorias de Einstein, entre elas a da relatividade entre o espaço e o movimento.

Todas as ideologias da época sofrem a influência desta ebulição científica.

O Positivismo de Comte (1798-1857), caracterizado por impulsionar uma orientação científicista do pensamento filosófico, pregava a compreensão do mundo através do estudo das leis naturais.

Spencer inaugura o Determinismo, linha filosófica que afirma a relação de causa e consequência entre os fenômenos, que seriam de tal modo interligados uns aos outros que, em um dado momento, todo fenômeno estaria condicionado pelos que o precedem e acompanham e, da mesma maneira, condicionariam os que lhe sucedem.

Taine começa a estudar o homem a partir da idéia de que ele é um produto de sua raça, de seu meio, e do momento no qual vive; ao mesmo tempo, surge a teoria de Nietzsche (1844-1901) de que a constante eliminação dos incapazes – de acordo com a teoria da seleção natural de Darwin – acabaria por criar uma raça de super-homens.

Também nesta época, Cezar Lombroso (1836-1909) enfoca pela primeira vez o criminoso como um doente cujo comportamento seria caracterizado pelos animais ascendentes do homem, de acordo com a teoria da evolução darwinista. O crime, pela primeira vez, é considerado um instinto animalesco não completamente superado pelo homem.

Assim, vemos que tudo se volta para a ciência, para a observação, para o raciocínio.

Em 1867 é publicado *O Capital*, de Karl Marx, com toda a revolucionária teoria do socialismo e mais os conceitos de materialismo histórico, materialismo dialético, luta de classes e mais valia, que alteraram profundamente a visão que o homem tinha da sociedade.

Neste mundo em efervescência com tantas mudanças, a arte também passa por mudanças para adaptar-se às novas correntes científicas e ideológicas. As características românticas – como a exaltação do eu, o ilogismo, o subjetivismo, sentimentalismo, imaginação e criatividade, evasão, retorno ao passado e exagero – não mais se adequam a este mundo regido por normas científicas, em que a observação e a teorização passam a ocupar um espaço muito grande.

Vai surgindo assim o Realismo, em que o artista conserva a atitude do cientista em seu laboratório: vê, observa e retrata fielmente as evidências que envolvem o fato em questão. A concepção da realidade é materialista, sem espaço para grandes vôos de imaginação, há o privilégio da observação sobre a criação. A literatura sujeita os fatores psicológicos e sociais de suas tramas às leis naturais; não existe o livre arbítrio, tudo é condicionado por forças biológicas, atávicas, sociais.

Digno representante de sua época, Machado de Assis deixa transparecer em suas obras características realistas que o inspiraram: a concepção materialista da realidade, o privilégio da observação sobre a criação, tudo isso norteia as obras do escritor.

O autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), por outro lado, era de uma singularidade que o destacava dos outros autores do período. Machado nasceu muito pobre e, por isso, teve uma formação autodidata. Conseqüentemente, os livros que o formaram não eram os

mesmos que vieram a formar seus contemporâneos. Em seu ensaio *Machado de Assis por Lúcia-Miguel Pereira*<sup>24</sup>, a autora afirma:

“Grandes e decisivas foram as influências que recebeu, e que nunca pensou em ocultar, citando com frequência os autores prediletos. Shakespeare, Swift, Sterne, Thackeray, Dickens entre os ingleses, Montaigne, Pascal e Xavier de maistre e Victor Hugo entre os franceses, Garret entre os portugueses parecem ter sido os que mais o impressionaram, e de quem mais se valeu, já na sua visão do mundo, já na sua forma de expressão. De Sterne apanhou até os tiques de composição literária e disposição tipográfica.

(...)

Os livros que amava não eram os que nutriam seus contemporâneos; e onde iria esse autodidata buscar tão estranhas simpatias, senão em uma sensibilidade e em um gosto literário que já de si o distinguiam?”<sup>25</sup>.

Assim, Machado, graças a seu autodidatismo, teve a liberdade necessária para buscar influências diferentes, e mais de acordo com o seu perfil. Mas, muito mais que estas influências, foi sua autêntica e superior vocação literária que, segundo Teixeira, o fez “olhar em volta e dar-se conta de que literatura não era bem aquilo que via fazer em torno de si”<sup>26</sup>.

Ora, que Machado é dono de um olhar aguçado e detalhista é

---

24 - Publicado como posfácio à edição comentada de *Papéis Avulsos* de Arlenice Almenda, Oscar D’Ambrósio e Reginaldo Pinto de Carvalho (1994, pp. 151-163).

25 - PEREIRA: 1994, p. 152.

26 - TELXEIRA: 1988, p. 62.

coisa que se depreende em cada uma de suas obras. É sua maneira de olhar que o torna um autor tão peculiar. Machado de Assis não se importava com rótulos. Criador do realismo brasileiro, nunca limitou – ou sequer tentou limitar – suas obras às características deste movimento literário. Lúcia-Miguel Pereira afirma:

“Sem preocupação de escola literária desde que se libertou do romantismo, ele observou, como ninguém entre nós, as criaturas em toda a sua realidade, dando a cada aspecto o justo valor, isto é, apreciando a todos com um critério relativo. Foi assim que esse tímido realizou uma audaciosa revolução na nossa literatura ficcionista, até ele subordinada a valores absolutos, que reduziam a simples figurantes as personagens dominadas pela natureza e pela ética convencional. No mais famoso dos romancistas que o precederam, José de Alencar, o caráter simbólico emprestado aos heróis – aos dos livros indianistas, os mais importantes – como que os desumaniza; em Joaquim de Macedo tudo se passa como se o amor fosse o centro de todas as coisas; o mesmo Manuel Antônio de Almeida foi antes um cronista com imaginação e estupenda capacidade de reproduzir cenas e traçar retratos que um romancista completo, um criador de pessoas tiradas do plano da vida, mas que só no da arte adquirem toda a sua significação. Estas, quem as fixou foi Machado de Assis”<sup>27</sup>.

É essa preocupação com a literatura como uma maneira de se ver

---

27 - PEREIRA: 1994, pp. 158-159.



a realidade que leva o autor a libertar-se das normas impostas pelas escolas literárias e, por exemplo, a ironizar, ele, o próprio criador do movimento no Brasil, todo o cientificismo do realismo, através da filosofia de Humanitas criada no romance *Quincas Borba* (1891) e de muitos outros textos.

Além disso, sua peculiar maneira de ver a vida e o mundo também influíram – e muito – em suas obras. A crítica considera como um ponto importante a infância pobre do autor e todas as características adversas (físicas ou não), que ele foi obrigado a vencer para atingir o posto de autor de sucesso em um país cheio de preconceitos como o Brasil. Machado era mulato, epilético, muito míope, extremamente tímido, sem qualquer beleza física, vindo de uma família muito pobre. Tudo isso, consideram os críticos, o levou a criar personagens, principalmente femininas, que dão demasiado valor à posição social e à necessidade de alcançá-la e mantê-la. Bosi comenta:

“O fato de essas figuras voluntariosas e autocentradas [Guiomar, Iaiá Garcia, Helena] serem mulheres – e não arrivistas stendhalianos ou balzaquianos – foi interpretado como obra de disfarce, de raiz autobiográfica, pelo qual o Machadinho dos anos 70 em plena ascensão convertia e sublimava a sua própria escolha existencial. O medo à obscuridade o teria levado a recalcar as origens familiares e a aproveitar, sem mancha de desonra, as ocasiões de subir apropriadas ao seu mérito, e a viver, enfim, assegurado e seguro, nos degraus intermédios da hierarquia social”<sup>28</sup>.

---

28 - BOSI: 1999, p. 20. A esse respeito é também interessante a leitura *Machado de Assis, Poe e Dostoiévski* (PALEÓLOGO: 1950, p. 68-133).

Outro ponto importante na obra do autor foi sua filosofia particular, mescla de todas as características anteriormente citadas com a influência de muitos dos autores que leu. Coutinho comenta:

“O fato que impressiona na interpretação de Machado de Assis é a influência de Pascal sobre sua maneira de encarar a vida. É evidente que seu conceito do homem, sua atitude diante do mundo, se foi resultante da própria experiência, encontrou, no pessimismo pascaliano, a representação filosófica mais adequada.

(...)

É o clima espiritual do século XVII, com seu pessimismo radical sobre a natureza humana, que deu lugar a tantas heresias filhas da reforma luterana, é a atmosfera geral daquele século para o qual o homem era um eterno danado e corrompido, entregue no mundo irremediavelmente às forças do mal, que forma o ambiente filosófico de Machado de Assis.

De Montaigne, Machado recebeu aquele seu epicurismo, aquele naturalismo cético. De Pascal, porém, herdou o pessimismo de sua concepção de vida”<sup>29</sup>.

Isso não significa que Machado possua uma filosofia rígida, na qual se obrigaria a inserir todas as suas obras, ao contrário. De novo é Coutinho quem explica:

“Na definição da atitude intelectual de Machado em face da vida

---

29 - COUTINHO: 1959, pp. 43-44.

e do homem, é preciso jamais esquecer que ele não possuiu um sistema filosófico, fechado, coerente à crítica objetiva, porém antes uma atitude, um modo de encarar a vida, uma disposição mental”<sup>30</sup>.

É exatamente essa atitude que transparece na literatura do autor, que busca as causas secretas dos atos humanos, as quais, segundo Teixeira:

“... nunca serão o amor, a compreensão ou a generosidade. Serão sempre o ódio, a incompreensão ou o interesse”<sup>31</sup>.

O suporte filosófico para tal pessimismo está – como já visto na citação de Afrânio Coutinho – na obra de Pascal, conforme o próprio Machado confessa em uma carta a Joaquim Nabuco: “Desde cedo li muito Pascal... e afirmo-lhe que não foi por distração”<sup>32</sup>.

Entretanto, Machado ultrapassa esse pessimismo cristão de Pascal, para quem a danação do homem cessa no reino de Deus. Como já vimos anteriormente, era, além de pessimista, um cético. Tal ceticismo se basearia em Montaigne, outra influência confessada do autor e do próprio Pascal. O filósofo francês cultuava um enorme desprezo pela defeituosa natureza humana, para ele apenas resultado da simples constatação de uma realidade, a aceitação de uma fato natural, que não convinha discutir, nem condenar, nem procurar melhorar.

---

30 - COUTINHO: 1959, p. 47.

31 - TEIXEIRA: 1988, p. 68.

32 - MACHADO DE ASSIS: *Cartas* (volume 19 da *Obra Completa* de Machado de Assis), Aguilar, 1994, p. 66.

Se essa filosofia peculiar de pessimismo e ceticismo se faz presente em toda a obra machadiana – como dissemos acima, mais como uma linha condutora de idéias que como dogmas a serem seguidos – nem por isso a obra se torna aborrecida ou pesada para o leitor, já que o texto sempre se estrutura sobre um delicioso senso de humor, de que Teixeira apresenta as principais características:

“O humor de Machado de Assis decorre, antes de mais nada, da eficácia de seu estilo, o qual, vimos, baseia-se no princípio da economia e da expressividade. Dizia muito com pouco. Esse é o primeiro fator de seu humorismo, do qual dependem todos os outros. O segundo consiste em ostentar leveza no tratamento de matéria grave, em inverter a ordem natural, histórica ou esperada das coisas. Numa palavra, em provocar o disparate. O humor de Machado de Assis desarruma o mundo, põe tudo de cabeça para baixo ou, por outro lado, apenas revela sua essência desarranjada. É uma das formas mais agudas de seu pessimismo”<sup>33</sup>.

Ora, contra o humor não há argumento. As coisas perdem seu significado estabelecido e adquirem outro sentido. E, através desse jogo, terminam recobrando seu significado mais autêntico de que às vezes o leitor nem se recordava mais. Machado vai utilizar esse senso de humor como uma poderosa forma de negação dos valores aparentemente estabelecidos. É uma arma que lhe permite fazer os mortos falarem, ridicularizar a ciência e a sociedade, criticar a religião e, assim, valorizar o que há de intrínseco e inalterável nos seres humanos.

---

33 - TEIXEIRA: 1988, pp. 77-78.

É também o que permite que os próprios criticados leiam seus textos e reconheçam-se neles, sem que se sintam diretamente atingidos. Daí vem todo o universalismo e atemporalidade de sua obra, já que a essência do comportamento humano, independentemente das circunstâncias históricas a que tenha que ajustar-se, permanece a mesma através dos séculos.

#### 1.4- *Cervantes e Machado: a visão crítica do mundo*

Por todo o anteriormente colocado, vê-se que realmente não é vã uma aproximação entre Cervantes e Machado. Ambos viveram momentos de profundas mudanças; foram pioneiros em seus estilos e formas literárias.

Mas, mais do que tudo isso, existe uma aproximação que ultrapassa – e muito – a época, as normas sociais, as teorias e ideologias em voga quando cada um deles viveu e produziu. É uma aproximação que vem de uma singular consciência do mundo, de um profundo conhecimento do elemento humano, sem entretanto desvinculá-lo de todos esses elementos que o identificam e, de alguma maneira, o regem.

Gilberto Pinheiro Passos, em *A poética do legado*<sup>34</sup>, já aponta para uma aproximação entre as obras dos dois autores, traçando um paralelo entre a pastora Marcela, personagem cervantina, e a Marcela de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. É o aprofundamento dessa aproximação, as semelhanças e diferenças entre essas duas visões de mundo, que se pretende mostrar no trabalho desenvolvido a seguir.

---

34 - PASSOS: 1996, pp. 101-108.

## **- CAPÍTULO II -**

### **EL CURIOSO IMPERTINENTE: O HOMEM E SUAS RELAÇÕES**

#### **2.1- As relações entre o Quixote e as novelas interpoladas**

Na segunda parte do romance *Dom Quixote de la Mancha* (1615), de Miguel de Cervantes Saavedra, encontramos o comentário do “bachiller” Sansón Carrasco sobre as deficiências apontadas pelos leitores da primeira parte (1605). Entre elas destaca-se a inserção de uma novela que, aparentemente, nada tem a ver com a história do cavaleiro:

“Una de las tachas que ponen a la tal historia es que su autor puso en ella una novela intitulada *El Curioso Impertinente*; no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar ni tener que ver con la historia de su merced el señor Don Quijote” (*DQ*, II, cap.III, p. 50).

Sancho fica indignado:

“ – Yo apostaré (...) que ha mezclado el hi de perra berzas con capachos” (*DQ*, II, cap. III, p. 50).

Já Dom Quixote questiona a qualificação do autor da história para tal mister:

“ – Ahora digo (...) que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin ningún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba respondió: ‘ – Lo que saliere.’ Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido que com letras góticas escribiese junto a él: ‘Éste es gallo.’ Y así debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla” (*DQ*, II, cap. III, p. 50).

Tal comentário foi durante muito tempo argumento principal de toda uma legião de cervantistas, que juntou forças para encontrar um significado para estas histórias interpoladas dentro da história de Dom Quixote.

Cervantes faz seu “historiador”, Cide Hamete Benengeli explicar suas razões para essas interpolações:

“Dicen que en el próprio original desta historia que se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él lo había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de si mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de Don Quijote, por parecerle que siempre habrían de hablar de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido al entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo

incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso Impertinente* y la del *Capitán Cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo Don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos llevados de la atención que piden las hazañas de Don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con prisa, o con enfado, sin advertir la gala y el artificio que en sí contienen, el cual se mostraba bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de Don Quijote, ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz; y así, en esta Segunda parte no quiso ingerir nuevas novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aún éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se deprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir” (*DQ*, II, cap. XLIV, pp. 349-350).

Toda a argumentação de Cide Hamete em favor da diminuição das interpolações na segunda parte do *Quixote* (1615) é clara e convincente. Além disso, está de acordo com a realidade, já que o número de histórias cruzadas no segundo volume das histórias do cavaleiro é, efetivamente, muito menor. Entretanto, não explica as interpolações da primeira parte (1605).

O comentário de Dom Quixote, anteriormente transcrito, fica no ar como um possível e desafiante motivo para a existência de todas essas novelas interpoladas. E, se tal discussão não é pertinente a nosso trabalho, e



nem mesmo se constitui em um tema atual dentro da crítica cervantista, ainda assim é interessante ver a maneira como *El Curioso* aparece dentro dela.

Já Américo Castro, em *El pensamiento de Cervantes*<sup>35</sup>, chama a atenção para a diversidade na consideração acerca da inserção de *El Curioso Impertinente* no *Quixote*. No primeiro grupo cita autores do porte de Schlegel, Benjumea ou Renier; no segundo estão Unamuno, Bertrand e vários outros, entre os quais Grillparzer, que emite um dos raros juízos negativos sobre a qualidade da novela:

“Es [em *El Curioso* e *El Cautivo*] el autor sumamente afectado y amanerado. *El Curioso* es muy débil novela: lo interesante está tratado en un momento; en cambio, las partes indiferentes están desarrolladas más de lo justo”<sup>36</sup>.

Sem tratar aqui de analisar criticamente qualquer um dos dois grupos, uma vez que este assunto não é pertinente ao tema a ser desenvolvido neste trabalho, é preciso reconhecer a existência de vários índices que levam à aceitação das idéias do grupo favorável a essas inserções. Principalmente a opinião de alguns autores que apontam para uma correlação temática entre elas e o *Quixote* propriamente dito.

Solger, por exemplo, dizia, em 1829:

---

35 - CASTRO: 1980, pp. 126-128.

36 - O comentário de Grillparzer encontra-se transcrito e analisado em CASTRO: 1980, p. 126 e em GARCÍA MARTÍN: 1980:p. 57.

“Las novelas intercaladas en el *Quijote* son de una importancia esencial para el poema, y tienen siempre una relación alegórica com el pensamiento general de una obra entera”<sup>37</sup>.

Já Benjumea – considerado por Castro como autor de “descocidas interpretaciones”, mas de juízos aceitáveis<sup>38</sup> – afirma:

“La novela [*El Curioso Impertinente*] no es episodio pegadizo... Anselmo tiene notable analogía com Don Quijote... y se une estrechamente con la idea fundamental de este”<sup>39</sup>.

Ou seja, a relação de *El Curioso* – e de todas as outras novelas interpoladas com a história de Dom Quixote não ocorre necessariamente no plano da trama ou mesmo da estilística, mas sim no plano das idéias apresentadas, dos tema desenvolvidos. Para dar-se conta disso, basta apenas atentar para o episódio do *Quijote* em meio ao qual surge *El Curioso Impertinente*.

Está o leitor na “venta” onde se hospedam naquela noite Dom Quixote, Sancho, o cura, o barbeiro, Dorotéia e Cardênio. O cura e o barbeiro empenham-se em reconduzir Dom Quixote à sua aldeia natal para tratá-lo da loucura. Para tanto, transformam Dorotéia na princesa Micomicona, jovem cujo trono foi usurpado e que vem pedir o auxílio do cavaleiro. É em favor dela e a seu reino que, oficialmente, realiza-se a expedição. Cardênio acompanha-os disfarçado de criado.

---

37 - SOLGER apud CASTRO: 1980, p. 127.

38 - CASTRO: 1980, p. 128.

39 - BENJUMEA: 1859, p. 74.

É nesta venda que todos os acontecimentos relacionados às novelas interpoladas começam a precipitar-se, a tal ponto que Dom Quixote e seu fiel escudeiro praticamente desaparecem ao longo de vários capítulos, relegados à condição de meros espectadores<sup>40</sup>. Logo depois de sua chegada ocorre a leitura de *El Curioso Impertinente*. Depois, com a chegada de Dom Fernando e Luscinda, solucionam-se os conturbados amores entre o primeiro e Dorotéia e a segunda e Cardênio. Finalmente, chega o cativo com sua amada e conta a sua história. Além dessas, ainda é possível acrescentar duas histórias menores, de que não vamos tratar aqui. Trata-se dos relatos mais breves dos amores entre o moço de mulas e dona Clara e Leandra e Vicente de la Rosa.

Seria tal confluência uma mera casualidade?

É difícil de acreditar nisso, principalmente quando se percebe que cada uma das histórias citadas acima aborda, de alguma maneira, os temas do amor e da lealdade, pontos fundamentais da história de Dom Quixote.

Muitos críticos são acordes em considerar que o amor é tema comum a todas as novelas interpoladas, mesmo as que não aparecem no episódio da “venta”. Paz Gago, por exemplo, as chama “historias sentimentales”<sup>41</sup>. Lidia Falcón, estudando as mulheres do *Quixote* sob a ótica do feminismo, comenta:

---

40 - ANDERSON y PONTÓN, em seu estudo introdutório à edição do *Quixote* organizada por RICO (pp. 177-179) analisam muito bem as participações de Dom Quixote nestas histórias que se confluem na “venta” e nos intervalos entre elas, inclusive o famoso discurso da Armas e das Letras, proferido imediatamente antes da história do *Cautivo*, relacionando seus atos com antecipações das histórias, alertando para inúmeras provas de que Cervantes alterou a ordem em que elas surgiam no corpo do romance conforme o desenvolvimento do trabalho, realizando um estudo primoroso a favor da existência de relações entre as novelas interpoladas e a história de Dom Quixote.

41 - PAZ GAGO: 1995, p. 278.

“Amor es protagonista en la vida de los hombres y de las mujeres, de tal modo que sin amor no podría concebirse el mundo; sin su impulso habrían perecido todas las especies vivas. Y tampoco podrían imaginarse las novelas de caballerías. Por tanto Don Quijote hállase rodeado de amor y él, el primer enamorado, como es de ley y razón. Pero su amor es el amor del caballero, platónico, hacia una dama inexistente. Y a su alrededor florecen y se repiten los amores carnales, con muy diversos resultados: amantes despachados, damas seducidas y engañadas y abandonadas, doncellas que reclaman cumplimiento de promesas falsamente dadas, caballeros inducidos a la muerte y al suicidio por amor, esposas que reclaman su derecho al tálamo, y todos, y todas van tropezándose en los caminos de España con Don Quijote y Sancho”<sup>42</sup>.

Assim, é claro que todas estas histórias têm, de alguma maneira, o amor como tema. Entretanto, a fidelidade dos personagens a esse amor não é uma constante em todas, ao contrário. O autor parece deleitar-se em dissecar todos os tipos de traições possíveis e mostrar a reação provocada por elas. Ainda assim, a lealdade (ou a falta dela) é um tema recorrente nestas inserções e relaciona-se com a história de Dom Quixote, como se vê a seguir.

A primeira história interpolada a ser considerada é a dupla história de amor entre Cardênio e Luscinda, Fernando e Dorotéia. Cardênio, apaixonado por Luscinda, não obtém sua mão e é obrigado a ausentar-se da cidade onde ambos vivem. Ao mesmo tempo, seu primo Fernando, que se encontra em uma cidade distante, apaixona-se por Dorotéia e, graças a uma

---

42 - FALCÓN: 1997, p. 117.

promessa de casamento, consegue seduzir a moça. Entretanto, ele é obrigado a voltar à sua cidade, onde vem a conhecer Luscinda e termina apaixonando-se por ela. Recusado, tenta forçá-la ao casamento, aprovado pelos pais da jovem, e só não logra seu intento porque Luscinda desmaia no meio da cerimônia e encontram uma carta escondida em seu seio onde ela revela que não pode casar-se com Dom Fernando porque já é casada com Cardênio. Todos acreditam no logro e ela foge para um convento. Entrementes, Cardênio e Dorotéia descobrem os casamentos de seus amados e desesperam-se. Ambos fogem para a serra onde o grupo de Dom Quixote os encontra, o primeiro em busca de solidão, a segunda em busca do namorado traidor, de quem ela pretende cobrar a palavra empenhada.

Depois disso, os quatro protagonistas terminam por reunir-se na venda de Juan Palomeque, Cardênio e Dorotéia acompanhando Dom Quixote; Fernando reconduzindo Luscinda, que ele raptara do convento, de volta à sua cidade, disposto a vingar-se pelo logro recebido obrigando-a a casar-se com ele. O mútuo reconhecimento dos dois casais abre caminho para um final feliz. Cardênio e Luscinda esclarecem todos os desencontros e reafirmam seu amor; Dom Fernando, caindo na modalidade aristotélica do impossível mas verossímil<sup>43</sup>, abandona seu papel de antagonista, renuncia ao amor de Luscinda e à vingança e não só cumpre a palavra dada a Dorotéia como o faz com prazer.

Vê-se que o amor, nestas histórias cruzadas, segue o princípio

---

43 - ARISTÓTELES: 1968, pp. 55-76.

dos contos de fada<sup>44</sup>, que depois tornar-se-ia a definição do amor romântico: os amantes são submetidos a provas e têm que vencê-las antes de alcançar a felicidade conjugal. Mas, no presente caso, todas as provas a serem vencidas relacionam-se à quebra da lealdade, seja esta aparente (como na pretensa traição de Luscinda, que se mantém fiel a Cardênio mesmo enquanto este a julgava casada com outro), ou real (como no caso de Dom Fernando, que quebra a palavra empenhada a Dorotéia e planeja casar-se com outra).

Assim, Cardênio e Luscinda têm um amor ideal e uma lealdade também ideal, sendo ambos vítimas das circunstâncias; já o amor de Dorotéia e Fernando revela a condição efêmera do sentimento e da lealdade que o acompanha. A restauração final, tanto do amor como da lealdade, depende muito mais da ação de Dorotéia, personagem com uma nobreza de caráter bastante idealizada, que luta para recuperar sua honra, que dos valores que amor e lealdade possam ter por si mesmos.

A segunda história surge, sintomaticamente, no meio da primeira, exatamente quando os dois casais de amantes estão separados. Trata-se de *El Curioso Impertinente*, novela escrita que o cura encontra em uma maleta abandonada na “venta”, e que Juan Palomeque conserva por desejar, um dia, restituí-la ao dono. Sua leitura como forma de entretenimento para o grupo revela os lazes da época<sup>45</sup>. Além disso, é Dorotéia quem insiste para que a leitura se faça, de onde se depreende outra revelação de cunho social: “en la época de Cervantes, las novelas se escriben para la mujer”, nos diz Casaline<sup>46</sup>.

---

44 - BETTELHEIM analisa o amor nos contos de fada em sua obra *A psicanálise dos contos de fadas* (1979), chegando à conclusão de que há sempre a seguinte macro-estrutura a ser preenchida pela trama: surgimento do amor, obstáculo à realização do amor, superação do obstáculo, casamento.

45 - GUTIERREZ: 1981, p. 561: “...crea ya un cuadro próprio de la vida de aquellos tiempos”.

46 - BARRIGA CASALINE: 1983, p. 72.

Trata-se da história de dois amigos inseparáveis, ambos pessoas ricas e importantes, Anselmo e Lotário. O primeiro apaixona-se por Camila, filha de uma família ilustre da cidade e, com o apoio e a ajuda do amigo, logo vem a casar-se com ela. Mas Anselmo, atormentado por uma curiosidade inconseqüente, não aceita a felicidade conjugal e decide por a esposa à prova para saber se ela é realmente tão honesta quanto aparenta ser. Para tanto, solicita a ajuda do amigo que, ainda que à contra gosto, empreende a sedução de Camila. O resultado é o que se poderia esperar desta situação: o amigo leal e a esposa dedicada terminam apaixonando-se um pelo outro e a descoberta desta traição por parte do marido leva à morte todos os integrantes deste triângulo amoroso. Camila, que recolhera-se a um convento, adoece e vem a falecer ao saber que Lotário, que fora para a guerra movido por seus remorsos, morrera em combate. Anselmo, desesperado com a situação criada por ele, também é levado pela febre, e morre perdoando a mulher.

Vê-se que a história – em uma antecipação do final das histórias cruzadas comentadas anteriormente e cujo desfecho, até então, é desconhecido para o leitor – começa exatamente da maneira como elas terminam: com o amor bem sucedido e a lealdade preservada (ou recuperada). Uma vez mais, a lealdade será o elemento que vai por o amor em cheque, embora o mecanismo de que Cervantes se serve seja aqui mais complexo, uma vez que a lealdade se desdobre em duas: a do casal e a dos amigos. A lealdade ao amigo obriga Lotário a ceder aos desejos de Anselmo

e por em cheque a lealdade existente entre o casal, destruindo o amor que havia no começo da relação. A destruição da lealdade de Camila para com Anselmo gera, naturalmente, a destruição da lealdade de Lotário para com o mesmo.

Desta vez, nem amor nem lealdade são idealizados, mas colocados em sua exata medida: ainda que possam ser sinceros e até mesmo muito fortes, possuem a exata força do caráter das pessoas que os sentem. E não devem ser postos à prova, pois dependendo das circunstâncias nem mesmo uma pessoa de caráter tão nobre quanto o de Dorotéia pode recuperar o que foi perdido. Coerentemente, Anselmo, Camila e Lotário são personagens dotados de tão boas qualidades quanto a jovem seduzida e abandonada.

Finalmente, o leitor toma conhecimento da última história interpolada significativa ocorrida na “venta”, a do *Cautivo de Argel*, que após a batalha de Lepanto, cai prisioneiro de Uchalí, rei de Argel. Um dia, muitos anos depois, alguém começa a atirar-lhe, através da janela de sua prisão, grandes quantias de dinheiro embrulhados em lenços delicados, que o fazem pensar que alguma mulher cristã também é prisioneira naquele lugar e trata de ajudá-lo. Logo porém, descobre que se trata da própria filha de Uchalí que, graças à convivência com uma escrava cristã, abraçara o cristianismo às escondidas do pai e de todos e deseja sua ajuda para poder ir a terras cristãs onde possa ver a Virgem Maria, oferecendo em troca casar-se com ele.

Estabelece-se a promessa de casamento entre o cativo e a bela Zoraida. Começa a busca pelos meios de fuga, até que finalmente, depois de muitas peripécias, ambos chegam à Espanha, onde se dirigem para a cidade natal do cativo para recomeçar suas vidas.

Aqui tem-se o choque entre dois amores e duas lealdades – o amor e a lealdade que a jovem Zoraida dedica à religião católica; o amor que dedica ao cativo e a lealdade que dedica ao pai. Os primeiros são ideais, não têm limites, não medem sacrifícios. Os dois últimos são efêmeros, realistas.



Seu amor pelo cativo passa pela necessidade evidente da mulher ter um marido na época, mas caso ele não a queira, diz a moça, Deus há de prover-lhe um homem que a aceite; sua lealdade ao pai não vai ao ponto de deixar-se cercear em suas vontades por causa dele.

Todos estes amores e lealdades se refletem e se desdobram na história de Dom Quixote. Para começar temos seu amor por Dulcinéia, tão intenso e desvairado como todos os amores das novelas de cavalarias, que inspiram aquela famosa e irracional declaração que o cavaleiro admira no primeiro capítulo do *Quixote*:

“La razón de la sin razón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que com razón me quejo de la vuestra fermosura”  
(*DQ*, I, cap. I, p. 98).

Tal declaração, como se vê, centra-se muito mais na forma de apresentar-se que nos sentimentos que a inspiram. Assim, reflete exatamente a situação de Dom Quixote que, preocupado em ter uma amada ideal que se enquadre nas normas criadas pelos livros de cavalaria, ou seja, preocupado com a forma, simplesmente cria uma personagem inexistente para tal papel. E cria uma situação extremamente irônica, já que Dom Quixote tem consciência do fato e, mesmo assim, passa todo o romance afirmando a sinceridade de seus sentimentos por ela. A forma, mais uma vez, sobrepuja o conteúdo. Eisenberg, analisando o processo de criação de Dulcinéia, comenta:

“Es cómica su exagerada meditación sobre el tema. Más lo es todavía su selección de una dama. Porque la caballería le obliga a tener

dama, según le toca su distorción de ella, escoge como señora de sus pensamientos a la puta del lugar, Aldonza Lorenzo, rebautizada con el vulgar sobrenombre de 'Toboso'. Es, outra vez, lo más divertido que Cervantes pudo imaginar. Don Quijote, un viejo impotente sin interés en casarse, no conoce a ninguna outra mujer disponible<sup>47</sup>.

A contradição irônica entre a intensidade do amor do cavaleiro e a ridícula maneira pela qual se dá a criação do ser amado é, como já dissemos no capítulo anterior deste trabalho, a chave para o posicionamento do narrador do romance em relação ao amor: a ironia com que se trata o amor ideal é a defesa do amor real, com todos os seus problemas e delícias. Há o dismantelamento da idéia do sentimento que se basta por si mesmo.

Isso se reflete em todos os outros amores que surgem na obra. Assim, o amor ideal de Camila e Anselmo não resiste à curiosidade do marido, enquanto que o de Dorotéia e Dom Fernando torna-se um amor mais real sendo fruto do perdão de uma traição. O de Zoraida pelo cativo é, como já dissemos, fruto da necessidade que qualquer mulher cristã tinha de ter um marido. Luscinda e Cardênio são os únicos que conseguem manter um amor ideal até o casamento, fato que revela bem a maneira cervantina de lidar com os temas abordados: Cervantes não desperdiça nenhuma possibilidade, inclusive a do clássico amor que resiste a todas as provas e consegue um final feliz.

A seguir, temos a amizade profunda entre Dom Quixote e

---

47 - EISENBERG: 1992, p. 61.

Sancho<sup>48</sup>, leais um ao outro enquanto companheiros de aventuras, mas cuja lealdade no plano das ações é muitas vezes posta em cheque – e derrubada – durante o desenrolar da história, como no caso das promessas de riqueza que Dom Quixote fazia a Sancho ou do comportamento deste com relação à carta a ser enviada a Dulcinéia (1ª parte) e ao encantamento desta (2ª parte).

Essa lealdade que se mantém idealizada no plano profundo, mas que é cheia de falhas no plano superficial apresenta-se através do mesmo processo que o sentimento amoroso na narrativa: a lealdade válida é aquela que tem limites, que é efêmera, crítica, possui bom senso e exige ser incentivada, protegida e respeitada.

Ela é análoga à lealdade entre Dom Fernando e Dorotéia, rompida e depois recuperada, e totalmente oposta à lealdade existente entre Anselmo e Lotário, que estava acima de todas as coisas, mas não resiste aos acontecimentos. Mais uma vez, os sentimentos não se bastam por si mesmos, é o elemento humano que lhes dá seu verdadeiro valor.

De todo o anteriormente colocado, vemos que a relação entre *El Curioso Impertinente* e o *Quixote* é principalmente temática: amizade, amor e lealdade se fazem presentes e são fundamentais em ambas as obras. Entretanto, os diferentes pontos de vista sob os quais aparecem em cada uma das histórias terminam por ser, de certa maneira, complementares, como se cada amor ou amizade presentes neste entrelaçamento contribuíssem para a compreensão dos demais, o que justificaria a inclusão da novela dentro da história de Dom Quixote.

---

48 - EISENBERG: 1992, p. 11: "...una de las amistades más hondas (...) que se hayan escrito jamás en papel".

## 2.2- *El Curioso Impertinente como novela autónoma*

Deixando de lado as relações intertextuais entre as novelas interpoladas e a história de Dom Quixote, é fato que *El Curioso Impertinente*, considerado como obra autônoma, tem seus próprios méritos e impressiona até hoje, tanto pelo argumento como pela qualidade literária.

Contrariando a opinião de Brown, que acredita haver sido *El Curioso* escrita especialmente com o objetivo de ser inserida no *Quixote*<sup>49</sup>, boa parte da crítica a considera como mais uma das *Novelas Ejemplares* cervantinas.

García Martín, estudando a influência cervantina nas comédias espanholas, a inclui no capítulo dedicado às *Novelas Ejemplares* e comenta:

“En realidad, [*El Curioso*] nos interesa como unidad autónoma y como tal la considero, pues pudo haber sido incluida perfectamente entre las *Novelas Ejemplares*”<sup>50</sup>.

Paz Gago, em sua análise semiótica do *Quixote*, afirma:

“La intriga autónoma de esta novela ejemplar intercalada refleja (...) las intrigas sentimentales entre las cuales ha sido insertada”<sup>51</sup>.

---

49 - Brown, em seu estudo *El Curioso Impertinente: una homilia novelesca* (1881), faz uma comparação entre tema, título, tamanho e gênero entre *El Curioso* e a novela *Rinconete e Cortadillo*, citada no *Quixote* como outra novela existente na mesma maleta de onde saiu *El Curioso Impertinente*, e delinea a excelência com que esta se encaixa na história de Dom Quixote, concluindo que, por um lado, sua escolha para figurar no corpo do romance em detrimento do *Rinconete* não é casual; e, por outro, que ela deve ter sido alterada para ajustar-se com tanta perfeição ao texto principal.

50 - GARCÍA MARTÍN: 1980, p. 57.

51 - PAZ GAGO: 1995, p. 280.

Francisco Rico, embora não a chame textualmente de “novela exemplar”, levanta semelhanças entre ela e outras novelas cervantinas:

“Es esta la primera novela de Cervantes que llegó a imprimirse. Obsérvese que se plantea la diferencia entre lo narrado y el modo de narrar – que se diferencia tácitamente entre fábula, trama y discurso – y se cuestiona tanto el problema de la verosimilitud como el de la respuesta del lector a lo narrado. Ideas parecidas se encuentran en *El casamiento engañoso...*”<sup>52</sup>.

Já Pabst considera que o ponto comum a todas as *Novelas Exemplares* é o desatino que acomete todos os personagens apresentados nelas, sempre levados a viver e experimentar situações totalmente em desacordo com a sua realidade<sup>53</sup>. Ele termina por esboçar uma “fórmula” para esse desatino:

“Sin pretender formular aquí una ley general de las novelas cortas cervantinas, podría acuñarse una fórmula válida para el desatino de todos estos seres humanos. Sus rumbos parecen parábolas o semicírculos, en los que se mueven ellos, como impulsados por una fuerza desconocida, por encima de la base ideal de su propio ser. Esta base ideal, a la que retornan, aunque no todos ellos hayan partido de ella, es el estado de sosiego y de equilibrio (...). La ruta lleva a través de

---

52 - RICO: 1998, I, p. 423.

53 - PABST, a certa altura da análise desenvolvida em seu livro *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* (1972) envereda pelo mesmo rumo que Rico, buscando uma base comum a todas as *Novelas Exemplares*, e acaba por concluir que elas têm em comum o estudo psicológico das reações de pessoas submetidas a situações estranhas a seu modo de vida (pp. 218-237).

un caos multicolor o tenebroso (...). Este camino es un *desatino*, un andar perdido, un caminar a ciegas o a tientas, una búsqueda incesante. El orden se halla siempre en la base, hacia la que retornan todas las curvas del camino, nunca el espacio mismo atravesado por el camino mismo”<sup>54</sup>.

Ora, *El Curioso* ajusta-se perfeitamente a essa fórmula, com todos os personagens partindo de um estado de equilíbrio para o caos, que termina em uma nova ordem, totalmente diversa da inicial – sendo, portanto, cabível considerá-la como a décima terceira das *Novelas Exemplares*.

Além disso, ela é também uma novela densa e extremamente psicológica. Amezúa afirma sobre as *Novelas Exemplares*:

“No llegan desde luego a la cumbre cimera de *El Curioso Impertinente*, las más psicológica sin duda de todas las suyas”<sup>55</sup>.

E isso, em uma época em que a psicologia não havia sequer sido inventada. Cervantes dedica um olhar extremamente atento ao comportamento do ser humano, suas causas e seus efeitos. Entretanto, a originalidade cervantina não está nos temas desenvolvidos, mas sim na maneira de desenvolvê-los.

Uma prova dessa afirmativa é o fato de que o texto se constrói a partir da junção de três temas clássicos da literatura: o triângulo amoroso, o

---

54 - PABST: 1972, p. 229.

55 - AMEZÚA: 1956, 2º v, p. 27.

“conto dos dois amigos” e a curiosidade impertinente<sup>56</sup>.

Sobre o primeiro não nos deteremos, já que seria uma tarefa hercúlea, impertinente a este trabalho e, provavelmente, vã tentar encontrar sua origem, ou mesmo traçar uma linha evolutiva para ele, tal a quantidade de textos existentes em todas as literaturas que o aborda.

Basta dizer que é um tema bastante recorrente na obra de Cervantes, autor de triângulos tão interessantes quanto o de Timbrio, Nísida e Silério em *La Galatea* (onde vemos o sacrifício de um amor por uma amizade), os dois triângulos cruzados entre Cardênio, Luscinda e Dom Fernando e entre este último, Luscinda e Dorotéia, também no *Quixote*, onde temos – como já dito neste trabalho – por um lado a exaltação do amor e, por outro, a comprovação de sua efemeridade. Como estes, poderíamos citar muitos outros, que permeiam a obra do autor, cada qual com uma abordagem distinta, como se o autor não se cansasse de esmiuçar todos os ângulos da questão. E o triângulo que se forma em *El Curioso Impertinente* é, certamente, um dos mais densos produzidos pela pena cervantina, devido à profundidade psicológica com que é tratado pelo autor.

Sobre o tema dos dois amigos Avalor-Arce dissertou primorosamente em seu ensaio *Los dos amigos*, que aparece em sua obra *Nuevos Deslindes Cervantinos*<sup>57</sup>. O autor faz um amplo levantamento da recorrência do tema na Península Ibérica, desde *Disciplina Clericalis*, de

---

56 - Vários críticos referem-se a *El Curioso Impertinente* como mescla dos temas dos dois amigos e da curiosidade impertinente (ver GARCÍA MARTÍN: 1980, pp. 58-62; OROZCO: 1992, pp. 210-214). Embora o triângulo amoroso seja um tema bem mais genérico (e, inclusive, freqüentemente abordado por histórias que desenvolvem os outros dois temas citados), nos parece relevante devido à insistência com que Cervantes o revisita em sua obra.

57 - AVALLE-ARCE: 1967, pp. 153-211.

Pedro Alfonsus, publicado no final do século 12, até *Dos Hombres Generosos*, de José Zorilla, publicado em 1842, passando, é claro, por *El Curioso Impertinente*, que ele considera dentro desta linha temática.

Avalle-Arce traça a evolução sofrida pelo tema, do século XII ao XIX, onde ele interrompe seu levantamento e, a partir daí, estabelece alguns elementos básicos presentes na fábula<sup>58</sup> deste tipo de história: há dois amigos ricos e inseparáveis, A e B; A arrisca a vida para salvar B de uma morte certa; A e B apaixonam-se pela mesma mulher; B sacrifica seu amor pelo amigo; A casa-se com a mulher; A perde sua fortuna e busca o auxílio de B; B ajuda-o, reafirmando assim a amizade de ambos.

O autor também divide a evolução do tema em duas fases distintas. A primeira – que vai do século XII ao XVI, aproximadamente – é a do moralismo e da exemplificação, ou seja, o texto sempre contém exemplos de comportamento que o leitor deve seguir. Neles, a amizade é sempre colocada acima de tudo e preservada a qualquer custo. A matéria literária é pouco elaborada, a preocupação com o conteúdo é muito maior que a preocupação com a forma e a trama dos textos permanece praticamente no âmbito da fábula.

Na segunda fase – aproximadamente do século XVI ao XIX – abandona-se a exemplificação e o moralismo e o tema da amizade que tudo suporta passa a bastar-se por si mesmo, sem necessitar sustentar-se com lições didáticas ou morais. Segundo Avalle-Arce, “la moral didáctica se

---

58 - Emprega-se aqui a palavra de acordo com a teoria de TOMACHEVSKY: 1973, pp. 127-159), que diferencia entre *fábula* (“conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra”) e *trama* (“o modo pelo qual as coisas que acontecem se organizam na narrativa”).



reemplaza por un exaltado himno a la amistad”<sup>59</sup>. E, com isso, surge a necessidade de dar mais forma literária a matéria trabalhada. A amizade não é mais a base do texto, mas uma desculpa para que os personagens passem a viver grandes peripécias. A matéria novelística passa a ocupar o primeiro plano, as tramas se sofisticam, surgem algumas alterações nos elementos básicos da fábula anteriormente mencionados. Ainda assim, como norma geral, se mantém a reafirmação da amizade no final da história.

Avalle-Arce cita *La Galatea*, a novela pastoril cervantina, como integrante desta segunda fase, considerando que a história de Timbrio e Silério, ainda que com todas as inovações que se pode esperar de um texto escrito por Cervantes, é um conto dos dois amigos típico, onde a amizade é um elemento essencial e deve ser preservado a qualquer custo.

E que esta novela será claramente retomada em *El Curioso Impertinente*, fato que se confirma nas primeiras linhas de ambos os textos:

“Casi olvidándose a los que nos conocían el nombre de Timbrio y el de Silerio - que es el mío -, solamente *los dos amigos* nos llamaban”<sup>60</sup>.

“En la provincia que llaman Toscana vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían *los dos amigos* eran llamados”<sup>61</sup>.

---

59 - AVALLE-ARCE: 1967, p. 173.

60 - CERVANTES, *La Galatea*, I, p.738 (ed. Joaquín Casaldueiro).

61 - CERVANTES, *DQ*, cap. XXXIII, p. 395.

Ora, é o próprio Avalle-Arce quem afirma:

“Una de las características de Cervantes es su continua vuelta a los mismos temas, para ir encarándolos desde diversos puntos de vista”<sup>62</sup>.

Assim, *La Galatea* assume uma nova importância: sendo um conto dos dois amigos “clássico”, isto é, restrito às limitações de tratamento do tema estabelecidos no artigo de Avalle-Arce, a novela termina por levar um autor consciente das várias possibilidades literárias oferecidas por um único tema à pergunta evidente: o que aconteceria se um dos amigos cedesse à uma das tentações surgidas durante as peripécias e abalasse a lealdade ditada pela tradição?

A resposta a esta pergunta, segundo Avalle-Arce, foi *El Curioso Impertinente*<sup>63</sup>, que o autor considera como:

“...etapa última en el desenvolvimiento de la historia de los dos amigos, y al mismo tiempo su destrucción”<sup>64</sup>.

Realmente, *El Curioso* leva o tema às últimas consequências ao concretizar a deslealdade de um dos amigos para com o outro. E, ao mesmo tempo, o destrói, já que a base das histórias de dois amigos é exatamente a lealdade que a tudo resiste.

---

62 - AVALLE-ARCE: 1967, p. 187.

63 - AVALLE-ARCE: 1967, p. 189. “Así, *El Curioso Impertinente* es lógico desarrollo y superación del cuento de Timbrio y Silerio”.

64 - AVALLE-ARCE: 1967, p. 189.

Isso nos permite traçar mais um paralelo entre a novela e o *Quixote*. Também a história do Cavaleiro da Triste Figura, como o intitula Sancho, é a superação do gênero das novelas de cavalaria. Tal fato ocorre naturalmente, já que no *Quixote* tudo que há de heróico, fantástico e lírico nas novelas de cavalaria atinge seu ponto máximo. E essa extensão de todas as características dessas novelas acaba por torná-las ridículas.

Com o *Quixote* surge um novo gênero literário, o romance<sup>65</sup>. Da mesma maneira, *El Curioso Impertinente* determina o fim do tema dos dois amigos, ou pelo menos de qualquer inovação sofrida por ele. Ao mesmo tempo, enquadra-se também em um novo gênero, o da amizade traída.

Quanto à curiosidade impertinente como tema recorrente na literatura, García Martín vai estudá-la em uma análise na qual busca em *El Curioso* fontes de inspiração para a comédia espanhola do século XII<sup>66</sup>. Ainda que o faça com muito menos profundidade que a que Avalle-Arce dedica ao tema dos dois amigos, nem por isso a análise deixa de ser interessante. Martín afirma que:

“... el asunto, tratado magistralmente por Cervantes, no es original. Tiene una larga série de antecedentes en los que pudo inspirar-se nuestro autor”<sup>67</sup>.

Dos muitos exemplos que cita, García Martín destaca três como possíveis fontes para Cervantes:

---

65 - A este respeito, consultar a análise de PAZ GAGO (1995, pp. 265-306) sobre a influência das novelas de cavalarias na estruturação do *Quixote*.

66 - GARCÍA MARTÍN: 1980, pp. 57-62.

67 - GARCÍA MARTÍN :1980, p. 58.

“Únicamente sabemos con seguridad que nuestro autor había leído las tres últimas versiones del tema, es decir, *El Decamerón*, *El Orlando Furioso* y *El Crotalón*. Ignoramos si había hecho lo mismo con las primeras”<sup>68</sup>.

No *Decamerón*, de Boccaccio (1313-1375), o tema é desenvolvido na novela IX da jornada II, onde se conta a história do mercador Barnabé, que se gaba para os companheiros de viagem das virtudes de sua esposa Genebra e acaba apostando com um deles que, posta a prova, ela se manterá virtuosa. Ambrósio – este é o nome do companheiro – usa de um artifício para entrar em casa de Genebra e roubar uma série de objetos pessoais que serviriam como prova de sua sedução, sem entretanto conseguir, ou mesmo tentar seduzi-la de verdade. Barnabé, desesperado, ordena que um criado a mate. Este, entretanto, apieda-se dela e não o faz. A mulher foge. Alguns anos depois se descobre tudo: a farsa de Ambrósio e a honestidade da esposa. O primeiro paga seu engenho com a morte, a segunda volta a viver feliz com seu marido<sup>69</sup>.

Ariosto (1474-1533) desenvolve o mesmo tema nos Cantos 42 e 43 de seu *Orlando Furioso* e, segundo Orozco:

“...confiere al tema tradicional una dimensión mucho más honda. Focaliza las historias en el recurso de la prueba y abandona, definitivamente el motivo de jactancia”<sup>70</sup>.

---

68 - GARCÍA MARTÍN: 1980, p. 60. Emilio OROZCO, em seu ensaio *La actitud impertinente*, também comenta o tema da curiosidade impertinente na literatura, citando exatamente os mesmos três textos como possível fonte cervantina para *El Curioso* (1992, pp. 212-214).

69 - BOCCACCIO: 1967, pp. 237-250.

70 - OROZCO: 1992, p. 212.

Em essência, *Orlando Furioso* traz, no final do Canto 42, o personagem Rinaldo convidado ao fantástico castelo de um cavaleiro que, acabado o jantar, lhe propõe que beba em um copo mágico: se conseguir fazê-lo sem derramar seu conteúdo, isto significa que sua esposa é fiel; caso contrário, ela é infiel. Depois de refletir por alguns instantes, Rinaldo recusa a oferta, que em sua opinião traz muito mais inconvenientes do que vantagens.

No Canto 43, seu anfitrião, o Doutor Anselmo, louva a sua prudência e lamenta não haver sido tão sensato quanto ele. Instigado por uma bruxa que tentava seduzi-lo, ele próprio, vários anos atrás, havia posto a prova a fidelidade da esposa. Com a ajuda da bruxa, adquiriu a aparência de um outro cavaleiro, apaixonado por sua mulher, e tentou seduzi-la. Ela cedeu finalmente, e ele então recuperou sua verdadeira aparência. Indignada com a farsa, a mulher fugiu justamente com o cavaleiro cuja aparência ele havia tomado e, desde então, o marido desesperado convidava para seu palácio todos os casados que encontrava pelo caminho, oferecendo-lhes a prova do copo. Seu único consolo era que todos eles, com exceção de Rinaldo, haviam submetido-se à prova e derrubado o vinho<sup>71</sup>.

Já no *Crotalón*, de Cristobál de Villalón (século XVII), mais precisamente no Canto III, encontramos a história de Menesarco, que põe à prova sua esposa Ginebra utilizando também um copo mágico que derrama seu conteúdo diante dos maridos traídos. Não convencido de sua inocência, toma a forma de outro homem e, desta vez, consegue seduzi-la. Nada mais é do que uma versão reduzida da escrita por Ariosto<sup>72</sup>.

---

71 - ARIOSTO: 1944, 2<sup>o</sup> v, pp. 423-437.

72 - VILLALÓN: 1990, pp. 78-120.

Sem preocupar-se com a origem ou evolução do tema, García Martín busca, através da confrontação destes e de outros textos levantados por ele uma fábula mínima comum a todos. Como resultado, há sempre um marido muito bem casado que, por algum motivo, começa a duvidar da fidelidade da esposa e decide pô-la à prova. Surge um terceiro elemento – às vezes o próprio marido disfarçado – que será o instrumento desta prova. E o resultado desta situação é sempre desastroso para o marido, terminando na desonra e, muitas vezes, na morte, com a única exceção do *Decamerón*, onde a desonra é substituída pela decadência, já que Barnabé se arruina financeiramente ao perder a esposa.

García Martín afirma que a versão de Ariosto é, provavelmente, a origem de *El Curioso*:

“¿Cuál fue, entonces, la fuente originaria de Cervantes en esta parte del asunto? No parece que fuera *El Crotalón*, al menos en lo relativo al marido impertinente”<sup>73</sup>.

O autor cita algumas palavras de Anselmo em *El Curioso Impertinente*, segundo ele fundamentais para determinar a origem do texto:

“Antes tendrás que llorar contino, si no com lágrimas de los ojos, lágrimas de sangre del corazón, como las lloraba aquél simple doctor que nuestro poeta nos cuenta que hizo la prueba del vaso, que com mejor discurso se excusó de hacerla el prudente Reinaldo...” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p.398).

---

73 - GARCÍA-MARTÍN: 1980, p. 60.

E conclui:

Las referencias al doctor, a la prueba del vaso y a Reinaldo hacen que “nuestro poeta” no sea outro que Ariosto, y confirman que Cervantes conocía y se inspiró en su obra, en parte al menos”<sup>74</sup>.

Mas a verdade é que, embora se encontrem indubitavelmente desenvolvidos em *El Curioso Impertinente* estes três temas – o triângulo amoroso, o conto dos dois amigos e a curiosidade impertinente –, Cervantes inova ao unir os três temas em uma mesma história e, principalmente, em suplantá-los, usando-os não como base para o texto, mas como desculpa para as peripécias vividas por seus personagens e, principalmente, para um cuidadoso estudo da natureza humana. Orozco afirma:

“La minuciosidad con la que Cervantes trata en *El Curioso Impertinente* la trayectoria psicológica de los personajes es ciertamente extraordinaria, y tiene un cuidado muy especial en demostrarnos paso a paso la verosimilitud e inevitabilidad de los procesos anímicos que se desencadenan”<sup>75</sup>.

Mas, para expor estes “procesos anímicos”, Cervantes necessitava de alguns temas suficientemente envolventes para criá-los e, assim, sua escolha destes temas clássicos não é gratuita, já que eles lhe permitiriam estudar a trajetória psicológica de personagens envolvidos com fatos de fundamental importância na vida humana: o amor e a amizade.

---

74 - GARCÍA MARTÍN: 1980, p. 61.

75 - OROZCO: 1992, p. 256.

A maioria dos críticos, embora saliente a amizade de Lotário e Anselmo na trama da novela, costuma dedicar muito mais atenção à curiosidade impertinente de Anselmo, considerada a responsável direta pela situação insustentável que vai-se criando ao longo da história.

Entretanto, sem discordar da importância dos dois temas dentro da novela, é necessário notar que a curiosidade não é tão superior assim à amizade dentro da trama. Lotário, ainda que sentindo-se mal com a situação, lida bem com a curiosidade do amigo até concretizar a traição de sua amizade, apaixonando-se por Camila. É a partir daí que surge o descontrole da situação. Com a subversão da ordem natural das coisas, ou seja, da confiança total e mútua existente entre os dois amigos, começam as mentiras e os desencontros, que acabam levando à tragédia final. Mas Lotário continua iludindo a curiosidade do amigo, tal como fazia antes, e mais, começa a tirar proveito dela.

Se a curiosidade é a chama que vai deflagrar a catástrofe, a amizade traída será o pavio pelo qual esta chama corre até alcançar seu objetivo final. É a deslealdade, a quebra da confiança, tanto por parte do amigo como por parte da esposa, o alicerce desta trama.

Assim, *El Curioso Impertinente* é uma história de relações humanas ou, mais acuradamente, uma história de destruição de relações humanas. O texto apresenta duas relações fundamentais: a amizade entre Anselmo e Lotário e o triângulo amoroso entre Anselmo, Camila e Lotário. E, a exemplo do mecanismo já comentado aqui ao tratarmos das correlações entre as histórias interpoladas e a história de Dom Quixote, ele analisa os dois extremos de um só caso, criando um desdobramento para cada uma destas relações. Surgem assim a amizade entre Camila e Leonela e o amor entre esta



última e seu namorado, relações secundárias mas importantes para o desenrolar da trama.

A seguir, analisa-se cada uma destas relações e sua importância dentro de *El Curioso Impertinente*.

### 2.3- *Anselmo e Lotário*

Principiando pela amizade entre Anselmo e Lotário, chama a atenção o fato de que ela já exista no ponto em que começa o texto. O narrador se preocupa em mostrar a amizade entre os dois rapazes como um fato irrefutável, e isso desde as primeiras linhas do texto:

“En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia llamada Toscana, vivían Anselmo y Lotário, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían *los dos amigos* eran llamados” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 392).

Isso se constitui em mais um argumento a favor da idéia de que Cervantes não vai tratar das relações, uma vez que não se preocupa em mostrar o início desta, mas sim da destruição das mesmas. Tarefa que ele inicia imediatamente após esta apresentação, ainda no primeiro parágrafo da novela, traçando com rápidas pinceladas um retrato acurado e exato de cada um dos dois rapazes.

Anselmo “era algo más inclinado a los pasatiempos amorosos que el Lotario, al cual llevaban tras si los de la caza...” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 395).

Isso mostra Anselmo como um homem mais ligado a amenidades sociais e jogos de salão, tão comuns na época em que se passa a novela; já Lotário é mais voltado aos desafios, mais audacioso, com os instintos de um predador.

Além disso, o narrador deixa clara a insegurança que faz parte do caráter de Anselmo ao comentar que o rapaz buscava sempre “el parecer de su amigo Lotario, sin el cual ninguna cosa hacía” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 395).

Os amigos parecem superar muito bem as diferenças naturais existentes entre eles:

“...pero cuando se ofrecía, dejaba Anselmo de acudir a sus gustos por seguir los de Lotario, y Lotario dejaba los suyos por acudir a los de Anselmo; y de esta manera, andaban tan a una sus voluntades, que no había concertado reloj que así lo anduviese” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 395).

Mas vê-se que existe aí, na realidade, um desequilíbrio latente, uma relação que é mais de dependência de Anselmo em relação a Lotário que de igualdade entre os dois. Orozco comenta “la asombrosa dependencia y ambigua intimidad de Anselmo hacia su amigo”<sup>76</sup>. Gaos, em nota de rodapé à sua edição do *Quixote*, afirma:

“Esta ciega confianza de Anselmo en Lotario es semejante a la que Cardenio tenía en Don Fernando, y tan insensata cuanto ella”<sup>77</sup>.

---

76 - OROZCO: 1992, p. 263.

77 - GAOS: 1987, p. 655.

Com efeito, esta confiança desmedida e sem critérios revela uma insegurança de Anselmo, insegurança esta que, somando-se à sua vivência das amenidades sociais, origina sua curiosidade aparentemente sem nenhum fundamento. Dependendo naturalmente do apoio de outra pessoa que não ele mesmo para julgar seus atos, é natural que um passo como o casamento, ainda que aparentemente com a mais perfeita das mulheres, despertasse nele algum sentimento de dúvida.

Além disso, sendo um homem acostumado aos jogos amorosos de salão, ele certamente conhecia bem a volubilidade feminina e, inconscientemente, colocava sua mulher no mesmo nível das outras. Zimic afirma:

“La predisposición escéptica de Anselmo hacia su virtuosa esposa se debería, en gran parte, a los muchos ‘pasatiempos amorosos’ a que estaba tan ‘inclinado’ antes de casarse”<sup>78</sup>.

De tudo isso, naturalmente, surge sua curiosidade: será que Camila é realmente tão honesta quanto parece?

Curiosidade que ele mesmo não entende, e que vai atormentá-lo quase tanto quanto a insegurança:

“ - Pensabas, amigo Lotario, que a las mercedes que Dios me ha hecho en hacerme hijo de tales padres como fueron los míos y al darme, no con mano escasa, los bienes, así los que llaman de naturaleza como

---

78 - ZIMIC: 1998, p. 65.

los de fortuna, no puedo yo corresponder con agradecimiento que llegue al bien recibido, y sobre al que me hizo en darme a ti por amigo y a Camila por mujer propia, dos prendas que las estimo, si no en el grado que debo, en el que puedo. Pues con todas estas partes, que suelen ser el todo con que los hombres suelen y pueden vivir contentos, vivo yo el más despechado y el más desabrido hombre de todo el universo mundo; porque no sé qué días a esta parte me fatiga y me aprieta un deseo tan extraño y tan fuera del uso común de otros, que yo me maravillo de mi mismo, y me culpo y me riño a solas, y procuro callarlo y encubrirlo de mis propios pensamientos” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 397).

Seu comportamento posterior, de marido facilmente enganado, também encontra justificativas nestas características. Sua resistência inicial em aceitar as palavras de Lotário assegurando-lhe a honestidade de sua esposa (enquanto ela realmente mantinha sua fidelidade) justifica-se através de sua insegurança, que não lhe permite confiar totalmente nela antes de colocá-la a prova. Por outro lado, sua confiança cega em Lotário leva-o a ceder facilmente quando este, sem conseguir dissuadi-lo de pôr sua idéia em prática, faz-lhe falsos relatórios sobre suas tentativas de conquistar Camila:

“... y le respondió Lotario que no le había parecido ser bien que la primera vez se descubriese del todo, y así no había hecho outra cosa que alabar a Camila de hermosa, diciéndole que en toda la ciudad no se trataba de outra cosa que de su hermosura y discreción (...). Todo esto le contentó mucho a Anselmo...” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 408).

“Sucedió, pues, que se pasaron muchos días que sin decir Lotario palabra a Camila, respondía a Anselmo que la hablaba y jamás podía

sacar della una pequeña muestra de venir en ninguna cosa que mala fuese, ni aun dar una señal de sombra de esperanza...” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 408).

Mesmo a descoberta da farsa de Lotário não altera a situação. E, embora este continue fingindo, desta vez para encobrir sua relação com Camila, a confiança de Anselmo continua a mesma. Mais ainda, Anselmo se alegra com o “favor” feito pelo amigo, sem dar-se conta de que é o responsável por sua própria ruína.

“Contentísimo quedó Anselmo de las razones de Lotario, y así se las creyó como si fueron dichas por algún oráculo” (*DQ*, I, cap. XXXIV, p. 414).

Na realidade, aqui encontra-se um ponto-chave do texto: a atitude exagerada, excessiva e sem limites de Anselmo, e não somente em relação à esposa. Orozco diz:

“... y *El Curioso* es también el relato, no sólo de un exceso de desconfianza, sino también, y paralelamente, de un abuso de confianza: el que comete Anselmo con su amigo Lotario”<sup>79</sup>.

Faltam-lhe totalmente o bom senso e a capacidade de enxergar com clareza uma situação e, assim, ele fabrica a próprio desonra e a desgraça

---

79 - OROZCO: 1992, p. 245

do amigo e da mulher com a alegre certeza de estar apenas fazendo uma experiência interessante.

Estes abusos aos quais Anselmo é levado por sua inconsciência permeiam todo o texto, levando a situações que vão desde o surgimento de sua impertinente curiosidade, passando por momentos como o jantar em que o amigo traidor declama versos em louvor a Clori ou como a farsa representada por Camila, Leonela e Lotário para convencê-lo da dedicação da esposa e do marido; ou ainda como a alegre convivência a três que se forma depois da referida farsa.

E Cervantes se utiliza dela para marcar a inconsciência de todos os demais personagens que, embora em graus diferentes do dele, tampouco se dão conta das reais implicações de tal situação. Assim, fica claro para o leitor que a situação apresentada no texto cria-se sem uma real intenção de qualquer dos envolvidos.

Voltando a Anselmo, até sua reação à mencionada farsa não é inesperada. É preciso notar que ele, na realidade, duvida muito mais de si que da esposa querida ou do amigo ao qual ele confiava todas as decisões de sua vida, fossem ou não importantes. Assim, vê-se toda a sua angústia quando o ciumento Lotário, desesperado ao imaginar que Camila tem outro amante, revela-lhe e se dispõe a provar-lhe a traição da esposa:

“Absorto, suspenso y admirado quedó Anselmo con las razones de Lotario, porque le cogieron en tiempo donde menos las esperaba oír, porque ya tenía a Camila por vencedora de los fingidos asaltos de Lotario, y comenzaba a gozar la gloria del vencimiento” (*DQ*, I, cap. XXXIV, p. 420).

“Escondido, pues, Anselmo, con aquel sobresalto que se puede imaginar que tendría el que esperaba ver por sus ojos hacer notomía de las entrañas de su honra, íbase a pique de perder el sumo bien que él pensaba que tenía en su querida Camila” (*DQ*, I, cap. XXXIV, p. 421).

E deseja veementemente acreditar no que se representa diante dele, já que, naturalmente, a responsabilidade do que seria a vida sem ambos pesa-lhe demasiado. Portanto, independentemente do talento dramático dos farsantes, Anselmo vê na farsa exatamente o que deseja ver: seu mundo são e salvo, todas as pessoas que lhe são caras de volta a seu papel determinado.

É necessário também observar o comportamento de Lotário. Líder natural da dupla de amigos, de caráter mais forte e decidido, o rapaz apaixonado pela caça tem, logicamente, um instinto predatório que o levaria a abater o mais fraco para satisfazer suas necessidades básicas.

Assim, ele tenta realmente manter-se em seu papel: é o bom amigo quem tenta de todas as maneiras demover Anselmo de suas intenções, argumentando longamente contra a necessidade e a utilidade de expor Camila a tal prova. É também quem se dispõe a mentir para o amigo querido, ainda que isso seja totalmente contrário à sua maneira de proceder, para salvá-lo de si mesmo. A lealdade entre ambos, até aqui, é inabalável. .

Entretanto, a insistência de Anselmo termina por colocar Lotário em uma situação de caça, na qual Camila é a presa. Despertado seu interesse por ela, o rapaz dá vazão a seus instintos, utilizando-se de todos os recursos – incompatíveis com o lado leal e dedicado de seu caráter, mas muito de acordo com o lado predador – para reverter a situação a seu favor. Como enumera o narrador, ele “lloró, rogó, aduló, porfió y fingió” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 413).

Se seu lado predador sai vencedor nessa situação e passa a predominar daí por diante, abalando gravemente a lealdade entre os dois amigos, nem por isso o lado leal desaparece completamente. Isso se prova pelos remorsos que o rapaz sente quando, depois de levado por um ciúme totalmente irracional – que gera uma reação digna de um predador enraivecido – ele engana tremendamente o amigo na farsa montada por Camila e Leonela:

“Todo lo cual escuchó Lotario sin poder dar muestras de alguna alegría, porque se la representaba a la memoria cuán engañado estaba su amigo, y cuán injustamente el le agraviaba” (*DQ*, I, cap. XXXIV, p. 428).

O abuso de confiança leva ao desaparecimento da lealdade ideal e entra em cena um elemento muito real: as necessidades e desejos de cada um e o fato de que qualquer lealdade está sujeita aos limites impostos por estas necessidades e desejos.

Assim, vê-se que cada um dos personagens principais da história, sem ter comportamentos incompatíveis com seus caracteres, fogem totalmente do padrão social que estavam acostumados a apresentar. De dois cavalheiros “principales” e “honrados” e amicíssimos que eram, terminam praticando ações como intimar o amigo a seduzir sua esposa, à concretização de tal sedução e a todas as mentiras e desencontros gerados por isso.



## 2.4- O triângulo amoroso

Para considerar o triângulo amoroso em *El Curioso Impertinente* sob o ponto de vista do comportamento psicológico de cada uma das personagens envolvidas nele, faz-se necessário que se olhe primeiramente para o vértice comum a ambas as relações: Camila.

Sobre ela o leitor não sabe muita coisa, a não ser o pouco que o narrador nos diz para introduzi-la na trama:

“Andaba Anselmo perdido de amores por una doncella principal y hermosa de la misma ciudad, hija de tan buenos padres y tan buena ella por sí, que se determinó (...) de pedilla por esposa a sus padres”  
(*DQ* I, cap. XXXIII, p. 395).

Descrição esta que, se não é muito esclarecedora por si mesma, torna-se bastante clara quando se busca a definição do que é ser uma “mujer buena” naquela época.

Ora, Fray Luis de León (1527-1591), mais ou menos contemporâneo de Cervantes, explica em sua obra *La Perfecta Casada* o papel da mulher no casamento<sup>80</sup>. E, ao longo do desenvolvimento de suas idéias, levanta vários pontos pertinentes a esta análise. Afirma ele:

---

80 - Fray Luis baseia-se, para tanto, nas palavras de Salomão encontradas na Bíblia: “Pues digo que en este capítulo, Dios, por la boca de Salomón, por unas mismas palabras hace dos cosas. Lo uno, instruye y ordena las costumbres; lo outro, profetiza misterios secretos. Las costumbres que ordena son de la casada...” (1980, pp. 23-24). Não é vão associar tais palavras ao texto cervantino, já que o próprio Anselmo, revelando a Lotário sua curiosidade, refere-se às palavras de Salomão: “podré yo decir que está colmo el vacío de mis deseos; diré que me cupo en suerte la mujer fuerte, de quien el Sabio dice que ¿quién la hallará?” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 398).

“La primera loa que da a la buena mujer, es decir della que es cosa rara, que es lo mismo que llamarla preciosa y excelente cosa, y digna de ser muy estimada, porque todo lo raro es precioso”<sup>81</sup>.

Logo a seguir, refere-se à maldade intrínseca que, segundo ele, existe em toda a mulher:

“Así que esa es la primera alabanza de la buena mujer, decir que es dificultosa de hallar. (...) Porque no sería mucho ser una buena si hubiese muchas buenas, o si en general no fuesen muchos sus siniestros malos. Los cuales son tantos, a la verdad, y tan extraordinarios y diferentes entre sí, que, con ser un linaje y especie, parecen de diversas especies. (...); y por esto la que entre tantas diferencias de mal acierta ser buena, merece ser alabada mucho”<sup>82</sup>.

E, por fim, refere-se à confiança que a mulher deve despertar em seu marido:

“Y porque la perfección del hombre (...) consiste principalmente en bien obrar, por eso el Espíritu Santo no pone aquí por parte desta perfección de que habla sino solamente las obras loables a que está obligada la casada que pretende ser buena; y la primera es que ha de engendrar en el corazón del marido una gran confianza; pero es de ver cual sea y de qué esta confianza que dice; porque pensarán algunos que

---

81 - LEÓN: 1980, pp. 24-25.

82 - LEÓN: 1980, p. 25.

es la confianza que há de tener el marido de su mujer, que es honesta; y aunque es verdad que con su bondad la mujer há de merecer y alcanzar de su marido esta buena opinión, pero, a mi parecer, el Espíritu Santo no trata aquí dello, y la razón porque no la trata es justísima.

Lo primero, porque su intento es componernos aquí una casada perfecta, y el ser honesta una mujer no se cuenta ni se debe contar entre las partes de que esa perfección se compone, sino (...) el ser y la substancia de la casada (...). Y como en el hombre, ser dotado de entendimiento y razón, no pone en él loa, porque tenerlo es su propia naturaleza, mas si acaso le falta, el faltarle pone en ella mengua grandísima, así que la mujer no es tan loable en ser honesta, quanto es torpe y abominable si no lo es...”<sup>83</sup>.

Assim, segundo tais pressupostos, Camila possuiria todas as qualidades necessárias para ser uma perfeita casada. Pela descrição do narrador, sabemos que ela é muito bonita e possui uma boa posição social. Mais do que isso, é “hija de tan buenos padres y tan buena ella por si” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 395) que o leitor, ainda que só informado disso, não pode deixar de reconhecer estas boas qualidades.

O próprio narrador as reconhece várias vezes ao longo do texto:

“Buena es tu esposa Camila” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 409).

“Pues si la mina de su honor, hermosura, honestidad y recogimiento te da sin ningún trabajo toda la riqueza que tiene...” (*DQ*, I, cap. XXXIII, pp. 409-410).

---

83 - LEÓN: 1980, pp. 30-31.

“Partióse Anselmo, y outro día vino a su casa Lotario, donde fue recibido por Camila con amoroso y honesto acogimiento” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 410).

Seu próprio marido reconhece tais qualidades:

“... el deseo que me fatiga es pensar si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfecta como yo pienso...” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 398).

Mas, inseguro como é, torna-se incapaz de aceitá-las sem ter delas uma prova mais completa. E, com isso, falha como homem “perfecto”, dotado de “entendimiento y razón” que Fray Luis supõe que devem ser todos os maridos. Ao contrário, é ele quem acaba por despertar, com sua impertinente curiosidade, a maldade que Fray Luis afirma ser característica de quase toda mulher.

Esse preconceito contra a mulher existente nas idéias de Fray Luis reflete a maneira de pensar da época e transparece nas personagens de *El Curioso Impertinente*, principalmente nos diálogos entre Anselmo e Lotário. Zimic, sem mencionar Fray Luis, mas atendo-se ao texto de *El Curioso Impertinente*, também chama a atenção para este preconceito marcante existente na história, afirmando:

“La evidencia textual justifica comprender tal estado psíquico de Anselmo como consecuencia de sus ‘pasatiempos amorosos’ del pasado. Sin embargo, de seguro influyen en él también otras causas y, probablemente de modo crucial, el cínico prejuicio antifeminista,

enraizado en la mente coletiva, heredado de generación en generación desde la antigüedad”<sup>84</sup>.

Assim, as dúvidas de Anselmo em relação à Camila são matizadas por este preconceito, e também o é a argumentação de Lotário contra os planos daquele – sempre salientando a fraqueza feminina –, que se resume bem nos versos ditos por ele:

“Es de vidrio la mujer;  
 pero no se ha de probar  
 si se puede o no quebrar,  
 porque todo podría ser.  
 Y es más fácil el quebrarse  
 y no es cordura ponerse  
 al peligro de romperse  
 lo que no puede soldarse.  
 Y en esta opinión estén  
 todos, y en razón la fundo;  
 que si hay Dánaes en el mundo  
 hay pluvias de oro también.” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 404).

Aqui se vê bem a suposta fragilidade da fortaleza feminina que, salienta o narrador, frisando mais uma vez a responsabilidade que Anselmo tem nos fatos narrados, não deve nunca ser posta à prova.

Mas Anselmo, com seu preconceito, é incapaz de amar Camila

---

84 - ZIMIC: 1998, p. 66.

como um ser com vida própria, por todas as boas qualidades e características do caráter da personagem. Seu amor dirige-se muito mais a todas estas qualidades de boa casada que ela possui – o que vai de encontro ao conceito do amor ideal, que só é completo no plano das idéias, nunca na realidade. E Anselmo, sendo inseguro, acostumado a viver só através da experiência de Lotário, não poderia nunca apreciar uma mulher por completo, mas facilmente poderia duvidar de tudo o que admira nela, necessitando de provas sobre a veracidade de tais qualidades. Orozco explica:

“Anselmo (...) no vive; desecha la experiencia y se acoje al experimento; espera en su delirio una certeza que está en otro, y se convierte en acreedor a una supuesta verdad objetiva, cuya posesión no le ennoblece ni le mejora: sólo le permite – y temporalmente – calmar su inquietud y colmar su vanidad”<sup>85</sup>.

Assim, Anselmo, apesar de conhecedor das idéias de Salomão, decide arriscar-se e por a esposa à prova. E termina, a exemplo do Dr. Anselmo, personagem de *Orlando Furioso* já citado anteriormente neste capítulo, como responsável pela queda da própria mulher e do amigo. Entretanto, podem ser citados dois agravantes à atitude da personagem.

Primeiro, a maldade de Camila - no sentido que Fray Luis de León dá à palavra - não é inata à personalidade da personagem, mas cria-se lentamente a partir da situação na qual ela se vê envolvida a sua revelia. Ao contrário, o que se vê antes da concretização do adultério são diversas

---

85 - OROZCO: 1992, p. 225.

alusões do narrador às boas qualidades da moça e à sinceridade de sua devoção ao marido: a preocupação da jovem com o atraso do marido (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 407), seus cuidados para com Lotário, em atenção àquele (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 410), sua submissão aos desejos do marido, ainda que contra a vontade (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 410) e mesmo o bilhete que ela lhe envia pedindo-lhe que volte de seu afastamento voluntário, como se vê abaixo, são exemplos disso:

“Así como suele decirse que parece mal el ejército sin su general y el castillo sin su castellano, digo yo que parece muy peor la mujer casada y moza sin su marido, cuando justísimas ocasiones no lo impiden. Yo me hallo tan mal sin vos, y tan imposibilitada de no poder sufrir esta ausencia, que si presto no venis, me habré de ir a entretener en casa de mis padres, aunque deje sin guarda la vuestra; porque la que me dejastes, si es que quedó con tal título, creo que mira más por su gusto que por lo que a vos os toca; y pues sois discreto, no tengo más que deciros, ni aun es bien que más os diga” (*DQ*, I, cap. XXXIV, p. 412).

Outra prova disso se vê na cena em que Camila, finalmente, se rende à sedução de Lotário:

“En efecto, él, con toda diligencia, minó la roca de su entereza, con tales pertrechos, que aunque Camila fuera toda de bronce, viniera al suelo. Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió Lotario con tantos sentimientos, con muestras de tantas veras, que dió al través con el recato de Camila y vino a triunfar de lo que menos se pensaba y más deseaba.

Rendióse Camila, Camila se rendió.” (*DQ*, I, cap. XXXIV, p. 413).

A repetição é uma maneira de expressar a inevitabilidade do acontecimento, já que toda a situação posta em marcha a partir da curiosidade de Anselmo se encaminha para isso – temos o verbo anteposto ao sujeito, privilegiando a ação cometida e não o sujeito que a comete: “rendióse Camila”.

Por outro lado, ela marca também o desencanto de Camila que, desnorteada com a ausência de reação de Anselmo ao autêntico pedido de socorro representado por seu bilhete (transcrito anteriormente), e diante do fato de este insistir em manter o afastamento, não tem forças para resistir à sedução de um homem jovem, bonito e cheio de qualidades capazes de fazê-lo amado – temos então o sujeito anteposto ao ver, privilegiando a pessoa que comete a ação: “Camila se rindió”. Envolvida a sua revelia em uma situação que escapa totalmente ao seu controle, ela se afunda em enganos e mentiras que, ainda que de acordo com seu recém-revelado lado mau, não estão de acordo com o comportamento demonstrado por ela até então.

Como segundo agravante à atitude de Anselmo, cabe salientar a maneira como ele influencia o comportamento de Lotário, praticamente obrigando-o a trair a amizade dos dois. Primeiro, com as súplicas para que seja Lotário a por a prova a lealdade de Camila. Depois, com a total desconsideração à resistência deste, o qual não cogita a idéia de ser quem vai ferir a honra do amigo e de sua esposa. O dependente Anselmo, por uma vez, ignora totalmente os conselhos do amigo que, como já vimos acima, é o



primeiro a chamar sua atenção para a fragilidade dos bons sentimentos femininos e para o fato de não ser prudente colocá-los a prova.

Além disso, ao se dar conta de que o amigo, apesar de todas as afirmativas contrárias, não o está ajudando a certificar-se da fidelidade de Camila, Anselmo faz com ele uma chantagem emocional que, por um lado, desconsidera totalmente qualquer motivo ou justificativa que Lotário pudesse apresentar-lhe; e, por outro, exige que o rapaz faça o que lhe foi pedido como prova de sua amizade:

“ - ¡Ah - dijo Anselmo - Lotario, Lotario, y cuán mal correspondes a lo que me debes y a lo mucho que de tí confío! Ahora te he estado mirando por el lugar que concede la entrada desta llave, y he visto que no has dicho palabra a Camila, por donde me doy a entender que aun las primeras le tienes por decir; y si esto es así, como sin duda lo es, ¿para qué me engañas, o por qué quieres quietarme con tu industria los medios que yo podría hallar para conseguir mi deseo?

No dijo más Anselmo, pero bastó lo que había dicho para dejar corrido y confuso a Lotario; el cual, casi como tomando por punto de honra el haber sido hallado en mentira...” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 409).

Como se vê, a posição na qual Lotário se encontra praticamente o obriga a solicitar Camila para não faltar com seus deveres de amigo<sup>86</sup>; e,

---

86 - Zimic (1980, p. 67-71) analisa o curioso fato de que, mesmo tendo sido sua curiosidade impertinente despertada, em princípio, pelo fato de Lotário recusar-se a continuar frequentando sua casa depois de seu casamento, alegando os riscos que sua honra poderia correr com isso, Anselmo insiste para que seja ele a por Camila à prova. Tal prova, conclui o autor, é também para o amigo, uma maneira de todas as pessoas manterem-se em seu papel determinado no mundo limitado de Anselmo.

sendo amigo deveras, leva seus deveres tão a sério que ocorre o inevitável: obrigado a conviver todos os dias com uma mulher linda e cheia de boas qualidades, e mais, obrigado a interessar-se por ela, Lotário sente seu instinto de caçador despertar. E toda a resistência de Camila só faz aumentar a ambigüidade da situação: obrigado a prestar este “favor” ao amigo, envolvido em uma situação desafiante como encanta a seu caráter de predador e vencedor, ele se esforça ainda mais para vencer a resistência da moça. Assim, o narrador também explicita a fraqueza de Lotário, que se torna clara quando ele é mostrado como o elemento ativo da sedução, como se vê na cena já anteriormente citada.

Assim, diferentemente do amor entre Anselmo e Camila, o amor entre esta e Lotário não é ideal, mas real, nascido da admiração e atração mútua entre duas pessoas forçadas pelas circunstâncias a se aproximarem. Entretanto, nascido de uma situação tão fora do comum, ele está fadado à destruição.

## 2.5- *Leonela*

Além das relações entre os três principais personagens do texto, é preciso pensar também nas relações que envolvem a criada Leonela: sua amizade com Camila e seu envolvimento amoroso com um inominado moço da cidade de Florença, onde se passa a história.

A personagem, dama de companhia de Camila, apresenta a mesma ambigüidade dos demais personagens da trama, ou seja, há um conflito permanente entre o que ela realmente é e o que pretende ser. Mas,

diferentemente dos demais, ela não é uma personagem arrastada a ações inesperadas por suas fraquezas de caráter, mas alguém que age de acordo com sua maneira de ser e finge outra coisa por interesse. É essa ambigüidade, já clara desde o início da história, que dá à personagem uma posição fundamental dentro da trama cervantina.

Sobre ela sabemos muito pouco, apenas que Camila contava com

“...una doncella suya llamada Leonela, a quién ella mucho quería, por haberse creado desde niñas las dos juntas en casa de los padres de Camila, y cuándo se casó con Anselmo la trajo consigo”  
(*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 415).

Mas é preciso notar que *El Curioso*, além de uma retomada dos temas da amizade e da curiosidade, é também uma clássica história de adultério, com todos os elementos que o leitor espera do gênero: Camila é uma bela e dedicada mulher que é levada a trair o marido com o melhor amigo deste devido a uma curiosidade impertinente dele; o marido descobre tudo e a história termina com a morte dos três.

Nesta história previsível, onde o leitor já conhece antecipadamente a seqüência de fatos que deverão ocorrer, Leonela chama a atenção por sua participação, direta ou indireta, em cada um destes acontecimentos. É ela a responsável pelo início propriamente dito da relação entre Camila e Lotário, já que frustra - o leitor não sabe se conscientemente ou não - a resistência que sua senhora impunha aos avanços do amigo de seu marido para dedicar-se a assuntos de seu maior interesse:

“...y aun tenía orden Leonela que comiese primero que Camila, y que de su lado jamás se quitase; mas ella, que en otras cosas de su interés tenía puesto el pensamiento y había menester aquellas horas y aquel lugar para ocuparle en sus contentos, no cumplia todas veces el mandamiento de su señora; antes los dejaba solos, como si aquello le hubieron mandado” (*DQ*, I: XXXIII, p. 415).

Sua dedicação a estes mesmos assuntos, ou seja, seu romance, causa o primeiro grande abalo ao triângulo amoroso. Lotário, passando pela casa de Anselmo, vê sair dali um desconhecido, o amante de Leonela. Mas, ignorando os fatos, imediatamente imagina que ele seja outro amante de Camila. Louco de ciúmes, procura Anselmo e revela ao amigo a infidelidade da esposa, dispondo-se a fornecer-lhe provas. Essa situação termina por provocar a grande farsa que Camila, Leonela e o próprio Lotário representam para Anselmo, tratando de convencê-lo da lealdade de sua esposa e seu amigo.

É ainda o namoro de Leonela o responsável pela revelação da traição de Camila e Lotário. De novo surpreendida com seu amante, desta vez pelo próprio Anselmo, ela, para escapar da ira de seu senhor, promete revelar-lhe algo muito importante, mas pede o resto da noite de prazo para recompor-se antes de falar. Sabedora da situação, Camila foge ao encontro de Lotário e os dois deixam a cidade, fazendo com que Anselmo finalmente se dê conta do que se passa.

Mas a responsabilidade de Leonela nestes acontecimentos, ainda que indiscutível, não pode ser considerada uma responsabilidade ativa, ou seja, em nenhum momento a dama de companhia deseja prejudicar sua senhora e age efetivamente para isso.

Logo em sua primeira aparição no texto, quando Cervantes nos fala de sua relação com Camila, o leitor é levado a pensar que existe entre elas uma dedicação quase tão grande quanto a que há entre Lotário e Anselmo. Mas, imediatamente depois, ele nos mostra, através dos próprios atos de Leonela, o egoísmo da criada, que põe seus interesses acima dos de sua senhora e amiga e se aproveita da situação em que esta se encontra para receber seu amante dentro da casa dos patrões.

O autor prossegue com esse jogo ao longo de toda a narrativa, criando assim uma ambigüidade de caráter para a personagem: cada um dos atos já apontados aqui, que resultam prejudiciais a Camila, são antecédidos de algum outro em que ela se mostra leal e dedicada. Antes de provocar os ciúmes de Lotário, vamos vê-la acalmando as angústias e temores de Camila a respeito de sua relação extra conjugal. Antes que Anselmo a encontre com o amante, vemos sua participação - fundamental - na farsa montada por Lotário e Camila. E até mesmo depois de descoberta, vemos que ela não entrega realmente a amiga, antes busca subterfúgios que lhe permitam fugir antes que seja obrigada a falar.

Essa ambigüidade de caráter faz refletir em Leonela uma das bases do texto, a contradição entre o ser e o parecer, entre o real e o ideal. A amizade, o casamento, a esposa parecem perfeitos, ideais, mas são simplesmente humanos e, por isso, falíveis. Isso se desdobra na criada que parece fiel e leal, mas cujas ações, ainda que não intencionalmente, leva seus senhores à desonra e à morte.

Tal desdobramento aparece no texto através da oposição entre a fala e as ações da personagem. Vemos que todos os atos onde Leonela é fiel são *falados*. A única exceção, sua participação na farsa, é uma ação

anteriormente preparada. Mas os atos prejudiciais são sempre *ações* efetivas e espontâneas, sem qualquer relação direta com o triângulo amoroso por cujo início e final ela é a responsável.

Essa dualidade entre o falar e o agir, que reflete o caráter ambíguo da personagem e resulta do desdobramento da oposição entre ser e parecer, vai permitir a função ambígua da personagem dentro da trama.

Responsável indireta por eventos que acabariam ocorrendo independentemente das suas ações – o próprio Cervantes se encarrega de salientar este fato ao dizer, antes da cena em que Anselmo descobre as mentiras de Lotário, que “la suerte, que las cosas guiaba de otra manera...” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 409); ou antes da cena da revelação final, que “volvió Fortuna su rueda” (*DQ*, I, cap. XXXIV, p. 428) -, ela funciona como uma espécie de “catalisador”, ou seja, um elemento que com sua simples presença faz com que ocorram efetivamente acontecimentos que já estavam latentes desde o início da trama.

## ***2.6- O fingimento como eixo condutor da destruição das relações***

Essa ambigüidade presente em todos os personagens, principalmente em Leonela, funciona como uma síntese perfeita do **fingimento**, recurso literário que permeia todo o texto.

Já foi dito que, no início da novela, as relações de Anselmo com Lotário e Camila são ideais, ou seja, são tudo o que se pode esperar de melhor de uma relação de amizade ou amorosa. Como conseqüência disso, o

comportamento dos três é autêntico, não há espaço para mentiras e falsidades.

A partir do momento em que a primeira e principal das relações apresentada no texto baqueia, isto é, quando Lotário, ainda que contra a sua vontade e decidido a não fazê-lo de nenhuma maneira, concorda em ajudar Anselmo a esclarecer suas dúvidas sobre Camila, começam os fingimentos, com suas mentiras para o amigo sobre como tentara conquistar Camila e fora por ela rejeitado. Deste momento em diante, as mentiras e enganos vão-se fazendo cada vez mais presente na história, à medida que as outras relações vão também sofrendo abalos e desintegrando-se.

Vê-se tais falsidades atingem Camila exatamente no momento em que sua relação com Anselmo está em cheque, devido ao interesse que ela começa a sentir por Lotário. E exatamente aí, Anselmo e Lotário mentem para ela sobre a urgência de uma viagem do primeiro, que na realidade é um mero pretexto para abrir caminho para Lotário. Na volta do marido, com as duas relações já completamente abaladas, vê-se Camila e Lotário mentindo para Anselmo, de modo a ocultar-lhe seu relacionamento. E Lotário mentindo privadamente ao amigo para assegurar-lhe que sua esposa lhe é fiel e dedicada. Além disso, temos o início do abalo da relação entre Camila e Lotário, já que este, para assegurar-se de sua vitória na conquista, não lhe conta o que originou a situação, ou seja, a curiosidade impertinente de seu marido.

“No quiso Lotario decir a Camila la pretensión de Anselmo, ni que él le había dado lugar para llegar a aquel punto, porque no tuviese en menos su amor, y pensase que así, acaso y sin pensar, y no de propósito, la había solicitado” (*DQ*, I, cap. XXXIV, p. 413).

Em meio a estas mentiras que cercam os três personagens principais da novela, há uma cena – já anteriormente mencionada – que chama particularmente a atenção. Trata-se do jantar durante o qual o curioso e seu traidor amigo tentam novamente testar a honestidade de Camila, recitando o segundo alguns sonetos de sua autoria dedicados a louvar Clori, uma suposta jovem da cidade por quem ele estaria apaixonado. Ora, tais sonetos possuem claramente uma dupla intenção que Zimic analisa:

“Los versos amorosos que [Anselmo] ha encargado a Lotario ‘en alabanza’ fingida de Camila son, en la intención de éste, de veras dirigidos a ella y no a Clori. Así, por el doble sentido del soneto, Lotario puede cortejar abiertamente a Camila, en presencia de Anselmo”<sup>87</sup>.

Realmente, como Camila sabe que é ela a verdadeira Clori (e mais uma vez ignorando o acordo dos dois rapazes), o resultado é que Lotário louva, elogia e se declara à amante - que se sente muito satisfeita com isso -, diante do marido desta. E este mesmo, ironicamente, se encarrega de enaltecer as virtudes de um amor tão sincero e verdadeiro e de declarar a crueldade da dama que resistisse a ele.

É uma cena sintomática de como a situação que envolve os três vai ficando cada vez mais fora do controle de todos. Vê-se que embora Anselmo construa pessoalmente sua desonra, em um processo que se

---

87 - ZIMIC: 1998, p. 78.



desenrola ao longo de todo o texto, aqui o narrador é especialmente cruel com a personagem, colocando-a na ridícula situação de, sem o saber, aprovar integral e explicitamente o romance de sua esposa com seu melhor amigo.

O próprio narrador não deixa de chamar a atenção do leitor para a situação patética na qual os três jovens se encontram:

“También alabó este segundo soneto Anselmo como había hecho el primero, y desta manera iba añadiendo eslabón a eslabón a la cadena con que se enlazaba y trabajaba su deshonor, pues cuanto más Lotario le deshonoraba, entonces le decía que más estaba honrado. Y con esto, todos los escalones que Camila bajaba hacia el centro de su menosprecio, los subía, en la opinión de su marido, hacia la cumbre de la virtud y de su buena fama” (*DQ*, I, cap. XXXIV, pp. 416-417).

O grande abalo da relação entre os dois amantes ocorre não devido à uma mentira mas a um engano. Trata-se da cena em que Lotário, vendo o amante de Leonela sair da casa de Anselmo e ignorando tudo sobre tal assunto, supõe imediatamente que seja outro amante de Camila.

Tal desconfiança justifica-se, uma vez mais, pelo rápido esboço do caráter da personagem feito pelo narrador no início do texto e reflete a fragilidade da situação do casal. Sendo capaz de traçar padrões de comportamento lógicos, como exige sua predileção pela caça, Lotário sabe inconscientemente que, se Camila traiu Anselmo com ele, não há nada que a impeça de traí-lo, por sua vez, com outro homem. Assim, sua conclusão imediata ao ver outro homem saindo da casa dela relaciona-se com esta idéia.

É curiosa sua reação à situação. Sua primeira atitude é correr para o amigo Anselmo e contar-lhe a verdade, ou seja, que sua esposa não lhe

é fiel. Paradoxalmente, esta tentativa de restabelecimento da ordem tem como consequência um agravamento do fingimento na trama, levando à farsa representada por Lotário, Camila e Leonela (*DQ*, I, cap. XXXIV, pp. 421-428). Nela, paradoxalmente, todos os envolvidos voltam a representar seu papel ideal na história: Lotário é o amigo perfeito; Camila, a esposa leal e dedicada; Leonela, a fidelíssima criada<sup>88</sup>.

O próprio Anselmo, vítima incontestável desta mascarada, continua agindo falsamente com Camila – mentindo-lhe para criar as oportunidades necessárias às ações de Lotário.

Mas esta não é uma novela de idealismos e assim – tal como a verdade contada por Lotário ao amigo já é apenas uma meia verdade, ou a parte da verdade que interessava a ambos – o comportamento “verdadeiro” destes personagens é a maior falsidade exibida por eles ao longo da trama. E é também a maneira pela qual o narrador torna clara a impossibilidade de uma restauração da situação original da trama.

A partir daí, o fingimento permanece presente em cada momento da trama, com Anselmo feliz por ter mulher e amigo dedicadíssimos, mas sem cogitar contar a verdade à mulher; Lotário satisfeito em fazer-se de amigo leal e poder, assim, freqüentar a casa da amante; Camila obrigada a fazer má cara às visitas de Lotário depois da farsa, mas encantada em ver o amante; e Leonela chantageando sua senhora para receber em casa seu amante.

Assim, o fingimento torna-se uma orientação, um eixo condutor

---

88 - Zimic (1998, p. 79) traça um paralelo entre esta cena e a do jantar onde são lidos os poemas a Clori, ressaltando o fato de que “esta escenita [o jantar] es un preludeo teatral de la ‘tragedia de la muerte de su honra’ que a Anselmo le representan los mismos personajes con la complicitad de Leonela”.

para a destruição das relações na trama de *El Curioso Impertinente*, e vai aumentando na mesma proporção em que a lealdade e a confiança nas relações vão sendo destroçadas, até que a situação se precipita e ocorre a revelação final de todos os traidores e a morte dos personagens principais.

## 2.7- Recursos literários utilizados por Cervantes

Não seria possível concluir essa análise de *El Curioso Impertinente* sem dedicar um comentário a respeito da maneira como a história é efetivamente contada, fazendo transparecer no texto matizes e sutilezas psicológicas analisadas até aqui. Vemos que o principal recurso utilizado por Cervantes é uma magistral mescla entre os vários tipos de discurso – direto, indireto e indireto livre – as intervenções do narrador, as constantes mudanças do foco narrativo e a fina ironia cervantina.

Tal fato pode ser observado nas primeiras páginas do texto, na verdade desde as primeiras linhas, quando o narrador apresenta seu espaço:

“En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana...” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 395).

Ora, o fato de que se estabelece logo nas primeiras palavras do texto que este se passa na Itália não é gratuito. Claro, como já dito anteriormente neste capítulo, esta é a maneira usual de Cervantes introduzir suas narrativas. Mas é também uma justificativa para o tom talvez demasiado

passional e dramático do texto, elementos característicos da Itália e dos italianos.

Rico e Gaos, em suas edições do *Quixote*, salientam em várias notas de rodapé esse “italianismo”, que se faz presente no texto através de algumas construções gramaticais pouco comuns no espanhol, mas freqüentes na língua italiana, como a anteposição de artigos aos nomes próprios<sup>89</sup>.

Zimic, analisando tal “italianismo” mais profundamente, destaca – além do tom dramático e passional – a influência da literatura boccacchesca em *El Curioso Impertinente*. Diz o crítico:

“Hay varias causas posibles de ‘tan necio e impertinente deseo’ de Anselmo, entre ellas su vida pasada de libertino, seductor de mujeres, y, según muy probables conjeturas, su afición a esa novelística de derivación boccacchesca que descuella por su muy cínica visión del amor, de la vida conyugal y, sobre todo, de la mujer. Para Anselmo, tal literatura – entonces tan popular en Italia como los libros de caballerías en España – y sus propias fáciles conquistas amorosas se comprueban mutuamente. ¡Cómo creer que Camila pueda mantenerse fiel a toda prueba, cuando, además de las experiencias personales, esa literatura le demuestra a las claras a Anselmo que la fidelidad femenina es una virtual imposibilidad! Anselmo causa así el fin trágico de tres vidas, en parte, por asumir desatinadamente que el estereotipado cínico prejuicio de las *novelle* respecto a la mujer y al matrimonio es siempre justificado también en la vida real. En suma destruye la realidad ideal de su vida

---

89 - Por exemplo, “el Anselmo” e “el Lotario” – *DQ*, I, cap. XXXIII, p. 395. A esse respeito, consultar *El Curioso Impertinente* nas edições do *Quixote* de RICO (1998, pp. 375-423) e de GAOS (1989, pp. 654-719).

matrimonial también por el hecho de contemplarla por el prisma deformador de esa ficción tendenciosa. Respecto a estas consideraciones, claro está, es muy significativo el hecho de que ‘la novela del Curioso Impertinente’ es de inconfundible cuño italiano, florentino, boccacchesco”<sup>90</sup>.

Assim, o lado italiano da novela, que Zimic analisa e cuja existência Rico e Gaos atestam fica estabelecido logo nas primeiras palavras do texto, como já se viu anteriormente, e deve ser levado em conta pelo leitor a partir de então. Imediatamente depois disso, vemos a apresentação dos dois personagens principais, ainda feita unicamente através de comentários do narrador:

“... vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían, *los dos amigos* eran llamados” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 395).

Assim, o leitor é informado da nobreza e da riqueza dos dois rapazes que – e aí encontramos a primeira ironia cervantina do texto – eram chamados “los dos amigos” por excelência, mas também por antonomásia, figura de linguagem que tem por característica a repetição de fonemas como maneira de representar através dos sons a idéia proposta pelo texto. Ora, a insistente repetição do fonema /s/ torna a frase sibilante, cria uma espécie de “ruído de fundo” que dificulta a compreensão das palavras ditas e antecipa a

---

90 - ZIMIC: 1998, p. 31.

quebra da confiança estabelecida por tais palavras.

Quebra que vai ser justificada pela continuação do texto, onde o narrador se preocupa em mostrar ao leitor a base desta amizade que, em última análise é bem pouco sólida para uma amizade que se diz tão profunda:

“Eran solteros, mozos de una misma edad y de unas mismas costumbres; todo lo cual era bastante causa a que los dos com recíproca amistad se correspondiesen” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 395).

Compreende-se que duas pessoas com estilos de vida tão semelhantes tenham condições de tornarem-se companheiros inseparáveis, mas nunca que isso seja causa bastante para a “recíproca amistad” entre eles. Mesmo todas estas semelhanças não são assim tão completas, como o indica o próprio narrador ao falar um pouco sobre o caráter de cada um dos rapazes iniciando com um relativizador:

“*Bien es verdad* que el Anselmo era más inclinado a los pasatiempos amorosos que el Lotario, al cual llevaban tras sí los de la caza” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 395)<sup>91</sup>.

Vê-se que o narrador abandona sua imparcialidade de mero expositor dos fatos para, de alguma maneira, reconhecer sua tendenciosidade, ou seja, que as vontades dos amigos não eram assim tão idênticas quanto ele mesmo havia dito anteriormente. E, embora ele volte em seguida a proclamar

---

91 - Grifo nosso.

a união dos dois amigos, um outro comentário seu vem, sutilmente, proclamar a artificialidade desta amizade tão extremada:

“... y de esta maneira andaban tan a una sus voluntades que no había concertado reloj que así lo anduviese” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 395).

Imediatamente, o narrador introduz o problema que vai perturbar o estado inicial destes dois amigos inseparáveis: Anselmo se apaixona e decide casar-se, “con el parecer de su amigo Lotario, sin el cual cosa ninguna hacía” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 395). Essa informação, vital para a compreensão da trama, surge no texto entre parênteses e quase por acaso, e estabelece a verdadeira relação existente entre os dois amigos, não de igualdade, mas de dependência.

É a partir desta desigualdade que vai originar-se a impertinente curiosidade do marido recém-casado. Vê-se que Lotário, depois de celebradas as bodas e terminadas as comemorações, deixa de freqüentar tão assiduamente a casa do amigo. Anselmo nota o fato e tenta convencê-lo a voltar ao antigo comportamento. Aqui encontramos uma mescla sutil de fatos narrados, opiniões pessoais do narrador, idéias de Lotário e queixas de Anselmo, mesclam-se todos os discursos, e fica para o leitor uma visão clara de cada um dos dois rapazes.

Anselmo é um teórico, acha que a amizade e o casamento não são coisas incompatíveis porque considera tudo no nível idealizado de cada uma das relações. Assim, rejeita a idéia de que a sociedade e também sua esposa pudessem ressentir-se das constantes visitas de Anselmo, declarando que a última – como a perfeita casada de Fray Luis de León, cujas idéias,

como vimos, eram do conhecimento do rapaz – não tinha outra vontade que não a dele, e que a primeira, depois de haver estabelecido de tal maneira a amizade entre eles que só os chamava de “os dois amigos” certamente não veria problemas na continuação da mesma.

Lotário, por outro lado, é extremamente prático e realista. Enxerga claramente os danos que suas constantes visitas podem causar à honra do amigo e a seu casamento e, portanto, insiste em manter-se afastado.

Vê-se que o autor tem a preocupação de realmente mostrar seus personagens sem conduzir a opinião dos leitores sobre eles. Portanto, utiliza-se do discurso direto, embora não muito, mas em passagens fundamentais. Vemos o discurso literal de Anselmo ao expor suas dúvidas e falar ao amigo da prova a que gostaria de submeter Camila. Da mesma maneira tomamos conhecimento das argumentações contrárias de Lotário. Trata-se aqui das tomadas de posições definitivas dos dois personagens e, por isso, Cervantes as apresenta sem mediadores.

Da mesma maneira, a maioria das intervenções de Leonela aparecem em discurso direto. Isso se justifica pelo fato de que a personagem é ambígua devido a sua função na trama, mas não devido a seu comportamento. Assim, o narrador deixa que ela se exponha por si mesma, sem preocupações em mostrar sutilezas de seu comportamento.

Já no caso de Camila, ocorre exatamente o inverso: quase tudo o que diz respeito a ela aparece em discurso indireto ou indireto livre, permeado de comentários do narrador. Tal como acontece com os dois rapazes, existe uma preocupação constante em não deixar seu comportamento sem algumas explicações, em contextualizar exatamente cada uma de suas ações.



Assim, em relação às três personagens principais, tal mecanismo permanece durante todo o desenvolvimento da história: a mescla entre os discursos e os comentários do narrador ao mesmo tempo mostram e esclarecem o comportamento das personagens. Os comentários do narrador atuam também em um outro plano: sem deixar de contribuir para o esclarecimento das relações entre os personagens, são fundamentais principalmente para a relação do leitor com o texto, como se vê nas seguintes passagens:

“Pero acabadas las bodas y sosegada ya la frecuencia de las visitas y parabienes, comenzó Lotario a descuidarse con cuidado de las idas en casa de Anselmo, por parecerle a él (*como es razón que parezca a todos los que fueren discretos*) que no se han de visitar ni de continuar las casas de los amigos casados de la misma manera que cuando eran solteros”(DQ, I, cap. XXXIII, pp. 395-396).

“... le respondió que no comunicase su pensamiento con otro alguno, que él tomaba a su cargo aquella empresa (...). Abrazóle Anselmo tierna y amorosamente, *como si alguna grande merced le hubiera hecho...*” (DQ I, cap. XXXIII, pp. 406-407)<sup>92</sup>.

No primeiro exemplo, temos Lotário escusando-se de visitar a casa do amigo após o casamento deste. Vê-se que o narrador, preocupado desde o início da história em estabelecer o bom caráter de Lotário e a sincera

---

92 - Grifos nossos.

preocupação deste com Anselmo, insere um comentário pessoal em meio aos fatos narrados, reafirmando ao leitor não só a descrição do rapaz como também a correção de seu proceder no caso.

No segundo, vê-se a preocupação em estabelecer a inconsciência de Anselmo em relação ao estranho pedido que faz ao amigo e à experiência à qual deseja submeter a esposa. Assim, o narrador insere um comentário ironizando a atitude do rapaz, que trata como se fosse uma “gran merced” um ato obrigado por ele e que vai resultar na sua desonra.

Tais comentários são, portanto, fundamentais para que o leitor se dê conta da maneira como a ação de Anselmo leva as outras personagens a ações inevitáveis, sobre as quais elas perdem o controle.

Permeando tudo isso, há a fina ironia cervantina, presente ao longo de toda a obra, não somente como estilo literário, mas também nas próprias idéias que fundamentam a trama do texto. Entre elas, o fato de Anselmo alimentar cada vez mais sua desgraça, julgando que alimenta sua própria segurança, sua felicidade. Ou como o fato de todo o trágico desenlace final ser provocado pela partida precipitada e desnecessária de Camila, já que Leonela foge sem denunciar sua senhora. Ou ainda como a verdade, contada por Lotário a Anselmo em um momento de descontrole, ser utilizada depois pelos amantes para reforçar suas mentiras, na farsa interpretada por eles.

A respeito da ironia em *El Curioso Impertinente*, Orozco afirma:

“Nadie cuestiona la proverbial maestría con que Cervantes maneja los procedimientos irónicos, que en sus múltiples aspectos y visajes, atraviesan y definen toda su obra. Bajo la cálida apariencia de

ese narrador piedoso que se implica en la novela del *Curioso Impertinente*<sup>93</sup>, el autor dinamita su relato con una carga irónica de chistes: Anselmo, con su experimento, quiere precaverse de un peligro que ese mismo experimento va a desencadenar. (...) Al socaire de esse esquema general, toda la novela del *Curioso* está punteada de pequeñas y ocultas ironías, que se descubren al saber el desenlace final”<sup>94</sup>.

Assim, a ironia, mais que presente no texto, funciona como uma espécie de base para o mesmo e, juntamente com a profundidade psicológica das personagens, é a responsável por fazer com que ele ultrapasse, e muito, a banalidade da trama.

Um último ponto a ser comentado aqui diz respeito ao narrador da obra. Ruth El Saffar, analisando o narrador fictício do *Quixote*, ou seja, Cide Hamete, destaca sua importância dentro da obra:

“... no es el personaje don Quijote, sino la dialéctica representada por la oposición don Quijote/Cide Hamete la que constituye la base de la novela. Se establece así un eje de control entre protagonista y autor. La atención del lector y el centro de la novela oscilan a lo largo de este eje. Don Quijote está explícitamente consciente de que necesita un autor, y Cide Hamete, en su famoso discurso final, indica claramente su necesidad de don Quijote. Pero al igual que la dependencia, la independencia es también un aspecto

---

93 - OROZCO, em seu estudo *La actitud impertinente* (1992, pp. 163-297), define o narrador de *El Curioso Impertiente* como piedoso ao analisar a exemplaridade da obra e concluir que se constitui em um “piedoso” aviso das consequências da teorização da vida.

94 - OROZCO: 1992, p. 285-286.

esencial de la oposición. La creación novelesca se produce en la lucha de autor y personaje por acercarse y alejarse uno del otro”<sup>95</sup>.

Dentro deste jogo dialético de oposição que norteia o romance as histórias interpoladas, segundo El Saffar, têm sua função. Por um lado, todo o seu conjunto pode ser visto como expressão da liberdade com que o narrador Cide Hamete trata o texto original do *Quixote*. Por outro, qualquer uma delas constitui-se em um exemplo do distanciamento que todo autor mantém do seu tema.

El Saffar divide as histórias interpoladas em duas categorias. A primeira é composta pelas narrativas de uma personagem a seus companheiros, sobre seu passado e sobre a relação deste passado com a sua situação presente. A segunda compreende dramas inventados e representados por duas ou mais personagens para iludir outras personagens sobre a compreensão de fatos reais. Em todas elas repete-se a dicotomia autor/narrador: os primeiros desejam controlar as ações e percepções de outros personagens, os segundos buscam uma visão verosimilhante dos fatos narrados.

A única exceção a esse esquema, diz El Saffar, seria justamente *El Curioso Impertinente*, já que “su autor permanece desconocido, sin aparecer ni mezclarse dentro de la narración com los otros personajes”<sup>96</sup>. Ainda que El Saffar termine aqui seu comentário sobre a história de Anselmo, Lotário e Camila, o fato de que o autor da mesma seja desconhecido deixa somente ao

---

95 - EL SAFFAR: 1980, p. 294 (HALEY org.).

96 - EL SAFFAR: 1980, p. 294 (HALEY org.).

narrador ambas as funções: a verossimilhança da história e o controle sobre a percepção que o leitor tem dela.

Tal controle se faz através de todos os artifícios e recursos literários já citados neste item. Mescla de discursos, comentários do narrador, contínuas mudanças do foco narrativo que mostram um personagem diferente a cada momento e, assim, permitem ao leitor acompanhá-los a todos no decorrer da história, além de um distanciamento que lhe permite lidar analiticamente com os fatos. Tudo isso permite ao narrador exercer um grande controle sobre a reação do leitor ao texto, dando-lhe espaço para julgar por si mesmo os fatos apresentados mas, ao mesmo tempo, guiando-o na direção desejada pelo autor desconhecido.

Já a verossimilhança de *El Curioso Impertinente* é uma questão mais complexa. Ao longo de séculos de crítica cervantina, autores de expressão como, por exemplo, Amezúa<sup>97</sup> e Casaldueiro<sup>98</sup> questionam a coerência de uma história baseada em um experimento tão incomum, surgido de uma vontade tão inesperada e com conseqüências tão devastadoras.

O próprio Cervantes, consciente desta fragilidade de sua obra, não perde a oportunidade de explicitá-la nos comentários finais do cura sobre a novela:

“Bien – dijo el cura – me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quisiera

---

97 - AMEZÚA: 1956, I, pp. 145-152.

98 - CASALDUERO: 1964, pp. 75-76.

hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca la modo de contarle no me descontenta” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 438).

Vê-se que, se por um lado a personagem ressalta a inverosimilhança da trama recém lida, por outro ele se preocupa em destacar a excelência do texto enquanto obra literária.

De fato, tal incoerência perde a importância e passa a segundo plano diante dos perfis psicológicos desenhados por Cervantes na novela. Caráteres e reações das personagens são tão claramente delineados ao longo da trama que a incoerência se torna verosimilhante e, como parte do controle exercido pelo narrador, o leitor passa a considerar tal fato possível e, mais interessado nos rumos da história, deixa de preocupar-se em saber se ele seria provável.

## 2.8- *A desidealização das relações*

Por tudo o que foi colocado até agora, vemos que *El Curioso Impertinente* vai muito além de simplesmente mostrar a destruição das relações apresentadas na trama.

Na realidade, o texto propõe o choque de duas visões diferentes dos mesmos sentimentos. Anselmo, com sua visão abstrata do mundo, vê tudo a partir de conceitos e definições passíveis de comprovação. Como consequência, considera o amor e a amizade de uma maneira idealizada, onde os conceitos abstratos de confiança, lealdade e dedicação estão

acima dos próprios sentimentos. Volta-se aqui à idéia de Orozco, já anteriormente transcrita neste capítulo, onde o autor coloca toda a trama de *El Curioso* como oriunda de um experimento de Anselmo em relação à confiança<sup>99</sup>. Com um excesso de desconfiança em relação a Camila e um abuso de confiança em relação a Lotário, Anselmo desrespeita totalmente os limites do ser humano, já que, na teoria, os conceitos por ele aceitos como coisas concretas estão acima de qualquer atitude que o homem – ou a mulher – possam tomar.

Já Lotário tem uma visão mais pragmática do mundo e não se prende a conceitos, mas aos fatos em si. Sua atitude em relação ao amor e à amizade reflete essa visão do mundo. Lotário sabe que o amor tem muito a ver com o desejo e a amizade, com o respeito. E tenta desesperadamente fugir do primeiro e preservar o segundo. Mas Anselmo, que desconhece tais idéias, não respeita a sua amizade nem a volubilidade do desejo humano, e acaba por submeter a esposa e o amigo a uma prova que, como seres humanos normais, eles jamais poderiam vencer.

Em meio a tudo isso, é necessário notar que Cervantes não é moralista. Ao contrário, muitos autores, tratando da possível leitura de *El Curioso Impertinente* como novela exemplar, tratam de esclarecer que esta exemplaridade tinha um sentido muito particular nas obras cervantinas. Pabst, tratando do assunto, analisa o prólogo das *Novelas Exemplares* e chega à conclusão de que Cervantes é hipócrita ao prometer nele histórias de muito proveito moral, já que nenhuma delas é realmente moral de acordo com a

---

99 - OROZCO: 1992, p. 225.

tradição<sup>100</sup>. E acrescenta:

“Los intérpretes modernos entienden (...) en título de *Novelas Ejemplares* (...) en el sentido de que Cervantes no pretendía con ellas moralizar, sino persuadir con su profundo conocimiento de las leyes que ringen la vida, porque las novelas, con sus inolvidables ejemplos, nos encaminan hacia la opinión justa y certera, ejerciendo la suave coacción de la amenidad”<sup>101</sup>.

Assim, a novela, sem constituir-se em um exemplo de comportamento a ser seguido, é um estudo psicológico do comportamento humano, e como tal deve ser considerada. Se a história se passasse, como quer o cura na citação anteriormente transcrita, entre “un galán y una dama”, perderia grande parte de seu impacto.

Todo o jogo psicológico da novela se sustenta – como já vimos – exatamente pelo fato de que Anselmo vai colocar a prova não duas pessoas quaisquer, mas exatamente as duas pessoas mais próximas a ele. Além disso, é fundamental também a maneira como a história é contada. A definição do próprio Cervantes – citada por Casaldueiro na sua edição das *Obras Completas* cervantinas – aparece através de um comentário de Cipión no *Coloquio de los Perros*:

“...quíerote advertir de una cosa (...); y es que los cuentos, unos

---

100 - PABST trata do assunto em seu livro *La novela corta en la teoría y en la tradición literaria* (1972, pp. 221-223).

101 - PABST: 1972, p. 222.



encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos: quiero decir, que algunos hay, que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay, que es menester vestirlos de palabras, y con demonstraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos”<sup>102</sup>.

Assim, *El Curioso* pertence à categoria dos últimos, é um daqueles em que a maneira de contar justifica até uma possível inverosimilhança na trama da novela, já que esta realmente cumpre a missão a que se propõe. Prova disso é que o autor não se preocupa sequer em julgar seus personagens por suas ações, mas sim mostrar ao leitor as motivações das mesmas. Para tanto, utiliza-se do recurso da mudança do foco narrativo e dos comentários do narrador, analisados no item anterior deste capítulo, e esmiuça a maneira como a debilidade do ser humano leva-o a cometer desatinos tão grandes que põe em risco – e efetivamente dessorem – tudo o que o próprio ser humano mais considera.

Até as mortes dos protagonistas ao final da novela, uma violência incomum no universo cervantino, adquirem sentido quando examinadas segundo esta perspectiva. Para a situação extrema que acaba formando-se na trama, na qual todas as personagens envolvem-se inadvertidamente e em meio à qual se debatem inutilmente, não há saída nem retorno possíveis, uma vez que ela abala todas as estruturas do mundo conhecido pelas três personagens. Portanto, as mortes passam a ser uma libertação de uma situação desonrosa e

---

102 - CASALDUERO: 1984, I, p. 264.

insustentável, e não um castigo destinado a restabelecer as regras vigentes de moral.

Anselmo, doente devido ao choque sofrido com a fuga da esposa e do marido, se dá conta de sua loucura, e morre escrevendo à mulher um pedido de desculpas:

“Un necio e impertinente deseo me quitó la vida. Si las nuevas de mi muerte llegan a los oídos de Camila, sepa que yo la perdono, porque no estaba ella obligada a hacer milagros, ni yo tenía necesidad de querer que ella los hiciera; y pues yo fui el fabricante de mi deshonra, no hay para qué...” (*DQ*, I, cap. XXXV, 437).

É sua fraqueza final, a fuga de uma situação completamente insustentável para ele.

A notícia chega ao convento onde Camila se refugiara quando esta, também enferma, está a ponto de morrer de tristeza, não pela morte do marido, mas pela de Lotário que, arrependido de seus erros, partira para a guerra e perdera a vida em uma batalha. Para ela, a morte é uma libertação de uma situação insustentável.

E Lotário, finalmente, encontra o equilíbrio entre os dois lados de seu caráter: seu lado leal e dedicado o leva à guerra, uma maneira de pagar pelo mal que ele fez ao amigo; e ali ele pode dar vazão a todos os seus instintos predadores. A morte – juntamente com a distância da mulher amada – é o preço a pagar pela expiação da falta cometida.

Assim, o texto termina com a restauração das boas qualidades de cada um dos personagens: Anselmo volta a ser a pessoa racional que sempre foi e se dá conta da obra engendrada por sua insegurança. Camila se encerra

em um convento, atitude normal para as mulheres arrependidas da época; mas, sinceramente apaixonada por Lotário, não resiste à morte deste – é o retorno de sua dedicação integral de mulher amorosa e apaixonada. E Lotário, arrependido de seus atos – embora tarde, como faz questão de frisar o narrador –, decide servir à pátria e dar a vida por ela, o que está de acordo com o caráter do personagem.

Cervantes alerta seus leitores para a gratuidade de certos comportamentos, que trazem em si toda a fragilidade do ser humano, e que podem levar a situações irreparáveis.

Assim, o texto não defende a amizade e o amor teóricos, perfeitos e ideais vistos por Anselmo. Tampouco defende o extremo oposto, caracterizado pelas relações de amor e amizade protagonizadas por Leonela, em que os conceitos tão valorizados por Anselmo não são sequer levados em consideração, já que por mais que a criada aprecie Camila e goste de seu namorado, seus desejos e necessidades são sempre considerados por ela como superiores a tudo e ela não hesita em manipular a todos para obter o que deseja.

Pode-se ver no texto uma busca da relação equilibrada, através da crítica às relações desequilibradas. Nem dependência, nem exigência de lealdades e amores que ultrapassem todos os limites do razoável, nem o privilégio de interesses pessoais sobre a relação. Mas sim a valorização dos seres humanos e o respeito a seus limites e à sua fragilidade, para que nenhum deles seja jamais conduzido a uma situação tão extrema quanto a que se delineia em *El Curioso Impertinente*.

**- CAPÍTULO III -**  
**“A CARTOMANTE”:**  
**O HOMEM E SUAS RELAÇÕES RESTRITAS**

**3.1- Machado de Assis contista: Várias Histórias**

“A Cartomante” integra o livro *Várias Histórias*, série de contos escolhida pessoalmente por Machado de Assis entre os que publicava nos jornais (principalmente na *Gazeta de Notícias*, jornal com o qual colaborou desde o início de sua carreira como escritor). Faz parte, portanto, da fase madura<sup>103</sup> machadiana, de suas obras realistas, tendo sido publicado em 1896.

O próprio autor, na advertência feita no início do livro, aparenta menosprezar seus contos:

“As várias histórias que compõe este volume foram escolhidas entre outras, e podiam ser acrescentadas, se não conviesse limitar o livro às suas trezentas páginas. É a quinta coleção que dou ao público. As palavras de Diderot que vão por epígrafe no rosto desta coleção servem de desculpa aos que acharem excessivos tantos contos. É um

---

103 - A maioria dos críticos, por exemplo Ivan TEIXEIRA (1988), Afrânio COUTINHO (1956) e Alfredo BOSI (1999) dividem a obra de Machado de Assis em duas fases: a inicial ou romântica (1864-1878), cuja característica era um grande apego às normas da escola literária vigente e a realista ou madura (1881-1908), na qual a principal característica, diferentemente do movimento realista, é o abandono da peripécia e da paisagem em prol da análise psicológica dos acontecimentos.

modo de passar o tempo. Não pretendem sobreviver como os do filósofo. Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos na América. O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas sempre há uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos” (*Várias Histórias*, p. 7).

Assim, vemos que Machado principia afetando desprezo por seus contos, demasiado fecundos e enfadonhos para serem bons. Tal menosprezo, logo após, transforma-se em justificativa: os contos são meros passatempos, não se comparam, nem pretendem comparar-se aos dos grandes mestres do gênero, como Mérimée ou Poe. E, finalmente, o autor trata de ressaltar defeitos (a mediocridade) e qualidades (serem pequenos) dos contos. Afeta-se uma total despreensão em relação aos seus contos, e aos contos que compõem a obra *Várias Histórias* em particular.

Mas seriam os contos de Machado de Assis assim tão despreziosos quanto afirma seu autor? Afinal, as próprias palavras, que servem de epígrafe ao livro, embora pareçam ir de encontro à opinião transcrita por Machado, nos indicam outra direção. Trata-se, como o próprio autor especifica na advertência transcrita acima, de um verso de Diderot:

“Mon ami, faisons toujours des contes...

Le temps se passe, et le conte de la vie

s’achève, sans qu’on s’en aperçoive” (*Várias Histórias*, p. 2).

Ora, tal verso está perfeitamente de acordo com a filosofia de Machado de Assis, apresentada no primeiro capítulo deste trabalho. A idéia de que o tempo passe sem alterar as coisas de maneira significativa vai de encontro ao pessimismo e ceticismo do autor. E isso nos permite concluir que seus contos, em sua fase realista, são tão analíticos e críticos como seus romances.

A maioria dos críticos está de acordo com essa afirmação. Alcides Villaça comenta:

“Machado foi talvez menos revolucionário neste gênero [o conto] que no romance (em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* permitiu-se todo tipo de ousadia), mas alguns de seus maiores críticos (como Lúcia-Miguel Pereira e Augusto Meyer) consideraram que a forma do conto cai à perfeição para um escritor que explora a análise detalhista, miúda, de personagens e acontecimentos que se revelam mais nítidos em situações concentradas”<sup>104</sup>.

Assim, os contos machadianos são a concentração de tudo o que a fez a fama de seus romances: densidade psicológica, observação da natureza irônica, distanciamento dos fatos narrados. Tal estilo, inteiramente singular na literatura brasileira, chegou a despertar juízos negativos, como este de Sílvio Romero:

“O estilo de Machado de Assis, sem ter grande originalidade,

---

104 - VILLAÇA: 1998, p. 4 (Prefácio à edição de *Várias Histórias* da editora Ática).

sem ser notado por um forte cunho pessoal, é a fotografia exata de seu espírito, de sua índole psicológica indecisa. Correto e maneiroso, não é vivaz, nem rútilo, nem grandioso, nem eloqüente. É plácido e igual, uniforme e compassado. Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente, do vocabulário e da frase. Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre uma perturbação qualquer nos órgãos da palavra. Sente-se o esforço, a luta.

(...)

É que tal é essencialmente o espírito do romancista. Pouco vasto, pouco intenso, tem em alto grau a facilidade da reflexão. Com um punhado de idéias pouco extensas, com um vocabulário que não é dos mais ricos, com uma imaginação sem altos vôos, faz muitas e repetidas voltas em torno dos fatos e das noções que eles lhe deixam na inteligência, orientada por um imperturbável bom senso, que lhe supre a observação, que não é muito variada nem muito rigorosa<sup>105</sup>.

Mas a crítica mais recente abandona esta injusta linha de raciocínio e consegue ver nas repetições e volteios de Machado toda a acuidade de sua observação, e mais do que isso, sua peculiaridade na transmissão destas observações. Salete de Almeida Clara, em prefácio à última edição da própria obra de Romero, *Machado de Assis: estudo comparativo de Literatura Brasileira*, analisa a relação entre Sílvio Romero e Machado – ambos eram contemporâneos, embora o crítico fosse bem mais jovem que o escritor –, as tendências intelectuais existentes na época, na qual o autor carioca não se encaixava, a situação política e social do momento. E

---

105 - ROMERO: 1992, p. 122-124.

demonstra como o crítico não soube enxergar a transcendência da obra de Machado em relação a tudo isso, concluindo:

“O suposto cenário machadiano não agrada a Sílvia, e isso já seria motivo suficiente para sua má vontade crítica”<sup>106</sup>.

Ivan Teixeira, analisando a fase realista de Machado de Assis, destaca a excelência do estilo machadiano, englobando os romances e contos que a compõem:

“As narrativas maduras de Machado de Assis não apresentam uma história conclusa, que pudessem agradar pela intriga como as da primeira fase. Não explicitam tampouco o problema que abordam ou a conclusão a que chegam. O significado delas dependerá sempre da interpretação do leitor. Por isso, devem ser lidas com um olho na ação e outro no sentido problematizador que encerram”<sup>107</sup>.

Mais além, ele analisa o estilo do autor, justificando tudo o que Sílvia Romero havia considerado como “falhas”:

“A revolução machadiana desloca, radicalmente, o interesse do cenário e da ação para o íntimo das personagens. A peripécia e a paisagem, que eram a tônica do nacionalismo romântico, são substituídas pela pesquisa da alma humana (traços psicológicos, éticos,

---

106 - ALMEIDA CLARA:1992, pp. 16-25. Prefácio à ROMERO: 1992.

107 - TEIXEIRA: 1987, p. 57-58.



morais). Machado de Assis, em seus romances e contos maduros, investigou insistentemente este universo interior. Para isso, adotou uma técnica fragmentária de ação, que dispensa o enredo convencional e privilegia a análise das atitudes e situações”<sup>108</sup>.

Esclarecem-se, assim, o “tartamudear”, as repetições e os volteios em torno dos fatos: trata-se de mostrar não o fato em si mas o comportamento dos protagonistas de tal fato. Os motivos da ação são mais importantes do que a própria ação. E isso se destaca ainda mais nos contos machadianos, narrativas que, por serem curtas, acabam por privilegiar a análise e deixar a ação relegada a um segundo plano. É novamente Teixeira quem resume de forma clara esta idéia:

“Machado de Assis [em sua obra romântica] padecia da volúpia da análise. Análise quer dizer decomposição, esmiuçamento, desejo de ver de perto e por dentro. A análise exagerada é uma espécie de morbidez ou crueldade, porque revela o que a natureza pretende ocultar. As narrativas realistas de Machado de Assis são, de fato, cruéis, pois desvendam aos homens aquilo que, estando neles próprios, não lhes é agradável conhecer. O próprio romancista esclareceu: ‘Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto’”<sup>109</sup>.

Nádia Batella Gotlib, comentando os contos machadianos,

---

108 - TEIXEIRA; 1987, p. 58.

109 - TEIXEIRA; 1987, p. 59.

também salienta esse lado analítico de Machado:

“... os contos de Machado traduzem perspicazes compreensões da natureza humana, desde as mais sádicas às mais benévolas, porém nunca ingênuas. Aparecem motivadas por um interesse próprio, mais ou menos desculpável. Mas é sempre um comportamento duvidoso, que nunca é totalmente desvendado nos seus recônditos segredos e intenções...

O modo pelo qual o contista Machado representa a realidade traz consigo a sutileza em relação ao não-dito, que abre para as ambigüidades, em que vários sentidos dialogam entre si. Portanto, nos seus contos, paralelamente ao que *acontece*, há sempre o que *parece estar acontecendo*. E disto nunca chegamos a ter certeza. Afinal, o que acontece mesmo? Qual é a história? E como acontece? Ou qual é o enredo? Isto tudo é montado a partir dos gestos, olhares, cochichos e entrelinhas”<sup>110</sup>.

No livro de contos *Várias Histórias*, encontramos efetivamente – como em todas as demais narrativas de Machado de Assis – essa ambigüidade feita de silêncios, esse diálogo constante entre o *ser* e o *parecer*, o privilégio de gestos e olhares em detrimento da ação. Villaça, em seu estudo *Várias histórias de um mestre*, prefácio à edição de *Várias Histórias* publicada pela Editora Ática em 1998, afirma:

---

110 - GOTLIB: 1985, pp. 77-78.

“*Várias Histórias* tem um mundo de temas que se cruzam e que nos estimulam a reconhecer a mirada crítica desse astucioso narrador.

Acompanharemos, em ‘Um homem célebre’, a oscilação entre o querer e o poder fazer, entre a identidade ideal que se busca e a identificação real que os atos já constituíram; em ‘A causa secreta’, veremos como a figura de um sádico aparece socialmente como a de um benemérito, e como são sutis e variadas as formas de extrair prazer do sofrimento alheio; em ‘O enfermeiro’, testemunharemos o quão frágeis são os valores da nossa consciência moral, quando atrapalham o pleno desfrute da fortuna que a sorte, irônica, atirou em nossos braços; em ‘Dona Paula’, observaremos como é longa a distância entre os princípios de conduta que recomendamos aos outros e o prazer do que já soubemos viver exatamente por havê-los quebrado; em “Uns braços”, assistiremos à senhora madura e ao adolescente sonhador, carentes ambos, encontrando-se e desencontrando-se num mesmo sonho proibido; em ‘Mariana’...

Chega. Falar mais é retardar a entrada de quem conta”<sup>111</sup>.

Mas, para falar mais e ir mais longe do que Villaça o fez, pode-se – à partir dos exemplos citados por ele – agrupar os contos presentes em *Várias Histórias* em grupos que apresentam uma temática comum<sup>112</sup>.

Assim, em “Entre Santos”, assim como no diálogo “Viver”, mostra-se a superficialidade da crença humana e a hipocrisia em relação a

111 - VILLAÇA: 1998, p. 5.

112 - Cabe notar que não se trata aqui de uma classificação rígida, mas apenas de uma sugestão. Até porque reduzir a um tema mínimo os contos machadianos seria desrespeitar sua complexidade e sua riqueza. De acordo com a vontade e o entendimento dos leitores, os contos poderiam ser agrupados de maneira distinta ou em um diferente número de grupos.

essa crença, que nunca é desinteressada, existe como uma barganha: todos os que se dignam a tê-la esperam alguma coisa em troca – como acontece com os penitentes do primeiro conto e com o judeu Ahasvero, protagonista do segundo.

“Uns braços”, “O enfermeiro” e “Dona Paula” tratam, segundo Villaça, da fragilidade dos valores e da consciência moral do ser humano. No primeiro conto, uma senhora casada e um homem muito mais jovem compartilham uma atração não compreendida por ele e não assumida por ela, o que resulta em uma situação completamente ambígua; o personagem-título do segundo conforma-se rapidamente com o assassinato cometido diante da inesperada fortuna herdada de sua vítima<sup>113</sup>; Dona Paula tem rígidos princípios de conduta, mas nem sempre se ateu a eles. Neste grupo se insere também o conto “Um Apólogo”, no qual a agulha e a linha travam uma batalha tola e vã para decidir qual das duas é mais importante.

O sádico de “A causa secreta”<sup>114</sup>, Fortunato – que, segundo Villaça, se comprazia com o padecimento alheio, qualquer que fosse seu gênero – encontra ecos na Quintília de “A desejada das gentes”, que tinha horror à parte física do casamento e manteve seu amado junto a si como um amigo durante toda a vida, só consentindo em casar-se com ele quando já estava à beira da morte. Ambos os contos mostram sutis e variadas formas de extrair prazer do sofrimento alheio.

---

113 - Salvatore D’Onofrio (1986, p. 26) sugere para o conto “O Enfermeiro” o tema da ingratidão que, embora mais específico que os levantados por Villaça, também aparece deste modo em todos os contos desse grupo.

114 - Para Salvatore D’Onofrio (1986, p. 33) o tema mais específico deste conto, e dos demais que integram este grupo, é o sadismo.

“Conto de Escola” mostra como nesta se pode aprender coisas negativas como a corrupção e a delação. Relaciona-se assim com “Um homem célebre”, mencionado por Villaça na citação transcrita acima, que mostra a dualidade entre o querer e o fazer, o ideal e o real. De alguma maneira, ambos dialogam com o conto “Adão e Eva”, que explica a maldade do mundo<sup>115</sup> com a teoria de que, havendo Adão e Eva resistido à tentação da serpente, Deus recolheu-os ao Paraíso e deixou a Terra entregue ao Diabo, que povoou-a com animais ferozes e maléficos, sem piedade ou esperança, entre eles o homem.

Finalmente, temos “Mariana”, “O Cônego ou metafísica do estilo” e “Trio em lá menor”. Todos tratam do sentimento amoroso sob perspectivas diferentes. O primeiro demonstra a fugacidade de tal sentimento, mas termina afirmando que “há peças que caem. Há outras que ficam” (“Mariana”, p. 98), ou seja, que independentemente do desfecho infeliz da relação amorosa narrada no conto, nem por isso deixam de existir amores que sobrevivem. O segundo defende a excelência das relações amorosas – tratando figurativamente da construção de um texto literário – desde que entre parceiros adequados. Já o terceiro nos mostra que cada relação amorosa tem seu aspecto excelente, sendo entretanto difícil encontrar a excelência completa em apenas uma delas<sup>116</sup>.

Não por acaso, “A Cartomante” é o conto que abre *Várias Histórias*, já que abrange todos os temas abordados pelos outros contos.

---

115 - Faz-se aqui uma referência ao pessimismo e ao ceticismo do escritor, de que tratou-se no primeiro capítulo deste trabalho.

116 - Segundo Salvatore D’Onofrio (1986, pp. 35-36), o tema deste conto seria o desejo de perfeição frustrado que, uma vez mais, pode ser aplicado a todo o grupo.

A história do conto é aparentemente simples. Camilo, jovem e ingênuo, vive na corte, onde trabalha como funcionário público. Vilela, um pouco mais velho, é advogado e, durante algum tempo, trabalhou como juiz na província, onde casou-se com Rita, dama “formosa e tonta”, segundo nos diz o narrador. Os dois são grandes amigos. De volta ao Rio de Janeiro, Vilela abre um escritório de advocacia e reata a antiga intimidade com Camilo, que se torna assíduo freqüentador da casa do amigo e da esposa. Com o tempo, Rita acaba por seduzir Camilo e tornam-se amantes, sem que Vilela suspeite de nada. Mas, daí a alguns meses, Camilo começa a receber cartas anônimas e ameaçadoras, dizendo que sua aventura é do conhecimento de todos. Para desviar qualquer suspeita que o amigo possa ter, deixa de freqüentar a casa deste. Assustada, Rita corre a uma cartomante para saber o que está acontecendo. Esta a tranqüiliza, afirmando que Camilo a ama e que seu segredo está a salvo. Camilo ri da atitude da amante, por não acreditar em coisas sobrenaturais.

Logo depois, Vilela começa a mostrar alterações em seu comportamento habitual, preocupando os amantes, que imaginam que ele talvez tenha sido alertado para a aventura através de uma carta anônima. Alguns dias depois, Camilo recebe um bilhete do amigo, chamando-o com urgência à casa deste. Apavorado, deixa o escritório para atender ao pedido, mas um acidente no trânsito o detém exatamente diante da casa da cartomante anteriormente consultada por Rita. Desesperado com a situação na qual se encontra, Camilo esquece sua incredulidade e decide entrar para consultar a cartomante. Esta o tranqüiliza, afirmando que tudo está bem, que Vilela ignora completamente seu romance com Rita. Aliviado e animado, Camilo

corre à casa do amigo para saber o que há. Lá chegando, encontra Rita morta no sofá, ensangüentada, e Vilela o mata com dois tiros.

Nesta trama, Camilo vai representar a superficialidade e a ambigüidade das crenças humanas. Incrédulo confesso e convicto, criado por mãe supersticiosa, ao ver-se em apuros, não hesita em recorrer a uma cartomante para solucionar seus problemas. A fragilidade dos valores e da consciência moral surge na relação entre Camilo e Rita, que deixam-se levar pelo desejo, traindo um casamento e uma amizade. É também aí, e na atuação da cartomante, que surge a oscilação entre o querer e o poder fazer, entre o ideal e o real.

A apreciação do sofrimento alheio é suscitada pelo tormento em que as cartas anônimas lançam os amantes. E toda a situação de traição e morte trazida pelo texto remete o leitor à maldade do mundo. Além disso, a história traz todo um jogo sobre as relações amorosas fugazes ou excelentes. Portanto, neste conto inicial, encontram-se, de alguma maneira, temas que serão retomados nos outros contos. “A Cartomante” seria, assim, um resumo temático da obra na qual se insere, bem como uma ironia tipicamente machadiana, já que o leitor só se dá conta disso após o término da leitura de todo o livro.

### 3.2- “A Cartomante”: subversão de gêneros literários

Apesar de todas essas relações entre “A Cartomante” e os outros contos que compõe o livro *Vários Histórias*, o conto vai muito além de ser um resumo da obra.

Considerado como texto autônomo, desperta imediatamente a atenção do leitor o fato de que “A Cartomante” é uma subversão de um gênero literário bastante conhecido: o romance de adultério.

Tal gênero, bastante fecundo, encontrou grande expressão com o romance *Madame Bovary*, de Flaubert. Tal romance foi o iniciador do movimento literário do realismo na França. E foi exatamente durante esta escola literária que os romances de adultério atingiram seu ápice, por adequarem-se muito bem ao estudo comportamental indispensável aos romances realistas.

A situação a ser narrada era muito conveniente para a observação e análise do comportamento humano, tanto do que levava a mulher à traição como da reação do marido e do amante quando se descobria a relação ilícita. Servia à perfeição para comprovar a tese de que o homem é um produto do meio, do momento e da educação que recebe<sup>117</sup>, defendida pelos realistas e naturalistas, já que as personagens de tais romances são, invariavelmente, burgueses frustrados com a relação matrimonial imposta pela sociedade. Além disso, vê-se aqui também a crítica ao romantismo, escola literária anterior, onde todos os amores eram sofridos, sinceros e, de uma maneira ou de outra, triunfavam no final da história. Ora, para os realistas, a maioria das mulheres tinha como uma de suas poucas ocupações ler romances românticos, e eram eles que as levavam à insatisfação e à traição, já que a relação vivida por elas na vida real bem pouco tinha a ver com as encontradas em tais livros.

---

117 - Ver capítulo 1 deste trabalho.



Machado de Assis também aventurou-se no gênero do romance de adultério, apresentando uma versão tipicamente machadiana dele: o romance *Dom Casmurro* (1899), em que o leitor não fica sabendo se o adultério narrado realmente aconteceu. Machado constrói, assim, uma narrativa psicológica, onde desenvolve todas as suas minúcias observacionais e analíticas, sem alienar-se do movimento realista, no qual ele se insere, mas adaptando-o à sua maneira pessoal de escrever.

“A Cartomante” é apenas mais uma das muitas incursões machadianas pelo tema do adultério. Entretanto, ele subverte o gênero exatamente por não apresentar inovações como *Dom Casmurro*, mas ser uma história de adultério típica e banal, com o começo, o meio e o fim esperados no gênero. E, ainda assim, surpreender o leitor.

Essa surpresa se origina com a possibilidade de quebra de uma das regras básicas da trama dos romances de adultério: a descoberta da traição da esposa por parte do marido. Tal descoberta, que em todos os romances de adultério resume-se a uma questão de quando e como, em “A Cartomante” torna-se uma questão complexa, devido principalmente à maneira de narrar usada pelo autor, que transmite ao leitor ações e impressões de Camilo e Rita, mas nunca do marido traído, abrindo um espaço para que se possa imaginar – com o apoio dos fatos narrados no texto – a ignorância do marido sobre os fatos ocorridos<sup>118</sup>.

Esse artifício utilizado para surpreender o leitor relaciona-se com os fundamentos do gênero do romance de adultério, mas através dele detecta-se também no conto características de um outro gênero, o policial. Ou, mais

---

118 - Tal maneira de narrar é detalhada e analisada mais adiante, nos itens 3.4, 3.5, 3.6 e 3.7 deste capítulo.

acuradamente, o gênero de mistério. Salvatore D’Onofrio, analisando “A Cartomante”, comenta:

“Apesar da armadilha<sup>119</sup>, a história não apresenta surpresas: vários índices prenunciam a catástrofe final. O desfecho trágico é sugerido, bem no início da trama, pela referência à tragédia de Shakespeare, *Hamlet*.

(...)

Esta observação shakespereana que abre a pequena narrativa de Machado, se, de um lado, é um indício do final trágico, de outro lado dá um tom de mistério de que é impregnado o conto todo”<sup>120</sup>.

Entretanto este gênero de mistério, do qual Machado, admirador confesso dos contos de Edgar Allan Poe – como viu-se no item anterior deste capítulo – certamente possuía boas bases, aparece em “A Cartomante” também subvertido, com a criação de vários pequenos mistérios, alguns de solução evidente, outros completamente insolúveis, cuja função dentro da trama é unicamente desviar a atenção do leitor de todos os indícios prenunciadores da catástrofe final.

O primeiro mistério, como já vimos, é o grau de conhecimento que Vilela tem da situação. O segundo, as cartas anônimas recebidas por Camilo, das quais o leitor não fica sabendo o autor, já que tal mistério não se soluciona no texto.

---

119 - D’Onofrio refere-se aqui à possibilidade de que o marido não venha a descobrir a relação ilícita entre os amantes, anteriormente analisada.

120 - D’ONOFRIO: 1986, p. 18.

O terceiro relaciona-se com os anteriores: é a carta que Vilela envia a Camilo, pedindo-lhe que vá imediatamente a sua casa, de que o leitor não sabe a razão. Teria Vilela descoberto a verdade acerca dos amantes? Teria também recebido uma carta anônima e queria explicações? Ou desejaria conversar com o amigo sobre a preocupação que o atormentava havia alguns dias<sup>121</sup>? O quarto e último mistério é o poder de prever o futuro da cartomante, que o leitor não sabe, até o último minuto, se é real ou não.

Assim, Machado “recheia” seu conto de mistérios, por assim dizer, vazios, já que sua única função é realmente desviar a atenção do leitor para o conhecimento de Vilela, o que caracteriza a subversão do gênero de mistério. Mas o saber de Vilela é uma coisa evidente e óbvia, pelo próprio fato do conto ser uma história de adultério. Assim, descaracteriza-se a subversão do gênero de romance de adultério, que afinal mantém intactas todas as suas características.

O ponto comum destas subversões é a figura da cartomante, que é quem supostamente sabe o que Vilela sabe sobre os acontecimentos. Mas esse “saber” da cartomante é apenas uma suposição<sup>122</sup>, e ambas as subversões acabam por anular-se reciprocamente.

O mistério do conto policial não existe, uma vez que ele é um conto com a história “clássica” de adultério, na qual o marido sempre descobre a traição. E a possível inovação na trama do adultério também não

---

121 - Muitos autores, entre os quais Lúcia-Miguel Pereira, D’Onofrio e Mariazinha Congilio defendem a idéia de que a carta enviada por Vilela seria a solução para todos os mistérios anteriormente citados. Como autor desta carta, ele seria o autor de todas as cartas enviadas no conto, inclusive as anônimas e, portanto, teria conhecimento da relação entre a esposa e o amigo. Mas, embora essa teoria se encaixe nos fatos narrados, nenhum deles a comprova de maneira definitiva.

122 - A respeito da cartomante, ver item 3.4 deste capítulo.

existe, já que ela se deve ao mistério da trama policial, que se revela inexistente. Portanto, Machado utiliza-se destas pretensas subversões para mesclar o lado psicológico destes dois gêneros e, através de uma cuidadosa elaboração do texto, ele, por um lado, manipula o leitor, levando-o a acreditar no que quer e, por outro, aproveita para fazer a habitual exposição psicológica de seus personagens, dissecando seus atos e decisões.

É essa manipulação e essa exposição psicológica que passamos a analisar a seguir.

### 3.3- *Amor e amizade em “A Cartomante”*

A exemplo do que acontece em *El Curioso Impertinente*, também “A Cartomante” é uma história fundamentada em relações. Encontramos aí a amizade entre Camilo e Vilela e o triângulo amoroso entre os dois rapazes e Rita, que norteiam toda a ação da trama.

Cabe lembrar aqui que o tema da traição da confiança e da deslealdade na amizade – no qual, como já vimos, se insere a novela cervantina *El Curioso Impertinente* – é uma constante nas obras do autor, assim como o triângulo amoroso. O que é muito lógico quando se pensa que o autor buscava temas que dessem margem à análise psicológica do comportamento de suas personagens. Afrânio Coutinho, em seu ensaio **A filosofia de Machado de Assis**, dedica algumas páginas à análise desta falta de originalidade machadiana, e conclui:

“Machado não fugiu à regra geral, ele que, como todo clássico, pensava estar ‘a verdadeira originalidade bem mais na maneira pessoal de colocar um tema do que na ânsia da originalidade a todo o preço’. Prova disso é a *Teoria do Molho*, encontrada em uma de suas cartas, que diz: ‘pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho da sua fábrica’”<sup>123</sup>.

Ou seja, Machado não só permite-se revisitar velhos temas como o faz voluntariamente, buscando apresentá-los segundo sua visão particular do mundo. Ora, como já foi dito no primeiro capítulo deste trabalho, essa visão é sempre pessimista e cética, temperada por uma profunda ironia e, em “A Cartomante”, isso resulta em idéias muito interessantes.

A principal delas é a construção das personagens. Bosi, discutindo essa construção, divide as personagens do autor em três categorias, *indivíduo*, *tipo* e *pessoa*:

“... é compreensível que Machado não tenha reduzido as suas personagens àquela galeria de tipos locais que os realistas e naturalistas da época tantas vezes desenharam... O tipo é um conjunto fechado de caracteres psicossociais. O comportamento da personagem-tipo é previsível no sentido da reprodução da própria identidade.

(...)

No entanto, Machado de Assis, que não era cientista social, mas

---

123 - COUTINHO: 1959, p. 170.

romancista, construiu livremente ora rasgos individuais, ora tipos, ora pessoas. Essa riqueza e variedade do seu realismo (...) lhe era facultada pela sua capacidade dialética de negar a negação, tomada no sentido que lhe deu Hegel, e que abre e areja por dentro as certezas compactas do determinismo sociológico”<sup>124</sup>.

É daí, segundo Bosi, que vem a riqueza da obra machadiana. Por não prender-se aos rótulos impostos pela escola literária vigente, Machado consegue ser bem mais denso e profundo que seus colegas da época. Essas três categorias de personagens tornam possível a complexidade psicológica que o autor alcança. Bosi define cada uma dessas categorias:

“O indivíduo é o momento do ser humano ainda avulso que se dá ao leitor como impulso atomizado, arbitrário, veleitário, avesso a qualquer determinação fixa: só aparece em gestos isolados, projeções gratuitas e efêmeras da sensibilidade. O tipo é a negação dialética (...) desse momento volátil mediante a inerência de condicionamentos sociais e psicológicos, com seus caracteres específicos e definidores. O tipo tira o indivíduo da sua dispersão existencial e lhe dá coesão, estabilidade e solidez social a troco de sua ordenação e submissão. Por sua vez, a pessoa é a negação dialética do tipo já ossificado e preso às suas determinações. A pessoa, enquanto capaz de exercer a vontade e refletir as suas relações com os outros, é mais concreta, mais autoconsciente e, por hipótese, mais livre do que o tipo; o que não significa que a sua existência se desenrole em um plano ideal, fora das

---

124 - BOSI: 1999, p. 158.

pressões sociais; ao contrário, a força da pessoa se afirma dentro da máquina social e, em certos momentos, contra essa”<sup>125</sup>.

Finalmente, Bosi alerta para o fato de que uma mesma personagem machadiana pode, em diferentes momentos da obra, inserir-se em diferentes categorias, permitindo assim ao leitor observar vários aspectos da personagem em questão. Em suas palavras:

Indivíduo, tipo, pessoa: trata-se de uma rede dinâmica de possibilidades; um processo de inerência, e não de exclusões definitivas”<sup>126</sup>.

A partir dessas definições de Bosi torna-se possível enxergar como dessa construção de personagens tão peculiar, tipicamente machadiana, surge uma das grandes problemáticas das relações do conto. Tanto a deslealdade quanto o triângulo amoroso são temas que tratam das relações humanas e que, portanto, supostamente exigiriam personagens como as que Bosi classifica de “pessoas”, ou seja, psicologicamente desenvolvidas. Mas, devido às peculiaridades machadianas, cada uma delas, sem deixar de possuir sua individualidade, não deixa de ser a representação de um tipo social.

Além disso, as próprias relações vividas pelos personagens parecem estar restritas ao papel social de cada um deles. Longe de serem idealizadas como em *El Curioso Impertinente*, são relações reais, tão

---

125 - BOSI: 1999, p. 159.

126 - BOSI: 1999, p. 160.

sinceras quanto o podem ser as relações existentes no meio social proposto por Machado. Faoro comenta:

“Longe da concepção machadiana da sociedade o imobilismo, a estratificação rígida. (...) As posições não têm dono, há os que sobem e os que descem; há a luta para subir e crescer numa sociedade estilizada, mas fluida em sua contextura, aberta às ascensões e escaladas.

(...)

Sociedade não rígida, mas respeitosa da hierarquia. Há a “boa sociedade” e a sociedade comum. Entre uma e outra, o abismo do prestígio, do estilo de vida, do acesso ao mando”<sup>127</sup>.

E nessa sociedade estilizada mas móvel, as personagens são movidas por seus interesses sociais, o que, para Teixeira, justifica a insistência com que Machado volta ao tema da traição e da deslealdade, principalmente em sua fase realista:

“A insistência no tema da traição decorre do pessimismo de Machado de Assis, que é uma espécie de corolário da visão trágica que ele tinha das relações humanas. Tal visão faz com que suas personagens só ajam em proveito próprio, numa busca incessante do prazer, raramente deixando espaço para as ações desinteressadas. Elas são arrastadas pelo que poderíamos chamar o *instinto do privilégio*, que é um refinamento do instinto de preservação, em virtude do qual a



existência humana só ganha sentido na luta pela acumulação de vantagens”<sup>128</sup>.

Assim, relações vividas segundo tais princípios serão forçosamente marcadas por eles, e isso se vê claramente em “A Cartomante”. Para começar, temos a relação de amizade entre os dois rapazes, Vilela e Camilo.

O primeiro, um conhecido e respeitado magistrado, com alguns anos a mais que o amigo e um porte grave que o fazia parecer mais velho do que era. O segundo, funcionário público – emprego arranjado pela mãe, que não suportava mais ver o filho desocupado –, é mais jovem, descrito pelo narrador como “um ingênuo na vida moral e prática (...) Nem experiência, nem intuição” (“A Cartomante”, p. 12).

Seguindo a tradição machadiana de personagens que tanto são *pessoas* quanto *tipos*, Vilela é um homem sério, circunspecto. É também um tipo que reúne em si grande parte das características consideradas ideais para o homem desta sociedade. É bem sucedido, socialmente bem posicionado, influente, experiente, dono de rígidos padrões morais. Sua dedicação ao amigo e à esposa é tudo o que se poderia esperar dele, já que seu papel na sociedade assim o exige. O próprio fato de ser conhecido apenas pelo sobrenome nos remete à família, célula da sociedade, que deve ser resguardada a qualquer custo. Estes elementos justificarão sua atitude face ao envolvimento entre a mulher e o amigo, atitude esta que se enquadra nos

---

128 - TEIXEIRA: 1987, p. 64.

padrões esperados pela sociedade e desconsidera totalmente os sentimentos da personagem, para ditar apenas suas reações.

Já Camilo, dedicado e carinhoso, jovem, inexperiente, amante da boa vida, funciona ocasionalmente como o protótipo do rapaz inconseqüente e manipulável, que não conhece (nem se preocupa em conhecer) a origem e as conseqüências de suas ações, limitando-se a viver sempre o sabor do momento. Assim, ele é, ao longo de toda a trama, conduzido pelos acontecimentos e pelos outros personagens, deixando-se seduzir por Rita, enganar pela cartomante e assassinar por Vilela.

Embora o narrador não deixe dúvidas sobre a sinceridade da amizade entre os dois jovens (“Eram amigos deveras” – “A Cartomante”, p. 12), essa é uma amizade bem mais consistente e palpável que a que analisamos anteriormente em *El Curioso Impertinente*, baseada em conceitos abstratos e em uma grande desigualdade. Não há uma relação de dependência entre os dois amigos, mas nota-se um interesse de ambas as partes, embora ele seja nitidamente maior por parte de Camilo. Vilela utiliza Camilo como um reforço para a imagem projetada socialmente por ele: posava como protetor e provedor do jovem inexperiente. Já Camilo vê em Vilela uma oportunidade de obter favores materiais, de freqüentar uma família de condição social superior à dele e, finalmente, de conviver com uma mulher bonita, fato que não o desagradava de maneira alguma.

Tais fatos aparecem no texto de maneira sutil, como se vê na seguinte cena:

“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” (“A Cartomante”, pp. 12-13).

Ora, se cuidar do enterro e do sufrágio são gestos naturais de uma amigo em tais momentos, cuidar do inventário, atividade que na época era exercida por alguém da confiança do morto, previamente escolhido, ou por um advogado pago para isso<sup>129</sup>, revela por um lado a posição de provedor de Vilela e, por outro, a de aproveitador de Camilo, que recebe o favor do amigo ao mesmo tempo em que se deleita com os cuidados da bela esposa deste.

Também na cena em que o casal envia presentes de aniversário a Camilo se revelam essas relações de interesse:

“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...” (“A Cartomante”, p. 13).

A escolha do adjetivo “rica” – e não “bela”, por exemplo – para qualificar a bengala oferecida revela o valor material do presente, de que Camilo desfruta sem questioná-lo. A descrição do presente dado por Rita também é muito interessante: “apenas” um cumprimento “vulgar” escrito “a lápis”. O que revela nela o desinteresse, ou melhor, a certeza de agradar de outras maneiras. E, em Camilo, a expectativa já alimentada em relação àquela mulher bonita, independentemente do fato de que ela seja esposa de seu

---

129 - Faoro comenta sobre as normas para inventário da época machadiana em seu livro *A pirâmide e o trapézio* (1988, pp. 207-212).

amigo. Ironicamente, a mulher acaba por tornar-se uma das coisas de que Vilela, sem dar-se conta, “provê” o jovem amigo.

Assim, embora a amizade entre os dois rapazes seja sincera dentro do quadro em que se insere, está fadada à destruição, já que lhe falta uma estrutura profunda o suficiente para resistir à transgressão cometida por Camilo e Rita e ao castigo que se impunha a ambos, e que termina sendo aplicado por Vilela.

O triângulo amoroso estrutura-se da mesma maneira.

Para analisar esta dupla relação faz-se necessário uma análise da personagem Rita, vértice feminino deste triângulo. A mulher machadiana é sempre um ser ambíguo e sempre parte fundamental de suas tramas. Alfredo Jacques comenta:

“... no tocante à mulher, (...) Machado de Assis é melhor retratista, psicólogo mais atilado. As mulheres machadianas sabem o que querem e onde põem os pés. Geralmente, ambicionam ir além da posição que ocupam, logrando alcançar um lugar de destaque na sociedade. Prefiguram a luta de seu criador, abrindo um caminho no mundo<sup>130</sup>. Psicólogo inigualável, Machado de Assis viu que a mulher é menos convencional que o homem, mais astuta no mascaramento social, mais cruel e instintiva, pois ama com maior veemência e odeia com maior intensidade”<sup>131</sup>.

---

130 - Alfredo Jacques refere-se aqui ao fato, bastante comentado pela crítica, de Machado de Assis ter sido obrigado a vencer vários obstáculos para alcançar a posição de escritor famoso e reconhecido – como ser mulato, epilético, míope e de origem pobre. A esse respeito, consultar PALEÓLOGO: 1950, pp. 99-151; COUTINHO: 1959, pp. 70-74; BOSI: 1999, pp. 80-81, etc.

131 - JACQUES: 1974, pp. 61-62.

Otávio Brandão, sem desmentir as afirmações de Jacques, ressalta os aspectos negativos dessas personagens femininas:

“Machado de Assis (...) só viu uma triste coleção de adúlteras e aventureiras, grandes burguesas e latifundiárias, escravas do sexo e da vida fútil. Sua obra é, pois, uma calúnia contra a mulher brasileira”<sup>132</sup>.

Descontando-se o ufanismo de uma crítica que insistiu durante muito tempo em buscar nacionalismo em uma obra universal, é fato que Brandão tem razão em suas colocações. A mulher adúltera é personagem abundante na obra machadiana, principalmente na fase realista do autor, a tal ponto que a crítica Mariazinha Congílio chega a afirmar peremptoriamente, em seu *A ciranda de Machado de Assis*, que “as adúlteras são indiscutivelmente suas favoritas”<sup>133</sup>.

Isso se explica pelo fato de que as mulheres e homens da época viam o casamento como uma instituição social destinada a alterações ou reafirmações da posição social de cada um, não à satisfação afetiva e mesmo sexual de cada um. Assim, como bem analisa Stein em seu interessante ensaio *Figuras femininas em Machado de Assis*<sup>134</sup>, a busca dessa satisfação se dava fora do casamento.

O adultério masculino era algo normal e socialmente aceito, enquanto o da mulher era contra as regras da sociedade, que lhes impunham somente amar um homem por toda a vida. E isso tornava as adúlteras

---

132 - BRANDÃO: 1958, p. 35.

133 - CONGÍLIO: 1957, p. 27.

134 - STEIN: 1984, pp. 15-54.

femininas personagens muito mais interessantes. Prova disso é que embora muitos personagens masculinos de Machado sejam adúlteros também – como o Conselheiro do Vale, do romance *Helena* (1876) ou o marido de Dona Conceição em “Missa do Galo” (*Histórias sem Data*, 1884) – ninguém se ocupa deles, ao passo que sobre Virgília (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1881) ou Capitu (*Dom Casmurro*, 1899) a crítica já produziu até hoje centenas de páginas.

Rita enquadra-se perfeitamente neste retrato de mulher astuciosa sem ser brilhante, interesseira e frívola, que deseja a todo custo uma melhoria na condição social, ainda que sua relação com Vilela apareça na trama de maneira bem mais sutil que a dos dois rapazes – não se encontra em todo o texto uma única palavra que se refira aos sentimentos que pudessem ter um pelo outro.

Entretanto, se considerarmos tal relação sob as normas sociais que a regiam e acrescentarmos alguns detalhes fornecidos pelo narrador, surge um quadro bastante claro.

Inicialmente, a única informação que o leitor possui sobre Rita é o fato de que Vilela, que vivia no interior no início da história, voltara de lá casado com uma dama “formosa e tonta” (“A Cartomante”, p. 12). O outro único dado disponível surge quase que despreocupadamente em meio à narrativa da reação de Camilo ao ver a moça pela primeira vez:

“Depois, Camilo confessou de si para si que a mulher de Vilela não desmentia as cartas do marido. Realmente, era graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa” (“A Cartomante”, p. 12).

Daí se extraem informações preciosas sobre a relação dos dois esposos. Primeiro, Vilela escrevia a seu grande amigo sobre a esposa, o que prova um real interesse por ela. Segundo, pelas informações que Camilo passa ao leitor – é necessário notar que não se tem acesso às cartas propriamente ditas e, assim, somente se pode levar em conta o que o personagem Camilo revela sobre elas –, todos os seus comentários a respeito são de ordem física, sem que se faça qualquer observação a respeito do caráter da mulher.

Além disso, o leitor tem acesso a uma série de dados sobre ela, que aparecem no texto de duas maneiras: pelos próprios atos da personagem e, principalmente, pelos comentários do narrador. A trama se constrói de modo a deixar claras para o leitor algumas características da personagem, como se vê nos seguintes trechos do conto:

“Camilo ensinou-lhe as damas e o xadrez e jogavam às noites; – ela mal – ele, para lhe ser agradável, pouco menos mal” (“A Cartomante”, p. 13).

“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” (“A Cartomante”, p. 15).

“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 tranqüila e satisfeita” (“A Cartomante”, p. 10).

“Agora a ação da pessoa, os olhos teimosos de Rita, que procuravam muita vez os deles, que os consultavam antes de o fazer ao marido, as mãos frias, as atitudes insólitas” (“A Cartomante”, p. 13).

Assim, delineia-se para o leitor o perfil de uma mulher determinada, ativa, ignorante, frívola e egoísta. Soma-se a tudo isso a informação de que Rita é um pouco mais velha que ambos os rapazes, de que é ela a responsável pela sedução de Camilo e de que o narrador omite totalmente qualquer remorso que ela por acaso sinta diante de sua relação extraconjugal. E se vê com clareza a possibilidade de que seu casamento com Vilela, magistrado importante e bem conceituado, seja apenas uma manobra de conveniência para uma mulher bonita e já não tão jovem que desejava subir na vida, coisa comum no universo machadiano.

O narrador dá mais uma prova disso ao mostrá-la como elemento ativo na sedução de Camilo, que se limita a deixar-se envolver por ela cada vez mais, sem disso ter consciência:

“Como daí chegaram ao amor, não o soube ele nunca” (“A Cartomante”, p. 13).

Por outro lado, o jovem ingênuo e despreparado, não deixa de ter sua parcela de culpa nos acontecimentos:



“A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela; era sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. *Odor di femina*: eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio” (“A Cartomante”, p. 13).

Entretanto, é a Rita que cabem todos os jogos, insinuações, olhares e atrevimentos; e a resistência do jovem, praticamente nula, é vã diante de tal ataque:

“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” (“A Cartomante”, p. 14).

Se a relação entre Vilela e Rita é baseada no interesse (dela, em ascender socialmente; dele, em ter uma esposa bonita que complementasse sua imagem social), o amor entre Rita e Camilo pertence a outro gênero. Surgido de um desejo que nenhum dos dois se preocupa em controlar, ele é, na realidade, uma grande brincadeira com o amor romântico, com todo o seu exagero, como se vê neste trecho do conto:

“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 coisas que o cercam” (“A Cartomante”, pp. 13-14).

Vê-se que a comparação entre uma velha caleça de praça do Rio de Janeiro do século XIX e o brilhante e majestoso carro de Apolo somente é possível para uma pessoa que perdeu a noção da realidade devido a sua paixão.

Machado ironiza o sentimento amoroso exagerado cultivado pelos românticos, e a brincadeira prossegue com as provas e desafios que esse amor romântico deve enfrentar para sobreviver e que, normalmente, constituem a base de todo o romance romântico: diferenças sociais, familiares, etc. É a superação destas provas que conduz ao final feliz esperado ou à morte como uma libertação do mundo em que as provas não podem ser vencidas.

Mas em “A Cartomante” o obstáculo a ser vencido por esta paixão romântica ironizada é intransponível – as normas sociais, quebradas pelos amantes, não permitem a aceitação deste romance, mas exigem uma reparação da honra. E assim, embora levados pela cartomante a acreditar no triunfo, a realidade vence e os dois acabam por sofrer as conseqüências de seu amor ilícito.

Por tudo isso, a maneira de *ver* os acontecimentos acaba por tornar-se uma das questões cruciais do conto. Vilela enxerga o mundo unicamente através das normas sociais, incapaz de conceber que fora delas possa existir alguma coisa aceitável. Sua visão é preta ou branca, não admitindo tonalidades de cinza. Já Camilo, ingênuo e inexperiente, enxerga tudo com a mesma tonalidade de cinza, não apresenta qualquer parâmetro de distinção entre o certo e o errado, entre o socialmente aceitável do inaceitável. Ele não tem princípios nem limites. E Rita, por fim, não enxerga cores no mundo, mas apenas a si mesma. Todos os acontecimentos devem ser

uma extensão de seus desejos e vontades, ou pelo menos relacionar-se com ela de alguma maneira, caso contrário, ela não os entende ou não lhes dá importância.

O egoísmo de Rita, a inexperiência de Camilo e a inflexibilidade de Vilela são três maneiras distintas de se enxergar os acontecimentos narrados, cada uma delas tendenciosa e falsa, já que vai de encontro aos desejos e necessidades de cada um dos personagens, sem levar em conta a reflexão e a análise exigidas por qualquer situação. Todos estes diferentes pontos de vistas convergem para a cartomante, que tendo a opinião mais maleável dentre todos os personagens – já que é em “ver” o que seus clientes querem que ela veja que está seu sustento – transforma-a em um outro tipo de visão, tão falso quanto os demais, incapaz de mudá-los e, conseqüentemente, de alterar o resultado desastroso do choque entre eles.

Na realidade, mais do que uma crítica social, o conto é uma crítica aos seres humanos que, segundo a teoria do filósofo Pascal, tão apreciada por Machado, é essencialmente corrompido e, por isso, incapaz de respeitar ou compreender coisas básicas como a amizade ou o amor.

Essa questão entre o que se vê, o que não se vê e o que se pensa que vê reflete-se, como já foi dito, em todas as relações presentes no texto. E serve para acentuar ainda mais o choque que se forma entre as personagens e a sociedade. A relação entre Camilo e Vilela termina quando um deles abandona seu papel preestabelecido dentro dela. A de Vilela e Rita, por só existir devido às conveniências sociais de cada um deles. E a relação de Camilo e Rita termina por não ser aceita socialmente.

Assim, a sociedade manipula o homem, que tenta manipular a sociedade e volta a ser por ela manipulado. Cria-se assim um círculo vicioso

que permeia toda a obra machadiana, e que é particularmente visível em “A Cartomante”.

### 3.4- *A cartomante*

Como que pairando sobre todas as relações expostas até aqui há a cartomante, típica representante do tipo enganador, malandro, que sempre se sai bem das situações às custas dos demais. É utilizado aqui um mecanismo análogo ao referente à personagem Leonela em *El Curioso Impertinente*.

Diferentemente da dama de companhia cervantina, a cartomante é uma personagem sem qualquer ambigüidade de caráter. Ao contrário, desde os primeiros parágrafos do conto, onde a visita de Rita à cartomante é narrada em discurso direto livre pela própria personagem, o leitor vê claramente o que ela é: uma representante do tipo enganador, ou seja, uma cartomante absolutamente comum, que adivinha os problemas das pessoas que a procuram através de dicas que as próprias pessoas fornecem inconscientemente e “lê” nas cartas exatamente o que elas querem ouvir. Até detalhes físicos da personagem, como seus grandes olhos sonsos e agudos (“A Cartomante”, p. 20) ou as “duas fileiras de dentes que desmentiam as suas unhas (descuradas)” (“A Cartomante”, p. 22), revelam uma personagem malandra, cujo único objetivo é agradar seus clientes o máximo possível para receber deles um bom pagamento e fazê-los voltar para novas consultas. Não existe qualquer preocupação com eventuais problemas que suas “adivinhações” possam ocasionar.

Mas sua função dentro da trama vai muito além disso.

Em primeiro lugar, é necessário lembrar que, a exemplo de *El Curioso Impertinente*, também “A Cartomante” conta a história de um triângulo amoroso banal com um fim previsível.

A participação da cartomante na história ocorre em dois planos distintos que, utilizando a teoria da narrativa de Tomachevski, podem ser chamados de plano da *fábula*, ou seja, dos acontecimentos narrados na história; e plano da *trama*<sup>135</sup>, isto é, da maneira como estes acontecimentos são narrados.

O primeiro plano relaciona-se diretamente com os personagens Rita e, principalmente, Camilo. Vê-se que, embora tendo razões e perguntas bem diferentes, ambos vão à cartomante movidos pelo mesmo desejo: querem saber se seu relacionamento terá um final feliz.

Rita, tola e crédula, preocupa-se com o comportamento do amante que, depois de receber uma carta anônima sobre seu romance com a esposa do amigo, praticamente abandona a residência do casal, e vai em busca das verdadeiras razões deste comportamento. Ela deixa-se convencer sem dificuldades pelas artimanhas da cartomante.

Já de Camilo, cético e mais esperto do que Rita, espera-se alguma resistência às palavras desta. Mas é preciso levar em conta o estado de ânimo em que o personagem se encontra. Completamente desesperado com o bilhete que Vilela envia-lhe pedindo que vá imediatamente à sua casa, receoso de que o amigo tenha descoberto toda a verdade sobre seu relacionamento com Rita, ele precisa e quer de tal maneira acreditar nos poderes da cartomante

---

135 - Ver definições de *fábula* e *trama* no capítulo anterior.

que ignora todos os avisos que sua capacidade de observação e seu bom senso poderiam dar-lhe sobre a falsidade dela.

Com sua debilidade de caráter, Camilo imediatamente abandona sua incredulidade tão afirmada no início do conto, quando da ocasião da primeira visita de Rita à cartomante:

“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 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. 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 incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando” (“A Cartomante”, pp. 10-11).

Salvatore D’Onofrio comenta:

“Mesmo a respeito da crença na religião e nas superstições a ela ligadas, o agnosticismo de Camilo é apenas aparente, mais fruto da moda positivista do que de uma convicção profunda. No momento do perigo e da angústia retorna ao nível da consciência a crença infantil, que a mãe lhe inculcara no poder das forças sobrenaturais, e vê na cartomante uma esperança de salvação”<sup>136</sup>.

---

136 - D’ONOFRIO: 1986, p. 20.

No anseio de Camilo em enxergar na cartomante a solução para o seu problema, encontra-se muito bem explorado o conceito machadiano de paisagem desenvolvido durante sua fase realista. Já vimos que Teixeira e outros críticos afirmam que Machado de Assis abandona a paisagem em prol da análise da alma humana. Mariazinha Congílio, em seu *A ciranda de Machado de Assis*, concorda com eles:

“Se no início a paisagem deveria ser esquecida para não lembrá-lo do morro, mais tarde ela se tornava, de certa forma, inútil para o escritor. Falar da natureza qualquer um fala. Mas lidar com almas...”<sup>137</sup>.

E Afrânio Coutinho arremata o raciocínio, salientando a única utilidade que Machado de Assis encontra para essa paisagem:

“As paisagens são o reflexo do nosso estado de alma, diz o autor de *Várias Histórias*”<sup>138</sup>.

É exatamente este mecanismo que surge quando Camilo se vê diante da casa da cartomante, e começa a ver nela elementos que criam um clima misterioso e até sobrenatural em torno da personagem:

“Dir-se-ia a morada do indiferente destino” (“A Cartomante”, p. 18).

---

137 - CONGÍLIO: 1987, p. 18.

138 - COUTINHO: 1959, p. 175.

“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 coisas... Que perdia ele, se...?” (“A Cartomante”, p. 19).

“Deu por si na calçada ao pé da porta” (“A Cartomante”, p. 19).

Chama a atenção aí a maneira como o narrador conta a cena, sempre utilizando o discurso indireto livre, mesclando os fatos aos pensamentos de Camilo, passando assim ao leitor uma idéia exata do estado de espírito no qual o rapaz se encontra.

Isso, até a porta da casa. Camilo entra na casa, surge a cartomante e há uma sutil mudança no enfoque narrativo. O narrador passa do discurso indireto livre para o discurso indireto, limitando-se a narrar os fatos e as reações de Camilo perceptíveis exteriormente, mesclando alguns comentários seus a respeito delas:

“Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo” (“A Cartomante”, p. 20).

“Camilo tinha os olhos nela, curioso e ansioso” (“A Cartomante”, p. 21).

“Camilo estremeceu, como se fosse a mão da própria sibila, e levantou-se também” (“A Cartomante”, pp. 21-22).

Dessa maneira, ele deixa claro o “modus operandi” da cartomante, o modo como ela se utiliza das pistas que o próprio Camilo lhe dá para



adivinhar o essencial da situação em que o rapaz se encontra e dar-lhe uma predição mais do que favorável, obtendo assim um bom dinheiro pela consulta. E, ao mesmo tempo, não deixa o leitor esquecer-se do estado de espírito desesperado do moço.

Para ver este personagem com mais clareza, pode-se recorrer à teoria de Propp para análise de contos encontrada no seu *Morphologie du conte*. Estudando as personagens, ele as analisa dentro de sua *função*<sup>139</sup> na trama e as classifica em sete tipos diferentes<sup>140</sup>:

- o *herói*, encarregado de solucionar todos os nós da trama;
- o *agressor*, que se opõe ao herói e é o responsável pelo surgimento dos nós;
- o *doador*, que supre as necessidades do herói durante a luta para superar estes nós, doando-lhe um poder ou um objeto mágico;
- o *auxiliar*, responsável pela segurança do herói durante a sua jornada, pelo auxílio na superação de momentos difíceis e pela transfiguração do herói em algum momento da trama (normalmente física);
- o *reconhecedor*, que legitima o herói após essa transfiguração, quando este tem sua identidade posta em dúvida;
- o *mandatário*, que não compreende a transfiguração do herói e duvida de seus motivos;
- e o *falso herói*, que empreende a solução dos nós da trama em benefício próprio, sempre com resultados negativos.

Não caberia aqui a aplicação completa desta nomenclatura às

---

139 - Para Propp (1970, p. 72), *função* é “a ação de uma personagem, definida do ponto de vista de seu significado no desenrolar da intriga” (tradução nossa).

140 - PROPP: 1970, pp. 96-101 (tradução nossa).

personagens de “A Cartomante”, até porque a teoria de Propp se refere ao conto maravilhoso, literariamente bem mais simples e menos sofisticado que os contos machadianos, o que resultaria em uma análise muito incompleta das histórias criadas pelo escritor carioca.

Mas podemos explicar essa dualidade da cartomante pelo fato de Machado de Assis, em suas obras, nunca apresentar um herói com as características que Propp certamente esperaria de um deles: alguém sobre-humano, dotado de todas as qualidades positivas físicas e psicológicas.

Assim, se considerarmos Camilo como o herói da narrativa, a cartomante pode ser vista, ao mesmo tempo, como uma personagem doadora e auxiliar. A doação seria um poder – o conhecimento do futuro – e o auxílio, a superação dos momentos difíceis (já que tanto Camilo quanto Rita recorrem a ela para solucionar suas dúvidas e aflições), que resulta em uma transfiguração psicológica do herói, que chega à casa dela angustiado e sai tranqüilo e confiante.

Entretanto, assim como o rapaz não possui as qualidades heróicas esperadas, tampouco a cartomante tem a competência necessária para ser uma doadora e uma auxiliar. O poder doado por ela não é concreto, só existe no nível da palavra. E assim, não existe nada que permita a Camilo assegurar-se de que a adivinha fala a verdade, ele depende unicamente de suas próprias idéias e convicções para confiar ou não nas afirmações da personagem. Consequentemente, a transfiguração operada pela auxiliar também não possui uma base sólida, deve-se apenas à ilusão de uma mentira.

Dessa ambigüidade que é a dúvida sobre o poder da cartomante ser real ou não surge o desdobramento que envolve a personagem neste plano da história. Como Leonela, a adivinha também é mais uma faceta de uma das

oposições que fundamentam todo o texto, ser X parecer. Assim como a amizade de Vilela e Camilo parece sólida mas não é, assim como Rita é uma esposa perfeita no nível da aparência, mas não no da realidade, também a cartomante parece ter o dom de adivinhar o futuro, mas na realidade não o tem. Ela parece um instrumento libertador, uma vez que, aparentemente, dá aos dois amantes o poder de superar uma situação inadmissível e viver livremente o seu amor. Mas é um instrumento coagidor, uma vez que por causa de suas previsões Camilo e Rita acreditam-se seguros e acabam sendo mortos por Vilela.

O segundo plano de participação da cartomante na história, o da trama, relaciona-se diretamente com o leitor.

Como já foi dito antes, “A Cartomante” é uma história absolutamente banal sobre um triângulo amoroso, com todos os detalhes que o leitor pode esperar de uma trama do gênero, inclusive a morte violenta dos dois amantes, vítimas da vingança do marido traído. Entretanto, Machado consegue surpreender o leitor com este final, e o principal recurso de que ele se utiliza para conseguir isso é exatamente essa personagem-cartomante, secundada por uma cuidadosa construção da narrativa.

Para enxergar tal efeito com clareza, pode-se utilizar alguns elementos da *Temática* de Tomachevski<sup>141</sup>, embora sem a preocupação de aplicar a teoria integralmente ao texto. Tomachevski afirma:

“... em toda a narração, o leitor é mantido na ignorância de

---

141 - EIKLENBAUM, CHKLOVSKI, JAKOBSON et al.: 1978, pp. 169-204.

certos detalhes necessários à compreensão da ação. Habitualmente, esta ignorância do leitor corresponde no relato ao desconhecimento destas circunstâncias, do qual também participam o grupo inicial de personagens, isto é, o leitor é informado unicamente do que é conhecido por um certo personagem. Esta circunstância ignorada é comunicada no desfecho”<sup>142</sup>.

O narrador acompanha esta personagem cujo conhecimento é transmitido ao leitor, ou seja, conta a história através de sua perspectiva. Por tal motivo, a crítica convencionou chamá-la de personagem-câmara.

Em “A Cartomante” vemos que Camilo funciona como uma personagem-câmara. É a ele que o narrador acompanha, ao menos em grande parte da história, é de seu ponto de vista que a história é contada. E assim, o leitor só possui as informações que o próprio rapaz possui sobre os acontecimentos.

Isso acontece também durante a visita de Camilo à cartomante. Mas, como já foi dito, a visão que ele tem da adivinha neste momento é completamente ambígua, maculada por seu desejo de que ela realmente tenha poderes para adivinhar o futuro e esteja dizendo a verdade.

O narrador continua seguindo Camilo depois da visita e mostra ao leitor a certeza que ele tem do acerto da cartomante com relação aos fatos previstos, o modo como ele se tranqüiliza de suas preocupações, e até como começa a planejar o futuro, quando poucos antes ele se consumia, com medo de morrer. Com tudo isso, a visão que o leitor tinha da cartomante como que

---

142 - EIKLENBAUM, CHKLOVSKI, JAKOBSON et al.: 1978, p. 179.

se contamina com a ambigüidade transmitida por Camilo, e ele também é levado a acreditar nos poderes da cartomante e a esperar um final feliz para o relacionamento dos dois amantes.

Essa crença do leitor é reforçada por algumas outras atitudes do narrador ao longo da história. Como, por exemplo, sua insistente citação da famosa frase da tragédia *Hamlet*, de Shakespeare: “há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a nossa vã filosofia” (“A Cartomante”, pp. 9, 10, 19), que realmente prepara o leitor para uma ocorrência inexplicável, fora dos padrões esperados e, portanto, fora do final tradicional das histórias de adultério. Ou alguns outros detalhes como seguir Camilo, fazer dele um descrente que passou a acreditar por necessidade, chamar a cartomante de “sibila” (“A Cartomante”, p. 22), antigas profetisas cujo poder de adivinhação vinha diretamente dos deuses.

Além disso, há o recurso literário do *flashback*: inicia-se a história com a narração da primeira participação da cartomante na história, quando Camilo e Rita já são amantes e já começaram a receber as cartas anônimas. Só depois disso é que o narrador apresenta seus personagens e conta o início da história. Como essa cena inicial da primeira visita à cartomante é narrada por Rita a Camilo em discurso direto, e a jovem realmente acredita nos poderes da vidente, isso se converte em mais um artifício para manipular o leitor e levá-lo a acreditar neles.

Essa ambigüidade com que o leitor é levado a ver a cartomante é a responsável pelo desdobramento da personagem neste segundo plano da obra, que é, na verdade, um desdobramento de narrador/autor. Ou seja, por um lado temos o autor da história, Machado de Assis, criador das personagens, do triângulo amoroso, da quebra de confiança entre os

amigos..., e também do narrador que conta essa história no texto. Por outro, temos a cartomante, criação machadiana que, como autora, “cria” outra versão para a história de Camilo, Rita e Vilela e, como narradora, conta-a ao casal de amantes nas ocasiões das visitas de ambos.

A autoria da cartomante não tem base sólida, é extremamente frágil. Isso porque ela utiliza personagens que não são seus e que vivem uma história na trama criada pelo autor Machado de Assis. Ela desconhece muitas informações sobre eles e também sobre a história na qual estão envolvidos, trabalhando, como já vimos, por inferências.

Além disso, há um interesse pessoal, o lucro, e para atingi-lo faz-se indispensável que as histórias criadas e narradas por ela satisfaçam aos seus clientes, ou seja, ao público.

Por isso, a cartomante, enquanto autora, é romântica, vendo seus personagens-clientes como heróis de uma situação na qual eles devem vencer todos os obstáculos para triunfar no final.

Assim, ela cria e narra sua própria trama:

“ – 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 Cartomante”, p. 21).

Vemos que ela utiliza-se inclusive de elementos típicos do romantismo e estranhos ao estilo do realista Machado de Assis, como a intensidade do amor, a beleza... Nota-se também que ela, digna criatura de seu criador, não se preocupa com as possíveis conseqüências de suas adivinhações, mas também não assume a responsabilidade por ela. Ao contrário, ao ver Camilo – seu cliente-público – deslumbrado, ela tem a certeza de haver cumprido os objetivos a que se propunha, ou seja, agradá-lo para ganhar dinheiro, e aí termina seu papel enquanto falsa cartomante e autora: a história, daí por diante, é propriedade do público (ou do cliente), que tirará dela as conclusões advindas de seus próprios desejos ou de sua leitura pessoal.

Assim, embora indique todos os perigos e sinalize indiretamente com o triunfo no caso da superação destes, em nenhum momento a cartomante promete a seu público/cliente um final feliz, como se vê na cena descrita acima. Justifica-se o comentário de Gotlib:

“Há personagens machadianas que estão muito mais para o guerrilheiro entrincheirado que para o diplomata”<sup>143</sup>.

É seu público/cliente, influenciado pela história romântica contada por ela, quem – habituado a esperar o final feliz comum a este tipo de narrativa – adquire a falsa segurança de que haverá uma solução satisfatória para sua situação. Machado, uma vez mais, ironiza o romantismo.

---

143 - GOTLIB: 1985, p. 79.

Entretanto, esse desdobramento de narração e autoria ocorrido no segundo plano do conto, o da trama, é vítima do desdobramento ocorrido no plano da fábula – já visto anteriormente – da dualidade entre o ser e o parecer. O poder de autora/narradora da cartomante parece real para o leitor, mas é tão falso quanto seu poder de ler o futuro das pessoas na carta de uma baralho. E, portanto, a história ocorre de acordo com o programado por seu autor original, Machado de Assis, e da maneira como a conta o narrador criado por ele.

Assim, Rita e Camilo sofrem esse inesperado final, esperado na grande maioria das histórias de adultério, frustrando suas expectativas, e também as do leitor que, levado pelo mecanismo da personagem-câmara, esperava que Vilela não tivesse conhecimento da relação entre os dois amantes.

Se o narrador prepara a sua armadilha, nem por isso deixa de dar indícios dela ao leitor, com a insistente – e já mencionada – frase da tragédia *Hamlet*, de Shakespeare: “Há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a nossa vã filosofia”, que também participa deste desdobramento, tendo um significado diferente em cada um dos níveis do texto. Se na relação entre personagens ela é mais um elemento que leva Camilo a acreditar na cartomante, no nível da relação entre o leitor e o texto ela é completamente ambígua.

Por um lado, sendo parte de uma tragédia famosa, sua citação insistente ao longo do texto pode ser considerada como uma antecipação, um indício de que os acontecimentos da trama não levarão a um final satisfatório para os amantes transgressores. Por outro, funciona como uma antecipação mascarada, que devido ao seu conteúdo místico leva o leitor a apoiar-se nela



como mais um fator a indicar a veracidade dos poderes da cartomante. Machado constrói todo um jogo para enganar o leitor.

### 3.5- *O fingimento como máscara social*

Assim como em *El Curioso Impertinente*, o **fingimento** também se faz presente ao longo de todo o conto “A Cartomante”, com um diferencial importante.

Enquanto na novela cervantina ele surgia lentamente, à medida que as relações se deterioravam, como símbolo do dismantelamento das mesmas, em “A Cartomante” ele simplesmente existe, está presente todo o tempo, em diversas circunstâncias, manifestando-se sempre que necessário. Funciona como uma máscara que adequa cada personagem a seu papel social.

Assim, Vilela assume o papel de bom marido e amigo, Rita representa a esposa perfeita, Camilo parece ser um amigo ideal e a cartomante passa conscientemente a impressão de ter o poder de ler o futuro.

Cabe notar, entretanto, que este fingimento não é sempre um ato consciente por parte dos três principais personagens da história, Rita, Camilo e Vilela. Parece surgir, na maioria das vezes, por conveniência ou hábito, como na cena em que Rita encontra Camilo pela primeira vez, ainda no navio:

“ – É o senhor? Exclamou Rita estendendo-lhe a mão. Não imagina como meu marido é seu amigo; falava sempre do senhor” (“A Cartomante”, p. 12).

Ora, levando-se em conta o empenho da personagem em seduzir o jovem depois, vê-se um fingimento imenso e, por assim dizer, espontâneo, em sua reação ao conhecê-lo.

O mesmo acontece quando Camilo, uma vez consumada sua relação ilícita com Rita e recebida a primeira carta anônima, afasta-se de Vilela para desviar-lhe as possíveis suspeitas. Vê-se aí muito mais um gesto desesperado de defesa que uma enganação completamente consciente.

Assim, a única personagem que realmente se utiliza do fingimento com toda a consciência do que faz é a cartomante. Ela sabe exatamente o que quer: ganhar dinheiro. E uma vez decididos os métodos a serem empregados nisso, vai utilizá-los sem nenhum escrúpulo, e sem nenhuma preocupação com as possíveis conseqüências. É exatamente isso que faz dela o mais emblemático símbolo existente no texto, enquanto representação de corrupção, manipulação, interesse próprio e também de classe social.

Rita, Camilo e Vilela, ainda que exercendo cada um seu papel social, são indivíduos com características e vontades próprias, graças à magistral composição de personagens já anteriormente comentada. A cartomante, por outro lado, embora apresente o mesmo tipo de composição complexa, é propositadamente apresentada pelo narrador mais como tipo que como pessoa. Não por acaso, a única reação dela à qual o leitor tem acesso é sua comoção ao receber o exagerado pagamento de Camilo:

“– 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", p. 22).

Vê-se que o alto valor pago apenas contribui para aumentar sua falsidade, o que se espelha nas mudanças que isso provoca em sua maneira de tratar o rapaz. Mas a preocupação é agradá-lo ainda mais para que ele volte, nunca a possibilidade de que algo ruim ocorra com ele por causa de suas adivinhações.

O fingimento, portanto, será um indicativo da falsidade exigida pela sociedade, onde cada um tem seu papel determinado, e não pode fugir dele, sob pena de pagar um alto preço.

### **3.6- Recursos literários utilizados por Machado**

Ao longo desta análise já citamos vários recursos literários utilizados por Machado de Assis para obter os efeitos desejados na trama.

Um deles é o *flashback*, ou seja, o recurso de iniciar a trama pela metade da fábula, quando Camilo e Rita já são amantes, e só depois voltar ao início dos acontecimentos e narrar o nascimento da relação entre ambos. Este recurso, como já vimos, é fundamental para a criação do efeito de suspense no texto.

Outros dois recursos fundamentais são, a exemplo do que ocorre em *El Curioso Impertinente*, os tipos de discurso utilizados e os comentários

do narrador. Da mesma maneira que Cervantes, Machado vai utilizar-se dos discursos diretos apenas quando estes são indispensáveis para que o leitor analise pessoalmente o comportamento de determinadas personagens. É o caso, por exemplo, da cena em que Camilo vai à cartomante. A maneira como ela chega ao conteúdo de suas revelações ao rapaz, manipulando-o, aparece em discurso direto, já que é importante para que o leitor compreenda o comportamento da “vidente” no texto. Já o conteúdo propriamente dito aparece em discurso indireto livre, já que vai servir para salientar as reações da personagem Camilo.

O discurso indireto livre, normalmente mesclado com os comentários do narrador, tem essa função de analisar o comportamento das personagens, e também de ironizá-lo, como se vê no exemplo abaixo:

“Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada a fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos...” (“A Cartomante”, p. 14).

Salta aos olhos a maneira como Machado ironiza a falta de escrúpulos dos dois amantes, utilizando-se para isso do discurso e dos comentários do narrador. Essa ironia machadiana, que como já vimos se faz presente em toda a sua obra, e também em “A Cartomante”, é difícil de ser apontada, mas quase impossível de ser ignorada. Ela existe não apenas no nível estilístico, mas também no nível das idéias.

O próprio Machado de Assis, em seu conto “Teoria do Medalhão” (publicado no livro *Papéis Avulsos*, de 1882), define o que seria a ironia:

“Esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego na decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados” (“Teoria do Medalhão”, p. 23).

Salvatore D’Onofrio, analisando esta definição machadiana, encontra quatro características básicas da ironia<sup>144</sup>. A primeira é a atitude física do irônico (seja humano ou personagem) que expressa a descrença nos valores ideológicos. Segundo D’Onofrio:

“‘Ironia’, segundo o étimo grego *eiróneia*, significa ‘interrogação’, questionamento das regras que regem o comportamento social e dos critérios que determinam o certo e o errado, o bem e o mal, a razão e a loucura, o normal e o anormal, o lícito e o ilícito”<sup>145</sup>.

Como se vê, tal definição encerra em si a base de toda a obra machadiana.

A segunda característica é o tempo das manifestações de ironia. D’Onofrio afirma que:

“... a ironia tem seus principais cultores nas épocas de decadência política, religiosa, social e moral, quando o homem, perante o fracasso dos ideais, é colhido pelo desencanto da vida, caindo num

---

144 - Esta análise se encontra no ensaio *A ironia do destino no conto machadiano*, incluído no livro *O conto brasileiro: quatro leituras* (Ática, 1986, pp. 11-38).

145 - D’ONOFRIO: 1986, p. 13.

relativismo que lhe impede de acreditar em qualquer valor absoluto<sup>146,147</sup>.

E esta decadência sempre se faz presente nos cenários de todas as obras machadianas.

A terceira característica levantada por D'Onofrio relaciona-se com os exemplos de escritores irônicos encontrados na citação de Machado, todos encontrados na lista de autores preferidos do escritor, onde vemos, uma vez mais, as influências sofridas por um escritor autodidata.

Finalmente, a quarta característica é o fundamento filosófico da ironia, o ceticismo, que – como já vimos – é parte fundamental da filosofia adotada pelo próprio Machado de Assis.

Uma vez caracterizada a ironia do autor, D'Onofrio chama a atenção para um outro aspecto relevante da obra de Machado de Assis, a junção da ironia com o humorismo:

“A visão negativista do mundo e do homem, pela qual tudo é maldade e sofrimento (postura pessimista), e a conseqüente descrença numa possibilidade de melhoramento (postura cética) se transformam, no Machado da maturidade artística, em duas atitudes estéticas: a *forma irônica* e o *conteúdo humorístico*. A ironia, como figura de estilo, é um metassemena (figura de sentido) que consiste em dizer o contrário daquilo que se está pensando. Machado (...) faz da ironia uma técnica

---

146 - Vê-se que Machado de Assis limita-se a tratar a ironia num plano político- sócio-moral, já que enquanto postura dialética na busca pela verdade ela já era praticada por Sócrates e por todos os pensadores sofistas e socráticos.

147 - D'ONOFRIO: 1986, p. 13.

narrativa constante: sua estrutura fabular preferida apresenta a frustração de uma expectativa, pois os acontecimentos tomam um rumo contrário ao esperado, surpreendendo continuamente as conjeturas do leitor. A esta forma irônica está ligado, indissolavelmente, um conteúdo humorístico, porque, como sabemos, a essência do cômico reside no desvio da normalidade”<sup>148</sup>.

Assim, a mescla do pessimismo com o ceticismo do autor produzem uma visão extremamente irônica das situações apresentadas nas tramas do autor. Um exemplo disso é todo o pretense “romantismo” existente na relação de Camilo e Rita. Parece ser uma relação sincera:

“... sem padecer mais que algumas saudades, quando estavam ausentes um do outro” (“A Cartomante”, p. 14).

“Mais valia acautelarem-se, sacrificando-se por algumas semanas. Combinaram os meios de se corresponderem, em caso de necessidade, e separaram-se com lágrimas” (“A Cartomante”, p. 16).

Mas, na realidade, vimos que o narrador faz dela uma grande brincadeira com o amor romântico, que deve enfrentar vários obstáculos para triunfar. Ora, o herói é um boa vida desligado; a mocinha, uma senhora casada, madura e incapaz de amar alguém com sinceridade porque é apaixonada por si mesma; os obstáculos a serem vencidos, intransponíveis, já que tais personagens não têm o poder de mudar a sociedade onde vivem, nem

---

148 - D'ONOFRIO: 1986, p. 15.

pensam em abdicar de sua posição para viver tal amor; e o anti-herói, o marido aparentemente apaixonado, com todas as qualidades de força e coragem que se esperaria de um herói romântico.

Se a situação é ironizada pelo narrador, vemos que ela é, por si só, extremamente humorística, já que o caráter das duas personagens envolvidas está em completo desacordo com o amor romântico. Tal é a regra para todas as situações exploradas por Machado em sua fase realista. As tramas são aparentemente simples, mas nunca lógicas por completo. Um exemplo claro é a trama de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), na qual um morto toma a pena para escrever suas memórias. A própria trama de “A Cartomante” é outro exemplo disso: dois amigos inseparáveis são separados por causa da excelente esposa de um deles.

Essa união da ironia com o humor é o diferencial entre “A Cartomante” e qualquer folhetim romântico que narre a história de um grande amor proibido com desfecho trágico. Embora tão analítico quanto qualquer texto de Machado de Assis, este difere-se de outros contos machadianos da mesma fase. “Missa do Galo” ou “O Espelho”, por exemplo, narram conversas cuja significação fica inteiramente a critério da compreensão do leitor. Em “O Enfermeiro”, a história narrada, embora completa, perde totalmente o interesse frente ao dilema do homem que a conta. Já “A Cartomante” não apenas narra uma história completa como aparentemente banal.

Entretanto, com todos os elementos e recursos literários anteriormente mencionados, Machado escreve um texto delicioso, divertido e inesperado.



### 3.7- *O homem e a sociedade*

Por todo o anteriormente colocado, viu-se que “A Cartomante” é um conto que trata realmente das relações humanas e da maneira como o comportamento humano pode restringir – e realmente restringe - tais relações.

O texto não se centra na amizade e no amor, mas serve-se deles para construir uma crítica ao comportamento do ser humano e à maneira como a sociedade interfere em tal comportamento. Por isso justifica-se o título do capítulo: a amizade e o amor são aqui mostrados do ponto de vista de pessoas para as quais eles se limitam a pequenos detalhes dentro da batalha em que se constitui a vida em sociedade, e que não devem comprometer a máscara social de cada um, ao contrário, são usados para completá-la, aperfeiçoá-la e adequar cada vez mais tais personagens a seus papéis sociais.

A própria natureza humana, débil e traiçoeira, faz com que as personagens esqueçam-se do valor social destas relações para viver suas vontades e desejos. Mas isso não as libera de seus papéis anteriormente assumidos, de sua maneira de ver o mundo, e assim o resultado é que todas as relações do texto serão comprometidas.

Camilo, levado por sua irresponsabilidade e por sua ingenuidade, trai a confiança do amigo, interessando-se por sua mulher e tendo um caso com ela. Vilela, pressionado pela responsabilidade, pelo dever de ater-se às normas estabelecidas, acaba assassinando a esposa e o amigo para vingar sua honra, sem preocupar-se com seus verdadeiros sentimentos.

Portanto, a relação entre Camilo e Rita também sofre devido à maneira do casal encarar os acontecimentos: é o interesse x a inexperiência e

o resultado final do contato entre os dois grupos sociais representados por estas características também é desastroso. Entre ver somente seus objetivos e não saber ver o que se passa ao seu redor, o destino dos dois amantes só poderia ser a desgraça e a morte.

Vê-se que a amizade entre Vilela e Camilo não se acaba aos poucos, simplesmente desaparece. Praticamente não há remorsos nem tristezas por parte do amigo traidor. Existe o hábito de ter Vilela sempre por perto, o qual não é rompido nem mesmo com o início de seu romance com a esposa deste; e as poucas atitudes tomadas pelo jovem em relação ao marido traído relacionam-se unicamente com o medo de que seu caso seja descoberto – como afastar-se da casa deste depois de receber as cartas anônimas .

Esse fato é significativo, levando-se em conta a crítica elaborada por Machado ao longo de todo o texto: em um mundo onde seres débeis deixam-se levar unicamente por seus desejos – sejam de ascensão social ou os desejos sexuais de pessoas normais – não podem existir relacionamentos sérios, longos e duradouros. Se a fragilidade dos seres que os formam não os mata, a rigidez das normas sociais termina por fazê-lo.

Na realidade, Machado é – como já vimos – escritor de um realismo particular e a sociedade vista por ele, sem deixar de ser a sociedade cruel e cheia de defeitos do realismo, é também bastante peculiar. Raymundo Faoro, em *A pirâmide e o trapézio*, comenta:

“A perspectiva histórica, a busca atormentada da realidade, a consciência de uma visão nobremente distinta em contraste com outra, esta plebéia e realista, levaram o escritor a construir um modelo social, a um tempo modelo do homem. Surpreendido na encruzilhada, apegado a lealdades velhas, mas atento à mudança iminente, não pode evitar a

imagem ambígua do mundo (...). No século em curso, a sociedade parecia assumir estrutura independente do homem, entidade capaz de dobrar ao seu império a liberdade dos átomos livres. A rebeldia a essa presença, monstruosa ao humanismo, inspira uma teoria do mundo social, alheia e hostil ao nascente determinismo naturalista”<sup>149</sup>.

Ou seja, Machado não aceita descrever o homem unicamente como um reflexo do meio onde este vive, mas retrata-o tal como o vê: um espírito fraco, constrangido a curvar-se diante de uma entidade dominadora e manipuladora, mas sempre pronto a extraviar-se por caminhos tortuosos que levam a resultados surpreendentes.

E aí encontramos o contra-senso de “A Cartomante”: na tentativa de domar seu espírito livre e fraco, que o leva a fazer coisas tão estapafúrdias quanto trair uma amizade sincera de anos ou um casamento tão desejado, o homem cria leis que o obrigam a matar o amigo e a mulher amada que tiveram a ousadia de romper essas regras e agirem livremente.

Essa volubilidade dos seres humanos e a sociedade criada por eles aparecem ainda em outros elementos do conto. Um deles são as cartas anônimas recebidas por Camilo. Ainda que o autor das ditas cartas não seja revelado – e independentemente da possibilidade de haverem sido elas a trazer ao conhecimento de Vilela a dupla traição de que era alvo ou, como querem alguns pesquisadores, de que tenha sido ele o autor delas, num paralelo com o Doutor Anselmo e sua prova do copo mágico em *Orlando Furioso* de Ariosto –, elas constituem um recurso de denúncia bastante

---

149 - FAORO:1988, p. 487.

comum e bastante covarde, já que permite ao denunciante a tranquilidade de não necessitar expor-se às conseqüências de seus atos.

E, logicamente, encaixa-se com perfeição na idéia machadiana de que o homem é um ser cheio de más qualidades, portanto covarde e omissivo. Se é importante que as regras sociais sejam mantidas, a pessoa que denuncia os infratores e os motivos que a levaram a isso não são absolutamente importantes, assim como não importa o preço a ser pago por esta restauração da ordem. Portanto, o importante não é quem teria escrito as cartas, mas sim o significado destas cartas no contexto da trama, o que justifica o fato de Machado não haver elucidado este “mistério epistolar”.

Outro elemento que destaca esta crítica social são as mortes de Camilo e Rita no final da história. Embora a morte de personagens seja algo relativamente comum no universo machadiano – contrariamente ao que se viu na obra de Cervantes –, ela sempre vem como a libertação de uma situação insustentável. Basta ver os casos de Helena, no romance homônimo; ou de Rubião, em *Quincas Borba*.

Em “A Cartomante”, entretanto, as mortes são violentas, claramente uma vingança do marido traído, um castigo. E trazem consigo a morte de toda a esperança de liberdade, de uma vida com relações sinceras e autênticas.

A questão final a ser abordada neste capítulo é, mais uma vez, a moralidade. Machado de Assis, em sua fase romântica, seguia as normas da escola literária vigente e permeava seus textos de moralismo, embora muito menos que autores convictos do gênero, como José de Alencar, por exemplo. Teixeira afirma:

“Mantém-se neles [nos romances românticos de Machado] as tramas das histórias românticas: com princípio, meio e fim – construídas de modo a gerar surpresa e emoção. Com exceção de *Ressurreição*, foram programados para divertir e moralizar, pois se escreveram em forma de folhetim, para publicação parcelada em jornais e revistas. Entretanto, não se pode dizer que haja, nesses romances, exagero sentimental ou excesso de peripécia. O estilo também é moderado. O romantismo de Machado de Assis é sóbrio, tanto no texto quanto na trama”<sup>150</sup>.

Já em sua fase realista, Machado abandona completamente o moralismo. Preocupa-se em dissecar o comportamento humano, não em julgá-lo. Assim, como já vimos no início deste capítulo, o autor abandona as histórias conclusas e as tramas agradáveis, com problematização e conclusão explícitas. Desloca o foco de atenção do leitor do cenário e da ação para o interior das personagens. E adquire enorme satisfação em exhibir esse interior, as partes boas e as ruins, sem quantificá-lo, classificá-lo ou tentar modelá-lo. Simplesmente o exhibe, deixando que o leitor tire suas conclusões. E o faz com tal sutileza e profundidade psicológica que a preocupação do leitor transfere-se naturalmente para a tentativa de compreender o comportamento exposto, sem julgá-lo.

“A Cartomante” segue fielmente este padrão. Conta uma história completa, mas apenas porque o final dela é parte fundamental do comportamento das personagens envolvidas. Tais personagens definem

---

150 - TELXEIRA: 1988, p. 15.

nitidamente, no decorrer da trama, o que é *moral* (seguir as normas sociais) e o que é *imoral* (romper as referidas regras), assim como a necessidade – ou pelo menos a possibilidade de um castigo para os transgressores. Entretanto, se esse é o mundo das personagens, o narrador não se coloca numa posição favorável a ele. Ao contrário, tais definições passam a ser vistas como mais um fator de interferência no comportamento das personagens.

O grande vencedor é, uma vez mais, o pessimismo machadiano, que – baseado nas idéias de Pascal – não acredita que o ser humano seja capaz de libertar-se das regras sem sentido criadas por ele mesmo.

**- CAPÍTULO IV -**  
**EL CURIOSO E “A CARTOMANTE”**  
**O IDEALISMO X A MÁSCARA SOCIAL**  
**NAS RELAÇÕES HUMANAS**

Este quarto capítulo é dedicado à comparação entre a novela cervantina e o conto machadiano, baseando-se em todas as diferenças e semelhanças levantada nos capítulos anteriores. Ambos apresentam em comum, como se viu ao longo das duas análises apresentadas, o tema da deslealdade e do triângulo amoroso. Também assemelham-se na estruturação deste triângulo: os vértices são dois amigos e a esposa de um deles.

Entretanto, esses temas são enfocados de maneira distinta e o triângulo amoroso desenvolve-se a partir das perspectivas de cada um dos autores, o que faz com que pontos comuns a ambas as histórias exerçam, em cada uma delas, funções diferentes.

A seguir, analisamos vários destes pontos comuns, buscando essa diferença funcional entre eles em cada uma das tramas.

#### **4.1- A amizade**

O que mais desperta a atenção quando se busca as diferenças e semelhanças entre as amizades apresentadas em *El Curioso Impertinente* e “A Cartomante” é uma certa semelhança no caráter das duas duplas de

amigos: Anselmo e Lotário, Vilela e Camilo. Pode-se traçar um paralelismo entre Anselmo e Camilo, Lotário e Vilela.

Os dois últimos são, se se pode dizer assim, os pilares que sustentam a relação de amizade. Lotário, com sua capacidade de liderança, é o esteio do amigo, que é acostumado a não fazer nada sem consultá-lo previamente. Vilela, com sua experiência de homem um pouco mais velho e com seu papel social de provedor e protetor assume o papel de guia do jovem Camilo. Ambos são a parte forte da relação e, conseqüentemente, a parte responsável pela continuidade da mesma.

Já Anselmo e Camilo são as partes frágeis destas amizades. O primeiro, com sua insegurança doentia, desenvolve com o amigo uma relação de dependência que ultrapassa todos os limites do razoável; o segundo, disposto a desfrutar das vantagens trazidas pela amizade com Vilela, deixa-se levar por sua inexperiência – que se traduz em uma grande inépcia – e também acaba por ultrapassar os limites estabelecidos para qualquer amizade.

Esse paralelismo entre o traído de *El Curioso Impertinente* e o traidor de “A Cartomante” se manifesta claramente quando se observa que tanto Anselmo quanto Camilo não entendem muito bem as razões dos atos que levam à deslealdade cometida, mesmo sendo ambos responsáveis por eles. O primeiro não compreende a origem de sua curiosidade:

“...porque no sé que días a esta parte me fatiga y aprieta un deseo tan extraño y tan fuera del uso común de otros, que yo me maravillo de mí mismo, y me culpo y me riño a solas, y procuro callarlo y encubrirlo de mis propios pensamientos” (*DQ I*, cap. XXXIII, p. 397).

O segundo não atina a origem de seu amor por Rita:



“Como daí chegaram ao amor, não o soube ele nunca” (“A Cartomante”, p. 13).

Vê-se que Cervantes, sem isentar Lotário e Camila de culpa, deixa bastante clara a responsabilidade de Anselmo nos acontecimentos. O narrador chega a advertir diretamente a personagem sobre o desvario de suas ações:

“¡Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo! ¿Qué es lo que haces? ¿Qué es lo que trazas? ¿Qué es lo que ordenas? Mira qué haces contra ti mismo, trazando tu deshonor y ordenando tu perdición. Buena es tu esposa Camila; quieta y sosegadamente la posees; nadie sobresalta tu gusto; sus pensamientos no salen de las paredes de su casa; tú eres su cielo en la tierra, el blanco de sus deseos, el cumplimiento de sus gustos y la medida por donde mide su voluntad, ajustándola en todo con la tuya y con la del cielo. Pues si la mina de su honor, hermosura, honestidad y recogimiento te da sin ningún trabajo toda la riqueza que tiene y tú puedes desear, ¿para qué quieres ahondar la tierra, y buscar nuevas vetas de nuevo y nunca visto tesoro, poniéndote a peligro que todo venga abajo, pues, en fin, se sustenta sobre los débiles arrimos de su flaca naturaleza? Mira que el que busca lo imposible, es justo que lo imposible se le niegue, como lo dijo mejor un poeta, diciendo:

“Busco en la muerte la vida,  
salud en la enfermedad,  
en la prisión libertad,  
en lo cerrado salida

y en el traidor lealtad.  
 Pero mi suerte, de quien  
 jamás espero algún bien,  
 con el cielo ha estatuido  
 que, pues lo imposible pido,  
 lo posible aun no me dan” (*DQ*, I, cap. XXXIII, pp. 409-410).

Entretanto, como já foi dito no segundo capítulo deste trabalho, esta advertência destina-se muito mais ao leitor, funcionando como um meio de esclarecer e analisar as atitudes de Anselmo. Sobre elas, Zimic afirma:

“...de una fácil, ‘divertida’ conquista a outra, Anselmo se pasa la vida en pasajeras, casuales, irresponsables ‘empresas’ libertinas, forjándose una firme convicción de que la mujer es fácil, frívola, corruptible (...). Anselmo andaría ‘perdido de amores’ de estas mujeres, al menos momentáneamente, antes de la conquista completa, la cual, en cada caso, lo estimularía, de inmediato, a perseguir outra. Con Camila acaba casándose, porque, según se pone muy de relieve, era ‘doncella principal y hermosa... hija de tan buenos padres y tan buena ella por si’, probablemente significándose con ello que tanto por la virtud de ésta como por él gran cuidado de aquellos, Anselmo no pudo poner en juego sus (...) ‘continuas importunidades’ para seducirla durante el noviazgo”<sup>151</sup>.

---

151 - ZIMIC: 1998, pp. 65-66.

Mas não há, realmente, por parte do narrador, a intenção de interferir nestas atitudes. Anselmo é vítima de seus próprios vícios e de sua insegurança, e Cervantes, como sempre, posiciona-se como um observador que analisa e comenta o que vê, sem envolver-se diretamente nos acontecimentos narrados.

Já Camilo, embora culpado por sua fraqueza e por não resistir aos seus desejos e às tentações de Rita, não é nem mais nem menos culpado que qualquer outro componente do triângulo amoroso formado na trama, até porque Machado preocupa-se unicamente com mostrar o comportamento destas personagens, sem atribuir-lhes culpa pela situação. Bosi afirma:

“O olhar com que Machado penetra aquele universo de assimetrias tende a cruzar o círculo apertado dos condicionamentos locais na direção de um horizonte ao mesmo tempo individual e universal. Interessam-no cada homem e cada mulher na sua secreta singularidade, e o ser humano no seu fundo comum.

(...)

O interesse, o amor-próprio, a vaidade, a móvel armação da persona social com a sua solerte hipocrisia e a correlata quebra das normas ditas civilizadas quando se está ‘por cima’ – tudo conflui para estadear a presença do egoísmo universal no qual se fundem instinto e cálculo, primeira e segunda natureza desejosas ambas de prazer e *status*, avessas ambas à dor e a qualquer abatimento social<sup>152</sup>.

---

152 - BOSI: 1999, pp. 154-155.

Assim, inviabiliza-se completamente qualquer afirmação moralista que se deseje fazer sobre a obra machadiana em geral e sobre “A Cartomante” em particular. Machado é mais que nada um observador.

As diferentes maneiras pelas quais as deslealdades anteriormente referidas surgem em ambos os textos resultam, entretanto, de um mesmo instrumento: a sedução.

Em “A Cartomante” temos a sedução pura e simples, resultado de uma atração, ou, melhor dito, de um capricho a que nem Camilo nem Rita podem (ou querem) furtar-se. Vê-se que toda a sedução é apresentada em um ou dois parágrafos, que privilegiam muito mais o estado de espírito de Rita e, principalmente, de Camilo (ela, a serpente sedutora; ele, o ingênuo seduzido sem resistência). O narrador tem pressa em passar às conseqüências do fato, e a sedução em si é uma banalidade tão grande quanto a deslealdade por ela concretizada.

Por outro lado, em *El Curioso Impertinente*, a causa primeira da deslealdade será a curiosidade de Anselmo. É ela quem gera a sedução, lentamente, com quase tantos incômodos quantos há em uma gestação normal. A sedução – narrada indiretamente do ponto de vista de Lotário – pode ocupar um espaço pouca coisa maior que a encontrada em “A Cartomante”, mas é mais intensa, mais tensa, mais erótica. O narrador preocupa-se com o estado de espírito de Camila e Lotário, mas atém-se principalmente à sedução propriamente dita. É o afã do segundo em triunfar e a rendição da primeira que transparecem no texto. E se esse afã e essa rendição são as maiores provas da deslealdade cometida por ambos contra Anselmo, o leitor só se recorda disso no início do parágrafo seguinte.

O paralelismo entre Anselmo e Camilo prossegue quando se nota que ambos os textos se centram nas tentativas destes personagens de saber o futuro.

Anselmo tenta fazê-lo da maneira que mais convém a seu caráter. Conforme já visto na análise de *El Curioso*, ele é realmente um curioso, adepto do experimento e não da experiência. Assim, sua tentativa de assegurar-se da fidelidade da esposa tem todo o caráter de um experimento científico, no qual todas as táticas utilizadas por ele ao longo de sua “carreira” como conquistador – e com as quais sempre triunfou – serão postas em prática com Camila<sup>153</sup>, através de um homem no qual ele deposita inteira confiança: Lotário.

Chama a atenção, entretanto, o fato de que, embora a realização do experimento fosse vital para a satisfação da insegurança do curioso, Anselmo não espera de maneira alguma que Camila seja reprovada no teste, conforme bem nota Zimic:

“[Anselmo y Lotario] creen, éste más que aquél, en la posibilidad de que Camila, excepcionalmente, sea virtuosa, pero ambos desconfían de ella, fundamentalmente, por el hecho de ser mujer”<sup>154</sup>.

E espera menos ainda uma deslealdade do amigo querido. De novo é Zimic quem comenta:

---

153 - Zimic analisa as táticas de conquistador de Anselmo e a importância que elas adquirem na experimento a que ele submete a esposa e o amigo em seu livro *Los cuentos y las novelas del Quijote* (1998, pp. 61-94).

154 - ZIMIC: 1998, p. 67.

“Anselmo se mantiene por completo tranquilo, sereno, desapasionado al encargar y observar la ‘prueba’ de la fidelidad de Camila, incluso dejando a ésa sola con Lotario en la casa y ausentándose de la ciudad. Es que Anselmo cree firmemente que Lotario no sólo es su amigo de toda confianza, sino su ‘alter ego’, una verdadera extensión de su persona, que, así, sólo puede y debe hacer lo que él quiera”<sup>155</sup>.

Assim, a desastrada tentativa de Anselmo de saber se o futuro lhe reservava alguma traição por parte da esposa termina por provocar a traição não só desta como do amigo.

Em “A Cartomante”, a tentativa de Camilo para saber o futuro é ao mesmo tempo mais explícita e menos concreta que a de Anselmo. Não será ela a responsável pelo triângulo amoroso formado, ao contrário, será uma consequência direta da existência deste. Desesperado para saber se Vilela tem ou não conhecimento de sua relação com Rita, ele vai consultar a cartomante para que ela lhe diga o que vai acontecer. Isso, apesar de sua propalada incredulidade, já analisada no terceiro capítulo deste trabalho.

Camilo, ao contrário de Anselmo, não valoriza o experimento. Mas tampouco possui experiência, e suas atitudes são sempre mais instintivas que analíticas, coisa incompatível com a “máscara social” usada pela personagem. Como sua tentativa se dá em um momento de total aflição, seus instintos não funcionam, ou melhor, ele os descarta, deixando-se levar por seus desejos e vontades, atitude comum nas personagens machadianas. Coutinho comenta:

---

155 - ZIMIC: 1998, p. 74.

“Para Machado, nossos desejos interiores interferem em nossos juízos e raciocínios, o que os faz incompletos e falsos. É que nossa vontade, nossos desejos e paixões dirigem o nosso espírito, fazendo-o afastar-se das coisas que não ama e procurar aqueles que prefere, julgando assim pelo que vê. Desta’arte as coisas parecem falsas ou verdadeiras segundo o lado porque são encaradas, por este ou aquele julgador, neste ou nest’outro estado de alma, com esses ou aqueles olhos, na doença ou na saúde. (...) As nossas tendências sendo variáveis e numerosas, nossos juízos são incertos e inconstantes, os sentimentos e opiniões mutáveis e incoerentes. Chora-se e ri-se de uma mesma coisa. A natureza das paixões e desejos são conformes ao estado presente”<sup>156</sup>.

Assim, Camilo despreza todos os sinais de perigo porque quer acreditar na cartomante, e sua tentativa tem o único efeito prático de precipitar sua morte, já que ele, acreditando que tudo está bem, apressa-se em ir ao encontro de Vilela.

Outro ponto interessante em ambas as histórias é o comportamento dos dois amigos traidores: Lotário e Camilo.

Como acabamos de ver, Lotário – apesar dos problemas existentes em sua relação com Anselmo – é um amigo leal e dedicado, forçado além de seus limites. Assim, a ele somente correspondem atitudes dignas, desde o momento em que, por seu intermédio, o amigo finalmente consegue casar-se com a mulher desejada. É a ele que ocorre a necessidade de diminuir sua freqüência à casa do amigo após a casamento deste, para não dar margem a comentários que possam comprometer a honra de Anselmo.

---

156 - COUTINHO, 1959, pp. 123-133.

Solicitado pelo amigo a satisfazer sua curiosidade, Lotário não só se recusa como ainda faz todo o possível para fazê-lo desistir do intento. Mesmo sua resposta positiva ao plano do amigo é ainda uma atitude honrosa, uma vez que tinha o duplo objetivo de evitar que Anselmo contasse seus planos e solicitasse tal favor a alguma outra pessoa e de poupar Camila da absurda curiosidade do marido.

Sua atitude após apaixonar-se por Camila é ainda um reflexo de seu caráter de homem decidido e forte. Amando e com o caminho livre para a conquista, não se vê nele nenhuma hesitação. Sua sedução é a de um homem absolutamente seguro de si, que sabe que pode e merece ser amado. Mesmo assim, vê-se que o personagem é atormentado por escrúpulos, que não lhe agrada enganar o amigo querido desta maneira.

Já a amizade entre Camilo e Vilela, por mais sincera que possa ser dentro de seus limites, é uma relação baseada no interesse. E Camilo, com sua inexperiência de vida, não sabe medir a diferença entre seu interesse na amizade de Vilela e o interesse físico e sentimental que lhe desperta a esposa deste. Portanto, suas atitudes são um amontoado de fraquezas, desculpas e covardia desde o início, quando ele se deleita contemplando Rita, na ocasião da chegada do casal Vilela ao Rio. A partir daí, ele busca sem cessar a companhia dela, mesmo sentindo uma ambigüidade nas ações da moça que daria margem para dúvidas em relação ao comportamento desta. Responde aos seus olhares, entusiasma-se com seus toques casuais e deixa-se enredar por ela; não consegue resistir à sedução da mulher, nem parece tentá-lo com muito empenho. Seus remorsos iniciais são rapidamente esquecidos e ele passa a desfrutar da situação, só preocupando-se com a possível preocupação de Vilela ao saber dos acontecimentos.



Essas diferenças entre as amizades de cada uma das duas duplas de rapazes são fundamentais na composição de cada texto, já que serão elas as responsáveis primeiras pelas naturezas distintas da formação dos dois triângulos amorosos analisados.

#### *4.2- Os vértices femininos dos triângulos amorosos*

Na comparação entre as duas tramas é significativo o fato de que as personagens femininas principais, Camila e Rita, sejam radicalmente diferentes entre si.

Camila, como Lotário, é também uma personagem de caráter sincero e leal. Sua relação com o marido espelha estas características, até o dia em que ele decide colocá-la à prova. Sua traição também vai resultar do fato de que tal prova extrapola todos os limites do bom senso. Assim, o narrador dá aos leitores muitas indicações da excelência de seu caráter: honrada, virtuosa e, como convinha às mulheres da época, obediente ao marido, ela é feliz no casamento até o dia em que a insegurança do marido a atira em um turbilhão do qual ela não tem controle nem conhecimento integral. Tenta de todas as maneiras resistir à situação e não manchar a honra do marido nem a sua própria. Levada pelas circunstâncias, termina cedendo. Como convém a seu caráter, ao fazê-lo já ama realmente o amigo do marido – Camila trai Anselmo mas, como Lotário, não trai a si mesma, sendo fiel a seus sentimentos.

Embora não se possa dizer que ela é uma personagem passiva, vê-se que a maioria de suas ações é um reflexo de defesa contra a situação

que começa a formar-se em torno dela, e não tentativas conscientes de deter ou alterar esta situação. É uma digna representação do ser humano que, colocado em uma situação-limite, sucumbe à suas fraquezas e acaba por sofrer as conseqüências dela.

Rita, por outro lado, vive uma relação de aparências com Vilela, fato que não é assumido claramente por nenhum dos dois. Satisfeita com a relação que serve a seus anseios sociais, ela não se importa que o marido e o resto da sociedade acreditem na sinceridade de tal casamento. Mas, com sua frivolidade e egoísmo, não se contenta com essa situação e, obedecendo a seus impulsos, seduz sem hesitação o ingênuo amigo do marido, que não se dá conta disso – ou pelo menos finge que não – até que seja tarde demais. Responsável pela sedução, ela é, desde o princípio uma participante realmente ativa dos acontecimentos.

É ela quem vai buscar os meios para que seu romance ilícito prossiga, procurando a cartomante e tentando solucionar o enigma das cartas anônimas. É muito mais ativa que o próprio Camilo, que se deixa seduzir passivamente e cuja reação diante das cartas é pensar em desistir de Rita. Ou seja, ela está sempre pronta a agir. Ao contrário de Camila, ela não é fiel a seus sentimentos, mas a seus interesses. Busca-os sem preocupar-se com os meios utilizados para ser bem sucedida em seus empreendimentos. E não considera que alguém possa agir por outro motivo, como se vê neste esclarecedor pensamento formulado por ela no texto:

“...a virtude é preguiçosa e avara, só o interesse é pródigo e ativo” (“A Cartomante”, p. 15).

Assim, ela atua unicamente em função de suas vontades, sem se importar com a inconstância dessas vontades e sem jamais considerar a possibilidade de um dia não ser capaz de contornar qualquer situação criada por esta maneira de agir.

Assim como as diferenças entre as amigadas analisadas no item anterior, essa diferença entre as duas personagens é fundamental para estabelecer a natureza de cada uma das histórias. Ou seja, a íntegra Camila é a personagem ideal para representar o papel de traidora em uma história que explora os limites do ser humano; já a interesseira Rita é perfeita para protagonizar uma banal história de um triângulo amoroso com desfecho trágico.

#### 4.3- *As personagens secundárias*

Leonela, em *El Curioso Impertinente* e a personagem-título em “A Cartomante” são duas personagens secundárias que, como já vimos nos dois capítulos anteriores, de maneira alguma estão em segundo plano nas tramas das quais fazem parte.

Leonela pode ser vista como uma simples brincadeira cervantina, já que lhe cabe fazer acontecer fatos já esperados, pelos quais, na realidade, ela não é diretamente responsável. O autor espanhol, acentuando ainda mais a ambigüidade de seu texto, parece comprazer-se em deixar os fatos responsabilizarem-na por todas as culpas, enquanto ele mesmo, em várias ocasiões, lembra ao leitor que a culpa é do destino:

“Pero la suerte, que las cosas guiaba de outra manera...” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 409).

“... hasta que al cabo de pocos meses volvió Fortuna su rueda...” (*DQ*, I, cap. XXXIV, p. 428).

Ou seja, a criada também é um joguete da situação fora dos limites na qual todos se vêm envolvidos.

Já a cartomante é um jogo machadiano mais sofisticado, com uma função literária muito mais definida. Responsável por toda a surpresa causada por um texto que, como já foi dito, é uma história de adultério absolutamente banal, ela é uma armadilha para o leitor que, devido a suas previsões, começa a esperar para o conto outro final que não a vingança do marido traído.

O secundarismo da personagem já é posto em cheque logo no início, pelo fato de ser ela a dar título à obra. Claro, este não é um recurso novo para Machado, uma vez que ele já o utilizara ao intitular *Quincas Borba* (1891) o romance no qual conta a história de Rubião, onde Quincas Borba é apenas o cachorro do proprietário. Neste caso, o título remete tanto ao cão quanto ao personagem Quincas Borba, este último surgido no romance anterior do autor, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Ele ressurgue em *Quincas Borba* para explicar a teoria filosófica de Humanitas – de sua autoria – a qual, ironicamente, serve para explicar o destino trágico da personagem Rubião.

Em “A Cartomante” o título serve como um aviso ao distraído leitor de que tal personagem terá um papel fundamental a desempenhar dentro da história. Mas – de novo a ironia machadiana em ação –, o leitor só se dá conta disso ao final da leitura. Além de figurar no título, a história já começa

com a primeira aparição da personagem, quando Camilo e Rita já são amantes e já recebem as cartas anônimas. Só depois é que a origem da aventura – como nos diz o próprio narrador –, é explicada, através de um *flashback*.

Isso vem reforçar ainda mais a importância da cartomante na trama, onde ela exerce duas funções diferentes: por um lado, sintetiza em si a debilidade dos seres humanos; por outro, é o símbolo da luta de dois amantes para que seu amor dê certo. Mas, como já dito anteriormente, em “A Cartomante” a realidade se sobrepõe ao romantismo. A “arma” com a qual Camilo e Rita vão lutar por seu amor só existe no nível das aparências – como a amizade entre os dois rapazes e o casamento de Vilela e Rita – e, assim, ambos terminam vitimados por esta sociedade que desafiavam com seu amor.

Assim, a personagem Leonela tem a função de reforçar a “particularidade” da história narrada em *El Curioso Impertinente*. Já a cartomante, quer analisada do ponto de vista da relação leitor/texto, quer vista a partir de sua importância na construção do texto, tem a função de romper a banalidade do conto que nomeia. Mas, quando observada apenas como personagem, ou seja, como uma cartomante manipuladora que finge conhecer o futuro para lucrar com os problemas de seus clientes, sua função é a de reforçar a “universalidade” da trama do conto.

#### 4.4- A sociedade

O diferente enfoque que a sociedade recebe em ambos os textos é significativo. Em “A Cartomante” sociedade e fragilidade humana formam um

círculo vicioso e contribuem para fazer ressaltar as piores qualidades uma da outra. Bosí comenta:

“A maior angústia, oculta ou patente, das personagens machadianas, é determinada pelo horizonte de *status*; horizonte que ora se aproxima ora se furta à mira do sujeito que vive uma condição fundamental de carência. É preciso, é imperioso supri-la, quer pela obtenção de um patrimônio, fonte por excelência dos bens materiais, quer pela consecução de um matrimônio com um parceiro mais abonado (...).

No primeiro caso, a herança deve ser agenciada junto a parentes ricos, tios ou padrinhos de preferência, que poderão, se quiserem, testar em benefício do sujeito. Essa relação entre o candidato a herdeiro e o testador em potencial (...) [é] cruelmente assimétrica: se existe no testador alguma disposição afetuosa, esta não existe no interessado senão em gestos calculados. Vice-versa: o cálculo existe, de fato, só no interessado.

(...)

Igual assimetria de interesses e sentimento impõe-se quando o plano tem por fim o casamento. O pretendente, ou a pretendente, aparece em situação de *status* inferior ou periclitante: é a hora de assomar a figura salvadora de uma noiva ou um noivo.

(...)

Ingratidão e traição desenham-se como efeitos estruturais de certas relações sociais assimétricas. Daí, o ar de necessidade, quase naturalidade, que assumem em muitos dos enredos machadianos”<sup>157</sup>.

---

157 - BOSÍ: 1992, pp. 75-77.

Assim, existe o duelo constante e vicioso entre as necessidades impostas pela sociedade e a corrupção dos seres humanos, que lançam mão de qualquer estratégia para atingir seus objetivos. É daí que resultam a deslealdade, a falência da instituição do casamento, a valorização cada vez maior da posição social, que agrava os problemas precedentes, que por sua vez agravam essa exagerada valorização do *status*...

Já em *El Curioso Impertinente*, a importância da sociedade dentro da trama é bem menos significativa. Sendo a novela cervantina, como já vimos, toda derivada das sutilezas do comportamento humano, a sociedade é apenas mais uma das múltiplas interferências sofridas por esse comportamento, às vezes restringindo-o, às vezes manipulando-o, freqüentemente tendo seus limites ultrapassados por ele.

São as normas sociais que definem o que é honra e o que é desonra, o que faz com que Lotário apavore-se com a possibilidade de ver Anselmo expondo seu plano absurdo a outra pessoa – vê-se a constante preocupação, tanto da personagem quanto do narrador, com a “*discreción*”, qualidade valorizada na época, e de que o amigo do curioso possuía fartas doses, segundo o narrador do texto.

Assim, é a necessidade de preservar essas normas sociais a qualquer custo que o leva a fingir concordância com as idéias de Anselmo. É também esta necessidade que dá a Leonela o poder de manipular Camila e receber livremente dentro da casa de seu senhor o amante, deixando à ama a obrigação de acobertá-la. São as normas sociais de comportamento que vão dar base de sustentação à farsa representada pelos amantes e pela criada traidora. Enfim, sem interferir diretamente nos acontecimentos, as normas

sociais pairam sobre eles todo o tempo e terminam contribuindo para complicar ainda mais uma situação por si só já bastante complexa.

#### 4.5- *O fingimento*

A representação do fingimento é bastante semelhante tanto no conto machadiano quanto na novela cervantina. Nos dois casos ele advém de ações dos personagens que podem ser qualificadas como falsas, ou seja, que não estão de acordo com a realidade dos fatos narrados.

Em “A Cartomante”, esse fingimento existe como “máscara social” e, portanto, é presença garantida no comportamento de personagens que valorizam sua posição social acima de tudo. Assim, tal fingimento encontra-se por toda a parte no texto, nas personagens e suas relações, desde o momento em que Camilo recebe o casal de amigos recém chegado da província até o assassinato do casal de amantes por Vilela.

Em *El Curioso Impertinente*, ao contrário, vê-se o fingimento surgindo lentamente em uma trama que se iniciara debaixo da mais absoluta confiança entre suas personagens. A partir do momento em que Lotário finge prestar-se às idéias absurdas do amigo enquanto *não* seduz sua mulher, o fingimento cresce com a tensão criada pela própria trama.

Assim, Machado coloca seu fingimento como algo “quase natural”, conforme a citação de Bosi vista anteriormente, um recurso indispensável para personagens que valorizam mais as aparências que a realidade. Vale lembrar aqui, mais um vez, o ceticismo do autor, que – baseado nas idéias de Pascal – considerava o ser humano corrompido e



irrecuperável. Daí vem esse fingimento inato à maioria de seus personagens da fase realista, já que o ato de manter as aparências em uma sociedade corrompida requer uma boa dose de falsidade.

Cervantes, por outro lado, utiliza o fingimento como um indicativo da reação de suas personagens à situação-limite em que se encontram. Este não é inato às personagens cervantinas, mas uma consequência da situação em que as personagens dessa novela em particular se vêem envolvidos. O autor espanhol acredita nas boas qualidades de caráter e, por isso, o ato de fingir aparecendo como elemento fundamental de uma trama é um fato circunstancial da novela *El Curioso Impertinente* e não parte integrante da obra cervantina<sup>158</sup>.

Bons exemplos dessa diferença entre o fingir em cada uma das obras são o recorrente abandono da casa do amigo traído por parte do traidor em algum momento da história, assim como a alegação de uma paixão de rapaz por parte do traidor, também comum tanto à novela como ao conto.

Em “A Cartomante” abandono e alegação aparecem interligados, sendo que a segunda vai funcionar como uma desculpa para o primeiro. O fato de Camilo deixar de freqüentar a casa de Vilela após receber as cartas anônimas é apenas mais um reflexo de seu caráter fraco. Entretanto, chama a atenção a maneira como a cena é narrada:

“Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe

---

158 - Referimo-nos aqui, evidentemente, ao fingimento visto como falsidade de conduta com o objetivo de manipular ou enganar alguém. Outros tipos de fingimento, mais ligados ao teatro, são uma constante na obra cervantina, como as saídas de Dom Quixote (disfarçado de cavaleiro andante) ou a farsa da Princesa Micomicona, também encontrada no *Quixote* de 1605. Estes tipos de fingimento, entretanto, não são pertinentes a este trabalho.

chamava imoral e pífido, 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” (“A Cartomante”, p. 14).

Vê-se mais uma vez, a presença do discurso indireto-livre, ou seja, o narrador contando os fatos e reações dos personagens com suas próprias palavras e mesclando comentários seus aos fatos. E, neste único parágrafo, há uma devassa quase cruel de todas as fraquezas de Camilo. Ele aparece como covarde, mentiroso – a desculpa para as ausências é a já mencionada paixão de rapaz – frívolo, inexperiente. O narrador é extremamente irônico ao referir-se à sua ingenuidade como candura – palavra que normalmente expressa coisas positivas – e ainda mais crítico ao dizer que ela se transforma em astúcia, ou seja, a única coisa que se poderia considerar boa no rapaz se transforma em algo claramente ruim. Além disso, é a única passagem do texto que se refere a possíveis remorsos do personagem. Mas tais remorsos surgem mais uma vez como uma defesa de Camilo à possível reação de Vilela que como uma sensação incômoda por estar traindo o amigo, o que também é significativo em relação ao caráter do personagem.

O fingimento aqui atinge seu ápice, já que tanto o afastamento como a paixão frívola são componentes que vem reforçar a máscara social da personagem de jovem tolo, superficial e irresponsável.

Em *El Curioso Impertinente* a situação é inversa. O afastamento de Lotário é ainda uma demonstração do excelente caráter do rapaz, que se preocupa mais com o amigo que este próprio:

“Pero acabadas las bodas y sosegada ya la frecuencia de las visitas y parabienes, comenzó Lotario a descuidar-se con cuidado de las idas en casa de Anselmo, por parecerle a él (como es razón que parezca a todos los que fueren discretos) que no se han de visitar ni continuar las casas de los amigos casados de la misma manera que cuando eran solteros; porque aunque la buena y verdadera amistad no puede ni debe de ser sospechosa en nada, con todo eso, es tan delicada la honra del casado, que parece que se puede ofender aun de los mismos hermanos, cuanto más de los amigos (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 396).

Vê-se que aqui também se utiliza o discurso indireto-livre entremeado com comentários do narrador. Mas se demonstra sem sombra de dúvida as boas qualidades de Lotário, capaz de sacrificar sua amizade para preservar o casamento do amigo. Mais do que isso, Lotário é mostrado como uma pessoa discreta e racional.

Entretanto, as conversas motivadas por estas duas qualidades – estas sim transcritas em discurso direto, permitindo ao leitor apreciar diretamente o comportamento dos personagens – estão na raiz das dúvidas que a insegurança de Anselmo vai gerar. Como não pensar na fidelidade da esposa depois de todas essas conversas sobre os riscos que corre a honra de um homem casado?

Com relação à alegação de uma paixão de rapaz, ela também ocorre em *El Curioso*, mas em outro momento. E serve para marcar a

degradação completa em que já estão envoltas as duas relações principais da trama. É, na realidade, outro artifício de Anselmo para continuar testando sua esposa: ele solicita que Lotário invente uma namorada fictícia e faça, em sua homenagem, uns tantos poemas, que devem ser lidos diante de Camila, para que ele possa julgar se ela sente ou não ciúmes do homem que – do ponto de vista do marido – a havia solicitado em vão. A manobra também teria a função de tranquilizar a moça, que fingia estar incomodada com o fato de Lotário seguir freqüentando a casa depois de se haver insinuado para ela.

Mas neste ponto da trama a situação criada já arrasta as personagens a seu prazer. As boas qualidades de cada uma já não conseguem se sobrepor aos fatos. E essa “paixão” inventada por Anselmo acaba sendo utilizada por Lotário como uma maneira de louvar sua amada diante do marido da jovem, com pleno consentimento deste, configurando assim, como já vimos anteriormente, o primeiro fingimento significativo da trama. Cervantes é quase cruel ao descrever a maneira como Anselmo é manipulado pela esposa e pelo amigo sem sequer preocupar-se em salientar isso, limitando-se a narrar os fatos em discurso indireto-livre, desta vez sem comentários inseridos.

Estas duas cenas de *El Curioso Impertinente* marcam, assim, dois momentos distintos do fingimento dentro da trama cervantina. No primeiro, ele ainda não existe, vemos que a relação dos dois amigos é baseada na sinceridade; no segundo momento, o fingimento já comanda o comportamento das personagens e, sintomaticamente, serve como instrumento para a humilhação de Anselmo, o principal responsável pelo seu surgimento no texto.

#### 4.6- *Recursos literários*

Outro ponto digno de interesse, tanto em *El Curioso Impertinente* quanto em “A Cartomante”, relaciona-se com os recursos literários utilizados por Cervantes e Machado.

Ao longo das análises apresentadas anteriormente, vimos que a mescla entre os vários tipos de discursos e os comentários do narrador são recursos fundamentais tanto na novela cervantina quanto no conto machadiano, ainda que haja alguma diferença em suas funções. Se a mescla de discursos tem como objetivo deixar ao próprio leitor o julgamento dos acontecimentos, os comentários do narrador em *El Curioso Impertinente* são muito mais didáticos, têm a clara função de esclarecer o leitor sobre o comportamento das personagens ou as conseqüências de alguma ação praticada, como se vê na cena em que o narrador previne Anselmo sobre seus atos (transcrita no segundo capítulo deste trabalho), ou em seus comentários sobre a atitude de Leonela quando esta leva seu amante para dentro da casa dos patrões:

“Y así lo confesó ella, descubriendo a Camila como trataba de amores con un mancebo bien nacido, de la misma ciudad; de lo cual se turbó Camila, temiendo que era aquél camino por donde su honor podría correr riesgo. Apuróla si pasaban sus pláticas a más que serlo. Ella, con poca vergüenza y mucha desenvoltura, le respondió que sí pasaban. Porque es cosa ya cierta que los descuidos de las señoras quitan la vergüenza a las criadas, las cuales, cuando ven a las amas hechar trapiés, no se les da nada a ellas de cojear, ni de que lo sepan” (*DQ*, I, cap. XXXIV, p. 418).

Já em “A Cartomante”, tais comentários têm a dupla função de ironizar as atitudes dos personagens e de preparar o leitor para a surpresa final do texto, desviando-o de fatos concretos que os acontecimentos narrados no texto deixam bastante claro, como a falsidade da cartomante, para acreditar neste poder e na possibilidade de um final feliz para os amantes. Um bom exemplo disso encontra-se na cena em que se trata de novas cartas anônimas recebidas por Camilo:

“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” (“A Cartomante”, p. 15).

Vê-se aqui nitidamente a ironia em relação a Rita, cujo egoísmo e vaidade são tão grandes que, mesmo em meio a uma situação aflitiva, ela somente encontra para os fatos explicações que satisfaçam a sua vaidade. Ao mesmo tempo essa cena colabora para o mistério da trama policial: sabe Vilela da traição dos amantes? Será ele o autor das cartas anônimas? A resposta para esta primeira pergunta aparece na penúltima linha do texto, quando Camilo encontra Rita morta e é assassinado por Vilela imediatamente depois. A da segunda simplesmente não aparece, já que – como já dito – a importância da trama policial é secundária, servindo somente para levar o leitor a pensar em outro final para a trama de adultério que não o consagrado.

O tempo nas duas narrativas também merece uma atenção especial. Vê-se que em *El Curioso* este tempo é cronológico. A história se passa num espaço de vários meses, resumidos em sua maioria pela voz do narrador, como se vê nos exemplos abaixo:

“... y el que llevó la embajada fue Lotario, y el que concluyó el negocio tan a gusto de su amigo, que en breve tiempo se vió puesto en la posesión que deseaba...” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 395).

“Sucedió, pues, que se pasaron muchos días que sin decir Lotario palabra a Camila, respondía a Anselmo que la halabava...” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 408).

“Volvió de allí a pocos días Anselmo a su casa, y no hechó de ver lo que faltaba en ella...” (*DQ*, I, cap. XXXIV, p. 413).

“Duró este engaño algunos días, hasta que al cabo de pocos meses volvió Fortuna su rueda...” (*DQ*, I, cap. XXXIV, p. 428).

Poucas são as cenas narradas literalmente através do discurso direto, apenas as fundamentais para a análise do comportamento das personagens, como a longa conversa entre Anselmo e Lotário sobre a ausência do segundo e sobre a curiosidade e o extravagante pedido do primeiro, o momento em que Anselmo se dá conta de que Lotário não está cumprindo a promessa de tentar seduzir Camila. O jantar em que são lidos os poemas a Clori, a cena em que Lotário surpreende o amante de Leonela saindo da casa do amigo e, julgando-se traído por Camila, denuncia sua traição ao marido, a farsa representada pelos amantes e por Leonela, a

descoberta da traição... Assim, vê-se que a narração dos acontecimentos é muito mais importante do que os acontecimentos em si.

Já em “A Cartomante”, o tempo possui um trabalho literário bem mais sofisticado. Já se tratou aqui do uso do *flashback*, recurso literário temporal fundamental para a criação do efeito de suspense na trama. Além disso, vê-se que há uma divisão muito mais nítida no tempo, permitindo a divisão do texto em dois níveis, uma vez mais relacionados à cartomante.

Vê-se que quando o que está em cena é o triângulo amoroso, seja sua formação ou seu desenrolar, existe uma supremacia do discurso indireto, os fatos são narrados porém não descritos, como se vê nos exemplos abaixo:

“Uniram-se os três. Convivência trouxe intimidade. Pouco depois morreu a mãe de Camilo, e nesse desastre, que o foi...” (“A Cartomante”, p. 12).

“A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela...” (“A Cartomante”, p. 13).

“Foi por esse tempo que Rita, desconfiada e medrosa, correu à cartomante...” (“A Cartomante”, p. 15).

Como essas, poderiam ser citadas muitíssimas outras ao longo do texto. A exemplo do que ocorre em *El Curioso*, neste nível do texto o contar é muito mais significativo do que o agir e as poucas intervenções diretas dos personagens também têm como objetivo apresentá-los diretamente ao leitor e deixar que este os julgue por si mesmo.



Já quando é a cartomante que está em cena, o tempo é tratado de maneira mais real, os fatos são acompanhados à medida em que acontecem, predominam o discurso indireto-livre e o discurso direto, o agir passa a ser mais significativo que o contar.

Além de ser fundamental para a criação do suspense na trama, é desse recurso também que resulta a sensação de banalidade na criação do triângulo amoroso e na traição da amizade. A superficialidade exigida pela sociedade reflete-se na maneira de narrar as conseqüências dessa superficialidade, criando um texto que, a exemplo dos personagens cuja história se narra, não se envolvem profundamente com nada, limitam-se a deixar-se levar por sua vontade, vontade essa que, sem que eles se dêem conta, é governada e cerceada pelas normas da sociedade.

O espaço em ambas as narrativas também é um ponto interessante a ser observado. Em *El Curioso Impertinente* é interessante notar que tudo se passa na cidade de Florença, na Itália, que neste período estava sob o domínio espanhol. Ora, os italianos já tinham nessa época, no resto da Europa, a fama de serem um povo fortemente sangüíneo, guiado unicamente pelas emoções, nunca pela racionalidade, o que está de acordo com o desenrolar da história, em que todos os personagens arruinam a vida deixando-se guiar por seus sentimentos, já que se tornam incapazes de resistir a eles.

Além disso, vemos que o principal cenário da trama é a casa de Anselmo, dentro da qual se desenrola praticamente toda a história. Ou seja, o cenário espacial reflete o fato de que essa é uma história de interiores, podendo-se traçar um paralelo perfeito entre o interior da casa e o interior dos personagens. A exemplo dos últimos, no início da história o primeiro também

é ideal, o lar de um casal que se ama e é feliz. Diz o narrador que, nos primeiros dias do casamento de Anselmo e Camila, a casa era um lugar de “honra”, “festa” e “regozijo” (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 399). Mas à medida em que se desenrola a história e perturba-se a ordem dos relacionamentos, também o interior da casa sofre essa perturbação, ainda que as mudanças ocorram no ambiente e não no espaço físico em si. “Un aposento” onde se escondeu Anselmo para se dar conta das mentiras de Lotário (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 409), “el agujero de la cerradura” que também ajudou-o em tal empreitada (*DQ*, I, cap. XXXIII, p. 409), o cômodo freqüentado pelo amante de Leonela (*DQ*, I, cap. XXXIV, p. 418), a antecâmara na qual Anselmo se oculta durante a farsa representada na “recámara” (*DQ*, I, cap. XXXIV, p. 423), a “ventana” por onde foge Leonela ao ver-se descoberta por seu senhor (*DQ*, I, cap. XXXV, p. 434), todos estes e vários outros são elementos do espaço que se tornam cúmplices dos fingimentos das personagens.

O espaço da casa de Anselmo vai-se tornando, assim, opressivo, pouco confiável, um reflexo das personagens que por ele circulam, até que a situação torna-se tão extrema que ultrapassa os limites de tal espaço, corroborando a idéia cervantina de que a situação criada na trama leva as personagens envolvidas a ultrapassar seus próprios limites.

Por outro lado, a cidade onde se desenrola “A Cartomante” não é significativa dentro da trama. Mais uma vez vê-se o Rio de Janeiro, do qual Machado era um cronista apaixonado. Ambientes familiares a qualquer leitor machadiano como a antiga rua dos Barbonos – onde ficava a casa de encontros de Rita e Camilo –, a rua das Mangueiras, o bairro de Botafogo – residência do casal Vieira – ou a rua da Guarda Velha – local da casa da cartomante – pululam no conto sem ter necessariamente alguma significação

no desenrolar dos acontecimentos, ainda que se deva ressaltar o bairro de Botafogo como um dos mais destacados do ponto de vista social, o que atesta mais uma vez a importante posição ocupada por Vilela. Mas a casa da cartomante, um dos poucos cenários da história que merecem do narrador uma descrição mais minuciosa, é interessante porque, através dela, acompanhamos o estado de espírito do personagem Camilo ao ir consultar a adivinha. O narrador é cuidadoso ao criar a cena. Primeiro, o encontro quase casual com a casa, em meio a um momento de grande tensão:

“Mas o mesmo trote do cavalo veio a 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” (“A Cartomante”, p. 18).

A partir daí, vemos pequenos detalhes da casa que se contrapõem à concepção do texto, feito para – como visto no capítulo anterior – dar ao leitor a sensação de que a cartomante é a única que pode dar à história um final diferente do esperado, com um desenlace feliz para os amantes; e também para mostrar a verdadeira profundidade do desespero do rapaz.

Tais detalhes, na realidade, são indicadores da falsidade e da decrepitude da cartomante:

“Olhou, viu as janelas fechadas, quando todas as outras estavam abertas e peçadas de curiosos do incidente da rua” (“A Cartomante”, p. 18).

“... e subiu a escada. A luz era pouca, os degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso; mas ele não viu nem sentiu nada” (“A Cartomante”, p. 19).

“Dali subiram ao sótão, por uma escada ainda pior que a primeira e mais escura” (“A Cartomante”, p. 20).

“Em cima havia uma salinha, mal iluminada por uma janela, que dava para o telhado dos fundos. Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza que antes aumentava do que destruíra o prestígio” (“A Cartomante”, p. 20).

Vê-se que todos os detalhes ressaltados são negativos: alienação, sujeira, escuridão, velhice, coisas mal cuidadas. Entretanto, é necessário lembrar que esta cena tem Camilo como personagem-guia, ou seja, que tudo é mostrado a partir de sua perspectiva. E o rapaz sempre consegue ver nos referidos detalhes algo positivo: a sabedoria, o descaso pelas coisas materiais.

Assim, temos mais uma vez o choque entre o ponto de vista do narrador que surge através dos detalhes citados acima e o ponto de vista de Camilo, que aparece em sua insistência em enxergar aspectos positivos para cada um destes detalhes.

#### 4.7- *A questão da moralidade*

A questão da moralidade também é fundamental, tanto em *El Curioso Impertinente* quanto em “A Cartomante”.

*El Curioso* preocupa-se em mostrar as ações dos seres humanos colocados em seu limite, sem preocupar-se com o fato de que, pelo menos de acordo com os padrões morais e sociais vigentes na época, sejam ações más. Assim, a novela pode ser considerada, por excelência, um texto psicológico, que explora o comportamento dos seres humanos sem preocupar-se em julgá-los.

“A Cartomante” critica as restrições sociais impostas a um comportamento já naturalmente pouco nobre, que acentuam essa falta de nobreza e levam os seres humanos a ações totalmente contrárias a seu modo normal de agir e pensar.

Um bom exemplo disso surge quando se lança um olhar às mortes presentes tanto no final da novela cervantina quanto do conto machadiano.

Cervantes vai usar a morte como uma libertação para suas personagens, incapazes de lidarem com a situação na qual se viram envolvidas, o que comprova o não julgamento do autor: não há reprovação aos atos dos personagens nem castigo, mas utiliza-se a única saída possível para elas, já que seu mundo fora totalmente destruído pela desastrosa experiência de Anselmo.

Já Machado usa-a claramente como um castigo, cujo significado termina invertido devido à ironia presente em todo o texto. Essa violência cometida por um homem que não respeita sua própria opinião, mas sim as leis

impostas pela sociedade, e que vem a libertar um casal que desrespeita as leis sociais e morais para seguir seus desejos e vontades acaba sendo apresentada ao leitor como algo inesperado – devido ao artifício da cartomante –, mas não chocante, já que é o que se esperaria de Vilela.

As mortes são apenas a banalidade final de uma história por si só banal, a mais conhecida intriga que mascara a luta do homem contra si mesmo e contra as leis que o cerceiam.

Por outro lado, é importante recordar as épocas em que viveram cada um dos autores, ambas permeadas de moralidade e de rígidas regras de conduta. Se tanto Cervantes quanto Machado se permitem um distanciamento que dá ao leitor de suas obras a oportunidade de lê-las sem se preocupar com padrões morais, nem por isso estes deixam de fazer-se presentes nos textos de ambos.

Assim, torna-se impossível afirmar categoricamente que a ausência de moralismo em ambos os textos. Limitamo-nos, portanto, a afirmar que essa não era a preocupação principal dos autores ao escrever *El Curioso Impertinente* e “A Cartomante”.

#### **4.8- Racionalismo X paixão**

De todas as diferenças existentes entre as duas obras analisadas, sem dúvida a mais significativa é a força motriz de cada um dos triângulos amorosos que se formam.

*El Curioso Impertinente* é uma história movida pelo racionalismo de Anselmo, que baseia sua visão de mundo em conceitos abstratos e deseja

provar um deles – a fidelidade da mulher – através de uma “experiência científica”.

Já “A Cartomante” é uma trama movida a paixão, tanto a de Camilo e Rita, que os leva a desafiar as leis da sociedade, quanto a de Vilela – cuja paixão não é amorosa, mas sim “social” – que o leva a restaurar essas leis de maneira violenta.

Paradoxalmente, o excesso de racionalismo em *El Curioso* levará a uma situação extrema, insustentável, irracional, da qual os protagonistas só poderão escapar através da morte. Da mesma maneira, a paixão em “A Cartomante” revela-se incompatível com o mundo no qual as personagens da trama se movem, regras essas regidas pelo interesse, pela ambição e pelo racionalismo.

Assim, tanto a novela cervantina quanto o conto machadiano trazem em si uma crítica ao excesso de seu “combustível”, bem ao estilo do equilíbrio sólido praticado por seus autores.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Apresentam-se a seguir algumas considerações finais sobre *El Curioso Impertinente* e “A Cartomante” e também sobre os seus autores.

Viu-se que, efetivamente, os dois textos surgem como uma observação acurada e crítica do comportamento dos seres humanos. O foco de tal observação volta-se, em ambos os casos, para as relações humanas, mais acuradamente o amor e a amizade. A partir daí, entretanto, os autores divergem, mostrando este amor e esta amizade de maneiras distintas.

Cervantes critica a falsidade do idealismo nestas relações, que não considera as imperfeições, defeitos e fraquezas das personagens envolvidas nelas e, com isso, acaba por lançá-las a uma situação extrema, totalmente fora de controle, que ultrapassa todos os limites.

Para tanto, é fundamental a diferente visão de mundo dos dois amigos. A oposição entre o abstracionismo teórico de Anselmo e o pragmatismo de Lotário é o que dá base à situação insustentável que se cria. O excesso de idealismo de Anselmo é plenamente correspondido no início do texto, já que ele realmente vive o casamento perfeito com Camila e a dependência doentia que se esconde em sua relação com Anselmo se equilibra com o pragmatismo deste último que, preferindo os fatos às idéias, consegue lidar com eles sem maiores problemas e manter a estabilidade da situação entre eles.



Paradoxalmente, será o excesso de pragmatismo do primeiro, que deixa de freqüentar a casa do amigo após seu casamento com Camila, receando que a honra deste possa vir a sofrer com suas visitas, que despertará a curiosidade de Anselmo, causando o desequilíbrio da situação entre os dois, arrasando toda a lealdade e o respeito existente nesta relação.

Não por acaso, a intenção de Anselmo é certificar-se do idealismo do amor de Camila, utilizando-se para tanto de sua amizade leal com Lotário. Ao mesmo tempo, a atrevida e egoísta Leonela entra em cena como a dedicada e leal criada, semeando confusões e desencontros pelo seu caminho. A partir deste mote, é construído todo um jogo para mostrar a inexistência deste idealismo e os perigos de sua presunção.

Machado de Assis, por outro lado, critica o jogo de aparências exigido pela sociedade, que cria relações tão vazias como a amizade entre Vilela e Camilo. A relação dos dois rapazes, onde cada um deles tem um papel determinado e limita-se a exercê-lo, é um exemplo da superficialidade a que o homem é levado, à sua revelia, e da qual parece não se dar conta ou, caso contrário, com a qual parece não se importar.

Na mesma categoria pode se classificar o casamento entre Rita e Vilela, conveniente para ambas as partes, onde da parte dele existe o desejo por uma mulher bonita, e da parte dela, a satisfação de uma boa posição social adquirida através do matrimônio.

Embora seja perfeitamente possível afirmar que em “A Cartomante” existe uma dissociação entre amor e casamento – comum aliás a toda a fase realista machadiana –, a relação amorosa entre Camilo e Rita tampouco é uma relação plena, em que os dois amantes satisfazem as necessidades um do outro. Na realidade, é uma relação que também esconde

falsidades e inconveniências. Em Camilo, ela oculta a satisfação de ter uma mulher bonita e a irresponsabilidade de não preocupar-se com o fato dela ser a esposa de seu melhor amigo. Em Rita, oculta todo o tédio da relação com o marido frio e circunspecto de quem ela não gostava realmente. Além disso, essa relação carrega em si o charme e a diversão de ser um amor nos moldes românticos, proibido, desafiador e, por isso, mesmo excitante. Mas falta-lhe a essência de tais relações, o sentimento real e exacerbado dos amantes um para como o outro.

Unindo todas as características de falsidade, interesse, egoísmo, charme e diversão surge a cartomante, jogando com o destino de todos sem o saber e sem preocupar-se com isso. Assim, na história desse amor vazio mas aparentemente sincero entre Camilo e Rita, criado a partir de duas relações baseadas na aparência, destruído pelo dever de preservar essa aparência a qualquer custo, há uma grande crítica à falsidade. Mas, ao contrário da crítica feita por Cervantes, é uma crítica desapaixonada, que constata, ironiza, mas não adverte, alinhando-se assim ao pessimismo e ao ceticismo do autor.

Cabe notar, entretanto, que nem *El Curioso Impertinente* nem “A Cartomante” representam uma visão definitiva de Cervantes e Machado sobre o amor e a amizade, ao contrário. Das páginas de Cervantes saltam amores e amizades de todos os gêneros. Entre as relações amorosas temos o amor ultra ideal de Dom Quixote por Dulcinéia; a paixão romântica de Cardênio e Luscinda, no *Quixote* e entre Andrés e Preciosa, na novela exemplar *La Gitanilla*; o amor baseado em uma promessa de Dom Fernando e Luscinda, de novo no *Quixote*, entre muitas outras.

Entre as amizades, destaca-se o singular par Quixote e Sancho no *Dom Quixote*; a amizade ideal de Timbrio e Silério, assim como a dedicação do

gigante Gorfostro ao segundo rapaz, na novela pastoril *La Galatea*; uma infinidade de criadas dedicadas à suas senhoras, e tantas mais. Uma leitura, ainda que superficial, de toda essa variedade à disposição, mostra ao leitor como Cervantes analisa o comportamento de seus protagonistas, buscando aí motivos para as diferenças existentes entre as relações apresentadas. O autor espanhol diverte-se esmiuçando e expondo todas as facetas possíveis do amor e da amizade, criadas pela originalidade do comportamento humano.

Em meio a tudo isso, entretanto, encontramos elementos que nos permitem situar Cervantes como um homem de seu tempo<sup>159</sup>. O relativismo – que, como já vimos no primeiro capítulo deste trabalho, teoriza sobre a impossibilidade de valores absolutos – aparece como uma das bases de *El Curioso Impertinente* e do resto da obra cervantina. As amizades, amores, comportamento, tudo isso depende de como o homem se posiciona frente ao mundo em que vive. Abundam personagens alienadas, talvez até narcisistas, que vivem em função de si mesmos e de suas idéias e preocupações, como o próprio Anselmo e Dom Quixote. As soluções encontradas por estas personagens para atingir seus objetivos e concretizar seus desejos são extremamente maquiavélicas. E há a preocupação do autor com a intertextualidade, que transparece em *El Curioso* através da retomada de temas tão freqüentes como o da amizade leal acima de tudo, da curiosidade impertinente, do triângulo amoroso; da citação direta de outros textos como a *Bíblia* e o *Orlando Furioso* de Ariosto; e o próprio fato de *El Curioso* ser um texto dentro de outro texto. Como exemplo maior disso, temos a relação entre o *Quixote* e os livros de cavalaria.

---

159 - Ver capítulo I deste trabalho.

Especificamente no caso da novela *El Curioso Impertinente*, chama a atenção a maneira como o relativismo é aplicado na trama. Afinal, ele é exatamente tudo o que Anselmo não pratica em sua vida, e é a falta de uma visão relativa que levará a personagem a criar a situação que vai deflagrar a tragédia da trama.

A obra machadiana, por outro lado, mantém-se coerente com a filosofia pessimista e céptica seguida pelo autor. Nem por isso amores e amizades são menos abundantes ou variados; apenas há uma mudança de enfoque: o autor observa e critica o comportamento humano preocupando-se em ressaltar todos os aspectos negativos das duas relações.

Assim, temos todos os casamentos finais de seus romances românticos nos quais, lado a lado com o amor, há sempre um interesse pessoal e social. Na sua fase realista, todos os romances apresentam amores com aspectos negativos. Como exemplos citamos a relação entre Brás Cubas e Marcela (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1881), a paixão doentia de Rubião por Sofia (*Quincas Borba*, 1891), o relacionamento de Bentinho e Capitu (*Dom Casmurro*, 1899).

Em muitos de seus contos também surgem relações amorosas negativas ou ambíguas. Apenas no próprio *Várias Histórias* (1896), para citar alguns exemplos, encontramos “Uns Braços”, “Mariana”, “A Desejada das Gentes”, “Trio em Lá Menor”...

As amizades são também variadas e negativas, sempre levando muito mais em consideração os interesses que os sentimentos, tanto na fase romântica do escritor, onde encontramos, por exemplo, a relação entre Estêvão e Luís Alves em *A mão e a luva* (1874), como na fase realista, onde

encontramos a exploração de Rubião por um Palha disfarçado de amigo leal em *Quincas Borba* (1889), entre tantos outros exemplos.

Em meio a tudo isso surgem também, como já dissemos no primeiro capítulo deste trabalho, indícios que nos permitem ver Machado de Assis como um homem de seu tempo, como a observação desapaixonada, típica do realismo, e as próprias críticas que ele faz ao cientificismo da época, criando a teoria de Humanitas no romance *Quincas Borba* (1889).

Entretanto, se *El Curioso Impertinente* e “A Cartomante” não são palavras finais sobre o assunto das relações humanas dentro das obras dos dois autores, nem por isso perdem seu valor em meio às mil facetas que ambas as obras expõem do referido assunto. Ao contrário atestam a excelência literária e o acurado rigor analítico de seus autores, ambos dotados da rara capacidade de não procurar uma unidade ou uma linha lógica neste multifacetamento que é a vida humana e provar a nós, leitores racionalistas e científicos do final do século XX, que a verdade sobre a vida envereda por outros caminhos.

## - BIBLIOGRAFIA -

### 1) Obras de Cervantes:

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel de. *Obras completas*. Edição de Joaquín Casaldüero. 2ª. ed. Madrid: Alianza, 1984..

#### 1.1) Edições de *El Curioso Impertinente* consultadas:

ALLEN, John Jay. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra, 1994.

AYALA, Francisco. *El Curioso Impertinente*. Salamanca: Ed. Anaya S. A., 1967.

CASALDUERO, Joaquín. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alianza, 1984.

GAOS, Vicente. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Gredos, 1992.

RICO, Francisco. *Don Quijote de la Mancha*. 2ª ed. Barcelona: Instituto Cervantes/ Ed. Crítica, 1998.

### 2) Obras de Machado de Assis:

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa*. Org. Afranio Coutinho. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994, 3v.

### 2.1) Edições de *A Cartomante* consultadas:

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa*. Org. Afranio Coutinho. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994, v. 2.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria de. *Várias Histórias*. São Paulo: W. M. Jacson Inc. Editores, 1946.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Várias Histórias*. Estudo introdutório de Alcides Villaça. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

TUFANO, Douglas. *Contos. Machado de Assis*. São Paulo: Editora Moderna, 1985.

### 3) Bibliografia sobre Cervantes:

AGUIRRE, Mirta. *La obra narrativa de Cervantes*. Cuba: Instituto Cubano del Libro, 1971, pp. 109-111.

AYALA, Francisco. *Cervantes y Quevedo*. Barcelona: Ed. Ariel, 1983.

AMEZÚA, A. G. de. *Cervantes, creador de la novela corta*. Madrid: Gredos, 1956, 2 v.

AVALLE-ARCE, J. B. *Suma Cervantina*. Barcelona: Ed. Ariel, 1970.

\_\_\_\_\_. *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ed. Ariel, 1975.

BAKER, A. F. "A new look at the structure of *Don Quixote*". *Revista de Estudios Hispánicos*: University of Alabama, 1973, pp. 1-21.

BARRIGA CASALINE, Guillermo. *Los dos mundos del Quijote: realidad y ficción*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas S. A., 1983, pp. 72-74.

BENESSAR, Bartolomé. *La España en el Siglo de Oro*. Trad. Pablo Bordononava. Barcelona: Ed. Crítica, 1983.

- BROWN, Kenneth. "El Curioso Impertinente, una homilia novelesca". *Cervantes: su obra y su mundo - Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 1981, p. 789-797.
- CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. (Edición revisada y actualizada). Madrid: Espasa-Calpe, 1997.
- CASALDUERO, Joaquín. "El Curioso Impertinente en el Quijote de 1605". *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 85 (junio, 1964), pp. 74-82.
- CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes* (Nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas). Barcelona - Madrid: Editorial Noguer S. A., 1980.
- \_\_\_\_\_. *Cervantes y los casticismos españoles*. 6ª ed. Madrid: Alianza, 1993.
- EISENBERG, Daniel. *Cervantes y Don Quijote*. Barcelona: Montesinos, 1993.
- ELIZALDE, Ignacio. "El Quijote y la novela moderna". *Cervantes: su obra y su mundo - Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 1981, p. 949-959.
- FERNÁNDEZ, Jaime. *Bibliografía del Quijote - por unidades narrativas y materiales de la novela*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Invitación al Quijote*. Madrid: Ed. José Porrúa, 1989.
- FLORES, R. M. "Una posible profábula a El Curioso Impertinente de Cervantes". *Cervantes*, 1998, vol. 18, nº. 1, pp. 134-143.
- FRENK, Margit. *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1997.
- FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 1994.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel. *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1980.



- GIBERT, Javier García. *Cervantes y la melancolía*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, col. Novatores, 1997.
- GÜNTERT, Georges. "El Curioso Impertinente, novela clave del *Quijote*". *Cervantes: su obra y su mundo - Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 1981, p. 783-787.
- GUTIERREZ, Violeta Montori de. "Pluralidad integrante, símbolo vital en el *Quijote*". *Cervantes: su obra y su mundo - Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 1981, p. 555-567.
- HALEY, George (org.). *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, 1980.
- JEHENSON, Yvonne. "Masochisma x machismo: Camila's re-writing of gender assignation's in Cervante's *Tale of Foolish Curiosity*". *Cervantes*: 1998, vol. 18, n.º. 2, pp. 26-52.
- MADARIAGA, Salvador. *Guía del lector del Quijote. Ensayo psicológico sobre el Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- MARTÍNEZ-BONATI, Félix. *El Quijote y la poética de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- MORENO BAÉZ, E. "Arquitectura del *Quijote*". *Revista Filológica Española*: Madrid, 1948, v. 269-285.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Cervantes y la novela del Barroco*. Ed. José Lara Garrido. Granada: Universidad de Granada, 1992.
- PARKER, A. A. "Fielding and the structure of *Don Quijote*". *Bulletin of Hispanic Studies*: Liverpool, 1956, pp. 1-16.
- PAZ GAGO, José María. *Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1995.
- QUINTERO, María Cristina. "The Cervantine Subtext In Góngora's *Las Firmezas de Isabela*". *Cervantes*, 1991, vol. 11, n.º. 2, pp. 43-58.
- REGUERRA, José Monteiro. *El Quijote y la crítica contemporánea*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

RILEY, E. C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. Carlos Sahagún. Madrid: Taurus, 1971.

\_\_\_\_\_. " 'Romance' y novela en Cervantes". *Cervantes: su obra y su mundo - Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 1981, p. 5-13.

\_\_\_\_\_. "Tradicción e innovación en la novelística cervantina". *Cervantes*: 1997, vol. 17, n.º. 1, pp. 46-61.

ROBERT, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Trad. Rafael Durbán Sánchez. Madrid: Taurus, 1973.

RODRÍGUEZ, Alberto. "El arte de la conversación en el *Quijote*". *Cervantes*: 1993, vol. 13, n.º. 1, pp. 89-107.

URRUTIA, Jorge. "La técnica de narración en Cervantes". *Cervantes: su obra y su mundo - Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 1981, p. 93-101.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O dito pelo não dito: Dom Quixote no palácio dos Duques*. Dissertação de mestrado, FFLCH, USP, 1985.

VILLANUEVA, Francisco Márquez. *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos, 1973.

\_\_\_\_\_. *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus, 1975.

WILLIAMSON, Edwin. "Romance and realism in the interpolate stories of the *Quijote*". *Cervantes*, II, 1 (spring, 1982), pp. 43-44.

ZARDOYA, Cocha. "Los 'silencios' de *Don Quijote de la Mancha*". *Hispana*, 1960, vol. 43, n.º. 1, pp. 314-319.

ZIMIC, Stanislav. *Los cuentos y las novelas del Quijote*. Madrid: Universidad de Navarra, 1998.

#### 4) Bibliografia sobre Machado de Assis:

- ALMEIDA, Arlenice; D'AMBRÓSIO, Oscar; CARVALHO, Reginaldo Pinto de. *A supremacia do conto* (Edição comentada de *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis). São Paulo: Selinunte, 1994, 2v.
- BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar. Um estudo sobre a dialética machadiana*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BRANDÃO, Octavio. *O nihilista Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1958.
- CANDIDO, Antônio. *Vários Escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.
- COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- D'ONOFRIJO, Salvatore. *O conto brasileiro: quatro leituras*. São Paulo: Ática, 1986.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1985.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis. A pirâmide e o trapézio*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- GLEDSON, Jonh. *Machado de Assis: Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GRIECO, Agrippino. *Viagem em torno a Machado de Assis*. São Paulo: Martins, 1969.
- JACQUES, Alfredo. *Machado de Assis: equívocos da crítica*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

- LOYOLA, Cecília. *Machado de Assis e o teatro das convenções*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1997.
- MURICY, Katia. *A razão cética. Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PALEÓLOGO, Constantino. *Machado de Assis, Poe e Dostoievski*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950.
- PEREGRINO JÚNIOR et al. *Machado de Assis*. Salvador: Progresso, 1973.
- PIMENTEL, A. FONSECA. *Machado de Assis e outros estudos*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Ed., 1962.
- PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis: curso literário em sete conferência na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo*. São Paulo: Typographia Brazil, 1917.
- RIBEIRO, Luis Felipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói, RJ: Ed. da Universidade Federal Fluminense, 1996.
- ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis. Estudo Comparativo de Literatura Brasileira*. Campinas: UNICAMP, 1992.
- SOARES, Maria Nazaré Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1968.
- SOUSA, José Galante de. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.
- STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes (Coleção Universidade Hoje), 1988.
- VALERIO, Américo. *Machado de Assis e a psychanalyse*. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Typ. Aurora H. Santiago, 1930.
- VALLE, Luz Ribeiro de. *Psychologia mórbida na obra de Machado de Assis*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Typ. Pimenta de Mello & C., 1918.

VIANNA, Lúcia Helena. *Cenas de amor e de morte na ficção brasileira: o jogo dramático da relação homem/mulher na literatura*. Niterói/Rio de Janeiro: EDUFF, 1999.

VILLAÇA, Alcides. **Várias histórias de um mestre**. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Várias Histórias*. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 1998.

XAVIER, Lindolfo. *Machado de Assis no tempo e no espaço*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasil Cooperativa, 1940.

### 5) Bibliografia Geral:

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

ARIOSTO, Lodovico. *Orlando Furioso*. 9<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultura, 1944, 2v.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. A. P. Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

\_\_\_\_\_. *A Ética*. Trad. Cássio M. Fonseca. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1968.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora UNESP/Hucitec, 1993.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso. Fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

\_\_\_\_\_. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

\_\_\_\_\_. e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno a Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.

BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Nacional/Edusp, 1971.

- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Milano: Rizzoli Libri S. A., 1974, 2v.
- BOOTH, Wayne. *Retórica de la ironia*. Trad. J. F. Zulaica e A. M. Benito. Madrid: Taurus, 1986.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1992, 5v.
- CASTRO, Américo. *De la edad conflictiva*. 4ª ed. Madrid: Taurus, 1976.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- EIKLENBAUM, CHKLOVSKI, JAKOBSON et al. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1973.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de modo, pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- FROMM, Erich. *História das certezas do homem*. Trad. Octavio Alves Velho. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- \_\_\_\_\_. *La escritura profana*. Trad. E. Simons. Caracas: Monte Ávila Editorial, 1970.
- GIRARD, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1985.
- GOTLIB, Nadia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural. Pesquisa de Método*. Trad. Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1966.
- GREIMAS, A. J. & COURTES, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, (s/d).

- GUILLÉN, Cláudio. *Teorías de la literatura (ensayos de teoría)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- HAMBURGER, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995.
- HAUSER, Arnold. *Origen de la literatura y del arte modernos*. Trad. Felipe González Vicens. 3ª ed. Madrid: Guadarrama, 1974.
- HEGEL. *Estética. Poesia*. Trad. Alvaro Ribeiro. Lisboa: Editora Guimarães, 1980.
- IMBERT, Enrique Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. 2ª. ed. Barcelona: Ariel, 1996.
- LEÓN, Frai Luis de. *La perfecta casada*. 11ª. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- LUCÁKS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s/d.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S. A., 1972.
- MEUNIER, Mario. *A Legenda Dourada. Nova Mitologia Clássica*. Trad. Alcântara Silveira. São Paulo: IBRASA, 1961.
- MORAES LEITE, Ligia Chiappini. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 4ª. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- OROZCO DIÁZ, Emilio. *Manierismo y barroco*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 1993.
- PABST, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1972.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado*. São Paulo: ANNABLUME/Capes, 1996.
- PLATÃO SAVIOLI, Francisco e FIORIN, José Luis. *Para entender o texto: leitura e redação*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1991.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Trad. Merguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. 2ª ed. [Paris]: Editions de Seuil, 1970.

- \_\_\_\_\_. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- SÁ CARVALHO, Marisa de. *A religião católica na Europa barroca*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWAB, Gustav. *As mais belas histórias da antigüidade clássica: os mitos da Grécia e de Roma*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, 2v.
- SHERMAN, John. *O Maneirismo*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- UNAMUNO, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
- VIEIRA, Maria Augusta da Costa. "Las relaciones de poder entre narrador y lector. Estudio acerca de *Don Quijote*, *Viagens na minha terra* y *Memórias Póstumas de Brás Cubas*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 570, dez. 1997, pp. 59-71.
- VILLALÓN, Cristóbal de. *El Crotalón de Cristóforo Gnofoso*. Ed. Asunción Rallo. Madrid: Cátedra, 1990.
- ZAVALA, Iris M. (coord.). *Breve historia femenista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid: 1993, 2v.