

O DRAMÁTICO NA IRONIA DE MACHADO

Moema Cotrim Saes*

Resumo

Esta leitura do conto "A cartomante", de Machado de Assis, prioriza a ironia como elemento fundador do discurso, demonstrando o quanto este mecanismo subverte gênero, foco narrativo, personagens e máximas, gerando sentidos.

Palavras-chave

Ambiguidade Irônica; Dramaticidade; Foco Narrativo; Ironia; Máximas; Narrador; Subversão.

Abstract

This study is based on the reading of the short story "A Cartomante," by Machado de Assis, focusing on irony as the founding element of discourse. It shows that such mechanism could subvert literary genre, narrative focus, characters and maxims, creating meanings.

Keywords

Dramatic; Ironic Ambiguity; Irony; Maxims; Narrative Focus; Narrator; Subversion.

* Faculdade Integrada de Mirassol – FAIMI – 15130-000 – Mirassol – SP - Brasil. E-mail: faimi@faimi.edu.br

Por sua própria natureza fluida, a ironia pode explorar tanto as figuras de linguagem e outros recursos sintáticos quanto a estrutura de uma obra, resvalando na intenção do narrador ou, mesmo, na visão do Autor (FOUCAULT, 1980). Esta relação dialógica entre discurso e ironia dá a esta uma maleabilidade, ou, mesmo, versatilidade, permitindo-lhe efetivar-se tanto em um simples enunciado como em uma construção narratológica.

Uma manifestação irônica, esteja ela no riso do cômico ou no amargo do sarcasmo, apoia-se em um processo de subversão que pode estar expresso nos gestos de uma personagem, no discurso de um narrador, na fala de um homem, na imagem de um pintor. O efeito, ou, mesmo, a função de uma ironia é, justamente, isto: subverter, transgredir o sentido comum. Há, nela, uma intenção de desmistificar, desvelar um pseudo-real, tanto no âmbito diegético quanto no extradiegético.

No conto "A Cartomante", de Machado de Assis (1992), a figura do narrador torna-se preponderante para a perspectiva irônica, pois é ele quem transgride e subverte o sentido primário do narrado. O distanciamento do narrador em relação ao universo diegético, permitindo uma visão mais crítica e ainda mais consciente de sua narração, dá ao discurso machadiano uma caracterização essencialmente irônica.

Na análise de Enylton de Sá Rego (1989), em "O calundu e a panacéia", este narrador distanciando é denominado *kataskopos*, ou, para sermos fiéis às palavras do autor, "o termo expressa o ponto de vista do observador desprendido que ironicamente vê o mundo do alto" (1989, p. 206). Relacionando o conceito do *kataskopos* com toda uma teoria da ironia, vê-se que é senso comum a ironia estar associada, intrinsecamente, à visão distanciada do ironista – no caso de Machado de Assis, o próprio narrador, pois é, justamente, esta visão superior dos acontecimentos diegéticos que permite uma ausência de sentimentos e uma visão objetiva.

Este *kataskopos*, que, para nós, pode ser apreciado como consequência do processo irônico, manifesta-se, também, com maior intensidade, na ironia romântica. Certamente, é a conscientização do caráter mimético da obra que faz com que o autor se distancie de sua criação. A ironia romântica amplia a distância autor-obra, aguçando a visão crítica do Autor, processo inverso ao da Lírica, em que o eu-poético está ligado, intimamente, ao poema. Como muito bem define Mücke (1973), ironia romântica é a ironia de "um autor consciente de que a literatura não pode ser mais simplesmente ingênua e irreflexiva, mas precisa se apresentar como consciente de sua natureza ambivalente e contraditória" (1973, p. 76).

Esta ironia romântica se destaca, soberbamente, no conto de Machado. Nele, o narrador se dispõe a contar como "Camilo e Rita chegaram ao amor" – processo que Camilo "não o soube ele nunca" – separando a paixão das personagens em dois momentos. Para tanto, o narrador se utiliza de sua prerrogativa de criador do texto para ordená-lo segundo sua vontade:

A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela: era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. *Odor di femina*: eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio. Liam os mesmos livros, iam juntos a teatros e passeios. Camilo ensinou-lhe as damas e o xadrez e jogavam as noites; - ela mal, - ele, para lhe ser agradável, pouco menos mal. Até aí as cousas. Agora a ação da pessoa, os olhos teimosos de Rita, que procuravam muita vez os dele, que os consultavam antes de o fazer ao marido, as mãos frias, as atitudes insólitas (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 479).

Em um único trecho, podemos vislumbrar tanto o movimento das personagens quanto o mecanismo do narrador. O Autor conta sua história, primeiramente, detendo-se nos fatos superficiais, nos atos habituais e precisos de suas personagens: "Até aí as cousas". Mas, quando se prontifica a mostrar a ação das pessoas, ocupa-se de seus pequenos movimentos, detalhes sutis que acusam a intenção oculta das personagens, de Rita principalmente. De sorte que o narrador manipula "sua história" arbitrariamente, sugerindo ideias outras que aquelas expressas no enunciado, como se o narrador machadiano oscilasse entre o contar dos fatos e o revelar da intimidade das personagens, mesmo que este desvelar esteja contido em uma focalização minimalista dos gestos.

Neste mesmo movimento oscilatório entre narração e narrativa acontece a ruptura da linearidade dos fatos e das personagens. Utilizando-se de anacronias, no caso, a prolepse – antecipação de indícios e sinais da narrativa no discurso – o narrador constrói uma representação dramática da fábula que, além de gerar expectativas no leitor, coloca as personagens como frágeis seres à mercê de um destino incerto, cujos “avisos” elas mal conseguem decodificar. Como acontece na própria metáfora da ausência de “óculos de cristal”, ao referir-se a um possível aspecto da personagem Camilo, o narrador denuncia a limitação daquele diante da vida, a imagem do ser humano “cego” diante dos acontecimentos.

Assim, a ironia deste narrador, que rompe com a unilateralidade do contar, instaura uma conseqüente ambigüidade, jogando com o dito e o não-dito, com o saber e o não-saber das personagens e do leitor. Muito bem definida por D. S. Kaufer (1983), esta ambigüidade irônica, contrária à ambigüidade comum, é uma “arte consciente” de sua dissimulação artística, por meio da qual o autor amplia as possibilidades do significado de uma simples frase, deixando, ao leitor, a dúvida, ou, mesmo, a duplicidade, caso este se conscientize da ambigüidade frasal. Assim como o caráter plano das personagens é destruído pela ironia do narrador, este, também, distende as frases inseridas no enredo para a construção de sua narração irônica: uma única expressão é pertinente tanto para a narrativa quanto para a narração. Se considerada integrante da primeira, trata-se de mais um subsídio da fábula; caso seja observada como parte da narração, pode ser interpretada como uma ironia do narrador para com a situação com que se depara a personagem, enfatizando a distância entre narrador e personagem e aumentando a sensação de manipulação, própria da ironia romântica. Observemos, no texto de Machado, o momento em que Camilo espera que seja retirado um obstáculo da rua para que seu tálburi possa passar, ansioso que está por causa de um bilhete que recebeu, encaminhado por Vilela:

Na rua, gritavam os homens, safando a carroça:

— Anda! agora! empurrai vá! vá!

Daí a pouco estaria removido o obstáculo (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 481).

Tanto a fala dos homens na rua quanto a observação seguinte encaixam-se perfeitamente na tensão psicológica da personagem. Devido à parada do carro, Camilo se vê diante da casa da cartomante. A possibilidade de consultá-la o tenta. Deste modo, o grito dos homens tanto é correto para a retirada do carro quanto para impulsionar a personagem angustiada a entrar na casa da cartomante, “a morada do Indiferente Destino”. Do mesmo modo, a referência do narrador à remoção do obstáculo tanto pode estar direcionada para o obstáculo real, caído na rua, quanto para o obstáculo que representa o bilhete de Vilela para Camilo, pois todas as dúvidas e anseios em relação ao estranho pedido estariam resolvidos com sua ida à casa do amigo.

Esta mesma ambigüidade irônica realiza-se em muitas outras passagens do discurso, das quais salientamos a seguinte, em que a dubiedade está sintetizada em um único advérbio: “— A mim e a ela, explicou vivamente ele” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 482).

Neste momento discursivo, Camilo se encontra diante da cartomante, e este, “vivamente”, tanto pode esclarecer o estado de ânimo da personagem como pode apontar para, numa leitura irônica, sua ingenuidade diante da mulher – ingenuidade facilmente percebida pelo leitor e, obviamente, pela cartomante. Vê-se que, enquanto falamos na ambigüidade, a figura do leitor torna-se fator primário, já que a relação leitor-narrador é uma característica básica da ironia: para que ela se realize, é imprescindível a existência de um receptor, estando ele no universo diegético ou no extradiegético. No caso de Machado, o papel do leitor em suas construções irônicas fica claro já na Advertência de “Papéis avulsos”, ao afirmar que “O livro está nas mãos do leitor” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 252).

Muitas vezes, o sarcasmo do Autor enquadra o leitor no mesmo patamar de suas personagens, ou seja, no da ingenuidade humana. Deste modo, em alguns momentos, o

leitor é “empurrado” para o mundo diegético, aproximando, por meio deste procedimento, ficção e realidade. No momento em que o narrador se dispõe a contar o início do romance entre Camilo e Rita, ele detalha os pequenos gestos e palavras das personagens e conclui seu longo parágrafo clamando ao leitor que sinta a paixão de Camilo: “A velha caleça de praça, em que pela primeira vez passeaste com a mulher amada, fechadinhos ambos, vale o carro de Apolo. Assim é o homem, assim são as cousas que o cercam” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 479).

Esta ambiguidade do discurso machadiano não é, apenas, um mero recurso composicional, visando, em seu contar, à imagem de um leitor virtual; mais do que isso, ela radica uma concepção cética da vida, elevando o viés irônico à estatura de visão de mundo.

A visão cética que resulta desta narrativa machadiana não é, apenas, uma forma de narrar, mas revela a visão desencantada do Autor diante da condição humana. O humor trágico, a construção irônica e o sarcasmo constituem, na realidade, mediações utilizadas pelo narrador para manter-se distanciado da fragilidade da vida: daí o desconforto, a sensação pessimista, provocados por sua narração.

Em “A Cartomante”, o narrador não se deixa dominar pela tragédia das personagens, demonstrando, de maneira tragicômica, até mesmo sarcástica, a ignorância (ou seria condição?) humana diante das próprias circunstâncias. Por meio desta visão irônica, o universo ficcional rompe com a unilateralidade do contar fidedigno para aliar-se à relatividade da visão cética, e, embasado nesta relativização, o narrador-ironista compõe o mundo de suas vítimas, as personagens, sob o enfoque da representação: “dramaticamente”, suas vítimas se movimentam inconscientes de seus papéis trágicos; assim como o homem, vivem submersas no tempo e no espaço, cegas e limitadas, alegremente (in)seguras de suas condições; enquanto ele, narrador, mobiliza-as livremente e as conduz a seu bel-prazer, pois não se encontra inserido no universo diegético da representação.

Esta ironia dramática parece apresentar uma focalização onisciente que privilegia a personagem Camilo (visão com).¹ A escolha desta personagem, por parte do narrador, para a focalização narratológica poderia fazer presumir uma provável afinidade entre eles, expectativa que, entretanto, não se concretiza. O pensar revelado de Camilo, gradualmente, é submetido às intromissões do narrador, transformando-o em um *ingênuo*. Este desnível entre narração e narrativa salienta, ainda mais, a ingenuidade da personagem, dado que fica claro na passagem em que se apresenta a descrição de Rita. Neste momento, a personagem Camilo faz uma apreciação que é, imediatamente, invalidada pelo juízo de valor que o narrador atribui à sua capacidade crítica, definindo-o como “um ingênuo na vida moral e prática” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 479).

Esta carência de percepção, ou, mesmo, intuição, da personagem Camilo é legitimada no momento em que a personagem, ciente do bilhete do marido de Rita, vai ao encontro de seu assassino sem qualquer temor, graças à ação de uma cartomante. Aliás, a passagem em que Camilo se encontra diante da cartomante para que ela veja seu futuro enfatiza a ingenuidade da personagem:

— As cartas dizem-me...

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

— A senhora restituiu-me a paz ao espírito, disse ele estendendo a mão por cima da mesa e apertando a da cartomante (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 482).

1 Baseamo-nos, aqui, na classificação das visões do narrador proposta por Jean Pouillon (1974): “visão com”, “visão por detrás” e “visão de fora”. Pouillon define a “visão por detrás” como característica da onisciência do narrador, que revela tudo saber sobre a vida e o destino da personagem; a “visão com” se define pelo saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os eventos da narrativa; a “visão de fora”, por fim, se marca pela isenção do narrador, que se limita a descrever objetivamente os acontecimentos, apresentando-os ao leitor.

Vemos a franqueza simplória de Camilo expressa no ato de “estender a mão” e a malícia e a astúcia da cartomante no “olhar de viés, por baixo dos olhos”, atitude típica do malandro, que evita mostrar os olhos para não denunciar sua verdadeira natureza. Camilo torna-se uma grande vítima do narrador: assim como uma personagem dramática encontra-se “consciente” de seu tempo e espaço e conivente com eles, ironicamente, ele também se julga consciente de seus atos, enquanto a narração vai se encarregar de demonstrar a sua total ignorância.

O universo ficcional reflete, desse modo, com o narrador manipulando as personagens a seu bel-prazer, o mundo real, em que o homem, inúmeras vezes, sente-se, à sua revelia, manipulado por uma entidade abstrata, comumente identificada como Deus, transformando, assim, as personagens em marionetes ante a superioridade do ironista.

Como ironista, o narrador espelha três sentimentos básicos de sua condição: a superioridade, a liberdade e o divertimento, estabelecidos por meio da distância narratológica. Por meio de recursos narrativos como focalização, juízo valorativo, velocidade, mecanismos de ação que também são característicos da ironia romântica e da ironia dramática, as personagens (e, algumas vezes, o próprio leitor) são tratadas com certo desdém pelo narrador, como se fossem meros objetos de diversão.

A distância do narrador em relação às personagens vem marcada, também, pelo modo sarcástico de descrevê-las; demonstra a ingenuidade de Camilo ao destilar um tom mordaz na explicação da pseudo-religiosidade da personagem:

Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento; limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 478).

O “digo mal”, na fala do narrador, nada mais é do que uma expressão irônica, utilizada de modo eufêmico para delatar a incapacidade de expressão de sua personagem. A intromissão do narrador insere, neste caso, um certo juízo valorativo em relação aos preceitos e conceitos da personagem.

Percebemos, ainda, este, digamos, desprezo na figuração das personagens Rita e Vilela: a eles o narrador dedica uma visão pejorativa e dissimuladora, respectivamente. Em relação à primeira, apresentada como “dama formosa e tonta”, incapacitada de uma boa retórica, emprega-se a alegoria de uma serpente, repetindo, assim, a imagem de outros contos machadianos: a mulher madura e sedutora empenhada na conquista de um jovem inexperiente.

Quanto à segunda personagem, Vilela, após a anacronia em que apresenta seu passado, o narrador compõe, perfunctoriamente, o perfil da personagem. Apenas alguns sutis comentários fornecem indícios do sentir de Vilela:

A confiança e estima de Vilela continuavam a ser as mesmas. [...] Camilo teve medo, e, para desviar as suspeitas, começou a rrear as visitas à casa de Vilela. Este notou-lhe as ausências.[...] mas daí a algum tempo Vilela começou a mostrar-se sombrio, falando pouco, como desconfiado. [...] podia ser que Vilela conhecesse agora tudo (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 479 - 480)

O discurso apenas sugere, sem afirmar, categoricamente, o conhecimento de Vilela sobre o adultério. Assim como vivem os amantes diante da mesma incerteza do desconhecimento de Vilela em relação a eles, permanece, também, o leitor diante da ambiguidade discursiva. Unem-se, deste modo, personagens e leitores na mesma dúvida.

Vimos que a personagem Rita é focalizada com certa distância e pintada de maneira um tanto quanto ridicularizada, carregando consigo traços antagônicos, pois sua astúcia na conquista de Camilo se contrapõe à sua ingenuidade na crença de uma cartomante. A personagem Vilela, por sua vez, já é mantida em uma significativa distância

narratológica, não se lhe delineando maiores características psicológicas, morais ou ideológicas. O ocultamento do pensar da personagem torna-se fator preponderante para o efeito do ato dramático final, pois é este silêncio, este não-saber, que propicia o elemento surpresa do desenlace. A surpresa plasma uma ironia final, a ironia cósmica, na terminologia de Mücke (1973), ou a ironia do destino, para a sabedoria popular. Assim, a tragicidade final enfatiza a marcante manipulação das personagens e a ironia cósmica do conto.

A inconsciência das personagens diante dos fatos da vida funciona como contraponto com relação à desencantada consciência do narrador, pois destoa do sarcasmo e da incredulidade da sua visão. Talvez se possa dizer que a figura da cartomante resvale na visão cética do narrador, uma vez que seu oportunismo e sua leitura das sutilezas do comportamento para adivinhar o futuro de seus clientes deixem-na distanciada e analítica ante os problemas humanos. A importância, já sugerida no título, completa-se com a sua configuração; a ela é atribuída uma maior contextura: a descrição pormenorizada de sua moradia, sua origem, seus atributos físicos e a insinuação de características espirituais. Na sua figura residem o místico e o lógico, mistério evocado no simples ato de comer uvas passas.² Mas, levando-se em conta toda a história humana e literária, a cartomante torna-se elemento renovador e parodístico na narração de um triângulo amoroso, pois cria uma nova expectativa no seu contar e revela uma das facetas da sociedade vista pela perspectiva romântica.

Deste modo, seu saber transcendental, buscado por seus clientes, nada mais é do que uma ilusão, pois são seu saber racional, sua perspicácia e aguda observação que burlam a confiança ingênua das personagens Camilo e Rita. Sua leitura se faz por baixo dos olhos, enquanto embaralha as cartas; suas observações são contidas pelas reticências, dando-lhe tempo para perceber o problema do cliente e deixando espaço para que este lhe dê indícios da razão de sua vinda.

A imagem da cartomante inserida em uma salinha acima do sótão, mal alumiada por uma janela, envolve a personagem em uma aparente aura mística, aproximando-a de uma sibila: entre os mistérios do Céu e da Terra, surge a figura da cartomante para desvendá-los. A sibila, porém, desnudada pelo olhar irônico, não passa de uma farsante que define o destino dos clientes, os quais, ingênuos seres, se deixam levar por um falso saber. Representam, eles, os seres humanos que, no claro-escuro da sua contingência, apegam-se a fingidos poderes ocultos na busca de explicações e razões para a vida. Assim, a trágica morte final das personagens espelha a culminância da ingenuidade humana.

A mesma ironia, que transforma uma história trágica em narração irônica, e o mesmo humor, que converte a dramaticidade das personagens em ingenuidade, desviam, também, a unilateralidade do épico e a problematização do dramático na obtenção da relatividade do irônico. Não há, aqui, uma única visão dos fatos, como nas versões dos heróis épicos, ou, mesmo, uma angústia latente do herói dramático para uma catarse final. Há, sim, uma relativização quase que integral, abrangendo discurso e personagens.

Pela dualidade da sua estrutura, ao dizer, ao mesmo tempo, uma coisa e seu contrário, a construção irônica destrói a visão simplista, a afirmação categórica, para ressaltar os múltiplos aspectos da realidade, a facetada superfície da verdade. Esta ação desenvolvida evidencia a feição crítica da ironia, pois é por meio dela que se constata a fugacidade de uma verdade, de um conceito, de um valor, muitas vezes aceitos, sem questionamento, como universais.

Esta torção do senso comum e do bom-senso, esta subversão praticada pelo texto machadiano, pode ser facilmente detectada na apropriação dos ditados populares,

2 Salvatore D'Onofrio, em "A ironia do destino no conto machadiano" (1979), ressalta a importância da cartomante neste conto, desenvolvendo uma leitura centralizada na personagem em questão.

numa leitura parodística e às avessas, que parece brincar com o senso comum de forma tal que é como se os preceitos justificassem suas próprias rupturas, como se o senso comum legitimasse sua própria estultice: “Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 479).

O discurso machadiano apropria-se, também, do mecanismo de criação dos provérbios para gerar uma ironia mais coesa: numa linguagem sintetizada e de tom sentencioso, ele utiliza construções frasais menores ou hipotáticas, evocando o tom dos ditados populares, ou para expressar pseudoverdades, ou para concluir um segmento narrativo em tom definitivo. Observemos as frases:

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

Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos, Camilo teve medo, e, para desviar as suspeitas, começou a rarear as visitas à casa de Vilela. Este notou-lhe as ausências. Camilo respondeu que o motivo era uma paixão frívola de rapaz. Candura gerou astúcia. As ausências prolongaram-se, e as visitas cessaram inteiramente (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 479).

O narrador extrapola o universo particular da fábula de Camilo e Rita para tingir seu discurso de tons gerais, como se, ao contar a história, ele outorgasse, a si mesmo, o direito de concluir verdades absolutas sobre o ser humano, deslizando do particular para o geral. Este mecanismo torna-se evidenciado no trecho em que a generalização vai se intensificando até uma afirmação categórica:

Palavras vulgares; mas há vulgaridades sublimes, ou, pelo menos, deleitosas. A velha caleça de praça, em que pela primeira vez passeaste com a mulher amada, fechadinhos ambos, vale, o carro de Apolo. Assim é o homem, assim são as cousas que o cercam (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 479).

As máximas criadas pelo Autor não reforçam os preceitos sociais, não se prendem ao conformismo e à normatividade próprios à limitada visão do homem comum. Muito pelo contrário, o humor negro do Autor rompe com qualquer intuito moral, negando padrões de comportamento, ou pautando-se por uma visão schopenhaueriana, desconstruindo a verdade aparente, sugerindo, ironicamente, os verdadeiros valores humanos.

Vislumbramos, deste modo, nesta narração de Machado, o processo da apropriação, técnica que vai ferver na literatura e nas artes plásticas deste século, na década de 60, segundo lemos em Affonso Romano de Sant’Anna (1988), o que atesta, mais uma vez, a modernidade do nosso Autor. Servindo-se da ironia e da apropriação, chegando às margens da paródia, o Autor, além das máximas apresentadas, emprega uma apropriação maior ainda – maior no sentido da extensão de seu significado para este conto –, talvez, aquela contida no resgate da frase de Shakespeare: “Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 477).

Levando em conta as considerações de Edgar A. Poe (1985) sobre a brevidade e a unidade do conto, é preponderante o fato de que “A Cartomante” seja iniciado com uma fala shakespeariana. Com ela, o narrador evoca o drama, e, logo a seguir, sua dramatização mantém-se em ágeis diálogos travados entre Camilo e Rita. Da mesma forma, as personagens, como heróis dramáticos, movimentam-se confiantes em seus atos. Assim como no drama, este conto machadiano trabalha com a tensão direcionada a uma ideia central, que terá sua resolução no final do ato dramático. As antecipações também acontecem em processo semelhante ao dos oráculos no drama grego, voltadas para a figura do leitor, ou seja, é o leitor quem se depara com os sinais premonitórios da história, corroborando os indícios de uma possível leitura trágica. O próprio discurso incorpora o clima dramático, explicitando-o em pequenos trechos: “Imaginarmente,

viu a ponta da orelha de um drama..." (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 480); "E ele via as contorções do drama e tremia" (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 481).

As mesmas antecipações citadas anteriormente, que podem ser lidas como indícios leitorais, tomam a forma de manifestações irônicas, se considerarmos a segunda intenção do Autor ao apresentá-las. Se não perceber os indícios do drama sugerido no discurso, o leitor pode transformar-se, então, em vítima da ironia do Autor, uma vez que o aspecto trágico do conto é percebido, em sua totalidade, somente ao final.

Apesar do teor dramático da história e da inicial invocação a um drama, o discurso machadiano apodera-se desta dramaticidade para subvertê-la: com suas manipulações irônicas, o narrador transforma o dramático em patético. Se permanecêssemos no campo da narrativa, teríamos a história de um triângulo amoroso em que o drama dá o tom: a tragicidade dos fatos, os diálogos iniciais, as atitudes seguras das personagens e a própria tensão criada no conto são recursos que nos remetem ao drama. Porém a ironia do narrador machadiano irrompe da narração de tal maneira que inverte toda esta visão dramática. Explorando a distância irônica, os fatos são narrados ao bel-prazer do narrador; os diálogos, quando contrapostos às observações da narração, tornam-se meras representações teatrais; as atitudes das heróicas personagens passam a ser vistas como fruto da incapacidade humana, uma vez que elas não apresentam todo o domínio da situação em que estão inseridas. A culminância desta tensão, gerada pelos indícios dramáticos, é aproveitada pelo narrador irônico para a concepção de uma ironia maior na estruturação do próprio conto.

Assim, o narrador machadiano, que, "inspirado" em Shakespeare, parece disposto a contar um drama, acaba por narrar a história patética de Camilo e Rita: suas intromissões não permitem que a catarse se efetue, provocando, na realidade, a mordacidade crítica do leitor. Com suas frequentes intervenções, o narrador acaba por se transformar em um personagem *ad hoc*: concomitantemente aos fatos do enredo, ele, narrador heterodiegético, introduz pequenos comentários, sutis informações, as quais alteram a visão final da narração.

Inversamente ao comportamento das personagens, para quem a vida se desvenda nas cartas de uma cartomante, o narrador machadiano conta sua fábula calcado em olhares, pequenas observações, ínfimos atos humanos, discorridos com sutis e mordazes comentários, como se os pequenos detalhes de um homem desvelassem muito mais do que sua face exposta.

Permanece, no texto, um substrato dramático constante, mas a ironia se apodera desta dramaticidade para transformá-la em humor, que, por sua vez, encontra-se a serviço da ironia cósmica, intensificando o trágico final do conto ao tingi-lo de patético.

Da mesma maneira como o leitor pode, ou não, ser ludibriado pelo narrador machadiano com suas anacronias e ironias, as personagens também sofrem o ludíbrio dos fatos: cabe a Camilo e a Rita acreditarem, ou não, nas previsões da cartomante.

SAES, M. C. The Dramatic in Machado's Irony. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 99 - 107, 2010.

Referências

D'ONOFRIO, S. A ironia do destino no conto Machadiano. In: _____. (Org.) *et al. Conto brasileiro: quatro leituras*. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 11 - 38.

FOUCAULT, M. What is an Author? In: HARARI, J. V. (Org.). *Textual Strategies: perspectives in post-structuralist criticism*. London: Methuen and Co., 1980. p. 141 - 160.

KAUFER, D. S. Irony, Interpretive Form and the Theory of Meaning. **Poetics Today**, Tel

Aviv: Tel Aviv University, v. 4, n. 3, p. 451 - 464, 1983.

MACHADO DE ASSIS, J. M. A cartomante. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992. v. 2. p. 477 - 482.

MÜECKE, D. C. *Irony*. London: Methuen, 1973.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

SÁ REGO, E. *O calundu e a panacéia*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & cia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.