

O olhar sobre uma Cartomante¹

Doutoranda. Wilma Rejane de Almeida (UFPE)²

Introdução

Em 1884, Machado de Assis publicava na Gazeta de Notícias o conto **A Cartomante**, que em 1974 deu título e tema ao filme de Marcos Farias. Pretendemos no presente ensaio investigar as personagens Rita, Vilela, Camilo e a Cartomante, a partir dos aspectos físico e moral, focalizando, principalmente, o modo que o autor e o diretor encontram para exprimir os diálogos urdidos na trama d'A Cartomante.

Uma primeira sobreposição de olhares, o de Machado de Assis e o de Marcos Farias sobre a mesma obra. Duas linguagens – a literária e a cinematográfica –, e a necessidade de entrelaçar essas formas distintas de conceber e compreender seus objetos, campos de experimentação, cuja construção dá-se simultaneamente com o fazer teórico que mobiliza saberes já disponíveis.

Nesse sentido, podemos afirmar que os objetos são discursivizados, pois estão imersos numa atividade cultural emaranhada. A existência deles deve-se à interação entre artista/criação e interlocutor potencial¹. É de se esperar que esses construtos culturais, o conto e a sua tradução para o filme, apresentem-se como maneiras diferentes de narrar o mundo.

Convém, então, cercar-se de um aparato conceitual que explicita os meandros da transposição entre aquelas formas de representar o real, que nos forneça orientações teóricas sobre os recursos técnicos criados e empregados para dar conta dessa nova materialidade, cujo elemento comum às narrativas parece ser o desejo de comunicar experiências a um outro.

Passemos agora aos elementos e percursos que particularizam o processo de transposição do texto verbal para o visual, aqui evidenciado no deslocamento do conto machadiano A Cartomante para a versão fílmica de Marcos Farias. Toda adaptação implica, necessariamente, escolhas que vão desde a seleção dos diálogos (ou ações) que serão dramatizados na película, como também na eleição de estratégias discursivas que melhor traduzam as opções feitas. Haja vista, que uns dos critérios para se avaliar a tradução é a qualidade estética alcançada pela segunda obra, produto da transposição, que pode manter-se fiel ou não à narrativa fonte.

Assim, o diretor pode recorrer aos signos icônico, sonoro e outras soluções para expressar o texto base. Farias optou por conservar o sentido da narrativa de origem, como observaremos a seguir. Outra escolha fundamental, realizada pelo diretor, refere-se ao enunciador fílmico, equivalente ao narrador da linguagem verbal, visto que ambos têm a função de guiar seu público alvo. Cumpre registrar que o enunciador fílmico pode nortear o olhar do seu interlocutor a partir de outras posições, que diferem do lugar de onde o narrador do texto fonte vislumbra os acontecimentos.

¹ Pesquisa realizada com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

² Wilma ALMEIDA, Doutoranda.
(UFPE, Departamento de Pós-Graduação em Letras)
wilreiane@yahoo.com.br

Sabe-se que todo processo de enunciação realiza-se a partir da interlocução entre o artista e o seu receptor potencial. O interlocutor solicitado em ambas as narrativas precisa acionar uma série de informações fornecidas pelas linguagens em questão e pelo contexto (repertório cultural) que o cerca. Terá que reunir as marcas impressas no ato de produção que se configura aqui na transposição do conto para o filme. Essas marcas estão no léxico, nas imagens, nos subtendidos, na música, nos ruídos, na posição da câmera etc, e, nas ideologias subjacentes às escolhas, já que o objeto construído está amarrado ao agente que o refere.

Os efeitos produzidos no destinatário dependem, justamente, da seleção e organização desses elementos discursivos. Na verdade, a interpretabilidade (KOCH, 2004), está condicionada ao reconhecimento desses recursos, bem como à coerência que iremos imprimir aos eventos relatados para que façam sentido.

Nosso olhar sobre a tradução tem procurado somar as reflexões que tratam desse percurso – que aqui se realiza na passagem do texto verbal para o texto cinematográfico que, aliás, já está sendo problematizado, com idéias aceitas pela teoria literária. A partir dessas orientações esperamos observar com mais acuidade as semelhanças e as diferenças que podem existir na feitura das personagens, quando construída com os recursos narrativos das linguagens literária e fílmica.

A segunda perspectiva adotada – a lingüística bakhtiniana – estabelece duas noções axiais para o nosso trabalho, a saber: o conceito de discurso e o de contexto; pressupostos teóricos já incorporados à tessitura do ensaio. O discurso pode ser percebido na relação entre língua/linguagem (ou linguagens) em atividade, onde os componentes lingüísticos, estilísticos e tecnológicos próprios a cada prática discursiva são indispensáveis, na medida em que constituem um recurso de conhecimento, organização e orientação para os interlocutores envolvidos numa dada comunicação. Nesse sentido, podemos dizer que a intenção discursiva de Machado no conto e a de Marcos Farias no filme, realiza-se nos procedimentos lingüístico, musical, sonoro, icônico e outros.

A noção de contexto, as chamadas instâncias ideológicas e sociais, que informa os atos comunicativos tem seu espaço reservado nas análises, pois nos permite atar os variados discursos manifestados num dado horizonte histórico. Contudo, os espaços e tempos que podem fazer parte do “horizonte histórico” de uma obra são difíceis de abarcar, já que dependem do modo como cada autor teceu suas identificações filosóficas, literárias, políticas etc e, é claro, como seu interlocutor potencial percebeu e (re)construiu esses fios. Dito isso, o contexto de um produto artístico inclui não só o momento imediato da sua produção e recepção primeiras, como o passado no qual o produto deitou suas raízes (BAKHTIN, 1999).

A Cartomante: interfaces

O conto **A Cartomante** fala-nos da história de um triângulo amoroso protagonizado por Vilela, Rita e Camilo. Os dois últimos, os amantes, parecem ter seus destinos mediados e influenciados pela fala da vidente.

O narrador inicia a história contando-nos que numa sexta-feira de 1869, Rita conversando com Camilo diz que no dia anterior havia procurado uma cartomante para saber se ele, realmente, a amava, dúvida desfeita pela adivinha.

ela adivinhou o motivo da consulta, antes mesmo que eu lhe dissesse o que era. Apenas começou a botar as cartas, disse-me: ‘A senhora gosta de uma pessoa....’ Confessei que sim, e então ela continuou a botar as cartas, combinou-as, e no fim declarou-me que eu tinha medo de que você me esquecesse, mas não era verdade (MACHADO DE ASSIS, 1998, p. 254).

Camilo riu da moça, pois não cria em tais coisas... Quando criança ele foi **supersticioso** e **religioso**, crenças que sua mãe lhe inculcou. Até que um dia resolveu livrar-se de toda essa **vegetação parasita**. Curiosamente, Camilo não sabia por que negava tudo. Vivia sem formular nenhum argumento sobre sua total descrença. Perante o mundo, Camilo portava-se como um boneco de engonço. Suas ações e as crenças que as sustentavam e as legitimavam dependiam do momento vivido.

O jovem amante parecia não experienciar os ditos conflitos existenciais que no conto estão ilustrados, a nosso ver, na não escolha da profissão e no romance com Rita, esposa de seu amigo. Na verdade, Camilo é susceptível ao meio e, principalmente, as mulheres que participam da trama, isto é, Rita, a cartomante e a mãe. Faltam-lhe alma e idéias próprias. A prova para o nosso argumento encontra-se numa passagem lapidar, qual seja:

Camilo quis sinceramente fugir, mas não pôde. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura; mas a batalha foi curta e a vitória delirante. Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados (MACHADO DE ASSIS, 1998, p. 257).

Quanto a Rita, Camilo não quis tirar-lhe as ilusões, afinal, que mal tinha em acreditar nessas tolices, foram elas que devolveram a Rita à tranquilidade perdida. De qualquer modo, era preciso cautela, pois “era imprudente andar por essas casas. Vilela podia sabê-lo, e depois” (MACHADO DE ASSIS, 1998, p. 254). Rita cuidou logo em dizer que ninguém a seguiu e, aproveitou a deixa para reafirmar o inegável poder da vidente, fazendo Camilo perceber que “havia muita coisa misteriosa e verdadeira nesse mundo. Se ele não acreditava, paciência; mas o certo é que a cartomante adivinhara tudo. A prova é que ela agora estava tranqüila e satisfeita” (MACHADO DE ASSIS, 1998, p. 255).

O narrador nos lembra que a explicação dada a Camilo era uma **tradução vulgar** de Hamlet. É a partir dessa adequação que o narrador na 3ª pessoa, lança suas primeiras pistas, tais como: a história que iremos conhecer pertence ao gênero tragédia que, como qualquer outro tipo estável de enunciado, reflete suas condições específicas de produção e de recepção. E mais, a história d’A Cartomante guarda segredos, talvez, inconfessáveis, cujo desvendamento pode acarretar num julgamento e reparação dos danos. Inferência corroborada pelo narrador e pelas personagens Rita e Camilo, que,

num diálogo, deixam claro que estão vivendo um romance clandestino e, que há uma pessoa, Vilela, o esposo de Rita e amigo de infância de Camilo, que está sendo traído duplamente. Primeiro porque o adultério era condenado religiosamente e socialmente na época. Segundo, a ofensa era contra um amigo que mantinha a confiança e estima de sempre, adverte-nos o narrador.

Lembremos que os enamorados vivem em fins do século XIX, no Rio de Janeiro e, ocupam posições de prestígio. Vilela tornou-se um magistrado; quando retornou a capital, já casado com Rita, trocou a magistratura pela advocacia. Rita era **dama formosa e tonta**, assinala o narrador. Quanto a Camilo, seu pai queria vê-lo médico, “mas o pai morreu, e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranhou um emprego de funcionário público” (MACHADO DE ASSIS, 1998, p. 256).

Há mais uma particularidade no tocante a Camilo “era um ingênuo na vida moral e prática. Faltava-lhe tanto a ação do tempo, como os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos. Nem experiência, nem intuição” (MACHADO DE ASSIS, 1998, p. 256).

Eis aí um comentário cortante, dado suas reverberações no conto. Esse momento da caracterização da personagem apresenta-se como a chave para se compreender as atitudes de Camilo. Como já foi dito, o amante atua de acordo com as circunstâncias. Mais do que isso, todas as decisões são influenciadas pela fala de Rita e pela fala da cartomante. Seus discursos predeterminam o pensar e o agir de Camilo. O aspecto que distingue Camilo, a saber: **um ingênuo na vida moral e pública**, também servirá para reprová-lo socialmente. A condenação de Camilo será tecida pelo narrador a partir desses traços identitários.

Os três compartilham dos gostos socialmente aceitos, por exemplo, passeiam e vão ao teatro com frequência. Às noites reúnem-se, na casa de Vilela, em Botafogo. Foi lá que Camilo ensinou Rita a jogar damas e xadrez e jogavam quase sempre. Ela mal, Camilo

“para lhe ser agradável, pouco menos mal. Até aí as coisas. 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. Um dia, fazendo ele anos, recebeu de Vilela uma rica bengala de presente, e de Rita apenas um cartão com um vulgar cumprimento a lápis, e foi então que ele pôde ler no próprio coração; não conseguia arrancar os olhos do bilhetinho. Palavras vulgares; mas há vulgaridades sublimes, ou, pelo menos, deleitosas” (MACHADO DE ASSIS, 1998, p. 257).

No filme, como mencionamos, o diretor reafirma o sentido da narrativa primeira, como aposta num olhar distanciado, agora, assumido pela câmera que mostra através dos gestos, das atitudes ambíguas, dos elementos usados para compor o cenário e o vestuário, o modo como cada personagem se posiciona no enredo. São esses recursos discursivos que irão qualificar os protagonistas. O recorte adotado permitiu ao diretor demonstrar e valorar as ações das personagens, assim como fez o narrador verbal. Isto quer dizer que a câmera confirma os mesmos conflitos e avaliações inscritos no texto de origem, como veremos adiante.

O vestuário, por exemplo, indica o que foi explicitado. Vilela está sempre de casaca, bengala e, quando está em casa traja-se bem. As cores que usa são sóbrias (o preto, o marrom, o bege e o branco), e reforçam seu porte grave que o faz parecer mais

velho que Rita. Na verdade, Vilela tem apenas 29 anos, mas o bigode, o ar cerimonioso, sua fala firme e as responsabilidades decorrentes da profissão abraçada e da maneira como se preocupa com o social são posturas e emblemas indispensáveis ao juiz Vilela. Contudo, o juiz não ostenta suas qualidades. Pelo contrário, Vilela é apresentado pelo narrador como um homem afetuoso e compreensível com Rita e com o amigo.

A superioridade em relação às demais personagens é, nesse sentido, inquestionável; inferência suscitada pelo discurso do narrador verbal, que, em nenhum momento, avalia negativamente o juiz e, corroborada pelos procedimentos narrativos orquestrados pelo diretor, a exemplo da posição da câmera, cuja perspectiva não diverge do texto de partida. Todas as soluções pensadas foram decisivas para explicitar o discurso que cose a história d'A Cartomante.

Há uma cena, que não foi proposta pelo conto, que exemplifica o interesse pela coletividade, a saber: Vilela sentado numa cadeira próxima a uma mesa, onde estão Rita e Camilo jogando xadrez, comenta um artigo que versa sobre a Lei do Ventre Livre. Dito isso, fecha o jornal, e, acrescenta que o Governo Brasileiro deveria de fato preocupar-se com o cumprimento da lei. Camilo e Rita em resposta à opinião de Vilela, dizem apenas que não entendem e não gostam de política. A câmera mostra que em nenhum momento, os enamorados deixaram de jogar para ouvir o juiz.

Camilo, o mais jovem (26 anos), aparece sempre com cores contrastantes; as calças são quadriculadas ou de listas e os paletós são ora vermelho, azul, verde etc. O diretor do filme realçou bastante o modo como Camilo se veste. O personagem chama mais atenção pelas roupas que usa que pelas feições. Diferentemente, de Vilela e de Rita.

Rita não destoa da moda da época. O penteado, as cores que usa (azul cintilante, amarelo ouro, branco etc), as jóias e os outros adereços harmonizam-se com a beleza e com os traços bem definidos da personagem. As atitudes de Rita sugerem uma mulher que desafia a autoridade masculina. Foi ela quem quis sair da província, pressionando, assim, o marido, bem como tomou a iniciativa de flertar com Camilo. E, finalmente, foi influenciado por ela, que Camilo desesperado procurou a cartomante.

Já na ilustração dos créditos, Marcos Farias adiciona um novo artifício narrativo – a *mise en abyme* prospectiva –, isto é, um enunciado que antecipa (ou ameaça revelar) o que irá ocorrer na narrativa primeira. O cineasta expõe 17 cartas de tarô. Entre elas estão alguns arcanos maiores, ou seja, cartas emblemáticas e outras que ajudarão a construir as personagens fisicamente e moralmente, como também apontarão para o discurso veiculado.

A presença do autotexto (a *mise en abyme*)² nos foi sugerida a partir da simbologia que as cartas selecionadas comunicam, tais mensagens ajustam-se, perfeitamente, com a caracterização das personagens proposta pelo texto de partida e ratificada pela tradução.

Segundo a ordem da exposição das cartas, temos: o imperador, a imperatriz, o mago, a grande sacerdotisa, a estrela, o bobo, o carro, o sol, os amantes, a força, o julgamento, o mundo, a justiça, o eremita, a temperança, a lua e, por fim, a roda da fortuna.

Nem todas as cartas serão aqui analisadas minuciosamente. Concentrar-nos-emos naquelas que simbolizam os arcanos maiores, a saber: o imperador, a imperatriz, o mago e o bobo (ou louco para alguns tarôs). Essas cartas refletem Vilela, Rita, a Cartomante e Camilo, respectivamente. As outras são importantes, sobretudo,

porque acentuam e expõem os traços e as atitudes das personagens, já inscritos, aliás, nos arcanos citados.

Outro aspecto merecedor da nossa atenção é que as cartas como: o carro, o julgamento, a lua, a roda da fortuna, a justiça, o mundo etc profetizam, entre outras mensagens, um grande perigo, a presença de um traidor, de pessoas invejosas, de pessoas que se deixam levar por influências externas. E, ainda, recomendam cautela... Todavia, as mesmas cartas vaticinam um julgamento inevitável, pois nem todas as “pessoas” envolvidas na trama agiram corretamente. É, aí, que a justiça (encarnada na figura de Vilela) e o mundo (a sociedade da época) irão aplicar a punição “adequada”.



Vislumbrando a personagem como um todo, parece-nos possível assegurar que a austeridade, a sobriedade e a lisura são predicados que permeiam boa parte das ações do juiz ou d'O Imperador, carta que o diretor Marcos Farias escolheu para melhor definir a personagem machadiana. Além dessas características, o imperador é reconhecido também por sua capacidade de julgar e de dominar as coisas e as pessoas, a soma desses caracteres compõem o personagem Vilela e a carta do Imperador. Em ambas as narrativas, Vilela mostra-se sempre acolhedor, até, descobrir a traição.

No conto, o desvendamento só ocorre, de fato, no final, isto é, quando Vilela confronta Camilo e Rita. Na versão fílmica, como já tivemos oportunidade de esclarecer, a recorrência à *mise en abyme*, bem como à referência a textos clássicos são procedimentos narrativos que preparam o terreno para que o interlocutor possa reconhecer tanto o tema abordado, quanto o conteúdo do discurso veiculado que está, nesse sentido, ancorado pelas inflexões introduzidas.

Outro aspecto novo que o diretor somou aos diálogos d'A Cartomante, foi à inserção de outro conto de Machado, Noite de Almirante. Este texto entra na história primeira, como um caso que o advogado Vilela refere. Rita tinha acabado de voltar de mais um encontro com Camilo, quando Vilela quis saber o porquê da demora, a esposa enquanto tirava o chapéu e sentava-se, dizia que teve de andar muito para conseguir tomar um tífuri, daí seu atraso. É nessa hora que Vilela fala do caso para Rita. À medida que o evento vai sendo relatado, os fatos vão configurando-se na película, como se Vilela estivesse concretizando-os na mente. Dizia ele, que um marujo (encenado pelo personagem Vilela) partiu deixando seu grande amor (representado por Rita). Mesmo estando ausente durante longo tempo, o marinheiro não parou de sonhar com o dia do reencontro. Os amigos que ouviam a história de amor, falavam que uma noite de almirante o aguardava. De volta ao lar, o marujo viu que a amada não o esperou, como havia prometido, casou-se com outro (“Camilo”). Desenganado... Matou os dois.

O conto machadiano ganhou outro desfecho no filme. No texto de origem, o marinheiro não matou o casal. Ao contrário, já de volta ao cais, preferiu fingir para os amigos que tinha vivido uma grande noite. Já na adaptação, o diretor fecha a história com um fim trágico. Parece-nos que tanto a introdução do conto na narrativa diegética, quanto à mudança operada, podem ser entendidas como uma *mise en abyme* retro-prospectiva, pois tal enunciado tem a função de refletir acontecimentos anteriores (reiterando-os) e eventos que, ainda, serão conhecidos.



A personagem Rita (simbolizada pela carta da Imperatriz), no filme, teve alguns atributos confirmados e intensificados pelo diretor Marcos Farias, como, por exemplo, a **graciosidade**, a **vivacidade dos gestos** e a **boca fina e interrogativa** que o narrador verbal havia observado. Esses predicados foram realçados graças aos recursos visuais que a linguagem cinematográfica dispunha.

Outra faceta destacada pelo diretor foi a sutileza com que Rita manipula Camilo, a ponto de enredá-lo na teia da cartomante. Daí, quando o *ragazzo innamorato* recebe o bilhete de Vilela que dizia: “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora” (MARCOS FARIAS, 1974; MACHADO DE ASSIS, 1998), agita-se tanto que “(do) fundo das camadas morais emergiram alguns fantasmas de outro tempo, as velhas crenças (...). (...) Depois fez um gesto incrédulo: era a idéia de ouvir a cartomante” (MARCOS FARIAS, 1974; MACHADO DE ASSIS, 1998). O episódio citado prova como Rita e a cartomante possuem qualidades indispensáveis para fazer a narrativa caminhar, a saber: a beleza e o talento para seduzir e persuadir.



A imagem utilizada para espelhar Camilo (O Bobo ou O Louco) acabou aprisionando a personagem. Desde a primeira cena (quando Camilo vai buscar o casal na estação), até as últimas (visita à cartomante e ida à casa de Vilela), Camilo é tomado como um palhaço, a princípio por conta das suas roupas excêntricas. Em nenhuma passagem do conto, Camilo teve seu estilo apontado. Toda a intervenção do narrador centrou-se, unicamente, na identidade moralmente vacilante e imatura do amante, que, como frisamos, confirmou-se na narrativa fílmica. Marcos Farias, quando dá a entender, na ilustração dos créditos, que Camilo é o bobo, suposição que vemos firmada ao longo da película, sugere, insistentemente, ao espectador a imagem de um homem jovem que veste roupas coloridas, que passeia sem rumo... Segurando um saco em uma das mãos, que pode conter ou a experiência acumulada, ou os erros cometidos e não ponderados.

Deixamos para individualizar a cartomante (ou O Mago) por último, já que seu discurso norteia grande parte da história, pois suas falsas revelações influenciam os atos de Rita e, particularmente, os de Camilo. Vimos que o diretor imprimiu novos contornos à personagem Camilo. Quando partiu para definir fisicamente a cartomante o diretor também divergiu da proposta machadiana. Os valores negativos foram reafirmados (a má fé, o charlatanismo), mas, a nosso ver, ganharam mais destaque com a descrição física do diretor.



Na narrativa fonte, o ambiente que cerca a vidente é perscrutado pelo olho do narrador. Após receber o bilhete de Vilela, Camilo é assaltado por dúvidas de tempos idos e, ainda, confrontado com um pequeno obstáculo, a rua por onde tinha que passar para ir à casa de Vilela, estava “atravancada com uma carroça, que caíra” (MACHADO DE ASSIS, 1998, p. 259). Essa singular ocorrência fez o jovem lembrar-se da

cartomante, pois, a mesma rua, levava à “morada do indiferente Destino” (MACHADO DE ASSIS, 1998, p. 260). Resolvido o bloqueio, Camilo

pensou rapidamente no inexplicável de tantas coisas. A voz da mãe repetia-lhe uma porção de casos extraordinários, e a mesma frase do príncipe de Dinamarca reboava-lhe dentro: ‘Há mais coisas no céu e na terra do que sonha a filosofia...’ Que perdia ele, se...? (MACHADO DE ASSIS, 1998, p. 260).

Foi, aí, que decidiu procurar a cartomante... Quando percebeu, já estava subindo a escada. Havia pouca luz, os degraus estavam gastos e o corrimão pegajoso. Bateu à porta, mas ninguém apareceu de imediato. Pensou em desistir, porém não podia, precisava saber o que o esperava. Depois de três pancadas, a vidente surgiu. Camilo disse que queria consultá-la...

Ela fé-lo entrar. Dali subiram ao sótão, por uma escada ainda pior que a primeira e mais escura. 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 fé-lo sentar diante da mesa, e sentou-se do lado oposto, com as costas para a janela, de maneira que a pouca luz de fora batia em cheio no rosto de Camilo. Abriu uma gaveta e tirou um baralho de cartas compridas e enxovalhadas. Enquanto as baralhava, rapidamente, olhava para ele, não de rosto, mas por baixo dos olhos. Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com olhos grandes sonsos e agudos” (MACHADO DE ASSIS, 1998, p. 261).

Afora, a dúvida que corroí Camilo, só desfeita, após, a revelação de um futuro feliz, as outras experiências não são tão esmiuçadas na tradução. É claro, que o cenário onde se dá o encontro de Camilo com a cartomante é capturado com maestria pela câmera, que se move, de acordo com o projeto do diretor e impressões do narrador verbal. Mas, o que, realmente, particulariza a narrativa cinematográfica são a descrição física e as atitudes ambíguas da cartomante.

No filme, quem abre a porta para Camilo é uma mulher jovem, muito bonita. Uma italiana morena, magra, de cabelos pretos longos, de olhos negros bem marcantes. Veste uma saia típica de cigana com uma blusa que deixa o ombro à mostra. Esses detalhes aumentam a sensualidade que está corporificada no jeito de andar, nos gestos, no olhar oblíquo, pois a “cigana” não encara diretamente Camilo. É sempre pelo canto do olho que a vidente esquadrinha o jovem.

A advinha dirige-se até uma cômoda, onde estão guardadas as cartas, enquanto isso, Camilo espera apreensivo de pé. A vidente aponta para a mesa, o jovem senta-se à sua frente; a pouca luz incide diretamente no seu rosto, de modo que a cartomante apreende o semblante pesado e amedrontado do personagem.

Depois de embaralhar as cartas, ela pede a Camilo que corte o baralho... Mas, com a mão esquerda e, diz:

“– Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto... Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo. – E quer saber, continuou ela, se lhe acontecera alguma coisa ou não... – A min e a ela, explicou vivamente ele (...). (...) As cartas dizem-me... (...) Então ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem

a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo. (...) – A senhora restituiu-me a paz de espírito. (...) – Vá, disse ela; vá, ragazzo innamorato...” (MARCOS FARIAS, 1974; MACHADO DE ASSIS, 1998).

O diálogo travado entre a Cartomante e Camilo, ou melhor, conduzido a partir das impressões que Camilo deixa escapar, é reproduzido quase que integralmente, exceto, por alguns pequenos, porém, decisivos detalhes, tais como: depois de afirmar que Vilela não sabia de nada e, assim, dar por “terminada” a consulta, a vidente, que, desde o início do jogo, está encantando o jovem homem, isto é, seduzindo-o por meio dos gestos, das respostas (falsos presságios), que, obviamente, procuram entrar em sintonia com o desejo de Camilo, com o fim de ganhar a adesão e fé do rapaz, muda de postura, passa a fitá-lo diretamente. Durante todo tempo do filme, a câmera manteve-se afastada, mas, a partir de agora, ela fecha-se nos dois. Nesse instante, eles se olham, à medida que vão aproximando as mãos, os rostos, como se fossem beijar... A câmera pára nessa cena, como se estivesse esperando por algo... Mas, novamente, recua, acompanhando o movimento das personagens que se levantam da mesa.

A cartomante, já de pé, sorrir para Camilo, enquanto come passas... O jovem, agora, ansioso para ir embora, precisa pagar a consulta, mas não tem idéia do preço.

“– Passas custam dinheiro, disse ele afinal, tirando a carteira. Quantas quer mandar buscar? (...) – Pergunte ao seu coração, respondeu ela. Camilo tirou uma nota de dez mil-réis, e deu-lha. Os olhos da cartomante fuzilaram. O preço usual era dois mil-réis” (MARCOS FARIAS, 1974; MACHADO DE ASSIS, 1998).

Camilo vai o mais rápido que pode ao encontro do amigo, não devia tê-lo feito esperar tanto. Agora, sabia que o motivo do bilhete era outro. Não tinha nada a ver com ele e com Rita, os dois estavam a salvo. Camilo chega à casa de Vilela, mal bate à porta, o juiz já faz um sinal para que ele entre. Vilela está transtornado, nem sequer fala. Se, antes, apresentava-se impecável, agora, está com a camisa meio aberta e os cabelos desalinhados. Entretanto, nada chama a atenção de Camilo, afinal, a cartomante garantiu que **o terceiro nada sabia**, não havia com o que se preocupar. Caso, ela tivesse previsto o pior, Camilo jamais teria ido ao encontro do juiz. No entanto, a vidente que já tinha demonstrado seu dom, Rita era, por assim dizer, a prova viva das verdades ocultas que a cartomante revelava. Na sala, Camilo encontra Rita morta. Desesperado, grita e olha para Vilela, que o mata.

Parece-nos, que os procedimentos discursivos idealizados pelo diretor Marcos Farias, para dar conta da história d’A Cartomante, alcançaram não só recriar os diálogos da narrativa literária, mas imprimiram a partir das modificações efetuadas, como: o enxerto de outro texto e os tipos de *mise en abyme*, por exemplo, efeitos diferentes no público. O êxito de todas as soluções está, justamente, na coerência da construção e na verossimilhança obtidas pela tradução. Dissemos, no início do ensaio, que esses recursos só se concretizam com a colaboração do interlocutor. Daí, a coerência e a verossimilhança são efeitos experimentados graças à intenção discursiva do diretor, do autor e, finalmente, do decodificador solicitado.

As estratégias construídas têm por objetivo evitar interpretações não autorizadas pelo (con)texto, afinal de contas, depois das pistas lançadas e reiteradas, podemos dizer que as escolhas realizadas pelo diretor apontam para duas direções. A primeira, diz respeito à sustentação do sentido da narrativa verbal. A segunda reforça a primeira

assertiva, isto é, as chances de compreensão da história narrada são aumentadas, uma vez que a *mise en abyme* (estratégia predominante na película), sugere um possível desdobramento de algum elemento da diegese. Vimos que os artifícios discursivos instaurados realçaram o tema da história, em outros termos, o adultério, a traição de uma amizade e, por fim, o veredicto para esses atos. Essa intervenção despertou outro efeito no espectador, ela iluminou cenas que ficaram eclipsadas pela diegese, haja vista que grande parte das ações (ou diálogos) é rasurada pela ambigüidade que figura em ambas as narrativas.

Referências Bibliográficas

- [1] A Cartomante. In: ASSIS, Machado de, 1839-1908. **Contos**: uma antologia, vol. II. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 254-263.
- [2] BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. 9ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- [3] DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e Autotexto. In: **Poétique**, Revista de Teoria e Análise Literária – Inter textualidades. p.51-76, 1979.
- [4] KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Argumentação e linguagem**. 9.ed. São Paulo: Cortez, 2004.

Filmografia

- [1] FARIAS, Marcos. **A Cartomante**. 1974.

¹ Estaremos tomando como sinônimos os termos público potencial, receptor, interlocutor e destinatário. Sabemos que historicamente esses nomes estão atrelados a orientações teóricas distintas, entretanto, para fins desse trabalho, parece-nos possível aproximá-los sem prejudicar a compreensão do mesmo, uma vez que nosso interesse é argumentar a favor de leitores ativos que são responsáveis também pelo sentido da obra.

² Foi Lucien Dällenbach, em 1977, que apresentou a tipologia mais completa, até os dias atuais, sobre *mise en abyme*, ou narrativa especular. O autor concebe a *mise en abyme* como uma modalidade distinta de intertextualidade, um autotexto particular. Nas palavras de Dällenbach, “Circunscrito pelo conjunto das relações dum texto consigo mesmo, o setor do autotexto pode ser especificado pela multiplicação de dois pares de critérios, desde que o autotexto seja definido como reduplicação interna, que desdobra a narrativa toda ou em partes sob sua dimensão literal (a do texto entendido estritamente) ou referencial (a da ficção)” (Dällenbach, 1979, p. 52).