

## AS ARTES VISUAIS EM OBRAS MACHADIANAS

### VISUAL ARTS IN MACHADO'S WORKS

Gislane Gonçalves Silva  
Mestre em Ensino de Língua e Literatura  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins  
(gislane.silva@ifto.edu.br)

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é apresentar uma proposta de estudo do texto literário, mais especificamente os textos de Machado de Assis, sob a perspectiva dos estudos interartes. O trabalho inscreve-se na metodologia bibliográfica, pois discute a relação entre a literatura e as artes visuais aportado em teóricos dessa área, como Bastide (2006) e Sträter (2009). Optou-se por uma pesquisa de cunho teórico no intuito de problematizar as questões aqui referidas. Com base nas discussões suscitadas, compreende-se que a relação entre o verbal e o visual pode se constituir em possibilidade teórica e de análise das obras machadianas.

**Palavras chaves:** Literatura. Artes Visuais. Machado de Assis.

**ABSTRACT:** The objective of this work is to present a proposal for literary text study, more specifically Machado de Assis' texts, from interart studies perspective. This work fits into bibliographical methodology, as it discusses the relationship between literature and visual arts contributed by such theorists as Bastide (2006) and Sträter (2009). We opted for a theoretical work to problematize the issues mentioned here. Based on the discussions raised, it is understood that verbal and visual relationship can constitute a theoretical possibility and analysis of Machado's works.

**Keywords:** Literature. Visual arts. Machado de Assis.

### Considerações iniciais

É sabido que a relação que se estabelece entre literatura e artes visuais, sobretudo entre literatura e pintura, não é recente.

Desde os tempos remotos aos nossos dias atuais tem havido mútua compreensão e correspondência entre a pintura e a poesia. Ideias foram expressas por meio de pinturas não só nos hieróglifos egípcios como através de uma longa e assaz copiosa tradição simbólica (PRAZ, 1982, p. 2).

Essa relação é tão antiga que, ao estabelecê-la, sempre se recorre ao postulado de Simonides de Cós, “a pintura é poesia muda, poesia é pintura falante” (GONÇALVES, 1994, p. 26), e ao de Horácio, *Ut pictura poiesis* (o poema é como um quadro). Apesar de o intuito primeiro de tais postulados não ser necessariamente conferir à pintura e à literatura *status* de artes irmãs, acabaram influenciando as práticas de pintores e escritores. Dessa forma, os pintores começaram a se inspirar na literatura, e os escritores a buscar inspiração na pintura. Praz (1982) cita alguns

exemplos da influência mútua entre pintura e literatura. Entre os exemplos estão a descrição que Homero fez do escudo de Aquiles e as passagens de Keats, inspiradas em Ticiano e Poussin.

A correspondência, entre as artes, encontra-se há séculos presente nas obras de diversos escritores, todavia o estudo acerca da relação que se pode estabelecer entre um texto literário e uma pintura ainda é escasso. Mas em que pese essa escassez, muitos autores encontram na correspondência interarte uma forma diferente de abordagem. Resultando em inúmeras maneiras de abordar a relação palavra e imagem, literatura e artes visuais.

Os romancistas, por exemplo, introduziram extensas descrições e, a partir delas, o leitor é capaz de visualizar o que está sendo descrito, como se estivesse diante de uma pintura. Já os concretistas fizeram da própria poesia uma imagem. Dessa forma o texto é verbovisual, permitindo e requerendo que o leitor seja capaz de lidar com duas linguagens distintas, mas que se complementam rumo à construção de sentidos mais coerentes.

Evidentemente os traços analógicos entre dois objetos de pesquisa são portas fundamentais para que se possam adentrar camadas mais sutis, mais complexas, que muitas vezes nos conduzem a resultados fecundos. Daí a complementação de Umberto Eco às palavras de Roman Jakobson: as relações analógicas mais fecundas consistem em portas de entrada para que se detectem *modelos estruturais* mais rigorosos que, na verdade, vão buscar correspondência, equivalências *homológicas* entre estruturas distintas (GONÇALVES, 1997, p. 58, grifos do autor).

Nesse sentido, a relação entre a literatura e as outras artes ocorre de diversas formas, tais como por meio da proximidade e similitude. Entretanto, é preciso estabelecer correspondências fecundas entre a linguagem verbal e a linguagem visual. Desse modo, evita-se um estudo simplista e reducionista que acaba por limitar a construção de sentidos por parte do leitor. Ademais, é preciso pensar de que forma o estudo interarte contribui para o conhecimento literário, artístico e humano do leitor.

Relacionar a literatura com as outras artes é importante para a leitura à medida que permite ao leitor perceber que ele poderá compreender um pouco mais cada um desses campos. Além disso, há a possibilidade de o leitor entender que a literatura e a pintura, por exemplo, são artes que dialogam entre si e com outras

artes e que, apesar do diálogo, conforme Gonçalves (1997), os sistemas artísticos se fazem presentes na obra, apresentando suas especificidades. Dessa maneira, ao ler um texto que, de alguma forma, estabelece correspondência interarte, o leitor terá a oportunidade de compreender o ato de ler como movimento que o leva para “dentro” e para “fora” do texto.

Existem duas direções básicas para as quais se move nossa atenção no ato de leitura do signo verbal, isto é, para um movimento *centrífugo* e para um movimento *centrípeto*, correspondendo o primeiro ao movimento externo da leitura, em que os signos nos reportam para as coisas que significam, e o segundo ao movimento interno, no qual tentamos determinar com as palavras o sentido da figuração verbal mais ampla que elas formam (GONÇALVES, 1997, p. 62, grifos do autor).

Ao lidar com os aspectos relacionais que ocorrem entre linguagens distintas, o leitor terá a possibilidade de compreender que a correspondência interarte permite uma percepção mais ampla dos sentidos do texto, bem como das artes visuais. Afinal, de acordo com Gonçalves (1997), o universo pictórico ganha vida interpretativa ao ser movido pelo universo da ficção verbal, e vice-versa.

### **A visualidade em Machado de Assis**

Lajolo (2006), no livro **História de quadros e leitores: antologia de contos contemporâneos**, apresenta nove contos de escritores brasileiros, entre eles Moacyr Scliar e Ferreira Gullar. Nessa obra, o leitor se depara com textos cujas narrativas foram criadas a partir de aspectos pictóricos, como uma pintura ou uma fotografia. Além desses escritores, há referências a alguns artistas plásticos, tais como Benedito Calixto e Lasar Segall. O livro organizado por Lajolo é um pequeno tratado sobre os possíveis diálogos entre imagem e texto, que oferece ao leitor inúmeras possibilidades de atribuições de sentidos, pois abre espaço para o universo artístico e imaginário.

Lajolo (2006) bebe da fonte de Simonides de Cós, pois, logo na apresentação, faz referência ao pensamento do poeta grego ao intitular o capítulo de **A pintura é poesia muda e a poesia é pintura que fala**. É nesse início que a autora apresenta o **Soneto Circular**, de Machado de Assis, e o quadro de Roberto Fontana, pintado em 1882, intitulado *La donna de legge* – A dama do livro. Foi a

partir da pintura de Fontana que Machado compôs o seu soneto. Ambos retratam uma bela mulher ruiva com um livro.

#### Soneto Circular

A bela dama ruiva e descansada,  
De olhos longos, macios e perdidos,  
C'um dos dedos calçados e compridos  
Marca a recente página fechada.

Cuidei que, assim pensando, assim colada  
Da fina tela aos flóridos tecidos,  
Totalmente calados os sentidos,  
Nada diria, totalmente nada.

Mas, eis da tela se despega e anda,  
E diz-me: - “Horácio, Heitor, Cibrão, Miranda,  
C. Pinto, X. Silveira, F. Araújo,

Mandam-me aqui para viver contigo.’  
Ó bela dama, a ordens tais não fujo.  
Que bons amigos são! Fica comigo  
(ASSIS *apud* LAJOLO, 2006, p. 8).

O soneto remete o leitor a uma obra visual, que é determinante para a atribuição de sentidos ao texto. Logo na primeira estrofe, Machado apresenta a descrição de uma mulher ruiva que está num estado reflexivo, pois tem “os olhos longos, macios e perdidos”.

O quadro foi um presente de amigos de Machado de Assis que são nomeados no soneto. O escritor, para lhes agradecer pelo presente, escreveu o texto e entregou uma cópia para cada amigo. Um dos amigos acabou publicando o texto machadiano na **Gazeta de Notícias**, jornal carioca da época. Segundo Lajolo (2006), o interesse de Machado pela tela deu-se num dia de passeio pela Rua do Ouvidor. O escritor encantou-se pela tela, que se encontrava na vitrine de uma loja. Hoje a obra é parte integrante do acervo machadiano.

O poema dedicado à pintura de Fontana não deixa dúvida que há um entrosamento entre o quadro e o texto. O poema descreve a moça do quadro, suas características físicas – “a bela dama ruiva [...] De olhos languês, macios e perdidos” –, bem como sua posição – “assim colada [...] Da fina tela aos flóridos tecidos”. Todavia, ao se visualizar o poema e o quadro, compreende-se que Machado foi além da descrição da imagem. O escritor acaba por agradecer nominalmente os amigos que o presentearam. Dessa forma,

como que para sublinhar a delicadeza do presente, o narrador do soneto (sim, há um narrador, pois que há uma história...) dá voz à imagem feminina representada na tela. Em sua imaginação, *a bela dama ruiva e descansada*, despregando-se do quadro, caminha até ele e lhe transmite o recado dos amigos: foi por eles enviada para fazer companhia ao escritor. Este, desvanecido pela beleza da dama e pela delicadeza do gesto, pede-lhe que fique (LAJOLO, 2006, p. 10, grifos da autora).

Nesse sentido, o autor dá voz à mulher ruiva, pois essa, na imaginação do escritor, torna-se real e lhe transmite o recado dos amigos. Esse poema é um exemplo do parentesco entre a palavra e a imagem, diminuindo a distância que por ventura possa existir entre literatura e artes visuais nas obras de Machado de Assis.

Nos romances, Machado de Assis também atentou para a utilização dos aspectos pictóricos como estratégia literária para evitar descrições exaustivas. No seu primeiro romance, **Ressurreição**, publicado pela primeira vez em 1872, a história da gravura mencionada confunde-se com a história e características dos personagens. Atente-se para a seguinte passagem:

Ela é extremamente caprichosa, e mais ainda que caprichosa, é amante de coisas d'arte. Há dias fui achá-la aborrecida. Interroguei-a; nada me quis dizer. Pela conversa adiante falou-me duas ou três vezes numa gravura que vira na Rua do Ouvidor, e que o dono vendera quando ela lá voltou, disposta a comprá-la. O assunto era o mais ortodoxo possível: a Israelita Betsabé no banho e o rei Davi a espreitá-la do seu eirado. [...] A gravura creio que era finíssima; [...] a figura de Betsabé era a cópia exata das suas feições (ASSIS, 1994, p. 66-67).

Nesse excerto, assim como no soneto aqui analisado, há menção à Rua do Ouvidor. Essa era uma rua movimentadíssima do Rio de Janeiro do século XIX, era o ponto de encontro de intelectuais, pois havia ali lojas, livrarias, jornais, confeitarias etc. Além disso, observa-se que na passagem transcrita há referência a uma gravura, que não foi colocada aleatoriamente na narrativa. Ela remete a uma série de significações e relações com a história que está sendo narrada. A viúva da obra literária é a própria concretização literária de Betsabé, tão desejada pelo rei Davi; esse se liga à imagem de Luis Batista, que está sempre à espreita da viúva.

Apesar de a tela mencionada não ser referenciada, o leitor pode recorrer às pinturas que representam a cena em questão, como a representação da cena no quadro de Rembrandt (1654). Ao ler o texto e associá-lo à tela, o leitor abrirá novas possibilidades de compreensão tanto da obra literária quanto da obra pictórica.

Estabelecer tais relações torna possível um horizonte interpretativo cada vez maior e fecundo.

O recurso de utilizar uma imagem, nesse romance, é uma forma de o escritor não precisar se dedicar a descrições exaustivas, que podem cansar o leitor. E o romance primeiro de Machado rompe justamente com a técnica das longas descrições adotada pelo nacionalismo literário.

É possível verificar em outras obras machadianas o paralelo entre as artes. Em alguns textos o autor é mais explícito que em outros, no que tange à relação interarte. No livro **Tempo reencontrado: ensaios sobre arte e literatura** (2012), mais especificamente no ensaio **De um capítulo de Esaú e Jacó** ao painel do último baile, Alexandre Eulálio aborda essa e outras questões.

Para exemplificar as possibilidades de interação entre a literatura e a arte visual, o autor utiliza o capítulo XLVIII do romance **Esaú e Jacó**, de Machado de Assis, e a tela de Aurélio Figueiredo, intitulada **O último baile da Monarquia**. Tanto o capítulo quanto a tela fazem referência ao Baile da Ilha Fiscal que aconteceu seis dias antes da Proclamação da República. Ao abordar a relação entre as artes, Eulálio (2012) afirma que o leitor poderá perceber que os personagens machadianos encontram-se na tela:

[...] no centro, um pouco à esquerda, não é difícil identificar Flora, com o leque meio aberto, seu fino perfil que quase cobre o de Pedro; Aires conversa com ambos, irônico e deferente. Bem ao lado, Santos e Natividade na companhia de um conhecido não identificado, e mais além, a robusta silhueta de Dona Cláudia, junto a Baptista, seu marido (EULÁLIO, 2012, p. 130).

Segundo Eulálio (2012), nesse caso, é o pintor que vai buscar na obra de Machado de Assis um dos seus quadros mais ambiciosos, “que aliás ele interpreta e instrumentaliza numa direção discursiva e moralizante afinal oposta ao espírito da análise sardônica machadiana” (p. 141).

O pintor, provavelmente, toma como modelo o capítulo do romance. A relação entre a literatura e pintura, nesse caso, ocorre por causa de um capítulo que é mais alusivo que descritivo, mas que instigou o artista a produzir sua tela. O fragmento que serviu de referência para Aurélio Figueiredo foi aquele que trata do baile oferecido pelo governo do Império aos oficiais chilenos do encouraçado Almirante Cochrane. Machado apresenta apenas algumas pinceladas, pois, como

visto anteriormente, não é dado a descrições extensas, mas as poucas linhas já são suficientes para que o pintor construa a sua obra:

[...] em todo o episódio na verdade só existem raras linhas de sugestão ambiental: traços concisos que procuram apenas inculcar o ambiente festivo da ilha encantada que um instante se iluminou como lugar falazmente mágico. No entanto esse breve toque foi decisivo para Aurélio de Figueiredo [...] (EULÁLIO, 2012, p. 143 – 144).

O pintor transpôs, com tudo que a transposição acarreta, um evento narrativo para a pintura, nela ele acaba consolidando a teia narrativa e da ação para imprimir na tela o caráter temporal da narração do episódio:

No romance o que importava era a verbalização do movimento alegórico, no quadro tentou-se [...] a visualização do mesmo movimento, que também procurou não abdicar da complexidade e ambiguidade do seu próprio código (EULÁLIO, 2012, p. 149).

Apesar de Machado de Assis economizar nas descrições, reservando-as para revelar algo sobre o enredo ou para a compreensão de aspectos essenciais dos personagens, é possível estabelecer relações entre a escrita desse autor e a visualidade, representada pela pintura, fotografia etc. Mas a correspondência entre o verbal e o visual, em Machado, é permeada por uma “presença quase alucinante de uma ausência” (BASTIDE, 2006, p. 418).

Bastide (2006), no texto **Machado de Assis, paisagista**, indo de encontro a algumas posturas críticas, entre elas a nacionalista, que acusa uma ausência da paisagem brasileira, afirma que a nossa natureza permeia sim a narrativa machadiana. Todavia ao invés de apelar para longas descrições, Machado utiliza-se de uma descrição delicada que só tem sentido de ser na relação com a ação narrativa e com os personagens, ou seja, o autor “tratou a natureza exterior não como objeto de descrições explícitas, mas como matéria-prima para a construção literária” (OLIVEIRA, 2011, p. 25).

A paisagem em Machado é evocada sutil e dissimuladamente. Dessa maneira, não se pode falar em falta da paisagem ou da sensibilidade brasileira. Não é porque o autor não permeia sua obra de descrições que a paisagem do país não se encontra nela.

Segundo Bastide (2006), Machado era capaz de descrições convencionais. Exemplo disso são as descrições encontradas na sua poesia, mais especificamente

nas Americanas. Na poesia, Machado, como ele mesmo afirmou, libertou esse outro lado da sua personalidade. Como prosador é que ele amadureceu sua escrita; é na prosa que “algumas linhas lhe chegam para pôr diante de nós uma doce paisagem marítima” (BASTIDE, 2006, p. 418).

No conto, as descrições mostram-se mais sutis, pois, naturalmente, é preciso que haja uma extensão proporcional da descrição em relação à extensão da narrativa. Por isso, a paisagem deve ter “significação e finalidade próprias, que sirva para facilitar a compreensão dos homens ou auxiliar o desenrolar da ação, e não seja um mero quadro rígido” (CANDIDO, 1996, p. 106).

Para explicitar que a leitura das palavras propicia a leitura da imagem e que a paisagem aparece em Machado por meio do enredo e personagens, e não por meio de descrições exaustivas, Bastide (2006) toma como exemplo o conto machadiano intitulado **O Enfermeiro**:

Sem nenhum pitoresco, sem digressões, nem alusões ao meio, toda a oposição entre o litoral e o sertão mineiro se descobre na simples mudança dos gestos, na loucura sombria que sobe, numa espécie de surda angústia que terminará em crime [...] Porque a natureza se confunde com o herói (BASTIDE, 2006, p. 425).

O excerto anterior reforça a ideia de que o leitor não reconhece a paisagem em Machado de Assis por meio de uma descrição minuciosa, o leitor é instigado a perceber, a reconhecer a paisagem por meio da ação e/ou dos personagens machadianos.

Não é apenas no conto que Machado torna-se um esmerado paisagista. Ele também utiliza esse processo nos seus romances, entre eles **A mão e a luva**, **Dom Casmurro** e **Quincas Borba**. Atentando-se para os romances citados anteriormente, percebe-se que Machado “descreve” a paisagem marítima. Bastide (2006) cita o exemplo da personagem Sofia, que buscava ouvir a voz do amado:

A noite era clara; fiquei cerca de uma hora, entre o mar e a sua casa. A senhora aposto que nem sonhava comigo? Entretanto, eu quase que ouvia a sua respiração. O mar batia com força, é verdade, mas o meu coração não batia menos rijamente (ASSIS, 1891, p. 54).

Por essa citação, depreende-se que a paisagem confunde-se com as aflições da personagem. Os elementos descritos entrelaçam-se com o estado de espírito de Sofia. Dessa forma, a descrição aqui não é gratuita.



Em romances como **Quincas Borba** e **Esaú e Jacó**, Machado de Assis utiliza-se de figuras históricas para aludir ao perfil e à personalidade dos personagens. Em **Quincas Borba**, as artes visuais são referenciadas por meio de um busto de Napoleão III, uma gravura da Batalha de Solferino e um retrato da imperatriz Eugênia. Todas essas referências estão no gabinete de Rubião.

O barbeiro relanceou os olhos pelo gabinete, onde fazia a principal figura à secretária, e sobre ela os dous bustos de Napoleão e Luís Napoleão. Relativamente a este último, havia ainda, pendentes da parede, uma gravura ou litografia representando a *Batalha de Solferino*, e um retrato da imperatriz Eugênia (ASSIS, 1994, p. 118, grifos do autor).

O busto de Napoleão III mantém relação com o personagem Rubião, pois esse acredita ser o imperador francês; a batalha representa a luta do personagem; e o retrato de Eugênia relaciona-se com Sofia, a amada de Rubião. Todas essas referências ao visual são metáforas para que o leitor compreenda que as referências ligadas à narrativa correspondem a um processo metafórico que alude à postura do brasileiro diante das mudanças que estavam ocorrendo na época.

Em **Esaú e Jacó**, Machado também se utiliza de figuras históricas para evidenciar a relação de ódio entre os irmãos Pedro e Paulo. Para isso, o escritor faz referências a Luis XVI e a Robespierre, dois inimigos franceses. Por meio da menção a essas figuras, o autor permite que o leitor entenda melhor a personalidade dos personagens, compreendendo a história de inimizades entre Pedro e Paulo, que brigam por tudo, desde retratos até questões amorosas.

Machado de Assis evoca, sem as extensivas descrições, paisagens, aromas, sons, sensações, mas o faz de forma que a presença encontre-se também na ausência. Então, o leitor precisa estar atento para as sutilezas do que está sendo descrito, para ação e para os personagens. Desse modo, ele será capaz de “ver” a paisagem nas obras machadianas.

Machado de Assis não busca compor um quadro rígido quando descreve uma paisagem ou quando menciona uma pintura. O autor se utiliza desses recursos para que o leitor tenha maiores possibilidades de compreender a narrativa. No ensaio **Instinto de Nacionalidade**, Assis (1999) deixa evidente que o escritor pode alimentar um sentimento de pertencimento ao seu país, mas isso não justifica a utilização de descrições exaustivas de sua paisagem. Devem-evitar os exageros

descritivos, afinal, para Machado, é preferível adotar descrições mais curtas da paisagem, desde que elas se relacionem com os personagens e suas ações.

Machado também estabeleceu relações entre a literatura e a visualidade de maneira mais explícita, utilizando-se da pintura, fotografia, escultura para compor suas obras. Abaixo serão apresentados alguns exemplos de como esses elementos se inserem na obra machadiana, contribuindo para um estudo baseado na correspondência interarte.

A fotografia assim como a pintura está presente em algumas obras de Machado de Assis, nelas assumindo papel importante. Entre essas obras está **Dom Casmurro**. A fotografia acaba por ser um artefato que evoca o passado e também aparece como prova da suposta infidelidade de Capitu, esposa de Bento Santiago, o narrador.

Em *Dom Casmurro*, particularmente, é através do olhar voltado para as imagens do passado que o narrador busca a verdade e a unidade entre o que foi e o que se tornou, assim como entre o que parece ser e o que é (CARVALHO, 2011, p. 52, grifos do autor).

O narrador tenta, por meio da reconstrução do passado, compreender o presente, buscando desvendar o que teria acontecido para que o seu casamento com Capitu acabasse. Para tanto, o narrador atenta para a fisionomia e expressões do melhor amigo, para o comportamento do filho e para os olhos de Capitu. Esforçava-se, por meio deles, para encontrar provas da traição, da qual achava que tinha sido vítima. Dessa forma, o olhar, as expressões, os gestos são meios de simular e dissimular atitudes.

Bento vai mostrando interesse pelos retratos. Diante da fotografia dos pais, que imprimia certa aura de felicidade, o narrador divaga:

Se padeceram moléstias, não sei, como não sei se tiveram desgostos [...] Depois da morte dele, lembra-me que ela chorou muito; mas aqui estão os retratos de ambos [...] São como fotografias instantâneas da felicidade (ASSIS, 1899, p. 6).

A fotografia apreende um instante, nesse caso a felicidade da mãe e do pai de Bentinho. Desse modo, o momento por ela capturado não permite apreender os sofrimentos anteriores e posteriores ao retrato.

Bento revisita o seu passado por intermédio do retrato dos pais. O narrador parece tentar entender por meio do passado o seu estado atual de infelicidade, ocasionado pela derrocada do seu casamento.

A fotografia é capaz de suscitar diversos sentimentos distintos. A de Escobar, melhor amigo do narrador, suscita em Bento o ciúme: “Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!” (p. 88), fala Capitu ao seu marido. Dessa maneira, pode-se sugerir que a fotografia não é mera imagem ilustrativa, mas objeto no qual os homens acabam depositando seus desejos e sentimentos, bons ou maus.

A fotografia como objeto pode se tornar relíquia, suscitando afeição daqueles que a possuem. Capitu, por exemplo, ao receber um retrato da mãe de Bentinho, beija-o, como se estivesse beijando a própria D. Glória. A fotografia também era vista como modo de mostrar a distinção social do retratado, conforme pode-se observar na citação a seguir:

Uma só vez olhei para o retrato de Escobar. Era uma bela fotografia tirada um ano antes. Estava de pé, sobrecasaca abotoada, a mão esquerda no dorso de uma cadeira, a direita metida ao peito, o olhar ao longe para a esquerda do espectador. Tinha garbo e naturalidade. A moldura que lhe mandei pôr não encobria a dedicatória, escrita embaixo, não nas costas do cartão: ‘Ao meu querido Bentinho o seu querido Escobar 20-4-70’ (ASSIS, 1899, p. 90).

A fotografia tenta construir o “eu” perante o olhar do outro. Dessa maneira, buscava-se presentear o outro com fotos que fossem capazes de revelar a distinção do retratado. Pela descrição do retrato de Escobar, compreende-se que a foto deveria imprimir uma certa posição social, bem como o caráter individual da pessoa. Machado de Assis, segundo Sträter (2009), descreve a típica fotografia daquela época: foto de corpo inteiro, postura ereta e roupas impecáveis, geralmente tiradas em estúdios.

O retrato de Escobar acaba se tornando também a prova do crime da suposta traição do amigo e da mulher. Em um determinado momento da narrativa, Bento fixa seu olhar em Ezequiel, filho que ele acredita ser do seu melhor amigo, e não seu, e em Escobar. Ao comparar as duas imagens, a retratada e a real, ele nota ou faz crer na semelhança do filho com o amigo:

Palavra que se estive pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel, gritando: - 'Mamãe! Mamãe! É hora da missa!' restituiu-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. *Este era aquele*; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel (ASSIS, 1899, p. 99).

O conto **A missa do galo** também pode suscitar discussões acerca da correspondência entre as artes. Esse conto foi publicado em 1893. É narrado em primeira pessoa, sendo que o narrador é Nogueira, rapaz de dezessete anos que veio de Mangaratiba para o Rio de Janeiro para fazer seus estudos preparatórios.

Nogueira é hóspede de Menezes, escrivão casado com Conceição, segunda esposa do dono da casa. Esse dorme fora de casa uma vez na semana alegando ir ao teatro. Entretanto, mantém um caso extraconjugal, que é sabido de Conceição. Além do casal, moram na casa D. Inácia e duas escravas.

A história se passa na véspera de Natal, num dos dias em que o escrivão se ausenta. Nogueira combina de ir à missa do galo à meia-noite, juntamente com um vizinho. Para não incomodar os donos da casa, Nogueira decide esperar acordado. Para entreter-se, começa a ler o romance *Os três mosqueteiros*, mas ouve barulhos de passos e logo percebe que é Conceição adentrando a sala. A partir daí, os dois começam um diálogo, abordando diversos assuntos, sempre com a preocupação de não acordarem D. Inácia. Então, o vizinho grita da rua que é hora da missa.

No dia posterior, Conceição se mantém como sempre foi, não lembrando em nada a mulher da noite anterior. No Ano Novo, Nogueira volta à Mangaratiba e em Março regressa ao Rio de Janeiro, quando descobre que Menezes morreu. Nunca mais encontrou Conceição e, posteriormente, fica sabendo que ela casou-se com o escrevente do marido.

Em um determinado momento do conto, mais precisamente no diálogo entre Conceição e Nogueira, há uma referência/evocação explícita a um quadro de Cleópatra:

Dali relanceou a vista pelo espelho, que ficava por cima do canapé, falou de duas gravuras que pendiam da parede.

- Estes quadros estão ficando velhos. Já pedi a Chiquinho para comprar outros.

Chiquinho era o marido. Os quadros falavam do principal negócio deste homem. Um representava 'Cleópatra'; não me recordo o

assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos; naquele tempo não me pareciam feios.

- São bonitos, disse eu.

- Bonitos são; mas estão manchados. E depois francamente, eu preferia duas imagens, duas santas. Estas são mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro.

- De barbeiro? A senhora nunca foi a casa de barbeiro.

- Mas imagino que os fregueses, enquanto esperam, falam de moças e namoros, e naturalmente o dono da casa alegre a vista deles com figuras bonitas. Em casa de família é que não acho próprio. É o que eu penso; mas eu penso muita coisa assim esquisita. Seja o que for, não gosto dos quadros. Eu tenho uma Nossa Senhora da Conceição, minha madrinha, muito bonita; mas é de escultura, não se pode pôr na parede, nem eu quero. Está no meu oratório (ASSIS, 1998, p.174-175).

Pela citação anterior, compreende-se que a evocação do quadro de “Cleópatra” tem relação com “os negócios” de Menezes e com a própria Conceição. O leitor atento irá perceber a ironia do narrador quando esse diz que os quadros falavam dos negócios do escrivão, que eram as mulheres. Como citado anteriormente, Menezes, uma vez por semana, alegava que ia ao teatro, quando na verdade tinha uma relação extraconjugal.

Ao se observar o quadro de Cleópatra e a conduta do escrivão do conto, depreende-se que Cleópatra aparece como a representação da relação que Menezes mantinha com outras mulheres, pois ela era vista como uma mulher vaidosa, sedutora e que, apesar do casamento, alimentava relações extraconjugais.

Quando há referência ao quadro, o narrador presume que faz parte do conhecimento de mundo do leitor a história de Cleópatra. Porém, se o leitor não possui esse saber e não procura conhecê-la, dificilmente irá entender a evocação da imagem dela, bem como não irá entender qual a relação entre “os negócios” de Menezes e o quadro.

O quadro de Cleópatra na sala permite também fazer inferências entre as atitudes de Conceição e as características da personagem. Essa é uma mulher sedutora que usa sua beleza para conseguir o que deseja. Dessa forma, a referência mostra-se importante para a narrativa na medida em que revela o comportamento de Conceição.

A menção à figura de Cleópatra evidencia também o caráter da personagem, pois, ao mesmo tempo em que ela possui no oratório uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, é capaz de atitudes mundanas e tidas como pecaminosas

pelos cristãos. Há um contraste entre o profano e o sagrado. Tal contraste realça a essência e a aparência de Conceição, ou seja, em público mostra-se uma mulher devota, “santa”, mas na vida privada é como Cleópatra. As próprias manchas no quadro revelam esse conflito entre o ser e o parecer. Apesar de se mostrar uma mulher devota, Conceição possui “manchas”, isto é, a aparência dela é enganadora, pois revela uma essência distinta da mulher religiosa.

A mulher machadiana, segundo Roncari (2006, p. 82) parece buscar uma conciliação “entre a puta cultuada no espaço mais visível da casa, na sala, e a santa parideira [...], escondida no recôndito do oratório [...]”. Dessa maneira, evidencia-se que as obras de Machado exigem um leitor atento para o plano do literário e para o do artístico, para, conciliando-os, possa compreender a obra de forma mais completa. Essa relação é denominada por Clüver (1997, p. 52) de “intertextualidades interartes”, ou seja, o leitor se vê diante de um texto, de uma obra de arte, com determinada linguagem que remete a outro texto, a outra arte, com uma linguagem distinta.

### **Considerações finais**

A literatura pode ser relacionada às mais distintas formas de arte. Pode se relacionar com a música, a escultura, as artes plásticas, apenas para citar alguns exemplos. Neste artigo, atentou-se para a relação que ela mantém com a linguagem visual. Por meio das análises e teorias aqui consideradas, o leitor se viu diante das muitas possibilidades de significações suscitadas pelas correspondências interarte.

Buscou-se evidenciar as possíveis relações entre o verbal e o visual. A história dessa relação tornou-se essencial do trabalho, pois esclarece os “percalços” das correspondências interartes.

A linguagem literária é posta diante do leitor como que imbuída de um correspondente visual. Não necessariamente o discurso literário necessita está impregnado de descrições, conforme visto a partir de algumas obras de Machado de Assis. Nesse sentido, mesmo quando há restrições de ordem descritiva, o visual desponta como algo necessário à compreensão dos personagens e suas ações.

## Referências

ASSIS, M. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos>>. Acesso em: 17 out. 2013.

\_\_\_\_\_. **Dom Casmurro**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv00180a.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

\_\_\_\_\_. **Quincas Borba**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000106.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2013.

\_\_\_\_\_. **Instinto de nacionalidade & outros ensaios**. Porto Alegre: Mercado de Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Contos escolhidos**. São Paulo: Zero hora, 1998.

BASTIDE, R. Machado de Assis, paisagista. **Teresa**: revista de Literatura brasileira. São Paulo: Ed 34: Imprensa Oficial, 2006. p. x-y.

CANDIDO, A. Roger Bastide e a Literatura Brasileira. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. x-y.

CARVALHO, C. S. Fotografia e fantasmagoria em Dom Casmurro. **Machado de Assis em linha**, ano 4, n. 8, p. x-y, dez/2011.

EULÁLIO, A. **Tempo reencontrado**: ensaios sobre arte e literatura. Organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Editora 34, 2012.

GONÇALVES, A. J. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 2. p. X-y, 1997.

\_\_\_\_\_. **Laokoon Revisitado**: Relações Homológicas entre Texto e Imagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

LAJOLO, M. (Org.). **Histórias de Quadros e Leitores**: antologia de contos contemporâneos. São Paulo: Moderna, 2006. (Série Imagem & Texto).

OLIVEIRA, S. R. de. As artes na ficção de Machado de Assis: pintura, teatro, música. **Pós: Belo Horizonte**, v. 1, n. 2, p. 24 – 38, nov. 2011.

PRAZ, M. **Literatura e Artes Visuais**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1982.

RONCARI, L. Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de mariana. **Revista Teresa**, n. 6/7. São Paulo: Editora 34/Imprensa Oficial, 2006. p. x-y.

STRÄTER, T. De retratos, espelhos e reproduções: o olhar fotográfico de Machado de Assis. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Org.). **Machado de Assis e a crítica internacional**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.



Recebido em 02 de abril de 2017  
Aprovado em 27 de setembro de 2017