



Studi e Ricerche

Studi latinoamericani



Machado de Assis

A complexidade de um clássico

organizado por Sonia Netto Salomão



University Press



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

Collana Studi e Ricerche 154

Studi latinoamericani

Machado de Assis

A complexidade de um clássico

organizado por Sonia Netto Salomão



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2024

Volume pubblicato con il contributo della Cattedra Vieira della Sapienza / Instituto Camões di Lisbona. (Revisione tecnica di Sonia Netto Salomão, Marcella Petriglia, Michela Graziosi, Veronica Pietronzini, Andrea Tomassoni, Greta Usai e Giada Polo)

Copyright © 2024

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN: 978-88-9377-350-8

DOI 10.13133/9788893773508

Pubblicato nel mese di novembre 2024 | *Published in November 2024*



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia e diffusa in modalità open access (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial – NoDerivatives 3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

In copertina | *Cover image: Machado de Assis (1839-1908), Fundação Biblioteca Nacional, www.picryl.com*

Sumário

Introdução	9
ASPECTOS DA POÉTICA MACHADIANA	
1. Mad Machado: do humor à loucura <i>David Jackson</i>	21
2. Machado de Assis, teórico do romance <i>Sandra Guardini</i>	33
3. O grande salto mortal (nas asas do pequeno saldo) <i>Abel Barros Baptista</i>	45
4. Fernão Mentos? Minto: <i>O segredo do bonzo</i> e a questão do narrador sem fundamento <i>Paul Dixon</i>	57
A PERSPECTIVA DA LITERATURA COMPARADA	
5. Machado através da hermenêutica de feições e do prisma narrativo alemão <i>Elide Valarini Oliver</i>	71
6. 1 cena, 2 capítulos ou o narrador como rei: <i>Dom Casmurro</i> e <i>Conto de inverno</i> <i>João César de Castro Rocha</i>	87
7. Machado e Rosa: um olhar além de seu tempo <i>Eduardo F. Coutinho</i>	97
8. Intertexto, intermedia: Machado e a epistemologia do olhar <i>Carlos Reis</i>	107

9. *El punto ciego* de Machado de Assis 121
Giorgio de Marchis
10. Retratos que valem por originais: intermedialidade
em Machado de Assis e Almeida Garrett 131
Sara Grünhagen

CRÔNICA, POESIA, TEATRO, CRÍTICA, CORRESPONDÊNCIA

11. Machado de Assis cronista satírico da *Semana Ilustrada*
(RJ, 1860-1876) 145
Sílvia Maria Azevedo
12. A visão poética de Machado em *Chrysalidas* (1864),
a partir da reescrita de narrativas de redenção em *O dilúvio* 157
Sarah Burnautzki
13. O poeta na maturidade: Machado de Assis
e as *Poesias completas* 171
Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso
14. Diálogos transatlânticos: as conexões luso-brasileiras
na epistolografia machadiana 183
Marianna França Monteiro
15. Revendo o Instinto de nacionalidade 193
José Luís Jobim
16. Teatro e escravidão sob a ótica de Machado de Assis 205
João Roberto Faria

TEMAS IDENTITÁRIOS: A ESCRAVIDÃO, A QUESTÃO FEMININA

17. “De interesse geral” : a escravidão em contos e crônicas
de Machado de Assis 219
Rita Olivieri-Godet
18. Cor, raça e classe no Machado de Assis (1917) de Alfredo Pujol 235
Raquel Campos
19. Sobre a tradução de ideias misóginas, os homens tolos
e as mulheres de espírito na formação da literatura brasileira 247
Ana Cláudia Suriani da Silva

A LÍNGUA LITERÁRIA DE MACHADO DE ASSIS

20. Uma poética zigue-zague: a língua literária de Machado de Assis e a sua voz popular (ditados, pregões, canções) 261
Sonia Netto Salomão
21. Entre a expressão de questões identitárias e a solicitação do leitor: exemplos dos “jogos metalinguísticos” de Machado de Assis 277
Michela Graziosi
22. Aspectos da oralidade no *Memorial de Aires* 291
Marcella Petriglia
23. “O adjetivo é a alma do idioma”. As séries adjetivais na obra de Machado de Assis: reflexões linguísticas e tradutórias 303
Simone Celani
24. Machado de Assis e o português do Brasil: (des)encontros? 319
Roberto Mulinacci

MACHADO EDITOR E EDITADO

25. Machado de Assis, editor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* 333
Lúcia Granja
26. Notas sobre a pontuação em Machado de Assis 347
Hélio de Seixas Guimarães

A TRADUÇÃO

27. Machado de Assis na Espanha: recepção e tradução 363
Antonio Maura
28. Traduções de obras de J. M. Machado de Assis em língua inglesa – vozes no itinerário internacional 373
Válmi Hatje-Faggion
29. A aventura de traduzir Machado para o italiano 385
Amina Di Munno

ESCRITORES EM INTERTEXTO : DEPOIMENTOS

30. Machado em contradança 399
Ana Maria Machado

31. Capitu, Memórias Póstumas – Bastidores do texto	405
<i>Domício Proença Filho</i>	
32. O Conselheiro Aires como homem de papel	413
<i>João Almino</i>	
Autores	419

10. Retratos que valem por originais: intermedialidade em Machado de Assis e Almeida Garrett

Sara Grünhagen, Universidade de Coimbra (CLP)

No marco literário que é o romance *Viagens na minha terra* (1846), Almeida Garrett (1799-1854), um dos nomes favoritos da estante portuguesa da biblioteca de Machado de Assis (1839-1908), recorre muitas vezes a longas descrições de paisagens, como se as pintasse com palavras, em consonância com certa tradição do romantismo em que a sua obra se inscreve. Com a sua verve irônica e bem-humorada, Garrett cria os seus quadros de maneira excepcional, pensando e convidando o leitor a refletir sobre o processo de representação no momento mesmo em que constrói a sua narrativa, algo que também vai se destacar na escrita de Machado. Quando chega ao vale de Santarém, o narrador-autor das *Viagens* “namora-se” da paisagem que o cerca e de um seu enquadramento, com muito potencial narrativo:

Para mais realçar a beleza do quadro, vê-se por entre um claro das árvores a janela meio aberta de uma habitação antiga mas não dilapidada [...]. Interessou-me aquela janela. Quem terá o bom gosto e a fortuna de morar ali? Parei e pus-me a namorar a janela. Incantava-me, tinha-me ali como num feitiço. Pareceu-me entrever uma cortina branca... e um vulto por detrás... Imaginação decerto! [...]

O arvoredado, a janela, os rouxinóis... àquela hora, o fim da tarde... que faltava para completar o romance? Um vulto feminino que viesse sentar-se àquele balcão – vestido de branco – oh! branco por força... a frente descaída sobre a mão esquerda, o braço direito pendente, os olhos alçados ao céu... De que cor os olhos? Não sei, que importa! é amiudar muito demais a pintura, que deve ser a grandes e largos traços para ser romântica, vaporosa, desenhar-se no vago da idealidade poética...¹

¹ Garrett 2010, pp. 158-160. Segue-se a ortografia da edição crítica sendo citada.

Todo este capítulo X das *Viagens* é uma introdução e um convite a imaginar a narrativa que a seguir se desenvolverá, como se o narrador apresentasse alguns dos elementos para o quadro, uma técnica e uma convenção pictórica e convidasse o leitor a acompanhá-lo no trabalho de criação. O enquadramento sugerido pela janela e as constantes comparações com a pintura aprofundam a exploração intermediática da narrativa no seu esforço constante em emular os recursos dessa que é uma das expressões artísticas mais apreciadas por Garrett, que a coloca mesmo num patamar superior – recorde-se que a primeira obra publicada por Garrett foi o poema *Retrato de Vênus*, completado por um *Ensaio sobre a História da Pintura* (1821), em que busca, entre outras coisas, elucidar as muitas referências a quadros e pintores feitas nos seus versos².

Machado de Assis partilha com Garrett esse amor pelas chamadas belas-artes, com destaque para a pintura. Comparações e metáforas picturais, referências explícitas e implícitas a obras de arte, assim como a proposição narrativa de quadros e retratos abundam na obra dos dois ficcionistas, contribuindo por vezes de maneira crucial para o desenvolvimento da narrativa. É o caso de *Helena* (1876), em que vemos um cenário e uma casa que têm alguma semelhança com aqueles pintados por Garrett. A paisagem-chave de *Helena* surge pela primeira vez quando Estácio e a personagem que dá nome ao livro passeiam a cavalo pela estrada de Andaraí e aproximam-se de uma casa que se tornará um espaço importante da trama:

A casa era velha, abrindo por uma porta para o alpendre antigo que lhe corria na frente. As colunas deste estavam já lascadas em muitas partes, aparecendo, aqui e ali, a ossada de tijolo. A porta estava meio aberta. Havia absoluta solidão, aparente ao menos. Quando eles lhe passaram pela frente, a porta abriu-se, mas se alguém espreitava por ela, ficou sumido na sombra, porque ninguém de fora o viu³.

Como na pintura holandesa do chamado Século de Ouro, portas e janelas entreabertas compõem um enquadramento muito sugestivo para outras cenas e histórias. E em ambas as obras, o cenário pintado

² A predileção de Garrett pela pintura é expressa, por exemplo, quando, fala do seu desagrado com a “sentença dos antigos *Ut pictura poesis*” (Garrett 1821, p. 105). Certas contradições de Garrett neste poema de juventude e nos seus juízos sobre as artes plásticas de maneira geral são apontadas por J.-A. França (1997, pp. 24-27).

³ Assis 2008a, p. 415.

será posteriormente rematado com outras figuras: a menina dos rouxinóis encarnará o vulto das *Viagens*, e uma “criatura máscula e bela” completará a paisagem e a história de Helena, que também recebe um apelido pastoril, ainda que menos lisonjeiro: “a andorinha viajante”⁴. Helena vai fixar a “velha casa da bandeira azul” em um desenho que dá de presente aquele que seria o seu meio-irmão, que mais tarde se serve dessa imagem para confrontá-la e para inferir a sua culpa sem palavras, apenas apontando para a “misteriosa casa reproduzida na paisagem” e tirando conclusões a partir dos olhos angustiados da moça⁵.

O recurso à imagem é recorrente na construção desse tipo de cena de clímax envolvendo uma confrontação e um suposto reconhecimento, que pode ser e com frequência é enganoso, pela natureza mesma do objeto recuperado, isto é, uma representação, uma interpretação de uma paisagem ou mesmo de uma pessoa. Autores como Garrett e Machado sabem jogar com maestria com esse recurso intermediático com muito potencial para criar uma tensão narrativa; personagens e leitores são levados a tentar desvendar certo enigma da imagem colocada em cena e em geral apresentada como sendo muito fiel ao original⁶, como se ela pudesse revelar uma história, um caráter, uma aparência ou mesmo um destino. O antigo ditado de que uma imagem vale mais que mil palavras é transformado aqui: numa narrativa, uma imagem pode sugerir mil palavras, e a isso se voltará mais adiante.

Outro procedimento intermediático um pouco mais comum e presente na obra dos dois autores é a menção direta a pintores e pinturas, e é interessante notar que alguns nomes se repetem nas suas obras, como acontece com os seus autores de eleição. É certo que a escrita de Garrett e Machado já foi muitas vezes aproximada não apenas porque o segundo reconhecia, de bom grado, a herança deixada pelo autor de *Camões*, mas também porque os dois tinham referências literárias comuns, como Laurence Sterne e Xavier de Maistre, citados nos prólogos e em outros paratextos de *Viagens na minha terra* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ainda que menos conhecidas, são igualmente importantes as referências pictóricas de ambos os escritores, que revelam um penhor para os renascentistas italianos.

⁴ Ibid., pp. 434, 457.

⁵ Ibid., pp. 433, 476.

⁶ É o caso em *Helena*: “A fidelidade era completa [...]. À medida que se aproximava, ia achando no edifício a fiel reprodução do desenho” (ibid., p. 434).

Nas *Viagens*, por exemplo, Garrett refere uma “cadeira baixa do mais clássico feitio: textualmente parecia a que serviu de modelo a Rafael para o seu belo quadro da *Madonna della Sedia*”⁷. A mesma tela é recuperada por Machado em “Os óculos de Pedro Antão” (1874), havendo uma sua cópia na casa misteriosa dessa personagem reclusa que falecera e cuja história é imaginada pelo narrador do conto a partir dos quadros e outros objetos que Pedro Antão deixara para trás. Com o auxílio ainda de uma janela e outros elementos emblemáticos, à la Edgar Allan Poe, o narrador-personagem do conto supõe, não sem humor, enredos dramáticos também um pouco como o autor das *Viagens*, que chega a ser diretamente mencionado: “temos já todos os elementos de que compor um romance”, diz o narrador, e mais adiante o seu interlocutor replica que ele “parodiou o Garrett”⁸.

São muitas as referências desse tipo presentes em Garrett e Machado, e já no final da breve fábula que compõe o conto “O dicionário” vemos versos emprestados que ajudam a explicar por que alguns nomes são tão recorrentes na lista de favoritos de tantos amantes das artes: “O raro Apeles, / Rubens e Rafael, inimitáveis / Não se fizeram pela cor das tintas; / A mistura elegante os fez eternos”⁹.

Ressalve-se que o uso da pintura na ficção não é prerrogativa de Garrett e Machado; esse diálogo interartes específico é particularmente marcante nos escritores oitocentistas de maneira geral, de Honoré de Balzac (1799-1850) a Victor Hugo (1802-1885) e Émile Zola (1840-1902), por muito diferentes que possam ser as tradições a que a suas obras se vinculam. Nesse sentido, o conceito de intermedialidade, entendida como “qualquer transgressão de fronteiras entre *media* convencionalmente distintos”¹⁰, é útil não apenas para aprofundar a análise de determinada obra como também para pensar certas relações que se estabelecem entre autores, literaturas e períodos diferentes e para sublinhar algumas tendências histórico-literárias, a exemplo dessa exploração intensificada da pintura no século XIX, relacionada à cultura ou à virada visual que marcou tal período e, por conseguinte, a literatura da época¹¹.

⁷ Garrett 2010, p. 168.

⁸ Assis 2008b, pp. 1243, 1247, 1252. A réplica é do sobrinho do falecido Pedro Antão, em alusão a *Frei Luís de Sousa*.

⁹ Assis 2008b, p. 542. Os versos que fecham o conto são do poeta português Pedro António Correia Garção (1778, p. 151).

¹⁰ Wolf 2011, p. 3. Tradução minha.

¹¹ Wolf 2005, p. 256. A expressão “virada visual” (*visual turn*) é utilizada aqui no

A teorização sobre a intermedialidade ainda é relativamente recente, o termo foi cunhado apenas nos anos 1980, na esteira do conceito de intertextualidade¹², e entende-se que essa reflexão teórica muito poderia se beneficiar de referências e cânones pouco ou quase nunca utilizados no domínio da narratologia, cujos conceitos principais foram e continuam sendo formulados e aprofundados sobretudo a partir de exemplos das literaturas e culturas de língua francesa e inglesa. A minha hipótese de trabalho, portanto, é que esses dois grandes nomes da literatura de língua portuguesa que são Garrett e Machado têm muito a contribuir para o estudo da intermedialidade, do seu desenvolvimento, das suas práticas e funções narrativas.

No caso específico do diálogo com a pintura ou, de maneira mais ampla, com a representação pictórica, os exemplos citados de Garrett e Machado são já emblemáticos do modo como a intermedialidade é, com frequência, e é sobretudo disso que se tratará aqui, um ensejo e um convite à narrativização, seja por parte do narrador, das personagens e mesmo do leitor, com consequências diversas para a história sendo contada.

Antes de avançar por essa análise, é preciso levar em conta certas diferenças importantes na escrita dos dois autores aqui convocados. Embora em muitos aspectos o universo de referências textuais e visuais de Machado coincida com o de Garrett, são outras as suas propostas de enquadramento, de comparação e invenção pictórica. Escrevendo já em outro momento e a partir de outra perspectiva, a escrita de Machado também vai ser, a partir de certo ponto, uma reação ao romantismo, de modo que não vamos encontrar, mesmo nas obras iniciais, aquele tipo de descrição pictórica tão detalhada da paisagem presente em Garrett; há mesmo “descrições irônicas, onde a paisagem é pretexto para troças, pelo encontro voluntário de epítetos banais”¹³.

contexto específico do Oitocentos, um século que viu crescer o interesse cultural, a produção e a reprodução de imagens, conforme evidenciado, por ex., por William M. Ivins (1953) e, mais recentemente, pelos ensaios do livro organizado por Schwartz e Przyblyski (2004). Não está em questão, portanto, a mais recente virada visual ou pictórica da disciplina História, que nas últimas décadas tem se debruçado de maneira mais atenta e sistemática aos artefatos visuais, entendidos como fontes históricas.

¹² O termo foi cunhado por Aage A. Hansen-Löve no contexto de um congresso em Hamburgo dedicado ao conceito que Kristeva formulara em 1967 (Hansen-Löve 1983, pp. 291-360; Kristeva 1967, pp. 438-465).

¹³ Bastide 2002 [1940], p. 195.

Machado chegou a ser criticado pelo modo como representava (ou não representava) o espaço brasileiro na sua obra, pois nela estaria ausente certo “Brasil tropical”. Em reação a essa visão, já no início dos anos 1940 o crítico francês Roger Bastide vai defender que Machado era, à sua maneira, um grande paisagista, que recusava, porém, o exotismo, essa forma de “ver o próprio país com olhos de estrangeiro”¹⁴.

Se diferentes na eleição do espaço narrativo e no modo de o pintar para o leitor, é no desenho das suas personagens e no recorrente recurso a certas estratégias intermediáticas para fazê-lo que Machado e Garrett mais se aproximam. Ambos compõem retratos de personagens servindo-se da pintura, ora com comparações, ora apresentando-as por meio de quadros. Há mesmo personagens que só se manifestam por intermédio dessa sua representação, como o conselheiro Vale de *Helena*, o finado pai de Estácio que assumiu a paternidade da protagonista; como ainda o falecido ex-ministro de “Casa Velha” (1885), pai de Félix e, em determinado momento da história, o também suposto pai de Lalau, uma inferência para a qual o seu retrato mais uma vez contribui.

Nas duas narrativas, que dialogam em vários pontos, as personagens chegam a dirigir-se diretamente, com ar reprovador, aos retratos daquelas figuras que já partiram. No primeiro caso, é Estácio quem condena as ações passadas do pai; no segundo, é o reverendo que narra a história quem repreende diretamente o pai de Félix:

[Estácio] ergueu os olhos para o retrato do conselheiro. Não os retirou aterrado; cravou-os com ar de reproche e amargura, em que o padre reparou, e que o fez sorrir tristemente. O olhar do filho pedia contas ao pai.

– Paz aos mortos! – observou Melchior. Os atos de seu pai já não pertencem à jurisdição deste mundo¹⁵.

Parei diante do retrato do ex-ministro, e mirei por alguns instantes aquela boca, que me parecera lasciva, desde que a vi pela primeira vez. E disse comigo, olhando para ele:

– Estás morto. Gozaste e descansas; mas eis aqui os frutos podres da incontinência; e são teus próprios filhos que vão tragá-los¹⁶.

¹⁴ Ibid., p. 196.

¹⁵ Assis 2008a, p. 483.

¹⁶ Assis 2008c, p. 223.

Essa convocação e presentificação da personagem ausente por meio de um retrato também ocorre em Garrett, na peça de teatro *Frei Luís de Sousa* (1843), cujo cenário é marcado por vários quadros. Dois retratos em especial exercem um papel central na intriga, assombrando a história e os pesadelos da personagem Madalena. No primeiro ato, o retrato de Manuel de Sousa Coutinho domina a cena e encarna parte do conflito daquela narrativa, sendo descrito nestes termos pela filha do antigo cavaleiro de Malta com a viúva de D. João de Portugal: “Como ele era bonito meu pai! Como lhe ficava bem o preto!... e aquela cruz tão alva em cima! Para que deixou ele o hábito, minha mãe, porque não ficou naquela santa religião, a vogar em suas nobres galeras por esses mares, e a afugentar os infiéis diante da bandeira da Cruz?”¹⁷.

É pelo seu retrato que a personagem que dá título à peça é introduzida na história, compondo o cenário do aposento onde Madalena e Telmo Pais, que fora já escudeiro de D. João de Portugal, falam sobre as personagens ausentes, sobre o passado e o presente. Quando Manuel de Sousa enfim se manifesta, na sétima cena, é para deitar fogo à própria casa, reagindo à requisição que dela fora feita pelos governadores do Reino, que queriam fugir da peste em Lisboa. Apesar do esforço de Madalena em salvá-lo, o retrato é consumido pelas chamas, o que a angústia sobremaneira; nas palavras da filha: “não lhe sai da cabeça que a perda do retrato é prognóstico fatal de outra perda maior que está perto, de alguma desgraça inesperada, mas certa, que a tem de separar de meu pai”¹⁸.

O retrato vai tomar de fato o lugar da personagem no caso de D. João de Portugal, que se faz presente em boa parte da peça graças à sua representação no palácio herdado por Madalena, para onde a família se desloca. O retrato é mais uma vez descrito como sendo muito fiel ao original – “é raro ver tão perfeita similhaça: o ar, os ademanes, tudo”¹⁹ –, e a sua nobreza é reforçada pela posição em que é colocado, ao lado da imagem de D. Sebastião e de Camões. Como temia, Madalena sente naquele lugar “a sombra despeitosa de D. João”; logo que se depara com a sua imagem, numa cena caravaggesca, toda construída num jogo de luzes e sombras, como é próprio de Garrett, Madalena grita como se estivesse diante do ex-marido.

¹⁷ Garrett 2022, p. 182.

¹⁸ Ibid., p. 200.

¹⁹ Ibid., p. 211.

Em acordo com a estética romântica, o desenlace da peça justificará as pressuposições de Madalena, as outras tramas que ela se põe a fabular por causa daquelas “duas imagens que lhe não saem do pensamento”²⁰. Aqui também, o clímax da peça envolve o reconhecimento de uma outra narrativa, com graves consequências para a história presente, e ele é tornado possível graças àquele retrato, para o qual aponta de imediato o misterioso romeiro que vem trazer para Madalena a notícia fatal de que D. João não morrera como ela supunha e desejava²¹.

A intermedialidade e, mais especificamente, a presença de uma representação visual revelam-se de fato uma importante ferramenta narrativa quando está em pauta o motivo da traição, ou da suposição de uma traição, e esse é o caso também de *Dom Casmurro* (1899). De maneira geral, são marcantes as comparações e construções intermediáticas dessa obra, cujos primeiros capítulos compõem uma espécie de galeria de retratos, como se Bento Santiago estivesse a “pintar e vestir [as] pessoas que tinham de entrar em cena”²². Assim, para cada personagem-chave da história dedica-se um capítulo, que leva o seu nome no título: O agregado (cap. V), Tio Cosme, (cap. VI), Dona Glória (cap. VII), Capitu (cap. XIII), Prima Justina (cap. XXI).

Dona Glória e o marido, em especial, são apresentados com o auxílio das suas fotografias, que, apesar do mau estado em que se encontram – fala-se no “encardido do tempo” e diz-se que “a pintura escureceu muito” –, são consideradas pelo narrador como “retratos que valem por originais”²³. O retrato do pai de Bentinho chega mesmo a substituir a personagem falecida: “não me lembra nada dele; [...] o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanham para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno”²⁴.

A importância da fotografia na obra de Machado já foi bastante explorada e sabe-se que ela carrega a marca do seu tempo e da novidade daquele invento²⁵. O que torna particularmente interessante a abordagem que Machado faz de uma técnica que parecia trazer a promessa de captar algo da essência do retratado é também o fato de que, por

²⁰ Ibid., pp. 193, 203-204.

²¹ Ibid., p. 236.

²² Assis 2008a, p. 938.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ A esse respeito, ver, por exemplo, Carvalho 2011, pp. 56-73.

muito próprias que sejam as especificidades desse tipo de referência intermediática, ela associa-se à pintura e às questões que essa forma de representação coloca. Isso porque, no contexto da narrativa, a fotografia não vai se revelar um instrumento interpretativo muito mais fiável do que a pintura; num caso como no outro, é-nos facultado desconfiar de certas premissas e conclusões das personagens diante de uma e outra imagem, é possível desconfiar mesmo da afirmação do narrador de que aqueles retratos, tão gastos pelo tempo, tão indissociáveis de recordações e histórias, valem por originais.

De novo, em Machado, como em Garrett, uma imagem não necessariamente substitui palavras e narrativas, mas tem muito potencial para sugeri-las. O retrato de Escobar é outro bom exemplo, e Bento Santiago, em mais de uma ocasião, interage com tal figura e chega a conclusões sobre ela, sobre si e sobre Capitu diante daquela imagem. Após o jantar na casa de Escobar e Sancha, a última vez em que vê o amigo com vida, Bento tenta se afastar do “abismo” que entende ser a atração que sente por Sancha: “o retrato de Escobar, que eu tinha ali, ao pé do de minha mãe, falou-me como se fosse a própria pessoa. Combati sinceramente os impulsos que trazia do Flamengo; rejeitei a figura da mulher do meu amigo, e chamei-me desleal”²⁶. Mais adiante, porém, o mesmo retrato lhe servirá para confirmar a deslealdade alheia.

Como em *Frei Luís de Sousa*, a presença daquela imagem é importante para a fabulação de outra narrativa e para a construção do clímax. No crescendo dos seus ciúmes e da sua angústia, Dom Casmurro, pensando em se matar, dirige os olhos para o retrato do amigo já falecido, num gesto que vai como que confirmar toda a história de traição que ele supõe e que o impele a agir de maneira dramática, logo após ter assistido a Otelo: “a fotografia de Escobar deu-me o ânimo que me ia faltando; lá estava ele, com a mão nas costas da cadeira, a olhar ao longe... ‘Acabemos com isto’, pensei”²⁷.

Recorde-se que o narrador-personagem recorre a uma comparação pictórica para explicitar a parecença que enxerga entre o filho e o amigo. As feições do primeiro:

Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até

²⁶ Assis 2008a, pp. 1051-1052.

²⁷ *Ibid.*, p. 1063.

que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. Aqui podia ser e era. [...] Escobar vinha assim surgindo da sepultura²⁸.

A “casualidade da semelhança”, nas palavras de Capitu, já havia se colocado na narrativa em relação a essa personagem e à mãe de Sancha, no capítulo intitulado “O retrato”. Nesse caso também, não estamos diante de duas personagens que, lado a lado, revelam “semelhanças assim esquisitas”²⁹; o que ocorre é a percepção de certa similitude suposta a partir de uma imagem fixa de uma figura ausente, comparada com outra ali presente.

Para personagens muito imaginativas, propensas à fabulação, uma pintura ou uma fotografia pode, portanto, ser bem sugestiva, pode se transformar num convite à elaboração de tramas, explicações e conclusões. A referência intermediática torna-se, assim, uma peça-chave de histórias em que a imaginação angustiada das personagens é um elemento propulsor da intriga; para elas, a imagem poderá mesmo servir de prova, cujo valor é, porém, passível de ser colocado em causa, como costuma acontecer sobretudo em Machado. Assim, na cena de confronto com Capitu, depois de acusá-la com meias palavras de adultério com o seu melhor amigo, Dom Casmurro passa a ter a certeza da deslealdade só pelo olhar da mulher, como Estácio diante do olhar angustiado de Helena perante outra imagem que ele supõe ser delatadora:

Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel [...] restituiu-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um 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. De boca, porém, não confessou nada³⁰.

²⁸ Ibid., p. 1059.

²⁹ Ibid., p. 1017.

³⁰ Ibid., p. 1062.

Referências bibliográficas

- Assis, M. de (2008a), *Obra completa em quatro volumes*, v. I, ed. A. Leite et al, 2. ed., Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (2008b), *Obra completa em quatro volumes*, v. II, ed. A. Leite et al., 2. ed., Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (2008c), *Obra completa em quatro volumes*, v. III, ed. A. Leite et al., 2. ed., Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Bastide, R. ([1940] 2002), *Machado de Assis, paisagista*, in “Revista USP”, 156, pp. 192-202.
- Carvalho, C.S. (2011), *Fotografia e fantasmagoria em Dom Casmurro*, in “Machado de Assis em linha”, 4, 8, pp. 56-73.
- França, J.A. (1997), *Artes plásticas (e a literatura romântica)*, in H. C. Buescu (ed.), *Dicionário do romantismo literário português*, Caminho, Lisboa.
- Garção, P.A.C. (1778), *Obras poéticas*, Régia Oficina Tipográfica, Lisboa.
- Garrett, A. (1821), *O retrato de Vénus: poemas*, Imprensa da Universidade, Coimbra.
- Garrett, A. (2010), *Viagens na minha terra*, ed. O. P. Monteiro, INCM, Lisboa.
- Garrett, A. (2022), *Frei Luís de Sousa*, ed. J. Dionísio, INCM, Lisboa.
- Hansen-Löve, A.A. (1983), *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen Moderne*, in Schmid W. e Stempel W.-D. (eds.), *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, Wien, pp. 291-360.
- Ivins, W. (1953), *Prints and Visual Communication*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Kristeva, J. (1967), *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in “Critique”, 239, pp. 438-465.
- Schwartz, V.; Przyblyski, J. (eds.) (2004), *The nineteenth century visual culture reader*, Routledge, New York.
- Wolf, W. (2005), *Intermediality*, in Herman D. et al. (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, New York, pp. 252-256.
- Wolf, W. (2011), *(Inter)mediality and the Study of Literature*, “CLCWeb: Comparative Literature and Culture”, 13, 3, pp. 1-9.

CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Presidente

AUGUSTO ROCA DE AMICIS

Membri

MARCELLO ARCA

ORAZIO CARPENZANO

MARIANNA FERRARA

CRISTINA LIMATOLA

ENRICO ROGORA

FRANCESCO SAITTO

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE STUDI LATINOAMERICANI

Responsabile

STEFANO TEDESCHI (Roma, Sapienza)

Membri

CHIARA BOLOGNESE (Roma, Sapienza)

SONIA NETTO SALOMAO (Roma, Sapienza)

ALESSANDRA CIATTINI (Roma, Sapienza)

SERGIO BOTTA (Roma, Sapienza)

LUCIANO VASAPOLLO (Roma, Sapienza)

Opera sottoposta a peer review. Il Consiglio scientifico-editoriale, anche attraverso i comitati scientifici di serie, assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori ignoti agli autori e ai curatori. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

This work has been subjected to a peer review. The Scientific-editorial Board, also through the scientific committees of series, ensures a transparent and independent evaluation of the works by subjecting them anonymously to two reviewers, unknown to the authors and editors. For further details please visit the website: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it | *For information on the previous volumes included
in the series, please visit the following website: www.editricesapienza.it*

143. The COVID-19 Pandemic in Asia and Africa
Societal Implications, Narratives on Media, Political Issues
edited by Giorgio Milanetti, Marina Miranda, Marina Morbiducci
Volume II – Society and Institutions
144. La Bukowina e la “letteratura etnografica” di lingua tedesca
Giulia Fanetti
145. Stability and flexibility in Labour Law reforms. Europe and Latin America
edited by Stefano Bellomo, Domenico Mezzacapo, Fabrizio Ferraro
146. Tutto taglia
Antologia di poetesse maya contemporanee
a cura di Aida Toledo Arévalo
147. La parola contesa
Narrativa centroamericana contemporanea
a cura di Stefano Tedeschi
148. Il tedesco tra lingua difficile e “lingua facile”
Prospettive sulla Leichte Sprache
a cura di Claudio Di Meola, Daniela Puato, Ciro Porcaro
149. Tullio Massotti
L’itinerario politico di un sindacalista rivoluzionario
Federico Goddi
150. Migranti e migrazioni
Opinioni, atteggiamenti e bisogni nella Comunità Montana dei Cimini
a cura di Carmelo Bruni
151. (Un)Veiling Sexual Identities
Plays, Characters and Language in 21st Century British Drama
Davide Passa
152. Lessico Leopardiano 2024
La paura
a cura di Fabio Camilletti e Giulia Scialanga
153. Entre los malos sueños y los espacios infinitos
Mayerín Bello
154. Machado de Assis
A complexidade de um clássico
organizado por Sonia Netto Salomão



Este volume é formado por trinta e dois trabalhos reelaborados e previamente apresentados no Seminário Internacional *Machado de Assis, a complexidade de um clássico*, realizado na Sapienza Universidade de Roma, em 2023. Nele estão presentes não só os principais especialistas machadianos, como também jovens estudiosos de vinte e cinco universidades brasileiras, americanas e europeias.

Machado de Assis, o mais importante escritor brasileiro, coloca-se na segunda metade do século XIX. Moderno *avant la lettre*, cético quanto ao cientificismo da moda, com uma veia irônica e borgiana, é muito apreciado no universo anglo-saxônico, com estudos de Susan Sontag e John Updike, entre outros, e, no mundo hispano-americano, com ensaios importantes como o de Carlos Fuentes.

O volume tem o objetivo principal de contribuir para a internacionalização do autor, preenchendo uma lacuna crítica na Itália. Dirige-se a um público universitário especializado, mas igualmente aos interessados na América Latina, na Literatura Comparada e nos Estudos Linguísticos e Literários em geral. Além disso, busca valorizar a complexidade dos aspectos técnico-estruturais da obra machadiana, a sua capacidade de ser um histórico das mentalidades, a abertura crítica aos temas identitários, da escravidão às questões feministas.

Sonia Netto Salomão é professora catedrática aposentada de Língua, linguística e tradução portuguesa e brasileira na Sapienza. Estudiosa de Antônio Vieira, do qual publicou os sermões italianos inéditos, trabalhou muito também sobre o Modernismo e o pós-Modernismo brasileiro. Além das publicações de teoria e crítica da tradução, de linguística aplicada e história da língua, dedicou ao século XIX de Machado de Assis e Eça de Queirós os volumes: *Machado de Assis, dal Morro do Livramento alla Città delle Lettere* (Viterbo [2007], 2024³) e *Machado de Assis e il canone occidentale: poetica, contesto, fortuna* (Carocci, 2023) premiado na Itália e, no Brasil, com o prestigioso Prêmio Jabuti em Crítica e Teoria Literária.

ISBN 978-88-9377-350-8



9 788893 773508

