

RETRATOS DA ALMA: O PAPEL DA FOTOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DE MACHADO DE ASSIS¹

Rogério Lima

Universidade de Brasília/UFF/FAPERJ/CNPq

Resumo: Este estudo investiga a inovação tecnológica na literatura brasileira do século XIX, com foco no uso da fotografia e do retrato na obra de Machado de Assis. A pesquisa busca compreender como Machado de Assis incorporou a fotografia em sua obra literária, explorando seu papel na formação da identidade e da memória de seus personagens. A análise se concentra sobre o romance “Dom Casmurro” (1900), no qual a fotografia tem uma função determinante na estrutura narrativa. Além disso, o estudo discute a inserção do dispositivo fotográfico no discurso literário em paralelo ao desenvolvimento da arte brasileira no século XIX.

Palavras-chave: *Dom Casmurro*, Machado de Assis, Fotografia, Retrato, Narrativa

Abstract This study investigates technological innovation in 19th-century Brazilian literature, focusing on the use of photography and the portrait in the work of Machado de Assis. The research seeks to understand how Machado de Assis incorporated photography into his literary work, exploring its role in shaping the identity and memory of his characters. The analysis centers on the novel “*Dom Casmurro*” (1900), in which photography has a determinant function in the narrative structure. Furthermore, the study discusses the insertion of the photographic device into literary discourse parallel to the development of Brazilian art in the 19th century.

Keywords: *Dom Casmurro*, Machado de Assis, Photography, Portrait, Narrative

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada na - Seção I - 5: Machado de Assis entre o engajamento e a arte pura, organizada por Sara Bunautzki, Nuria Baltron e Audrey Ludmilla, no 16º Lusitanistentag 2025 [16º Congresso Alemão de Lusitanistas], realizado na Ludwig-Maximilians Universität München.

Introdução

A relação entre literatura e fotografia no século XIX, no Brasil, embora carente de fortuna crítica substancial em comparação à vasta produção sobre a literatura em si, configura-se como um campo fértil para a investigação acadêmica. Alan Trachtenberg (2013) registrou a escassez de uma tradição crítica robusta sobre a fotografia, lamentando a ausência de autores dedicados integralmente à sua teoria e crítica, embora reconhecendo um registro de pensamento sobre o meio. Boris Kossoy (2020) corrobora essa perspectiva, criticando a história da fotografia por negligenciar a sua importante dimensão social, focando excessivamente em aspectos tecnológicos e estéticos sem a devida contextualização histórica, política, econômica e cultural.

Este ensaio tem a sua origem na pesquisa “Fixando o fugitivo: os usos da fotografia e do retrato na obra de Machado de Assis”², que visa explorar as intersecções entre os textos machadianos e os usos da fotografia no século XIX. O objetivo central é analisar como a fotografia e o traço fotográfico atuam na formação da identidade e memória pessoal do escritor, bem como na memória social de sua época. Busca-se, ademais, investigar a integração dos avanços tecnológicos do século XIX na cultura e no meio narrativo literário brasileiro, tal como manifestos nas crônicas, romances, contos, poesia e crítica de Machado de Assis.

Um Mundo Recheado de Imagens Fotográficas e a Visão Machadiana

Desde sua apresentação pública em 1839, a fotografia inseriu-se em um mundo já repleto de imagens e em constante proliferação de práticas fotográficas. A chegada do novo meio não tardou a provocar admiração e repulsa, exemplificadas pela incisiva crítica de Charles Baudelaire (1859). Em suas cartas sobre o Salão de Arte de 1859, Baudelaire expressou uma clara aversão à fotografia, considerando-a inimiga da arte e da imaginação. Para o poeta, a fotografia, ao reproduzir a natureza com exatidão, destruía o que havia de divino no espírito e impedia a apropriação imaginária, reduzindo a arte a uma mera indústria.

Diferentemente de Baudelaire, Machado de Assis (1839-1908), nascido no mesmo ano da apresentação formal da [invenção] fotografia ao mundo (1839), demonstrou uma postura distinta. Em sua crítica sobre a poesia e novos poetas do seu tempo “A nova geração” [publicada na Revista Brasileira, Rio de Janeiro, 01/12/1879] (Assis, 2021, p. 7612), embora irônico em relação ao Realismo, que considerava “a negação mesma do princípio da arte” (p. 7617), Machado não via na

² Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, no período 2022-2025.

fotografia uma ameaça. Pelo contrário, percebia nela “novas possibilidades artísticas e jornalísticas”. Essa abertura machadiana para a inovação tecnológica se alinha à sua capacidade de captar realidades menos aparentes e questões invisíveis para seus contemporâneos.

A chegada da fotografia ao Rio de Janeiro

A fotografia chegou ao Rio de Janeiro em 17 de janeiro de 1840 (Turazzi, 2010), rapidamente consolidando-se como ferramenta essencial para documentar o espaço físico e promover intercâmbios culturais. Para os escritores, o advento da fotografia impôs um desafio fundamental: “mostrar ou dizer?”. François Brunet (2009) argumenta que a fotografia, com sua capacidade de destilar uma cena ou perspectiva quase instantaneamente, representou um dos maiores desafios para a literatura. Machado de Assis prontamente compreendeu o poder desse novo meio de registro da realidade e sua crescente popularidade entre a população ávida por imagens.

Essa compreensão se reflete na integração dos termos “retrato” e “fotografia” em sua obra, utilizando-os para representar a realidade, a verdade ou as características físicas de seus personagens. No conto “Galeria Póstuma” (1883), por exemplo, a descrição de retratos com tamanha fidelidade e perfeição que pareciam “fotografados” evidencia a assimilação da nova linguagem visual pelo escritor. É plausível que Machado de Assis, conhecedor dos *Portraits littéraires* de Sainte-Beuve (1804-1869) presentes em sua biblioteca, tenha desenvolvido sua própria forma de elaboração de retratos narrativos. Contudo, é notável a ausência de obras dedicadas especificamente à fotografia ou à sua técnica no acervo machadiano, conforme levantamentos de Jean-Michel Massa e Glória Viana, presente na obra *A biblioteca de Machado de Assis* (2001), de José Luís Jobim.

Interações e Reverberações: Fotografia na Obra de Machado

Apesar da carência crítica inicial, a fotografia e a literatura estabeleceram uma interação fantástica, com François Brunet (2009) observando que a invenção da fotografia foi moldada pela cultura escrita e que ambos os campos trocaram ferramentas e mesclaram formatos para criar novos gêneros foto-textuais. No Brasil, a presença da fotografia na obra machadiana pode ser rastreada em diversas passagens, cumprindo funções ligadas à identidade e à memória.

Machado de Assis não apenas incorporou a fotografia em suas narrativas, mas também a reconheceu como um elemento da arte moderna de seu tempo. Em sua crônica de 7 de agosto de 1864, publicada no Jornal *Diário do Rio de Janeiro*, na coluna “Ao acaso”, Machado descreve um aparelho fotográfico “destinado a reproduzir em ponto grande as fotografias de cartão”, questionando o alcance do “aperfeiçoamento do invento do Daguerre” e fazendo “justiça à arte

moderna”. Essa crônica é um testemunho da percepção machadiana sobre a fotografia como um avanço tecnológico e artístico.

O entusiasmo de Machado de Assis pela fotografia é evidente em suas crônicas. Em 1861, ele noticiou a chegada de álbuns pitorescos do fotógrafo francês Jean Victor Frond, destacando a delicadeza e nitidez das reproduções fotográficas e o papel da fotografia na “propaganda que nos faz bem”. Guimarães e Sacchetta (2013) corroboram que Machado era um “fotógrafo do invisível”, capaz de captar realidades sutis.

Thomas Sträter (2009) aponta que, apesar do crescente número de publicações sobre fotografia, a pesquisa sobre as relações entre literatura e fotografia ainda é um ramo novo e pouco analisado. No entanto, a obra machadiana oferece um campo vasto para a exploração dessas relações intermediárias.

A Fotografia como Arte Moderna e Testemunho Social

A crítica de Machado de Assis à acomodação da dramaturgia nacional, expressa em “Ideias sobre o teatro” (1859), revela seu alinhamento com os ideais da arte moderna. Ele clamava por uma arte que explorasse “novos mares” e abrisse os olhos do público, corrigindo os “desvios de uma sociedade de transição”. Nesse contexto, a fotografia, em sua constante evolução técnica, era percebida por Machado como um reflexo da “sociedade em sua marcha de progresso ascendente”.

Flávia de Almeida Fábio (2022) destaca que, desde seus primeiros anos, a fotografia reivindicava seu estatuto artístico, com exposições no Brasil e na Europa que buscavam seu ingresso nas Belas Artes. Machado de Assis, atento a essas discussões, fazia referências à fotografia em suas crônicas, contos, romances e folhetins, utilizando-a para aguçar a imaginação de seus leitores.

A admiração de Machado pela fotografia é nitidamente expressa em sua crônica de 7 de agosto de 1864, que narra uma visita ao ateliê de Joaquim Insley Pacheco (1830-1912), fotógrafo da Casa Imperial e um dos mais renomados da época. Machado descreve a “perfeição crescente dos trabalhos fotográficos e de miniatura”. A visita ao estúdio de Pacheco, com seu “luxuoso templo de Delos”, gerou um “vivo entusiasmo” no cronista, que percebia o avanço tecnológico da fotografia. A menção aos “rostos mais belos do Rio de Janeiro” nos álbuns de Pacheco, e a sutil erotização da imagem feminina, revelam a complexidade da percepção machadiana sobre a fotografia como objeto de prazer estético e social.

Machado de Assis também se preocupava com a dimensão testemunhal da fotografia. Em sua crônica de 31 de janeiro de 1897, sobre Antônio Conselheiro, o escritor lamenta a ausência de um repórter com habilidades de fotógrafo ou desenhista em Canudos, que pudesse “colher a

verdade inteira sobre ela”. Para Machado, a fotografia e a arte tinham uma “estreita ligação com a verdade testemunhal”, capazes de desvelar o inverídico nas narrativas jornalísticas distorcidas.

A fotografia como personagem do romance machadiano

No romance *Dom Casmurro* (1899) fotografia e escrita são mecanismo de preservação que “se associam, intimamente e paradoxalmente, à morte” (Guibert, 2024, p. 8). No romance de Machado de Assis todos estão mortos, excetuando o narrador Bento Santiago: Escobar está morto, Capitu está morta (Capítulo CXLV “O regresso”); José Dias está morto (Capítulo CXLIII “O último superlativo”) assim como também o jovem Ezequiel (Capítulo CXLVI “Não houve lepra”), não há nenhuma possibilidade de contestação da representação da imagem dos personagens presentes no álbum de retratos organizado por Bento Santiago; não há nem mesmo a possibilidade de contestação do auto-retrato organizador pelo narrador, que em certo momento da narrativa chegou a ser “santificado” e absolvido pelo retrato de Escobar e pela dedicatória do fotografado, aposta à fotografia presenteada pelo amigo a Santiago, por ter desejado Sancha, a mulher do amigo de seminário:

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. (1843)[...] **O retrato de Escobar** pareceu falar-me; vi-lhe a atitude franca e simples, sacudi a cabeça e fui deitar-me. [...] Na manhã seguinte acordei livre das abominações da véspera; chamei-lhes alucinações, tomei café, percorri os jornais e fui estudar uns autos.[...] A figura de Sancha desapareceu inteiramente no meio das alegações da parte adversa, que eu ia lendo nos autos, alegações falsas, inadmissíveis, sem apoio na lei nem nas praxes. Vi que era fácil ganhar a demanda; consultei Dalloz, Pereira e Sousa...[...] 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”**. Estas palavras fortaleceram-me os pensamentos daquela manhã, e espareceram de todo as recordações da véspera. Naquele tempo a minha vista era boa; eu podia lê-las do lugar em que estava. Tornei aos autos (Assis, p. 1843-1845).

No seu processo de organização de imagens, Bento Santiago persegue uma imagem fantasma, inexistente, o registro em imagem que atestaria a certeza de que fora enganado pelo amigo de seminário, Escobar, e pela mulher - que ele afirma ter sido sua paixão: “a primeira amada do meu coração” (p. 1880).

Pensando encontrar-se a salvo do seu passado de suposto marido traído Santiago vê o “fantasma” de Escobar — Ezequiel — retornar para lhe visitar e assombrá-lo:

Ora, foi já nesta casa que um dia, estando a vestir-me para almoçar, recebi um cartão com este nome: Ezequiel A. de Santiago — A pessoa está aí? — perguntei ao criado. — Sim, senhor — ficou esperando. Não fui logo, logo; fi-lo esperar uns dez ou quinze minutos na sala. Só depois é que me lembrou que cumpria ter certo alvoroço e correr, abraçá-lo, falar-lhe na mãe [...]. Ao entrar na sala, dei com um rapaz, de costas, mirando o busto de Massinissa, pintado na parede. [...]. Conheceu-me **pelos retratos** e correu para mim. Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de São José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo, e, salvo as cores, que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo” (p. 1876)³.

Raymundo Faoro — em seu *A pirâmide e o trapézio* [Fragmentos] — descreve o embate entre as duas entidades presentes no texto — o escritor e o leitor — como sendo um jogo de engano e desengano. Segundo Faoro: “O espectador afoito, com a prova concludente da semelhança do filho ao comborço, exulta” (p. 270). Faoro lança uma dúvida: “Mas será que ele viu tudo, ou, embaraçado pela antítese do ataque e defesa, não criou a sua verdade, que nem sempre é o confronto de duas proposições falsas?” (p. 270). Ezequiel reconheceu o pai pelos retratos na parede da sala, contudo Santiago, em estilo grave e dramático, relata para o leitor que reconheceu o filho pela “semelhança” com o amigo morto.

Faoro sublinha que: “O estilo seleciona, por força do ponto de vista da obra, os valores, o ethos que as personagens expressam na sociedade” (p. 272). E complementa dizendo que “Para os grandes senhores, os grupos dominantes, reserva-se o tom sério, dramático ou trágico, sublime e grave” (p. 272). É justamente esse o tom adotado por Santiago em relação ao filho que o visita, criando um incômodo distanciamento entre ele e Ezequiel; e criando também um incômodo mal-estar no leitor/espectador, testemunha da ação que se desenrola no capítulo. A representação do personagem do pai “atento e interessado”, encenada por Santiago — à vista do leitor — não parece ser muito bem sucedida. O ressentimento destilado pelo narrador é a matéria que preenche todo o capítulo. Todo o ressentimento de Bento Santiago culminará na sua frieza ao relatar a morte de Ezequiel — vítima de febre tifoide em Jerusalém — como o desencubimento do seu estorvo final:

Não houve lepra, mas há febres por todas essas terras humanas, sejam velhas ou novas. Onze meses depois, Ezequiel morreu de uma febre tifóide, e foi enterrado nas imediações de Jerusalém, onde os dois amigos da universidade lhe levantaram um túmulo com esta inscrição, tirada do profeta Ezequiel, em grego: “Tu eras perfeito nos teus caminhos”. Mandaram-me [...] a conta das despesas e o resto do dinheiro que ele levava; pagaria o triplo para não tornar a vê-lo (p. 1879).⁴

Sem a sua farda de alferes, o personagem Jacobina não se reconhece no espelho: “deu-me na veneta olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas

³ Os grifos são meus.

⁴ O grifo é meu.

vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra” (p. 2978). Contudo, Bento Santiago aferra-se à sua “certeza” de que reconhece no jovem Ezequiel o antigo amigo de seminário. Semelhança para a qual ele não demonstrou nenhum interesse em ver no retrato da mãe de Sancha, no capítulo LXXXIII “O retrato”:

Gurgel, voltando-se para a parede da sala, onde pendia um retrato de moça, perguntou-me se Capitu era parecida com o retrato. Um dos costumes da minha vida foi sempre concordar com a opinião provável do meu interlocutor, desde que a matéria não me agrava, aborrece ou impõe. Antes de examinar se efetivamente Capitu era parecida com o retrato, fui respondendo que sim. Então ele disse que era o retrato da mulher dele, e que as pessoas que a conheceram diziam a mesma coisa. Também achava que as feições eram semelhantes, a testa principalmente e os olhos. Quanto ao gênio, era um; pareciam irmãs. — Finalmente, até a amizade que ela tem a Sanchinha; a mãe não era mais amiga dela... Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas (p. 1783-1784).

Para Santiago, nesse momento, essa semelhança não passava de uma esquisitice da vida, uma coincidência. Fato idêntico ocorrerá mais adiante — no capítulo CXXXI “Anterior ao anterior” — no qual, em meio à conversa do casal Santiago após o Jantar, e enquanto o menino Ezequiel brinca, Capitu chama a atenção de Bento Santiago para o fato de o menino trazer consigo uma estranha expressão no rosto. Santiago aproxima-se do rosto de Ezequiel, confirma que o menino tem os olhos de Escobar, contudo não dá nenhuma importância, pois conclui que: “Afinal não haveria mais que meia dúzia de expressões no mundo, e muitas semelhanças se dariam naturalmente” (p. 1857):

— Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? — perguntou-me Capitu. — Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar. Olha, Ezequiel; olha firme, assim, vira para o lado de papai, não precisa revirar os olhos, assim, assim... Era depois de jantar; estávamos ainda à mesa, Capitu brincava com o filho, ou ele com ela, ou um com outro, porque, em verdade, queriam-se muito, mas é também certo que ele me queria ainda mais a mim. Aproximei-me de Ezequiel, achei que Capitu tinha razão; eram os olhos de Escobar, mas não me pareceram esquisitos por isso. Afinal não haveria mais que meia dúzia de expressões no mundo, e muitas semelhanças se dariam naturalmente (p. 1857).

Antonio Candido chama atenção para o fato de que na obra de Machado de Assis, com frequência, irrompe o problema da relação entre o fato real e o fato imaginado. Vejamos o que diz Cândido:

Outro problema que surge com frequência na obra de Machado de Assis é o da relação entre o fato real e o fato imaginado, que será um dos eixos do grande romance de Marcel Proust, e que ambos analisam principalmente com relação ao ciúme. A mesma reversibilidade entre a razão e a loucura, que torna impossível demarcar as fronteiras e, portanto, defini-las de modo satisfatório, existe entre o que aconteceu e o que pensamos que aconteceu. [...] Dom Casmurro, conta a história de Bento Santiago, que, depois da morte de seu maior e mais fiel amigo Escobar, se convence de que ele fora amante de sua mulher,

Capitu [...] nega, mas Bento junta uma porção de indícios para elaborar a sua convicção, o mais importante dos quais é a própria semelhança de seu filho com o amigo morto. [...] Como o livro é narrado por este, na primeira pessoa, é preciso convir que só conhecemos a sua visão das coisas, e que, para a furiosa cristalização negativa de um ciumento, é possível até encontrar semelhanças inexistentes, ou que são produtos do acaso (como a de Capitu com a mãe de Sancha, mulher de Escobar, assinalada por Lúcia Miguel Pereira). Mas o fato é que, dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida. E concluímos que neste romance, como noutras situações da sua obra, o real pode ser o que parece real. E como a amizade e o amor parecem mas podem não ser amizade nem amor, a ambiguidade gnosiológica se junta à ambiguidade psicológica para dissolver os conceitos morais e suscitar um mundo escorregadio, onde os contrários se tocam e se dissolvem (p. 222-223).

A boa memória ou a falta dela

A verdade não é algo absoluto, pois para Santiago a verdade é plástica, ou seja, maleável, principalmente por conta do fato de o narrador descrever a si mesmo como alguém provido de boa memória no capítulo LIX “Convivas de boa memória” e ao mesmo relatar não ter uma memória confiável. O narrador relata a sua incapacidade para reter fatos, detalhes, contudo a sua narrativa é afirmativa e acusativa, ainda que o advogado Bento Santiago escreva que a sua memória seja “[...] comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias” (p. 1742):

Há dessas reminiscências que não descansam antes que a pena ou a língua as publique. Um antigo dizia arrenegar de conviva que tem boa memória. A vida é cheia de tais convivas, e eu sou acaso um deles, conquanto a prova de ter a memória fraca seja exatamente não me acudir agora o nome de tal antigo; mas era um antigo, e basta. Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. A quem passe a vida na mesma casa de família, com os seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, é que se lhe grava tudo pela continuidade e repetição. Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão. E antes seja olvido que confusão; explico-me. Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum dessa outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele.” (p. 1742)

O homem pela metade

Santiago é um ser partido, um homem que perdeu metade da sua existência, sua alma exterior, com a morte de Escobar. Escobar era sua alma exterior, o espelho para o qual Santiago olhava para ver

a si mesmo. A última visão que Santiago teve de Escobar vivo possui o recorte tradicional do retrato:

Apalpei-lhe os braços, como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade. Nem só os apalpei com essa ideia, mas ainda senti outra coisa: achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja; acresce que sabiam nadar (p. 1842).

Faoro (p.281) faz a seguinte observação citando Jacobina no conto *O espelho*: “Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira” (p. 2971). A repentina visita de Ezequiel reaviva a memória de Santiago sobre a sua metade perdida. O reencontro entre pai e filho ocorre num cômodo da casa com vários retratos de Santiago na parede da casa, o que permite a Ezequiel reconhecer com maior facilidade o pai há muito distante.

Uma fotografia mais perto da morte possível

Segundo Raimundo Faoro, a fotografia reproduz artificialmente o objeto, que, abandonado pela vida, perde a coerência interior, o enlace com a história e o espaço social (p.275). Em uma das paredes do Museu Van Gogh, em Amsterdam, é possível ao visitante ler o seguinte aforismo “As pessoas dizem que é difícil conhecer a si mesmas - mas também não é fácil pintar a si mesmo”⁵ (Van Gogh, 2025). Olhando e lendo esta frase, e pensando sobre a presença do retrato e da fotografia no romance *Dom Casmurro* ousou dizer que acredito que o personagem Bento Santiago tenha fracassado miseravelmente ao tentar estabelecer as linhas mestras do seu autorretrato literário.

Conclusão

Longe de adotar uma postura ludita em relação à incorporação da fotografia à sua ficção, Machado de Assis demonstrou ser um entusiasta da fotografia, integrando-a sutilmente em sua obra. Essa incorporação ao espaço narrativo-literário de seus contos, romances e crônicas jornalísticas permitiu-lhe abordar um dos mais importantes avanços tecnológicos do século XIX e a invenção da memória moderna. O aparente uso utilitário e testemunhal da fotografia, conforme observado em suas crônicas, mascara um profundo reconhecimento de seu potencial artístico e social.

A obra machadiana, ao demarcar a intermedialidade entre literatura, arte, fotografia, música, teatro e jornalismo no século XIX, revela a narrativa factual e ficcional como espaços privilegiados para a experimentação e a interdisciplinaridade. As questões levantadas por Machado sobre a

⁵ “People say that it's difficult to know oneself - but it's not easy to paint oneself either”. Van Gogh. Museum Van Gogh, Amsterdam, Holanda, 2025.

representação da realidade e o papel da imagem continuam a ressoar no tempo presente, convidando à reflexão sobre as grandes mudanças operadas no cenário global e a participação da inovação tecnológica no ficcional. Machado de Assis, com sua aguda percepção, legou-nos um olhar perspicaz sobre a modernidade e as múltiplas dimensões da captura do instante.

Rogério Lima é professor titular da Universidade de Brasília. É bolsista de Produtividade em Pesquisa 2, do CNPq. Desenvolve a pesquisa “A Teoria da Literatura e a Inteligência Artificial”. Sua publicação mais recente, em colaboração com Wail Hassan, é *Literatura e (i)migração no Brasil* (2020). Email: rlima@unb.br.

Obras Citadas

Assis, Machado de. *Machado de Assis [livro eletrônico]: obra completa em quatro volumes, volume 4*. Organização Aluizio Leite... [et al.]. 1. ed. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2021.

Assis, Machado de. “Ideias sobre o teatro” In: *Obra completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992, p. 789-798.

Assis, Machado de. “Ideias sobre o teatro” In: *O espelho: revista de literatura, modas, indústria e artes*. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=727670&Pesq=O%20espelho&mp:pagfis=39](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=727670&Pesq=O%20espelho&pagfis=39). Acesso em 26 de jan. de 2022.

Assis, Machado de. “21 de fevereiro de 1865”. Ao Acaso Jornal Diário do Rio de Janeiro, de 1864 a 1865. In: *Obra completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2020, p. 7170.

Baudelaire, Charles. *Poesia e prosa*. Volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995, pág. 799-803; 829-833. (Biblioteca Universal).

Brasiliana Fotográfica. Insley Pacheco | Fotografias. Disponível em:

<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/discover?query=Insley+pacheco>. Acesso em 04 de fev. de 2022.

Brunet, François. *Photography and Literature*. Reaktion Books, 2009.

Fábio, Flávia de Almeida. *Os retratos de Insley Pacheco - da pintura à fotografia no século XIX*. XXIV Colóquio CBHA. Disponível em URL:

<http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/34A%20flavia%20almeida%20fabio.pdf>. Acesso em 23 de jan. 2022.

Faoro, Raymundo. A pirâmide e o trapézio [Fragmentos]. In Assis, Machado de. *Machado de Assis [livro eletrônico]: obra completa em quatro volumes, volume 4*. Organização Aluizio Leite... [et al.]. 1. ed. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2021, p. 268-292.

Guibert, Hervé. *A imagem fantasma*. 1ª Reimpressão. Tradução e prefácio de Amândio Reis. Lisboa: BCE Editores, 2024.

Guimarães, Hélio e Sacchetta, Vladimir. *Machado de Assis. Fotógrafo do Invisível*. São Paulo: Moderna, 2013, p. 7-8.

Jobim, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2001, p. 21-90; 99-2-74.

Kossov, Boris. *Fotografia e História*. 5ª edição revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

Sainte-Beuve, Charles Augustin. *Portraits Littéraires*. Vol. 1. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35429m/f7.item.r-Portraits%20littéraires,%20par%20Sainte-Beuve>. Acesso em 02 de fev. de 2022.

Sträter, Thomas. “De retratos, espelhos e reproduções: o olhar fotográfico de Machado de Assis”. In: NUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Org.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 91-128. Disponível em: Lembrete:

Trachtenberg, Alan. *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Tradução Luís Leitão, Manuela Gomes, João Barrento. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

Turazzi, M. I. A viagem do oriental-hydrographe (1839-1840) e a introdução da daguerreotípia no Brasil. *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*, v. 23, n. 1, p. 45-62, [2010]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/44944>. Acesso em 14 jan. 2022.

Van Gogh Museum. Amsterdam, 2025.