



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL

VICTORIA LUIZA TORRES FERNANDES

Machado de Assis: A fotografia e o retrato no romance Esaú e Jacó

Brasília – DF

2025

VICTORIA LUIZA TORRES FERNANDES

Machado de Assis: A fotografia e o retrato no romance Esaú e Jacó

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, do Instituto de Letras – IL, da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Letras Português.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Lima

Brasília – DF

2025

*“O olho do homem serve de fotografia ao
invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio.”*

(Machado de Assis)

RESUMO

A literatura de Machado de Assis é marcada por uma construção narrativa que integra os elementos de crítica social, ironia, profunda análise psicológica dos personagens e descrições essencialmente visuais ao longo das obras. Considerando que a fotografia foi uma inovação que revolucionou a forma como a sociedade percebia a realidade, a memória e até a própria arte, é pertinente analisar como Machado de Assis a incorporou em sua produção literária, sob o viés de que também era um grande entusiasta da fotografia. Com isso, o objetivo deste trabalho é perpassar pelas menções à fotografia e ao retrato no romance *Esaú e Jacó*, propondo uma reflexão sobre os efeitos dessa relação intermídia entre fotografia e literatura, sendo a fotografia e o retrato determinantes para a construção narrativa do tempo, do espaço e da identidade atribuída aos personagens – característica que se dá não somente na obra em questão, mas em diversas obras de Machado de Assis. Para essa análise, foram utilizadas reflexões literárias acerca da fotografia e do retrato nos romances de Machado de Assis, sobretudo *Esaú e Jacó*. Através disso, entende-se que o que faz a fotografia uma forma de arte: a captação e o registro de uma imagem, além do elemento testemunhal, é uma expressão autônoma, marcada pela visão de mundo daquele que está fotografando, organizando esteticamente o ângulo, selecionando algum aspecto que predomine em detrimento de outro. Portanto, a intermidialidade entre a fotografia e a literatura, embora seja complexa e multifacetada, foi capaz de expandir os campos de ação de ambas as formas de construção e expressão artística.

Palavras-chave: Literatura; Fotografia; Machado de Assis

ABSTRACT

The literature of Machado de Assis is marked by a narrative construction that integrates elements of social criticism, irony, deep psychological analysis of characters, and essentially visual descriptions throughout his works. Considering that photography was an innovation that revolutionized the way society perceived reality, memory, and even art itself, it is pertinent to analyze how Machado de Assis incorporated it into his literary production, given that he was also a great enthusiast of photography. Therefore, the objective of this work is to explore the mentions of photography and portraiture in the novel *Esau and Jacob*, proposing a reflection on the effects of this intermedia relationship between photography and literature. Photography and portraiture are determining factors in the narrative construction of time, space, and identity attributed to characters – a characteristic that occurs not only in the work in question but also in several works by Machado de Assis. For this analysis, literary reflections on photography and portraiture in the cited novels were used to understand Machado de Assis, above all *Esau and Jacob*. Through this, it was understood that what makes photograph a form of art: is the capture and recording of an image, in addition to the testimonial element, is an autonomous expression, marked by the worldview of the one who is photographing, aesthetically organizing the angle, selecting some aspect that predominates to the detriment of another. Therefore, the intermediality between photography and literature, although complex and multifaceted, was able to expand the fields of action of both forms of artistic construction and expression.

Keywords: Literature; Photography; Machado de Assis

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
O SURGIMENTO DA FOTOGRAFIA NO BRASIL E O CONTEXTO DA ARTE BRASILEIRA NO SÉCULO XIX.....	09
INTERMIDIALIDADE ENTRE FOTOGRAFIA E LITERATURA – O RETRATO LITERÁRIO EM MACHADO DE ASSIS.....	14
MACHADO DE ASSIS: A FOTOGRAFIA E O RETRATO NO ROMANCE ESAÚ E JACÓ.....	18
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	25
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	27

Introdução

A literatura de Machado de Assis é marcada por uma construção narrativa que integra os elementos de crítica social, ironia, profunda análise psicológica dos personagens e descrições essencialmente visuais ao longo das obras. Essa visualidade é marcada através da narração fotográfica do autor que nos proporciona um álbum de fotografias na composição da identidade dos personagens, assim como da memória pessoal do escritor e da sociedade da época. Em um período como a segunda metade do século XIX, com o surgimento da fotografia no Brasil e a transição estética de criação artística para o Realismo, ainda há poucos estudos que se dedicam a investigar a presença e o impacto da fotografia na literatura. Considerando que a fotografia foi uma inovação que revolucionou a forma como a sociedade percebia a realidade, a memória e até a própria arte, é pertinente analisar como Machado de Assis a incorporou em sua produção literária, sob o viés de que também era um grande entusiasta da fotografia.

Machado de Assis compreendeu rapidamente o poder desse novo meio de registro da realidade e de expressão, assim como identificou o prestígio que a fotografia adquiriu, desde a sua apresentação pública no Brasil, junto à população ávida por consumir imagens. Machado de Assis que – coincidência ou não, nasceu no mesmo ano em que a fotografia foi formalmente apresentada ao mundo (1839) – passou a integrar à sua obra os termos retrato e fotografia, formas inovadoras de representação da realidade, da verdade ou das características físicas de alguns dos seus personagens. (LIMA, 2022, p. 182)

Antes de chegar ao Brasil, a primeira fotografia de que se tem registro foi tirada na França em 1826, por Joseph Nicéphore Niépce (1765 – 1833). *Point de vue du Gras* é uma imagem heliográfica que registra com pouca nitidez a vista da janela de Niépce, mostrando a paisagem e alguns edifícios vizinhos de sua propriedade. Mas foi em 19 de agosto de 1839 que, por sua vez, outro francês, Louis Jaques Mandé Daguerre (1787 – 1851), intitulou sua invenção com o próprio nome e apresentou à Academia de Ciências de Paris o “daguerreótipo”, que exigia apenas alguns minutos de exposição à câmera produzindo resultados com mais nitidez, em contraste com o de Niépce. A partir disso, com alguns ajustes aqui e outros ali, foram surgindo novos projetos e inovações que se aperfeiçoaram com o intuito de tornar a fotografia cada vez mais versátil.

Assim que foi oficialmente "inventada" em 1839, na França, praticamente já se instituiu o debate sobre o seu caráter artístico. Numa sociedade como a francesa que,

desde pelo menos o período revolucionário iniciado com a Revolução de 1789, mostrava índices de interesse crescente por uma produção visual mais fiel ao entorno, a fotografia só viria a ampliar este interesse. Para muitos franceses, devendo ser a arte uma espécie de duplo do real, não existiria arte mais perfeita do que aquela produzida pela fotografia. (CHIARELLI, 2005, p. 82)

Fotografia pode ser definida como a imagem produzida pela ação da luz sobre um material fotossensível. Contudo, existem algumas ramificações para se tratar da subjetividade abrangida pelos retratos, que podem ser fotográficos, pictóricos ou literários. O retrato tem o enfoque em registrar, por diversos meios e formas, o perfil de um indivíduo, um casal, uma família. Através da câmera fotográfica, temos o retrato fotográfico. O pictórico, através da pintura ou do desenho, com uma margem de interpretação daquele que está pintando ou desenhando. E o retrato literário, por sua vez, cabendo uma carga interpretativa ainda maior, é a expressão literária utilizada para descrever e enaltecer as características de uma pessoa ou coisa, também muito presente nas obras de Machado de Assis.

O que está escrito sobre uma pessoa ou um fato é, declaradamente, uma interpretação, do mesmo modo que as manifestações visuais feitas à mão, como pinturas e desenhos. Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir. (SONTAG, 2004, p. 8)

[...] uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação [...]” (SONTAG, 2004, p. 170).

O objetivo deste trabalho é perpassar pelas menções à fotografia e ao retrato no romance *Esaú e Jacó*, propondo uma reflexão sobre os efeitos dessa relação intermídia entre fotografia e literatura, sendo a fotografia e o retrato determinantes para a construção narrativa do tempo, do espaço e da identidade atribuída aos personagens – característica que se dá não somente na obra em questão, mas em diversas obras de Machado de Assis. Em *Esaú e Jacó*, o retrato aparece de forma material – com o retrato dos gêmeos e a comercialização de retratos na loja do vidraceiro – mas também aparece como representação do imaterial – a vidência da cabocla em cima dos retratos e as figuras políticas como veículo de rivalidade ideológica que se contrasta entre os irmãos, um orientado à República e outro orientado à Monarquia. Ou seja, o retrato (tangível) é o elemento de tensão e predição (intangível) que permeia entre os dois personagens principais da obra, Pedro e Paulo - irmãos gêmeos que, à despeito de serem

fisicamente idênticos, não se assemelham em mais nada a não ser o amor por Flora – sendo que este é mais uma consequência que dará ênfase à concorrência entre ambos.

O surgimento da fotografia no Brasil e o contexto da arte brasileira no século XIX

Para analisar o surgimento da fotografia no Brasil é necessário compreender o contexto da literatura e da arte brasileira na segunda metade do século XIX, que também começava a acender a chama por mudanças, acompanhando as transformações que se passavam no mundo. Considerando que a literatura e a fotografia integram e influenciam a produção artística brasileira, é relevante apresentar as amálgamas estabelecidas entre os três campos que integravam o projeto de arte brasileira na época: o já consagrado pela Academia Imperial de Belas Artes e as novas tendências do Naturalismo e Realismo que surgiam, dentro do mesmo contexto de popularização da fotografia no Brasil.

O pintor e naturalista francês Hercule Florence foi o pioneiro das experiências fotográficas no Brasil, utilizando o termo pela primeira vez em 1833. Em uma data bem anterior à invenção do daguerreótipo de Louis Daguerre no ano de 1839, Florence chegou a escrever em um de seus diários alguns registros que faziam menção à palavra fotografia, contudo, manteve sua descoberta apenas em seus registros pessoais, tendo perdido a oportunidade de anunciá-la para o mundo.

A fotografia não demorou a chegar ao Brasil, desde a invenção de Daguerre. Quem a trouxe foi o capelão Louis Comte a bordo do navio da marinha mercante francesa, no dia 17 de janeiro de 1840, data em que foram tiradas as primeiras fotografias no Rio de Janeiro. Além dos registros propriamente fotográficos da época, cabe mencionar os registros escritos acerca da fotografia no Brasil. Machado de Assis, tendo grafado Combes ao invés de Comte – erro de grafia produzido pelo *Jornal do Commercio* antes da publicação de Machado – chegou a comentar em uma crônica no *Jornal Diário do Rio de Janeiro*, na coluna *Ao Acaso*, no dia 7 de agosto de 1864:

Há vinte e quatro anos, em janeiro de 1840, chegou ao nosso porto uma corveta francesa, L'Orientale, trazendo a bordo um padre de nome Combes. Este padre trazia consigo uma máquina fotográfica. Era a primeira que aparecia na nossa terra. O padre foi à Hospedaria Pharoux, e dali, na manhã do dia 16 de janeiro, reproduziu três vistas – o largo do Paço, a praça do mercado, e o mosteiro de S. Bento. Três dias depois,

tendo Sua Majestade aceitado o convite de assistir às experiências do milagroso aparelho, o padre Combes, acompanhado do comandante da corveta, foi a São Cristóvão, e ali fez-se nova experiência: em 9 minutos foi reproduzida a fachada do paço, tomada de uma das janelas do torreão. É isto o que referem as gazetas do tempo. Desde então para cá, isto é, no espaço de vinte quatro anos, a máquina do padre Combes produziu as trinta casas que hoje se contam na capital, destinadas a reproduzir as feições de todos quantos quizerem passar à posteridade... num bilhete de visita (ASSIS, p. 8234).

De maneira sutil, Machado de Assis ironizou o desejo de posteridade que a vulgarização da fotografia, a partir das chamadas *cartes de visite*, — desenvolvidas por André Disderi em 1854 — proporcionou para a vida moderna dos elegantes da cidade do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. (LIMA, 2024, p. 175 – 176)

As *cartes de visite* que André Disderi desenvolveu e que Machado chamou de “bilhete de visita” foi um dos grandes modismos da segunda metade do século XIX, tornando-se parte da cultura moderna da época. A câmera fotográfica com quatro lentes era capaz de obter retratos simultaneamente em apenas um negativo de vidro, com a fotografia impressa em papel albuminado de pouca espessura aplicada em um cartão mais espesso, estampando a marca ou assinatura do fotógrafo. O dia 10 de maio de 1859 marca o apogeu das *cartes de visite*, quando o imperador Napoleão III (1808 – 1873) foi até o estúdio de Disderi, em Paris, para ser fotografado, encomendando vários exemplares para fins de propaganda. Os cartões de visita, como o próprio nome sugere, eram utilizados em suas interações sociais e comerciais, com o retrato da pessoa que se apresenta ao visitante.

Entre 1840 e 1860 a fotografia passou a ser difundida no país assumindo um papel artístico e documental destinado ao registro de diversos aspectos da sociedade brasileira da época. Era de se esperar que a vulgarização da fotografia despertaria um desejo de posteridade, pois se tratava de uma nova tecnologia capaz de capturar imagens para registrar um determinado momento, sendo que este poderia ser acessado e lembrado a qualquer tempo, bastando um olhar sobre a fotografia. Nesse sentido, além de revelarem a subjetividade das experiências capturadas, as fotos e os retratos também servem como testemunho para a posteridade, conforme definido por Susan Sontag em seu livro *Sobre Fotografia*:

Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar, mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto (...) uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas

sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem. (SONTAG, 2004, p. 8)

Cabe destacar que D. Pedro II também se mostrou um grande entusiasta da fotografia, sendo que esta chegou ao Brasil no ano em que antecipa a maioridade do monarca, coincidindo com o II Império que então se iniciava. Além disso, era o período em que a Academia Imperial, comprometida com os valores da arte tradicional e de “um imaginário que glorificasse o Império e o Imperador” (CHIARELLI, 2005, p. 83), passava a se posicionar sobre os deveres de constituição da arte nacional, conforme nos apresenta Tadeu Chiarelli em seu texto *História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações*. Depreende-se que o aparecimento da fotografia no Brasil, com a subida ao trono do príncipe brasileiro, foi determinante para que o projeto de arte brasileira ganhasse perspectivas concretas de realização. “Esse gosto pessoal de D. Pedro II pela fotografia demonstra que ele se interessava por uma produção visual pautada na objetividade e centrada em temas ligados à representação do entorno” (CHIARELLI, 2005, p. 83). Além disso, um fato que não poderia ser ignorado é que o interesse de D. Pedro II pela fotografia também serviria como um atrativo ao gosto geral da elite brasileira.

A popularização da fotografia, à princípio, se tornou ainda mais evidente para as elites do Rio de Janeiro sob a perspectiva de que a comercialização de fotos e retratos era onerosa, considerando todo o preparo necessário para se tirar e revelar uma fotografia. Por isso, havia um certo prestígio social na fotografia, do ponto de vista socioeconômico, tanto para quem a tinha para si como para quem quisesse presenteá-la a alguém. E não demorou muito para que Machado não só compreendesse essa popularização como também passasse a incorporar a fotografia e o retrato em suas obras. Um exemplo disso está no conto *Galeria Póstuma*, publicado em 1883 no *Jornal Gazeta de Notícias* e em 1884 na obra *Histórias sem data*.

Uma vez só, Benjamim continuou a ler o manuscrito. Entre outras coisas, admirou o retrato da viúva Leocádia, obra-prima de paciência e semelhança, embora a data coincidisse com a dos amores. Era prova de uma rara isenção de espírito. De resto, o finado era exímio nos retratos. Desde 1873 ou 1874, os cadernos vinham cheios deles, uns de vivos, outros de mortos, alguns de homens públicos, Paula Sousa, Aureliano, Olinda etc. Eram curtos e substanciais, às vezes três ou quatro rasgos firmes, com tal fidelidade e perfeição, que a figura parecia fotografada. (ASSIS, 2021, p. 363)

A partir da década de 1860, com a evolução dos processos e o surgimento de novas técnicas fotográficas, desenvolvendo inclusive um crescimento exponencial no mercado de

estúdios fotográficos, os retratos se tornaram mais acessíveis, alcançando outros perfis sociais de classe média que não se restringiam mais àquela clientela burguesa. O autor Boris Kossoy nos apresenta um panorama sobre a expansão do retrato de estúdio através do *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro* (2002):

Foram investigados a modesta expansão da atividade no período da daguerreotipia (entre 1840 e 1858, aproximadamente) e o caráter itinerante dos pioneiros, estrangeiros na sua grande maioria, que para este lado do mundo se aventuravam em razão, inclusive, da forte concorrência em seus países de origem e que, após reunir algum pecúlio, embarcavam de volta. Foi demonstrado também o progressivo desenvolvimento da atividade a partir da década de 1860 em virtude, por um lado, da introdução de novos processos e de técnicas fotográficas baseadas no princípio do negativo-positivo, que, barateando os custos de produção do retrato fotográfico, o tornaria acessível a um público maior. Por outro lado, assiste-se a um progresso econômico: multiplicam-se as ligações ferroviárias, a imigração europeia é incentivada, transformam-se as feições dos mais importantes centros urbanos, há, enfim, um efetivo crescimento de uma classe média nas maiores cidades, particularmente no Rio de Janeiro, sede da Corte e, mais tarde, da República. A clientela, nesta altura, já teria um perfil diferente daquele dos primeiros tempos da daguerreotipia, quando o retratado era, via de regra, um representante da elite agrária ou da nobreza oficial. Nas últimas décadas do século avolumava-se o número de estabelecimentos fotográficos em virtude da nova clientela constituída de comerciantes urbanos, professores, profissionais liberais, funcionários da administração, entre outros elementos de uma classe que almejava ter sua imagem perpetuada pela fotografia. (KOSSOY, 2002, p. 11-12)

Diante dos aspectos supracitados, sabe-se que o aparecimento da fotografia no Brasil, por si só, foi um grande acontecimento histórico que coincidiu com outros acontecimentos que marcaram o país, tal como o início do II Império, por exemplo. Contudo, para além disso, cabe destacar o contexto da arte brasileira com as novas tendências do Naturalismo e Realismo que surgiam, em contraste ao projeto de arte brasileira defendido pela Academia Imperial de Belas-Artes, com vistas a enaltecer o Estado Imperial e as representações artísticas já consagradas pelas tradições. A proposta dessas tendências, voltadas para uma construção estética própria brasileira, desencadeou “a formação paulatina de uma cultura visual nova no país, baseada no desenvolvimento das novas tecnologias de reprodução de imagens”, conforme apresentado por Chiarelli.

A total complexidade da arte brasileira do século XIX somente será captada, portanto, se forem pensadas as conexões necessárias entre as "culturas da modernidade" -

entendendo-se como tais o "naturalismo/realismo" e as novas tecnologias da imagem - e o projeto conservador da Academia Imperial. (CHIARELLI, 2005, p. 79)

Todavia, um importante questionamento veio à tona através de Manuel de Araújo Porto Alegre, então diretor da Academia Imperial de Belas-Artes (de 1854 a 1857): “A descoberta da fotografia foi útil ou perniciosa à pintura? E se ela chegar a imprimir as cores da natureza com a fidelidade com que imprime as formas monocromaticamente, que será da pintura e mormente dos retratistas e paisagistas?” (CHIARELLI, 2005, p. 83). Ou seja, uma das preocupações que permeavam sobre o surgimento e a expansão da fotografia era se esta seria considerada uma ameaça à arte pictórica, extinguindo as profissões dos pintores retratistas e paisagistas.

Estas perguntas, explícitas ou implícitas no questionamento de Araújo Porto Alegre, demonstram que a Academia não ignorava os impactos que a invenção e propagação da fotografia poderiam causar no ambiente artístico do país, significando que não percebia com tranquilidade o aparecimento da mesma na constituição da cultura visual que se elaborava no país naquele momento. (CHIARELLI, 2005, p. 84)

Filiada a uma missão civilizatória de institucionalização do Estado autônomo, a Academia mantinha a crença de que a arte grega e a produção europeia deveriam ser os únicos modelos a serem seguidos pela arte brasileira. No entanto, tal crença passou a oscilar e não havia como negar: a fotografia se instaurou no país e ganhou popularidade, propiciando reflexões acerca do papel de “importante auxiliar”, tanto para as ciências quanto para arte. Mesmo com a tentativa de separar a fotografia do eixo da arte, não era mais possível ignorar a fotografia, seja como “expressão autônoma” ou como “expressão derivada das modalidades artísticas bidimensionais que a antecederam (a xilo, a gravura em metal, a litografia)”.

Apesar dos raros estudos a respeito, é possível afirmar que tanto para a crítica atuante na segunda metade do século XIX no Brasil quanto para aquela que atuaria na primeira metade do século seguinte, a fotografia seguia sendo, pelo menos publicamente, apenas como "importante auxiliar" da pintura ou, na melhor das hipóteses, como um híbrido entre ciência e arte ou entre arte e indústria. Porém, o que ainda pouco se estuda e divulga é que, desde praticamente sua entrada no Brasil, a fotografia foi sendo utilizada pelos artistas, sobretudo como elemento estrutural da forma, fosse pictórica ou mesmo gráfica. (CHIARELLI, 2005, p. 85)

É inegável, portanto, que a fotografia, como um “elemento estruturador da imagem”, propiciou uma forte influência sobre a arte. Por trás de uma composição que obedecesse “aos rigores da arte mais conservadora, persiste o apelo à descrição minuciosa dos ambientes, à

definição clara de contornos dos corpos, denunciando o fotográfico estruturando o pictórico” (CHIARELLI, 2005, p. 86).

Intermedialidade entre fotografia e literatura – o retrato literário em Machado de Assis

A partir dos impasses que envolveram o surgimento da fotografia e o contexto da arte brasileira no século XIX, cabe ainda uma reflexão importante: a relação intermídia entre fotografia e literatura. Para compreender essa intermedialidade, é necessário enxergar o significado da fotografia além do que se encontra registrado em uma imagem. Nas tramas narrativas e nas construções poéticas, a fotografia e os retratos representam algo com mais profundidade do que aquilo que se pode ver, “onde o aparente e o oculto se tornam indecifráveis” trazendo “indícios, codificados, sobre o que oculta”. (KOSSOY apud LIMA, 2024, p. 154)

É relevante considerar não somente a história da fotografia, mas também a história social deste meio, que abrange um contexto cultural muito mais amplo do que se for analisando apenas sob o viés artístico ou técnico. Sabe-se que a fotografia é “uma forma de expressão e um meio de informação e comunicação a partir do real e, portanto, um documento da vida histórica”, que surgiu como uma inovação tecnológica com grandes contribuições estéticas, mas que também devemos compreender os efeitos dessa inovação “na medida em que analisados e conectados com a realidade social, política, econômica e cultural”, como nos aponta Boris Kossoy.

Contudo não se trata de enfatizar unicamente o aspecto testemunhal da fotografia, porque é justamente o autor que, selecionando culturalmente e organizando esteticamente o fragmento do mundo visível para o registro, torna o testemunho fotográfico o resultado de um ato criativo e individual. O testemunho obtido é, assim, marcado pela visão de mundo do autor. O binômio testemunho/criação encontra-se indivisivelmente amalgamado na imagem, condição intrínseca da representação fotográfica, como foi dito antes (KOSSOY, 2020, p. 147-148).

O advento da fotografia trouxe consigo um cenário desafiador tanto aos artistas quanto aos escritores, que oscilavam entre admiração e repulsa. Mostrar em lugar de dizer era o questionamento que marcava a alteridade da escrita com o mundo visual, de modo que “tanto a literatura quanto a arte estão se esforçando em direção ao mesmo objetivo da representação,

mas a realidade que retratam é moldada por suas ferramentas escolhidas” (LIMA, 2022, p. 182). O poeta e crítico de arte Charles Baudelaire foi incisivo em se mostrar contrário à fotografia. Ele considerou a indústria fotográfica como “o refúgio de todos os pintores fracassados, sem talento ou demasiados preguiçosos para concluir seus esboços” (BAUDELAIRE, 1995, p. 802 - 803), excluindo a fotografia do rol das artes por achar que ela não sugere nem acrescenta nada além da reprodução exata da natureza, “com todas as garantias desejáveis de exatidão”. Baudelaire também acreditava que a “invasão” da fotografia traria consequências nocivas para contemplar o “campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da própria alma”. Ou seja, a ameaça da fotografia ao campo das artes se deu majoritariamente pela crença de que a reprodução exata da realidade e da natureza bloquearia todas as possibilidades do imaginário e de “sentir o que há de mais etéreo e imaterial”.

Em contraste ao posicionamento de Baudelaire e consciente sobre a repulsa que este sentia em relação ao realismo, Machado de Assis considerou que a fotografia poderia enriquecer as possibilidades e perspectivas artísticas e jornalísticas, sem que fosse considerada um empecilho para a arte ou imaginação. Na verdade, Machado considerou a fotografia como uma “referência da arte moderna do seu tempo”, conforme atesta sua crônica publicada em 7 de agosto de 1864, no *Diário do Rio de Janeiro*, ao visitar o estúdio fotográfico de Insley Pacheco.

Fui ver duas coisas novas em casa do Pacheco. A Casa do Pacheco é o mais luxuoso templo de Delos da nossa capital. Visitá-la de semana em semana é gozar por dois motivos: admira-se a perfeição crescente dos trabalhos fotográficos e de miniatura, e veem-se reunidos, no mesmo salão ou no mesmo álbum, os rostos mais belos do Rio de Janeiro – falo dos rostos femininos. Não me ocuparei com esta segunda parte, nem tomarei o papel indiscreto e difícil de Paris, trazendo para aqui o resultado das minhas comparações [...]

A [...] novidade que fui ver à casa do Pacheco foi um aparelho fotográfico, chegado ultimamente, destinado a reproduzir em ponto grande as fotografias de cartão. [...] Até onde chegará o aperfeiçoamento do invento do Daguerre? Feita a justiça à arte moderna e a um dos seus melhores templos, passemos a fazer justiça à própria justiça, ou antes aos que têm por missão representá-la (ASSIS, 2021, p. 8233 – 8235).

Além do entusiasmo de Machado com os avanços tecnológicos relacionados aos processos fotográficos e à arte da miniatura, podemos constatar uma certa excitação ao contemplar as fotografias das modelos de Pacheco. Não demorou muito para que o escritor passasse a integrar os termos retrato e fotografia às suas obras, como representação da verdade, da realidade e dos personagens, trazendo mais profundidade estética em suas narrativas a partir

dessa intermidialidade. Vale ressaltar que, a princípio, a fotografia assumiu um papel marginal na literatura do século XIX antes que os pesquisadores se interessassem por adentrar nessa relação intermídia com a proposta de que a fotografia não fosse apenas um objeto ou um mero detalhe, mas um elemento constitutivo da narrativa. Um exemplo disso, em que a fotografia assume um papel determinante para a estrutura narrativa, com consequências formais e estéticas, se dá na obra machadiana *Dom Casmurro*, publicada originalmente em 1899.

A primeira vez que a palavra fotografia aparece em *Dom Casmurro* é no Capítulo VII, intitulado como D. Glória. A narração-fotográfica deste capítulo, além de trazer o retrato literário com os traços e características dos personagens, também define o padrão do casal feliz e apaixonado que eram os pais de Bento Santiago. O retrato literário em cima do retrato pictórico de ambos, se tratando de uma pintura envelhecida, ainda reforça a ideia de um casal. E além de trazer os mínimos detalhes do retrato em questão, ele também detalha o efeito assombroso da pintura, que é justamente a perspectiva do olhar, como se a pintura também o estivesse contemplando em todos os ângulos.

Minha mãe era boa criatura. Quando lhe morreu o marido, Pedro de Albuquerque Santiago, contava trinta e um anos de idade, e podia voltar para Itaguaí. [...] Tenho ali na parede o retrato dela, ao lado do do marido, tais quais na outra casa. A pintura escureceu muito, mas ainda dá ideia de ambos. Não me lembra nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeleira grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanham para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno. [...] São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: “Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!” O de meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: “Vejam como esta moça me quer...” Se padeceram moléstias, não sei, como não sei se tiveram desgostos: era criança e comecei por não ser nascido. Depois da morte dele, lembra-me que ela chorou muito; mas aqui estão os retratos de ambos, sem que o encardido do tempo lhes tirasse a primeira expressão. São como fotografias instantâneas da felicidade (ASSIS, 2019, p. 21 - 22).

O retrato, tanto literário quanto pictórico, no capítulo D. Glória, não se reduz a um mero objeto que aparece à margem da obra, mas como elemento constituinte dos personagens na narrativa. É a representação do arquétipo de casal que Bento Santiago tinha como modelo de paixão e felicidade, mesmo admitindo que não sabia dos desgostos que o pai e a mãe poderiam ter na vida conjugal. Era apenas o modelo tradicional de casamento que, no contexto daquela época, ele gostaria de ter para si: uma esposa apaixonada e submissa ao seu cavalheiro. Boa parte da insegurança de Bento sobre a personagem Capitu, fruto de seu amor, reside

justamente no padrão de que a figura feminina não deveria contrariá-lo, nem nas suas suspeitas delirantes. Ela deveria apenas seguir o seu roteiro e agir de acordo com suas expectativas constantes, tal como ele enxergava sua mãe com seu pai no que ele chama de “fotografias instantâneas de felicidade”.

Outro papel determinante que a fotografia e os retratos assumem na construção narrativa de Machado em *Dom Casmurro*, e que podemos perceber com essa mesma profundidade, está no Capítulo CXXXIX, intitulado como “A Fotografia”. Com a morte de Escobar e a ascensão da ideia de que Ezequiel poderia não ser seu filho, mas sim de Escobar, diante da semelhança inexplicável entre os dois, o narrador é constantemente assombrado pela fotografia ao comparar a imagem do amigo com a aparência do filho. Neste caso, a fotografia assume um papel probatório para dar causa à uma acusação sobre um suposto caso de adultério entre a esposa e o amigo. Há também uma certa fantasmagoria que subjaz no romance através da fotografia, de modo que toda vez que Bento olhasse para Ezequiel e para o retrato de Escobar, era como se Ezequiel fosse o próprio morto ressurgindo.

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. (ASSIS, 2019, p. 189)

O escritor e sociólogo Roland Barthes, em seu livro “A câmara clara – nota sobre a fotografia”, nos remete a essa questão.

Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através da sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (BARTHES, 1984, p. 20)

A fotografia e os retratos, portanto, acabam assumindo um papel fundamental de rememoração, isto é, trazer à memória, não somente as experiências capturadas, como também tudo que diz respeito às personagens retratadas. Um único retrato de Escobar era capaz de rememorar tudo que dizia respeito ao personagem em questão: o peso na consciência diante do desejo que Bento teve pela esposa do amigo, Sancha; mais tarde, a própria morte de Escobar; a semelhança entre Ezequiel e Escobar, crendo que aquele não era seu filho; e até a suposta traição

de Capitu, que evidentemente nunca ocorreu, mas era o objeto de sua obsessão. Desse modo, consumido pelo padrão de felicidade conjugal dos pais e pelas próprias inseguranças que Bento carrega desde criança, principalmente em relação ao seu amor possessivo por Capitu, as memórias com base nas fotografias criam zonas escuras de um narrador desfocado, que não define direito o objeto de sua suspeita, desejando que os retratos assumam o papel probatório e incontestável, ao seu ver, de persuadir o leitor sobre suas certezas.

O retrato familiar burguês havia assumido, principalmente nas quatro últimas décadas do século, uma função mediadora não apenas entre presente e passado, como também entre o público e o privado, ou o interior e o exterior, tornando-se uma forma privilegiada de constituir simultaneamente a história individual e a imagem pública dos indivíduos. Minha hipótese é a de que é também dessa mediação, ou do desejo por estabelecê-la, que fala o romance *Dom Casmurro*. Não à toa, a fotografia assume uma função importante ao longo da narrativa: é emanção do passado e objeto de afeto; imagem que garante a representação social e prova da suposta infidelidade de Capitu, a esposa do narrador Bento Santiago [...]

Em *Dom Casmurro*, o exercício de olhar para o passado, em que a visão tenta construir uma figura de si e dos outros, acaba por relacionar estas questões ao problema da fisionomia. O rosto se torna meio de simulação e dissimulação, e a imagem do rosto, o retrato fotográfico, converte-se em objeto fantasmático, no qual se adivinham segredos e se projetam desejos. (CARVALHO, 2011, p. 57 – 61)

A hipótese que a pesquisadora Carolina Sá Carvalho traz em seu artigo *Fotografia e fantasmagoria em Dom Casmurro* é a de que Bento Santiago (*Dom Casmurro*) se trata de “um personagem obcecado por reconstituir os laços entre o presente e o passado, as aparências e a realidade, o rosto e a alma”, colocando “em jogo questões comuns ao imaginário fotográfico do século XIX, quando os retratos adentram as casas burguesas” (CARVALHO, 2011, p. 56).

Machado de Assis: a fotografia e o retrato no romance *Esaú e Jacó*

O romance *Esaú e Jacó* foi o penúltimo livro de Machado de Assis, publicado quatro anos antes de sua morte, em 1904. De acordo com a concepção bíblica, Esaú e Jacó eram dois irmãos gêmeos, filhos de Rebeca e Isaque, que lutaram ainda no ventre da mãe e no próprio nascimento – quando Esaú nasce primeiro e o irmão Jacó o agarra pelo calcanhar. Após uma revelação divina, Rebeca descobre que seus filhos representariam dois povos inimigos. No

romance machadiano em questão, os personagens centrais são Pedro e Paulo, irmãos gêmeos que, fazendo jus ao nome da obra, à despeito das características físicas idênticas, discordam em tudo: ideologia, posicionamento político, opiniões, personalidades e carreiras. A narrativa nos apresenta a ambiguidade existente entre os iguais como elementos de oposição e concorrência. Além disso, embora tenha fundamento com a narrativa bíblica, Machado simultaneamente se distancia dela com sua ironia de praxe, ao trazer os gêmeos com os mesmos traços físicos, com nomes de apóstolos e ainda traz um contraste entre paganismo e cristianismo, logo no início, em que a mãe dos gêmeos, Natividade, ao contrário de Rebeca, foi se consultar com uma cabocla para desvendar o futuro de seus filhos – “bastava levar os retratos dos meninos e um pouco dos cabelos”. (ASSIS, 2022, p. 43)

Com efeito, as duas senhoras buscavam disfarçadamente o número da casa da cabocla, até que deram com ele. A casa era como as outras, trepada no morro. [...] Felizmente, a cabocla não se demorou muito; [...]. Era uma criaturinha leve e breve, saía bordada, chinelinha no pé. Não se lhe podia negar um corpo airoso. Os cabelos, apanhados no alto da cabeça por um pedaço de fita enxovalhada, faziam-lhe um solidéu natural, cuja borla era suprida por um raminho de arruda. Já vai nisto um pouco de sacerdotisa. O mistério estava nos olhos. Estes eram opacos, não sempre nem tanto que não fossem também lúcidos e agudos, e neste último estado eram igualmente compridos; tão compridos e tão agudos que entravam pela gente abaixo, revolviam o coração e tornavam cá fora, prontos para nova entrada e outro revolvimento. Não te minto dizendo que as duas sentiram tal ou qual fascinação. Bárbara interrogou-as; Natividade disse ao que vinha e entregou-lhe os **retratos** dos filhos e os cabelos cortados, por lhe haverem dito que bastava. — Basta — confirmou Bárbara. — Os meninos são seus filhos? — São. [...] Pôs os cabelos e os **retratos** defronte de si. Olhou alternadamente para eles e para a mãe, fez algumas perguntas a esta, e ficou a mirar os **retratos** e os cabelos, [...]. Bárbara inclinava-se aos **retratos**, apertava uma madeixa de cabelos em cada mão, e fitava-as, e cheirava-as, e escutava-as, sem a afetação que porventura aches nesta linha. [...] Ergueu-se pouco depois, e andou à volta da mesa, lenta, como sonâmbula, os olhos abertos e fixos; depois entrou a dividi-los novamente entre a mãe e os **retratos**. Agitava-se agora mais, respirando grosso. [...] Natividade instou pela resposta que lhe dissesse tudo, sem falta... — Coisas futuras! — murmurou finalmente a cabocla. — Mas coisas feias? — Oh! não! não! Coisas bonitas, coisas futuras! — Mas isso não basta; diga-me o resto. [...] Serão felizes? — Sim. — Serão grandes? — Serão grandes, oh! grandes! Deus há de dar-lhes muitos benefícios. Eles hão de subir, subir, subir... Brigaram no ventre de sua mãe, que tem? Cá fora também se briga. Seus filhos serão gloriosos. É só o que lhe digo. Quanto à qualidade da glória, coisas futuras! (ASSIS, 2022, p. 22 – 23)

A referência ao termo “retrato” aparece vinte e quatro vezes ao longo do romance, em alguns casos substituída pela palavra gravura se referindo a algum retrato anteriormente mencionado. Logo no Capítulo I do livro, a menção ao retrato, nas quatro vezes em que aparece, conforme citado acima, já nos revela um elemento fundamental para a narrativa, cujo objeto é a predição da cabocla em cima do retrato – supõe-se que fotográfico – dos gêmeos. Essa ambígua relação entre o retrato (tangível) e a predição da cabocla (intangível) revela a profundidade estética de Machado ao construir uma narrativa em que o retrato é um instrumento determinante e necessário para a constituição da identidade e do destino de seus personagens. Por isso, é inegável a intermedialidade – este campo de investigação acerca das relações entre diferentes domínios artísticos – existente na obra machadiana em questão.

Nesse “jogo” de opostos, em que o tangível e o intangível se complementam, cabe dizer que o romance é narrado em uma baliza temporal de grande agitação política, histórica e social no Brasil no final do século XIX: abolição da escravatura, Estado de Sítio e Proclamação da República, sendo esta última mais abordada e reconhecida na construção narrativa, por se tratar também de um elemento que compõe a característica ideológica e a rivalidade dos personagens. Ainda no Capítulo I, há menção ao ano de 1871, quando a mãe Natividade e sua irmã Perpétua visitam o castelo da cabocla para saber sobre o futuro dos gêmeos. Já no Capítulo VIII, a referência temporal é de que o nascimento dos gêmeos foi no ano anterior, em 7 de abril de 1870. Quando o narrador salta para o ano de 1886 – “o salto é grande, mas o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo [...]” – o viés político dos gêmeos já ascendia em tenra idade, como nos mostra o Capítulo XXII:

Naquele ano, uma noite de agosto, como estivessem algumas pessoas na casa de Botafogo, sucedeu que uma delas, não sei se homem ou mulher, perguntou aos dois irmãos que idade tinham. Paulo respondeu: — Nasci no aniversário do dia em que Pedro I caiu do trono. — E Pedro: — Nasci no aniversário do dia em que Sua Majestade subiu ao trono. — As respostas foram simultâneas, não sucessivas, tanto que a pessoa pediu-lhes que falasse cada um por sua vez. A mãe explicou: — Nasceram no dia 7 de abril de 1870. (ASSIS, 2022, p. 73 - 74)

No Capítulo XXIV, intitulado “Robespierre e Luís XVI”, os retratos (e as gravuras) são constantemente mencionados em uma circunstância de comercialização, quando os gêmeos adentram na loja do vidraceiro, com o intuito de comprar retratos.

Havia ali uma loja de vidraceiro, com espelhos de vários tamanhos, e, mais que espelhos, também tinha **retratos** velhos e gravuras baratas, com e sem caixilho. Pararam alguns instantes, olhando à toa. Logo depois, Pedro viu pendurado um **retrato** de Luís XVI, entrou e comprou-o por 800 réis; era uma simples gravura atada ao mostrador por um barbante. Paulo quis ter igual fortuna, adequada às suas opiniões, e descobriu um Robespierre. Como o lojista pedisse por este 1200, Pedro exaltou-se um pouco. — Então o senhor vende mais barato um rei, e um rei mártir? [...] Foi a um canto e trouxe um **retrato** de Madame Staël, com o famoso turbante na cabeça [...] Os rapazes esqueceram por um instante as opiniões políticas e ficaram a olhar longamente a figura de Corina [...] [o lojista] disse-lhes que ainda tinha outro, mas esse era “uma pouca-vergonha”, frase que os deuses lhe perdoariam, quando soubessem que ele não quis mais que abrir o apetite dos fregueses. E foi a um armário, tirou de lá, e trouxe uma Diana, nua como vivia cá embaixo, outrora, nos matos. Nem por isso a vendeu. Teve de contentar-se com os **retratos** políticos. Quis ainda ver se colhia algum dinheiro, vendendo-lhes um **retrato** de Pedro I, encaixilhado, que pendia na parede; mas, Pedro recusou por não ter dinheiro disponível, e Paulo disse que não daria um vintém pela “cara de traidores” (ASSIS, 2022, p. 77 – 78)

Nas narrativas da segunda metade do século XIX, é comum que o retrato apareça como sinônimo de fotografia, “cabendo ao leitor identificar, no contexto do emprego da palavra, se o narrador faz alusão a um retrato pictórico, produzido por um artista, ou àquele produzido num estúdio fotográfico” (LIMA, 2024, p. 182). Presume-se que os retratos vendidos pelo vidraceiro, ao contrário dos retratos fotográficos dos gêmeos apresentados à cabocla, têm a ver com os pictóricos, pois era uma prática comum a comercialização dos chamados “retratos em miniatura”, especialmente de figuras políticas que, “mesmo quando pintadas à *main levée* estas pequenas imagens derivam quase sempre de retratos anteriores (sobre tela ou gravados)”. A pesquisadora Patricia Delayti Telles, em seu artigo *As miniaturas de “filiação política”: de objetos perigosos ao esquecimento* (2017), define bem essa concepção:

A diferença principal entre o retrato de grande formato e a miniatura não está assim na sua concepção, mas na sua portabilidade e no sentimento de intimidade que um menor tamanho permitia estabelecer entre o objeto e o seu dono através do seu uso diário. Ora, as miniaturas de filiação política minimizavam o elemento ilusório. Mesmo que o tamanho pudesse gerar uma certa intimidade física, as obras gravadas ou pintadas em série não deixam dúvidas quanto à distância entre o retratado e a sua representação. Sabia-se de antemão que o modelo não posara, nem pretendia posar, para aquele retrato específico: a imagem derivava necessariamente de um “original”, resultava apenas da vontade de um terceiro reproduzir, para os seus próprios fins, uma figura que nunca lhe pertencera. Em termos platônicos, as miniaturas de filiação

política eram meras cópias de cópias (retratos), de um corpo terrestre que mal reproduzia o nosso “ser” ideal. Assim, com o modelo tão distante da equação, o responsável pelo retrato era quem o produzia – e cada proprietário, de certo modo, tornava-se cúmplice dessa apropriação. As miniaturas de filiação política contam, assim, uma história muito mais complexa do que a do retratado [...]

Numa época em que a pintura prezava por um acabamento primoroso, pela quase invisibilidade da mão do pintor (o *fini*), bastam poucas pinceladas toscas para criar o rosto glabro e o uniforme colorido de D. Miguel. É novamente o intangível que importa realçar, o símbolo de fidelidade a um monarca e de filiação a um partido em conflito. (TELLES, 2017, p. 5 – 7)

O destino dos retratos em miniatura comprados na loja do vidraceiro é apresentado no Capítulo XXVI, intitulado como “A luta dos retratos” - momento em que os gêmeos brigam em defesa de suas miniaturas de filiação política.

Quase não é preciso dizer o destino dos **retratos** do rei e do convencional. Cada um dos pequenos pregou o seu à cabeceira da cama. Pouco durou esta situação, porque ambos faziam pirraça às pobres gravuras, que não tinham culpa de nada. Eram orelhas de burro, nomes feios, desenhos de animais, até que um dia Paulo rasgou a de Pedro, e Pedro a de Paulo. Naturalmente, vingaram-se a murro; a mãe ouviu rumor e subiu apressada. Conteve os filhos, mas já os achou arranhados e recolheu-se triste. Nunca mais acabaria aquela maldição de rivalidade? Fez esta pergunta calada, atirada à cama, a cara metida no travesseiro, que desta vez ficou seco, mas a alma chorou. (ASSIS, 2022, p. 81)

Os retratos em miniatura representam o veículo de tensão e rivalidade entre os irmãos, produzindo um efeito narrativo que enfatiza a identidade ideológica dos personagens e o contexto histórico que se passava no Brasil naquela época. A riqueza narrativa de Machado contempla não somente a disputa entre os irmãos, elemento constante na narrativa, mas a dualidade política que se estabelecia na sociedade antes da Proclamação da República. A partir das datas que o narrador nos apresenta, pouco antes dos republicanos assumirem o poder político em 15 de novembro de 1889, depreende-se que a agitação política e partidária que perpassa o romance, permeada pelos retratos em miniatura, também gerava um reflexo na sociedade fora do romance – a quem Machado intencionalmente destinava suas ironias e críticas.

Em contrapartida ao retrato, a palavra “fotografia” aparece apenas uma vez, trazendo consigo um teor filosófico e enigmático, no Capítulo XLI – “Caso do Burro”, conforme foi destacado na epígrafe deste trabalho: “O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como

o ouvido serve de eco ao silêncio”. Trata-se do momento em que o Conselheiro Aires, distraído pelas lembranças de um amor vivido com uma sevilhana chamada Cármén, é interrompido pela cena de um burro empacado apanhando do carroceiro por cerca de cinco ou seis minutos até se cansar de apanhar e finalmente se mover.

Se Aires obedecesse ao seu gosto, e eu a ele, nem ele continuaria a andar, nem eu começaria este capítulo; ficaríamos no outro, sem nunca mais acabá-lo. Mas não há memória que dure, se outro negócio mais forte puxa pela atenção, e um simples burro fez desaparecer Carmen e a sua trova. Foi o caso que uma carroça estava parada, ao pé da travessa de São Francisco, sem deixar passar um carro, e o carroceiro dava muita pancada no burro da carroça. Vulgar embora, esse espetáculo fez parar o nosso Aires, não menos condoído do asno que do homem. A força despendida por este era grande, porque o asno ruminava se devia ou não sair do lugar; mas, não obstante essa superioridade, apanhava que era o diabo. Já havia algumas pessoas paradas, mirando. Cinco ou seis minutos durou essa situação; finalmente o burro preferiu a marcha à pancada, tirou a carroça do lugar e foi andando. Nos olhos redondos do animal viu Aires uma expressão profunda de ironia e paciência. Pareceu-lhe o gesto largo de espírito invencível. [...] não lhe leu nada nos olhos, a não ser a ironia e a paciência, mas não se pôde ter que lhes não desse uma forma de palavra com as suas regras de sintaxe. A própria ironia estava acaso na retina dele. **O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio.** Tudo é que o dono tenha um lampejo de imaginação para ajudar a memória a esquecer Caracas e Carmen, os seus beijos e experiência política. (ASSIS, 2022, p. 114 – 115)

O enigma que permeia essa frase nos revela uma reflexão profunda sobre percepção e intuição. É certo que através do olhar, o homem pode captar o que é visível, concreto e tangível. Todavia, a magnitude da capacidade humana em imaginar, interpretar e dar forma ao que não é diretamente visto, transcende a materialidade das coisas, assim como o ouvido percebe não apenas os sons como também o silêncio e suas nuances. A cena desencadeou no imaginário de Aires o “monólogo do burro”:

“Anda, patrão, atulha a carroça de carga para ganhar o capim de que me alimentas. Vive de pé no chão para comprar as minhas ferraduras. Nem por isso me impedirás que te chame um nome feio, mas eu não te chamo nada; ficas sendo sempre o meu querido patrão. Enquanto te esfalfas em ganhar a vida, eu vou pensando que o teu domínio não vale muito, uma vez que me não tiras a liberdade de teimar...” (ASSIS, 2022, p. 114 – 155)

Depreende-se que a estratégia do narrador, ao apropriar-se da fotografia como referencial, é criar uma “metáfora do olho humano permeado pela imaginação, no sentido de

ajudar a apagar a memória de um caso de amor vivido” (LIMA, 2024, p. 183). O que é apenas visível a todos que presenciam aquela cena é a concretude de um burro empacado apanhando por sua teimosia e atrapalhando o tráfego. O invisível é justamente o imaginário particular de Aires em sua reflexão sobre o que se passa naquele contexto, chegando a considerar a resposta do animal à surra que levava. “Se um astrônomo-fotógrafo um dia proclamou que "a placa fotográfica é a verdadeira retina do cientista", Machado, por sua vez, disse que a retina do homem é uma placa fotográfica, capaz de tornar visíveis os seus fantasmas.” (CARVALHO, 2011, p. 72)

Considerações finais

A intermedialidade entre a fotografia e a literatura, embora seja complexa e multifacetada, foi capaz de expandir os campos de ação de ambas as formas de construção e expressão artística. Ao perpassar pela história da fotografia, desde o seu surgimento e até a forma com que foi concebida por outros artistas e escritores já consagrados, como visto anteriormente, sabe-se que não foi tarefa fácil incluí-la no rol das Belas Artes. A ameaça de uma nova tecnologia capaz de reproduzir imagens poderia trazer consequências culturais não somente para a arte, mas para a forma com que a sociedade, envolvida pelas experiências capturadas, enxergaria as outras expressões artísticas que não tivesse o mesmo efeito de reproduzir tão “fielmente” o real e suas minúcias. O fato é que a arte, tão remota no tempo e no espaço, não anula uma à outra, apenas expande e complementa as perspectivas de refletir a realidade, o mundo, a verdade e a memória de seu tempo. Por isso, a inter-relação entre literatura e fotografia nos apresenta um amplo leque de possibilidades para investigar o efeito utilitário de uma sobre a outra, e vice-versa.

O entusiasmo de Machado de Assis sobre a fotografia, se tratando de um dos escritores mais conceituados pela literatura e por sua fortuna crítica, contribuiu muito para que o conceito dessa inovação tecnológica não fosse reduzido e esgotado à uma descoberta científica. Ao incorporar a fotografia e os retratos em suas construções narrativas, Machado consegue agregar reflexões importantes sobre a alteridade existente entre factual e ficcional, passado e presente, representação e realidade, tangível e intangível, possibilitando que a experiência humana seja capaz de explorar o mundo por diversos olhares e perspectivas, visuais e literárias. Em *Dom Casmurro*, por exemplo, a fotografia assume, entre outros, um papel testemunhal, não sobre a realidade, mas sobre uma obsessão, com vistas a dar credibilidade a um narrador-personagem que em diversos momentos deixou marcas de que ele mesmo não era confiável. Desse modo, o escritor também dá certa liberdade aos leitores para perceber essas nuances, nesse “jogo de opostos” que se inter-relacionam.

Na obra *Esaú e Jacó*, tema central deste trabalho, o retrato aparece de forma concreta, mas também como representação de coisas imateriais, que transcendem o que está visível aos olhos. Há uma alteridade entre o tangível e o intangível. O retrato dos gêmeos sobre a mesa da cabocla é algo concreto, mas quando pensamos nesses retratos como instrumento de predição, que parece conversar e responder ao olhar da cabocla, é abstrato. Os retratos em miniatura de Luís XVI e Robespierre pendurados na cabeceira de cada um dos gêmeos estão ali em sua materialidade; mas o veículo de tensão e rivalidade dos gêmeos do ponto de vista político e ideológico é imaterial. O olho e o ouvido do homem são coisas concretas; a fotografia do

invisível, assim como o eco do silêncio, é uma abstração para contemplar a magnitude do imaginário e das coisas que não se acessam visualmente.

O que faz a fotografia uma forma de arte é que a captação e o registro de uma imagem, além do elemento testemunhal, é uma expressão autônoma, marcada pela visão de mundo daquele que está fotografando, organizando esteticamente o ângulo, selecionando algum aspecto que predomine em detrimento de outro. Ou seja, cada fotografia é o produto de “um ato criativo e individual” (KOSSOY, 2020, p. 147 – 148). Tal autonomia criativa se torna ainda mais evidente quando ingressa na literatura, de modo que o leitor também assume o papel de fotógrafo dos retratos literários, criando em seu imaginário, a partir de sua própria perspectiva, a imagem retratada por meio da expressão literária.

Referências:

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2022.

ASSIS, Machado de, 1839-1908. *Dom Casmurro* [recurso eletrônico] / Machado de Assis. Prefácio de Ana Maria Haddad Baptista. – 2. ed. – Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019. – (Série prazer de ler; n. 7 e-book).

———. *Galeria póstuma*. Machado de Assis: obra completa em quatro volumes, volume 2, Conto / Machado de Assis; organização Aluizio Leite... [et al.]. -- 1. ed. -- São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2021, p. 361-365.

———. Machado de Assis: obra completa em quatro volumes, volume 1, Fortuna Crítica, Romance / Machado de Assis; organização Aluizio Leite... [et al.]. -- 1. ed. -- São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2021, p. 1098.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 3 ed. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 802.

CARVALHO, C. S. *Fotografia e fantasmagoria em Dom Casmurro*. Machado de Assis em linha, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 4, n. 8, dez. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mael/a/bpBmdsNZBMpT9rKpnVv47Dh/>. Acesso em: 25 jan. 2025

CHIARELLI, Tadeu. *Fotografia e modernidade no espelho turvo da literatura. Brasil, séc. XIX*. In ARTE! BRASILEIROS. 21 de outubro de 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opinioao/fotografia-e-modernidade-no-espelho-turvo-da-literatura-brasil-sec-xix/#:~:text=Em%20O%20>. Acesso em: 17 jan. 2025.

———. *História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações*. In ARS (São Paulo), 3, 6, 2005. Scielo. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/KwBpXZhjbZYQwcTqC6z4xWG/?lang=pt>. Acesso em: 17 jan. 2025.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 5. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

LIMA, Rogério. *Machado de Assis e a fotografia*. In RIBAS, Maria Cristina Cardoso et al. (Orgs.). *Estudos de intermedialidade: teorias, práticas, expansões*. Curitiba: Editora CRV, 2022, v.3, p. 179 – 197.

LIMA, Rogério. *Fotografia* In: NOVAS PALAVRAS DA CRÍTICA (III), ed.1. Rio de Janeiro/Niterói: Edições Makunaima, 2024, v.1, p. 153 - 208. Disponível em: <http://www.edicoesmakunaima.com.br/2024/08/28/novas-palavras-da-critica-iii>. Acesso em: 17 jan. 2025.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.

TELLES, P. D. *As miniaturas de 'filiação política': de objetos perigosos ao esquecimento*. *Midas: museus e estudos interdisciplinares*, v. 8, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/1207>

TRACHTENBERG, Alain (Org.). *Ensaio sobre a fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orpheu Negro, 2013.