



SEÇÃO: TEMÁTICA LIVRE

## A fotografia e seus significados em *O pintor de retratos* de Luiz Antonio de Assis Brasil<sup>1</sup>

*Photography and its meanings in The portrait painter by Luiz Antonio de Assis Brasil*

*La fotografía y sus significados en El pintor de retratos de Luiz Antonio de Assis Brasil*

**Renata Fonseca Wolff<sup>2</sup>**

[orcid.org/0000-0003-4839-4398](https://orcid.org/0000-0003-4839-4398)  
[renata.wolff@edu.pucrs.br](mailto:renata.wolff@edu.pucrs.br)

**Recebido em:** 26/10/2021.

**Aprovado em:** 13/06/2022.

**Publicado em:** 21/10/2022.

**Resumo:** O presente artigo investiga alguns aspectos da fotografia e da arte fotográfica enquanto articuladoras de sentidos no romance *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, e cogita de como o comentário sobre a evolução das técnicas fotográficas e da postura do personagem frente à fotografia espelha também, de forma metaficcional, a transição do romance, seja enquanto gênero, seja dentro da obra literária de seu autor. Como metodologia, utilizou-se a pesquisa bibliográfica relativa a estudos da fotografia enquanto objeto e meio de expressão, especialmente Roland Barthes (1984), Natalia Brizuela (2014), Susan Sontag (2004) e François Brunet (2009), e também estudos específicos sobre esse romance, principalmente Carlos Reis (2001), Aurora Gedra Ruiz Alvarez (2011) e Nubia Jacques Hanciau (2006), além de entrevistas do autor. Conclui-se que o estatuto artístico da fotografia se entrelaça com a jornada do protagonista Sandro Lanari em busca de afirmação artística e autoral e que o texto promove mais de uma sobreposição dos temas da passagem do tempo, da mortalidade e da arte do retrato; e o texto expressa o percurso de uma profunda transição (cronológica, artística, pessoal), espelhando a eventual intersecção entre literatura e fotografia em um atravessar de fronteiras similar àquele literal e figurativamente presente em *O pintor de retratos*.

**Palavras-chave:** O pintor de retratos. Luiz Antonio de Assis Brasil. Fotografia.

**Abstract:** This paper examines some aspects of photography and the photographic arts as conveyors of meaning in the novel *The portrait painter* by Luiz Antonio de Assis Brasil, and considers how the commentary on the evolution of photographic techniques and of the character's views on photography mirrors, in a metafictional way, the transition of the novel both as genre and within the author's literary body of work. Bibliographical research was used as methodology, pertaining to studies of the photograph as object and means of expression, especially Roland Barthes (1984), Natalia Brizuela (2014), Susan Sontag (2004) and François Brunet (2009), as well as specific studies of that novel, mainly Carlos Reis (2001), Aurora Gedra Ruiz Alvarez (2011) and Nubia Jacques Hanciau (2006), and interviews with the author. It is concluded that photography's artistic status intertwines with the protagonist Sandro Lanari's journey in search of affirmation as an artist and an author; that the text promotes more than one superimposition between the themes of the passage of time, mortality, and the art of the portrait; and that it expresses the course of a profound transition (chronological, artistic, personal), mirroring the eventual intersection between literature and photography as a crossing of frontiers similar to that which is literally and figuratively present in *The portrait painter*.

**Keywords:** The portrait painter. Luiz Antonio de Assis Brasil. Photography.

**Resumen:** El presente artículo investiga aspectos de la fotografía y del arte fotográfico como articuladoras de sentidos en la novela *El pintor de retratos*,



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

<sup>1</sup> Fonte de financiamento: Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

<sup>2</sup> Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, RS, Brasil.

de Luiz Antonio de Assis Brasil y considera cómo el comentario sobre la evolución de las técnicas fotográficas y la postura del personaje ante la fotografía refleja también, de forma metaficticia, la transición de la novela, sea como género, sea dentro la obra literaria de su autor. Como metodología, se utilizó la investigación bibliográfica de estudios de fotografía como objeto y medio de expresión, especialmente Roland Barthes (1984), Natalia Brizuela (2014), Susan Sontag (2004) y François Brunet (2009), y también estudios críticos de esa novela, principalmente Carlos Reis (2001), Aurora Gedra Ruiz Alvarez (2011) y Nubia Jacques Hanciau (2006), además de entrevistas del autor. Se concluye que el estatuto artístico de la fotografía se entrelaza con la trayectoria del protagonista Sandro Lanari en busca de afirmación artística y autoral; que el texto promueve más de una sobreposición de los temas del paso del tiempo, de la inmortalidad y del arte del retrato; y expresa el recorrido de una profunda transición (cronológica, artística, personal), reflejando la eventual intersección entre literatura y fotografía, en un traspaso de fronteras similar a aquel literal y figurativamente presente en *el pintor de retratos*.

**Palabras clave:** El pintor de retratos. Luiz Antonio de Assis Brasil. Fotografía.

## Introdução

O referencial da fotografia em *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, encontra-se desde sua apresentação, em elementos extratextuais, como a capa — ao menos a da edição que serve de base a este trabalho, a 6ª, de 2002 —, adornada pela imagem de Sarah Bernhardt registrada pelo fotógrafo Nadar por volta de 1864. Os rumos e sentidos assumidos pela fotografia como elemento da narrativa manifestam-se em diversos aspectos da obra e engendram circunstâncias determinantes para os conflitos pessoais de seu protagonista.

O que o presente artigo se propõe a fazer é perquirir dos significados de que a fotografia se reveste nessa obra, inclusive no âmbito de comentário metaficcional sobre transição do romance, seja enquanto gênero, seja dentro da obra literária de seu autor. Para tanto, nos utilizamos do método de pesquisa bibliográfica de autoras e autores que estudaram a relação entre literatura, fotografia e história, bem como a obra em si e seu gênero, e um registro de entrevista do autor.

Esperamos, assim, contribuir com o fornecimento de elementos adicionais para o aprofundamento da leitura e apreensão desse romance,

uma das melhores expressões da produção literária de Luiz Antonio de Assis Brasil.

## 1 Encontros de Sandro Lanari, pintor de retratos, com a fotografia

*O pintor de retratos* é a história do italiano Sandro Lanari, descendente de gerações de pintores sem notoriedade e que, na adolescência, aprende o ofício com o pai. Na primeira parte do romance, Sandro deixa sua cidade natal, Ancona, porto do Adriático, a fim de estudar pintura em Paris.

Na capital francesa, Sandro depara-se com a fama não de pintores, mas do fotógrafo Nadar, que registra personalidades da época com maestria, especialmente a atriz Sarah Bernhardt, exposta na vitrine do estúdio e que causa impacto no pintor. A estada é uma sucessão de desencantos para Sandro: com seu mentor, com a arte moderna que não compreende, com dificuldades financeiras e uma paixão malfadada por uma costureira. Ele faz-se fotografar pelo próprio Nadar, e detesta de tal forma o resultado que destrói a imagem ao fogo.

Essas duas instâncias com Nadar em Paris, constituem os primeiros encontros de Sandro com a fotografia, e se dão, marcadamente, com choque e repulsa, e apenas na posição de observador ou de objeto (um insatisfeito retratado).

Ao saber do Brasil, Sandro acaba decidindo-se por emigrar, e sua chegada a Porto Alegre inicia a segunda parte do romance. Sandro hospeda-se em uma pensão e observa os curiosos hábitos da província. Entre escassas encomendas — pois também na nova pátria afirmam-se os fotógrafos e não os pintores como ele — e experiências insólitas, finalmente um advogado acolhe Sandro como hóspede a fim de que, a médio prazo, capture toda a família em retrato.

Na casa do advogado, Sandro inicia a pintura encomendada e constantemente ruma sobre a superioridade do retrato pintado em relação à fotografia. E, o que é mais relevante, inicia um envolvimento secreto com a filha do cliente, Violeta. Descoberto, Sandro foge para Rio Pardo, onde tem princípio a terceira parte do romance. Lá, o pintor começa a ser chamado para retratar

peças falecidas em estâncias. Bem-sucedido, compra uma charrete, um cavalo, contrata um índio guarani como cocheiro, improvisa materiais e torna-se retratista ambulante.

Em meio às andanças de Sandro e seu cocheiro pelo pampa, eclode a Revolução de 1893 (dita “*da degola*”). O protagonista sequer toma conhecimento da disputa e não compreende seus matizes políticos. Ainda assim, vê-se sob o cerco de uma unidade legalista e consente em segui-la e tornar-se seu fotógrafo oficial.

Tem-se, aí, a segunda vez em que a fotografia atravessa o caminho de Sandro Lanari, à revelia deste: ele somente concorda em praticá-la a fim de salvar-se em meio à guerra. Assim, o protagonista transita de observador a exercente da arte, muito embora esse exercício ainda seja acidental e relutante, para não dizer a contragosto.

Nesse cenário, e em meio à saudade de Violeta e às angústias existenciais de Sandro (ainda era o *eu* conhecido, pintor, ou era agora este *outro*, fotógrafo?), sobrevém uma experiência definitiva: ele registra, nos momentos posteriores a uma batalha, a ação do degolador Adão Latorre e o último olhar do degolado, direto para a câmera. Sandro revela a imagem e, impressionado, denomina-a *Foto do Destino*. Acredita que ela é o sinal de sua arte e que vale mais do que todas as fotos de Nadar. Guarda-a para si e, abalado, obtém autorização para partir, deixando o cocheiro com a unidade, em semiescraavidão.

A *Foto do Destino*, além de ser a terceira circunstância narrativa em que Sandro se depara com a fotografia, também é a mais significativa: pela primeira vez ele obtém um resultado que ele valoriza enquanto artista e ao qual atribui relevância. Seu relacionamento com a fotografia tem aí um ponto de virada: Sandro passa a reconhecer-se como seu autor, e, a julgar pela autocomparação a Nadar, a intentar dominá-la. Ainda, é o contato decisivo de Sandro com a fotografia-objeto e seu conteúdo, o poder da imagem nela capturada, elevada ao grau artístico a que ele aspirava, e não mais com a ideia da fotografia ou com sua produção comezinha a serviço dos militares.

Na quarta parte do romance, Sandro Lanari retorna à Capital. Procura Violeta (seu pai, o advogado, falecera na revolução) e, mesmo sem a paixão da juventude, casam-se. Em poucos anos, têm quatro filhas. Embora o matrimônio não seja infeliz, tampouco salva-se de silêncios, distanciamentos, olhares perdidos.

Sandro instala um próspero ateliê de fotografia. Desenvolve suas técnicas, recebe elogios no jornal, engorda, frequenta a alta sociedade, contribui à filantropia. Ao mesmo tempo, desconcerta-se ao ver em uma vitrine um retrato a óleo, feito por um jovem pintor, com quem discute: à noite, inquieto, consola-se pensando que a *Foto do Destino* é sua segurança, algo que ninguém fizera e jamais faria.

O quarto e mais prolongado encontro de Sandro com a fotografia é justamente esse, a apropriação, desenvolvimento e exercício da arte e a plena assunção da sua posição autoral, mesmo que inserido em uma realidade provinciana e pequeno-burguesa. Sandro torna-se definitivamente um fotógrafo.

Ante a notícia da morte do pai, Sandro embarca rumo à Europa. Faz um desvio a Paris, e depois Marselha, em busca de Nadar. Encontra-o velho e rabugento. Sandro pede que o fotografe e, revelada a imagem, Nadar declara-o um tolo e diz que pode levar a foto de graça. Indignado, Sandro afinal mostra a *Foto do Destino*, como prova de sua arte. Como resultado, é expulso por um Nadar enfurecido, o qual declara, definitivo, que aquilo é uma barbárie sem alma.

Na última cena de Sandro, ele está no trem de Marselha à Itália. Ainda observa a *Foto do Destino* e convence-se de seu valor artístico. Já a fotografia de si próprio, tirada por Nadar, esta Sandro puxa do bolso, rasga metodicamente e lança em fragmentos pela janela. Pensa em Violeta e nas filhas e pega no sono: Sandro Lanari está, enfim, livre de Nadar.

Com esses dois derradeiros momentos de confronto — um culminante embate de artistas com Nadar, este em seu ocaso e Sandro no ápice do domínio do estado da arte —, e em cenas de significativa carga imagética, artística, filosófica

e emocional, o desfecho do romance encerra também o desfecho da jornada de Sandro e de sua atitude para com a fotografia-arte e a fotografia-objeto.

## 2 Significados intratextuais e metaficcionalis da fotografia: os fragmentos e o tempo

A jornada pessoal de Sandro Lanari, na busca pela afirmação artística, revela-se cíclica: definida por duas visitas muito diferentes ao fotógrafo Nadar, separadas por décadas, e marcada pela passagem de aprendiz de pintor, na juventude, a dileitante admirador e praticante da fotografia, até artista-fotógrafo consagrado, na meia-idade.

A primeira visita a Nadar coincide com o primeiro contato de Sandro com a fotografia; como já mencionamos, o contato é menos do que aprazível, revelando-se de tal maneira desconcertante que desperta repugnância no protagonista. E, além de ser um encontro inicial com a fotografia, é um encontro com a *Fotografia-retrato* de que trata Roland Barthes (1984, p. 27), e com todas as interlocuções e deslocamentos que atravessam o sujeito diante da objetiva; o campo cerrado de forças, os quatro imaginários que se cruzam, se afrontam e se deformam, quais sejam, "aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte" (BARTHES, 1984, p. 27).

Não é ao acaso, portanto, que a experiência causa em Sandro semelhante reação, isto é, a desidentificação que o leva a destruir o retrato. Barthes (1984, p. 27) vê no deixar-se fotografar um processo de imitação de si mesmo, de inautenticidade, impostura e objetificação, paralelo à morte:

Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma experiência da morte (um parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. [...] Não sei o que a sociedade faz de minha foto, o que ela lê nela (de qualquer forma, há tantas leituras de uma mesma face); mas quando me descubro no produto dessa operação, o

que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros — o Outro — desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis [...] (BARTHES, 1984, p. 27-28, grifo do autor).

Embora não compartilhe do ceticismo crítico de Barthes para com o meio fotográfico, Natalia Brizuela (2014, p. 151) igualmente percebe uma relação de força na fotografia, entre interioridade e exterioridade, eu e o outro; a fotografia seria a materialização dessa concepção moderna do sujeito, a primeira formalização do ditame de Hegel segundo o qual o Outro é constitutivo da autoconsciência do sujeito:

Todo retrato fotográfico é resultado de uma relação entre o sujeito que observa a fotografia (através de sua câmera) e o que está sendo fotografado. O fotógrafo recorta e interrompe o cotidiano para delimitar um espaço em que o sujeito fotografado é outro para o fotógrafo e também para si mesmo. A fotografia é a evidência de que "eu é outro". A fotografia é a produção de alteridade (BRIZUELA, 2014, p. 151-152).

No segundo momento em que se depara com a fotografia, percorrendo o pampa juntamente com o regimento de combatentes da guerra civil, Sandro Lanari passa de espectador a praticante da técnica, ou de *Spectator* a *Operator*, na terminologia de Barthes (1984, p. 20). Porém, essa passagem é formal e mecânica, decorrente da necessidade imediata de sobrevivência frente à captura; o personagem submete-se à posição de fotógrafo de forma involuntária e, até que sobrevenha a *Foto do Destino*, não vê sentido humano ou artístico nos resultados de seus registros, limitados a uma funcionalidade documental, e não se apropria deles como autor.

Isso se transforma no momento em que captura a ação de Adão Latorre, famoso degolador da Revolução de 1893. Latorre — em descrição que se confronta com a aparência do degolado branco, de "rosto digno" e que "poderia ser um príncipe" (ASSIS BRASIL, 2002, p. 134), e permite entrever o etnocentrismo colonial do observador branco e europeu — é um "vulto sombrio [...]". Latorre tinha o torso nu, lavado em sangue. Os

cabelos empastavam-se de suor. [...] Corria uma penumbra de maldade naquela mirada" (ASSIS BRASIL, 2002, p. 134).

Faz-se, aqui, uma pequena digressão a fim de destacar o caráter essencialmente visual da narrativa de *O pintor de retratos*, sem, de forma alguma, minimizar a qualidade lírica de sua linguagem; observe-se, dos trechos citados, a precisão na construção imagética das cenas. Isso não vem apenas dialogar, em termos meta-linguísticos, com o meio visual (fotográfico) que é seu componente e matéria intratextual, como também aponta para a configuração do gênero romance como um todo, ao menos na visão de Orhan Pamuk (2011), a qual compartilhamos. Segundo Pamuk, o romance é essencialmente uma ficção literária visual que exerce sua influência ao dirigir-se à nossa "inteligência visual — a nossa capacidade de ver as coisas com os olhos da mente e de transformar palavras em quadros mentais" (PAMUK, 2011, p. 68-69). O mesmo autor diz, mesmo, que escrever um romance equivale a "pintar com palavras", "evocar na mente do leitor, usando palavras, uma imagem muito nítida e distinta" (PAMUK, 2011, p. 69), e que a busca do romancista não se restringe à *le mot juste* de Flaubert como também à *l'image juste* (PAMUK, 2011, p. 70). Vemos, aí, outra aproximação entre as estruturas formais da obra e sua matéria interna, na medida em que Sandro transita da pintura à fotografia e está em constante dialética com a arte visual.

Retornando às figurações do degolador Adão Latorre e do instante de sua ação fatal, são elas que elevarão a fotografia de Sandro Lanari a um outro plano técnico e autoral, transformando em definitivo seu relacionamento com esse meio e finalmente admitindo-o como produtor, ou no mínimo revelador, de sentido estético e filosófico, transgredindo a mera documentação. Por instinto, detrás da câmera, Sandro grita "não!" no momento exato em que Latorre lancetará a carótida de um inimigo ajoelhado, e a fotografia retrata o último olhar do degolado, direto à câmera e com um instante de esperança, "terrível, suplicando por mais um minuto de vida" (ASSIS BRASIL, 2002, p.

134). Ao revelar a imagem, Sandro impressiona-se e acredita que ela é "o sinal de sua arte" e que vale mais do que todas as fotos de Nadar"; que traz à posteridade "o trágico instante em que se revelavam a um homem, e de modo irremediável, os arcanos da Morte"; e decide destiná-la somente aos olhos de Nadar e mais ninguém (ASSIS BRASIL, 2002, p. 135).

Como se vê, houve direta interferência do fotógrafo Sandro na conformação da imagem retratada, o que sugere, discutivelmente, a contaminação pelo artifício, pela inautenticidade de que nos falava Barthes (1984, p. 27); todavia, nesse caso, a mirada da vítima para a câmera, e portanto para o observador ou *Spectator*, foi exatamente o detalhe que, trazendo consigo o angustiante limiar entre vida e morte, fez nascer a transcendência da fotografia, ao menos do ponto de vista de Sandro, seu *Operator*. Esse detalhe vem a ser o *punctum* identificado por Barthes (1984, p. 46): o elemento da fotografia que "parte da cena, como uma flecha, e vem me trespassar", que "me *punge* (mas também me mortifica, me fere)" (BARTHES, 1984, p. 46, grifo do autor) — em oposição ao simples *studium*, é dizer, o interesse geral, sem acuidade particular e limitado à reação de gostar ou não gostar, que é quebrado pelo *punctum* (BARTHES, 1984, p. 45-46). A captura do confronto do degolado com sua mortalidade é, como *punctum*, o "detalhe que preenche toda a fotografia" (BARTHES, 1984, p. 73).

As fotografias de Sandro nos campos de batalha eram, originalmente, como aquelas que Natalia Brizuela descreve nas coleções de Juan Rulfo: "imagens cujos 'autores' não importam, imagens que só importavam enquanto imagens, e não enquanto reflexo de tal ou qual subjetividade artística ou intelectual" (BRIZUELA, 2014, p. 117). Já a *Foto do Destino* foi, por Sandro, elevada a arte, com a atribuição de um caráter único, o que reflete a evolução do estatuto da fotografia para fins do século XIX e início do século XX, conforme aponta a mesma autora, com a busca estética pelo pictorialismo e, mais tarde, nos círculos modernistas dos anos 1930, pelo uso conceitual do dispositivo fotográfico (BRIZUELA, 2014, p.

119-120), tudo em direção à consolidação como linguagem e forma artísticas autônomas. Sandro Lanari torna-se pleno autor de suas fotografias e é com esse ânimo que passa a empreender a nova investida.

O texto promove mais de uma sobreposição dos temas da passagem do tempo e da mortalidade à arte do retrato. Um exemplo é quando Sandro, como retratista, prevê que já estaria morto quando sua criação em tinta e pano se desfizesse, "e tudo seria atribuído ao tempo" (ASSIS BRASIL, 2002, p. 118). Um outro, prévio, é o do protagonista, emocionado, após ver uma jovem viúva acariciar e quase beijar o retrato do marido morto, pintado por Sandro, e a referência de que "velho, ele lembraria esse momento" (ASSIS BRASIL, 2002, p. 108-109). E centra-se na personagem Violeta o salto cronológico mais arrasador, o único a merecer, com o uso do presente do indicativo, a cristalização no tempo da leitura, em tom simultaneamente mórbido e sublime:

Uma vez enxergou Violeta à janela, e achou-lhe um interessante perfil. Perguntou-lhe se poderia fotografá-la.

— Se você quer.

À tarde estavam no atelier. Sandro colocou-a sentada, segurando uma sombrinha com rendas. Pediu-lhe que olhasse para a lente. Foi para detrás da câmara.

— Não se mova.

De súbito ele enfrentava um olhar que surgia, e que não era o de hoje, mas o de ontem, do passado, um olhar constrangedor. Não era certo que sua mulher ainda ostentasse aquele olhar. Ele ordenou, impaciente:

— Vire o rosto para o lado.

Ela obedeceu. E Sandro acionou o obturador. A fotografia destinou-se ao álbum com capa de veludo azul e cantoneiras em latão vermelho, igual ao que possuíam todas as famílias para distração das visitas. Essa mesma foto serviria, alguns anos depois, para fazer-lhe um retrato em porcelana oval, com um fio de ouro contornando as bordas, e que pode, ainda hoje, ser visto na necrópole da Azenha, em seu túmulo.

Ela está ali, olhando para o nada (ASSIS BRASIL, 2002, p. 151-152).

Essa passagem remete a um aspecto fundamental e fulminante da fotografia: o encontro entre passado e presente, que desafia e desconcerta a linearidade e a sucessividade convencionadas

para a percepção humana do tempo. Barthes (1984) afirma que, ante a foto, a qual pressupõe a colocação de uma coisa necessariamente real diante da objetiva, jamais se pode negar que a coisa esteve lá, em uma dupla posição conjunta de realidade e passado que resulta no grande noema da fotografia: o *Isso-foi*, ou *Intratável* (BARTHES, 1984, p. 115). O mesmo teórico identifica a melancolia da fotografia:

[...] A imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (*'isso foi'*), ela sugere que ele já está morto (BARTHES, 1984, p. 118, grifo do autor).

E é com sensível melancolia que, nesse trecho, a obra analisada sobrepõe textualmente, na acelerada transição do tempo ficcional pretérito (*destinou-se e serviria*, alguns anos depois) ao tempo presente da leitura (*ainda hoje e ela está ali*), o que a fotografia sobrepõe enquanto meio e objeto: o que já foi e o agora, o que era vivo e é morto. Barthes estabelece uma relação direta entre a fotografia e a morte e, indo de encontro ao efeito provocado pelo retrato de Violeta, aponta que "por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de 'dar vida' só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a Foto é [...] a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos" (BARTHES, 1984, p. 53-54).

A dupla temporalidade da fotografia é tratada também por Brizuela, a qual afirma que toda fotografia é, sempre, ambas as coisas, realidade passada e realidade presente, e, apreciando o *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, identifica nesses encontros "impossíveis", nessa "coabitação de vozes e situações que pertencem a tempos múltiplos", uma desorientação do registro realista (BRIZUELA, 2014, p. 125). A mesma autora enxerga vínculo entre fotografia e mortalidade:

A fotografia é presença constante de algo que já sucedeu, e é também, especialmente no caso dos retratos, como assinalou Barthes,

um certificado de morte. A imagem fotográfica é sempre o fantasma não só daquilo que já não está diante de nós, mas daquilo que já não estará, em algum momento, anunciado pela fotografia, entre nós. [...] Desse modo, a fotografia é antes de tudo o anúncio de morte, de ausência. A ausência é imagem. É sobre o que já passou e sobre o que virá — a partida, o desaparecimento, a destruição (BRIZUELA, 2014, p. 129).

Susan Sontag (2004) tece teoria definitiva a respeito, e não sem lirismo:

A fotografia é uma arte elegíaca, uma arte crepuscular. A maioria dos temas fotografados tem, justamente em virtude de serem fotografados, um toque de *páthos*. Um tema feio ou grotesco pode ser comovente porque foi honrado pela atenção do fotógrafo. Um tema belo pode ser objeto de sentimentos pesarosos porque envelheceu ou decaiu ou não existe mais. Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo (SONTAG, 2004, p. 25-26, grifo do autor).

Do até aqui estudado, evidencia-se que *O pintor de retratos* expressa o percurso de uma profunda transição, em diversas camadas narrativas. Externamente, nos deslocamentos de Sandro e nas transformações que ele observa e às quais se integra, tem-se a passagem (aproximada) do século XIX ao século XX; do Velho Mundo ao Novo Mundo; da metrópole urbana à colônia provinciana; da cultura clássica europeia à cultura nascente das Américas; do Brasil imperial à República recém-proclamada; das revoltas civis ao início da consolidação política, no País e no Estado; do campo à cidade; e, com mais imediato efeito sobre sua arte, as transformações da Segunda Revolução Industrial.

Ao mesmo tempo, acompanhamos Sandro em um grande arco, permeando suas dúvidas existenciais traduzidas na ansiedade relativa ao seu ofício e, por derivação deste, à sua identidade: Sandro passa da juventude à maturidade; das paixões adolescentes ao amor cômodo com Violeta; da inconformidade ao apaziguamento; do nomadismo inconsequente à morada fixa em Porto Alegre; de uma tradição artística herdada a

um caminho individualmente construído. Sandro encaminha-se a aceitar-se e firmar-se como fotógrafo, arte que lhe incumbiu tanto por escolha quanto por contingências do destino.

Nesse contexto, a transição coletiva que mais profundamente afeta Sandro Lanari e o seu conflito e desenvolvimento como personagem é de ordem artística: no bojo da já citada Segunda Revolução Industrial, a rápida automatização e a alvorada do consumo de massa substituem os ofícios artesanais minuciosos (como a pintura) pelas inovações mecanizadas e de resultados cada vez mais próximos do instantâneo (como a fotografia), ou, na observação mais precisa de Carlos Reis, "uma decisiva mutação de procedimentos artísticos, na Segunda metade do século XIX, mutação determinada para consagração da fotografia como técnica e também como arte de representação de pessoas e coisas" (REIS, 2001, p. 9).

A caminhada de Sandro coaduna-se, destarte, com a caminhada da fotografia. Mesmo após se apoderar da câmera fotográfica, no pampa, o personagem era assombrado pela pintura, pela sua vocação e intenção inicial de tornar-se pintor, tal qual a fotografia e a pintura em si, na visão de Barthes — ressaltando que o autor atribui aos químicos, e não aos pintores, a invenção da fotografia (BARTHES, 1984, p. 120):

O primeiro homem que viu a primeira foto (se excetuarmos Niepce, que a fizera) deve ter pensado que se tratava de uma pintura: mesmo enquadramento, mesma perspectiva. A Fotografia foi, é ainda atormentada pelo fantasma da Pintura (Mapplethorpe representa um ramo de iris tal como poderia fazê-lo um pintor oriental); a Fotografia fez dela, através de suas cópias e de suas contestações, a Referência absoluta, paterna, como se tivesse nascido do Quadro (isso é verdade, tecnicamente, mas apenas em parte; pois a *camera obscura* dos pintores não é mais que uma das causas da Fotografia; o essencial, talvez, tenha sido a descoberta química) (BARTHES, 1984, p. 52, grifo do autor).

De início resistente ao ponto de desprezar a linguagem fotográfica frente à pintura — "[...] era mais uma prova do poder do retrato pintado sobre a fotografia. Só uma pintura reproduzia o interior da pessoa, só ela mexia com a profundidade

humana, e só ela era verdadeiramente filosófica" (ASSIS BRASIL, 2002, p. 85) — e torturado pela memória do retrato feito por Nadar, Sandro se torna autor da *Foto do Destino*, associa-se ao fotógrafo Carducci e familiariza-se progressivamente com os avanços da técnica até dominá-la: as novas emulsões, as câmaras cada vez menores, até portáteis, e o menor tempo de exposição — "são os modernismos", resigna-se Carducci, abanando a cabeça (ASSIS BRASIL, 2002, p. 150).

Tal atitude, da desconfiança à exploração do novo meio, indica um espelhamento da relação entre fotografia e literatura ao longo do caminho da primeira enquanto arte, e especificamente de como a emergência da primeira foi recebida por parte daqueles que já se dedicavam à segunda. Para citar dois exemplos, conforme sinala François Brunet (2009), Paul Valéry, em 1939, alertava para o advento da fotografia como vindo possivelmente restringir a importância da arte da palavra, desencorajando que se descreva o que pode ser automaticamente registrado (BRUNET, 2009, p. 136). Antes ainda, no século XIX, Charles Baudelaire havia sido muito mais incisivo — muito embora sua crítica fosse menos à fotografia em particular e mais ao naturalismo e à vulgaridade em linhas gerais —, atacando a "nova indústria" como trivial e antagônica à poesia e à imaginação (BRUNET, 2009, p. 70). Como a história comprova, esse quadro modificou-se, e o meio literário veio a receber e prestigiar a fotografia como abertura de possibilidades expressivas e construtivas — o próprio Baudelaire, na vida privada, dedicava-se aos retratos de forma amadora.

A partir daí, Sandro passa a dedicar-se à fotografia com gosto, torna-se conhecido, respeitado, "quase rico", digno de menção elogiosa no *Correio do Povo* (ASSIS BRASIL, 2002, p. 160-161 e 165). Nesse processo, obscurece-se o próprio limite entre uma e outra vocação:

A pedido dos clientes, também passou a fazer fotos que se pareciam a desenhos, águas-fortes, litografias. Bastava um pouco de técnica. Ante esses resultados, Carducci comentou:  
 — Interessante. Você já notou uma coisa?  
 — O quê?  
 — Que seus retratos são quase quadros?

— Bobagem.

— Mas são. Não percebe que, com isso, você volta a pintar? (ASSIS BRASIL, 2002, p. 154).

Carlos Reis (2001, p. 9) vê nessa narrativa uma transcendência da história pessoal de Sandro Lanari para uma questão da representação, no momento crucial de emergência e afirmação da fotografia como técnica de fixação da imagem e condição artística autônoma. O mesmo autor indica, ao analisar o episódio da *Foto do Destino*, o êxito decisivo do meio fotográfico quando confrontado com a morte, "por reter nela o instante único e irrepetível em que a vida e morte confinam. [...] O triunfo da fotografia feita arte é, à sua maneira, o triunfo da vida sobre a morte" (REIS, 2001, p. 9). Note-se que Reis (2001) vê triunfo sobre a morte, enquanto Barthes (1984) e Brizuela (2014) veem, mesmo que pela transversa cristalização da ausência, convergência com a morte, apesar de que o primeiro faça referência à trajetória da fotografia como arte e os demais se refiram à fotografia em si. Sandro observa Na "Foto do Destino" o triunfo a que alude Reis (2001) e convence-se de que nela estava visível "o drama no limiar do eterno", e de que ele, Sandro, fora humano ao gritar *não*; "não seria Nadar, mais pertencente à morte do que à vida, a dizer o contrário" (ASSIS BRASIL, 2002, p. 180).

O embate malsucedido de Sandro com Nadar, na conclusão de sua jornada, representa o confronto entre o artista emergente e o já estabelecido, que o rejeita, e é outro evento que contém comentário sobre essa evolução do patamar formal conferido à fotografia. A reação violenta de Nadar, para além de mimetizar a tendência de reação a qualquer inovação estrutural e radical no campo da interseccionalidade entre arte e tecnologia, é especialmente compreensível se considerarmos a natureza desafiadora do que a fotografia em geral carrega em si, combinada com o *punctum* específico da *Foto do Destino*: o atroz olhar do degolado direto nos olhos do *Spectator* da foto no instante em que é morto, e o atestado, pela própria foto, de que aquele ato foi cometido. Barthes (1984) fala da aberração de uma mirada (do retratado) sem alvo: "[...] A fotografia tem esse

poder — que ela perde cada vez mais, na medida em que a pose frontal é considerada arcaica — de me olhar *direto nos olhos*" (BARTHES, 1984, p. 164, grifo do autor). Ainda, Barthes faz uma aproximação entre a fotografia e a loucura, ou alucinação, ou "verdade louca" (BARTHES, 1984, p. 164, 168, 169):

O noema da fotografia é simples, banal; nenhuma profundidade: "*Isso foi*". Conheço nossos críticos: o quê! um livro inteiro (ainda que curto) para descobrir o que sei desde a primeira olhada? — Sim, mas essa evidência pode ser irmã da loucura. A Fotografia é uma evidência intensificada, carregada, como se caricaturizasse, não a figura do que ela representa (é exatamente o contrário), mas sua própria existência. A imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objeto. Ora, na Fotografia, o que coloco não é somente a ausência do objeto; é também, de um mesmo movimento, no mesmo nível, que esse esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo. É aqui que está a loucura; pois até esse dia nenhuma representação podia assegurar-me o passado da coisa, a não ser através de substitutivos; mas com a Fotografia, minha certeza é imediata; ninguém no mundo pode me desmentir. A Fotografia torna-se então, para mim, um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, *partilhada* (de um lado, "não está lá", do outro, "mas isso realmente esteve": imagem louca, com *tinturas* de real (BARTHES, 1984, p. 168-169, grifo do autor).

É com esse insucesso Sandro chega, afinal, à aceitação: e não apenas à aceitação de si mesmo e de sua arte, mas à aceitação de que não obterá, e quiçá sequer lhe cabe obter, as respostas definitivas pelas quais ansiava, e muito menos uma legitimação externa a conceder-lhe um *status* artístico hipotético e arbitrário. Cessa o desconsolo pela frustração do sonho um dia acalentado do que viria a ser sua vida e de quem ele mesmo viria a ser, pois a realidade não comporta cotejo com o plano volátil e intangível dos ideais. Na juventude, o protagonista digladiava-se internamente entre o *eu* que entendia como verdadeiro e um *Outro* incompreensível; na maturidade, compreende que a dicotomia inexistente, porque a desagregação vai além dela.

A cena na qual Sandro rasga em pedaços seu retrato e tranquilamente atira-os pela janela do trem simboliza, na fragmentação literal da

fotografia, a fragmentação do homem na era moderna e pós-moderna com a qual Sandro finalmente se acostuma, destituída de certezas totalizantes, temperada pela efemeridade e pela multiplicidade. As últimas frases de *O pintor de retratos* — que remetem à epígrafe do livro, de Montaigne: "Na verdade, o homem é de natureza pouco definida, extremamente desigual e variado. É difícil julgá-lo de maneira decidida e única" — constroem esse significado de maneira consistente e quase lírica:

De manhã, os meninos que jogavam bola às margens dos trilhos recolheram algumas frações avulsas da foto de Sandro Lanari. Levaram-nas a seu velho professor, de boné e cachimbo com forninho de roseira, que estava sentado num banco da gare, aproveitando o último domingo antes do recomeço da escola. Ajudado pelas crianças, ele ensaiou uni-las sobre o assento do banco.

Após várias tentativas, disse:

— É o retrato de um homem, mas é impossível formá-lo por inteiro. Faltam muitos pedaços, muitos... — Fez um gesto envolvendo toda a paisagem — devem estar por aí... — e com olhos de sábio, olhos que tanto viram e tanto amaram, percorreu a solidez terrestre dos campos e o devaneio infinito das nuvens (ASSIS BRASIL, 2002, p. 181).

Nubia Jacques Hanciau igualmente equivale esse instante à fragmentação da personagem e entende que "com isso chega-se ao cerne da preocupação do autor: o sentido da vida e a questão da ética aplicada ao cotidiano" (HANCIAU, 2006, p. 58). Nessa esteira, essa autora lê Sandro Lanari como menos pacificado eticamente ao final de sua trajetória, estabelecendo um paralelo com o olhar do estrangeiro colonizador a interpretar o Brasil e concluindo:

Embora ampliados os limites geográficos habituais da narrativa de Assis Brasil, além dos elementos externos ele aqui se fixa numa questão para muitos artistas e/ou intelectuais mais profunda: as tecnologias não são neutras; acima de tudo, são os homens (e as mulheres) que decidem sobre seu sentido e valor. Daí a frustração da perseguição utópica de Sandro Lanari. Ainda que como indivíduo possa ter sido um vencedor, seu arrivismo social impediu-o de entender a responsabilidade ética da arte (HANCIAU, 2006, p. 59).

Ainda mais crítica à condição de Sandro na

idade madura é Aurora Gedra Ruiz Alvarez (2011, p. 75), propondo que o fotógrafo se recusa em enfrentar sua verdade interior e, rumo à fragmentação de sua identidade, também liquefaz seus valores, posicionando a reflexão do velho professor na última cena como um lamento acerca do esvaziamento identitário do homem, sua destruição e dessubstancialização; "ele perde os valores que o humanizam, tanto na expressão de sua arte, quanto na relação com o *Outro*" (ALVAREZ, 2011, p. 75):

Destituído dos valores humanos, Lanari é a metonímia do burguês, fruto da sociedade capitalista, que entorpece sua consciência com transações financeiras e uma vida de fausto. O sentimento de ser o centro do mundo justifica a prepotência de não aceitar as limitações que os críticos apontam em sua arte – quer de pintor, quer de fotógrafo –, legitima-lhe o seu autoritarismo de patriarca que aniquila Violeta. [...]

Consoante o *ethos* do narrador, o romance culmina com um desfecho trágico, construído pela reificação e diluição identitária do protagonista, e com o arremate do professor que entra na narrativa como um *deus ex machina*, assumindo a posição de um sábio diante de um aporismo – a irreparável existência de Lanari (ALVAREZ, 2011, p. 75).

Aqui se retoma a noção da fotografia como veículo da alteridade e da relação de força entre eu e o outro, no estudo de Natalia Brizuela (2014, p. 151), já referida antes; na concepção mais crítica à epifania de Sandro, ele aí falha. Também reaparecem, nesse fracasso, o processo de despersonalização apontado por Barthes (1984) e a ausência e destruição insitas à fotografia, na lição de Brizuela (2014), bem como o paralelo entre fotografia e morte tecido por diversos autores, aspectos, todos, igualmente abordados aqui. É de se perquirir, adicionalmente, se Sandro não estava fadado a esse recuo, se não como ser humano, ao menos enquanto artista-fotógrafo e observador da própria arte, em face da natureza dialética da imagem que se presta a capturar a história, como no caso da *Foto do Destino*. Torna-se a citar Natalia Brizuela, desta feita comentando sobre a visão de Walter Benjamin:

A fotografia é um modelo para a história, para o procedimento e para a escrita da história. [...]

A fotografia 'cita' aquilo que mostra — repete, mas descontextualizando, e nesse sentido vemos o modo como a fotografia serviu a Benjamin como modelo para o procedimento materialista, para a "imagem em suspenso" que rompe e desarticula o movimento infinitamente homogêneo da história; a fotografia é uma interrupção, um corte e uma extração da "linha do progresso"; a fotografia é sempre dois momentos — o momento do agora em que a imagem fotográfica é olhada, e o momento que já sucedeu e que a imagem cita, e nesse sentido é sempre uma viagem temporal; a fotografia é fragmento e ruína (BRIZUELA, 2014, p. 138).

Não seria a limitação de Sandro uma limitação à expressão artística imagética? E mais: tanto na fotografia como no novo romance histórico, não seria o recorte fragmentário e propositalmente distorcido de um determinado momento algo que ilumina uma verdade superior cuja inteireza — assim como a do ser humano — seria de qualquer maneira impossível apreender em um único ato criativo ou no curso de uma vida? Poderia o sujeito, às vésperas do século XX (e com todos os conflitos de escala até então inimaginável nos quais, hoje sabemos, o século o lançaria), e confrontado com toda a convergência de contradições que a fotografia põe diante dele, furtar-se ao rompimento? Em outras palavras, pode-se de fato afirmar que a ruína era evitável?

O desfecho também sugere um comentário de ordem extraficcional. Embora não sejam proferidos na voz de um narrador onisciente intruso, há indícios comparáveis às transformações da narrativa romanesca nos juízos encerrados no trecho acima e no seguinte diálogo entre Sandro e Carducci:

— [...] Cada vez mais as pessoas querem fotografar-se. O retrato pintado tornou-se caro. E no século do telégrafo e da locomotiva as pessoas têm pressa. [...]

— Sim, as pessoas têm pressa, mas depois não se queixem. A fotografia apenas capta um instante do fotografado. Ficam impressas na chapa as dores de barriga, as brigas de ontem com as esposas e as queimações da bexiga. O retrato pintado, pela observação demorada que o pintor faz do caráter do retratado, só esse retrato reproduz toda a verdadeira psicologia do modelo. — Enfim lembrava-se dos juízos de René La Grande. E dissera o maior argumento de sua vida (ASSIS BRASIL, 2002, p. 70).

Veja-se, também, o momento em que Sandro reflete sobre os efeitos do tempo e da morte em relação à arte, desfere um gesto definitivo e resignado de rejeição dos antigos sonhos em favor dos modos da pátria adotada:

[...] Quando a tinta começasse a craquelar e o pano se desfiasse, ele já estaria morto. E tudo seria atribuído ao tempo. *Tempus edax rerum*, ele sabia das *Metamorfoses*. De resto, ninguém teria visto algo melhor aqui no Rio Grande, terra tão inculta e provisória.

E para demarcar sua nova existência, libertou-se de *Il Libro dell'Arte*, jogando-o num arroio de águas confusas: 'Vai-te, petulante, que não tens nenhum valor nesta parte do mundo' (ASSIS BRASIL, 2002, p. 118).

*O pintor de retratos* acompanha o processo de automação da virada do século XIX para o século XX; é composto por seu autor na plena informatização da virada do século XX para o século XXI e, apesar de retomar "temas e acontecimentos que confirmam algumas das dominantes de sua já extensa obra ficcional" (REIS, 2001, p. 9), apresenta-se notadamente mais condensado, em extensão e configuração técnica, do que sua produção histórica até então (como *Breviário das Terras do Brasil* e a série *Um Castelo no Pampa*, para citar dois exemplos). Carlos Reis indica o episódio da *Foto do Destino* como sendo síntese "da reflexão meta-estética que nesta narrativa de Assis Brasil se encontra" (REIS, 2001, p. 9).

A guinada criativa de Assis Brasil é comentada por José Castello (2001), que identifica no romance as "sementes de uma nova estética, da contenção e da brevidade" depois de "25 anos em que prevaleceram o estilo barroco e o grande interesse pela história"; opõe "os amplos painéis históricos" que "vinham dando sinais de esgotamento" a "uma escrita mais introspectiva e tensa", "substantiva, de frases curtas e insubstituíveis, em que não se permite digressões ou reflexões, escrevendo apenas para empurrar a ação para a frente e para a frente" (CASTELLO, 2001, p. 3). Castello destaca os muitos acontecimentos embutidos em parágrafos curtos, bem como os elementos mínimos (frases cortantes, imagens fortes, ação acelerada) que compõem um ambiente narrativo "em que nada se des-

perdiça e no qual só a pulsação da vida parece contar" (CASTELLO, 2001, p. 3). Ainda, o crítico ilumina o processo de escrita:

Em vez da escritura dispersa e caudalosa, ele opta agora pelo caminho mais estreito, mas também mais engenhoso, da concisão. O resultado não podia ser mais feliz. O pintor de retratos [...] é um livro talhado a golpes de faca, não só contido, mas preciso, em que cada palavra parece ocupar um espaço insubstituível.

Depois de escrever as primeiras 40 páginas de *O pintor de retratos*, ainda no ano de 1998, Assis Brasil entrou em crise. Insatisfeito com o próprio estilo, decidiu parar e meditar. Ficou quase seis meses sem escrever, em pânico, ruminando suas dúvidas, até que um dia pegou a primeira frase do livro anotado, que se estendia por longas seis linhas, e a resumiu assim:

"Embora os descaminhos futuros, Sandro Lanari nasceu pintor." Desse modo começa *O pintor de retratos*, um romance de frases breves e inexoráveis, do qual todos os excessos parecem excluídos (CASTELLO, 2001, p. 3).

Não se escapa, pois, ao pano de fundo meta-ficcional desses momentos cronológicos, seja no tocante à historiografia geral da literatura ou no âmbito da produção individual de seu autor, isto é, respectivamente: a crise do grande romance do século XIX em direção a novos formatos novelescos (e, pode-se perquirir, do próprio romance histórico para o novo romance mais enxuto, menos épico, mais psicológico); e a transição de Luiz Antonio de Assis Brasil enquanto ficcionista, descrita na entrevista concedida a José Pinheiro Torres:

JPT – Alguns críticos acham que o senhor pratica o romance histórico. Concorda com isso?  
Assis Brasil - O romance histórico tradicional, ao estilo de Scott e Herculano, não se pratica mais; pelo menos, se pratica pouco - e de má qualidade. No denominado "novo romance histórico" - que Linda Hutcheon chama de "metaficção historiográfica" -, a história é sempre pretexto, e é deformada, reinterpretada, discutida e, até, criada. Imagino ter feito, e com certa frequência, essa segunda modalidade, com recurso à paródia, ao pastiche e, uma ou duas vezes, ao plágio burlesco. Penso, contudo, que é um capítulo encerrado em meu trabalho. Hoje me preocupa, mais que tudo, a ficção. Mesmo que os plots estejam situados num tempo pretérito, isso é apenas uma opção do escritor: o passado me dá maior liberdade criadora, e as emoções e paixões me parecem mais autênticas (ASSIS BRASIL, 20-).

A teórica citada por Assis Brasil, Linda Hutcheon (1989, p. 3), trata da dança fronteiriça entre ficção e história, utilizando o termo *metaficção historiográfica* para obras que, como *O pintor de retratos*, por aí transitam:

O termo pós-modernismo deveria, quando usado em ficção, ser melhor reservado, por analogia, para descrever a ficção que seja a um tempo metaficcional e histórica em seus ecos dos textos e contextos do passado. A fim de fazer a distinção entre essa criatura paradoxal e a ficção histórica tradicional, eu gostaria de denominá-la "metaficção historiográfica". [...] A relação pós-moderna entre ficção e história é ainda mais complexa, feita de interação e de mútua implicação. A metaficção historiográfica trabalha para situar-se dentro do discurso histórico sem abdicar de sua autonomia enquanto ficção (HUTCHEON, 1989, p. 3-4, tradução nossa).<sup>3</sup>

À luz dessa entrevista, pergunta-se: os comentários de Sandro e Carducci sobre o estado da arte pictórica e as vontades dos retratados-consumidores, bem como a rendição final de Sandro à impermanência das formas e da vida, não fariam também da visão do autor sobre os estatutos artísticos em geral, localizados no estatuto da fotografia, sobre a evolução do gênero romance, especificamente o histórico, sobre um público leitor em transformação moldada ao menos em parte pela exposição às novas tecnologias, sobre as limitações da representação mimética do ser humano em toda sua complexidade, e, enfim, sobre sua criação ficcional particular, mormente no instante em que acometido pela "crise" relatada por José Castello (2001, p. 3)?

Cumpram ressaltar que essas transformações falam tanto da arte narrativa discursiva quanto da imagética, pois vieram por reduzir a antiga segregação entre a fotografia e a literatura, no entender de François Brunet (2009, p. 140), o qual teoriza a harmonização — e não o antagonismo

ou a distância — evolutiva entre os dois meios:

[...] Melhor se discerne um padrão evolutivo quando se consideram os dois meios em conjunto, e não em oposição. Em outras palavras, melhor se compreende o que aparenta ser um padrão de crescente simpatia literária para com a fotografia (e, em contrapartida, uma maior sensibilidade literária da fotografia) se for considerado que os dois meios se desenvolveram não de forma isolada ou sucessiva — com a fotografia seguindo a literatura como um parente distante e mais jovem — mas sim, amplamente, no mesmo período histórico, geralmente identificado como moderno, impelidas pela mesma aspiração geral do Romantismo à emancipação da consciência individual (BRUNET, 2009, p. 149, tradução nossa).<sup>4</sup>

Nesse sentido, e analisando a produção da escritora chilena Diamela Eltit nas últimas décadas do século XX, Natalia Brizuela fala do esgotamento do livro como única modalidade de expressão após o processo de desfragmentação do sujeito (e por consequência do narrador), e da fotografia como uma das soluções para sua extensão, para trazer a literatura para fora de si; Brizuela cita a fotografia como um dos meios pelos quais Eltit conseguiu produzir a extensão da literatura quando o livro, como totalidade, como organização e como representação de um mundo que tinha sentido, já não era suficiente, o que refletia a crise mais geral "que se dera primeiro em dois dos vetores principais da narrativa moderna — o sujeito e o narrador", por se tratar de um "sujeito já fraturado, de um sujeito sem unidade, que emerge no terreno da crise de unidade no sujeito" e de um narrador "fragilizado, que já não ocupa o lugar do qual o mundo se torna inteligível, um narrador que já perdeu a capacidade de oferecer um mundo de que ele é o soberano" (BRIZUELA, 2014, p. 144-145).

Sandro Lanari é um desses sujeitos; ele viu partirem-se mais de uma vez as circunstâncias

<sup>3</sup> Do original: The term postmodernism, when used in fiction, should, by analogy, best be reserved to describe fiction that is at once metafictional and historical in its echoes of the texts and contexts of the past. In order to distinguish this paradoxical beast from traditional historical fiction, I would like to label it "historiographic metafiction." [...] The postmodern relationship between fiction and history is an even more complex one of interaction and mutual implication. Historiographic metafiction works to situate itself within historical discourse without surrendering its autonomy as fiction.

<sup>4</sup> Do original: A pattern of evolution is better discerned if one considers the two mediums in solidarity rather than in opposition. In other words, one better understands what appears as a pattern of increasing literary sympathy for photography (and, conversely, a greater literary sensibility of photography) if one considers that the two mediums grew not in isolation or succession — photography following literature as a distant and younger relative — but in the same large historical period, broadly identified as modern, driven by the same general Romantic aspiration to the emancipation of individual consciousness.

que pensava informarem sua identidade, e a mais crucial delas foi a incursão artística pela fotografia. Adverte Natalia Brizuela: "A imagem liberta, abre, não pode capturar-se. Sua condição efêmera é sua promessa anticumulativa" (2014, p. 137). Talvez seja essa, ao fim e ao cabo, a iluminação artística e humana alcançada por Sandro Lanari em sua alma: os retratos, como as pessoas, são um instantâneo precário e quebrado do que já nos escapa, um *memento mori* — na lição de Sontag (2004) — corpóreo e inescapável; aí sua preciosa singularidade e daí nossa desvairada busca em apanhar, por meio da objetiva, dos livros de histórias ou de andanças errantes pelo mundo, pedaços da flecha fugidia do tempo, como se a perseguíssemos em lugar de ela a nós; aí a essencialidade e a futilidade do *não* que gritaremos no derradeiro instante, com a finitude cristalizada bem diante de nós.

### Considerações finais

*O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, sustenta-se na jornada pessoal e artística de seu protagonista, e, como seu mecanismo mais significativo, a fotografia fornece suporte e sentido à ficção e ao personagem, estabelecendo-se como aspecto essencial na tessitura da obra, de sua visualidade e da particularização e materialização dos profundos conflitos e transições enraizados no texto e em seu subtexto.

O estatuto artístico da fotografia entrelaça-se com a jornada do protagonista Sandro Lanari em busca de afirmação artística e autoral, e o texto promove mais de uma sobreposição dos temas da passagem do tempo, da mortalidade e da arte do retrato. Igualmente, o texto expressa o percurso de uma profunda transição (cronológica, artística, pessoal), espelhando a eventual intersecção entre literatura e fotografia em um atravessar de fronteiras similar àquele literal e figurativamente presente em *O pintor de retratos*.

Evidentemente, uma obra de tal qualidade autoriza exame sob as mais diversas óticas. Acreditamos ter cumprido o objetivo de contribuir um desses ângulos, e quiçá um meio adicional de apreciar a riqueza da narrativa.

Por fim, referimos que, embora a complexidade do romance e dos dispositivos nele utilizados mereçam ser esmiuçados com maior aprofundamento, o recorte aqui realizado faz-se necessário em face da extensão do formato a que nos propomos.

### Referências

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. Uma imagem do homem, uma imagem da arte. In: PEREIRA, Helena Bonito Couto (org.). *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Editora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 51-77.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. [Entrevista cedida a José Pinheiro Torres. Porto Alegre, [2001]. Disponível em: <http://www.laab.com.br/vida.html>. Acesso em: 8 dez. 2019.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O pintor de retratos*. 6. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BRUNET, François. *Photography and literature*. Londres: Reaktion Books, 2009.

CASTELLO, José. O pintor de retratos, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 122, n. 39380, 12 ago. 2001. Segundo Caderno, p. 3. Disponível em: <http://www.laab.com.br/referencias.html>. Acesso em: 6 jun. 2020.

HANCIAU, Nubia Jacques. Literatura e história em *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. *Cadernos Literários*, Rio Grande, v. 12, p. 55-59, 2006. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/2321>. Acesso em: 6 jun. 2020.

HUTCHEON, Linda. Historiographic metafiction: parody and the intertextuality of history. In: O'DONNELL, Patrick; DAVIS, Robert Con (org.). *Intertextuality and contemporary American fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. p. 3-32. Disponível em: <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/10252>. Acesso em: 9 dez. 2019.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

REIS, Carlos. O romance da fotografia, *Jornal de Letras*, Lisboa, p. 9, 12 dez. 2001. Disponível em: <http://www.laab.com.br/referencias.html>. Acesso em: 6 jun. 2020.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

---

### Renata Fonseca Wolff

Mestre em Letras – Escrita Criativa Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil. Doutoranda em Letras – Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil.

---

### Endereço para correspondência

Renata Fonseca Wolff  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Av. Ipiranga, 6.681, Prédio 8, sala 403  
Partenon, 90619-900  
Porto Alegre, RS, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.*