

O papel da fotografia no romance *O pintor de retratos*,

de Luiz Antonio de Assis Brasil

Camila Gonzatto da Silva

Mestre em Escrita Criativa pela PUCRS e doutoranda em Teoria da Literatura pela mesma Universidade. Estudou Publicidade e Propaganda na UFRGS e cursou o Taller Avanzado de Guión na Escola Internacional de Cinema e TV de Cuba. É roteirista e diretora de cinema e TV. Bolsista do CNPq.

Resumo. Este artigo analisa o papel que desempenha a fotografia no romance *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. No romance, a fotografia é um fio condutor ideológico, que caracteriza as personagens, mostra suas visões de mundo e as posiciona frente ao seu tempo.

Palavras-chave. fotografia, personagem, visão de mundo.

The roll of the photography in the novel *O pintor de retratos* [*The portrait painter*], written by Luiz Antonio de Assis Brasil

Abstract. This article analyses the roll of the photography in the novel *O pintor de retratos* [*The portrait painter*], written by Luiz Antonio de Assis Brasil. In the novel, the photography serves as an ideological leitmotiv, simultaneously portraying the characters, displaying their worldviews, and establishing their attitudes toward their times.

Keywords. photography, character, vision of the world.



O que se fotografa é o fato de se estar tirando uma foto.

Denis Roche

Estamos na segunda metade do século XIX. A locomotiva a vapor, a lâmpada incandescente, a anestesia, o telefone e o dirigível já foram inventados. O fonógrafo e o cinematógrafo ainda estavam por ser desenvolvidos – seriam as novidades do final do século. Nas artes, o realismo e o naturalismo estavam cunhando seu lugar e a fotografia, inventada no início do século, ocupava o centro do debate, principalmente sobre o seu valor artístico em comparação com a pintura.

De acordo com Philippe Dubois (1993, p. 27), a fotografia no século XIX, desde seu surgimento, é tida como um espelho, uma imitação perfeita da realidade:

De acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente.

Nesse sentido, ainda de acordo com o autor, à fotografia caberia a função documental/referencial e à pintura, a arte e o imaginário.

[...] a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade. Quer o pintor queira, quer não, a pintura transita inevitavelmente por meio de uma individualidade. [...] Ao contrário, a foto, naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na ausência de sujeito. Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como a máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza. Eis pelo menos o que fundamenta o ponto de vista comum, a doxa, o saber trivial sobre a foto. (DUBOIS, 1993, p. 32).

É nesse contexto que a história de Sandro Lanari, protagonista do romance *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, se desenvolve. Descendente de uma família de pintores de retratos italianos, Sandro segue o mesmo rumo de seus antecessores, tornando-se ele, também, um aprendiz de pintura. Quando seu pai acha que já lhe ensinou o que podia sobre a arte dos retratos pintados, envia-o para aperfeiçoar-se em Paris. Sandro leva consigo *Il Libro dell'Arte*, de Cennino Cennini, com receitas para o bom pintor, um presente do pai.

Ao chegar em Paris, as concepções de mundo em que acredita começam a entrar em choque. Sandro não se acerta com o seu novo mestre, La Grange,



aparentemente porque ele bebe demais, mas também porque Sandro não consegue melhorar sua técnica junto a ele. Em casa, Sandro havia aprendido que o pintor não poderia aparecer: “Um quadro deve parecer que ninguém o pintou”, disse-lhe o pai (ASSIS BRASIL, 2008, p. 18). Em Paris, La Grange, dizia-lhe que faltava psicologia em seus quadros e que não precisava pintar os pormenores: “Porque ninguém quer ser retratado como é, mas como gostaria de ser”, explicava-lhe o professor (ASSIS BRASIL, 2008, p. 24).

Quando já está em crise com o professor, Sandro depara-se, numa vitrine, com a foto de Sarah Bernhardt, feita por Nadar. Vê ali a psicologia, que seu mestre insistia que faltava em seu trabalho. Ao chegar ao ateliê de La Grange, conta-lhe sobre a foto. O professor ofende-se e responde no espírito de grande parte dos artistas de seu tempo: “Se você pensa que a fotografia é uma arte, está equivocado quanto ao que seja arte. Nós, os pintores de retratos, somos insubstituíveis, e sabe, por quê, sabe?”, indagou La Grange e continuou: “Porque nenhuma fotografia conseguirá captar a psique do modelo! E isso porque a fotografia é uma máquina, tem a mesma natureza da locomotiva a vapor. Como pode um processo químico e físico substituir a emoção?” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 26).

Apesar desse pensamento conservador de La Grange, os retratistas ao longo do século XIX perderiam gradualmente o campo para a fotografia. De acordo com Walter Benjamin (1996, p. 97), a evolução da fotografia foi tão rápida, que, por volta de 1840, a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos. “A experiência adquirida em seu ofício original foi-lhes muito útil, embora o alto nível do seu trabalho fotográfico se deva mais a sua formação artesanal que a sua formação artística” (BENJAMIN, 1996, p. 97). Dubois (1993, p. 31) corrobora essa ideia ao afirmar que a fotografia, devido ao seu caráter mimético e de verossimilhança rapidamente se encarregou de todas as funções sociais e utilitárias até então exercidas pela arte pictural.

Sandro Lanari, ao ver a foto de Nadar, dá-se conta que há uma mudança importante na arte dos retratos e também do poder da fotografia. Sua angústia em torno da fotografia de Sarah Bernhardt nos dá indícios disso. Mas, ao confrontar-se com Nadar, Sandro não consegue dar o próximo passo em direção ao encontro de si com o seu tempo. Vejamos como isso acontece na narrativa.

Após a briga com o professor, Sandro procura Nadar para ser fotografado. No encontro, Nadar pede que Sandro fale sobre sua vida. Sandro conta-lhe tudo, desde o nascimento em Ancona, até as esperanças que tinha em Paris. Ao final do



relato, Nadar o fotografa. No estúdio, faz questão de esclarecer para Sandro que não haveria nenhum fundo de palmeiras, “que estão usando por aí”, na tentativa de imitar o retrato pintado. “O modelo deve ser a força do retrato; o fundo é inútil. Está me entendendo?”, explicou-lhe Nadar (Assis Brasil, 2008, p. 31). Ao final da sessão, Sandro indaga Nadar o porquê de ter-lhe feito tantas perguntas, ao que responde: “Ora, porque o senhor não é uma garrafa ou um vaso de flores, mas não está longe disso. Está me entendendo?” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 33).

É importante destacar que Sandro não encontra um fotógrafo qualquer, mas sim um dos expoentes franceses. Nadar era escritor, gravurista, balonista, além de fotógrafo. Foi responsável por fotografar grandes personalidades de sua época, de Napoleão a Baudelaire, passando por Victor Hugo. Além dos retratos, Nadar foi pioneiro em outros campos da fotografia, principalmente da fotografia aérea, que fazia do alto de balões. Ele também fotografou com luz artificial as catacumbas de Paris e foi o primeiro a fazer uma “entrevista fotográfica” com o químico e teórico da cor Michel-Eugène Chevreul. De acordo com Hélène Bocard (2009, Parágrafo 6, tradução nossa¹), Nadar continua sendo uma figura crucial na história da fotografia “por ter criado um tipo de retrato moderno baseado numa abordagem psicológica direta de seus retratados, pelo pioneirismo de suas façanhas técnicas e pela defesa do meio”.

Quando Sandro se vê na foto de Nadar, sente-se mal. “Não se parecia a nenhum retrato seu. Era de alguém ignorado, um Outro, que o fixava com olhar obtuso, aturdido por uma obstinação equívoca e desagradável” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 54). Sem saber o que fazer, Sandro pede que a *concierge* do prédio lhe dê uma opinião: “É, bonito. [...] Mas o senhor está um tolo, aqui no retrato” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 54). Sandro não suporta-se no retrato, queima-o e passa a odiar a todos os fotógrafos retratistas, principalmente Nadar.

Roland Barthes (1984, p. 23), em *A Câmara Clara* traça essa diferença entre o ser e a imagem, entre o como se deseja aparecer e como aparecemos nas fotografias. “A Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (BARTHES, 1984, p. 25). O autor trata a foto-retrato como um campo cerrado de forças:

Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: 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. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo fotografar), sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às



vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar). 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 um objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. (BARTHES, 1984, p. 27).

Sandro não pode suportar o retrato, porque não o compreendeu. Retomando o que já foi dito, no século XIX, a fotografia era vista como uma mimese do mundo. Sandro seria, então, um tolo, alguém ignorado. Sandro não teve meios para entender a fotografia como um olhar subjetivo. A crença na objetividade do processo fotográfico era maior. Ele não tinha ainda ingressado na modernidade, apesar de sua tentativa de aproximar-se da fotografia.

O fotógrafo era visto como um observador agudo e isento – um escrivão, não um poeta. Mas, como as pessoas logo descobriram que ninguém tira a mesma foto da mesma coisa, a suposição de que as câmeras propiciam uma imagem impessoal, objetiva, rendeu-se ao fato de que as fotos são indícios não só do que existe mas daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro mas uma avaliação do mundo. Tornou-se claro que não existia apenas uma atividade simples e unitária denominada “ver” (registrada e auxiliada pelas câmeras), mas uma “visão fotográfica”, que era tanto um modo novo de as pessoas verem como uma nova atividade para elas desempenharem. (SONTAG, 2004, p. 104-105).

A partir dessas observações, podemos dizer que a relação que Sandro estabelece com a fotografia revela as suas concepções de mundo e podemos, dessa forma, começar a delinear o lugar da fotografia no romance de Assis Brasil. Um dos papéis da fotografia é justamente ser a imagem do mundo moderno, a novidade no meio artístico, posicionar-se a favor ou contra a fotografia, ser capaz de entendê-la, é alinhar-se a um tempo ou a outro. Nesse sentido, a fotografia ajuda a construir o personagem, na medida em que o posiciona frente ao mundo da história e, dessa maneira, o caracteriza.

Lembremos aqui de Antonio Candido (2007), que afirma que a personagem só adquire pleno significado no contexto da construção estrutural do romance. “[...] a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face aos demais elementos que a constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias” (CANDIDO, 2007, p. 75).

Mieke Bal (2009, p. 127) aponta quatro princípios na construção da imagem de um personagem: repetição, acumulação, relação com outros personagens e transformação. Interessam especificamente para esse texto a relação com outros personagens e a transformação, pois é nesses dois campos que a fotografia aparece no romance de Assis Brasil. Segundo a autora, as relações entre os personagens



tendem a ser processadas em similaridade e contrastes, como podemos observar no caso de Sandro e Nadar, e refletem os hábitos culturais. Sobre as transformações dos personagens, Bal destaca que elas podem também modificar a relação entre os personagens, o que analisaremos oportunamente neste texto.

Voltemos ao pintor de retratos. O golpe final que Paris lhe daria estava justamente relacionado à pintura. Seguindo um panfleto, Sandro vai a uma exposição de impressionistas. “As figuras humanas não tinham linhas, e as cores eram berrantes de amarelos, azuis, vermelhos. As telas não possuíam títulos. Cheiravam a tinta, e eram visíveis os movimentos dos pincéis, como toscos sulcos de arados” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 39). Tudo aquilo não tinha nada que ver com o que tinha aprendido com o pai e logo compreendeu que se tratava de pintura moderna.

De acordo com Laura Flores (2011, p. 31), em *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?*, a Visão Objetiva era um modelo para a compreensão da base ideológica e das propostas de realidade da cultura ocidental, expressas pela pintura até a invenção da fotografia. Nesse sentido, ainda de acordo com a autora, até então, uma pintura será considerada boa ou ruim de acordo com a sua maior ou menor proximidade dos esquemas óticos de realidade.

A arte moderna é o *momentum* do pêndulo em que os conceitos relativos aos pilares centrais da Visão Objetiva (objetividade visual, mimese e beleza) serão questionados e reciclados, e as convenções e as funções sociais da pintura serão reajustadas. (FLORES, 2011, p. 34)

Assim como Sandro não “entendia” a fotografia, não conseguiu entender a pintura moderna. Mais uma inadequação sua com seu tempo. Sua vida em Paris não estava funcionando, já pensava em voltar para Ancona. Numa carta que recebeu da família, ouviu falar do Brasil, lugar para onde todos iam em busca de oportunidades. Pensou pouco, aconselhou-se com um bêbado e emigrou. A fuga de Paris para o Novo Mundo é coerente com o personagem, se a modernidade não lhe serve, busca um tempo mais próximo do seu, onde poderá ser pintor de retratos e não será ofendido pela pintura moderna. A fotografia de Nadar, ao retratá-lo como um tolo em Paris, evidenciou seu desajuste com a modernidade e contribuiu com a crise pessoal que o fez partir.

Sandro instala-se em Porto Alegre e encontra um único pintor de retratos. “Era tudo tão malfeito e primário, e os retratados se assemelhavam tanto uns aos outros, que salvava o pintor o fato de constar, afixada à moldura, uma plaqueta de prata com o respectivo nome” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 52). Sua decepção é perceber



que no Brasil a fotografia já era desenvolvida e, principalmente, por italianos.

De acordo com Tadeu Chiarelli (2006), a fotografia chegou no Brasil em 1840 e encontrou um terreno já preparado para a difusão de imagens, devido à tradição da litogravura, que apesar de não ser considerada arte, circulava amplamente nos meios populares. Isso fez com que:

[...] os usos da fotografia, quando de fato se disseminam no país (a partir, sobretudo, dos anos 1850/1860), encontrassem um campo já devidamente estruturado por imagens que se espalhavam pelo cotidiano brasileiro (sobretudo aquele pertencente à elite branca): rótulos de produtos, cartazes, jornais e revistas ilustrados, paisagens avulsas ou em álbuns, retratos etc., universo que a fotografia ampliou ainda mais. (CHIARELLI, 2006, p. 82)

Além de se espalhar rapidamente no cotidiano das pessoas, a mesma discussão que havia na França sobre se a fotografia seria útil ou não à pintura também se desenvolveu no Brasil. A arte produzida no Brasil, na época, estava pautada, de acordo com Chiarelli (2006, p. 79), pelo projeto conservador da Academia Imperial, que buscava os modelos clássicos, e a entrada gradual do naturalismo/realismo. A chegada da fotografia no Brasil coincide com a maioridade de Dom Pedro II e sua subida ao trono. “Sintomaticamente, o monarca, protetor da Academia, seria considerado o primeiro fotógrafo brasileiro e, sem dúvida, o grande colecionador de fotografias do Brasil até a atualidade” (CHIARELLI, 2006, p. 83). Ainda de acordo com o autor, esse gosto pessoal de Dom Pedro II demonstrava o seu interesse por uma produção visual pautada na objetividade e centrada em temas ligados à representação do entorno.

Se essa predileção não invalidava a importância que concedia à pintura histórica, tradicional, pelo menos, colocava o “realismo” fotográfico e a pintura de paisagem no mesmo patamar dos gêneros mais tradicionais da pintura, como aquela de temas históricos (CHIARELLI, 2006, p. 83).

Esse é o quadro complexo da arte brasileira que Sandro encontra ao chegar ao país, o que cria dificuldades para a sua instalação e para a produção de retratos pintados. Entre bebedeiras e prostíbulos, quando todos já duvidavam de sua arte, Sandro pinta o retrato de um bispo, o que abre espaço para as primeiras encomendas. É, então, convidado para morar na casa de um importante advogado para pintar o retrato da família. Sandro envolve-se com a filha do advogado e é obrigado a fugir.

Desta primeira fase em Porto Alegre, cabe destacar a defesa de Sandro pelos retratos pintados – as discussões entre pintura e fotografia seguem a



povoar as conversas, principalmente por causa do contexto que Sandro encontra no Brasil e do rechaço que tem pela fotografia. Ou seja, essa parte da narrativa reforça as características que já conhecíamos do personagem, que mesmo em um novo contexto, segue agindo da mesma maneira, trazendo o aspecto de repetição, levantado por Mieke Bal, na caracterização do personagem.

Outro aspecto relevante dessa fase do relato, é a visita que Sandro faz ao estúdio de Carducci, um dos principais fotógrafos da cidade. No rápido encontro, Carducci mostra-lhe os instrumentos de trabalho, os líquidos necessários para o processo fotográfico, e faz uma foto de Sandro, mostrando-se amigável, apesar das diferenças. Sandro gosta do resultado da foto. “Era bem ele, tal como se enxergava no espelho. A *conciierge* de Paris precisava vê-lo. Carducci, sim, era um excelente fotógrafo” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 87). Aqui, mais uma vez reaparece o valor mimético da fotografia e a ideia de arte de Sandro, relacionada ao senso comum, que não vê a fotografia enquanto arte, mas como uma técnica referencial e documental.

Sandro é um homem alinhado aos ideais mais conservadores de seu tempo. Talvez Nadar fosse um homem de vanguarda, a frente do senso comum. Nesses períodos de transição estética e cultural é complicado dizer quem está mais ajustado ao tempo. Tendo a crer que são os que entendem as modificações e trabalham nelas a fim de chegar a um resultado. Mas, os demais também são de seu tempo, na medida em que refletem a opinião corrente. Esse é o conflito de Sandro com Nadar e com a fotografia.

De acordo com Giorgio Agamben (2009, p. 65), ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: “porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar”. Nesse sentido, o autor afirma que o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. “O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 65). O autor segue na sua definição de contemporâneo, afirmando que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz:

é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72).



Nesse sentido, podemos perceber pela narrativa, que Sandro não é capaz de transformar o seu tempo, mantendo-se, pois, junto ao senso comum e fazendo do que seria a sua arte, uma artesanania.

A terceira parte da narrativa começa com longo período de depressão de Sandro no interior do Rio Grande do Sul, para onde foge do advogado e de onde sente imensas saudades de Violeta (a filha do advogado). Sandro torna-se, então, um artista errante, viajando de estância em estância pelo interior. “No terceiro ano, o da Revolução, convencia-se de que o Destino enfim o encontrara: tal como há alfaiates, há pintores de retratos. Por temperamento, por inércia, e porque lucrava dinheiro certo trabalhando de modo errante, não pensou mais no assunto” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 117). Aqui temos a comprovação do caráter artesanal que os retratos pintados por Sandro tinham, sem mais aspirações artísticas. É nesse momento de consciência que Sandro joga fora o livro de Cenino Cenini: “Vai-te petulante, que não tens nenhum valor nesta parte do mundo” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 118). Este momento nos revela uma pequena transformação do personagem: ele joga fora, livra-se da tradição europeia e dos ideais estéticos que perseguia. Essa mudança no personagem será importante para abrir caminho à transformação que virá a seguir.

Sandro é preso por revolucionários. Para ficar vivo, precisa colaborar. A colaboração é simples, e ao mesmo tempo muito complexa para Sandro: fazer funcionar o equipamento fotográfico, apreendido de um fotógrafo inimigo. Com o que lembrava da visita ao estúdio de Carducci e mesmo de Nadar, após algumas tentativas, Sandro torna-se fotógrafo.

Momento essencial da narrativa, ao escolher a vida, Sandro precisa reconciliar-se com a fotografia, mergulhar no contemporâneo. Aqui Sandro entende o seu tempo e mergulha no escuro dele. Este ato revela que mais do que ter problemas com a fotografia, Sandro tinha problemas com as ideias que a fotografia representava – a luta entre o velho e o novo, o conservadorismo e a modernidade.

Sandro torna-se fotógrafo da Quinta Unidade Legalista. Já não questiona mais a fotografia. “Sem remorso, constatou que a pintura não era forte em seu espírito, tanto que a abandonara como se nunca a tivesse praticado. Aquilo era coisa de Curzio [seu pai], que o obrigara a ser pintor” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 127). Essa transformação no personagem marca a última parte do romance.



Mas, antes disso, mais um fato importante dessa etapa Sandro-fotógrafo-de-guerra. Após uma batalha, Sandro é chamado ao campo para registrar a vitória sobre o inimigo. Ao saber que estava acontecendo o ritual de degola, ele pede para fotografar. É ali que Sandro fará uma imagem, que o marcará para sempre e que chamará de Foto do Destino. “Nadar nunca teria obtido uma foto como aquela. Nadar era um fotógrafo de maricões, safados e financistas. Em tempo algum passara por seu efeminado estúdio algo que se comparasse com aquele drama” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 137). Novamente, Sandro reforça sua incompreensão em relação à modernidade.

Por outro lado, Sandro encontra-se justamente nessa contemporaneidade tão diferente daquela, mas não menos real, não menos contemporânea. Sandro está, lembrando Agamben, sobre uma fratura, que é diferente daquela que pode viver quando esteve em Paris. Ou seja, a busca por um tempo ao qual pudesse pertencer (viagem ao Brasil) resultou nessa nova contemporaneidade de Sandro, uma que, apesar de dura, ele podia entender e vivenciar. Ao mudar-se para um lugar em que tudo ainda estava em negociação – situação política, econômica e ideológica –, Sandro negocia e encontra um lugar para si.

A reconciliação com o tempo e consigo mesmo, a consciência de que, na verdade, a pintura não era tão importante, não foram, porém, suficientes para Sandro. Ele precisava reconciliar-se com o passado, provar que não era um tolo em Paris.

Sandro, antes disso, volta para Porto Alegre e refaz sua vida como fotógrafo. Casa-se com Violeta, que após a revolução perdera toda a família e vivia com uma tia, e reaproxima-se de Carducci, tornando-se amigo do velho compatriota fotógrafo. Sandro prospera nos negócios, institui o sistema de cartão de visitas, já em desuso na Europa, e colore suas fotos com aquarela. Um diálogo entre Carducci e Sandro revela a reaproximação de Sandro com a pintura por um lado e a negação da pintura por outro:

– 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, 2008, p. 154).

Tal diálogo revela o novo lugar de Sandro e a nova relação que estabelece com a fotografia, agora uma aliada, em detrimento à pintura.



Apesar de toda a prosperidade econômica, a Foto do Destino colocava-se como uma sombra do passado e, guardada em um cofre como uma joia, relembra Sandro de seu desconforto com o mundo. “[A Foto do Destino] Era a segurança de sua arte, de sua humanidade, de sua verdade. Ninguém fizera aquilo antes, e ninguém jamais o faria. Preocupava-se com o quê?” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 170).

Antes da análise do desfecho do livro, cabem ainda algumas considerações, mediante ao que foi exposto, sobre o papel da fotografia no romance. Como pudemos perceber, a fotografia caracterizou o protagonista – Sandro Lanari – e o seu principal opositor – Nadar. Mas, mais do que simplesmente caracterizar, mostrou suas visões de mundo e os posicionou frente ao seu tempo. Para corroborar essa ideia, lembremo-nos de Hamon (1983, in REIS, 1990, p. 307):

Manifestada sob a espécie de um conjunto descontínuo de marcas, a personagem é uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa [...]. Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz.

Também pode-se dizer que a relação, em transformação, de Sandro Lanari com a fotografia, acaba por estruturar a narrativa, uma vez que a fotografia está sempre oscilando entre primeiro plano e plano de fundo e criando um fio condutor ideológico. A fotografia acaba, pois, por estruturar a relação de Sandro com o mundo que o cerca, seja por oposição ou por proximidade.

Voltemos a Sandro. No final da narrativa, a sombra do passado e a Foto do Destino ainda o perseguem. É quando recebe um telegrama de que o pai faleceu na Itália e que precisam dele para questões de herança. Sandro vê na viagem uma oportunidade para entender-se com seu passado. “Ficara para trás uma pergunta para fazer a seu passado. Se obtivesse a esperada resposta, sua inteira existência ganharia um coroamento. Não seria inútil nenhum dos episódios em que se envolvera, e viriam a integrar-se numa lógica insuperável” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 171).

Com a foto do destino em mãos, Sandro procura Nadar na França. Para convencer Nadar a fotografá-lo, Sandro conta toda a história de sua vida, omitindo apenas que já havia sido fotografado pelo Mestre. “Pelo que percebo, o senhor trocou o retrato pintado pelo retrato fotografado. E está rico. E tem pretensões de artista. – Nadar apoiou as mãos sobre os braços da cadeira. – Isso me interessa. Vamos à foto.” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 176).



Ao olhar o resultado da foto, Nadar não se contém: “– Como eu pensava. Um tolo” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 177). Sandro, ultrajado, mostra a Foto do Destino para Nadar: “Isso não é arte, é um ato de barbárie” (ASSIS BRASIL, 2008, p. 178). Nadar o expulsa de sua casa. Sandro não reconcilia-se com o seu passado: rasga o novo retrato feito por Nadar, negando-o.

Novamente não foi possível negociar um encontro entre os dois mundos, entre as duas visões, entre as duas experiências. A fotografia não pode negociar esse encontro, principalmente porque não é fim, mas um meio – um meio de expressão de quem a utiliza, da subjetividade que está atrás da câmera e de quem está na frente da foto. É um ato, como Dubois (1993, p. 15) defende:

Se existe na fotografia uma força viva irresistível, se nela existe algo que, a meu ver, depende da ordem de uma gravidade absoluta, é bem isso: *com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser*. A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato* icônico, uma imagem, se quisermos, mas *em trabalho*, algo que não pode se conceber fora de suas circunstâncias, fora do *jogo* que a anima sem *comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação*. A fotografia, em suma, como inseparável de *toda* a sua enunciação, como *experiência* de imagem, como objeto totalmente *pragmático*. Vê-se com isso o quanto esse meio mecânico, ótico-químico, pretensamente objetivo, do qual se disse tantas vezes no plano filosófico que ele se efetuava “na ausência do homem”, implica de fato ontologicamente a questão do *sujeito*, e mais especialmente do sujeito *em processo*.

Ao instituir-se enquanto ato, a fotografia não tem o poder de reconciliar os mundos, apenas traz indícios dos tempos. Assim como Sandro novamente não se reconheceu na fotografia, na subjetividade de Nadar, Nadar não reconheceu a possibilidade da postura de Sandro. De acordo com Barthes (1984, p. 60), o olhar social nas fotografias só é crítico naqueles que já estão aptos para a crítica, o que reafirma a tese de Dubois, que a fotografia depende de todos os envolvidos. Sandro não conseguiu reconciliar-se com o seu passado, porque seguiu buscando uma aprovação externa a partir de uma imagem, um tipo de representação sujeita às subjetividades e aos diferentes modos de olhar o mundo. Sandro seguiu tentando encontrar na fotografia um espelho da realidade. E, mais especificamente, um espelho da sua realidade subjetiva. Mas a imagem-ato, dentro da concepção de Dubois, não é espelho, não é mimese, é índice, só a traz a referência de sua experiência.



¹ He remains a crucial figure in the history of photography for having created a type of modern portrait based on the direct psychological approach to his subject and for his pioneering technical feats and championing of the medium.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ASSIS BRASIL, Luiz A. *O pintor de retratos*. 6. ed. Porto Alegre: LPM, 2008.

BAL, Mieke. *Narratology*. 3. ed. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

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

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BOCARD, Hélène. *Nadar*. Disponível em: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4196. Acesso em 12 nov. 2011.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. História da Arte / História da fotografia no Brasil – Século XIX: algumas considerações. *Revista Ars*. São Paulo, n° 6, 2006. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars6.htm>.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas: Papius, 1993.

FLORES, Laura G. *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?* Tradução: Danilo Vivella Bandeira. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura – introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.



_____. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.

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

Artigo recebido em abril de 2012. Aprovado em janeiro de 2013.

