



**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

**INTERSEÇÕES ARTÍSTICAS NA FICÇÃO DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL:  
A FOTOGRAFIA E A PINTURA NO ROMANCE *O PINTOR DE RETRATOS***

**ARTISTIC INTERSECTIONS IN THE FICTION OF LUIZ ANTONIO DE ASSIS  
BRASIL: PHOTOGRAPHY AND PAINTING IN ROMANCE THE PORTRAIT  
PAINTER**

Edemilson Antônio Brambilla<sup>1</sup>

**Resumo:**

As referências a momentos importantes da história do Rio Grande do Sul são um dos traços característicos da construção ficcional do escritor porto-alegrense Luiz Antonio de Assis Brasil. Esse entrelaçamento histórico e literário é, portanto, um dos mecanismos utilizados por Assis Brasil para retratar aspectos políticos, sociais e culturais de determinada época e contexto. De acordo com essa perspectiva, o presente estudo visa analisar a obra intitulada *O pintor de retratos*, publicada originalmente no ano de 2001, atentando para como o romance assisiano é permeado por questões políticas e sociais do Rio Grande do Sul do século XIX, retratando o fazer artístico durante aqueles anos, em especial o exercício do pintor e do fotógrafo. Nosso intuito, portanto, é compreender como esse fazer artístico chegou ao cenário rio-grandense, bem como as dificuldades encontradas para a perpetuação desse ofício. Através deste estudo, é possível perceber que, ainda que de maneira indireta, ao apresentar esse cenário encontrado pelos artistas gaúchos durante o século XIX, Assis Brasil passa a nos mostrar como, apesar das limitações impostas pelo contexto rio-grandense, algumas técnicas vanguardistas que chegavam ao Brasil foram assimiladas por esses pintores e fotógrafos, que, para exercer sua arte, adequavam-nas às realidades do pampa sulino.

**Palavras-chave:** Pintura. Fotografia. Exercício artístico.

**Abstract:**

References to important moments in the history of Rio Grande do Sul are one of the characteristic features of the fictional construction of Porto Alegre writer Luiz Antonio de Assis Brasil. This historical and literary intertwining is, therefore, one of the mechanisms used by Assis Brasil to portray political, social and cultural aspects of a given time and context. According to this perspective, the present study aims to analyze the work entitled *The Portrait Painter*, originally published in 2001, paying attention to how the Assisian novel is permeated by political and social issues in the 19th century Rio Grande do Sul, portraying the do artistic during those years, especially the exercise of the painter and the photographer. Our purpose, therefore, is to understand how this artistic making came to the Rio Grande do Sul scenario, as well as the difficulties encountered in the perpetuation of this craft. Through this study, it is possible to perceive that, albeit indirectly, when presenting this scenario found by artists from the state of Rio Grande do Sul during the 19th century, Assis Brasil starts to show us how, despite the limitations imposed by the Rio Grande do Sul context, some avant-garde techniques they arrived in

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (PPGL/UPF). E-mail: [edemilson.brambilla@gmail.com](mailto:edemilson.brambilla@gmail.com).



**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

Brazil were assimilated by these painters and photographers, who, to exercise their art, adapted them to the realities of the southern pampa.

**Key words:** Painting. Photography. Artistic exercise.

## **Introdução**

Em meio a construção ficcional do escritor sul-rio-grandense Luiz Antonio de Assis Brasil, a representação de momentos significativos para a história do Rio Grande do Sul apresenta-se como um dos traços característicos de suas narrativas. Esse entrelaçamento histórico e literário é, então, um dos mecanismos utilizados pelo autor com o intuito de retratar aspectos políticos, sociais e culturais de determinada época e contexto, reconhecendo-se, nisso, a essencialidade de suas temáticas e de seu estilo. É sob essa perspectiva que buscamos, no presente estudo, tecer considerações acerca da obra intitulada *O pintor de retratos* (2001), atentando para como o romance de Assis Brasil é permeado por questões políticas e sociais do século XIX, e retrata o fazer artístico durante aqueles anos, em especial o exercício do pintor e do fotógrafo.

Embora essa dualidade entre o cenário histórico e o artístico não assuma uma importância tão significativa quanto o que ocorre com outras obras do escritor – como ocorre em *O inverno e depois* (2016), *Cães da província* (1987), e *Música perdida* (2006) –, é também sob essa perspectiva que a obra *O pintor de retratos* se estrutura, e assume uma posição desmistificadora e revisionista da História oficial. A esse respeito, conforme Reis (2001, p. 19):

Não se percebe bem (mas provavelmente é essa ambiguidade que importa respeitar) se aquela História maiúscula é apenas a que o romance relata ou se é também em termos muito mais alargados e porventura desmedidos para o protagonista Sandro, aquela que aos historiadores interessa. E, contudo, se atentarmos no que está em causa, reconheceremos na história contada um episódio fundamental de que foi 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.

*O pintor de retratos* faz parte de um conjunto de quatro obras denominada por Luiz Antonio de Assis Brasil como “Visitantes ao Sul”, e, juntamente com os demais títulos que compõem essa tetralogia – *A margem imóvel do rio* (2003), *Música Perdida* (2006) e *Figura na sombra* (2012) –, para além das similitudes mais diretas que ligam estas obras, temos também a representação de um olhar estrangeiro sobre o pampa sulino do século XIX, onde viajantes, estrangeiros ou brasileiros, ao percorrerem o território gaúcho, vinculam-se a eventos paradigmáticos para a constituição histórica e cultural do Estado.

Cabe-nos agora analisar, portanto, como isso pode ser evidenciado em *O pintor de retratos*, primeiro livro da série. Para tanto, usaremos como base teórica o conceito de intermedialidade, uma vez que o termo pressupõe o estudo do diálogo entre diferentes mídias semióticas, nesse caso em específico, as interseções entre a literatura, a pintura e a fotografia. Nesse sentido, nas seções subseqüentes analisaremos o conceito de intermedialidade e suas



**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

implicações nas relações interartes, e, em seguida, buscaremos apontar os reflexos desse percurso teórico no livro *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil.

### **A intermedialidade e o estudo das relações interartes**

A intermedialidade, enquanto conceito e abordagem teórico-metodológica, vem se perpetuando cada vez mais em estudos que se voltam às relações entre campos distintos do saber, e sua aplicabilidade perpassa o universo artístico, das ciências humanas, da antropologia, da sociologia, da semiótica, e dos estudos de comunicação. Ainda que bastante utilizado, a perceptível abrangência do termo demonstra, também, a dificuldade em delimitar e em definir mais especificamente o seu objeto de estudo. De maneira geral, de acordo com Clüver (2011, p. 9), “intermedialidade” implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias”. É claro que, por conta de sua vasta possibilidade interpretativa, variando de acordo com a maneira com a qual cada área do saber se apropria do termo, essa noção acaba sendo de difícil delimitação. A primeira barreira para isso, é que, o conceito de intermedialidade está, necessariamente, ligado ao conceito de mídia, e sua delimitação também é pautada por controvérsias no meio acadêmico, recebendo interpretações distintas que irão depender da perspectiva acadêmica assumida, do campo de estudo e dos objetivos de cada pesquisa. Uma das definições amplamente aceitas acerca da noção de mídia, Wolf (2011, p. 2) afirma:

Mídia, como utilizada em estudos literários e de intermedialidade, são meios de comunicação convencionalmente e culturalmente distintos, especificados não apenas por canais institucionais ou técnicos particulares (ou por apenas um canal) mas, prioritariamente, pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdos que incluem, mas não se restringem, a ‘mensagens’ referenciais. De maneira geral, a mídia faz diferença no tipo de conteúdo que pode ser evocado, em como esses conteúdos são apresentados e em como são experimentados.

Quanto à intermedialidade, temos também uma grande dificuldade em defini-la. De acordo com Rajewsky (2012, p. 18), a intermedialidade é:

[...] um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter) de alguma maneira acontecem entre as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramediáticos assim como dos fenômenos transmediáticos, por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes.

Ainda de acordo com a perspectiva da autora, a intermedialidade, além de designar o fenômeno supracitado, também serve ainda como uma importante ferramenta de pesquisa que não se relaciona apenas a mídias individuais, mas também volta-se a configurações híbridas, onde elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem de maneira conjunta,



**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

criando, assim, formas mistas. Em seu texto intitulado *(Inter)mediality and the Study of Literature*, Wolf afirma:

Assim como no caso de uma mídia, a (inter)medialidade também pode ser concebida de modo mais restrito ou mais amplo: o sentido restrito foca na presença de mais de uma mídia dentro de um artefato humano. Ao contrário dessa definição “intracomposicional”, eu proponho uma definição mais ampla que segue o pensamento de Irina O. Rajewsky: intermedialidade, nesse sentido amplo, se aplica a qualquer transgressão de fronteiras entre mídias convencionalmente distintas... e compreende, assim, tanto relações “intra-” como “extra-composicionais” entre diferentes mídias (WOLF, 2011, p. 3, tradução nossa).

Com o intuito de elucidar melhor tal interpretação feita acerca do conceito de intermedialidade, pode-se citar o estudo feito por Rajewsky (2015), que sugere três subcategorias analíticas para o uso de tal conceito — elucidadas aqui de acordo com a interpretação feita por Ghirardi; Rajewski; Diniz (2020, p. 18-19) —, vejamos: a) Intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática, isto é a transformação de um texto fonte ancorado em uma mídia específica que através de uma transformação midiática gera uma outra mídia; b) Intermedialidade no sentido mais restrito de combinação de mídias, também denominada multi- ou plurimedialidade, o que implica a combinação e portanto a co-presença de pelo menos duas mídias ou formas midiáticas de articulação percebidas como distintas (por exemplo, manuscritos com iluminuras, HQs, graphic novels, arte sonora e, de uma perspectiva histórica, também o teatro, a ópera e o cinema); e, c) Intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermidiáticas, que significa a superação de fronteiras midiáticas não por envolver de fato, isto é, materialmente, mais de uma mídia ou forma midiática de articulação como na combinação midiática (co-presença), mas por referir-se a uma outra mídia, por exemplo, tematizando, evocando ou imitando/simulando certos elementos, técnicas ou estruturas de outra mídia, utilizando seus próprios meios e instrumentos específicos para fazê-lo. Isso inclui, por exemplo, referências na pintura à fotografia (como em pinturas fotorrealistas que criam a ilusão de qualidade fotográfica valendo-se dos meios e instrumentos da pintura); da mesma forma, referências em filmes à pintura, em textos literários a filmes (a chamada escrita fílmica), à música (musicalização da literatura) ou a obras das Belas Artes (*transposition d'art, écfrase*) etc.

Não é nosso objetivo principal discutir de modo pormenorizado o conceito de intermedialidade e sua aplicabilidade no cenário acadêmico. O que buscamos é lançar luz a um conceito que torna-se basilar para as análises feitas no presente estudo, especialmente por seu caráter dialógico, abrangendo, de modo especial, as possíveis relações entre áreas como a literatura, a pintura e a fotografia. Assim, nas seções subsequentes buscaremos discorrer sobre as relações intermidiáticas que podem ser encontradas no romance *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil.

***O pintor de retratos: a pintura e a fotografia no Rio Grande do Sul do séc. XIX***



**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

Publicado em 2001, pela editora rio-grandense L&PM, o livro *O pintor de retratos* é o décimo quinto romance do escritor Luiz Antonio de Assis Brasil. Sua estrutura textual, segundo a crítica especializada, é responsável por marcar uma ruptura estética na escrita assisiana, pois, ao contrário do que ocorre com as obras anteriores do autor, onde o estilo de sua escrita originava narrativas longas, com extensas descrições, e uma linguagem sem economias, em *O pintor de retratos* e nas obras que se seguiram, o estilo narrativo volta-se à produção de textos mais curtos, fazendo uso de uma linguagem essencial, atribuindo também um importante papel ao leitor para a fruição da narrativa. Nesse sentido, conforme Santos (2007, p. 136):

[...] Assis Brasil vai renovar o seu jeito de contar e recontar o mundo sem que isso represente, de nenhum modo, o abandono da autenticidade do depoimento que vem desde os seus primeiros romances. Mas o leitor vai perceber, no entanto, que, assim como o limite representado pela moldura no aprofundamento de sentido da fotografia ou da pintura, possibilitando a ambas as manifestações a conscientização de seu caráter plural, também o texto, esse tecido de signos que entrelaça o homem, a realidade e a expressão vai ser também parte significativa da história que será vivida.

Em *O pintor de retratos*, portanto:

Espaço e tempo fundem ficção e realidade por meio da representação de tradições e costumes ligados ao cotidiano do lugar em certo período. Apesar do véu humorístico que flutua sobre os episódios da vida de Sandro, as conexões de hipertextualidade ativam a sensibilidade histórica, intensificando as cores das imagens da época (MUTTER, 2017, p. 150).

A narrativa assisiana em *O pintor de retratos* está ambientada na segunda metade do século XIX, ao retratar a história do italiano Sandro Lanari. Descendente de uma família de pintores retratistas, Lanari é mandado pelo pai, Curzio Lanari, a Paris, para que possa aprimorar seus talentos na pintura e no estudo da arte. Na França, Sandro entra em contato com a fotografia, atividade em plena ascensão naquele período, e, apesar da efervescência artística obtida por esta atividade no cenário francês, Sandro Lanari encara com enorme descrédito tal exercício. Esse posicionamento por parte de Sandro deve-se, em grande medida, à longa tradição familiar no exercício da pintura, conforme pode-se observar por meio dos ensinamentos do ofício recebidos de seu pai, vejamos:

– Um quadro deve parecer que ninguém o pintou. – O resto da semana, com muito mistério, ensinou em pormenor a técnica da veladura: após uma camada bem verde de têmpera a ovo, aplicava camada sobre camada de tinta branca, amarela e carmim, muito diluídas em terebintina e verniz. Conseguia, assim, o belo rosado da carne de Catalina. – A arte, sem a ciência, não é nada – ele dizia. E deu de presente ao filho a obra clássica de Cenino Cenini, *Il Libro dell'Arte*, com receitas para o bom pintor. Era um exemplar amarelado, com respingos de tinta, e várias dobras nos cantos das páginas. Pertencera aos artistas Lanari desde que estes vieram para Ancona, e servia de trampolim ao



**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

gato Fedele quando saltava para a liberdade. Ao entregar o livro, Curzio recomendou: – Leia. Tudo está aí. Fabricação de tintas, amálgamas, tudo. Pode servir, um dia (ASSIS BRASIL, 2002, p. 18).

Ao longo dessa narrativa, as técnicas artísticas utilizadas e desenvolvidas pelos pintores do período receberam especial atenção por parte de Assis Brasil na escrita de seu romance. Por meio de sua escrita, passamos a conhecer, por exemplo, atividades basilares para o exercício do pintor, vejamos:

Serrava grossas tábuas de cedro para separar as ripas necessárias à montagem dos chassis; usava o esquadro, ajustando cunhas de reforço nos cantos; estendia o linho belga por cima, prendendo-o com tachas de cobre. Sobre o tecido aplicava gesso amalgamado a cola obtida com a fervura das cartilagens de coelho, formando a base. Alisava bem. Secava-as à sombra. E as telas ficavam prontas [...] (ASSIS BRASIL, 2002, p. 12).

Uma experiência transformadora, no entanto, marcou significativamente sua relação com essa forma de arte. Ao deparar-se com uma fotografia da atriz Sarah Bernhardt, Sandro Lanari impressiona-se com a semelhança existente entre a atriz e a sua representação fotográfica, vejamos:

Caminhava ao longo da *rue* de Saint Antoine quando percebeu que alguém o observava. Voltou-se. O olhar vinha de uma vitrina. Não era uma pessoa. Era uma pessoa numa fotografia. Uma jovem. De qualquer ângulo trazia gravado o espírito da modelo, uma verdadeira psicologia. Uma alegre prostituta de olhos transparentes de luz, envolta num pano à romana, alvo, com borlas e franjas. À mostra ficavam os ombros de uma carnação firme, curva e saudável. Os cabelos negros, separados ao meio, eram as asas esvoaçantes da *Vitória de Samotrácia*. Ao pé do retrato, um cartão: *L'Actrice Sarah Bernhardt. Photo de Nadar* (ASSIS BRASIL, 2002, p. 25).

A autoria da imagem, portanto, faz referência ao principal fotógrafo do período: “em Paris não era famoso nem Monet, nem Manet, nem Pissarro, nem Degas, nem outros que viriam a habitar os museus do globo. Famoso era Nadar. A febre era Nadar. Todos saudavam Nadar. Não era pintor, mas fotógrafo” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 20). Félix Nadar, pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon, principal nome da arte fotográfica, conquistava cada vez mais espaço no cenário parisiense, e isso se devia a sua excentricidade e perspicácia no exercício da função.

Sua fama de gênio, entretanto, veio dos retratos. Todos se submetiam às suas objetivas: escritores, poetas, cientistas, músicos, filantropos, imperadores destronados e reinantes, ministros. [...] Tais retratos, espalhados pelas vitrinas e galerias de arte, mais do que o rosto, mostravam a alma dos modelos. Ao simples olhar era possível dizer se aquela pessoa acreditava em Deus, se era socialista ou se gostava de costeletas de carneiro. E isso era uma completa novidade, num meio em que os retratos fotografados transformavam as



**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

peças em estátuas de giz. Alguns atribuíam poderes mágicos a Nadar (ASSIS BRASIL, 2002, p. 21).

Em seu exercício de fotógrafo, Nadar encontrou grande resistência por parte dos pintores de retratos da região. Na visão dos pintores, a fotografia jamais seria capaz de substituir a pintura, muito menos conseguiria captar os aspectos mais particulares do indivíduo fotografado, algo que só a pintura seria capaz de fazer. Tem-se, a partir dessa perspectiva, uma reflexão que permeia toda a construção do romance assisiano, e está centrada na rivalidade estabelecida entre a pintura e a fotografia, uma disputa travada em torno da noção de arte e da representação mimética da realidade. Durante aquele período, a pintura já possuía status artístico, enquanto a fotografia, por ser uma atividade emergente, encontrava enorme resistência na busca pelo estatuto de arte, sendo encarada somente como um ofício inferior, se comparado ao trabalho exercido pelos pintores. Em *O pintor de retratos*, temos o posicionamento de um dos mestres de Sandro Lanari a respeito desse embate, vejamos:

– 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? – e René La Grange já gritava. – 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, 2002, p. 26).

Apesar de encontrar grande resistência por parte de seu mentor e dos demais pintores de retratos, Lanari buscou encontrar o autor da fotografia, Félix Nadar, com o objetivo de ser fotografado por ele, e atestar a veracidade ou não dos elogios que eram feitos a respeito de sua arte fotográfica. Ao ser fotografado, Lanari foi descrito por Nadar como sendo um homem “tolo”, e então fica atormentado e decide migrar para o Brasil com o intuito de superar o episódio e fugir da representatividade que a fotografia alcançara naquele cenário. A experiência de Sandro Lanari, portanto, acaba delineando os acontecimentos seguintes do romance assisiano, uma vez que, tomado por intensa repulsa ao exercício dos fotógrafos e sua suposta apreensão da realidade, ele encontra no Brasil – país onde, segundo ele, a nova arte ainda não havia se perpetuado –, a possibilidade de exercer seu ofício de pintor de retratos.

A partir de então, Lanari passa a exercer o ofício de pintor itinerante, primeiro no Estado do Rio de Janeiro, e depois em Porto Alegre, onde ganha a vida prestando seus serviços a mecenas, párocos, estancieiros e viúvas que o contratavam para retratar os defuntos, ou qualquer um que pudesse pagar por sua arte. Essa foi a maneira que Sandro Lanari encontrou para subsistir como pintor de retratos no cenário sul-rio-grandense. Desse modo, o seu exercício artístico e a precariedade do Rio Grande do Sul com relação à arte são amplamente retratados na ficção assisiana, vejamos:

Resolvera o problema da falta de telas já no início de seu périplo. Na estância do coronel Janguito Dutra conseguira uma peça de lona fina, provando-a num chassi que fizera com os restos de uma cama. Para fixar o pano, usou tachas de ferro que um dia iriam enferrujar. Fabricou muitas telas, de idêntico formato e tamanho. Recobriu-as com pó de gesso somado à cola de



**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

marceneiro, que funcionou como bom substituto da cola de coelho. Deixou-as secar. Experimentou-as com o dedo. Cheirou-as: eram quase comestíveis (ASSIS BRASIL, 2002, p. 116).

Várias outras estratégias que foram utilizadas por Lanari também reforçam como os materiais encontrados no território sulino foram fundamentais para o seu exercício artístico. Vejamos a seguinte passagem:

Antes de ficar completamente sem tinta, precisara tomar providências. O índio ensinara-lhe a obter pigmentos das pedras, das folhas, das sementes de urucum e até do picumã dos ranchos. Em vez da essência de damar, usou goma-arábica de amálgama. Da cochonilha, esse insetinho que não passa de uma pequena esfera presa às árvores, obteve um cor-de-rosa como a pele dos bebês. Para o amarelo, servia o enxofre vendido nas boticas da Campanha, e o anil para lavagem das roupas deu-lhe o azul: custoso de aglutinar, era transparente em excesso, e foi preciso muito engenho para transformá-lo em algo útil. Quando viu nas botas de um gaúcho um barro seco e cor de telha, indagou-lhe onde estivera. – Nas Missões. A custo, Sandro conseguiu um pequeno saco daquela terra. Alcançou, dessa forma, o belíssimo tom das cores marrom-avermelhadas. A fim de poupar os pincéis, experimentou penas dos corvos, e surpreendeu-se com o bom resultado. Seus retratados achavam-no muito imaginoso (ASSIS BRASIL, 2002, p. 117-118).

Nota-se, desse modo, como o ofício de pintor de retratos exercido por Sandro Lanari no Rio Grande do Sul passa por uma gradual incorporação de elementos próprios da região sulina, simbolizando, ainda que metafóricamente, certo abandono da influência europeia e de seu passado enquanto pintor de retratos em países como a Itália e a França, em detrimento de uma nova perspectiva existencial e artística, agora ligada ao ambiente que o circunda. A esse respeito, o narrador afirma:

Naturalmente que tudo isso era muito precário, mas quando a tinta começasse a craquelar e o pano desfiasse, ele já estaria morto. E tudo seria atribuído ao tempo. [...] 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).

Em um de seus trabalhos, Sandro Lanari fora contratado por um estancieiro gaúcho para pintar o retrato de sua família. Ao hospedar-se na casa do contratante, Sandro Lanari acabou tendo um relacionamento amoroso com a filha de seu anfitrião. Após sofrer ameaças do pai da moça, Lanari acaba fugindo em direção ao Rio Grande do Sul, e é recrutado, mesmo contra a sua vontade, para ser o fotógrafo oficial da Quinta Unidade Legalista, com o intuito de registrar as batalhas travadas em meio à Revolução Federalista (1893 – 1895). Nesse ofício, conforme Silva (2008, p. 179), “ele se estabelece, adquire prestígio profissional e social ajudando a compor o cenário da cultura gaúcha”.



**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

Ao iniciar no trabalho de fotógrafo durante a guerra, a narrativa assisiana descreve a familiaridade que Sandro busca com o novo equipamento e com as técnicas próprias à realização de sua nova atividade. Vejamos:

Por ensaios, acertos e erros, obteve uma foto. O interior da carreta fora sua câmara-escura. Fechara a tolda e as possíveis entradas de luz. O índio deu um grito quando viu-se a si mesmo. Em poucos segundos a imagem se dissipava à luz. Numa outra tentativa alcançou resultado satisfatório: era um tenente com o revólver à cinta. O revólver brilhava ao sol, mas o rosto desaparecia nas trevas do chapéu. Sandro lembrou-se dos painéis brancos do estúdio de Nadar, e fez com que dois soldados segurassem tachos de cobre que captavam a luz e miravam-na no rosto: o tenente saiu com os olhos premidos, mas reconhecível. E Sandro aprendia a importância do líquido fixador (ASSIS BRASIL, 2002, p. 124).

Além disso, também temos uma descrição detalhada dos materiais e técnicas utilizadas pelos fotógrafos. Vejamos:

[...] em primeiro lugar, era preciso escolher a lente certa para a distância do modelo. A seguir, era ficar atrás da câmara e verificar, na imagem ao inverso, projetada num vidro opaco, se o modelo ocupava o centro do campo visual e se estava no foco. Então, devia inserir no suporte posterior o caixilho como vidro revestido pela emulsão de colódio. Cuidando para que não entrasse luz indevida na chapa, era tirar o obturador pelo tempo necessário, e isso era determinado pela maior ou menor intensidade de luz. A revelação e cópia eram ainda mais fáceis, pois tudo vinha escrito nos rótulos naquelas garrafinhas. E se ainda havia um manual... (ASSIS BRASIL, 2002, p. 88).

É nesse novo ofício, que antes era motivo de resistência e intensa repulsa por parte de Sandro Lanari, que ele passa por uma outra experiência marcadamente transformadora em sua vida: o ato da degola – fundamental estratégia para aniquilamento do inimigo em meio ao combate travado. Vejamos:

Como resultava caro manter os prisioneiros, matavam-nos. Esses infelizes eram organizados numa fila, e um homem cruel, chamado degolador, rasgava-lhes as carótidas com uma faca. O agonizante, entregue a si mesmo, levava as mãos à garganta, tentando estancar o fluxo de sangue. Dava alguns passos trôpegos, as pernas cediam e ele tombava. Já era um cadáver que contemplava o céu. Suas pupilas refletiam as nuvens, muito lentas. Após a agonia e a dor, instalava-se a serena beleza da morte (ASSIS BRASIL, 2002, p. 120-121).

É a partir desse ato que o personagem Sandro Lanari, cumprindo com a sua função de fotógrafo em meio a guerra, capta um dos momentos mais emblemáticos de seu exercício de profissional. Denominada por ele como sendo a “foto do destino”, Sandro registra o exato momento em que um dos soldados inimigos é degolado. Podemos ver a descrição de tal ação no seguinte trecho do romance:



**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

Traziam mais um para ser morto. Era um homem forte, apolíneo. Seus músculos rasgavam as costuras. Mandaram que se abaixasse. Como relutasse, sujeitaram-no, colocando-o de joelhos. Latorre se preparava. – Não! – Sandro destapou-se, levantou o braço, gritou. – Não! Latorre suspendeu o movimento. Hirto de terror, o prisioneiro fixava a câmara. Deu-se uma aberta de sol. Sandro tirou o obturador, fechou-o. E num único gesto, Adão Latorre degolou o prisioneiro. A última imagem, aquela que o desgraçado levaria para a eternidade dos séculos, foi a de Sandro Lanari, o braço erguido, na atitude de quem deseja impedir algo (ASSIS BRASIL, 2002, p. 134-135).

A foto confere a Sandro Lanari a certeza de que ele havia conseguido capturar as características mais sutis da existência humana, e que, por conta disso, agora poderia ser considerado um verdadeiro artista, como podemos compreender a partir desta passagem:

Copiou-a. 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. Sandro mergulhava o papel no fixador. Essa foto seria o sinal de sua arte. Valia mais que todas as fotos de Nadar. Para sinal visível do caráter único da foto, quebrou a chapa do negativo. Denominou-a, a partir daí, de *Foto do Destino*: o Destino decretara aquela execução (ASSIS BRASIL, 2002, p. 137).

A partir daí, Sandro Lanari abandona o ofício de fotógrafo da Unidade Legalista, e passa a viver como fotógrafo no centro da cidade de Porto Alegre. Ao estabelecer-se no exercício da profissão, Lanari introduz na arte fotográfica inovações nunca antes presenciadas no cenário sul-rio-grandense. Essas novidades são detalhadas por Assis Brasil na construção de seu romance, conforme evidencia-se no seguinte excerto:

Sandro fez imprimir cartões de papelão rígido em que colava as fotos, que eram de cor sépia, para seguir a moda. Pintara, como cenários, belas imagens de florestas, ruínas de templos gregos e nenúfares, deixando-os à escolha do cliente. Foi o primeiro a instituir em Porto Alegre o sistema *carte de visite*, já abandonado na Europa: com uma geringonça dotada de quatro objetivas, tirava simultaneamente quatro fotos do mesmo modelo. [...] Também pôs em moda o luxo dos retratos em lenços de cambraia, que as pessoas deixavam à mostra quando se assoavam. Cuidou melhor da vitrina, colocando bustos de gesso, panóplias de armas, animais empalhados, caveiras. Assim eram as vitrinas dos fotógrafos da época. A grande novidade foi o colorido: pintava em aquarela sobre as fotos, e assim rosavam-se as maçãs dos rostos, e os nenúfares obtinham uma preciosa cor verde, em três tons. Seus trabalhos iam para as paredes e a maioria pensava tratar-se de uma pintura. Imprimiu no verso: *Sandro Lanari – retratista* (ASSIS BRASIL, 2002, p. 153).

A fama alcançada por Sandro Lanari em seu exercício de fotógrafo chegava também às páginas dos jornais da época. Vejamos:



**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

O Sr. Sandro Lanari, do próspero estabelecimento Comendador L. Carducci & Lanari, é o grande da fotografia na Capital do Estado; os resultados de seu talento podem ser vistos nos álbuns das pessoas da nossa mais fina sociedade que, assim, ornamentam suas casas com o que há de mais atual nessa bela arte. Seus retratos – no respeitado juízo do Bacharel Augusto Sobreiro, nosso assinante e notável colecionador –, com suas maravilhosas cores, fazem com que as pessoas fotografadas pelo Sr. Lanari pareçam saltar do papel em que estão impressas e ganhar vida (ASSIS BRASIL, 2002, p. 160-161).

Ao alcançar grande notoriedade no exercício de sua profissão, novos avanços tecnológicos chegaram ao Estado do Rio Grande do Sul pela influência de Sandro Lanari, e o que parecia significar o declínio da atividade exercida por ele, acabou convertendo-se em uma oportunidade de se firmar ainda mais como o principal nome da fotografia sul-rio-grandense. Vejamos como Assis Brasil descreve este fato no seguinte trecho:

Um possível percalço foram as câmaras *Brownie* nº 2A, recém-lançadas pela *Eastman Kodak*. Portáteis, qualquer um podia manejá-las, bastando apertar um botãozinho. Ao contrário dos colegas que ficavam lamentando a concorrência, Sandro importou um bom lote delas, e foi o primeiro no Brasil a colocá-las no varejo, com lucros de 500%. Seu grande trunfo, que lhe garantiu rendimentos permanentes, era o fato de possuir exclusividade na venda e revelação dos filmes de celulóide que a *Brownie* exigia (ASSIS BRASIL, 2002, p. 165).

Rico e com estabilidade no exercício da fotografia, só faltava Sandro Lanari resolver os dilemas do seu passado, especialmente seu conflito com Félix Nadar. Para isso, Sandro Lanari mostrou sua principal obra de arte, a “foto do destino”, para que fosse avaliada por Nadar, na certeza de que receberia elogios por conta de seu inigualável registro fotográfico. Isso não acabou ocorrendo, uma vez que, por retratar os instantes finais da vida de um homem, a fotografia, de acordo com a avaliação feita por Nadar, estava muito mais próxima de um registro da barbárie humana do que da representação de uma obra de arte propriamente dita. Essa condição, também retratada em outra passagem da narrativa, acaba descrevendo a pouca condição artística encontrada no cenário de guerra, vejamos:

Sandro então retirou o seu material da charrete, preparou as chapas, armou o tripé e ajustou-lhe a câmara. O sargento levou-a para um lugar mais elevado. Bateu duas chapas. Via, atrás da máquina: as pessoas ficavam pequenas como gravetos e não sofriam. O campo de batalha transformava-se num quadro de amenidades. Num desvão de mato altearam-se risos debochados (ASSIS BRASIL, 2002, p. 133).

Esse fato tornou-se bastante simbólico para a ficção assisiana construída na obra analisada neste estudo, já que, o anseio que move Lanari com relação à arte perpassa, como vimos, a possibilidade da apreensão mimética da realidade, e, por meio de seu ofício de fotógrafo da Unidade Legalista, Sandro acreditava ter finalmente alcançado um *status* artístico inigualável, o que parece não ter se ocorrido, denunciando a impossibilidade inerente à pintura



**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

e à fotografia, e até mesmo à arte de um modo geral, em representar de forma totalitária a complexidade da existência humana.

### **Considerações finais**

Não nos cabe aqui, por meio desta breve análise, analisar todos os aspectos presentes em *O pintor de retratos*, o que se percebe é que, ao valer-se de referências intermediárias, em especial do universo da literatura, da pintura e da fotografia, Luiz Antonio de Assis Brasil passa a apresentar ao leitor o cenário encontrado pelos artistas gaúchos durante o século XIX. O romancista nos mostra como, a despeito das limitações impostas pelo contexto sul-rio-grandense, as técnicas vanguardistas de arte chegaram ao Brasil e passaram a ser assimiladas por pintores e fotógrafos que aqui atuavam, e que, com o objetivo de exercer sua arte, adequavam-nas às realidades encontradas no pampa sulino. É preciso considerar, nesse sentido, que durante aqueles anos, o Estado do Rio Grande do Sul, em sua condição interiorana, não dispunha de todos os materiais necessários para a plena execução das pinturas e fotografias, já que, esses materiais eram, em sua grande maioria, importados de países europeus. Tal limitação exigiu ainda mais dos artistas atuantes no Estado, que se viam obrigados a adaptar seus materiais com os elementos encontrados na natureza gaúcha.

Por fim, cumpre destacar que, além da representação dos meios artísticos supracitados, o romance de Luiz Antonio de Assis Brasil também nos coloca a par das discussões estéticas acerca da arte produzida no século XIX, uma vez que temos a descrição contrastante entre a realidade vivenciada pelos artistas europeus – período em que Sandro Lanari estudava na Itália e na França –, onde esses artistas gozavam de considerável prestígio social e reconhecimento financeiro, e a realidade dos artistas gaúchos, que, apesar de conseguirem subsistir com seu trabalho, a atuação desses profissionais não lhes conferia qualquer notoriedade ou reconhecimento através de sua arte. Também não nos parece casual, levando em conta o percurso criativo de Assis Brasil, o fato de o enredo narrado em *O pintor de retratos* apresentar as principais diferenças e semelhanças entre o fazer artístico emergente em uma cultura em formação, muito próxima da barbárie, como é o caso sul-rio-grandense daquele período, e os padrões artísticos marcadamente desenvolvidos na cultura europeia. Tudo isso ocorre, conforme defendemos neste estudo, por meio de relações intermediárias e interartísticas.

### **Referências**

- ASSIS BRASIL, L. A. **A margem imóvel do rio**. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- ASSIS BRASIL, L. A. **Cães da província**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- ASSIS BRASIL, L. A. **Figura na sombra**. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- ASSIS BRASIL, L. A. **Música perdida**. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- ASSIS BRASIL, L. A. **O inverno e depois**. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- ASSIS BRASIL, L. A. **O pintor de retratos**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2002.



**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

CLÜVER, C. Intermedialidade. **Pós**: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, nov. 2011, p. 8 - 23. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413/12270>. Acesso em: 01 jan. 2021.

GHIRARDI, A. L. R.; RAJEWSKY, I.; DINIZ, T. F. N. Intermedialidade e referências intermediáticas: uma introdução. **Letras Raras**, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1902>. Acesso em: 01 jan. 2021.

MUTTER, D. **Um romancista ao Sul**: a facção de Luiz Antonio de Assis Brasil. Porto Alegre: BesouroBox, 2017.

RAJEWSKY, I. Le terme d'intermédialité en ébullition: 25 ans de débat. In: FISCHER, C. (org.) **Intermédialités**. Paris: Mondial Livres, 2015, p. 19-54.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

REIS, C. Romance da fotografia. **Jornal de Letras**, Lisboa, 12 dez. 2001, p. 19.

SANTOS, V. **Luiz Antonio de Assis Brasil**: romance & história. Porto Alegre: Rígel, 2007. 184p.

SILVA, D. T. M. **Imagens do século XIX na ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2008. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/14750>. Acesso em: 01 jan. 2021.

WOLF, W. (Inter)mediality and the Study of Literature. **CLCWeb**: Comparative Literature and Culture 13.3, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>. Acesso em: 01 jan. 2021.