

O pintor de retratos: **os liames entre a pintura e a fotografia**

*“O pintor de retratos”:
the bonds between painting and photography*

Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani

Ana Paula Ribeiro Câmara

UNB

Resumo: As relações, os encontros e desencontros que se desenvolvem entre as artes podem ser observados no romance de Assis Brasil, *O pintor de retratos*. Esse romance representa a transição do século XIX para o século XX, com base nas transformações das concepções artísticas, especialmente pautadas na transição das novas escolhas da sociedade. Dessa maneira, este trabalho visa destacar a importância do retrato e as mudanças nas relações sociais após o advento da fotografia, e sobretudo destacar as relações entre a pintura e a fotografia, como temática central do romance de Assis Brasil, *O pintor de retratos*.

Palavras-chave: Fotografia. Sociedade. Pintura. *O pintor de retratos*.

Abstract: *Relations, the similarities and differences that develop between the arts can be seen on the novel by Assis Brasil, O pintor de retratos. This novel represents the transition from the 19th to the 20th century, based on the transformation of artistic conceptions, especially guided by the transition of new choices of society. Thus, this work aims to highlight the importance of the portrait and changes in social relations after the advent of photography, and particularly highlight the relationship between painting and photography, as the central theme of the novel by Assis Brasil, O pintor de retratos.*

Keywords: *Photography. Society. Painting. O pintor de retratos.*

O nascimento e os significados do retrato

Atividade valiosa que remete aos mitos das origens da pintura, o retrato humano está no cerne da criação pictórica e revela a importância dada pelos seres humanos ao registro de sua imagem, para perpetuar a presença na ausência e resistir à passagem do tempo a partir da fixação da memória.

A leitura das versões dos mitos da criação da pintura, embora revele a existência de variações, permite uma interpretação convergente e, portanto, remete à mesma conclusão: em todos os casos, “a pintura começa pelo retrato que é um perfil, tirado de uma imagem ao natural, a sombra projectada” (POMMIER, 2007, p. 172). De forma mais ou menos poética, as versões existentes que explicam o surgimento da pintura trazem relações com a sombra, a morte e a memória.

Segundo Édouard Pommier (2007), no capítulo XV do livro XXXV, Plínio, o Velho, apresenta tradições egípcias e gregas acerca do surgimento da pintura e formula a seguinte conclusão: “Todos reconhecem que [o princípio da pintura] constitui em traçar, graças a linhas, o contorno de uma sombra humana” (POMMIER, 2007, p. 171).

A pintura tem seu surgimento sempre vinculado à necessidade de fixar a sombra humana a partir de seu traçado e, nas versões mais sentimentais do mito, essa necessidade é gerada pela ausência da pessoa amada, que será fixada pelo traço de sua sombra para que sua presença não desapareça.

Conforme apresenta Pommier, a partir da leitura de André Félibien,

E para dar mais beleza a esta história houve quem escrevesse que foi o Amor, que é efetivamente o grande senhor dos inventos, quem a encontrou, e que ensinou a uma jovem o segredo de desenhar, levando-a a marcar a sombra do rosto do seu amado, a fim de ter uma cópia dos traços da pessoa que ela amava (FÉLIBIEN *apud* POMMIER, 2007, p. 173).

Considerações análogas são apresentadas por Philippe Dubois (2012) ao fazer uma análise dos estudos que colocaram esse tema em destaque e, também de acordo com o autor, a maioria dos comentadores seguem o pensamento de Plínio e concordam em um ponto determinante: “a pintura nasceu do fato de se *‘ter começado por delimitar o contorno da sombra humana’*” (DUBOIS, 2012, p. 117). Dubois sugere que Plínio, por não se limitar a comentar o princípio da pintura, mas também resgatar e “dar corpo à fábula”, narra a história da filha do oleiro de Sícion apaixonada por um rapaz, que precisa partir para uma longa viagem. Dessa iminente perda surge uma bela narrativa para o invento:

A fim de conjurar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual, nesse instante precioso, todo tenso de desejo e medo, à moça ocorre a ideia de representar na parede com carvão a silhueta do outro aí projectada: no instante derradeiro e flamejante, **e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente** (DUBOIS, 2012, p. 117-118, grifo nosso).

O que se busca suscitar com a leitura dessa fábula é a importante relação da pintura com o retrato, fato relevante que levou Charles Perrault a afirmar que “a origem da pintura se confunde com a do retrato, dando assim a este gênero um lugar primordial” (POMMIER, 2007, p. 173).

A esta estreita ligação da pintura com o retrato traçada pela sombra, pode-se acrescentar ainda a íntima relação do surgimento da pintura com o surgimento da fotografia, indubitavelmente uma fixação que somente é possível pelo contraste entre luz e sombra. Nesse sentido, a acepção do termo “retratar”, que sofrera alterações durante os séculos XVI e XVII, especializa-se definitivamente a partir do século XVII. Dessa maneira, as palavras “retratar” e “retrato” especializaram-se e ganharam a sua definição de representação de uma pessoa. Assim, desde então, e definitivamente, o retrato é “reservado à imagem do homem feita à sua semelhança” (POMMIER, 2007, p. 170).

Nas suas considerações sobre o retrato, Édouard Pommier demonstra a importância dessa forma de arte como meio de reconhecimento, porquanto o retrato oferece aos espectadores uma imagem análoga à pessoa, uma imagem que busca ser fiel ao retratado. O retrato, no entanto, como sinal de reconhecimento, pode também ser compreendido como um meio de conhecimento: conhecimento da vida interior do modelo, conhecimento do destino do homem retratado, e conhecimento da história na qual se inscreve a personagem representada.

Não é demasiado excessivo considerar ainda o caráter ilusório do retrato. É necessário compreender que, embora sua imagem seja (ou se proponha ser) semelhante ao modelo, o retrato pode ser, entretanto, investido de um poder de ilusão. O cuidado com o retrato – e nesse sentido o retrato pintado ou o retrato fotográfico – deve incluir o germe que se encontra em sua essência: o retrato contém, a despeito da intenção, a ideia de que ele não seja apenas o sinal de reconhecimento, “mas a própria *presença* do modelo ao qual se substitui” (POMMIER, 2007, p. 177).

O retrato (feito à mão ou mecanicamente) é, inegavelmente, “sinal de uma ausência, expressão de uma nostalgia” (POMMIER, 2007, p. 174). E é nesse sentido que as maiores relações entre a pintura e a fotografia podem ser estabelecidas. No retrato, a essência da contingência, da pregnância pura do modelo nunca deixa de estar presente; seja na tela, seja na chapa não é a imagem que se expressa por si, mas é antes a presença ausente que a imagem evoca que dá valor efetivo e inquestionável ao retrato.

Para compreender as definições semióticas que, em sua base, distinguem a pintura e a fotografia, é necessário um breve comentário acerca das considerações de Charles Sanders Peirce. Para Dubois, a partir dos conceitos semióticos de Peirce, a fotografia é considerada como procedente da ordem do *índice*, isso é, uma representação por contiguidade física do signo com seu referente. Dessa maneira, para Peirce, o *índice* distingue-se notadamente do *ícone* (a representação por semelhança) e do *símbolo* (a representação por convenção geral) e essa distinção encontra-se, sobretudo, no fato de tal categoria implicar que “a imagem é dotada de um *valor todo singular* ou *particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um real*” (DUBOIS, 2012, p. 45).

Peirce faz alusão à fotografia e esclarece que

As fotografias [...] são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice]. (PEIRCE apud DUBOIS, 2012, p. 49).

Essa compreensão, embora traga em si muitas reflexões, parece ser contudo necessária e determinante para o estudo profundamente filosófico de Roland Barthes acerca da fotografia. Roland Barthes por vezes espanta-se com “a pregnância e a presença do referente dentro da foto e por meio dela” (DUBOIS, 2012, p. 48). E, assim, a definição ontológica de Barthes só é possível a partir dessa percepção. Conforme Barthes, “na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve ali. Há uma dupla posição conjunta: *realidade e passado*” (BARTHES apud DUBOIS, 2012, p. 48). A noema da fotografia proposta por Barthes torna-se clara: a essência da fotografia é, portanto, o *isso foi*. Nesse aspecto, embora a fotografia, por seu caráter *indicitário*, esteja investida de um valor de presença em destaque diante da pintura, no que concerne ao retrato, tal força de presença, sobretudo no caso dos retratos feitos por encomenda, torna-se inegável, e é a força da co-presença que aproxima a imagem da pintura da imagem fotográfica. Em ambas as formas de retratos, é a presença do modelo e a luta contra o desaparecimento que estão postas em primeiro plano.

E relevante ainda é considerar que o retrato, enquanto semelhança e presença de seu modelo, não perde o caráter investido de ilusão. Se o retrato é presença, é sempre uma presença anterior, uma presença ausente. Dessa maneira, o retrato possui dois poderes: o poder de ilusão e o poder de exemplo, porquanto “o retrato não ‘é’ apenas a pessoa, mas também a vida gloriosa

desta pessoa, uma vida a imitar” (POMMIER, 2007, p. 178). Ademais o retrato confere *status* social ao modelo retratado e será, conforme poderá ser visto mais adiante, popularizado para as classes menos abastadas com o advento da fotografia.

Até aqui o mais importante a se destacar a partir das reflexões suscitadas é o valor conferido pela humanidade ao retrato, tendo em vista que o retrato é o depositário da mensagem daquele que é representado, o que torna a pessoa do retrato não apenas perceptível, mas – sobretudo – convincente de sua vida, de seu exemplo. Não é forçoso considerar, por fim, que “O retrato é pois a sede de uma força misteriosa, mas evidente” (POMMIER, 2007, p. 178). E ainda nesse aspecto, é determinante reconhecer o valor de culto que paira também sobre o retrato fotográfico. Segundo as concepções de Walter Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1987), o valor de culto começa a recuar diante do valor de exposição, com o advento da fotografia. O valor de culto, no entanto, “não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é **o rosto humano.**” (BENJAMIN, 1987, p. 174, grifo nosso). Para Benjamin também não é por acaso que o principal tema das primeiras fotografias tenha sido o retrato, porquanto o refúgio derradeiro do valor de culto na fotografia está no culto da saudade. Na poética reflexão de Walter Benjamin, “a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos” (BENJAMIN, 1987, p. 174), o que para o crítico conserva toda a beleza e a melancolia incomparável dos retratos antigos.

O nascimento da fotografia

Consideradas as relações entre a pintura e o retrato, bem como tocadas questões que permeiam as relações entre o retrato pintado e o retrato fotográfico, é imperioso estabelecer os momentos decisivos para a transição dos usos sociais da pintura de retratos para a popularização dos retratos fotográficos, temática central representada nas páginas do romance de Assis Brasil, *O pintor de retratos*, que será analisado mais adiante.

Estudos de grande relevância no escopo dessa temática são encontrados no livro organizado por Annateresa Fabris, *Fotografia: usos e funções no século XIX* (1991), leitura indispensável para se compreender o surgimento, a transição e as repercussões sociais da fotografia no século XIX. Não há dúvidas de que o advento da fotografia, essa forma de representação técnica tão aguardada pela sociedade industrializada do século XIX, configurou-se

como uma possibilidade de realização de um forte desejo da humanidade: a fixação artística e técnica dos momentos da existência.

No entanto, a questão aqui a ser destacada é em que aspectos a sociedade europeia do século XIX foi determinante para esse invento e, principalmente, como as suas formas de compreensão e de apreensão da realidade foram modificadas, o que se pode observar pela, inicialmente tímida e assustada, mas posteriormente rápida e entusiasmada aceitação da fotografia por grande parte da população. No século XIX ainda se encontrava na Europa uma considerável parcela da população analfabeta, enquanto a sociedade tornava cada vez maiores as suas necessidades de informações visuais. Segundo Annateresa Fabris, no capítulo intitulado “A invenção da fotografia: repercussões sociais” (1991), diante da demanda cada vez maior de produção de imagens, a sociedade industrial do século XIX requer novos requisitos para a imagem: a exatidão, a rapidez de sua execução, o custo baixo e a reprodutibilidade. Dessa forma, as pesquisas físicas e químicas que circundavam a invenção fotográfica tentavam “fornecer soluções capazes de satisfazer o novo consumo icônico” (FABRIS, 1991, p. 12).

Certamente o sucesso do invento do pintor francês Louis Daguerre estava intimamente relacionado às novas possibilidades de produção de imagem geradas e pelas qualidades percebidas nessas novas imagens. A daguerreotipia proporcionava não somente “uma representação precisa e fiel da realidade, retirando da imagem a hipoteca da subjetividade” (FABRIS, 1991, p. 13); a imagem criada pelo daguerreótipo era nítida e detalhada, formava-se com muita rapidez, além de seu procedimento ser simples e acessível a todos, o que permitia uma ampla difusão. Ademais, o que se pode concluir é que o preço e a fidelidade da imagem permitiam ao daguerreótipo entrar em concorrência com os retratos pintados a partir da década de 1840. Perpassando, brevemente, a introdução da fotografia nas relações sociais do século XIX, é importante traçar distinções e aproximações técnicas das produções do daguerreótipo, do ambrótipo, do ferrótipo e do calótipo. Sem incorrer em análises demasiadamente físicas ou químicas, é necessário apenas destacar que o procedimento inicial, a daguerreotipia, não permitia a reprodutibilidade, porquanto a imagem do modelo ficava gravada, fixa em uma base de metal – no caso, de cobre ou de prata – e, assim, sobrevivia sempre apenas aquela imagem única. O procedimento criado pelo pesquisador inglês William Talbot, o calótipo, gerava uma imagem latente que era transformada em negativo, o que permitia a criação de um protótipo passível de ser reproduzido. O calótipo pode ser considerado a fotografia sobre o papel, reprodutível a partir de um negativo.

Dessa maneira, enquanto o daguerreótipo, o ambrótipo e o ferrótipo – procedimentos bastante semelhantes entre si – produziam imagens únicas, gravadas em materiais concretos, como o cobre, a prata ou o ferro, o calótipo produzia a fotografia sobre o papel, e por isso era capaz de satisfazer as necessidades de difusão, de reprodutibilidade de imagens. Por isso, como cita Annateresa Fabris, “Só ela [a fotografia sobre o papel] é capaz de dar ao infinito esta infinidade de provas que as necessidades de nossa época reclamam imperiosamente” (LEGROS *apud* FABRIS, 1991, p. 16).

A pesquisadora Annateresa Fabris permite ao seu leitor visualizar um interessante quadro que sintetiza as etapas da relação da fotografia com a sociedade do século XIX, e ao mesmo tempo revela a gradual massificação da fotografia, possibilitando, portanto, a compreensão do processo gradativo de substituição dos retratos pintados pelos retratos fotográficos.

Fabris divide seu quadro das relações da fotografia com a sociedade do século XIX em três etapas. A primeira etapa estende-se do ano 1839 até o início dos anos 1850, momento marcado pelo uso restrito da fotografia, limitada a “um pequeno número de amadores, provenientes das classes abastadas, que podem pagar os altos preços cobrados pelos artistas” (FABRIS, 1991, p. 17). Os artistas fotógrafos europeus destacados desde o início dos usos fotográficos são Nadar, Carjat e Le Gray.

A segunda etapa, dos anos de 1850 a 1880, foi um momento de início da expansão do uso comercial da fotografia. Fabris destaca nessa etapa a criação de Disdéri: *la carte-de-visite photographique*. Com a produção simultânea de oito clichês por chapa, com imagens menores (com tamanho de 9cmX6cm), o cartão de visita fotográfico tornava-se também um produto popular e muito mais barato, tendo em vista que “Uma dúzia de cartões de visita custava vinte francos, enquanto um retrato convencional não saía por menos de cinquenta ou cem francos” (FABRIS, 1991, p.20). Assim, o cartão de visita tornou-se um modismo na década de 1860, o que popularizou a arte dos retratos fotográficos e colocou ao alcance das classes populares o que havia sido um privilégio das classes abastadas. Nessa perspectiva, o que se torna patente, nessa etapa, é a dimensão industrial concedida cada vez mais à fotografia.

Na terceira etapa, que se inicia na década de 1880, a fotografia torna-se um grande fenômeno de massa. Segundo Fabris, “é o momento da massificação, quando a fotografia se torna fenômeno prevalentemente comercial, sem deixar de lado sua pretensão a ser considerada arte” (FABRIS, 1991, p. 17). A fotografia nunca deixou de lado esta pretensão e um dos grandes

defensores de seu estatuto artístico foi, sem dúvida, o artista fotógrafo francês Félix Nadar. E, nessa mesma seara, é relevante observar que, desde o seu nascimento, a fotografia esteve marcada por um caráter ambíguo, híbrido.

No capítulo “A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas” (1991), Annateresa Fabris destaca que o nascimento da fotografia, assim como toda a sua história, tem bases de caráter híbrido. Segundo afirma Francesca Alinovi, o nascimento da fotografia “baseia-se num equívoco estranho que tem a ver com sua dupla natureza de arte mecânica: o de ser um instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte” (ALINOVI apud FABRIS, 1991, p. 173). A fotografia consubstancia em si, portanto, a híbrida forma da “arte exata” e, ao mesmo tempo, da “ciência artística”.

Ainda nesse capítulo, Annateresa Fabris reitera o caráter híbrido marcante da fotografia, conforme os argumentos do ensaísta francês Paul Virílio, para o qual há três elementos concomitantes e essenciais às experiências fotográficas de Niepce: uma herança artística, uma lógica industrial e um vetor científico.

E, de fato, a análise dos primeiros ensaios fotográficos revela que, como afirma Fabris, “o novo invento se pauta sobretudo por um repertório derivado da tradição pictórica” (FABRIS, 1991, p. 174). Possivelmente trata-se de uma consequência natural o uso de imagens de um repertório tipicamente artístico para os pintores – como retratos, paisagens e natureza-morta –, tendo em vista a derivação artística dos primeiros fotógrafos. No entanto, há também razões técnicas que podem servir como auxiliares para justificar tais escolhas, como os longos tempos de exposição necessários, o que acarretava a inevitável imobilidade do modelo a ser fotografado, restringindo-se assim os alcances de possibilidades fotográficas.

Também acerca dos liames e fios que prendem o surgimento da fotografia à tradição pictórica, é relevante destacar que Daguerre, em sua composição *Natureza-morta* (1837), já trazia o testemunho da dimensão ilusória da fotografia – presente nas escolhas dos signos culturais e na sua disposição –, embora o autor formule seu discurso com base no caráter científico e na exatidão da imagem gerada por seu invento.

Como arte mecânica, híbrida forma entre ciência e arte, a fotografia encontra-se dividida por um discurso de fidelidade ao real, de exatidão – os quais conferem verdade ao meio em si e permitem autenticidade àquilo que ela registra –, que se volta contra si mesmo, no momento em que a fotografia busca ser aceita no panteão artístico. É importante destacar que, no momento do

surgimento da fotografia, a maioria dos artistas da época teve uma reação negativa, porquanto percebia no novo invento uma ameaça, em termos de criação e também de espaço no mercado.

Essa reação negativa pode ser exemplificada pelo manifesto divulgado em 1862 por diversos artistas que, considerando a fotografia como mera série de operações manuais, protestavam contra a extensão da lei de propriedade artística aos produtos fotográficos, tendo em vista que as obras fotográficas não poderiam ser reconhecidas como fruto da inteligência e do estudo artístico. Enquanto ainda se discutia a sua legitimidade como forma de arte, a fotografia é defendida como um instrumento mecânico que pode ser utilizado como auxiliar do trabalho artístico do pintor. Dessa maneira, a fotografia é defendida por Talbot não apenas como auxiliar para o artista, mas também como essencial para a documentação das obras de arte. Além de possibilitar a decodificação das obras dos grandes mestres, a fotografia permitiria a comparação entre as obras de artes, ou mesmo contribuiria para a educação visual do público por proporcionar o estabelecimento de escala de valores artísticos.

Pode-se destacar também que o posicionamento crítico buscava “salvar a fotografia da visão corrente de ‘arte mecânica’” (FABRIS, 1991, p. 186) por meio de elogios e incentivos aos fotógrafos a representarem temas mais elevados que a “mera reprodução da realidade”, como temas históricos ou literários, férteis de imaginação. Embora não sejam irrestritos os exemplos de artistas que contestaram ou restringiram o uso da fotografia ao papel de auxiliar ou de “serva” da arte, como Baudelaire, Delacroix e Délecluze, valioso é o exemplo de Degas, artista que trabalhava com a fotografia e reconhecia nela “mais do que um simples apontamento” (FABRIS, 1991, p. 194). Degas era também fotógrafo e “encontra no instantâneo aquelas mesmas qualidades que pretende explorar na própria pintura: imediatez, fragmentação e espontaneidade”(FABRIS, 1991, p. 194).

A despeito das fabulosas relações destacadas entre a arte pictórica e a arte fotográfica, é válido por fim considerar a importância e os benefícios da fotografia para a sociedade industrial. Seja por seu poder informativo ou como instrumento de propaganda, a fotografia, na qualidade de divulgadora fidedigna das inovações técnicas industriais, permitiu acelerar o ritmo de produção, modernizar máquinas e diminuir custos, e no terreno da propaganda, a fotografia foi auxiliar nos processos de documentação e trouxe benefícios à ciência militar, tornando-se instrumento muito usado nas reportagens militares.

Para finalizar esse percurso, é importante dar ênfase à importância da imagem fotográfica para a *Belle Époque*. Segundo Fabris, o clima eufórico da *Belle Époque* criava a impressão de que o mundo existia para “poder converter-se em imagem fotográfica” (FABRIS, 1991, p. 35); dessa maneira, a experiência do retrato fotográfico e também dos cartões postais (criados em 1875 e popularizados na França a partir de 1889 e no Brasil a partir de 1901) fornece à nova sociedade um “inventário do mundo” (FABRIS, 1991, p. 33). Dessa forma, a fotografia é convertida em instrumento de democratização do conhecimento, em uma nova sociedade – liberal e democrática –, que valorizava e acreditava no poder da instrução e para a qual as fotografias das pessoas e, sobretudo, as do mundo poderiam ter uma “missão civilizadora” (FABRIS, 1991, p. 35), missão esta conferida à fotografia pela sua “capacidade de popularizar o que até então fora apanágio de poucos” (FABRIS, 1991, p. 35).

O pintor de retratos: os liames entre a pintura e a fotografia

O pintor de retratos (2001) apresenta-se como alegoria das relações entre pintura e fotografia a partir da vida de Sandro Lanari, seu personagem principal. Ao deslindar as concepções sobre essa relação interartística dentro do romance, é imperioso observar o impasse da representação da realidade na arte. As correlações entre fidelidade e imaginação, entre criação e representação fielmente realista estão por trás dos embates entre pintura e fotografia.

“- Porque ninguém quer ser tratado como é, mas como gostaria de ser. [...] no futuro a real feição do homem passa ser a do retrato ” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 24). Os juízos de La Grange aborreciam Sandro Lanari, as tensões entre obra de arte e realidade não estavam pacíficas dentro do jovem pintor. Seu professor havia fundamentado o retrato muito mais no etéreo, naquilo que o homem gostaria de ser, do que naquilo que estava facilmente disponível aos olhos.

No futuro, anos depois, não por meio da pintura, mas por meio da fotografia, ele compreenderia a colocação do seu mestre. Lanari notou que quando os modelos expiravam mostravam sua interioridade; quando inspiravam, mostravam aquilo que desejavam ser. Ele então pedia para que as pessoas inspirassem e as fotografava. Ao escolher o momento da inspiração, ele escolhia o que o modelo ansiava ser, a despeito do que quer fosse mostrado no momento da expiração. Essa como metáfora do colocar o que está dentro para fora, de deixar-se ver, de desvelar-se, não lhe interessava. Ele voltava aos preceitos de seu antigo professor. René La Grange, contudo, era contra a fotografia. Via nela apenas um processo técnico, mecânico, não

criativo, não artístico. A lição advinha do mestre. O fotografar não. Era uma nova disposição das tensões de Lanari.

Nos embates da representação do modelo retratado, são perceptíveis no livro diversas convicções e técnicas. Curzio Lanari, pai de Sandro e também seu primeiro tutor, aconselhava que as pinceladas deveriam ser invisíveis, como se ninguém as tivesse pintado. O pai também dava importância a um suave encontro entre as cores, sem cortes. Ele destacava a importância das misturas, do uso correto das cores; explicava que a arte sem a ciência não é nada. O pai do personagem era enfático ao ressaltar a importância do trabalho técnico, do saber, do estudo. A qualidade técnica era, segundo ele, imprescindível para um pintor. De sua afinidade com a *ars* em si, surge, talvez, a ideia de levar o filho para fotografar-se com ele. O silêncio de Curzio Lanari em relação à nova arte, inquieta. Sendo ele um pintor de retratos, resultaria mais aceitável que ele, com suas próprias mãos, pintasse uma tela e presentearse o filho que logo partiria. Conjecturamos que o pai visse na fotografia a união entre arte e ciência que ele tanto conclamava. É possível que ele enxergasse uma afinidade entre os seus preparados, as receitas de mistura de cores, as técnicas de veladura e as técnicas da fotografia, as emulsões, o processo de revelação. Ele é o único pintor do livro que parece pacífico diante da invenção da fotografia.

Para Benjamin (1987), é nulo e filisteu o conceito de arte alheio às considerações técnicas. O conceito fetichista da arte, essencialmente antitécnico, como indica ser o pensamento de La Grange, foi o viés por meio do qual se discutiu o lugar da fotografia durante quase cem anos. A partir dos ensinamentos de La Grange, podemos perceber sua pouca disposição à técnica: o mestre era o contrário do pai, e pregava a pouca atenção aos pormenores, aos detalhes. Para ele, era importante a psique, a personalidade do retrato. O pintor deveria fazer o retrato viver.

No momento em que Sandro Lanari chega à Paris, a fotografia está em voga. “Em Paris não era famoso nem Monet, nem Manet, nem Degas, nem outros que viriam a habitar os museus do globo. Famoso era Nadar. A febre era Nadar” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 20). Cabe-nos desvelar a relação entre esses artistas escolhidos pelo narrador e o fotógrafo. Todos esses artistas viriam a ser influenciados por técnicas fotográficas em suas pinturas, o que explica que Nadar apareça como artista aclamado precisamente antes deles. Segundo Monterroza Ríos e Valencia Zuluaga (2010) o impressionismo, movimento associado a todos os pintores supracitados, foi inspirado pelas novas possibilidades que o invento da fotografia aportou.

A importância da luz, as imagens borradas, imprecisas, a disposição dos elementos na tela são claras marcas do influxo da fotografia na pintura impressionista.

Históricamente, la pintura toma elementos de la fotografía y rompe con planteamientos anteriores. La organización espacial cambia por completo con los encuadres centrados. La pintura aprende de la fotografía los nuevos encuadres que acaban con la artificialidad de los gestos y de las composiciones académicas. Se confirma la ausencia de perspectiva que será adoptada definitivamente por los impresionistas y desaparece por tanto, el punto de fuga. Apuestan por una pintura plana y bidimensional que es como la recibe la retina humana, ejemplo claro en *El Pífano*, de Manet. La fotografía demuestra que lo que determina la visión es el color y no el dibujo y aporta además, el concepto de <<instantánea>> tan utilizado por Degas en sus composiciones de bailarinas.

La instantánea, el instante retenido, y las variaciones en el punto de vista se consolidan definitivamente en la pintura (FERNÁNDEZ CABALEIRO, 2009, p. 3).

É emblemático dessa relação entre impressionismo e fotografia o quadro de Monet, *Boulevard des Capucines* (1873-74). A obra, segundo Fernández Cabaleiro (2009), foi pintada da janela do estúdio de Nadar.



Claude Monet, *Boulevard des Capucines*.

Disponível em: <<http://www.nelson-atkins.org>>

Acesso em: 25 jun. 2015

O encontro de Nadar e Sandro Lanari traz alguns pontos de vista do fotógrafo ficcionalizado no livro. Nadar não queria imitar a pintura, ele tampouco usava fundos em suas fotos, uma vez que acreditava que o modelo deveria ser a força do retrato. A observação de Nadar de que não fotografará Sandro entre ruínas ou palmeiras evoca as observações de Benjamin (1987) sobre o uso desses elementos na fotografia. Segundo o autor, usavam-se

colunas, pedestais, balaustradas, elementos que evocavam a época em que o retratado ficava por horas imóvel. Depois passaram a usar acessórios, como nos antigos quadros célebres. Contudo, de acordo com Benjamin, ainda nos anos 60 do século XIX, as pessoas mais competentes já se manifestavam contra essa tolice. Benjamin (1987) assinala que o uso de palmeiras, tapeçarias, fantasias, cenários indica uma mistura ambivalente de execução e representação. Deprendemos desse fato, a tentativa de por meio desses elementos tornar a fotografia artística ou de aproximá-la dos retratos pintados.

Ainda na ida de Lanari à casa de Nadar, percebemos, mais uma vez, as tensões entre realidade e representação artística. De maneira anedótica, Sandro confunde uma estátua de bandeja nas mãos na qual havia brioques, com um criado absolutamente imóvel que estaria oferecendo os pães. Então, sobre a escultura, diz confuso: “- É quase verdadeiro [...]” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 33).

Em Paris, antes de embarcar para o Brasil, Sandro vai a uma exposição. Chocam-lhe o uso das cores, a falta de títulos, os movimentos visíveis do pincel, a sensação de inacabado. Ele conclui que ali estava uma obra de arte moderna. O estranhamento do personagem advém, pelo menos em parte, da influência da fotografia sobre a pintura, interferência essa visível nos quadros da referida exposição.

Moholy-Nagy (2005) explica que até a invenção da fotografia, a pintura acumulava as funções de representação e expressão por meio do uso da cor. Após o nascimento da fotografia ocorre a separação dessas funções. O autor aponta três consequências dessa separação. Primeiro, a pintura pôde dedicar-se a dar forma pelo uso da cor, uma vez que a fotografia estava melhor adaptada à representação. Segundo, é ressaltada a importância da cor em si, uma expressão plástica pura, sem recorrer ao mimético. Terceiro, os instrumentos óticos e técnicos criaram inestimáveis estimulantes para o criador ótico.

Segundo Moholy-Nagy,

[...] la pintura llegó a la comprensión de sus medios elementales: el color y la superficie. Esta comprensión fue propiciada por el invento del proceso mecánico de representación: la fotografía. Se reconocía, por un lado, la posibilidad de la representación a través de modos mecánicos objetivos, la simple cristalización de una ley contenida en su propia materia; por otra parte, quedó claro que la creación en color alberga su “objeto” en sí misma, en el color (MOHOLY NAGY, 2005, p. 73).

As explicações do autor supracitado clarificam o espanto de Lanari ao contemplar o uso das cores naquela exposição. Ali era já a pintura com as suas antigas funções separadas. Uma pintura alienígena para ele, pintor figurativo, pintor de retratos. Faltava naquela pintura, de certa forma, a função de representação. Esse enfeitamento do personagem é incorporado à forma do texto. A frase final do capítulo, de como Sandro ao sair só consegue olhar um gato carregando um pardal morto até desaparecer em um beco, é uma metáfora do significado daquela arte moderna para ele. A frase parece-nos alheia ao corpo do texto, deslocada, uma súbita mudança de tom. Assim é para o personagem a arte moderna. O gato que desaparece levando algo morto é aquela arte mimética, ligada à veracidade imagética do mundo real, que ele presente esvair-se.

No Brasil, ele conhece o pintor de retratos, Alcides. Lanari considerou o trabalho desse último malfeito e primário. Os seus retratados pareciam-se todos uns aos outros. Se não fossem as plaquetas, poderiam confundir-se. Sandro achou-o inofensivo.

De maneira ainda que cautelosa, podemos associar a arte de Alcides à arte moderna que tanto perturbava Sandro. Malfeito e primário são dois conceitos não poucas vezes utilizados por espectadores atuais também aterrados diante dessa arte. O uso de plaquetas para conduzir a interpretação é, similarmente, um dos recursos da arte contemporânea, pois ela tem a necessidade de ser glosada, conforme afirma Alberto Manguel (2001), apesar de na exposição de Paris os quadros estarem sem títulos.

Em Porto Alegre, nosso personagem principal encontra um fotógrafo, Carducci. Para o fotógrafo, a pintura é cara e demorada. A fotografia era mais eficiente. Ele considerava-se artista porque buscava a beleza universal, entendia que ele e Sandro tinham o mesmo trabalho, porém cada um a seu modo. Nessa discussão, que ocorreu no enterro do pintor de paisagens, Lanari argumenta que a fotografia capta só o instante, e defende que só o retrato pintado reproduziria a verdadeira psicologia do modelo. Só a pintura era fiel à alma do retratado.

Esse encontro entre Carducci e Lanari traz duas contradições reveladoras. Primeiro, é intrigante que a conversa entre o fotógrafo e o nosso pintor de retratos ocorresse no enterro de um pintor de paisagens, uma vez que a paisagem, segundo Benjamin (1987), e de acordo com um aluno de Delacroix que estava também em Paris, permanecera até então pouco tocada pelo terreno da fotografia. Nas palavras de Benjamin, o retrato em miniatura foi a principal vítima da fotografia. A maioria dos pintores de miniatura transformara-se em fotógrafos. A pintura de paisagens mantinha seus terrenos próprios nos quais a fotografia ainda não se aventurara. A

morte do pintor de paisagens desvela o término dessa separação. Sandro e Carducci inserem-se nesse período e, em suas obras, a pintura, a fotografia e as paisagens estão reunidas. O ódio do pintor morto dirigido aos fotógrafos e à sua pouca clientela, confirmam a hipótese de que a fotografia já tivesse começado a cobrir também o domínio da paisagem.

A segunda contradição é que, apesar de afirmar que apenas o retrato pintado poderia ser fiel à alma do modelo, que somente ele poderia mostrar a sua psicologia, a primeira vez que Sandro Lanari experimenta verdadeiramente essa sensação é ainda em Paris, ao ver uma foto de Sarah Bernhardt feita por Nadar, em uma vitrine. Temos nessas contradições um indício de uns dos princípios do romance, pois em Sandro Lanari pintura e fotografia fundem-se e confundem-se.

Tratamos até aqui das relações entre pintura e fotografia principalmente a partir das considerações elucidadas pelos artistas que aparecem na obra na seguinte ordem: Curzio Lanari, o aluno de Delacroix, René La Grange, Nadar, Alcides, Carducci. A partir de agora, nosso foco será o personagem principal, ainda que em interação com outros artistas e personagens.

Sandro apaixona-se por Violeta: achara-a parecida com Sarah Bernhardt na foto de Nadar. A figura de Violeta aparece associada à fotografia desde o primeiro momento em que Sandro a vê. Ele sente vontade de fotografá-la, de captá-la num instante ao fazer algum gesto inusitado, por exemplo. Ele não consegue desenhá-la, usar cores e traços para representá-la. Muitos anos depois de conhecê-la, ele consegue desenhá-la num camafeu. Contudo, o retrato de Violeta só foi concretizado por meio da fotografia.

É útil fazermos um paralelo entre Violeta, Sarah Bernhardt e Catalina. Por intermédio dessa última, Lanari decide tornar-se pintor. Por meio da imagem de Sarah Bernhardt, que se associa à de Violeta, a fotografia envolve-o. Ainda acreditando que só a pintura era verdadeiramente filosófica, ele sente necessidade de representar Violeta como Nadar havia feito com Sarah, usando a fotografia.

Sandro Lanari decide deixar-se fotografar por Carducci. Diferentemente da foto feita por Nadar anos antes em Paris, ele aprecia a foto de seu compatriota. No estúdio de Carducci, ele conhece as técnicas fotográficas, os líquidos, as emulsões, mas o caráter técnico da fotografia ainda o assustava, e o fazia menosprezá-la.

A pintura de um morto que odiava fotografia, marca o início da carreira de pintor ambulante de Lanari. O morto, em vida, odiava a fotografia, porque nela as pessoas lhe pareciam

mortas, e os parentes queriam-no vivo. Sandro, anos antes, ao contemplar sua foto com o pai, também os considerou mortos. O retrato pintado faria reviver o morto, já a fotografia só seria capaz de captar o instante prévio à putrefação. As técnicas pictóricas fariam o sangue voltar a correr debaixo da pele. A pintura devolveria a vida.

Podemos tecer um paralelo entre a pintura e a vida e a fotografia e a morte. Essa relação na fotografia, contudo, é dicotômica, uma vez que, apenas na fotografia de Nadar, Sandro conseguiu vislumbrar a alma do retratado: nela, Sarah Bernhardt parecia viva, parecia segui-lo. Da mesma forma, é somente na fotografia de um condenado à morte, no instante final, que ele consegue ver vida, alma.

Ao pintar o morto e ao ver como a viúva emocionara-se, Lanari considera, naquele momento, sua arte nobre e chora. “Através do filtro líquido das lágrimas, as cores ondulavam e misturavam-se” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 109). Ao reputá-la nobre, por meio do retrato vivo do morto, ele tem uma imagem fotográfica. Por meio do líquido das lágrimas as cores tremiam, mesclavam-se; numa clara analogia com o processo de revelação, de surgimento da imagem na fotografia.

Como pintor itinerante, Sandro simplifica suas telas. Ao mesmo tempo em que ele esquece os pormenores técnicos da pintura, ele aprimora a criação de tintas e materiais. Há nesse instante uma conexão mais íntima com o fazer do fotógrafo. Ele joga fora o livro de pintura dado a ele pelo pai e, logo após, é feito fotógrafo, por força de circunstâncias da guerra. O livro lançado fora vaticinava outro ciclo artístico na vida de Sandro.

Na guerra, ele consegue fazer o retrato de Adão Latorre. Ele o intitula *Foto do Destino* e destrói o negativo. Ao destruí-lo, ele nega à foto sua reprodutibilidade, pois quer mantê-la única. Impossível não conectar tais circunstâncias à aura benjaminiana. Segundo o estudioso, a aura “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 1987, p. 101). Aquela aparição única de um condenado com os olhos nos espectros da morte, e nos quais havia, ao mesmo tempo, uma fagulha de esperança devido ao grito de Lanari, era sua obra de arte mais importante. Superior a todas as fotos de Nadar. Com a pintura ele fez o morto parecer vivo e com a fotografia encontrou vida no morto.

Depois de tornar-se fotógrafo e serenar-se em relação à fotografia, Sandro une a pintura à fotografia. Ele passa a pintar em aquarela sobre fotos e se une a Carducci. O velho fotógrafo

ensina-o a fazer retoques nos negativos. Como antes ele fazia nos quadros. Lanari aprende a fazer modificações nas fotos, a fazer com que o falso fosse verdadeiro. Ele começa a trabalhar e jogar com os efeitos da luz, inclusive, os da luz elétrica. Começa a vir à tona o trabalho de criação na fotografia. O personagem já não a entende como simples apreensão da realidade.

Moholy-Nagy (2005) destaca a fotografia como criação com luz. Para definir seu objeto e contar sua história, o fotógrafo usa a luz e suas gradações. Para esse autor,

Si bien el acto de “pintar con luz” es una vieja actividad humana, en la actualidad, en lo que se refiere a la luz, se anuncia no obstante el advenimiento de un arte nuevo, y todo ello gracias a que disponemos de un mayor número de nuevas técnicas, desde la fotografía hasta la televisión, que en cualquier otro momento de la historia humana (MOHOLY-NAGY, 2005, p. 194).

Sandro alcança com a fotografia aquilo que ele não havia alcançado com a pintura. Comprova-se tal fato por meio do elogio público que ele recebe de um bacharel. Esse diz sobre as fotos de Lanari o que nosso personagem principal havia dito sobre a fotografia de Nadar. O bacharel considerou a fotografia de Sandro viva como se quisesse saltar do papel. Contudo, Carducci ressaltava que as fotografias de Lanari pareciam-se a quadros. A pintura não havia abandonado o terreno da fotografia. Com aquela nota de jornal Lanari enxerga o poder de sua arte. Aquilo que ele vira na *Foto do Destino*, alguém via agora na sua arte, nos seus retratos. Ele então se imagina sendo levado pela Ocasão e pela Verdade por um caminho no qual ao fim estava Apolo conduzindo seu carro, de onde saíam belos raios divergentes de luz. Nesse momento começam a reconciliar-se nele pintura e fotografia.

Um sinal da reconciliação, metaforizada na visão do personagem, é o desejo de colorir a *Foto do destino*. De colocar a pintura em sua obra prima. A visão, gerada pelo êxito no mundo fotográfico, conecta-se com as alegorias que Sandro ainda jovem nutria para seus quadros. A união da Ocasão e da Verdade revelam o início de uma pacificação das tensões entre obra de arte e realidade, os raios divergentes de luz certamente remetem-nos à fotografia. Apolo, o deus da beleza, da harmonia e também, segundo Nietzsche (1992), o deus das artes visuais, elevava a fotografia.

A reconciliação é ainda reforçada por uma conexão entre a pintura e a maneira com a qual a foto de Sarah Bernhardt impactou a vida de Sandro. Desta vez, ele vê na vitrine uma pintura. O retrato de uma mulher. Nesse retrato Lanariviu o trabalho pictural que tanto procurava executado pela mão de um pintor. As pinceladas eram as que ele almejava. Diferentemente do recomendado pelo pai, a presença do autor estava ali. A mulher sorria, estava

viva, mas não era ninguém, não se parecia com ninguém. Sandro pergunta de quem é o retrato e descobre que a pintura não tem um referente no mundo real, que ela existe apenas no quadro do pintor. Lanari considera o quadro uma fantasia artística, enquanto o pintor insiste que se tratava de uma verdade. Sandro encoleriza-se. À noite não consegue dormir, até que uma faixa de luz aparece na parede e faz com que ele se lembre que na escuridão, guardada, está a *Foto do destino*. Luz e escuridão contrastando-se. Luz e sombra, enfim, a fotografia conforta-o. Na *Foto do destino* estavam a sua arte e a sua verdade.

A cólera de Lanari diante do jovem pintor, no entanto, é aquela cólera constrangida de quem enxerga a verdade diante de si. Não é a cólera que o enfurece nas duas ocasiões em que é fotografado por Nadar. Em sua primeira observação detida do quadro, ele percebe e afirma que aquela mulher ali retratada não é ninguém. A sua pergunta surge, na verdade, do espanto. O paralelo que estabelece entre o quadro na vitrine e a foto de Nadar aponta para um reentrar da pintura em seu olhar, apesar de seu aborrecimento. Nele igualam-se pintura e fotografia.

Ao encontrar-se com Nadar pela segunda vez, ser fotografado novamente e, logo em seguida, rasgar o retrato, apaziguam-se definitivamente em Sandro Lanari as tensões entre pintura e fotografia, entre representação artística e realidade. Ele decide pintar a *Foto do Destino* e expô-la. Ao colocar na foto do olhar da morte a pintura – aquela que, ao utilizar para fazer o retrato do morto, ele havia considerado uma fraude, ou seja, o falso –, ele reúne definitivamente pintura e fotografia, e entende que a arte transcende a mera cópia do real.

Referências

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O pintor de retratos*. Porto Alegre: L&PM, 2002. BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense: 1987. (Obras escolhidas, v. 1)
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- FABRIS, Annateresa. “A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas”. In.: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. p. 173 - 198.
- FABRIS, Annateresa. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”. In.: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. p. 11 - 37.
- FERNÁNDEZ CABALEIRO, Begoña. *Pintura y fotografía*. El diálogo entre dos lenguajes. Separata de: Revista Almiar, n. 45, Margen cero, Madrid, p. 1-11, mar. / abril 2009. Disponível

em: < <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4521426>> Acesso em: 15 de junho de 2015.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. MENDES, Ricardo. “Descobrimo a Fotografia nos Manuais: América (1840-1880)”. In.: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. p. 83 - 130.

MOHOLY-NAGY, László. *Pintura, fotografia, cine y otros escritos obre fotografia*. Trad. Gustavo Vélez e Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

MONTERROZA RÍOS, Álvaro; VALENCIA ZULUAGA, Natalia. La fotografía y la pintura impresionista: un caso de relación arte-tecnología. Separata de: *Revista Trilogía. Ciencia, tecnología y sociedad*, n. 2, Instituto tecnológico metropolitano, Medellín, p. 125-131, abril 2010. Disponível em: < <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4521426>>. Acesso em: 25 de junho de 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

POMMIER, Édouard. “Introdução: Retratar”. In.: BASÍLIO, Kelly; TORRES, Mário; MORÃO, Paula; AMADO, Tesesa (Orgs.) *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 165 - 185.

Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani

Discente do Programa de Pós-Graduação, Doutorado em Literatura, da Universidade de Brasília. Mestrado em Literatura pela Universidade de Brasília (2013). Graduação em Letras Português (UNB), Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Católica de Brasília (2012). Atualmente é professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB).

Ana Paula Ribeiro Câmara

Professora de língua espanhola da Secretaria de Educação do Distrito federal, formada em Letras-espanhol pela Universidade de Brasília. Fez Projeto de Iniciação Científica, à época PIC, na área de linguística, com ênfase em fraseologia. Nesse projeto foi orientada pela Profª Drª. Maria Luisa Ortíz Álvarez também da Universidade de Brasília. Tem interesse em estudos de literatura espanhola e hispanoamericana.

Recebido em 30 de março de 2015.

Aceito em 30 de maio de 2015.