

O pintor de retratos: imaginário e espaço transcultural

Nilza Girotti Celmer

Luiz Antonio de Assis Brasil, em *O pintor de retratos*, oferece-nos mais um encontro da Literatura com a História, num romance marcado pela cultura francesa, notadamente Paris. Esta Paris se faz percebida também no imaginário, legitimado por um espaço que se torna híbrido, transcultural.

Segundo Evelyne Patlagean, cada cultura, cada sociedade, e até mesmo cada nível de uma sociedade complexa tem seu imaginário (1998, p. 291). Cabe lembrar que esse imaginário dá-se no âmbito da experiência humana, individualmente e coletivamente construído:

o imaginário é constituído pelo conjunto das representações que exorbitam o limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam. (PATLAGEAN, 1998, p. 291)

Para Pierre Rivas (1993), em artigo intitulado “Paris como capital literária da América Latina”, o continente latino elege Paris como modelo simbólico de sua autonomia, rompendo o “cordão umbilical ibérico” e identificando-se com o modelo francês, diferente e ao mesmo tempo semelhante, para possibilitar a cisão e a identificação simbólica, respectivamente.

Mas a função do *détour* francês é o caminho para a casa natal, e esse é o destino da literatura americana, do norte e do sul. [...] A América tem nostalgia da Europa como de sua infância e a Europa está a procura da América como de seu futuro. Mas a busca da América na Europa é a de sua própria identidade; [...] O *détour* europeu é uma busca para o *retour* a si mesmo. (RIVAS, 1993, p. 102).

É neste sentido de dupla polaridade – antigo e novo, tempo e espaço, mito e utopia – que a “América Latina procura seu centro, seu sentido, sua unidade”. (RIVAS, 1993, p. 103). Paris é uma capital desterritorializada, segundo Rivas, na medida em que representa o pólo de convergência científica, filosófica, literária e cultural. Modelo a ser alcançado, não só pelo Mundo Novo, mas por países europeus, entre eles Espanha, Portugal e Itália, que buscam legitimar-se, universalizar-se, seja lá em que área ou aspecto.

Posto isto, propomos a leitura da narrativa focalizando a relação dialógica de Paris com o imaginário e o espaço, que são construídos a partir e em torno da personagem Sandro

Lanari que, ao buscar sua própria identidade num outro, acaba sendo percebido como um ser único, mas não uno, pelo contrário, único porque vários, múltiplo.

A trajetória de Sandro Lanari – Ancona/ Paris/ Porto alegre/ Rio Pardo/ Porto Alegre/ Marselha - é o fio condutor das ações ocorridas nos dezenove capítulos, distribuídos em quatro partes, e narradas sob o ponto- de- vista da onisciência.

Na primeira parte, o espaço é Ancona, porto do Adriático, na Itália, berço de Sandro Lanari e de suas seis anteriores gerações de pintores. Ele aprende toda a técnica que o pai, Curzio Lanari, conhece. Este, reconhecendo que o filho não tem mais nada a aprender em casa, manda-o a Paris aperfeiçoar seus conhecimentos na arte dos retratos pintados.

Embora a Itália tenha sido, praticamente, o nascedouro de muitas excelências da pintura, Paris é o espaço do requinte, do brilho e do sucesso no imaginário europeu. No entanto, o rapaz, lá chegando, entra em contato apenas com pintores decadentes, de quem nada tem a aprender. Vive à espera de um futuro que não chega, porque:

Em Paris, não era famoso nem Monet, nem Manet, nem Picasso, nem Degas, nem outros que viviam a habitar os museus do globo. Famoso era Nadar. A febre era Nadar. Todos saudavam Nadar. Não era pintor, mas fotógrafo. [...]

Sua fama de gênio, entretanto, veio dos retratos (p. 20-21) *

O narrador, com boa dose de exagero, comenta que os retratos de Nadar revelavam tanto de seus modelos que só de olhar era possível adivinhar-lhes, além da alma, a crença, o gosto e a tendência política, num meio em que, pouco antes, a fotografia transformava os retratados em estátuas de giz – referência direta ao imaginário popular no sentido de que a reprodução da imagem de um ser humano, pela fotografia, causava o aprisionamento da sua alma, transformando-o em estátua de sal, de giz, de pedra, etc.

Tais retratos, espalhados pelas vitrines 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 pessoas em estátuas de giz. (p. 21)

Conforme Rivas, Paris é “a luz, a modernidade, a libertação” (1993, p. 101). Assim, a fama de Nadar, bem como a arte da fotografia, está intimamente ligada a todas essas idéias. A fotografia é a arte do imediatismo contra o mediatismo da pintura de retratos. Aquele espaço – a câmara –, onde a velocidade da luz gravava uma imagem, servia ao imaginário de uma

* ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O pintor de retratos*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

sociedade impregnada dos conceitos de objetividade, de progresso, de velocidade, de ciência, difundidos pelo ideário positivista, dominante desde a metade daquele século XIX: “- Cada vez mais as pessoas querem fotografar-se. O retrato pintado tornou-se caro. E no século do telégrafo e da locomotiva as pessoas têm pressa.” (p. 70)

O protagonista, ao fascinar-se pela foto de Sarah Bernhardt feita por Nadar, submete-se aos talentos do retratista. O resultado não o agrada. Não se reconheceu. Era de um Outro, desconhecido. Vai à *Pont de Sully*, queima a foto e a lança ao rio. Nesse momento nasce em Sandro a necessidade de provar seus talentos, sua identidade.

Uma semana mais tarde a concierge entregou a Sandro um envelope de cor parda com um Nadar em carmim, impresso no canto direito superior. Sandro abriu-o com sofreguidão. Foi tomado por um instantâneo mal-estar: não era a sua habitual imagem ao espelho. Não se parecia a nenhum retrato seu. Era de **alguém ignorado, um Outro**, que o fixava com um olhar obtuso, aturdido por uma destinação equívoca e desagradável. (p.34) (Grifo nosso)

Sentindo-se humilhado pelo talento de Nadar, emigra para o Rio Grande do Sul: “Lá abaixo, na metade inferior do planeta, ficava o Rio Grande do Sul, a selva que nunca teria escutado o nome de Nadar”(p. 48). Temos, então, a idéia da América como o futuro da Europa (visão européia da América), a que se refere Rivas (1993, p. 102), concretizada na opinião de Lanari a respeito da Província de São Pedro.

Na segunda parte, há uma quase transposição dos microcosmos italiano e parisiense de Sandro para Porto Alegre. Ao chegar, o protagonista vai morar na hospedaria de um compatriota, a Pensão Itália, que, “apesar de situar-se na Rua da Praia, era bem popular” (p. 52). Uma alusão à sua origem, à sua casa natal (a Europa), vista com orgulho: “E ele, Sandro, era um artista que trazia nas costas a Europa e seus séculos de civilização” (p. 55). Agora, a personagem está identificada com a sua casa (Europa-Paris), porém em dissonância com este espaço provinciano, habitado por uma sociedade rudimentar, tosca, primitiva, mas que assim não se deseja ver nem parecer, e por isso imita, em praticamente tudo, o *modus vivendi* francês, inclusive na admiração por fotógrafos-retratistas. Lanari comprova isso, dias depois de sua chegada, ao descobrir que Porto Alegre contava com apenas um inofensivo pintor de retratos, o Alcides, mas “infestava-se de fotógrafos-retratistas e, por cúmulo, todos italianos: Caligari, Carducci, Lucchese, Ferrari” (p. 53). Vemos, pois, uma reprodução do contexto parisiense, uma vez que, lá e aqui, o prestígio dos pintores de retrato havia sido transferido para os fotógrafos-retratistas.

De agora em diante esta obra será referenciada apenas pela página.

Porto Alegre – capital da província – é o espaço urbano com seus prédios, praças e ruas à beira “deste rio tão belo” (p. 55) sem heróis, sem batalhas, sem deuses; era apenas o Guaíba; lá, era o fabuloso Adriático das “paisagens aquáticas e bastante pictóricas” (p. 55) de Ancona, cidade natal de Lanari. Outra vez a oposição aqui/lá – América/Rio Grande do Sul/Porto Alegre *versus* Europa/Itália/Paris – evidencia a diferença de grau de civilização existente entre os dois mundos, trazendo-nos uma idéia de superioridade cultural desta sobre aquela.

Em Ancona ele também contemplava paisagens aquáticas e bastante pictóricas: lá, era o Adriático, povoado por lendas de heróis, descabelados e furibundos, varrido pelo colérico ribombar dos canhões, itinerário de bojudas galeras venezianas e bizantinas desde épocas sem memória, habitação dos deuses e cenário de batalhas decisivas para a Humanidade. Aqui era o Guaíba. (p. 55)

Lá, em Paris, diante de uma vitrine, Sandro apaixona-se pela languidez de Sarah Bernhardt num retrato de Nadar. Apaixona-se pelo modelo, não pela pessoa. Já aqui, na “metade inferior do planeta” (p. 48), na praça da Matriz, vê o retrato da dama do teatro ganhar vida na figura de uma adolescente:

Estava na praça da Matriz, abanando-se com o panamá, quando viu caminhar em sua direção uma adolescente. Os copiosos cabelos negros brotavam por baixo do delicado chapeuzinho de palha trançada. Calçava botas marrons sob o vestido. As botas traziam pequeninas esporas de ouro presas ao salto, e as esporas retiniam, ao bater no chão, clic, clic. Vinha tensa e rápida, falando sozinha. Ao desviar-se de Sandro, volveu-lhe um olhar breve, agitado. Notara-o. Ele parou de abanar-se, pasmo: a semelhança com o retrato de Sarah Bernhardt era tão assombrosa que a adolescente poderia ser a própria atriz. E sua marcha tinha a arrogância do bem-estar e do dinheiro. Ele nunca vira uma jovem, uma mulher, que levasse aquela liquidez no olhar e que pisasse de modo tão implacável. Chamou-a de Sarah, embora sua homônima fotográfica fosse bem mais bonita. (p. 56)

Ainda que a original, a de lá, fosse mais bonita, a cópia, a daqui, tinha nome de flor de origem européia: Violeta. A personagem tem atributos que nos lembram os da flor, ambas são apreciadas pelo perfume e pelo valor decorativo: “Contudo, Violeta era um picante mistério a ser desvendado. Passou a fantasiá-la perfumada, recém-saída do banho, envolta na veste romana, como no retrato de Nadar” (p. 75).

Na seqüência, Lanari hospeda-se na casa dos pais de Violeta: esta, se antes freqüentava os seus sonhos, agora passa a freqüentar, também, o quarto dele todas as noites, e o narrador nos diz:

Era junho, e Sandro estava apaixonado. Os telhados amanheciam brancos das geadas.

A vida resumia-se a Violeta. Idealizava-a. Quis desenhá-la no papel de Flora, a cabeça cingida por uma coroa de flores, segurando uma cornucópia. Desistiu: não haveria cores, **não haveria cores, não haveria traço** que reproduzisse aqueles olhos ligeiros e a tensa mobilidade daquele corpo pleno de juventude (p. 90) (Grifo nosso)

Anotamos que “Era junho” nos remete a um tempo de frio rigoroso, no Rio Grande do Sul, a seguir materializado, comprimido no espaço dos telhados “brancos das geadas”, que são, em última instância, o quarto de Sandro no “pavimento superior” (p. 74), onde a “vida resumia-se a Violeta”. Segundo Bachelard (2000, p. 121), o espaço “exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados”. Portanto, quando Sandro se vê apaixonado, os reflexos do inverno (exterior) o levam a uma atitude de redução, de intimidade (interior). Reduz a vida, espaço exterior, a Violeta, ou melhor, ao quarto, espaço interior em que, pela intimidade, pelo jogo entre o eu/interior e o outro/exterior, os espaços se invertem, se completam.

No imaginário, a situação é perfeita: reduzir a vida a uma imagem. Entretanto, isto não é possível, por isso Sandro “Desistiu: não haveria cores, não haveria traço” suficientes, porque quando se está fora de si, no outro/exterior é que o eu/interior encontra suas consistências (BACHELARD, 2000). Este jogo entre o eu e o Outro, entre o interior e o exterior e suas inversões, nos revela a dificuldade de Lanari de, em olhando para o Outro, reconhecer a si próprio nas feições deste Outro – um espaço sempre formado de muitos “eus”.

Todavia, o Outro/exterior continua seu exercício de hostilidade do eu/interior do protagonista, ao condená-lo a fugitivo, do mesmo modo que lá, perseguido; aqui, pelo pai de Violeta, que, encolerizado, o ameaça de morte. Assim, é obrigado a abandonar o espaço urbano, civilizado (ou menos primitivo?) de Porto Alegre, indo para um lugar primitivo (ou menos civilizado?) – Rio Pardo. E, pela vez segunda, está num atracadouro fluvial:

Chegava a Rio Pardo ao entardecer, nauseado pelo bafio morno e espesso de água no verão, a que se misturava o cheiro de óleo da máquina.

E mais uma vez desembarcava num cais fluvial.

E agora, sem esperança. O futuro era uma bruma de males. (p. 101)

Chamou-nos a atenção o fato de ser a água o espaço responsável por fazer o transporte de Sandro às diversas fases de sua existência – primeiro, o Atlântico, agora, o rio Jacuí, mais tarde, um arroio no qual abandona o livro de Cenino Cenini, e por último, novamente o

Atlântico – pois, no imaginário, a água é o elemento que pode adquirir um sentido ligado aos ritos de passagem, necessários para a busca identitária da personagem. “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”. (p. 118).

Depois do Jacuí, na terceira parte de sua busca, Lanari acha-se diante de um espaço de predominância rural. Um espaço de grandes territórios abertos e despovoados, tradicional e conservador; por conseguinte, o protagonista torna-se conhecido, solicitado e, de certo modo, reconhecido como pintor de retratos “imaginoso”. Mas, simultaneamente, seduz mulheres, embriaga-se, torna-se displicente; reforçando, dessa maneira, no imaginário popular, que os artistas são bêbados, errantes, conquistadores e preguiçosos, ou talvez que, quando as portas do campo se abrem, parece que a liberdade acontece “à revelia do mundo” (BACHELARD, 2000):

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. [...] Pela pressa e displicência, suas telas simplificavam-se. Bastava-lhe uma certa semelhança. Envernizava-os com goma-arábica misturada a cachaça, e abandonara os pormenores. (p. 117)

Seus retratados achavam-no muito imaginoso.

Naturalmente que tudo isso era muito precário, mas quando a tinta comesse a craquelar e o pano se desfiasse, ele já estaria morto.

E tudo seria atribuído ao tempo. *Tempus edax rerum*, ele sabia das *Metamorfoses*. De resto, ninguém teria visto algo melhor aqui no Rio Grande do Sul, terra tão inculta e provisória. (p. 118).

Se observarmos o último período da citação acima, veremos, outra vez, a concepção de superioridade européia no cotejo com a nossa província: a Europa é o modelo, Paris é muito melhor, civilizada e culta. No entanto, é este espaço de terra inculta que introduz (ou impõe?) a arte fotográfica na vida de Sandro. Um oficial legalista ordena a cobertura fotográfica do campo de batalha, coalhado de cadáveres disputados por urubus. Neste momento, o lado perverso da vida torna-se irresistivelmente atraente para ele – “Sandro fascinou-se pela possibilidade de viver uma experiência monstruosa” (p. 133) – que, tomado de assalto pela idéia de que o Destino o colocava ali, com sua câmara, faz a foto que o imortalizaria - o ato da degola de um prisioneiro:

Sandro mergulhava o papel no fixador. Essa foto seria o sinal de sua arte. Valia mais que todas as fotos de Nadar. E voltaria muito a ela, como quem volta a um fetiche. Para sinal visível do caráter único daquela foto, quebrou a chapa do negativo.

Denominou-a, a partir daí, de *Foto do Destino*: o Destino decretara aquela execução. O Destino o enviara para ali, com sua câmara. Nada pudera contra essas forças insondáveis. (p. 138)

Percebemos a indubitável intervenção de algo transcendental, sobrenatural, divino ou diabólico, mas incontrolável, que determina quase toda a trajetória da personagem – o Destino. Representado por intermédio da alegoria, o destino ganha a força do imaginário numa referência ao devir.

No final, o protagonista retorna ao espaço da segunda parte da narrativa – Porto Alegre –; contudo, desta vez, estabelecido profissionalmente na arte da fotografia, portanto sob o signo da modernidade, do sucesso.

Nesse meio tempo, instalava-se com o atelier de fotografia na Rua da Praia, ao lado da Pensão Itália. Com os preços mais baixos da cidade, seus primeiros fregueses eram balconistas e criadas de servir.

De início, um estabelecimento de porta e janela, sem nenhuma identificação.

Um mês depois, com o aluguel da casa ao lado, que Sandro passou a usar como residência, o atelier passou a ter duas portas e duas janelas. (p. 147)

Começa, a partir desse ponto, a ascensão de Lanari. Depois de pintar cenários para os fregueses escolherem e instituir o primeiro sistema *carte de visite* (moda francesa, já em desuso lá), entra em cena todo o imaginário que referenda o prestígio, o reconhecimento, a respeitabilidade, o sucesso e a ascensão social:

Ele usava **roupas mais dispendiosas e sóbrias**. Comprou uma **casa para residência na rua de Bragança, de dois pisos, com azulejos portugueses, e gradeados de ferro batido nas varandas do pavimento superior**. Ele ali ficava com Violeta nos finais de tarde. **Acenavam para os passantes**. A população comentava “**eis uma família feliz**” (...)

Engordou ainda mais, e precisou usar suspensórios.

Raspou a barba, deixando apenas os bigodes, loiros, aparados com uma tesourinha de Solingen. Em suas *camisas bordava-se o monograma SL*. Ia ao **Theatro São Pedro**, onde fizera **assinatura na primeira frisa**. Com o pequeno **binóculo de madrepérola** apontado para baixo, via a platéia. (...)

Depois do teatro, se fosse daquelas noites excepcionalmente mornas em meio ao inverno gaúcho, ia cear al fresco na **esplanada** que o **Restaurante Bom Gosto** propiciava aos fregueses habituais. Tinha prazer em enrolar no garfo lâminas transparentes de **presunto de San Daniele**, degustando-as com melão às talhadas e um **macio vinho branco da Francônia**. (p. 163-164) (Grifo nosso)

Refletindo a respeito desse trecho da história, notamos um discurso marcado ora por espaços, ora por comportamentos que nos remetem a um arcabouço de imagens que permeia o imaginário popular no que tange à atribuição de sinais de abundância a alguém, tais como os

espaços da casa e do teatro e os comportamentos de vestuário e gastronomia. Uma residência “com azulejos portugueses e gradeada de ferro batido nas varandas”, uma “assinatura na primeira frisa” do Teatro São Pedro, utilizando “binóculos de madrepérola” e “jantar na esplanada do Restaurante Bom Gosto” levam a população a pensar e deduzir que, devido a isso, aquela era “uma família feliz”. Assim como usar “roupas mais dispendiosas e sóbrias”, camisas bordadas com “o monograma *SL*” e degustar “presunto San Daniele” e um “macio vinho branco da Francônia”, associados à contribuição para o asilo e à organização de festas religiosas, consagram, no imaginário, as evidências de uma indefectível riqueza: “Quase rico, vivia bem, e sobrava para colaborar com o Asylo da Mendicidade do Padre Cacique e ser o festeiro da Novena do Menino Deus” (p. 165).

Embora esteja econômica e moralmente estável, Sandro Lanari ainda busca o seu ser, a sua identidade, a sua casa natal, e isso só é possível, fazendo o *retour* a ela (Rivas, 1993). Então, o narrador, a três capítulos do derradeiro, comunica-nos a morte do pai da personagem, que, sob o pretexto de “rever o cenário da juventude” (p. 171), decide viajar com escala em Paris: “Mas bem pensado, **sua vida precisava completar-se (...)**. Reconsiderou: iria viajar, sim, mas como pretexto para uma escala. **Depois** disso, **seria feliz por inteiro**” (p. 171) (Grifo nosso)

Estamos no décimo capítulo e Lanari, de novo, tem nas águas do Atlântico o espaço de seu transporte, neste momento, de volta à Europa/Paris. Chegando a Paris, Sandro, informado de que Nadar está em Marselha, dirige-se para lá:

No sábado à tarde ele empurrava o portão de uma amena villa na rue de Noailles, em Marselha. Com suas mansardas aparentes sobre o telhado de cobre e seu jardim geométrico, ora depósito de latões enferrujados e caixotes, era uma **visão ambígua de fausto e declínio**.

(...)

Incomodava-se com aquele odor de maresia que às vezes inunda a cidade. Por coincidência, dali embarcara para o Brasil. (p. 173) (Grifo nosso)

No excerto acima e no anterior, observamos dois aspectos importantes. O primeiro é o caráter circular da trajetória de Sandro (e da própria narrativa), ou seja, partiu de Marselha à procura de seu futuro (a América) e chega ao mesmo lugar da partida (a Europa), em busca de sua identidade, em busca de legitimar-se: “sua vida precisava completar-se”. Novamente, uma referência ao *retour* de que trata Rivas (1993). O segundo é a visão ambígua imprescindível para o espaço do duplo – ser/não-ser, eu/outro, aqui/lá, interior/exterior, novo/velho – no diálogo entre Porto Alegre/América e Paris/Europa.

Ainda acompanhando a visita de Lanari ao mestre, destacamos o trecho em que Nadar posiciona-se contra a Foto do Destino, argumentando: “Para captar a alma de alguém, é preciso que seja o homem por inteiro. Aí teremos arte. E só possuindo uma alma se é artista” (p. 178). Se lembrarmos do capítulo quatro, em que Nadar é introduzido na história, vamos recordar as palavras irônicas do narrador ao mencionar que a fotografia aprisionava a alma dos modelos e estes viravam estátuas de giz. Isto revela o estágio de um pensamento mágico, em contradição com a ciência, a velocidade e a modernidade tão cultuadas no Velho Mundo do século XIX. Também é perceptível a arrogância do retratista-fotógrafo em considerar que apenas algumas pessoas têm alma, e só elas podem ser artistas. Nadar é o Outro, o não-ser, o exterior, é Paris, a utopia, e Sandro é o eu, o ser, o interior, a origem, talvez, então, a América.

Ao final do último capítulo da narrativa encontramos a cena que une espaço e imaginário, e unidos em uma só imagem, simultaneamente, remetem a muitas outras:

De manhã, os meninos que jogavam bola às margens dos trilhos recolheram algumas frações avulsas da foto de Sandro Lanari. Levaram a seu velho professor (...). Ajudado pelas crianças, ele ensaiou uni-las sobre o assento do banco.

Após várias tentativas disse:

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

Para concluir, diríamos que a personagem Sandro Lanari é o ser de que nos fala Bachelard (2000):

Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim.

E que espiral é o ser do homem! Nossa espiral, quantos dinamismos que se invertem! Já não sabemos *imediatamente* se corremos para o centro ou se nos evadimos. Os poetas conhecem bem esse ser da hesitação de ser. (BACHELARD, 2000, p. 217)

Logo, já que no ser tudo é circuito, rodeio, retorno, discurso, enfim, uma grande espiral que tanto conduz para si como para o Outro, para o interior como para o exterior, para a periferia como para o centro, a personagem Sandro Lanari, quando olhada por um Outro, que é professor (o perito, o verdadeiro mestre), é identificada imediatamente como um homem, um ser. Mas, um “ser de hesitação de ser”, que, assim sendo, produz um espaço intermediário, um entre-lugar. Um ser original, único porque híbrido, múltiplo. Um ser que busca sua identidade numa unidade, e só se percebe “feliz por inteiro” (p. 171) ao ser visto e

reconhecido pela fragmentação de seu ser. Desse modo, podemos entender que Assis Brasil nos fala não de modernidade, e sim, de alta-modernidade.

Em última instância, Sandro Lanari sofre de um sentimento de inferioridade em relação a Nadar, que o leva, inicialmente, a uma atitude de negação da arte fotográfica e do talento de Nadar, realizando um movimento de afastamento: vem para o espaço selvagem do Rio Grande do Sul e mantém-se pintor de retratos. Mais adiante, a necessidade de identificação com o modelo, através do reconhecimento de sua originalidade e de seu talento, faz com que o protagonista percorra o caminho de busca a esse modelo que é o outro, que é o centro, cuja alegoria é Nadar. Porém esse retorno ao centro, na verdade, é uma busca a si mesmo, uma busca de sua identidade própria, ligada a um sentimento de pertença.

Aparece-nos transparente a analogia com a relação existente entre a América e Paris, na medida em que a América, por sua condição periférica, desenvolve um sentimento de inferioridade em relação ao centro, ao pólo de desenvolvimento que é a Europa, principalmente no século XIX – recorte temporal onde está situada a narrativa –, período em que Paris centralizava a efervescência literária e cultural. Nesta perspectiva, a Literatura americana, em busca desse sentimento de pertença, acaba por encontrar a si própria, a sua própria expressão e arte, numa posição híbrida situada entre dois - o nacional e o universal (Rivas, 1993) -, cuja imagem é o espaço transcultural, poeticamente representado na última frase em *O pintor de retratos*: “entre a solidez terrestre dos campos e o devaneio infinito das nuvens.” (p. 181)

Nilza Girotti Celmer é Mestranda em História da Literatura da Fundação Universidade de Rio Grande.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de. *O pintor de retratos*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 294-316.

PATRÍCIO, Djalma. *Curso básico de fotografia*. Blumenau: Ed. da FURB, 1999. p. 9-15.

RIVAS, Pierre. Paris como a capital literária da América Latina. In: CHIAPPINI, Lúcia; AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 99-114.