

### O pintor de alteridades<sup>1</sup>

Débora Mutter

A obra *O pintor de retratos*<sup>2</sup>, do gaúcho Luiz Antônio de Assis Brasil, pode ser considerada um divisor de águas na trajetória de sua produção estética. Rompendo com alguns paradigmas de suas criações anteriores, modifica sua geografia estilística e estrutural. Cultivara, até então, um estilo mais “úmido”, sem ser prolixo. Isso garantia uma maleabilidade receptiva maior por parte de um público também maior. Em *O pintor*, porém, verificamos uma mudança importante na linguagem narrativa: define-se uma fronteira, pois há uma alteração significativa na orientação estético-lingüística, e temática, cuja prosa é extremamente enxuta. O narrador procura eximir-se de julgamentos sob todos os aspectos — oculta-se na linguagem — um pouco a exemplo da orientação técnica do personagem Curzio Lanari com relação à pintura: “um quadro deve parecer que ninguém o pintou” (p. 18). O narrador corrige as pinceladas ou palavras que devem ficar invisíveis, fugindo da subjetividade, velando a presença e no entanto reafirmando-a mais do nunca no controle total da narrativa.. É uma linguagem que tende à economia máxima no significante com um ganho equivalente no significado e à qual o leitor necessariamente deverá voltar mais de uma vez para buscar elementos que estão apenas sugeridos, exigindo-o mais.

---

<sup>1</sup> Ensaio apresentado como requisito à conclusão da disciplina *Literatura e Alteridade*, Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, sob responsabilidade da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Maria Luiza Berwanger Silva em Julho de 2003. O núcleo do estudo, com algumas modificações, foi apresentado em comunicação no II Colóquio Sul de Literatura Comparada, Encontro ABRALIC 2003, intitulado *Geografias Literárias e Culturais: Espaços/temporalidades*.

<sup>2</sup> BRASIL, Luiz Antonio de. *O pintor de retratos*. Porto Alegre: L&PM, 2002. Doravante todas as referências serão relativas a esta edição, citando-se apenas o número da página.

Assim, nosso desafio situa-se precisamente na tentativa de objetividade do narrador, que quase nada revela de suas subjetividades – espaço de fácil apreensão do Outro no jogo das alteridades<sup>3</sup> implicadas.

#### Sobre a alteridade

As reflexões teóricas que remetem à alteridade, por pertença de domínio e correlação direta, estão vinculadas às questões da identidade – que não são assunto novo, nem de fácil solução e que abrangem desde temas artísticos até temas políticos, passando fatalmente por questões culturais. Nesse percurso, englobam-se algumas das áreas de pesquisa mais candentes da intelectualidade nos dias de hoje.

As manifestações de alteridade permitem múltiplas perspectivas por parte daquele que se propõe a abordá-las, interpretá-las e ressignificá-las em direção ao seu objeto de estudo – em nosso caso, na produção artística literária.

Fundamental é a delimitação da área para a aplicação de estudos da alteridade, que se podem relacionar à geografias, a aspectos espaciais, temporais, culturais, artísticos, antropológicos, ideológicos, psicológicos, do imaginário etc.

Não desconhecemos que a maior concentração de estudos da alteridade dedica-se centralmente às manifestações de alteridade do estrangeiro com relação aos seus Outros ou ao Nós. Em tais casos, o aporte da imagologia é indispensável para a identificação de atitudes fundamentais que auxiliam a compreender a imagem do Outro<sup>4</sup>, quais sejam: o desprezo em nome de uma superioridade do Eu – “fobia”. O inverso dessa que se traduz no culto excessivo ao Outro – “mania”. E a “philia” que corresponde ao diálogo igualitário

---

<sup>3</sup> Nome abstrato de estado. Reconhecimento da existência do outro ou de outra personalidade; admissão de outra realidade distinta; existência do outro (BORBA, Francisco S. *Dicionário de Usos do Português do Brasil*. São Paulo: Ática, 2002. Neste trabalho, centramos atenção à identidade e alteridade do artista com relação a sua nacionalidade.

<sup>4</sup> Machado e Pageaux. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Fundamentos Lisboa: Editorial Presença 2001:51)

entre aquele que olha e o que é olhado. Adesão identificadora que resulta num movimento de aproximação.<sup>5</sup>

No entanto, neste trabalho optamos por observar a alteridade num plano intermediário. Assim, as manifestações que evidenciam as subjetividades do estrangeiro com relação aos costumes, aos hábitos de outro país, aos outros valores, às outras geografias — típicas da experiência da viagem e da perspectiva multicultural — foram intencionalmente reduzidos em favor da observação da alteridade psicológica — centrada no caráter da personagem, mas visando preferentemente a alteridade no plano da arte histórica e tradicionalmente consagrada como paradigma dos valores estéticos ocidentais. Até porque, não seria demais lembrar que esta escolha, qual seja, a estética, contempla as preocupações que animam os estudos culturais, pós-coloniais e de identidade. É através do plano estético que o homem tenta “transpor a distância entre o mundo material e o espiritual, entre o mundo de forças e magnitudes e um mundo de conceitos”, como pensava Immanuel Kant, mas não isolado do plano cultural e mundano como afirma Edward Said<sup>6</sup>. Uma vez que todo objeto estético é também uma forma cultural, não podemos negligenciar o fato de que é quintessencialmente híbrida. Assim a função estética é uma das formas de atingir realidades mais próximas de uma verdadeira identidade, pois “objetos estéticos, tais como pinturas ou as obras literárias com sua combinação de forma sensorial (cores, sons) e conteúdo espiritual (idéias)” ilustram essa possibilidade de unir matéria e espírito<sup>7</sup>. É no espírito que ocorrem as transformações de natureza profunda do homem, pois “o artista é,

---

<sup>5</sup> PAGEAUX, Daniel-Henri. Da literatura comparada à teoria literária; elementos de reflexão. In: Rev. Tempo brasileiro. Rio de Janeiro, 1993, p.114–25.

<sup>6</sup> SAID, Edward W. Cultura e imperialismo. Trad. Denise Botiman. São Paulo: Cia das Letras, 1995, p33-98.

<sup>7</sup> Utilizamos a palavra espírito na perspectiva de Bachelard, a partir da diferenciação que faz a filosofia alemã entre *alma* e *espírito*: “Para fazer um poema bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos [...] a alma vem inaugurar a forma, habitá-la”. BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.p.6

diante do homem vulgar, aquele que contempla serenamente as objetivações da Vontade metafísica”.<sup>8</sup>

Portanto, os estudos teóricos implementados pela perspectiva da alteridade são de extrema relevância pela abrangência de interesses nos quais podem transitar com sólidos e expressivos resultados, pois é a partir do olhar que os homens consolidam seu imaginário e é deste que resultam as suas criações estéticas. Assim, os desdobramentos no espírito e na imaginação, tanto do criador como do receptor de tais produtos artísticos, são fundamentais, bastando para isso exercitar a apreensão da subjetividade do Outro no ato da relação intersubjetiva. O texto é sempre tentativa de gravar, fixar no corpo da letra uma constelação de estados: sensações, percepções e modulações da sensibilidade.

É por meio dessas construções que podemos cartografar o perfil das alteridades e compreender o quanto as relações oriundas desses olhares implicam a redefinição de nosso ser ou de nosso “estar sendo no mundo” e o quanto poderá nos auxiliar num vir-a-ser mais consciente sobre nossa existência, nossos limites, nossas aspirações, nossas relações interpessoais e, no mundo contemporâneo, nossas relações internacionais – nosso lugar no cenário da mundialização.

Da análise

Em *O pintor*, há, a partir da solução estética imposta à obra, a ausência de solução ético-ideológica explícita para a trama: ao leitor ou ao analista resta operar no terreno do “quase-inexplícito”. Nesse sentido, a análise procura revelar os atributos não adjetivados, velados ou eliminados pelo narrador, que são garantidos pelas outras opções da narrativa, tal como a descrição das impressões subjetivas dos próprios personagens, que acabam por assumir mutuamente a responsabilidade pelas suas próprias construções. A partir daí,

---

<sup>8</sup> MORA, Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

identificar as relações de alteridade presentes nessa obra, faz-se um jogo arriscado e fascinante.

Como já foi dito, centramos atenção à identidade e alteridade do artista com relação a sua nacionalidade *versus* a tradição estética a que se relaciona. Naturalmente, o que está em jogo são as relações com a noção de estrangeiro, espaço e tempo. Alie-se à nossa escolha o fato de que, no conjunto da produção literária do autor, será fartamente contemplado o recorte que vise as abordagens sobre a alteridade<sup>9</sup>.

Sabemos que a questão da alteridade exige uma definição de identidade. A questão da identidade tem tradicionalmente sua base de inspiração ideológica, no sentido de uma definição vinculada a uma estratégia de poder. Nesse sentido, temos consciência de que nossa atitude analítica poderá estar vinculada a algo do pensamento romântico na sua origem e em seu projeto de recuperação da cultura, de ampliação do ser e do destino do homem, recusando, porém, o espírito nacionalista com o qual se implantou na Literatura Brasileira.

O problema da identidade – pessoal, nacional, continental ou internacional – no espaço da literatura é relativamente jovem e típico de nossa modernidade e racionalidade. Nesse âmbito, e de acordo com o interesse, geralmente selecionamos, entre as diversas hierarquias ou estratos, aqueles que acreditamos relevantes para compreensão de algo<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Um recorte visando as recorrências na totalidade da produção literária de Assis Brasil fornece farto material para abordagens sobre a alteridade do estrangeiro. Quase todas suas obras possuem um personagem de outra nacionalidade, que exerce uma função importante na trama. Apenas para ilustrar citamos, além das obras aqui trabalhadas, *Manhã transfigurada*, *Concerto Campestre*, *Videiras de Cristal*, *As virtudes da casa*, *Breviário das terras do Brasil*, *Pedra da Memória* etc.

<sup>10</sup> “Já que toda definição é uma identidade, a identidade em si não poderia ser definida”. A afirmação é de Gottlob Frege (1894) e evidencia a dificuldade intrínseca de compreendê-la sob os mais diversos planos - lógico, metafísico, psicológico e antropológico. A identidade pode ser analisada a partir de três campos de estudos, a saber: Filosofia, Psicologia e Antropologia "Identité" - Enciclopédia Universal (p754-759)

No que diz respeito a uma cultura, por exemplo, e obviamente à uma literatura, sabemos que a mesma pode desenvolver-se, concluir seus ciclos desatrelada da reflexão explícita<sup>11</sup>.

Para não correr o risco de sinédoque analítica, e até porque é o próprio texto que nos indica o caminho, parece-nos mais adequado começar por um dos estratos mais amplos de uma certa hierarquia – mais espacial que valorativa – da complexa questão da identidade. Partimos de âmbito nacional em direção ao individual, que seria o mais nuclear. sem, contudo, deixar de executar um movimento reverso para considerar a noção mais ampla de Oriente e Ocidente<sup>12</sup>, passando pela questão metrópole-colônia – percurso que, de antemão, coloca o ser humano no centro de interesse.

A partir da nacionalidade das personagens e dos países e regiões por onde se movem, *O pintor de retratos* contempla geograficamente Itália, Paris, Brasil, sendo que é a partir da trajetória do italiano Sandro que os espaços geográficos se articulam na obra. É, portanto, da experiência do viajante que partimos. Sandro sai da Itália, vai para França e posteriormente vem ao Brasil. Na Capital das Luzes conhece Nadar e dessa experiência origina-se todo o desenrolar da trama. Finalmente, já no Brasil encontra-se com um jovem pintor brasileiro. O foco da lente narrativa vai se fechando nas questões pessoais dos mesmos – em nível psicológico – para dar passagem ao mais amplo e rico espaço cultural e ideológico (ético e estético).

A pluralidade de questões inseridas na trama exige tais movimentos e permite abordagens que contemplam desde questões nacionais – apontando para estudos pós-

---

<sup>11</sup> Em outro espaço, o da episteme propriamente dita, o aporte já existente de estudos sobre a questão da identidade nos ensina que, nas artes em geral e na literatura em especial, tal herança já foi positivamente absorvida e transformada no processo de desenvolvimento estético e ético de nossa cultura, resta-nos observar como as mesmas atualizam-se nas obras de arte.

<sup>12</sup> Referimo-nos à abordagem de Mignolo sobre os estudos culturais. Segundo esta perspectiva, o estranhamento oriundo da visão etnocêntrica assemelha as culturas não européias, por seu exotismo perante os olhos do Outro, à Oriental. (MIGNOLO, Walter D. *Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (Latinoamericanos) de áreas* Revista Iberoamericana. Vol. LXII, Núms. 176-177, Julio-Diciembre 1996; 679-696.)

ocidentais<sup>13</sup> – até àqueles aspectos que questionam a relação do artista com a arte, para além das nacionalidades. Essa superação prioritariamente norteará esta análise: a atitude estética e aspecto humano do artista, seu modo de ver o mundo e a realidade, as *outriedades* às quais se vincula ou rejeita, pois entendemos que a partir de tais relações é que se reformulam geografias artísticas epistemológicas e humanas – é quando se anulam ou se redefinem as fronteiras entre o que é “próprio e o que é alheio”<sup>14</sup>, entre o que é tradição e o que é ruptura.

Sandro Lanari: base para percepção da alteridade

A identidade do protagonista Sandro Lanari capta-se em muitos momentos, pela apreensão que os demais personagens fazem dele. Não podemos perder de vista que é na subjetividade transformada em palavra que o texto fixa aquilo que é fluido e informe à percepção do Outro. Isso pode se dar desde o modo de emprego de um adjetivo até a descrição de valores éticos, estéticos e morais do senso comum e, lógico, do leitor — adjetivar alguém de “tolo, ou de “obtusos” por exemplo, faz parte dos valores negativos para o senso comum, sendo que este apreende e, por sua vez, aciona sua própria subjetividade potencializada pela obra.

Sandro, apesar de ser estrangeiro — procedente da Itália — e possuir sua base cultural e ideológica no Velho Mundo<sup>15</sup> – cultura clássica, mundo antigo, sociedade etnocêntrica<sup>16</sup> – adquire para os leitores uma “certa cor local”, pois aqui se estabelece.

---

<sup>13</sup> MIGNOLO, Walter D. *Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (Latinoamericanos) de áreas*. Revista Iberoamericana. Vol. LXII, N. 176-177, julio-diciembre 1996; p.679-696.

<sup>14</sup> CARVALHAL, Tânia. *O próprio e o alheio. Ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003. P125-52.

<sup>15</sup> BERTIER, Philippe. A viagem à Itália. In: O olhar de Orfeu. [Org. Bernadette Bricout]. São Paulo: Cia das Letras, 2003 p.191–215. “Por meio da viagem à Itália [...] procedimento essencialmente iniciático, cuja apropriação era considerada indispensável para pretender ser humanista [...] viajantes dos séc. XVI e XVII [...] tendo como ponto culminante e apoteose era a Itália, sobretudo Roma, umbigo do mundo e jardim das artes p.194; mergulho no coração da cultura clássica p.196”

<sup>16</sup> TODOROV, Tzvetan. *Nós e os Outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. V1.

Sandro é estrangeiro, é um Outro com relação aos locais. Mas, afinal, o que é o *mesmo* e o que é o *outro* num lugar em que a imigração é fator constituinte<sup>17</sup>?

É a própria narrativa que conduz o leitor a todos esses movimentos de espírito, num jogo sinuoso de insinuar e ocultar o centro de seu interesse. Afinal, o centro da narrativa é Sandro. Em torno dele as coisas acontecem. Sendo assim, o leitor é levado por uma espécie de expectativa lógica, própria de um modelo básico tradicional de narrativa, a assumir uma primeira simpatia por aquele que presumidamente será seu “herói”. E não há indícios óbvios para que não venha a sê-lo. No entanto, a inteireza da obra e o desfecho, levam alguns a crerem que seguiram pistas falsas ou automatizadas por hábitos de leitura, circunstância que evidencia o nível de exigência participativa do leitor no processo de construção do sentido, sendo, ao mesmo tempo, índice de um tipo de elaboração especial própria da linguagem poética que não entrega fácil o que diz e que não diz uma única verdade; em uma palavra, não é óbvia.

Para nós, na condição de leitor e analista, entendemos que Sandro é um *estrangeiro* por excelência — na França, no Brasil, nas relações interpessoais, na Arte e a si próprio. Submetendo-o à análise como centro do jogo ficcional de alteridades simultâneas e intersubjetivas, apontamos dois caminhos analíticos: **a)** a visão etnocêntrica posta em relação com suas antagonistas e **b)** a posição do artista com relação ao seu papel no mundo, o imaginário que sustenta tal visão.

Com relação ao primeiro, para nossa temporalidade, Nadar – fotógrafo francês – é mais estrangeiro que Sandro, pois o dado histórico de que os italianos já fazem parte de

---

<sup>17</sup> Segundo Kristeva, que busca recuperar a crítica européia anterior sobre as várias formas do Outro, “o outro é o meu (próprio) inconsciente [...] Diante do estrangeiro que recuso e ao qual me identifico ao mesmo tempo, perco meus limites, não tenho mais continente [...]” O estranho está em mim (KRISTEWA, Julia. A universalidade não seria nossa própria estranheza? In: *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P.196)



nossa cultura, de que já são uma espécie de “Mesmo” não poderá ser ignorado<sup>18</sup>. Esses deslocamentos espacio-temporais são estratégias de complexidade que levam ao conflito ideológico e podem funcionar como falsa pista de identidade ao leitor – que funciona como outra alteridade em franco processo perceptivo e interpretativo.

Sandro, sob a acusação de *tolo* por parte de Nadar, coloca, num primeiro momento, uma parcela dos leitores solidários imediatamente em guarda contra este. Outros chegam ao final em dúvida, mas com um certo azedume com relação a este e simultaneamente com uma sensação de frustração em relação a Sandro.

Neste ponto, várias questões podem mobilizar o leitor, vale dizer, este Outro que está no lado de cá das páginas. Consideramos a identidade, as manifestações de alteridade e o imaginário dos personagens e das culturas envolvidas<sup>19</sup>, pois é bastante óbvio o conflito dos leitores com relação aos dois personagens centrais.

Com relação à segunda forma de análise, precisamos definir Sandro – o artista e o homem. Como já vimos, apesar de uma primeira adesão do leitor a Sandro, há algo nele que provoca uma certa rejeição, não apenas em alguns leitores, mas inclusive nele próprio: *Era alguém ignorado, um Outro* (p34). Este elemento permite ou exige a passagem por outra perspectiva analítica, inserindo-se o perfil psicológico de Sandro. Este, profundo ou superficial elemento constituinte de sua identidade, é pintado ao longo da narrativa e nesta “pintura” estão os traços de alteridade do narrador com relação à sua criatura. Cabe dizer que, mesmo que pareça menor, a definição de sua psicologia interessa muito aos propósitos finais de nossa reflexão com relação às questões do estrangeiro especialmente para nossa

---

<sup>18</sup> Esta circunstância mostra-nos que a cada vez que adotemos uma perspectiva de alteridade temos de ajustar os mecanismos analíticos, levando em conta os elementos históricos e do imaginário das comunidades envolvidas e não apenas dos sujeitos explicitados nas obras literárias.

<sup>19</sup> A escolha tem motivação tanto na recepção leiga da obra como em experiência de seminários acadêmicos e da garantida polêmica em torno das interpretações. Por extensão, trata-se do público gaúcho que cultiva fortemente as questões locais e tem vínculo com sua história, história que está presente na obra. Em razão disso, esta abordagem analítica quase nunca se resolve facilmente em função da parcialidade que afeta a grande maioria de nossos espíritos.

condição de brasileiros, colonizados, latino-americanos, e principalmente por causa de nossa inserção estética no panorama mundial, como veremos adiante.

Primeiramente é o personagem La Grange quem dá os primeiros traços referindo-se a um quadro feito por Sandro, ao dizer: “Falta psicologia. [...] Falta personalidade ao retrato, algo que o faça viver” (p.23). Para Sandro, a questão resume-se apenas em desvendar o significado da nova palavra – psicologia – sem avançar para um estágio reflexivo sobre a acusação. Na seqüência, é a vez de Nadar dar mais corpo ao que iniciou La Grange, afirmando, sem agressividade alguma, enquanto o ajusta para a foto: “Seu temperamento não é feito para as coisas profundas. Acho-o bastante superficial. Deveria estudar comércio” (p.32). Diante disso, não se apresenta nenhuma atitude ou reação de Sandro com relação à observação do fotógrafo, evidência, talvez, de uma certa “falta de visão”<sup>20</sup> sobre o que significa para um artista “ser superficial”. Na seqüência do texto, é outra vez a Nadar que o narrador entrega o pincel para introduzir mais um matiz de superficialidade à pintura que se vai formando de Sandro: “o senhor não é uma garrafa ou um vaso de flores, mas não está longe disso” (p.33). Compara-o portanto a um objeto, coisificando-o, ao afirmar que “não está longe disso”. Na seqüência narrativa, é a vez dele próprio vislumbrar algo de si ao ver sua foto feita por Nadar: “Era alguém ignorado, um **Outro**, que o fixava com um olhar **obtuso**, aturdido por uma **obstinação equívoca** e desagradável” (p.34. Grifos nossos). É da descrição de sua própria percepção que o narrador se vale para a construção do personagem. O estranhamento de Sandro tal como o adjetivo *obtuso*, indicam a força do efeito estético da arte fotográfica de Nadar. Este consegue proporcionar a Sandro a apresentação de uma realidade por ele ignorada sobre si mesmo, a experiência do que Barthes chamaria *punctum*<sup>21</sup> da fotografia. Como diz o teórico francês, “para perceber o punctum, nenhuma

---

<sup>20</sup> Associe-se a isso a informação de que Sandro era míope.

<sup>21</sup> O *punctum*, diz ele, “é esse acaso, que nela me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. P.46.

análise, seria útil (mas talvez, às vezes, uma lembrança)”<sup>22</sup> (p.69). No caso de Sandro não falamos de uma lembrança proustiana — pois não deriva da memória racional — mas *freudiana*, do *Unheimliche*<sup>23</sup>: algo que está lá, mas no “subsolo, rejeitado, recalçado e que escapa ou permeia o bloqueio”. Mais adiante, é a vez da concierge intensificar as cores de um juízo que, em princípio, seria imparcial: “O senhor está um **toló** aqui no retrato...” (p.34). Num tempo futuro, seria de novo Nadar quem daria uma das pinceladas finais ao retrato de Sandro: “Como eu pensava. Um tolo.” (p.178). Porém, nem Sandro, nem os leitores — que permanecem, por inércia, solidários ao protagonista — ficam convencidos disso de modo homogêneo. Ao contrário, no Fragmento 19 da quarta parte, o leitor pode adquirir uma provisória convicção de que Nadar, “por abjeta arrogância intelectual, pervertia a verdadeira psicologia de seus modelos”.

Longe de ser casual, acreditamos que este efeito está sólida e intencionalmente previsto e ancorado na linguagem que o constrói não por atributos rotulantes, mas pelas ações mesmas da personagem e pela força da organização da linguagem. Diríamos por uma intenção estética ou, dependendo da perspectiva, perlocutória, que quer entregar ao leitor uma verdade que ele sinta como sua e não imposta por intenção didática ou axiológica.

Partimos, então, para o inventário de suas ações, percepções e constituição efetiva. Sandro é pintor por hereditariedade e por vulgares interesses. Seu pai e as gerações que o antecederam haviam sido – nada mais óbvio na cabeça de seu pai Curzio Lanari – “vazia de idéias”. Sandro herda cultural e biologicamente o mundo decadente e medíocre das seis gerações de pintores que o antecederam. Para Curzio Lanari, isso era uma evidência fatal de que ele nascera pintor.

A analogia entre Sandro e o pai não parte apenas de suposição nossa – está solidamente agarrada à linguagem: herdeiro que é das coisas do pai, herda também suas

---

<sup>22</sup> Idem, p.69.

características, tanto que o pai, por falta de “originalidade e em meio ao vazio de idéias, cultivava “uma só certeza”: a de que Sandro [...] seguiria seu ofício” (p.13. Grifo nosso). Nesse ponto, é importante retomar a descrição perceptiva de Sandro ante sua fotografia especialmente com relação à “obstinação equívoca” que percebe no olhar do Outro da foto associando-a a “**uma só certeza**” de Curzio – expressões que, de certa forma, são sinônimas e revelam atitudes partilhadas por pai e filho. Logo, Sandro revela-se também a partir da descrição de seu pai. De qualquer modo, a sentença fatídica de Curzio sobre seu destino de pintor parece-lhe agradável devido à possibilidade de estar próximo da bela modelo Catalina. Insinua-se nisso a superficialidade de Sandro na sua relação com a arte, indício da mesma falta de autenticidade ou de originalidade do pai, que se apegava às questões normativas em detrimento das criativas — manuais e máximas.

Ao longo da narrativa, vemos que Sandro, apesar de absorver as técnicas de uma tradição clássica e sólida sobre a arte pictural, mantém com a mesma uma relação epidérmica e alheia. Inclusive, quando se aproxima da fotografia como profissão, a iniciativa não é sua e sim de Carducci. É este quem o ensina novas técnicas. É a generosidade, não a arte, de Carducci que o convence de que sua figura real é como se vê no espelho e não como Nadar o fotografou. Mas quem é Carducci e quem é Nadar? O caminho que adotamos obriga-nos a confrontá-los. A solução não é difícil: *Nadar é Nadar*. De fato é um personagem híbrido (histórico-ficcional) e sua imagem histórica não é modificada no espaço da narrativa. Nadar é um gênio, um imortal. E não bastasse nosso imaginário nacional sobre ele, auxiliamo-nos das palavras de Roland Barthes, para quem Nadar é simplesmente “o maior fotógrafo do mundo”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: Obras psicológicas completas. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. V. XVII.

<sup>24</sup> BARTHES, Roland. Op. cit. nota n. 20, p.105.

O que vale a pena destacar é como, na nossa busca de apreensão das subjetividades sobre o Outro, o narrador nos entrega recortado seu perfil praticamente em cima da oposição ao que é Sandro: a exemplo de como Sandro constitui-se como paráfrase ou estilização de Curzio, Nadar e seu antagonismo configuram-se como paródia<sup>25</sup> de Sandro.

No que respeita às suas relações com o sexo oposto – o Outro feminino – destaca-se com muita força seu distanciamento da figura materna: “Pensou na mãe, e o nada que sempre fora, como a apagara de si. Não se lembrava de seus traços, que agora eram apenas uma obesidade anódina a lamentar-se pelos cantos”(p.155).

Sua falta de compreensão do mundo feminino surge também com relação à primeira filha, que se dispersa em um universo interior: “Violeta submergiu em seu próprio mundo, feminino, misterioso e cheio de fitas e rendas”(p.156). Sandro não suporta o resquício de ousadia feminina ou de verdade que percebe no olhar de Violeta ao fotografá-la. Negando-a, nega-se: “Não era certo que sua mulher ainda ostentasse aquele olhar” (p.152). Pela negação dessa outra alteridade, o feminino, seu Outro abafado, soterra-se.

Diante dessas reflexões, lança-se outra vez a pergunta: Quem é Sandro Lanari? É possível, com intenção meramente interpretativa, dizer tudo que o narrador não diz, mas que podemos vislumbrar de sua subjetividade: Sandro é um homem primitivo, de natureza espiritual tosca e insensível, tem uma visão “míope” do mundo e da realidade, sem conexão com o universo feminino. Talvez nunca se tenha deixado marcar ou tocar pelo feminino – ou então soterrou essa alteridade; nesse sentido, é um homem sem paixão, sem afetividade, um ser incompleto. Sua vinda ao Brasil ocorre menos por motivações espirituais decorrentes da alteridade que por covardia: fugia de seu fracasso artístico, de sua mediocridade, da fotografia, fugia de Nadar. A partir do seu olhar de estrangeiro, acrescido

---

<sup>25</sup> Os conceitos de paródia, paráfrase e estilização adaptados a esta análise são considerados no sentido de que Sandro reafirma ou aprimora a ideologia e o modelo estético e humano de Curzio, enquanto Nadar perverte, antagoniza frontalmente com tal modelo. SANT’ANNA, Affonso Romano de . Paródia, Paráfrase & Cia.. São Paulo: Ática, 1999.

de sua tosca imaginação e percepção do mundo, acreditava que o Brasil era uma selva onde felizmente não havia ainda chegado a fotografia:

mas soube, decepcionado, que Porto alegre infestava-se de fotógrafos retratistas e, por cúmulo, todos italianos: Terragno, Caligari, Carducci, Lucchese, Ferrari. Julgava que no Brasil a fotografia não fosse desenvolvida (p.53).

Praticamente nada nele movia-se por paixão no sentido profundo. A única atitude próxima a uma ação é, na verdade, reação ao efeito da alteridade de Nadar que surge precisamente pela arte fotográfica. É uma forte marca da presença de Nadar, do contato inexorável. É quando seu ser entra em ebulição, mas como ele não tem ferramentas suficientes para lidar com tal efeito, como não conhece os códigos para ingressar no mundo da arte, opta pelo caminho errôneo, ou seja, começa sua errância na busca daquilo que somente poderia estar dentro de si mesmo a partir de um processo de aperfeiçoamento. É assim que chega ao Brasil.

A partir da afirmação de que Sandro é um ser incompleto, ancorada inicialmente no adjetivo “atlante”<sup>26</sup>, utilizado pelo narrador, adensa-se a idéia da incompletude na passagem: “Deram-lhe um fardamento **pela metade**”(p.126. Grifo nosso), reforçado na sentença do “velho professor, de boné e cachimbo com forninho de roseira [...] e com olhos de sábio” — personagem (quase) isento, pois ignorante da problemática de Sandro que pondera: “É o retrato de um homem, mas é impossível formá-lo por **inteiro**”(p.181).

---

<sup>26</sup> *Atlante* tanto pode denotar gigantesco ou forte, como estático (em arquitetura, cada uma das figuras de homens que servem de colunas) o que representaria a sua estagnação evolutiva. Por outro lado, a simbologia de Atlântida — reino perdido ou submerso — ganha espaço na análise se considerarmos a perspectiva platônica da lenda que a considerava cidade ideal, habitada por semi-deuses filhos de Posêidon e que teve sua Idade de Ouro, até que o elemento divino começou a diminuir em seus habitantes, passando a dominar o caráter humano, o que os deixou vulneráveis a ira de Zeus. A “originalidade simbólica de Atlântida está na idéia de que o paraíso reside na predominância em nós de um elemento divino. Não por acaso, isso sugere a idéia de que tanto o paraíso como o inferno estejam basicamente dentro de nós mesmos. O tema da Idade de Ouro remete naturalmente ao apogeu das artes plásticas picturais na Itália, em um tempo de remonta a seus ancestrais paternos (ou à antiguidade romana mesmo), pois ao tempo de Curzio Lanari (meados do Sec. XIX) o centro cultural das artes já havia deslocado seu eixo para a França. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

Longe de uma visão maniqueísta da velha batalha entre o velho e o novo e entre a tecnologia e a arte clássica<sup>27</sup>, o autor coloca ênfase sutil no elemento humano. Garantia dessa forte impressão é a inserção de um terceiro personagem, secundário e fundamental – o jovem pintor brasileiro recém retornado da Itália – que surge para desequilibrar a polaridade entre Sandro, como alegoria da mediocridade artística no plano pessoal, e Nadar com sua genialidade. O conflito inicial é entre dois elementos do Velho Mundo, e nele o Brasil só é cogitado como cenário contingencial, remetendo, assim, a espaços culturais de paradigmas artísticos anteriores, em tempos também diferentes, mas seqüenciais: a Antigüidade e o Iluminismo. O que entendemos como terceiro elemento/personagem funciona como uma “piscadela de olho ao leitor” que permite duas orientações não excludentes da análise. De uma parte é sinal dos novos tempos: trata-se de um pintor brasileiro cuja obra provoca em Sandro o mesmo efeito que a foto de Nadar. O jovem, “diziam os jornais”, acabara de “voltar da Itália, de uma bolsa de aperfeiçoamento em artes”(p.168)<sup>28</sup>. Com isso o autor, além de deslocar todos os índices da polêmica Sandro/Nadar, Itália/França, promove a inserção do Brasil na rota dos novos paradigmas em arte. Concentra no elemento humano a questão nuclear da criação estética. Aquilo que Sandro via na mulher do quadro feito pelo jovem pintor brasileiro era o que ele não conseguia. Ali estava a vida que vira em Sarah, estava a “centelha de atrevimento” que recusara captar na foto de Violeta, ali estava “a presença e a intenção do autor”, que recusou assumir quando pronunciou “a frase que seria sua condenação ao anonimato”(p.43), dirigindo-se a um “cliente” que queria um retrato: “Como o senhor gostaria?” Numa circularidade vertiginosa, a narrativa amarra início e fim, quando o leitor, ao retornar ao texto, descobre que o destino de Sandro estava traçado desde

---

<sup>27</sup> BENJAMIM, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: Sociologia, textos escolhidos. [Org. Flávio Kothe]. São Paulo: Ática, 1991.

<sup>28</sup> BERTHIER, O. Cit. “Roma é o grande cadinho de nossos valores de identidade, individuais e coletivos. Se todos os caminhos levam até lá, é porque ir até lá ajuda a compreender quem somos, de onde viemos, para onde vamos p.198”. Como considerava Stendhal, Itália é a terra nutriz das artes p. 211.

a primeira frase no livro: “Embora os **descaminhos** futuros, Sandro Lanari nasceu pintor”. Descaminhos que pode dar-nos a idéia de que sua vida foi um grande equívoco; portanto, não se trata de técnica, não se trata de um país em especial, nem de uma época: o grande diferencial será sempre o elemento humano, na sua capacidade de assimilação, seleção e aprimoramento das tradições e aperfeiçoamento do espírito no contato com outras realidades.

Delineando algumas conclusões para além do texto

Buscamos a definição de identidades psicológicas, mas para concluir que a síntese de domínio de técnica, assimilação consciente da tradição estética e presença humana do pintor/artista brasileiro são evidências claras de que, pela perspectiva do narrador, na sua forma de relacionar-se com o Outro ou com outras realidades, já é tempo de abandonar a velha defensiva em evidenciar as diferenças, em recusar as heranças européias como forma de superação ao fantasma da dependência cultural. O contato, a intersecção entre duas culturas — alteridade e exotismo — duas tradições, duas formas de representação, duas consciências divergentes ou meramente diversas — alteridade e intimidade poética — na era da mundialização, somente se apresenta assimilada de forma produtiva como transgressão. Não há perda ou eliminação do antigo, mas sim a incorporação do novo, como ultrapassagem de fronteiras e geografias simbólicas, visando o estabelecimento de outras comunidades. O artista brasileiro de *O pintor de retratos* encarna perfeitamente essa consciência, a alteridade no sentido em que, dominando a consciência de si, sem abrir mão do seu Mesmo, frequenta outras geografias espaciais e simbólicas, assimila o que lhe interessa e retorna ao seu ponto de origem revitalizado, ampliado – circunstância que lembra um pouco a concepção stendhaliana na *História da pintura na Itália*:



o poeta, o pintor, o músico emanam diretamente da fermentação sociológica de um dado momento, a qual determina o estado das mentalidades, tanto quanto é determinada por ele, não por uma relação de causalidade mecânica, mas por efeito de **inseminação difusa**<sup>29</sup>.

Essa inseminação, ao nosso ver, processa-se através das relações de alteridade, as quais podemos identificar nas diversas produções artísticas, pois no intervalo fértil entre semelhança e alteridade se estabelecem trocas sistemáticas com boas chances de nos entregar verdades não apenas a respeito do Outro, mas de nós mesmos e que, nessa obra de Assis Brasil, está ilustrado de forma densa e convincente.

---

<sup>29</sup> BERTHIER, Philippe. Op. cit.. p.211. Grifo nosso.