

O PINTOR DE RETRATOS, DE ASSIS BRASIL UMA HISTÓRIA LITERÁRIA DA FOTOGRAFIA

THE PAINTER OF PORTRAITS, BY ASSIS BRASIL A LITERARY HISTORY OF PHOTOGRAPHY

JULIANA MANTOVANI*
juliana.mantovani@ifb.edu.br

AMANDA ARAUJO*
amandakaren196@gmail.com

Neste artigo nos propomos a analisar a história da fotografia recontada literariamente no romance *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. Por meio da trajetória de Sandro Lanari, um jovem pintor retratista que tenta se equilibrar diante da modernidade e do advento da fotografia, o autor traça um retrato histórico e social do século XIX, resgatando conflitos e questões artísticas que sucederam a invenção fotográfica, como o declínio dos pintores retratistas e o embate entre pintores e fotógrafos. Nesse estudo, portanto, partindo do enredo da obra, demonstraremos o modo como a história da fotografia e a literatura se relacionam, concluindo que é impossível tratar desse romance sem nos deparar com o tema e os mecanismos que envolvem o processo fotográfico. Buscaremos demonstrar que, apesar da ausência material de imagens, trata-se de uma obra fotoliterária, considerando que a fotografia desempenha papel estruturante na narrativa.

Palavras-Chave: literatura; fotografia; *O Pintor de Retratos*; fotoliteratura, história da fotografia.

In this article we propose to analyze the history of photography retold literally in the novel *O pintor de retratos*, by Luiz Antonio de Assis Brasil. Through the trajectory of Sandro Lanari, a young portrait painter who tries to balance himself in the face to the modernity and the advent of photography, the author draws a historical and social portrait of the nineteenth century, recovering conflicts and artistic issues that succeeded the photographic invention, as the decline of portrait painters and the clash between painters and photographers. In this study, therefore, starting from the plot of the work, we will demonstrate how the history of photography and the literature relate, concluding that it is impossible to deal with this novel without encountering the theme and mechanisms that involve the photographic process. We will try to demonstrate that, despite the material absence of images, it is a photoliterary work, considering that photography plays a structuring role in the narrative.

Keywords: literature; photography; *O Pintor de Retratos*; photoliterature, history of photography.

* Doutora em Literatura, Docente de Ensino Superior, Instituto Federal de Brasília Campus São Sebastião, Brasília, Brasil. ORCID: 0000-0001-8362-1416

* Estudante de Letras Língua Portuguesa (Ensino Superior), Bolsista de Programa de Iniciação Científica (CNPq/IFB), Instituto Federal de Brasília Campus São Sebastião, Brasília, Brasil. ORCID: 0000-0003-2592-5838

Data de recepção: 2021-05-21
Data de aceitação: 2021-20-13
DOI: 10.21814/2i.3438

1. Entrecruzando História e Ficção: o pintor diante do tempo

Já no primeiro momento do romance *O Pintor de Retratos* (2002), de Assis Brasil, conhecemos as origens do personagem principal: na cidade de Ancona, Curzio Lanari, pai de Sandro, ensinou ao filho todos os métodos necessários para ser um bom pintor. Descendente de uma antiga linhagem de pintores retratistas italianos seu destino já estava traçado: deveria seguir a profissão do pai.

Ao chegar em Paris, Sandro Lanari é levado a uma constatação:

Em Paris não era famoso nem Monet, nem Manet, nem Pissarro, nem Degas, nem outros que viriam a habitar os museus do globo. Famoso era Nadar. A febre era Nadar. Todos saudavam Nadar. Não era pintor, mas fotógrafo. (Assis Brasil, 2002, p. 20)

Na grande cidade, era um fotógrafo quem obtinha grande fama, não o pintor. Logo, Sandro viu-se diante de ambições frustradas e, percebeu-se em um contexto difícil para os pintores retratistas. Afinal, na segunda metade do século XIX,

Paris regurgitava de pintores de retratos, todos morrendo de fome. A moda era o retrato fotografado. A moda era Nadar e seus congêneres. [...] Os retratos pintados perderam a razão de ser. As paisagens não, pois nenhum fotógrafo alcançaria apreender a Arte que se ocultava nos ramos de uma árvore (Assis Brasil, 2002, p. 41)

A situação de declínio vivida pelo personagem de Assis Brasil é tratada em tom factual pelo teórico Walter Benjamin, em “Pequena história da fotografia” (1987):

No momento em que Daguerre conseguiu fixar as imagens da camera obscura, os técnicos substituíram, nesse ponto, os pintores. Mas a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem e sim o retrato em miniatura. [...]. (Benjamin, 1987, p. 97)

Em *O Pintor de Retratos*, Sandro Lanari vê-se, então, vítima de uma nova modernidade da qual ele não faz parte e que também não compreende.

Esse cenário originou-se de uma série de demandas sociais que sucederam o século XVIII e XIX, discutida por Annateresa Fabris no capítulo intitulado “A invenção da fotografia: repercussões sociais” (1991). Segundo a autora, a nova Era, caracterizada pela produção industrial, trouxe outras exigências ao cenário já existente, “face a uma demanda cada vez maior, a produção de imagens vê-se obrigada a pautar-se por novos requisitos: exatidão, rapidez de execução, baixo custo, reprodutibilidade” (Fabris, 1991, p. 12). Por isso, tornam-se cada vez mais necessários métodos que satisfaçam esses quatro pontos. O primeiro método de reprodução de imagens visuais foi a litografia, descoberta por Alois Senefelder, na qual o “desenho original e o desenho impresso são praticamente idênticos” (Fabris, 1991, p. 12). Ademais, o referido processo era de baixo custo e de fácil reprodução (Fabris, 1991, p.12).

Na França de 1839, Daguerre e Niepce anunciaram a invenção do daguerreótipo, que transformaria de vários modos a concepção da realidade e de arte. O daguerreótipo é um sucesso e satisfaz as exigências anteriormente mencionadas, uma vez que obtém uma “representação precisa e fiel da realidade”, além da imagem “ser nítida e detalhada” e “acessível a todos, permitindo uma ampla difusão” (Fabris, 1991, p. 13). Além disso, o custo de produção das imagens fotografadas é reduzido, mais barato em relação ao retrato pintado, o que permite a concorrência com os retratos pintados (Fabris, 1991, p.14). O resultado era um uma imagem única, impossível de ser reproduzida.

Tendo em vista os aspectos até aqui analisados, percebemos que essa modernidade, proporcionada pelo advento da fotografia, não atingiu somente o desatento personagem do romance *O Pintor de Retratos*, mas também uma geração inteira de pintores retratistas que aos poucos iriam sucumbir à Revolução Fotográfica. Assim, colocando em pauta os conflitos de Sandro Lanari, Assis Brasil proporciona ao leitor um retrato histórico dos conflitos e dilemas que sucederam a invenção fotográfica.

A narrativa tomará uma nova dimensão quando, em um determinado momento, o pintor avista uma fotografia da jovem atriz Sarah Bernhardt em uma vitrina e apaixona-se pelo rosto da moça captado na imagem. Na fotografia era possível enxergar a psicologia do modelo, algo que ele tanto almejava em suas pinturas. Tratava-se de uma foto de Nadar, um grande fotógrafo que ele ainda não conhecia.

No romance, temos uma pequena biografia de Félix Nadar, um artista que exerceu grande influência na história da fotografia. Assis Brasil apresenta ao leitor essa figura histórica por meio de trechos como:

[...] Franqueara seu atelier para que os primeiros impressionistas fizessem uma exposição, quando os salões oficiais os rejeitavam. Instalara-se por primeiro no boulevard des Capucines, mais tarde na rue d'Anjou, e passava por louco genial. A fama de insanidade obtivera-a ao fotografar a bordo de um balão de hélio de 6.000 metros cúbicos, Le Géant. Foi a primeira foto aérea do mundo. (Assis Brasil, 2002, p. 20)

Sua fama de gênio, entretanto, veio dos retratos. Todos se submetiam às suas objetivas: escritores, poetas, cientistas, músicos, filantropos, imperadores destronados e reinantes, ministros. Também belas mulheres desnudas [...] Mesmo o irritadiço Baudelaire, que dissera ser a fotografia capaz de arruinar o que restava de divino no espírito francês, mesmo Baudelaire posou para seu amigo Nadar. (Assis Brasil, 2002, p. 21)

Ainda fascinado, o pintor resolve procurar Nadar e pede que faça uma foto sua. É exatamente nesse momento da narrativa que Assis Brasil transfere uma figura histórica para o plano fictício: ao transformar o célebre fotógrafo Nadar em personagem e o seu herói romanesco em pintor e fotógrafo, o autor permite que o romance recontasse ao leitor a história da fotografia, literariamente conectada às ações e às percepções do protagonista que caminha para e através dela.

No livro, Sandro não se reconhece na foto tirada por Nadar. Muito pelo contrário, ela o fez ver-se como um Outro, alguém estúpido e ignorado, tal qual a visão que Nadar formulara dele após a sua análise psicológica. Enfurecido, ele passa a odiar todos os fotógrafos retratistas, principalmente Nadar. Incapaz de perceber a subjetividade presente no processo fotográfico, o valor que Sandro Lanari atribuía à fotografia era comum entre a grande massa do século XIX: para eles, o retrato fotográfico era uma cópia fiel do real, um produto objetivo e industrial, incapaz de imprimir a subjetividade e por isso não compreendido como objeto de arte. Essa questão é tratada por Camila Gonzatto da Silva no artigo “O papel da fotografia no romance *O Pintor de Retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil”. A citação de Philippe Dubois que Silva apresenta, sobre o lugar que a fotografia e a pintura ocupavam no imaginário popular, deixa claro o pensamento da época:

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

fundamenta o ponto de vista comum, a doxa, o saber trivial sobre a foto. (Dubois, 1993 *apud* Silva, 2013, p. 162)

Portanto, à pintura era reservado o lugar da individualidade, da subjetividade e, conseqüentemente, o valor de arte.

Após todos os eventos traumáticos, o pintor decide partir rumo ao Brasil com a ânsia de obter algum sucesso, além do desejo de que no país a fotografia ainda não tivesse chegado. Essa decisão de Sandro revela-nos mais uma vez que a fotografia funciona como um desencadeador de ações do personagem que é guiado por meio dela e das ideias que ela acarreta.

1.1 Um pequeno retrato literário de Porto Alegre do século XIX

Ao chegar no Brasil, no segundo momento da narrativa, nosso pintor de retratos encontra-se em meio a uma típica cidade brasileira em meados do século XIX. Contudo, Sandro não previu que, em Porto Alegre, o daguerreótipo havia desembarcado antes dele.

Com o intuito de compreender a chegada da fotografia no Brasil, Tadeu Chiarelli (2005) no artigo intitulado “História da arte, história da fotografia no Brasil século XIX: algumas considerações”, esclarece que, no período do século XIX, as tendências artísticas instaladas na Academia Imperial de Belas Artes prezavam pela estética do realismo e do naturalismo, além de estarem pautadas sob valores de um projeto civilizatório, conservador e de culto à arte grega (Chiarelli, 2005, p.3). Apesar das concepções vigentes, a inserção da fotografia no Brasil coube a D. Pedro II, fato esse que favoreceu a recepção do invento pela Academia. O monarca, tendo o título de “protetor da Academia, seria considerado o primeiro fotógrafo brasileiro e, sem dúvida, o grande colecionador de fotografias no Brasil até a atualidade” (Chiarelli, 2005, p. 5). Nessa perspectiva, Chiarelli ainda declara que

As inclinações do monarca pela fotografia (e, portanto, por tudo o que ela significava: objetividade, clareza, captação do entorno etc.) e também pela pintura de paisagem devem ter ajudado o grupo de artistas ligados ao Imperador (entre eles, Araújo Porto Alegre) a considerarem a fotografia de maneira diferente da que consideravam a litografia. Afinal todo este interesse de D. Pedro II podia servir de índice do gosto geral da elite brasileira da época, fato que não podia ser negligenciado. (Chiarelli, 2005, p. 5)

Fica claro, assim, que o mecenato de D. Pedro II foi essencial para estimular o interesse da elite brasileira pela fotografia.

Em “Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais” (2014), a professora Lilia Moritz Schwarcz esclarece que “[...] o monarca não só colaborou com a entrada da fotografia no país, como ele próprio foi fotógrafo e se fez fotografar. D. Pedro se reinventaria dessa maneira, assim como incentivaria a vinda de muitos profissionais do ramo” (Schwarcz, 2014, p. 206). Ademais,

O monarca costumava inclusive afirmar, no Brasil e no exterior, que se as demais monarquias preferiam imortalizar sua imagem oficial a partir de retratos a óleo – por conta da durabilidade da pintura e dos formatos amplos e generosos das pinturas acadêmicas –, **já ele aderiria ao novo invento: a fotografia, a qual, de alguma forma, converteu-se em sinônimo dessa era ligeira e dada a todo tipo de modernidade.** Por isso, **a história da fotografia no Brasil permaneceria por muito tempo atrelada à monarquia**, da mesma maneira que a Família Imperial converteu-se em objeto dileto dos retratos desses profissionais. **Muitos deles eram tão ligados a ela que conseguiam ampliar sua clientela a partir dos vínculos que estreitavam com o soberano. Daguerreótipos, *cartes de visite*,**

fotos, estereoscopias... todo suporte servia para multiplicar a presença da monarquia por todo o território. (Schwarcz, 2014, p. 206, grifos nossos)

Percebemos que a recepção brasileira ao advento da fotografia foi positiva: o país, ansiando pela modernidade, rapidamente permitiu a difusão do invento de Daguerre nas grandes cidades. É justamente nesse cenário tratado por Chiarelli e Schwarcz que o personagem principal de *O Pintor de Retratos* se insere, embrenhando-se na história da fotografia e da cidade de Porto Alegre do século XIX, concomitantemente.

Retornando ao romance, notamos que, após desembarcar, Sandro Lanari espanta-se com a quantidade de negros nas ruas, realidade incomum para alguém recém chegado da Europa. Imediatamente ele fica sabendo da existência de um pintor de retratos na cidade: Alcides. Sandro considera os seus retratos malfeitos e chega à conclusão de que “Alcides era inofensivo” (Assis Brasil, 2002, p. 52). Entretanto, descobre também que a fotografia já chegara ao Brasil e que Porto Alegre estava “infestada” de fotógrafos retratistas, todos italianos. Segundo Boris Kossoy (2014), em *Fotografia e História*, nos primeiros momentos da fotografia no Brasil e na América Latina, a atividade fotográfica era predominantemente realizada por fotógrafos estrangeiros em busca de um território comercial aparentemente promissor. Inicialmente itinerantes, após o progresso econômico atingido na segunda metade do século, a urbanização das cidades e a chegada do cartão de visita os fotógrafos se estabelecem, nas palavras desse teórico,

[...] a clientela aumentaria sensivelmente em número, o que daria ensejo ao aumento significativo de estabelecimentos fotográficos. Prevaleceria, no entanto, a presença marcante de fotógrafos estrangeiros – fato que se verificou também em outros países latino-americanos – com suas clientelas asseguradas, já então radicados de forma mais efetiva. (Kossoy, 2014, p. 161)

Essa realidade é observada no livro de Luiz Antonio de Assis Brasil: em Porto Alegre, o fotógrafo italiano Carducci era bem sucedido.

Durante a Revolução Federalista, Sandro é capturado por homens fardados e obrigado a servi-los como fotógrafo de guerra, “fotógrafo da Quinta Unidade Legalista” (Assis Brasil, 2002, p. 125). Os conhecimentos adquiridos no ateliê de Carducci foram essenciais para seu sucesso como fotógrafo de guerra. Sandro capturou uma foto no momento em que um homem prisioneiro estava para ser degolado e, acreditando ser a sua maior obra, nomeou-a “Foto do Destino”. Esse acontecimento foi extremamente importante para o personagem, que se sentiu satisfeito pela primeira vez com sua obra de arte.

O pintor de retratos torna-se então um fotógrafo, assim como muitos outros de sua época. Desse modo, ele encarna a classe daqueles profissionais que trocaram a pintura pela fotografia devido à necessidade de subsistência, pelo lucro e não por afeição. Com a nova profissão, Lanari conseguiu uma vida estável financeiramente, além de tornar-se conhecido pelas suas técnicas, dentre as quais observamos uma em que há o completo cruzamento da pintura e da fotografia, isso porque “Sandro fez imprimir cartões de papelão rígido em que colava as fotos, que eram de cor sépia, para seguir a moda. Pintara, como cenários, belas imagens de florestas, ruínas de templos gregos e nenúfares, deixando-os à escolha do cliente” (Assis Brasil, 2002, p.153). Em seu capítulo, Annateresa Fabris (1991) conclui que a fotografia era submetida a operações de retoque e coloração, principalmente por “miniaturistas e pintores de segunda linha, que recebem as informações necessárias do fotógrafo” (Fabris, 1991, p.22). Sandro utilizaria as habilidades de pintor nesse empreendimento. E, também, traria novidades ao país atrasado:

Foi o primeiro a instituir em Porto Alegre o sistema *carte de visite*, já abandonado na Europa: com uma geringonça dotada de quatro objetivas, tirava simultaneamente quatro fotos do mesmo

modelo. Depois, recortava o papel em quatro partes e colava-os nos cartões. Isso diminuía os custos. Também pôs em moda o luxo dos retratos em lenços de cambraia, que as pessoas deixavam à mostra quando se assoavam. (Assis Brasil, 2002, p. 153)

Quase rico e famoso em toda a cidade, Nadar e a fotografia de Sarah Bernhardt continuavam a perturbá-lo. Com a morte do pai, retorna a Paris ensejando provar para o grande fotógrafo que ele não era um tolo, muito pelo contrário, já que fora autor de uma fotografia artística, a “*Foto do Destino*”. Ao lhe mostrar a foto, entretanto, Nadar repudiava, alegando tratar-se de “um ato de barbárie” (Assis Brasil, 2002, p.178).

2. A “Foto do Destino”: éfrase fotográfica da morte

Em *O Pintor de Retratos* parece existir uma relação intrínseca entre o registro da imagem e a eternização do ser e a sua morte. O personagem depara-se com o tema em várias ocasiões, mencionadas anteriormente: em uma delas, ele pintou o retrato de um homem morto e, na outra, capturou uma foto de um prisioneiro de guerra no momento de sua brutal execução.

Nesse sentido, é possível ainda determinar que, no livro, as relações entre texto e imagem ocorrem *in absentia*, de acordo com a tipologia proposta por Bernard Vouilloux (1994). Acerca dessa proposição Márcia Arbex esclarece que nessa relação “há a ausência material da imagem que o texto evoca” (Arbex, 2006, p. 53), ao contrário da relação *in praesentia* na qual texto e imagem estão sob o mesmo suporte.

Fica claro, dessa forma, que, na concepção de Sandro Lanari, a “Foto do Destino” tornou-se uma grande obra artística por registrar os últimos momentos de um homem, algo que seria levado por toda a eternidade, um atestado de sua existência. Além disso, o título da fotografia reflete o pensamento do personagem que gritara “não!” no momento da degolação: nada poderia mudar um destino traçado, nem mesmo o fotógrafo. A imagem, assim, eternizaria aquele sujeito executado. Tempos antes, fora essa mesma particularidade que impressionara o personagem ao pintar um homem morto um dia antes do enterro. A pintura, bem como a foto, serviria como memória daquele que existiu, afinal, o personagem chega à conclusão de que “o retrato pintado revivia um morto” (Assis Brasil, 2001, p. 107). Por isso, vida, morte e memória permeiam as artes de Sandro.

Apesar da ausência de imagens físicas em *O Pintor de Retratos*, é permitido ao leitor a “visualização” da “Foto do Destino” através de uma éfrase fotográfica. Entendemos por éfrase (*ekphrasis*) a descrição literária de uma imagem no texto. A referida categoria é discutida por Miriam de Paiva Vieira (2017) em “Éfrase arquitetônica: um modelo interpretativo”, nesse artigo, encontramos a definição ampliada de Claüs Clüver que considera-a como uma “representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas numa mídia visual não-cinética” (Clüver, 2016 apud Vieira, 2017, p. 244). Por meio dessa breve introdução podemos assumir que a fotografia tirada por Sandro Lanari se tornará visível:

Traziam mais um para ser morto. Era um homem forte, apolíneo. Seus músculos rasgavam as costuras. Mandaram que se abaixasse. Como relutasse, sujeitaram-no, colocando-o de joelhos. Latorre se preparava.
-Não! – Sandro destapou-se, levantou o braço, gritou. – Não!
Latorre suspendeu o movimento. Hirto de terror, o prisioneiro fixava a câmara.
Deu-se uma aberta de sol. Sandro tirou o obturador, fechou-o. E num único gesto, Adão Latorre degolou o prisioneiro. (Assis Brasil, 2002, p. 135)

Em outro trecho, no momento da revelação fotográfica, daquela descrição da imagem que começa a se formar na chapa mergulhada no líquido revelador, a éfrase fotográfica se faz nítida: “A gigantesca figura de Adão Latorre dominava. À sua frente, ajoelhado, o prisioneiro lançava um olhar à câmara, e teria nos ouvidos o “não!” ao ser executado, o “não!” de Sandro” (Assis Brasil, 2002, p. 137). Nessa éfrase, o *visível* da descrição verbal procura tornar *visível* a imagem com que Sandro se depara na chapa: a do prisioneiro para sempre impotente, imobilizado na iminência de ser executado, a do prisioneiro que lança eternamente seu olhar para a câmera.

Roland Barthes em *A Câmara Clara: notas sobre a fotografia* (1984) traz justamente alguns questionamentos sobre os assuntos aqui abordados. Para ele, a relação vida e morte estão presentes na fotografia, que se revela a nós como “imagem viva de uma coisa morta” (Barthes, 1984, p. 118).

Sob esse viés, a “Foto do Destino” também demonstra a presença e atuação de Sandro como fotógrafo de guerra, afinal, o “não!” proclamado ressoaria para sempre no olhar do degolado. Ademais, pela foto saberíamos do desfecho do prisioneiro: não demoraria para que estivesse morto. Essa ante (ou pré) visão da morte é evidenciada também por Barthes. Ao refletir sobre a fotografia de sua mãe criança, ele olha para um passado em que a mãe ainda vive, no entanto, sabe-se daquilo que iria acontecer em um “futuro anterior”, logo “a fotografia me diz a morte no futuro [...]. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer [...]. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe” (Barthes, 1984, pp. 141-142).

Sandro Lanari fotografou vários momentos da Revolução Federalista. A fotografia, de modo geral, desempenhou um importante papel em conflitos. Em campos de batalhas, o dispositivo fotográfico foi essencial para registrar todos os horrores ocorridos. Muitas vezes, as fotos eram utilizadas em reportagens militares como instrumento de propaganda do Estado, conforme Fabris (1991, p. 24). Essa foi, inclusive, a função atribuída a Lanari: “o trabalho era registrar o teatro das operações. Iriam mandar as fotos para o Presidente do Estado” (Assis Brasil, 2001, p. 133). Em realidade, as fotos tiradas durante as primeiras coberturas eram, em sua maioria, posadas. O fato é explicado pelo aparato pesado e de difícil movimentação (Fabris, 1991, p. 25). Desse modo, a captura da morte em curso era tarefa extremamente difícil. No romance, Adão Latorre, o degolador, trouxe o prisioneiro até o fotógrafo, ali, “todos esperavam, estáticos e intrigados” (Assis Brasil, 2002, p. 134). pelos movimentos de Sandro. Com o avanço da modernidade, os dispositivos fotográficos se aperfeiçoaram e a situação mudou drasticamente, porquanto, “agora, guerras são também imagens e sons na sala de estar” (Sontag, 2003, p. 20), conforme afirma Susan Sontag no livro *Diante da Dor dos Outros* (2003). Nele, a autora traz questões pertinentes sobre morte, dor e fotografia de guerra. Interessante é a conclusão dessa crítica de que “Captar uma morte no momento em que ocorre e embalsamá-la para sempre é algo que só as câmeras podem fazer, e fotos tiradas em campanha no momento (ou imediatamente antes) da morte estão entre as fotos de guerra mais festejadas e mais frequentemente reproduzidas” (Sontag, 2003, pp. 52-53).

Essas relações resultam em outras associações comuns com a fotografia, a exemplo da associação entre câmera e arma. Disparo, mirar, além de alvo, gatilho e caça, são exemplos de termos que fazem parte tanto do vocábulo referente às armas de fogo, quanto ao vocábulo empregado no uso do dispositivo fotográfico. Sontag evidencia o fato no trecho abaixo, constatando que

Não existe guerra sem fotografia, observou o notável esteta da guerra Ernst Jünger em 1930, refinando dessa maneira a **irreprimível identificação da câmera com a arma: “disparar” a máquina fotográfica apontada para um tema e disparar a arma apontada para um ser humano. Guerrear e fotografar são atividades congruentes: “É a mesma inteligência, cujas armas de**

aniquilação são capazes de localizar o inimigo com exatidão de metros de segundos”, escreveu Jünger, “que se empenha a fim de preservar o importante acontecimento histórico em detalhes nítidos”. (Sontag, 2003, p. 58, grifos nossos)

O fotógrafo caça seu alvo assim como um atirador. Ele mira, aperta o botão da câmera que funciona como um gatilho e dispara o dispositivo, capturando uma foto. Sob essa mesma perspectiva, no primeiro capítulo de *Sobre a fotografia* (2004), Sontag diz que a associação trata-se de uma metáfora. Além disso, é importante notar que “Quando temos medo, atiramos, mas quando ficamos nostálgicos, tiramos fotos” (Sontag, 2004, p. 25).

Considerando as análises aqui empreendidas, podemos compreender a opinião de Nadar a respeito da “Foto do Destino”. Ao contrário da visão de Sandro Lanari, para o grande fotógrafo a fotografia não tratava-se de uma obra arte, longe disso, ele abominava-a justamente por considerar que ninguém deveria ser fotografado à beira da morte, isso era “um ato de barbárie [...] um ato imbecil e torpe.” (Assis Brasil, 2002, p. 178). Sobre tal assunto, a própria Susan Sontag parece estar em contradição: ora declara a importância das fotos de barbárie, ora as critica violentamente. Não é, no entanto, de nosso interesse o aprofundamento dessa temática nesses estudos.

3. Uma obra fotoliterária

No percurso das pesquisas que deram corpo a este artigo, caminhamos a cada instante pela história de vida do personagem Sandro Lanari que está entrelaçada com a verdadeira história da fotografia. Verificamos que é impossível tratar de *O Pintor de Retratos* sem nos deparar com o tema e os mecanismos que envolvem o processo fotográfico. Desse modo, consideramos, a partir de nossas análises, que a fotografia desempenha um papel estruturante na narrativa construída por Luiz Antonio de Assis Brasil.

Nessa compreensão, no que concerne especificamente aos estudos fotoliterários, na perspectiva de Jean-Pierre Montier (2008), o fenômeno fotoliterário tem por intento a defesa de que “o advento da fotografia – como imagem de poderes singulares, como paradigma do fato memorial, como objeto poético e anti-poético – terá sem dúvida orientado a constituição de grandes obras da literatura dos dois últimos séculos”¹ (Montier, 2008, p. 11). A este propósito, Philippe Ortel (2002) considera que a fotografia inseriu-se desde seu invento em diversos setores artísticos, políticos e sociais. A literatura, portanto, não escapou de suas influências; ela se tornou em diversos casos, inclusive, um elemento das narrativas literárias, seja temática ou estruturalmente. Caso esse que podemos verificar no livro aqui analisado, uma vez que a fotografia se configura como um elemento desencadeador de ações.

Por isso, consideramos adequado analisar essa obra pelo viés da Fotoliteratura, conceito que, segundo descreve Montier (2015), que engloba as conjunções artísticas que de algum modo ligam “a produção literária com a imagem fotográfica, os processos de fabricação específicos que a caracterizam e os valores (semióticos, estéticos, etc.) que ela infere”² (Montier, 2015, p.20). As obras fotoliterárias recobrem e se configuram, portanto, como produções materialmente ilustradas com fotografia coladas junto ao texto e também aquelas narrativas que surgem de imagens fotográficas ou mesmo aquelas em

¹ Tradução nossa, conforme o original: “l’advenue de la photographie – comme image aux pouvoirs singuliers, comme paradigme du fait mémoriel, comme objet poétique et anti-poétique – aura sans doute orienté la constitution d’œuvres majeures de la littérature de ces deux derniers siècles”.

² Tradução nossa, conforme o original: “la production littéraire avec l’image photographique, les processus de fabrication spécifiques qui la caractérisent et les valeurs (sémiotiques, esthétiques, etc.) qu’elle infère”.

que, como no romance analisado, os procedimentos e noções associados à fotografia e a história da fotografia desempenham um papel estrutural.

Tendo em vista, assim, a leitura e as análises que desenvolvemos nestes estudos, consideramos, por fim, que o romance *O Pintor de Retratos*, de Assis Brasil, é uma obra fotoliterária em que, apesar da ausência de fotografias físicas, a fotografia é um elemento fundamental, conforme nossas investigações nos permitiram constatar e demonstrar. Mesmo em ausência, uma imagem fotográfica pode desencadear ações e guiar o curso de uma narrativa, como foi possível perceber nessa história literária da fotografia contada por meio do personagem Sandro.

REFERÊNCIAS

- Arbex, M. (org.). (2006). Poéticas do visível: uma breve introdução. In *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós Graduação em Letras: estudos literários. Faculdade de Letras: Ed. UFMG.
- Assis Brasil, L. A. de. (2002). *O Pintor de Retratos*. 4.º ed. Porto Alegre: L&PM.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1987). Pequena história da fotografia. In *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*, volume 1. Tradução Paulo Rouanet, 3.ª edição. São Paulo: Brasiliense.
- Chiarelli, T. (2005). História da arte, história da fotografia no Brasil século XIX: algumas considerações. In *ARS*, São Paulo, 3(6).
- Fabris, A. (org.). (1991). A invenção da Fotografia: Repercussões sociais. In *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Fabris, A. (2001, julho/dezembro). A sombra de Nadar. In *Alea: Estudos Neolatinos*. Programa de Pós-Graduação em Letras neolatinas/Faculdade de Letras. UFRJ, Rio de Janeiro, 4(1).
- Kossov, B. (2014). *Fotografia & História*. 5.ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Montier, J-P., Louvel, L., Méaux, D., Ortel, Ph. (dirs.) (2008). *Littérature et Photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Montier, J-P. (dir.) (2015). *Transactions photolittéraires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Ortel, Ph. (2002). *La Littérature à l'ère de la Photographie: Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- Pommier, É. (2007). Introdução: Retratar. In Basílio, K., Torres, M., Morão, P., Amado, T. (orgs.), *Concerto das Artes* (pp. 165–185). Porto: Campo das Letras.
- Schwarcz, L. M. (2014). Lendo e agenciando imagens: O rei, a natureza e seus belos naturais. *Sociologia & Antropologia*, 4(2).
- Silva, C. G. (2013, julho). O papel da fotografia no romance *O Pintor de Retratos*, de Luiz Antonio Assis Brasil. *Revista-Valise*, Porto Alegre, 3(5), ano 3.

Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras.

____ (2004) *Sobre Fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras.

Vieira, M. P. (2017). Écfrase arquitetônica: Um modelo interpretativo. In *Revista Aletria*, Belo Horizonte, 27(2).