

Criação artística e identidade no processo transcultural

Aurora Gedra Ruiz Alvarez

(Universidade Presbiteriana Mackenzie/ Brasil)

Luiz Antonio de Assis Brasil, nascido em Porto Alegre, desenvolve a par da carreira acadêmica, uma produção ficcional bem acolhida pela crítica. Escreve ensaios, crônicas e romances. Destes últimos, muitos foram agraciados com importantes prêmios, como *O pintor de retratos*, obra de que vamos tratar.

O romance *O pintor de retratos* (ASSIS BRASIL, 2002) é composto de três partes: na primeira o protagonista vive na Europa: inicialmente em Ancona, cidade natal, depois, em Paris; na segunda, está em Porto Alegre, onde se dá o grande conflito no processo de absorção da cultura gaúcha; na terceira, o processo de hibridização é menos tenso; é o momento em que percorre os pampas. A narrativa discute a busca identitária do pintor italiano Sandro Lanari, que, perseguindo os descaminhos dessa demanda na capital francesa, para onde é enviado pelo pai a fim de aperfeiçoar-se na arte de fazer retratos, acaba dando prosseguimento a ela quando desembarca no Brasil, mais precisamente, no Rio Grande do Sul. Neste percurso, o protagonista se vê constantemente em tensão, interpelando-se ou sendo interpelado acerca da qualidade da sua criação, indagando-se sobre questões relativas à arte, ao mesmo tempo em que, já em terras brasileiras, tem também que lidar com outra cultura, bem distinta da europeia. Estas temáticas comparecem como tônicas da literatura contemporânea e, neste estudo, examinaremos como elas habitam em *O pintor de retratos*, sofrendo alterações ao longo do processo transcultural do protagonista.

O drama da personagem principia por uma escolha profissional equivocada. Ser pintor para Sandro Lanari, ainda adolescente em Ancona, representava mais do que assumir a herança da atividade de seu pai, Curzio; era, acima de tudo, um expediente para seduzir mulheres. Sonhava conciliar a pintura e o amor de seus modelos.

Não bastasse a imaturidade que orientava a eleição da carreira de pintor, o protagonista, já em Paris, sofre duas grandes frustrações. A primeira delas

refere-se a um dos momentos de transição na arte, quando surge o Impressionismo na França. A segunda frustração também geradora de tensão na narrativa concerne ao lugar do retrato no mundo que começa ser dominado pela fotografia: a fotografia seria um sucedâneo da pintura por captar com perfeição o momento vivido pelo fotografado? Examinemos como a narrativa trabalha com esses conflitos.

A identidade do artista

Na busca por um estilo próprio, Sandro Lanari não se mostra receptivo ao novo que lhe é apresentado, nem intenta criar outra forma de manifestação artística. Ele permanece preso aos ensinamentos de *Il Libro dell'Arte*, manual de estética de Cennino Cennini, dado por seu pai e que pertencera aos seus antepassados, também pintores. Dos momentos de autoanálise, Lanari conclui que domina a técnica aprendida no tratado de pintura de Cennini, mas falta-lhe a capacidade de apreensão da *anima*, da psicologia do retratado.

O que Lanari percebe que está ausente de sua tela é o que Walter Benjamin denomina de “quintessência” (1994, p. 168), isto é, falta-lhe a presença de uma aura que legitima o seu estatuto de objeto de arte e o anima, tornando-o único na sua força de expressar a vida. É exatamente essa propriedade que ele encontra nas fotografias de Nadar.

[...] Caminhava ao longo da rue de Saint Antoine quando percebeu que alguém o observava. Voltou-se. O olhar vinha de uma vitrina. Não era uma pessoa. Era uma pessoa numa fotografia (ASSIS BRASIL, 2002, p. 25).

O encontro de Lanari com o olhar do modelo fotografado – a atriz Sarah Bernhardt – intervém de forma decisiva na sua trajetória. Constantemente, ele está em luta para apreender essa “presença de vida”, primeiramente nos seus retratos, depois, nas suas fotografias.

Trata-se de uma crise identitária que confere certa tensão em alguns momentos da narrativa, mas que logo se dilui. Primeiramente porque Sandro Lanari vive os sentimentos pela rama; segundo porque a acidez da ironia do narrador põe em derrisão esse conflito, impedindo-o que ele se desenvolva. O

extrato que segue ilustra bem esse contraponto entre a gravidade do discurso que focaliza o tratamento dado ao drama da personagem, como pode ser observado no primeiro enunciado e o desvio provocado pelo tom irônico que se opõe a que o discurso ganhe o andamento trágico.

Tais retratos espalhados pelas vitrinas e galerias de arte, mais do que o rosto, mostravam a alma dos modelos. Ao simples olhar era possível dizer se aquela pessoa acreditava em Deus, se era socialista ou se gostava de costeletas de carneiro (ASSIS BRASIL, 2002, p. 21)

O olhar crítico do narrador brinca com essa tensão, introduzindo considerações desmedidas, *nonsenses*, como a possibilidade de esse artista apreender a personalidade, as crenças, os gostos do retratado. A cada experiência mal sucedida na arte de captar a vida do modelo, a imagem de Nadar sobrevém e acentua seu fracasso. Nadar é o paradigma que ele persegue.

Sem reconhecimento artístico, sem mestre, sem dinheiro, sem ajuda, Lanari decide tentar a vida no Brasil. Esta mudança do percurso do protagonista inscreve outro tema na narrativa: a identidade cultural, introduzido na segunda parte do romance.

O Brasil apresenta-se-lhe como uma “terra inculta e provisória” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 118), onde ele tem que conviver com o provincianismo. Entende que a carência de profissionais especializados e sem o preparo intelectual do europeu pode se tornar uma via garantida para o rápido enriquecimento e para o regresso ao “mundo civilizado”. Deste enfoque, o Brasil também representa para ele a “visão do paraíso”, segundo a expressão cunhada pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda (HOLANDA, 2000), ao discutir os motivos edênicos que gravitam em torno do descobrimento do Brasil e da sua colonização.

Nesta altura da narrativa cruzam-se os dois temas que anunciamos: a identidade artística do protagonista e, agora, a sua identidade cultural. Sandro Lanari, orgulhoso de sua procedência e de sua superioridade cultural, sente-se esperançoso de não encontrar aqui fotógrafos e de que a sua arte de pintar retratos terá uma boa acolhida. No entanto, ele enfrentará vários problemas: a fotografia já havia chegado ao Brasil e sua arte não terá a recepção desejada. Inicia-se a sua *via crucis* na nova terra.

Do chapéu panamá ao poncho gaúcho

O confronto entre o olhar europeu e o olhar provinciano instala-se, no romance, inicialmente com matizes mais fortes. No início da trama, as raízes europeias falam muito alto a Lanari; as diferenças culturais entre Paris e Porto Alegre são gritantes. Para ele, a primeira realidade cultural representa o mundo “civilizado”; a segunda, o mundo “bárbaro”.

Conforme Bourdieu, uma relação intercultural implica, quase sempre, uma relação assimétrica de dominação e de sujeição, mesmo “dissimulando as relações de força que estão na base de sua força” (2007, p. 25), seja por meio de palavras, seja por meio de outras formas de expressão.

Norteados pela observação dos sistemas de representação da comunidade porto-alegrense do final do século XIX, Sandro Lanari trata com desprezo a visão machista do gaúcho, a sua moral. Ademais, ele vinca a distância entre a sua cultura e as práticas sociais daquela comunidade. Lanari não se vale das chaves interpretativas dos discursos inscritos na realidade local; ele resiste muito diante dessa nova cultura, fiel à visão hierarquizada do europeu, que vê o Brasil como um país selvagem, onde medram os “hábitos da preguiça” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 54) e da violência.

Estabelece-se uma relação obtusa, desgastante entre Sandro Lanari e a comunidade portoalegrense. O episódio desencadeador desse conflito inaugura-se com a sua chegada. No próprio cais fluvial de Porto Alegre. Sandro Lanari compra um “chapéu panamá branco, de abas largas e moles, circundado por uma fita de tafetá azul cujas pontas caíam até o ombro” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 51). Com esse objeto espalhafatoso, com roupas extravagantes, a personagem desembarca a imagem do sujeito que quer visibilidade, que quer se tornar o centro daquele novo universo. Essa imagem é em tudo avessa ao modo de vestir do gaúcho do final do século XIX. Cada um, a seu modo e fundamentado em seus valores, vê o outro como um *Outro*, um ser diferente: um por ter um comportamento e hábitos extravagantes – Lanari aos olhos do gaúcho; o outro por viver no mundo de superstições, de visão machista e de barbarismos – o gaúcho sob o crivo da personagem. Depois,

ambos assumem posições aquiescentes no jogo das interações sociais, resultantes do abrandamento da visão etnocêntrica por parte de Lanari. Este precisa ganhar recursos para sobreviver.

No romance sob exame, só depois de avançados cerca de dois terços da narrativa é que se iniciará o processo de entrelaçamento de práticas sociais do gaúcho na vida de Lanari. O índice que vai acompanhar a personagem nessa transculturação será o referido chapéu.

Da redução das oposições, aos poucos, Lanari caminha para a apropriação de alguns aspectos da cultura gaúcha. Inicia-se o processo de hibridização, mediante a superação das dificuldades de adaptação e o rompimento do sentimento de não pertencimento ao novo espaço. Esclareçamos que as diferenças não se apagam totalmente. A todo o momento a personagem é compelida a lidar com suas tradições em face das novas vivências; interage com a representação da alteridade, ao mesmo tempo em que interage com a representação de si mesmo.

Sandro Lanari principia uma vida de errância nos pampas, percorrendo as estâncias e fazendo retratos. É significativa a descrição do protagonista na passagem abaixo.

E assim ia palmilhando o Rio Grande. O panamá tornava-se ruço, e suas roupas se transformavam; em dois meses ele poderia, ao longe, ser confundido com um gaúcho.

[...]

Nas estâncias destinavam-lhe a melhor cama, com bordados de ponta de areia sobre o linho [...]. Nas conversas com os proprietários, Sandro tomava mate, comia galletas argentinas, inteirava-se dos preços do gado. Nunca entenderia desses negócios (ASSIS BRASIL, 2002, p. 116).

No fragmento sob análise, podemos observar que ao mesmo tempo em que Lanari assume a imagem alheia, também dilui as resistências diante de sua arte. Dá-se nesse ponto da narrativa o cruzamento da identidade cultural com a identidade artística: ele é “para um *Outro*” (BHABHA, 2005, p. 76), não apenas segundo as práticas sociais que ele incorpora, mas também segundo as suas concepções de arte, que se amoldam ao gosto da clientela até a aquiescência à intervenção desta no seu processo de criação. Esta subserviência do artista revela que a representação estética fica subordinada ao seu desejo de ganhar notoriedade e de ter sucesso financeiro. O novo

posicionamento diante da arte leva-o a descartar *Il libro dell'Arte* com uma crítica mordaz: “Vai-te, petulante, que não tens nenhum valor nesta parte do mundo” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 118). Esta apreciação mostra, por um lado, a inutilidade do manual de Cenino Cenini naquela terra, para ele, tão carente de matérias-primas para a pintura. Compreende a personagem que tem que descobrir recursos na realidade local para o desenvolvimento de sua arte. Observa-se, também no âmbito da arte, o processo de hibridização. Por outro lado, apreende-se o etnocentrismo europeu que vê as estâncias gaúchas como uma terra selvagem, onde a cultura da Europa não frutifica.

Uma imagem partida

Na terceira parte do romance, a história atua como fonte temática e ordenadora da narrativa. A narrativa tem como cenário a Revolução Federalista no Rio Grande do Sul, de 1893. O protagonista, no entanto, alheado, acompanha o momento histórico vivido pelos sulistas, banalizando-o com comentários depreciativos, jocosos. Cessa, nesse instante, a vida de pintor ambulante de Sandro Lanari, que se vê obrigado a seguir a tropa Legalista (os gasparistas ou maragatos) e coagido a iniciar o aprendizado da fotografia. Dá-se nova incorporação da realidade experimentada.

Quem o visse meses mais tarde [da sua integração às tropas legalistas], não o reconheceria com aquela barba e as duas cartucheiras de bandido atravessadas ao peito. Deram-lhe um fardamento pela metade, um poncho e um posto de capitão honorário. Como passasse a usar chapéu militar, largou o panamá sobre uma pedra (ASSIS BRASIL, 2002, p. 126)

Curiosamente a personagem recebe um fardamento pela metade e o poncho, o que o situa ainda mais no processo de hibridização. Ele não é o soldado gaúcho que luta por um ideal, nem o pintor italiano que viera conquistar um espaço para desenvolver a sua arte na América. A distância que antes ele interpunha entre a mentalidade do provinciano que julgara a de um bárbaro, e a nova experiência, em que se traveste de “bandido”, parece dissipar. O chapéu panamá branco, com fita de tafetá azul, que ostentava a diferença cultural é abandonado e destruído por cães que o disputam em uma

briga. Veremos que mesmo acompanhando as tropas sob coação, aos poucos, ele vai assimilando uma nova forma de pensar a pintura e a fotografia, que aviva as tensões da narrativa e acelera o ritmo para o clímax: é o momento em que se instala na personagem a dúvida sobre a sua identidade.

[...] Dois homens o habitavam: aquele que pintava e o Outro, que precisava seguir a vida obscura”.

– Sou eu mesmo ou sou o Outro? – perguntava ao índio [que o acompanhava em suas errâncias pelos pampas].

– Acho que é o outro (ASSIS BRASIL, 2002, p. 127).

Lanari começa a se dar conta de que não nascera para a pintura. Este conflito poderia ter seu desfecho com um novo direcionamento profissional na vida de Lanari. Entretanto, o destino prega-lhe uma peça e a vaidade de ser um grande artista aflora. Dá-se que a personagem, na vitória das tropas legalistas sobre as tropas gasparistas, é convocada para fotografar a degola dos sobreviventes da batalha final. Diante dessa carnificina, ele sente um impulso de impedir que um dos prisioneiros seja morto, no entanto, cede ao comando do chefe que lhe cobra uma fotografia do instante da degola.

A partir daí, ele viverá um conflito: a Foto do Destino, como ele nomeia o retrato do prisioneiro, conseguiu apreender a vida, instantes antes de ela se esvaír ou não? O protagonista mostra-se incapaz de distinguir arte de gesto humanitário, quando avalia a *Foto do Destino*, como uma grande criação artística. Por isso ele aguarda ansiosamente pelo aplauso de Nadar. É das palavras do famoso fotógrafo que vem o repúdio à ignomínia cometida por Lanari.

Isto não é arte. Isso é barbárie. [...] Fotografar condenados no ato de sua morte é um ato imbecil e torpe. Para captar a alma de alguém, é preciso que seja um homem por inteiro. Aí teremos arte (ASSIS BRASIL, 2002, p. 178).

Lanari vive a fluidez e a volatilidade das relações humanas, de que fala Bauman em *Modernidade líquida* (2001, p. 98). Seus valores se diluem. Desobrigado de qualquer responsabilidade social, moral ou afetiva, Lanari gravita em torno do eixo da leviandade e do alheamento de si e do mundo.

Que imagem temos agora de Sandro Lanari? Que imagem ele tem da arte? Parece que neste ponto da narrativa os conceitos de arte e os valores

humanos tresandam. A princípio, enformado pelo olhar europeu, o protagonista vê à distância a sociedade rio-grandense como “uma terra bravia” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 68) onde a violência prospera; depois, no processo de hibridização, ele começa a incorporar “pontos instáveis de identificação ou de sutura” (HALL, 1996, p. 70) com a identidade cultural daquela comunidade, que se superpõem à camada cultural de suas origens. Neste passo da narrativa, parece que ocorre um abafamento da cultura europeia e Lanari perde os valores humanistas da sociedade de origem; entretanto, ele continua a ser aquele “que não [fora] feito para coisas profundas” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 32), como lhe dissera Nadar no primeiro encontro. Mesmo diante da execração de Nadar à *Foto do Destino*, Lanari avalia com condescendência seu ato. Para ele, sua arte não coincide com a barbárie.

Considerações finais

Em suma, *O pintor de retratos* desenvolve questões intrincadas relativas à arte e aos estudos da cultura: a identidade artística e a identidade cultural. Discute o primeiro tema, retomando, ficcionalmente, conceitos da criação pictórica – todos lidos equivocadamente pelo protagonista. No que concerne ao tema da identidade cultural, a narrativa expõe o processo de hibridização de Sandro Lanari.

Os dois temas da narrativa, a identidade do artista e a identidade do homem, se fundem até ao ponto de a personagem incorporar um valor de arte permeado pela barbárie. Esta intersecção temática assinala, como já mencionamos, a destruição do homem, a sua dessubstancialização: ele perde os valores que o humanizam, tanto na expressão de sua arte, quanto na relação com o *Outro*. Consoante o *ethos* do narrador, o romance culmina com um desfecho trágico, construído pela reificação e pela diluição identitária do protagonista.

A trajetória da personagem mostra, em uma primeira instância, que a cultura é dinâmica e que, no embate entre diferentes identidades culturais, a oposição nunca se apaga totalmente, pois perdura, no sujeito, um reduto que o liga umbilicalmente à identidade de origem, que “continua a ser dialogicamente

reapropriado (HALL, 2009, p. 33). Em uma segunda instância, Sandro Lanari caminha a passos largos à fragmentação de sua identidade, à liquefação de seus valores. A presença do velho professor, na última cena, entra na narrativa como um *deus ex machina*, assumindo a posição de um sábio diante de um aporismo – a irreparável existência de Lanari.

É o retrato de um homem [Sandro Lanari], 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 que tanto viram e tanto amaram, percorreu a solidez terrestre dos campos e o devaneio infinito das nuvens (ASSIS BRASIL, 2002, p. 181).

Referências bibliográficas

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O pintor de retratos*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CENNINI, Cennino. *Il Libro dell'Arte, o Trattato della pittura*. Milano: Loganesi, 1984.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- _____. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, 1996, p. 68-75.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2000.