



Eduardo Wright Cardoso

**EM BUSCA DA COR LOCAL:
os modos de *ver* e *fazer ver* nas obras de
José de Alencar e Euclides da Cunha**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História da PUC-Rio como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Henrique Estrada Rodrigues

Rio de Janeiro
Abril de 2016



Eduardo Wright Cardoso

Em busca da cor local:
os modos de ver e fazer ver nas obras de
José de Alencar e Euclides da Cunha

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada:

Prof. Henrique Estrada Rodrigues
Orientador
Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Marcelo Gantus Jasmin
Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Sergio Alcides Pereira do Amaral
Faculdade de Letras – UFMG

Prof. Temístocles Américo Corrêa Cezar
Departamento de História – IFCH/UFRGS

Prof. Rodrigo Turin
Departamento de História - UNIRIO

Prof^a. Mônica Herz
Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 20 de abril de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Eduardo Wright Cardoso

Licenciado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 2010. Mestre em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) em 2012.

Ficha Catalográfica

Cardoso, Eduardo Wright

Em busca da cor local : os modos de ver e fazer ver nas obras de José de Alencar e Euclides da Cunha / Eduardo Wright Cardoso ; orientador: Henrique Estrada Rodrigues. – 2016.

282 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2016.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Cor local. 3. José de Alencar. 4. Euclides da Cunha. 5. Visão. 6. Autópsia. I. Rodrigues, Henrique Estrada. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

Esta tese, ao longo de quatro anos, contou com auxílios múltiplos e sugestões oportunas. Na impossibilidade de atribuir nomes a esta multiplicidade de contribuições, pretendo aqui apenas fazer uma menção àqueles que se tornaram, no decorrer deste tempo, imprescindíveis. Assim, gostaria de agradecer inicialmente ao professor Henrique Estrada por propiciar e estimular uma relação de orientação baseada na generosidade e na autonomia e pela possibilidade, inclusive, de diálogos acadêmicos longe do ambiente acadêmico.

Sou grato igualmente aos professores Ricardo Benzaquen e Rodrigo Turin que tornaram a etapa imprecisa e repleta de hesitações da qualificação num espaço de trocas e aprendizagem e possibilitaram, destarte, que o desenvolvimento posterior do estudo adquirisse um norte mais preciso. Este novo rumo incluiu igualmente outro hemisfério e se concretizou na oportunidade da realização do doutorado-sanduíche. Agradeço, pois, aos professores Temístocles Cezar e Sabina Loriga. Ambos viabilizaram, de forma generosa, esta alternativa de estudos que impactou

muito mais do que somente esta tese. Faço menção ainda aos professores Marcelo Jasmin, Luiz Costa Lima e Laura Nery que, seja por meio de leituras de versões prévias deste trabalho, seja através de aulas diferenciadas, contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Gostaria de agradecer também a Felipe Galvão e Ana Bittencourt pela generosa acolhida carioca em terras estrangeiras e pelo princípio de um contato que creio ser duradouro. É importante mencionar ainda as amigadas que fizeram de Paris a melhor escolha para o sanduíche: Gabriela, Nathália e Mariana, Juliano e Thays, Augusto e Lorena, além de Sophie, Juliette e Adèle. É imperativo citar ainda os amigos que tornam ou tornaram o Rio num lugar acolhedor: Pedro Caldas, Aline Pinto, Chris, Marina, Iuri, Jackeline, Luiza e Cláudia, além dos colegas da turma de doutorado que, a partir do agora distante ano de 2012, fizeram conjuntamente parte desta jornada: Márcia, Renata, Patrícia, Letícia, Manoel e Roberta. Expresso, por fim, os agradecimentos àqueles que fazem parte da minha vida de forma mais direta e substancial, Rogério, Marcela, Thaís, Fernando e, minha companheira, Naiara Damas.

Esta tese não poderia ter sido realizada sem o auxílio inestimável da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) que, por meio de isenções e bolsas, possibilitou minha permanência na cidade. Agradeço aos membros da Secretaria da Pós-Graduação e do Departamento de História pelos incontáveis auxílios. Sou grato igualmente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de bolsas de doutorado e doutorado-sanduíche, sem as quais esta pesquisa seria irrealizável.

Resumo

Cardoso, Eduardo Wright; Rodrigues, Henrique Estrada. *Em busca da cor local: os modos de ver e fazer ver nas obras de José de Alencar e Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro, 2016, 282 p. Tese de Doutorado, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Recurso pictórico elaborado no século XVIII, a *cor local* amplia seu escopo original relativo ao campo pictórico e passa a compor e regular a produção textual de escritores, historiadores, literatos e viajantes. Seu emprego em suportes textuais desenvolve e acentua a dimensão visual da narrativa e, portanto, pode ser concebido como uma expressão moderna das antigas associações entre *cor* e *palavra*, *narrativa* e *pintura*. O objetivo desta tese é, pois, investigar o emprego da *cor local* em tipos discursivos diversos, notadamente nas obras de José de Alencar e Euclides da Cunha, salientando a dimensão visual implícita ao recurso narrativo. A fim de compreender o investimento narrativo na visualidade, é válido recuperar, a partir da Antiguidade, os *modos de ver* e *fazer ver* que comportam *topoi* como o *ut pictura poesis* e o *ut pictura historia*, construções como a *sunopsis* e a *enargeia*, além de expedientes como, entre outros, a *autópsia* e a *écfrase*. A *cor local*, eis a hipótese inicial desta tese, incorpora e expressa parte destes modos e recursos e, portanto, é capaz de reproduzir e reelaborar, na época moderna, o anseio visual por meio da narrativa. A pesquisa pelos *modos de ver* e *fazer ver* requer, como temáticas relacionadas que perpassam este estudo, a consideração do estatuto e da importância atribuída à visão e ao olhar como elementos cognitivos e comprobatórios, além das relações entre sujeito e objeto na constituição do conhecimento. As produções ficcional de Alencar e factual de Euclides permitem, então, demonstrar tanto a amplitude do recurso narrativo, empregado em tipos discursivos diversos, quanto as variações relacionadas ao seu uso, ou seja, como a delimitação de uma determinada *paisagem* altera o *conteúdo* da *forma* da *cor local*.

Palavras-chave

Cor local; José de Alencar; Euclides da Cunha; Visão; *autópsia*; *enargeia*, *sunopsis*, Paisagem, *Conteúdo da forma*; *ut pictura poesis*; *ut pictura historia*.

Abstract

Cardoso, Eduardo Wright; Rodrigues, Henrique Estrada (Advisor). *In the search of the local color: the ways of seeing and make see in the works of José de Alencar and Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro, 2016, 282 p. PhD Thesis, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Pictorial device designed in the eighteenth century, the *local color* has expanded its original scope for the pictorial field and begins to compose the production of historians, writers and travelers. Its use in textual media develops and enhances the visual dimension of the narrative and can be considered as a modern expression of the ancient associations between *color* and *word*, *narrative* and *painting*. The purpose of this thesis is to investigate the use of *local color* in different discursive types, especially in the works of José de Alencar and Euclides da Cunha, stressing the implicit visual dimension to the narrative device. In order to understand the narrative investment in visuality it is worth to recover from antiquity the *ways of seeing and make see* that includes *topoi* as the *ut pictura poesis* and *ut pictura historia*, resources like *sunopsis* and *enargeia*, and expedients as, among others, the *autopsia* and *ekphrasis*. The initial hypothesis of this thesis is that the *local color* expresses these modes and features and therefore is able to reproduce and redevelop, in modern times, the visual desire through narrative. The search for *ways of seeing and make see* requires, as related themes that pervade this study, the consideration of the status and the importance attributed to the vision as a cognitive element and proving, beyond the relations between subject and object in the constitution of knowledge. The fictional writings of Alencar and factual writings of Euclides allow then to demonstrate both the extent of the narrative device, employed in various discursive types, as the variations related to its use, that is how the delimitation of a particular *landscape* changes the *contents* of the *form* of the *local color*.

Keywords

Local color; José de Alencar; Euclides da Cunha; Seeing; *autopsia*; *enargeia*, *sunopsis*, Landscape; *Content of form*; *ut pictura poesis*; *ut pictura historia*.

Sumário

Introdução	11
1. A cor ausente	11
2. <i>Retórica pictórica e refiguração cruzada</i>	16
3. A cor presente	29
3.1 Os coloristas	29
3.2 O desenho da tese	34
4. O conteúdo da forma	37
1. A visão e a paisagem: visualidades antigas e modernas e a pintura por meio da narrativa	44
1. <i>Coup d'oeil</i> sobre os Antigos: o que é ver por meio da narrativa?	45
1.1 <i>Como se deve ver</i> : visão e visualidades	47
1.2 <i>Como se deve fazer ver</i> : a produção da visualidade na narrativa	58
2. <i>Coup d'oeil</i> sobre os Modernos	69
2.1 A pintura da história como gênero	69
2.2 As cores e seus efeitos: da pintura para a narrativa	75
3. A nova escola pictórica da história: o passado como espetáculo	86
4. Paisagens: seleção e construção do espaço	108
5. A pintura por meios narrativos: <i>ut pictura poesis/historia e cor local</i>	116
2. A cor local em <i>Sonhos d'ouro</i> : o olhar e a pintura da sociedade brasileira	124
1. A visibilidade no romance moderno	128
2. Entre a ingenuidade e a sentimentalidade da poética	134
3. Visão e conhecimento	143
3.1 O observador e o olhar	143
3.2 O olhar em José de Alencar	148
4. A paisagem na história literária nacional	158
5. A cor local em <i>Sonhos d'ouro</i> de José de Alencar	171
5.1 A fotografia da sociedade carioca da segunda metade do século XIX	171
5.2 A natureza do Rio de Janeiro: uma paisagem em movimento	180

3. <i>A cor local em Os sertões: paroxismo do recurso narrativo</i>	193
1. <i>Euclides sob o registro da cor local</i>	194
2. <i>Efeitos da cor local: autópsia e autópsia vicária</i>	207
3. <i>Os sertões como teatro</i>	217
4. <i>Descrição em Os sertões</i>	224
5. <i>A cor local em Os sertões: paroxismo</i>	230
5.1 <i>Limites espaciais: da terra ignota à ficção geográfica</i>	231
a) <i>conhecimento científico: a terra ignota</i>	231
b) <i>atuação militar: ficção geográfica</i>	237
5.2 <i>Limites temporais: os passados de um presente</i>	239
a) <i>o tempo imóvel da geografia</i>	239
b) <i>os tempos variados dos homens</i>	242
c) <i>o embate temporal</i>	245
5.3 <i>As imprecisões na delimitação da nacionalidade</i>	249
Considerações finais	261
Referências bibliográficas	269

Pero como veo tan mal, las imágenes que formo ahora parecen venir tanto de adentro como de afuera y a veces no sé si veo lo que veo, o lo formo, o recuerdo, o imagino...

Tomás González, *La luz difícil*

E quando o vento folheava silenciosamente as páginas, levando cores e figuras, um frêmito escorria pelas colunas do texto, soltando do meio das letras cotovias e andorinhas. Assim revoavam, dissipando-se, página após página, e infiltravam-se suavemente na paisagem, impregnando-a com suas cores.

Bruno Schulz. *Ficção completa*

Introdução

1. A cor ausente

Em 1856, Domingos José Gonçalves de Magalhães publica aquela que talvez seja sua mais ambiciosa realização poética: *A Confederação dos Tamoyos*. A epopeia aborda o levante que, no século XVI, a nação Tupinambá, acompanhada de outras etnias, empreendeu contra a exploração e os desmandos da colonização portuguesa.¹ O poema representa esse gesto renitente como uma manifestação embrionária da identidade nacional. Desta maneira, o século XIX podia resgatar no passado ilustrações e indícios remotos da *brasilidade*, justamente nas décadas que marcavam o período pós-independência. O caráter nacionalista da épica, contudo, não foi partilhado de modo unânime pelos leitores da obra.² Logo após a publicação do texto, José de Alencar, sob o pseudônimo de Ig., teceu contundentes críticas sobre diversos elementos da composição poética, como sua metrificacão, a elaboracão das imagens, a temática abordada, a construçãõ dos personagens, entre outros. As reservas alencarianas ensejaram

¹ De acordo com João Adolfo Hansen, a poesia épica, prescritivamente, fundamenta-se num acontecimento histórico, ainda que jamais se resume a ele. Nas suas palavras: “a forma da poesia épica – ficção em estilo sublime de fábula composta de ações valorosas de personagens heróicos – deve ser *semelhante* à matéria da história – guerras históricas, feitos de homens históricos – mas não idêntica. Se o fosse, o poema não seria poesia, nem causaria prazer com a engenhosidade do artifício verossímil”. HANSEN, J. A. *Notas sobre o gênero épico*. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos: Prosopopéia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A confederação dos Tamoios: I-Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 41.

² Para João Adalberto Campato Júnior, Gonçalves de Magalhães valeu-se de um gênero desusado para o período. No entanto, sua composição expressava um intuito francamente político: “nobilitar o Império recém-independente, louvar a figura de Pedro II, legitimar seu poder, agradar a elite dominante brasileira, consolidar o *status quo*. Para a consecução de tal intento, nada mais adequado, ainda que numa época em que a forma já constituía anacronismo, do que empregar a epopeia clássica, gênero valorizado e valorizador, com sua estrutura mais ou menos fixa, com sua dicção elevada e seus heróis valentes e impávidos”. CAMPATO Jr. “*A Confederação de Magalhães: epopéia e necessidade cultural*”. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos, op. cit.*, p. 836. O próprio Gonçalves de Magalhães, contudo, havia criticado, em *Suspiros poéticos e Saudades*, de 1836, a produção poética de caráter nacional, alegando que esta se valia de uma cópia excessiva dos clássicos e de um formalismo que impossibilitava, sintetiza Marcelo Rangel, a expressão apropriada da emoção. RANGEL, Marcelo. *Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói*. Os primeiros Românticos e a civilização do Império do Brasil. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011, pp. 58-60.

réplicas e constituíram uma polêmica que se estendeu pelos jornais durante quase dois meses, entre junho e agosto de 1856.³

É possível constatar que um dos principais motivos da investida alencariana refere-se às *descrições* empreendidas por Magalhães. Na abertura da *Carta primeira*, o debatedor afirma que o procedimento descritivo – concebido a partir de uma base pictórica – não está à altura do assunto. Nas suas palavras: “falta um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo da fantasia que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e os escuros do quadro”.⁴ Na *Carta segunda*, Ig. assevera que não encontrou, nos versos de Magalhães, as descrições que os poetas chamam de *quadros* ou *painéis*. Além disso, aponta inexatidões históricas cometidas pelo poeta em relação ao território ocupado pelos Tamoios.⁵ A intervenção seguinte contesta a descrição da lua e da mulher. Segundo o crítico, o poeta não logrou criar uma heroína feminina característica: a personagem é apenas uma figura ordinária, que poderia estar presente em qualquer romance árabe, chinês ou europeu, isto é, faltava-lhe identidade.⁶ Na sétima e penúltima carta, Ig. busca sintetizar o juízo crítico sobre o descritivo de Magalhães:

Devo dizer-lhe, meu amigo, que todas as exagerações dos defensores do poema sobre a descrição do Brasil revertem contra o poeta, e apenas servem para tornar ainda mais pálida e desbotada essa pintura feita com as cores desvanecidas e gastas pelo tempo e pelas viagens.⁷

³ A controvérsia tem sido um objeto caro para os estudos sobre as teorias e práticas literárias do período oitocentista. Cito duas abordagens recentes que me parecem fundamentais acerca do embate: João Cezar de Castro Rocha procurou demonstrar que a polêmica era uma estratégia de inserção social (esfera pública) numa cultura caracterizada pela cordialidade, isto é, numa sociedade marcada pela hipertrofia da esfera privada. Os desacordos, todavia, revelam uma drástica separação entre momentos e modos de narrar distintos: enquanto hoje é possível ler os romances de Alencar sem dificuldades maiores, torna-se necessário recorrer a textos críticos para avaliar a épica de Magalhães. CASTRO ROCHA, J. C. *Literatura e cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 61. Por sua vez, Eduardo Vieira Martins tentou fornecer justamente estes instrumentos, de caráter retórico-poético, para a compreensão da leitura alencariana sobre a poética de Magalhães. MARTINS, E. V. “A epopéia do Novo Mundo”. In: *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005, pp. 117-159.

⁴ ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos, por IG*. (Publicadas no Diário). Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diário, 1856, p. 6. Procurei preservar a grafia original na transcrição de todas as fontes deste estudo. Para as referências em outras línguas, ademais, utilizei uma tradução livre.

⁵ *Ibidem*, p. 17.

⁶ *Ibidem*, pp. 30-31.

⁷ *Ibidem*, p. 76.

Após, portanto, inúmeras e longas exprobrações, Ig. ensaia uma conclusão que, ao contrário, revela-se sintética: “É preciso acabar com esta questão, e dar por uma vez como ponto decidido que a *côr local*, como a entendem os mestres da arte, não existe na *Confederação dos Tamoyos*”.⁸ Alencar não especifica quem comporia o seletto grupo dos *mestres da arte*, todavia, é possível extrair desse arremate muito sobre seu entendimento acerca da *cor local*. O recurso narrativo compreende uma noção de descrição apropriada, assinala a adequação dos personagens ao espaço da narrativa, indica a riqueza das imagens elaboradas e inclusive – aspecto significativo – delimita a correção histórica do tema abordado. Ao apontar, portanto, a *ausência de cor* na poética de Magalhães, Alencar demonstra subitamente os diversos equívocos que caracterizariam a épica do poeta brasileiro: ela careceria, sobretudo, de identidade nacional.⁹ O crítico, enfim, pode decretar: “se traduzirem a invocação dos *Tamoyos* em diferentes línguas, ninguém adivinhará pela sua leitura que objeto, que país, que ação é que vai cantar o poeta que a escreveu”.¹⁰

É revelador, contudo, que menos de duas décadas depois deste enfrentamento político-literário, o ardoroso censor da *cor local* José de Alencar seja objeto da mesma reserva apontada por ele em Magalhães. A partir do fracasso de público da peça *O jesuíta*, do escritor cearense, tem início uma nova polêmica que o opõe, desta feita, ao afamado político e escritor Joaquim Nabuco.¹¹ Escrita

⁸ ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*, *op. cit.*, p. 86. Castro Rocha, considerando esse juízo expresso por Alencar, constata: “afirmação que provoca uma dupla surpresa. De um lado, um dos nossos mais importantes escritores românticos principiou sua carreira recorrendo a preceitos canônicos dos mestres da arte, embora o faça em nome da *cor local*, um dos dogmas definidores do romantismo. De outro lado, o sentido peremptório do decreto condena o conjunto da polêmica a uma absoluta ociosidade”. CASTRO ROCHA, J. C. *Literatura e cordialidade*, *op. cit.*, p. 55. Concordo que, de fato, o critério da nacionalidade se sobrepõe como principal componente para o julgamento da épica. No entanto, é necessário considerar que a nacionalidade em questão é ainda motivo de disputas, isto é, seu *conteúdo* nada possui de homogêneo ou consensual. Nesse sentido, embora o critério da *cor local* seja autoevidente, a discussão não parece ociosa.

⁹ Fernandes Pinheiro, no seu *Curso elementar de litteratura nacional*, de 1862, contesta, todavia, as apreciações de Alencar e aponta os méritos da épica de Gonçalves de Magalhães: “com arte desenhados são os seus caracteres, ligados com graça seus episódios, e com vivas côres traçadas suas descrições”. FERNANDES PINHEIRO, Joaquim Caetano. *Curso elementar de litteratura nacional*. Rio de Janeiro: Livraria B. L. Garnier, 1862, p. 539. Após reproduzir alguns trechos da obra, o comentador atesta: “tudo aqui é nosso; os assumptos, os nomes, as comparações, as imagens, tudo é americano. É com produções d’esta ordem que incontestavelmente firmaremos a nossa independência litteraria”. Outro trecho mencionado, enfim, revela “um excellento modelo d’essa *côr local*, de que abunda o poema [...]”. *Ibidem*, p. 540.

¹⁰ ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*, *op. cit.*, p. 68.

¹¹ Afrânio Coutinho introduz e recupera as posições e os textos que compuseram a contenda: COUTINHO, Afrânio (org.) *A polêmica Alencar/Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro;

em 1861, a peça ganhou os palcos somente em 1875. O dado é relevante porque, no texto que enceta a altercação, Nabuco (de forma inicialmente anônima) assegura que o tema do drama estaria desatualizado. A fim, portanto, de tornar mais conveniente – para utilizar seus termos – as “cores vivas do quadro”, seria necessário readequar o trabalho à atualidade.¹² No exame seguinte, após réplica alencariana, o político abandona o tom ameno e afirma que passaria a abordar o conjunto da produção de Alencar para desenvolver uma crítica integral. Em relação à peça que motivou a discórdia, o crítico defende que tratar-se-ia de um equívoco, na medida em que o personagem não responde ao perfil histórico esperado.¹³ Na sequência do embate, Nabuco, de fato, inicia a análise das diversas obras alencarianas. Sobre *O Guarani*, por exemplo, afirma:

O romancista não abrange um horizonte, uma cena, um caráter; a sua pintura, aliás sem grande valor, porque lhe falta o sentimento da linha e o talento do colorido, oferece contrastes inconciliáveis entre as diferentes partes; nada há de sólido no que ele descreve, de verdadeiro no que ele conta, porque, ao pôr mão à obra, o artista não sabia o que ia fazer.¹⁴

As críticas se avolumam, incluem o teatro, o indianismo, até que Nabuco recupera o debate pela *cor local* ao refletir sobre *Lucíola*, obra de 1862. O político atesta: “A originalidade de *Lucíola* é nenhuma; a cor local é falsa; o Rio de Janeiro não é o que o autor nos descreve; o desenho é medíocre [...], os personagens são ainda escolhidos fora da sociedade”.¹⁵ O critério da *cor local*, expresso com frequência a partir de uma base pictural, torna-se então dominante e permite desautorizar outras obras do escritor cearense. “[...] *Senhora* tem a mesma cor local que o *Gaúcho* e *Iracema*, tudo está fora do seu verdadeiro meio, nada existiu”.¹⁶ Nem mesmo a descrição da natureza, um dos principais motivos da obra alencariana, é preservada por Nabuco:

Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1978. Duas leituras mais recentes podem ser encontradas em: VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, pp. 44-47; e MARTINS, E. V. “Nabuco e Alencar”. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, pp. 15-32, 2010.

¹² NABUCO *apud* COUTINHO, A. *A polêmica Alencar/Nabuco, op. cit.*, pp. 17-18.

¹³ *Ibidem*, p. 46.

¹⁴ *Ibidem*, p. 85.

¹⁵ *Ibidem*, p. 136.

¹⁶ *Ibidem*, p. 185.

A natureza americana ele [Alencar] estudou-a nos livros; as flores na botânica; o escritor não conhece a linguagem que fala a natureza, não tem o desenho, não tem as tintas para exprimir-lhe as formas e o relevo [...]. Quem lê os romances do Sr. J. de Alencar vê que ele nunca saiu do seu gabinete e nunca deixou os óculos.¹⁷

É desnecessário arrolar outras admoestações. Nabuco emprega, como se percebe, o mesmo critério utilizado por Alencar na sua censura ao poema de Magalhães e utiliza-o como instrumento para exprobrar a obra do escritor cearense. É importante notar que a noção de *cor local* parece ter mudado pouco nesse período que separa os dois debates, isto é, o mecanismo continua associado aos mesmos elementos identificados na contenda inicial, como a descrição apropriada da paisagem, a adequação dos personagens ao meio, a construção de imagens eloquentes, o anseio de representação do real, entre outros. Todos estes fatores, é possível sugerir, parecem convergir para um único fim: uma *representação realista* da sociedade. Por isso, nas críticas de 1856 e 1875, tanto Alencar quanto Nabuco, valem-se de expressões como *cores falsas* ou *desvanecidas*, *imagens pálidas* ou *desbotadas* etc., que exporiam representações incompletas e caracterizadas pela carência; obras, enfim, marcadas pela *ausência de cor*. Assim, constata-se que o recurso narrativo da *cor local*, quando empregado em obras literárias, dispõe de um anseio realista. No entanto, essa aspiração ao real não explica os desacordos entre Alencar e Nabuco.¹⁸ Afinal, como é possível explicar leituras tão díspares derivadas de um critério que, aparentemente, se mantém estável?

¹⁷ NABUCO *apud* COUTINHO, A. *A polêmica Alencar/Nabuco*, *op. cit.*, p. 209.

¹⁸ Em seu estudo sobre as polêmicas literárias do final do século XIX e do início do XX, Ventura destaca que os embates também envolviam tentativas de afirmação da própria figura do crítico e polemista. VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*, *op. cit.*, p. 148. Outra constatação de Ventura, válida para as disputas entre Magalhães, Alencar e Nabuco, refere-se ao fato de que as polêmicas no século XIX envolvem disparidades que se estabelecem entre gerações diferentes. *Ibidem*, p. 152. Nabuco, aliás, irá posteriormente citar sua mocidade para justificar o ataque a Alencar: “fui colaborador literário de *O Globo* e travei com José de Alencar uma polêmica, em que receio ter tratado com a presunção e a injustiça da mocidade o grande escritor (digo *receio*, porque não tornei a ler aqueles folhetins e não me recordo até onde foi a minha crítica, se ela ofendeu o que há profundo *nacional [sic]*, em Alencar: o seu *brasileirismo*) [...]”. NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 80.

2. **Retórica pictórica e refiguração cruzada**

É difícil precisar quem participa do grupo que Alencar denomina de *mestres da arte* e que seriam os responsáveis por regular o emprego da *cor local*. A menção surge isolada e não recebe qualquer tentativa de aprofundamento. Entretanto, é possível sugerir algumas disposições preliminares relativas à *cor local* e, inclusive, alguns integrantes do distinto conjunto.¹⁹ O mecanismo surge, originalmente, nas discussões acerca da pintura no contexto francês e, ainda no século XVIII, passa a ser incorporado como requisito nos discursos literário e historiográfico.²⁰ Nesse momento, a *cor local* já assume a forma de um critério que legitima ou infirma os relatos e textos abordados por comentadores e críticos – como se percebe, aliás, nos debates acima arrolados.²¹ Se, no contexto nacional,

¹⁹ Em minha dissertação de mestrado, procurei acompanhar o emprego do mecanismo narrativo nas obras e discussões historiográficas durante o século XIX. Para isso, recorri, como corpo documental, a textos extraídos da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e, sobretudo, à obra *Historia geral do Brazil* (1854-57), de Francisco Adolfo de Varnhagen. Na introdução desse trabalho prévio, tentei historicizar a noção de *cor local*, observando suas primeiras manifestações no final do século XVIII, seus empregos durante o Oitocentos (como as abordagens normativas de Victor Hugo e Benjamin Constant) e sua transformação em objeto de estudos a partir da primeira metade do século XX. Cf: CARDOSO, Eduardo W. *A cor local e a escrita da história no século XIX: o uso da retórica pictórica na historiografia nacional*. Dissertação (Mestrado). Ouro Preto, MG: Universidade Federal de Ouro Preto, 2012, pp. 13-30. De qualquer forma, é imperativo mencionar, dentre as pesquisas sobre o recurso narrativo na escrita da história oitocentista, a tese de Temístocles Cezar que procurou abordar a *cor local* como parte de uma *poética da história nacional*. Cf: CEZAR, Temístocles. *L'écriture de l'histoire au Brésil au XIX^e siècle*. Essai sur une rhétorique de la nationalité. Le cas Varnhagen. Tese de Doutorado em história. Paris: EHESS, 2 volumes, 2002.

²⁰ Nas menções acima e no decorrer desse estudo, procuro tratar de modo alternado a *cor local* como recurso, mecanismo ou dispositivo narrativo. Reconheço que estas três alternativas não configuram sinônimos exatos e remetem, de modo específico, a significados diversos. O emprego destas formas variadas objetiva apenas evitar duplicações e tornar a leitura do texto mais fluida e corrente. Em sentido estrito, a *cor local*, acredito, é mais e menos do que um recurso narrativo. Ela pode ser concebida como uma *forma simbólica*, ou seja, uma disposição do espírito que configura e conforma uma determinada realidade. CASSIRER, Ernst. “The Concept of Symbolic Form in the Construction of the Human Sciences”. In: *The Warburg Years (1919-1933): Essays on Language, Art, Myth, and Technology*. London: Yale University Press, 2013, pp. 76-77. Carine Fluckiger concebe a *cor local*, por exemplo, como parte, durante o século XIX, de um programa intelectual ou mesmo como uma nova ortodoxia estética – o que sugere um sentido ampliado para o objeto em questão. FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science: la “couleur locale” chez Thierry et Barante*. Université de Genève. Mémoire de licence, 1995, p. 12. Por outro lado, a *cor local* está também aquém de um recurso, porque, muitas vezes, apenas aparece como meio de avaliação, um critério de legitimação de textos e obras variadas. Como, nesta pesquisa, o objetivo é mapear seu emprego como parte constitutiva de um argumento em textos factuais ou ficcionais, é importante reconhecer (o que permite a identificação) sua atuação de maneira diversificada, o que contempla seu papel múltiplo e inclusivo, isto é, as manifestações da *cor local* como recurso, mecanismo ou dispositivo narrativo.

²¹ Vladimir Kapor, referindo-se ao contexto literário francês, constata que o mecanismo narrativo enseja a criação de um duplo *topos*: uma variante *profunda* e outra *superficial* de *cor local*, ou

as disputas se concentram na segunda metade do Oitocentos, em âmbito francês, elas são anteriores e remontam à primeira parcela do século. Além disso, em língua francesa, a *cor local* é motivo de deliberações e debates mais amplos e detalhados, o que oferece maiores subsídios para seu mapeamento e compreensão neste estudo.

Assim, as elucubrações acerca do mecanismo narrativo incluem, seguramente, as apreciações de Ferdinand Denis e Madame de Staël; interlocutores próximos e nomes conhecidos dos literatos brasileiros. Denis, por exemplo, no seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil* [Resumo da história literária de Portugal, seguido do resumo da história literária do Brasil], evoca a *cor local* (pp. 262, 329 e 490) como um recurso significativo e utiliza também a variação *cor mais verdadeira* (p. 494). O crítico ainda emprega amiúde expressões como *pintura dos sentimentos* (p. 36 e 197), *pintura animada dos costumes* [moeurs] *selvagens* (p. 219), *pintura natural* (p. 264), *pintura exata do caráter nacional* (p. 341), *pintura simples* (p. 353), *pintura de seu país* (p. 486) e *pintura fiel* (p. 566), para apreciar a produção literária de Portugal e do Brasil.²² Madame de Staël, por sua vez, no seu amplo panorama acerca da Alemanha, vale-se de expressões como *cor antiga* (v. 10, p. 18), *cor dos tempos* (v. 10, p. 299) e *cor tão oriental* (v. 10, p. 302), entre outras formulações, para criticar as composições literárias alemãs. Também os historiadores devem responder a critérios análogos: Müller, por exemplo, é considerado um “poeta na maneira de pintar os eventos e os homens” (v. 11, p. 116), sendo elogiado ainda pela *cor do seu estilo* (v. 11, p. 122). Staël também emprega expressões como *cor histórica* (v. 11, p. 17), *cor poética* (v. 11, p. 20) e *cor dos séculos* (v. 11, p. 23).²³ Além deles, outro possível *mestre da arte* pode ter sido o historiador e crítico literário austríaco Ferdinand Wolf, autor de *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne* [O Brasil literário: história da literatura brasileira], publicado em 1863. O crítico austríaco emprega a *cor local* (pp. 18, 21, 30, 150 210 e 220) e cunha expressões variantes como *cor original* (p. 66), *cor nacional* (p. 72), *cor científica* (p. 85), *cor épica* (p. 91), *cor patriótica*

seja, textos nos quais ela estaria presente ou ausente. KAPOR, V. *Local colour: a travelling concept*. Bern: Peter Lang AG, 2009, p. 101.

²² DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey Libraires, 1826.

²³ STAËL, Madame de. *Oeuvres complètes de Mme. la baronne de Staël*. Paris: L'Imprimerie de Plassan, volumes X e XI, 1820.

(p. 195) e *cor mais histórica* (p. 236), entre muitas outras.²⁴ Embora sua obra seja posterior à contenda inicial de Alencar, Wolf, na década de 1860, continua a operar no mesmo universo linguístico ao qual pertencem os debatedores, críticos, historiadores e literatos; universo este que possui na *cor local* uma referência fundamental.

A multiplicação de variações e desdobramentos relativos à acepção do mecanismo narrativo contrasta com a escassez teórica que envolve seu emprego. De acordo com Kapor, a *cor local* é uma noção subteorizada.²⁵ Muito empregado, o dispositivo foi pouco discutido conceitualmente. Dessa forma, sua investigação requer a elaboração de um instrumental que, por um lado, permita identificar e mapear seu emprego nas letras oitocentistas e, por outro, forneça subsídios para uma leitura retrospectiva do recurso. Neste item, portanto, almejo oferecer, inicialmente, uma alternativa para identificar e circunscrever o mecanismo da *cor local* e, em seguida, busco sugerir uma abordagem que possibilite desdobrar as relações intrínsecas a ele.²⁶

Para empreender uma aproximação inicial ao dispositivo, creio ser válido sugerir uma definição que, forçosamente, será provisória e, portanto, estará constantemente sujeita a retificações: segundo Jan Jamerbeek Jr., a *cor local* encontra-se dotada de uma expressão narrativa oriunda das discussões pictóricas e que tem por objetivo destacar aquilo que identifica e caracteriza um *tempo* e um *espaço* específicos para um país ou uma nação.²⁷ Sua consolidação como critério

²⁴ WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne [...]*. Berlin: A. Asher & Co., 1863. No segundo capítulo desta tese, procuro abordar com mais vagar as contribuições de Denis e Wolf, na medida em que ambos tratam da literatura e da história produzidos em âmbito brasileiro.

²⁵ KAPOR, Vladimir. *Local colour, op. cit.*, p. 1. “Local colour is an undertheorised notion”.

²⁶ Na dissertação, procurei ressaltar a condição metafórica da *cor local*. Assim, o mecanismo, marcado por uma teorização escassa, adquire possibilidade de fundamentação a partir de um extenso debate acerca da metáfora. A concepção aristotélica, filtrada pela leitura empreendida por Paul Ricoeur em *A metáfora viva*, permitiu sugerir que a *cor local* poderia ser concebida tanto como uma *metáfora retórica* (direcionada para a expressão de um discurso realista), quanto como uma *metáfora poética* (voltada para a expressão emotiva e sentimental do narrador). CARDOSO, E.W. *A cor local e a escrita da história no século XIX, op. cit.*, pp. 31-75. Nesta tese, busco ampliar o entendimento acerca da *cor local* tanto ao destacar sua dimensão visualizante, quanto por meio da diversificação das fontes estudadas.

²⁷ KAMERBEEK Jr., Jan *apud* ESCARPIT, Robert. *Dictionnaire international des termes littéraires*. Berne: A. Francke, 1986, p. 399. Acredito que seja fundamental compreender a *cor local* como um mecanismo vinculado, simultaneamente, ao *tempo* e ao *espaço* durante o século XIX. Isso porque o dispositivo permanece vigente contemporaneamente, contudo, concentrado preferencialmente sobre sua dimensão *espacial*, como se verifica, por exemplo, em dicionários de termos literários de língua inglesa. Assim, no *Dicionário Penguin*, “local color” implica o emprego de detalhes peculiares a uma região particular ou ambiente, de modo a adicionar interesse

e recurso no século XIX não pode, portanto, ser dissociada do desenvolvimento da nação; a *cor local* é parte dos esforços de organização da *temporalidade* e de delimitação da *espacialidade* intrínsecos a esse processo. Carine Fluckiger sublinha a relação entre *cor local* e *nação* ao explicar o surgimento do recurso como uma nova possibilidade de representar esta entidade que progressivamente deixa de ser abstrata e se torna mais sensível e concreta.²⁸ Embora a nacionalidade seja, pois, um elemento implícito e fundamental para a compreensão da *cor local*, procuro tratá-la, nesta pesquisa, apenas de forma secundária. De modo diverso, gostaria de enfatizar a dimensão visual inerente ao mecanismo. Sua origem pictural tende a estimular e desenvolver o aspecto icônico da narrativa. Em outras palavras, oriunda da pintura, a *cor local* – e este é um dos principais motes desta tese – jamais abandona sua dimensão visualizante.

Kamerbeek Jr. é autor ainda de um estudo mais detalhado acerca do recurso narrativo e procura recuperar o universo linguístico no qual ele está inserido no momento de seu surgimento. De acordo com o autor, a *cor local* encontra-se relacionada e vinculada a outros termos e expressões, como *cor*, *local*, *verdade*, *vestimenta* [*costume*], *tinta*, *tom*, *estilo*, *fisionomia*, *marca* [*cachet*] e *espírito*.²⁹ Duas tendências diferentes estão na origem da expressão: a tradição do *genius saeculi* e *Zeitgeist*, correntes no século XVII, se soma, durante o Oitocentos, à tradição teatral e pictural do *costume* que, por sua vez, remete tanto à maneira de se vestir, quanto à reprodução de usos e costumes.³⁰ A partir daí, a expressão – amiúde empregada no plural – é adotada em seu sentido literal no contexto da pintura e, algum tempo depois, já com o significado figurado, ingressa no vocabulário literário.³¹ Se a noção francesa de *costume* está na base da

e autenticidade à narrativa. CUDDON, J.A. *The Penguin Dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin Books, 1999, p. 476. Por sua vez, no *Dicionário Oxford*, a *cor local* encontra-se associada a um tipo de ficção ligada a uma comunidade regional. BALDICK, Chris. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford (NY): Oxford University Press, 2001, pp. 142-143. Seria válido especular sobre o abandono dessa marca temporal do mecanismo – sobre esse *tempo perdido*. E acredito que a resposta possa envolver a aceleração temporal que se verifica, no contexto nacional, a partir da segunda metade do século XIX. Demasiado instável, o tempo torna-se efetivamente inapreensível. O encerramento dessa possibilidade decretaria o fim da *cor local* na sua acepção romântica – e, igualmente, um recorte cronológico mais preciso para o objeto deste trabalho.

²⁸ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science*, *op. cit.*, p. 46.

²⁹ KAMERBEEK Jr., Jan. *Tenants et aboutissements de la notion de "couleur locale"*. Utrecht: uitgave van het, Instituut voor vergelijkend literatuuronderzoek aan de rijksuniversiteit te utrecht, 1962, pp. 9-24.

³⁰ *Ibidem*, p. 33.

³¹ *Ibidem*, pp. 34-35.

cor local, é importante reconhecer que ela foi deliberadamente substituída e abandonada, isto é, os adeptos do recurso da *cor local*, ao adotarem a nova expressão, ou antes, ao atribuírem um novo sentido a uma expressão já existente, buscavam expressar algo diverso.³² A opção pelos termos *cor* e *local*, todavia, parece acentuar o vínculo entre a *pintura* e o *texto*. Hovenkamp busca sintetizar:

Reproduzir as cores, isto é, pintar com palavras aquilo que toca os sentidos, em particular aquilo que encanta os olhos e, com isso, buscar as cores mais características, as mais originais, as mais locais, dos países e dos tempos que devem diferir profundamente daqueles do autor, eis o que os Românticos vangloriavam-se de fazer ao darem o nome de “cor local” a um dos elementos mais essenciais de sua estética. Eis o que explica a escolha do termo, devido, direta ou indiretamente, às relações entre poetas e artistas.³³

Assim, no domínio vasto da narrativa – do qual são extraídas as fontes desta tese – e valorizando os contatos com a dimensão visual, a *cor local* indica uma representação vívida, capaz de abarcar, sugere Kamerbeek Jr., o pitoresco e a ressurreição da vida.³⁴ Como então apreender, enquanto objeto de pesquisa, a *cor local*?

A fim de circunscrevê-la, sugeri, já na dissertação, que o recurso enseja e participa do que poderia ser denominado de *retórica pictórica*, isto é, um extenso, mas limitado conjunto de expressões que remetem ou participam do vocabulário pictórico, tais como *colorido*, *pintura*, *desenho*, *debuxo*, *quadro*, *imagem*, entre outras. Esses vocábulos, recorrentes nos debates travados entre Magalhães, Alencar, Nabuco e outros, indicam, pois, a presença do critério da *cor local*. A composição deste *léxico pictural* foi a maneira encontrada para evitar uma apreensão demasiado subjetiva do objeto. Dessa forma, é possível construir um determinado *idioma comum* que permite a verificação do emprego do dispositivo narrativo.³⁵

³² HOVENKAMP, J.W. *Mérimée et la couleur locale*. Contribution à l'étude de la couleur locale. Paris: Libr. les Belles Lettres, 1928, p. 34.

³³ *Ibidem*, p. 36. “Reproduire des couleurs, c’est à dire peindre avec des mots ce qui caresse les sens, en particulier ce qui charme les yeux, et à cet effet, rechercher les couleurs les plus caractéristiques, les plus originales, les plus locales, des pays et des temps qui sont censés différer profondément de ceux de l’auteur, voilà ce que les Romantiques se vantaient de faire, en donnant le nom de “couleur locale” à un des éléments les plus essentiels de leur esthétique. Voilà qui explique le choix du terme, dû, directement ou indirectement, aux rapports entre poètes et artistes”.

³⁴ KAMERBEEK Jr., Jan. *Tenants et aboutissements de la notion de “couleur locale”*, *op. cit.*, pp. 35 e 48-56.

³⁵ A elaboração dessa linguagem relativa à *cor local* se assemelha à seleção, empreendida por Franco Moretti, de palavras-chaves que, em comunhão com uma prosa específica, permitem

O recurso, como se percebe nas querelas entre Alencar e Nabuco, manifesta-se a partir de diferentes requisitos e desenvolve determinados *efeitos*. Na dissertação, cujo corpo documental era principalmente historiográfico, tentei sugerir que o emprego da *cor local* na escrita da história seria uma forma de ratificar ou reduplicar o estatuto de fidelidade da narrativa. Isso era realizado a partir de, no mínimo, três procedimentos que se coadunavam: a citação, pelo historiador, de personagens que *viram* os acontecimentos (ao descrever os indígenas no período do contato com os portugueses, por exemplo, Varnhagen cita o relato de Pero Vaz de Caminha que, por conseguinte, atua de forma a *autopsiar* as informações e dados); a consideração do destaque da visualidade da narrativa para o leitor – o que constitui algo que procurei denominar de *autópsia vicária*, isto é, o leitor *vê* metaforicamente e por isso *comprova* o relato historiográfico; e, por fim, o emprego do recurso permitiria ao historiador *presentificar* o espaço, através de descrições vívidas e emotivas da geografia e da natureza da nação.³⁶

Como demonstrado, o recurso narrativo também é caro à escrita literária durante o século XIX. Assim, imediatamente se impõem novos questionamentos: como apreender analiticamente esse dispositivo que não respeita os limites impostos por tipos discursivos vizinhos e contrastantes? E, ainda, o mecanismo narrativo atuaria de forma semelhante num tipo discursivo diferente? O

identificar as peculiaridades da cultura burguesa na linguagem literária dos séculos XVIII e XIX. MORETTI, F. *The bourgeois: between literature and history*. London; Ney York: Verso, 2013, pp. 18-19. A partir disso, creio, é possível perceber a amplitude da *cor local*: ela tanto participa de um idioma mais amplo (a *retórica pictórica*) e, portanto, pode ser concebida como um recurso de narração, quanto é parte constituinte de uma linguagem que, por sua vez, visa abarcar e dar sentido ao mundo circundante e, por conseguinte, pode ser compreendida como uma *forma simbólica*.

³⁶ Bérenger Boulay procura demonstrar que mesmo a historiografia contemporânea, a partir de nomes como Georges Duby, Arlette Farge e Alain Corbin, vale-se, na elaboração textual, de *efeitos* diversos. Todos derivam da noção latina *evidentia*, cujo pressuposto é colocar sob os olhos do leitor ou do espectador aquilo que é descrito ou narrado. BOULAY, Bérenger. “Effets de présence et effets de vérité dans l’historiographie”. *Littérature*, n. 159, 2010, p. 27. Duas conclusões do artigo são importantes para o desenvolvimento desta *busca pela cor local*: a primeira diz respeito ao procedimento de inserção do historiador/narrador na narrativa de modo a recuperar uma autoridade fundada na *autópsia*. A segunda refere-se ao que Boulay classifica como prestígio da imagem, isto é, um procedimento que busca *dar a ver* o passado por meio da exposição da própria pesquisa e a partir da inserção de documentos icônicos. *Ibidem*, pp. 34-35. Estas discussões serão retomadas nos capítulos segundo e terceiro dessa pesquisa, enquanto as temáticas da *evidência* e da *autópsia* serão aprofundadas no primeiro capítulo. Retenho, ainda, uma citação que vincula a valorização desses procedimentos aos objetivos dessa pesquisa: “a análise dos paradigmas de “mostração” [*monstration*] e de atestação em termos retóricos de efeitos (de presença, de verdade e de real) convida a atentar para as trocas entre historiografia e ficção”. *Ibidem*, p. 38. “L’analyse des paradigmes de la monstration et de l’attestation en termes rhétoriques d’effets (de présence, de vérité ou de réel) invite alors à observer des échanges entre historiographie et fiction”.

“pertencimento” subjacente ao recurso seria apenas empírico? Para tentar responder a estas indagações, creio ser válido recorrer às reflexões sobre a narrativa desenvolvidas por Ricoeur. O filósofo, ao tratar das trocas entre o *texto histórico* e o *texto ficcional*, introduz a terminologia da *refiguração cruzada*.³⁷ O autor estabelece, então, a distinção entre a *ficcionalização da história* e a *historicização da ficção* que correspondem aos empréstimos que cada narrativa cede à outra. Essa noção permite responder à complexidade do objeto apontada acima e sua flexibilidade no que diz respeito aos contatos e relações entre tipos discursivos diferentes. Destaco, inicialmente, a inserção da *ficção no discurso histórico*: o procedimento ocorre quando o historiador, objetivando reinscrever o tempo da narrativa sobre o tempo do universo, utiliza conectores temporais, tais como o calendário, a sequência das gerações, os arquivos, os documentos, os rastros e os vestígios. Estes conectores, na medida em que remetem a um passado que só pode ser apreendido pela *imaginação*, acionam um caráter metafórico e, por extensão, ensejam o ingresso ou a concretização da *ficcionalidade* no texto.³⁸

³⁷ RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Campinas, São Paulo: Papyrus, tomo III, 1997, p. 176. A noção de *refiguração* é, todavia, o ponto de chegada de uma discussão prévia acerca do agir humano e da noção de *mimesis*. Este conceito, recuperado a partir de Aristóteles, associa-se à noção de *intriga* (ou *enredo*) que permite refigurar a experiência temporal. RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*, *op. cit.*, tomo I, p. 11. Como, todavia, o conceito aristotélico não comporta a dimensão temporal, Ricoeur se propõe a reformulá-lo. A adaptação da *mimesis* aristotélica é realizada a partir de quatro operações específicas, cuja derradeira se fundamenta na ampliação do conceito. De modo sintético: segundo Ricoeur, é necessário apontar o caráter criativo da *mimesis* e, para isso, ele encaminha o espaço para a ficção. No entanto, a função da *mimesis* é mais ampla, pois ela empreende uma ligação com o campo prático anterior à composição. Este momento prévio pode ser caracterizado como *mimesis I* e antecede o momento principal – a *mimesis II* – que é a *mimesis-criação*. De modo geral, a *mimesis I* diz respeito à prefiguração do tempo no campo prático; a *mimesis II*, por sua vez, elabora a mediação e abre o jogo para a composição poética da *tessitura da intriga*, enquanto a *mimesis III*, enfim, promove a *refiguração* temporal no processo de recepção da obra. Essa dimensão já marca uma explícita generalização em relação à concepção aristotélica, porque opera a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do receptor. *Ibidem*, p. 110. Para dar conta desse passo, Ricoeur afirma ser necessário elaborar e considerar uma teoria da escrita a partir de uma teoria da leitura. *Ibidem*, p. 118. A medida é importante porque a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte impõe a necessidade de se abordar a questão da *referência* que, contudo, não se restringe ao discurso descritivo. Para Ricoeur, mesmo as obras poéticas também se relacionam com o mundo, ainda que de um modo específico: por meio da referência metafórica. *Ibidem*, p. 122. A *referencialidade*, contudo, varia de acordo com cada classe narrativa: história e ficção, nesse ponto, revelam *demandas assimétricas*. Mesmo assim, cada forma narrativa empresta à outra determinados elementos que permitem conceber o que Ricoeur denomina de *referência cruzada*. *Ibidem*, pp. 124-125. É a partir dessa “troca” referencial que é possível abordar o *entrecruzamento das narrativas*, isto é, a *refiguração cruzada*.

³⁸ RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*, *op. cit.*, tomo III, pp. 317-327. Hayden White elabora designação semelhante, *literatura do fato* ou *ficções da representação factual*, para defender a proximidade entre historiografia e ficção. WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Editora da USP, 1994, p. 138. O crítico norte-americano sustenta ainda que, até o século XVIII, a ficção era admitida pelos historiadores devido ao uso da

Dois aspectos precisam ser sublinhados aqui. A transformação do tempo do universo em tempo humano, ou seja, a delimitação temporal é um procedimento de ordem ficcional. Ora, a *cor local* é um suporte narrativo dotado de um acentuado rigor cronológico na medida em que sua evocação é concebida como uma forma de evitar o anacronismo. O escopo parece explícito na crítica que Benjamin Constant elabora, empregando o critério da *cor local*, acerca da historiografia dos séculos XVIII e XIX. Para o escritor, muitos historiadores “não possuem [...] a cor nem dos tempos, nem dos lugares que eles descrevem. Os eventos pertencem às épocas passadas, os atores são da nossa idade. Graças aos céus, os Srs. Guizot, de Barante e Thierry fundaram uma outra escola”.³⁹

De modo pragmático, historiadores do século XIX, como Francisco Adolfo de Varnhagen, empregavam o recurso a partir da evocação de testemunhos contemporâneos aos eventos relatados. Assim, um modo efetivo para esquivar-se ao anacronismo é “fazer falar” aquele que viu o que é narrado. A citação testemunhal e a noção de *autópsia* – expedientes significativos para a escrita da história – são igualmente maneiras de organizar o tempo e elidir a distância entre o evento e a narração. Nesta perspectiva, pois, trata-se de considerar a citação

imaginação na composição da intriga: “Tanto quanto a razão, a imaginação devia estar implícita em qualquer representação adequada da verdade; e isto significava que as técnicas de criar ficção eram tão necessárias à composição de um discurso histórico quanto o seria a erudição”. *Ibidem*, p. 139. Somente no século XIX, quando a verdade é ligada ao fato e a ficção passa a ser o oposto da verdade, promove-se seu afastamento do discurso historiográfico. White retoma os “empréstimos cruzados” em *Realismo figural*. Nas suas palavras: “Buscando mostrar a literaridade da escrita histórica e o realismo da escrita literária, tenho procurado estabelecer a “implicatividade mútua” [*mutual implicativeness*] (termo de Windelband) das suas respectivas técnicas de composição, descrição, imitação, narração e demonstração”. WHITE, H. *Figural realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999, p. IX. “In trying to show the literariness of historical writing and the realism of literary writing, I have sought to establish the “mutual implicativeness” (Windelband’s term) of their respective techniques of composition, description, imitation, narration, and demonstration”. Entretanto, se a imaginação, para White, é o fator que vincula história e ficção – a ponto do crítico unificar os expoentes da historiografia durante o século XIX a partir da camada profunda que os une: a imaginação histórica – Luiz Costa Lima alerta que a imaginação atua de forma diferente na história, na ficção e na literatura. COSTA LIMA, L. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 65. O fator distintivo entre história e ficção mais evidente, aparentemente desconsiderado por White, é a composição dos discursos. A história, diferentemente da ficção, é composta por três instâncias: prova documental, explicação causal/final e composição literária, reforça Ricoeur. RICOEUR, P. *Tempo e narrativa, op. cit.*, tomo III, p. 263. Acredito que, somente a partir da distinção e da identificação destas instâncias distintas ou dos níveis diversos de *referencialidade*, torna-se possível empregar a epistemologia da *refiguração cruzada* proposta por Ricoeur.

³⁹ CONSTANT, Benjamin. “Réflexions sur la tragédie [...]”. *Revue de Paris*, Bruxelles, tomo 7, 1829, p. 143. “n’ont [...] la couleur ni des temps ni des lieux qu’ils décrivent. Les événements appartiennent aus âges écoulés ; les acteurs son de notre âge. Grâce au ciel, MM. Guizot, de Barante et Thierry ont fondé une autre école”. Procurei discorrer sobre esse excerto na dissertação: CARDOSO, E.W. *A cor local e a escrita da história no século XIX, op. cit.*, pp. 84-86.

testemunhal e a autópsia como fatores de *ficcionalização do discurso histórico*. A *cor local*, a partir desta tipologia, atua, portanto, como um elemento *ficcional*.⁴⁰

O segundo elemento a ser tratado requer nova intervenção de Ricoeur. Para o filósofo, os traços do imaginário, passíveis de serem explicitados originalmente pela narrativa de ficção e que configuram o *entrecruzamento*, podem ser identificados na expressão “afigurar-se que...”. Uma primeira modalidade disso ocorre com o empréstimo direto tomado à função metafórica do “ver-como”, ou seja, é possível ler um livro de história *como se* ele fosse um romance.⁴¹ A consequência desta “permuta” entre gêneros, outro exemplo da *refiguração cruzada*, é explicitada pelo filósofo:

O historiador não se proíbe, então, “pintar” uma situação, “restituir” uma cadeia de pensamento e dar a esta a “vivacidade” de um discurso interior. Reencontramos, desse ponto de vista, um efeito de discurso sublinhado por Aristóteles em sua teoria da *lexis*: a “elocução” ou a “dicção”, segundo a *Retórica*, tem a virtude de “colocar diante dos olhos” e, assim, de “fazer ver”. [...]. Entramos na área da ilusão, que, no sentido preciso do termo, confunde o “ver-como” com um “crer-ver”.⁴²

Ricoeur explora aqui uma potencialidade da metáfora indicada por Aristóteles que é, justamente, a condição de fazer ver.⁴³ Além disso, a valorização de expressões como *vivacidade* e *pintura*, e do *efeito* do seu emprego, é fundamental para a proposta explorada nesta tese. Assim, outra ilustração da *ficcionalidade da história* é fornecida pelo *efeito visualizante*, resultado que

⁴⁰ Como demonstrou Momigliano, Heródoto e Tucídides empregavam a *autópsia* como método para a escrita da história. MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p. 70. François Hartog aprofunda a questão e especifica a importância desse procedimento na obra herodoteana. HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, pp. 274-283. Na sequência dessa pesquisa, tentarei demonstrar a recorrência desse recurso e a validade, espero, da noção correlata de *autópsia vicária*.

⁴¹ RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*, tomo III, op. cit., pp. 322-323.

⁴² *Ibidem*, pp. 323-324.

⁴³ A citação importa igualmente porque, embora Ricoeur defenda o *entrecruzamento* entre as narrativas histórica e ficcional, isso não significa perda de identidade ou afrouxamento das *classes narrativas*. Nessa perspectiva, o fragmento evoca, mais uma vez, Aristóteles em relação à distinção entre poesia e história: “Pois não diferem o historiador e o poeta por fazer uso, ou não, da metrificacão (seria o caso de metrificacão os relatos de Heródoto; nem por isso deixariam de ser, com ou sem metro, algum tipo de história), mas diferem por isto, por dizer, um, o que aconteceu, outro, o que poderia acontecer”. ARISTÓTELES *apud* GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles*: tradução e comentários. São Paulo: USP. Dissertação de mestrado em Filosofia, 2006, p. 67. Ou seja, a semelhança “formal” ou o emprego comum de componentes não interfere na distinção entre as narrativas histórica e ficcional. Eis, portanto, outro ponto que afasta a perspectiva de Ricoeur da abordagem de Hayden White. O crítico norte-americano e o filósofo francês tratam de dimensões diferentes da composição narrativa e, sobretudo, empregam acepções diversas da noção de ficção.

decorre da *vivacidade* da narrativa. O próprio Ricoeur, alhures, aprofunda o argumento ao alterar a *ficcionalização do discurso histórico* para o *entrecruzamento da legibilidade e da visibilidade* na representação historiadora e permite, desta maneira, abordar um dos principais *efeitos* do emprego da *cor local*. As narrativas permitem não só entender, mas também ver.⁴⁴

Há técnicas que contribuem para a introdução desta dimensão visual ao texto. A “construção dos personagens” nas narrativas, a despeito de seu caráter ficcional ou histórico, é uma destas estratégias que produzem a proeminência da *visibilidade* sobre a *legibilidade*.⁴⁵ Além disso, é possível sugerir que o emprego de um determinado modo de escrita, caracterizado nas reflexões antigas como *enargeia*, também seria capaz de *fazer o leitor ver*. François Hartog procurou demonstrar tanto a importância dessa categoria (e sua conexão com a *autópsia*) nas narrativas históricas antigas, quanto identificou a existência de modelos visuais na historiografia oitocentista francesa.⁴⁶ A expressão da visibilidade pode ser associada à estruturação do saber histórico. Nikolay Kaposov procura ressaltar, em seu estudo sobre a imaginação histórica, as operações, de ordem cognitiva, que fundamentam o pensamento do historiador. Assim, o emprego de recursos narrativos seria a expressão evidente e linguística destas operações concretas e não-linguísticas. O pesquisador constata ainda que o *pensamento historiador* é, sobretudo, um desenvolvimento da imaginação *espacial*.⁴⁷ Isso significa dar ênfase a um conjunto de categorias que são fundamentais para o desenvolvimento e elaboração do conhecimento histórico, como a *visão*, as

⁴⁴ RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007, p. 276. A sugestão de que o *discurso* é dotado de uma potencialidade *visual*, evidentemente, nada possui de original. Ela remete ao preceito horaciano do *ut pictura poesis*, cujo pressuposto arraigado é a crença em uma possível equivalência – ou parentesco – entre as artes da pintura e da poesia. Essa noção ainda produziu, na Antiguidade, variações que permitiram que não somente a poesia, mas também a história fosse concebida de forma análoga à pintura, ensejando o *ut pictura historia*. A visibilidade produzida por meios narrativos é a principal temática desenvolvida nesta tese. Os *topoi ut pictura poesis* e *ut pictura historia*, bem como o recurso da *enargeia*, serão abordados com mais vagar na sequência deste estudo.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 276-277.

⁴⁶ HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. Na dissertação, intentei sugerir que o requisito da *enargeia* poderia ser identificado ainda no século XIX, por exemplo, na demanda, elaborada por Martius e publicada na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sob o título *Como se deve escrever a história do Brasil*. No texto, o botânico advoga que as descrições do historiador precisariam conter *energia plástica e fogo*. CARDOSO, E.W. *A cor local e a escrita da história no século XIX*, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁴⁷ KOPOSOV, Nikolay. *De l'imagination historique*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009, pp. 132-133.

metáforas e a – segundo o autor, pouco mencionada – *descrição*.⁴⁸ Kuposov sintetiza: concebida no espaço, a história possui na visão a sua condição de existência.⁴⁹ O tema é fundamental para este estudo e será explorado ao longo de toda a pesquisa, na medida em que a dimensão visual se constitui como um *efeito* significativo do emprego da *cor local*. Como depreende-se dos debates entre Alencar, Magalhães e Nabuco, o uso do dispositivo narrativo pode ser identificado, sobretudo, nas descrições de paisagens do território nacional.

Estes modos composicionais, *efeitos* e estratégias permitiriam constatar, portanto, a *ficcionalização da história*. No entanto, Ricoeur prevê ainda outro modo de *refiguração cruzada*: a *historicização da ficção*.⁵⁰ Também aqui a *cor local* pode ser evocada, na medida em que torna-se um critério determinante para a escrita literária nacional ao demarcar um *tempo e/ou espaço* específicos, ou seja, ao atuar como os conectores temporais ou espaciais estipulados por Ricoeur.⁵¹ Por isso, sua ausência na narrativa literária revelaria a inadequação dos personagens ao meio, o equívoco ou erro histórico, a dificuldade na identificação precisa do espaço, enfim, os limites e as críticas mencionadas nas contendas de Alencar e Nabuco e que determinaria a *carência* de *cor* ou a *cor falsa* da obra. Assim, se a escrita moderna da história requer um processo de temporalização e demanda uma cronologia, a escrita da literatura, no Oitocentos, parece compartilhar, igualmente, desses requisitos.

Ademais, é possível indagar então se o mecanismo não atuaria nos escritos literários como o que Costa Lima chama de *veto ao ficcional*. A literatura submetida à exigência da *cor local* teria o “teatro mental” restringido pela necessidade de ambientação num espaço definido e/ou num período cronológico determinado. Como lembra Flora Süssekind, a prosa nacional brasileira, no século XIX, nasce com o telão de fundo das “cores locais”.⁵² A pesquisadora ainda

⁴⁸ KOPOSOV, Nikolay. *De l'imagination historique, op. cit.*, pp. 27-28.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁰ Costa Lima também sugere a possibilidade de permuta entre os materiais da história e da ficção: “Na história, a ficção se torna um meio auxiliar, válido enquanto suscita questões a serem testadas; na ficção, o material histórico entra para que permita a revisão de seu significado, que adquire a possibilidade de se desdobrar em seu próprio questionamento”. COSTA LIMA, L. *A aguarrás do tempo*: estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 106.

⁵¹ É importante reconhecer aqui a demarcação que distingue literatura e ficção. Segundo Costa Lima: “Assim como a ficção não se limita à literatura [...], tampouco a literatura repousa por inteiro no ficcional”. COSTA LIMA, L. *História. Ficção. Literatura, op. cit.*, p. 340.

⁵² SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 82.

aprofunda: o passado “às vezes se desloca do fundo do quadro, superpõe-se ao seu primeiro plano – como lição, relato explicativo – e desficcionaliza subitamente o narrado e seu narrador”.⁵³ Valdeci Araujo corrobora ao sugerir que a prática literária, neste momento, pode ser concebida como uma *cápsula do tempo*, ou seja, como a memória de um tempo e local determinados.⁵⁴ Assim, a *cor local*, ao situar a escrita literária num *tempo/espço real*, ou seja, nacional, tende a dotá-la de realidade e a funcionar, de acordo com o argumento proposto aqui, como um elemento de *historicidade*.

A argumentação extraída junto a Ricoeur parece-me, pois, não apenas válida como fecunda. Nesta perspectiva, a *cor local* poderia ser caracterizada tanto como um componente de *historicidade* (num texto ficcional), quanto como um fator de *ficcionalidade* (num texto historiográfico). O mesmo mecanismo narrativo, portanto, é capaz de desenvolver *efeitos* diversos (ficcionalização e historicização) em narrativas diferentes (história e ficção) – o que assegura sua inscrição como um fator significativo que atualiza a noção de *refiguração cruzada*. Entretanto, não se trata, nesta tese, de simplesmente validar ou ilustrar essa sugestão. As fontes principais a serem trabalhadas, aliás, não oferecem uma demarcação consensual ou explícita como *obra de ficção* ou *obra de história*. Isso não implica, todavia, abandonar integralmente a perspectiva elaborada a partir de Ricoeur. Trata-se, antes, de propor algumas alterações de modo a considerá-la como uma alternativa de leitura possível para esta *busca pela cor local*.

Para isso, é possível combinar a noção de Ricoeur da *refiguração cruzada* com as reflexões de Claude Calame sobre as narrativas: ambos os autores identificam relações estreitas entre tipos discursivos diferentes, seja os empréstimos entre história e ficção, seja a porosidade entre textos de ordem factual e ficcional. A tipologia oferecida por Calame, mais ampla, revela-se apropriada para os fins desta tese. Esta flexibilização é a primeira medida, pois, para readequar o argumento de Ricoeur: trata-se de considerar então textos com delimitações mais abrangentes (factual e ficcional), a partir do critério, sugerido por Ricoeur, das *demandas assimétricas de referencialidade*.⁵⁵ Os dois tipos de narrativa se valem de procedimentos baseados em diferentes estratégias

⁵³ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*, op. cit., p. 92.

⁵⁴ ARAUJO, Valdeci Lopes de. *A experiência do tempo: conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845)*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 120.

⁵⁵ RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*, op. cit., tomo I, pp. 124-125. Cf., acima, nota 37.

enunciativas que, prossegue Calame, possuem um impacto visual e pragmático e ainda são essenciais em termos de cognição.⁵⁶ Além disso, essas ordens narrativas podem ser lidas a partir de uma escala de “ficcionalidade” que atua interna e externamente.⁵⁷ A gradação externa, ou seja, que atua *em direção* ao referencial, encontra-se fundamentada pelos aspectos enunciativos e pelas capacidades evocadoras e “visualizantes”. Ora, aqui a combinação com Ricoeur se estreita a partir de uma sugestão complementar: o *grau de ficcionalidade* que indica um *movimento* permite considerar uma tendência paralela, expressa por um *grau de historicidade*, o que configuraria a *refiguração cruzada*. O acréscimo oferecido por Calame permite, então: a) caracterizar as fontes deste estudo com mais acuidade; b) sublinhar a importante dimensão visual da narrativa; e c) destacar o *movimento dos textos*, os processos de *historicização e ficcionalização*, a partir de *graus ou tendências de ficcionalidade ou historicidade* diversos. Desta maneira, seria possível identificar um *texto de ordem ficcional* que emprega a *cor local* e assim tende a *historicização*, e um *texto de ordem factual* que emprega a *cor local* e, em consequência, ruma para a *ficcionalização*. O objetivo deste arranjo é demonstrar a amplitude do mecanismo narrativo: seu emprego contempla textos de natureza diversa, acarreta diferentes finalidades e desempenha potencialidades múltiplas. A partir das contribuições de Ricoeur e Calame, torna-se possível perscrutar as opções adotadas pelos autores, os mecanismos e os recursos empregados na elaboração textual.

Essa configuração fornece, pois, um *modelo* a ser seguido e percorrido e, nessa perspectiva, pode ser concebida como uma teoria. Diz Jacyntho Lins Brandão que o investimento teórico é passível de ser compreendido como construção de modelos e, portanto, é um resultado *lógico* – em sua dupla acepção: por ser expresso discursivamente e por explicitar uma determinada lógica.⁵⁸ Cito-o: “Existe, portanto, um jogo *lógico*, discursivo e reflexivo, a partir do qual a teoria ultrapassa o nível fenomenológico, instituindo-se plenamente como *theoría* (o modelo que se vislumbra e cujo sentido está não na experiência, mas

⁵⁶ CALAME, Claude. “Entre vraisemblable, nécessité et poétique de la vue: l’historiographie grecque classique”. *Texto! Textes & Cultures*, v. XV, n. 3, 2010, p. 3.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 4.

⁵⁸ BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A antiga musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005, p. 14.

justamente no *lógos*)”.⁵⁹ O excerto permite desdobrar um aspecto relacionado à etimologia da *theoría* – apenas vislumbrado por Brandão: seu componente visual. Castro Rocha salienta que o *theorein* significava originalmente “olhar para”, “contemplar”, “pesquisar”.⁶⁰ Para unificar as duas observações, então, creio que seja possível sugerir que a teoria implica a elaboração – ou, no caso, o emprego – de modelos a partir de um procedimento originariamente de ordem visual (“olhar para”) e que pode resultar, acrescento, na evocação imagética de conclusões (“olhar *para*”). Com isso pretendo destacar precisamente a dimensão visual implícita ao recurso narrativo da *cor local* capaz de, afinal, produzir imagens figuradas e metafóricas de uma nação em constante busca de si mesma. Assim, trata-se de atentar e olhar para as *pinturas* elaboradas pelo emprego da *cor local*, considerando o modelo construído a partir de Ricoeur e Calame que possibilita, por sua vez, investigar o recurso em obras com ênfases e temporalidades diferentes, a fim de evidenciar a variabilidade que compõe a *cor local*.

3. A cor presente

3.1 Os coloristas

A disposição elaborada a partir de Ricoeur e Calame permite estabelecer duas trajetórias paralelas para o mesmo objeto: uma voltada para os processos de historicização de uma representação ficcional e outra concentrada nos investimentos ficcionais de uma abordagem factual. É possível então ilustrar esses caminhos distintos recorrendo, a partir do nível de referencialidade, a textos de natureza diversa: factual e ficcional. Com esse intuito, selecionei dois autores fundamentais para a reflexão sobre a identidade nacional que se esboça na segunda metade do século XIX e na abertura do século seguinte. O primeiro, já devidamente mencionado nas discussões prévias, é José de Alencar (1829-1877).

⁵⁹ BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A antiga musa*, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁰ CASTRO ROCHA, J. C. *O exílio do homem cordial: ensaios e revisões*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004, p. 157. Hayden White permite evocar perspectiva semelhante: “como a etimologia do termo sugere, pensamento teórico é um modo de pensamento que busca problematizar a própria relação entre o que pode ser visto [...] e o que pode ser pensado sobre o que alguém percebeu a partir de um ponto de percepção privilegiado”. WHITE, H. *Figural realism*, *op. cit.*, p. VIII. “as the etymology of the term theory suggests, theoretical thinking is the mode of thought that seeks to problematize the very relation between what can be seen [...] and what can be thought about what one has perceived from the vantage point of the perception”.

Escritor prolífico, político e jornalista, Alencar é um personagem importante para a compreensão dos rumos da literatura durante a vigência do Estado imperial. Sua produção intelectual procurou identificar e difundir uma concepção específica de nacionalidade por meio da literatura. O próprio escritor, na sua autobiografia intelectual, queixa-se que o primeiro exemplo de *romance nacional*, *O Guarani*, ficou ignorado no momento de sua publicação em 1857.⁶¹

O segundo escritor escolhido para o desenvolvimento deste trabalho possui conexões, em princípio, tênues com Alencar; tênues, no entanto, significativas. Refiro-me a Euclides de Cunha (1866-1909). Como tentarei demonstrar, ambos partilham de projetos e práticas no anseio de delimitação da nacionalidade. Cavalcanti Proença sugere, ainda que a partir de uma noção vaga de *estilo*, que os contatos são estreitos. Sobre Euclides assevera:

Curiosamente, um autor, cuja expressão estilística é, sem contestação, oratória, cujos períodos só se completam na sua qualidade artística se lidos em voz alta, é, em última análise, um pintor, que nos obriga a ver, que nos vai colocando em vários pontos de observação, até que possamos abranger todas as perspectivas que utilizou para a sua representação panorâmica. Disse “curiosamente”, mas excepcionalmente, pois, ao lado dele aparece, sem muita procura José de Alencar.⁶²

Além das possíveis proximidades entre as narrativas de Alencar e Euclides, o crítico enuncia alguns dos elementos que são caros a este estudo: a noção de uma *narrativa que se faz pintura*, a possibilidade de *visualização do que é descrito*, a *multiplicação de observadores* e a *representação panorâmica* do objeto. Como sugerido a partir dos debates que encetaram esta introdução, o emprego da *cor local* participa destes efeitos e construções textuais. Assim, o escopo não é tecer um relato entre as semelhanças destes dois autores que pensaram a nação brasileira, mas antes investigar como ambos operaram com a noção de *cor local* em suas respectivas produções intelectuais. Com obra menos vasta e carreira mais curta, Euclides desempenhou diversas funções, como engenheiro, militar e jornalista. A inclusão do escritor fluminense como fonte para

⁶¹ ALENCAR, José de. “Como e porque sou romancista”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, volume 1, 1958, p. 151.

⁶² PROENÇA, M. Cavalcanti. “O monstruoso anfiteatro (Sobre *Os Sertões* de Euclides da Cunha)”. In: *Estudos literários*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982, p. 60. Heron Alencar, em estudo sobre José de Alencar, destaca também o tom declamatório do escritor cearense. ALENCAR, Heron. “José de Alencar e a ficção romântica”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, volume I, tomo 2, 1955, p. 887.

a pesquisa permite acompanhar o emprego do mecanismo narrativo a partir de uma perspectiva nova. Como sintetiza Fernando Nicolazzi: “[...] Euclides contribuiu de forma singular para que um novo olhar fosse lançado sobre o país, um olhar voltado para dentro, para a terra e para o homem do interior”.⁶³

Alencar e Euclides, portanto, fornecem a base documental principal para essa *busca pela cor local*. Seus textos, de natureza diversa, mas com objetivos semelhantes (como o projeto de definição da nacionalidade) possibilitam, acredito, trabalhar com o modelo construído a partir de Ricoeur e Calame. Assim, proponho que a obra do escritor cearense – notadamente *Sonhos d’ouro* – seja abordada como exemplo de uma narrativa de base ficcional que, por meio de recursos e artifícios, procura se historicizar, ou seja, propõe-se como um relato de caráter historiográfico. O romance de 1872, enfim, poderia ser concebido como uma ilustração da *historicização de uma obra de ficção*. Isso porque Alencar, no prefácio à obra intitulado *Benção paterna*, expõe seus objetivos a partir de um questionamento retórico – e que ecoa, ainda, as críticas endereçadas à épica de Gonçalves de Magalhães:

Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? Querem os tais arqueólogos literários, que se deite sobre a realidade uma crosta de classicismo, como se faz com os monumentos e os quadros para dar-lhes o tom e o merecimento do antigo?⁶⁴

O anseio fotográfico, a cópia das feições e a aspiração por uma reprodução da realidade tendem, pois, a promover, no argumento sugerido nesta tese, *graus de historicização* no romance alencariano.⁶⁵

⁶³ NICOLAZZI, F. *Um estilo de história: a viagem, a memória, o ensaio sobre Casa-Grande e senzala e a representação do passado*. Tese de Doutorado em história. Porto Alegre: UFRGS, 2008, p. 125.

⁶⁴ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”. *Obra completa, op. cit.*, p. 699. Natalia Brizuela, ao pesquisar as relações entre a fotografia e o império brasileiro nesse momento, constata: “A fotografia será associada à arte da cartografia, ao projeto oficial do romantismo e ao trabalho do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), pois a nova mídia se tornou um dos instrumentos-chave para *visualizar os territórios imperiais*”. BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012, p. 18, grifo meu. Francis Haskell cita Alan Trachtenberg para recordar que a fotografia, a despeito da consciência de sua subjetividade, é concebida como uma espécie de historicismo, isto é, como uma forma de expressar nada menos do que a própria realidade. HASKELL, Francis. *History and its images: art and the interpretation of the past*. New Haven: Yale University Press, 1995, p. 4. Essa parece ser, de fato, a compreensão alencariana acerca do dispositivo óptico.

⁶⁵ Marcelo Peloggio busca sublinhar a historicidade da obra alencariana: “há, nos romances alencarianos, toda uma lógica de reconstrução imaginativa do passado ‘real’. Pois é justamente aí

A obra *Os sertões*, por sua vez, fornece para este estudo o exemplo invertido, isto é, pode ser compreendida como um relato de fundo factual que, todavia, busca se *ficcionalizar*. O próprio escritor fluminense fornece indícios de que concebe sua principal produção como uma abordagem de base histórica, como na correspondência remetida, em março de 1903, a Araripe Júnior:

*A significação histórica do grande agitador sertanejo que delineei apenas, ajustando-se à escola antropológica, aparece mais nítida, explicada pelas circunstâncias especiais do meio que não tive tempo de conhecer e pelo caráter essencial do indivíduo que não apreendi com segurança, dadas as causas perturbadoras que radicavam a minha observação.*⁶⁶

Outro indício do caráter factual da obra euclidiana pode ser encontrado no discurso de ingresso na Academia Brasileira de Letras (ABL), no qual Euclides procura se distanciar da literatura (compreendida aqui no sentido de falsificação): “Delata que *me desviei, sobremodo, dessa literatura imaginosa, de ficções, onde desde cedo se exercita e se revigora o nosso subjetivismo*, tão imperioso por vezes que faz o escritor um minúsculo epítome do universo, capaz de o interpretar *a priori*, como se tudo quanto êle ignora fôsse apenas uma parte ainda não vista de si mesmo”.⁶⁷ Euclides assim procura situar sua própria produção e inscrevê-la

que literatura e história encontram terreno fértil, recorrendo uma à outra, já que importa menos se os documentos retratam fielmente a realidade que levar a efeito seu mais elevado propósito: fazer da reminiscência mesma um ato puramente enunciativo, em que conta ‘a poesia em toda a sua beleza plástica e ao mesmo tempo a história’”. PELOGGIO, Marcelo. “José de Alencar: um historiador à sua maneira”. *Alea*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 6, n. 1, 2004, pp. 84-85. O comentarista ainda afirma: “pode a realidade estética de *As minas de prata* influir no problema do conhecimento histórico relativo à verdade do acontecido”. *Ibidem*, p. 90. Acredito que, no entanto, o autor trate de forma indistinta dois aspectos divergentes: *história* e *historiografia*. Se a reminiscência é valorizada como um ato meramente enunciativo, o valor da obra alencariana não seria histórico, como parece sugerir Peloggio, mas historiográfico. E é essa preocupação, como tentarei demonstrar, que gostaria de ressaltar na escrita alencariana: não se trata de buscar a história contida na ficção, mas de sugerir que a ficção também comporta procedimentos e anseios historiográficos. É dessa forma que concebo, neste estudo, a *historicização da ficção*. O título do texto de Peloggio é retirado de um artigo de Alencar, inconcluso, publicado a partir da reunião de escritos organizada por Fábio Freixieiro no final da década de 1970. Com efeito, o artigo, intitulado *O Rio de Janeiro*, permite recuperar alguns posicionamentos de Alencar sobre o fazer historiográfico. A missão do historiador, reconhece, tem início “no momento em que se lançou à primeira pedra da construção da cidade [do Rio de Janeiro]”. Alencar, todavia, afirma que procurou descrever os momentos que antecedem esse fato, e que poderiam ser chamados de “tempos mitológicos da cidade”. E acrescenta: “Demais sou historiador à minha maneira; não escrevo os annaes de um povo, e sim a vida de uma cidade [...]”. ALENCAR, José de. “O Rio de Janeiro”. In: FREIXIEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977, p. 111.

⁶⁶ CUNHA, Euclides da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, volume 2, 1966, p. 625, grifos meus.

⁶⁷ CUNHA, Euclides da. “Academia Brasileira de Letras (Discurso de recepção)”. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Companhia Nova Aguilar Editôra, volume 1, 1966, p. 206.

como um registro fundamentalmente factual. A partir disso e recorrendo aos elementos arrolados por Ricoeur e Calame, é possível sugerir que o texto euclidiano poderia ser caracterizado como um exemplo de *ficcionalização de uma obra de ordem factual* e, assim, concretizaria a *refiguração cruzada*.⁶⁸ A *ficcionalização* no seu texto, tentarei demonstrar, seria resultado da elaboração de diferentes observadores, do emprego de uma escrita vívida e da construção de uma narrativa que poderia ser lida, ou vista, como se fosse um drama ou uma peça teatral.

Antes de prosseguir, contudo, acredito que algumas ressalvas são imperativas. Categorizações, como as acima sugeridas, são frequentemente arriscadas porque tendem, se tratadas isoladamente, a reduzir a complexidade das obras na medida em que condicionam e limitam as leituras disponíveis já na abertura do investimento analítico. Conforme sugere Costa Lima, a discussão relativa ao gênero de uma determinada obra não deve ser elaborada como um simples jogo classificatório. A identificação seria uma forma, ao contrário, de extrair do texto aquilo que ele pode oferecer.⁶⁹ Por isso, gostaria de salientar o caráter experimental desse exercício. As demarcações aventadas evidentemente não se pretendem definitivas. Vejo-as, antes, como tentativas para entrever relações entre obras que possuem registros diferentes (ficcionalidade e factualidade), mas que compartilham, em alguma medida, objetivos comuns (como a busca pela definição da nacionalidade) e, sobretudo, empregam o recurso narrativo da *cor local*. As obras mencionadas, *Sonhos d'ouro* e *Os sertões*, são as duas fontes principais a serem trabalhadas. No entanto, pretendo também incorporar outros escritos, como os debates de Alencar e cartas e textos variados de e sobre Euclides, a fim de aprofundar *a busca pela cor local*.

⁶⁸ Conforme sugere Costa Lima, a identificação do gênero de qualquer obra não pode ser resumida à intencionalidade autoral. COSTA LIMA, Luiz Costa. “Os sertões: ciência ou literatura”. In: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 363. De fato, o texto de *Os sertões* provoca ainda hoje discussões acerca de sua inscrição (retornarei a esse ponto no terceiro capítulo). No entanto, trata-se aqui de explorar uma hipótese e, para isso, valho-me das indicações que o próprio escritor fluminense transmitiu acerca de sua obra.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 363.

3.2 O desenho da tese

O arranjo argumentativo construído a partir de Ricoeur e Calame é concebido como o princípio da trajetória a ser desenvolvida. A seleção das fontes principais fornece, creio, maior concretude à proposta. No entanto, ainda é necessário expor a estrutura da tese, dividida em três etapas. No capítulo inicial, busco sugerir que o anseio por uma narrativa que explore a dimensão visual do texto não é uma característica exclusiva do século XIX ou mesmo da época moderna. De modo diverso, ao colocar a evocação imagética em perspectiva, é possível verificar suas raízes antigas, como demonstram as noções de *ut pictura poesis* e *ut pictura historia*, além de figuras e recursos como a *autópsia* e a *écfrase*, por exemplo. Embora não sejam nomeados explicitamente nos textos abordados durante o período oitocentista, é certo que essa tradição é conhecida e continua a servir como expediente para a construção textual de historiadores, críticos e literatos. Assim, no primeiro momento, o objetivo é acompanhar o desenvolvimento e a incorporação desses recursos desde a Antiguidade até a Modernidade. A hipótese inicial desta tese é justamente a suposição de que *a cor local, devido a sua origem pictural, dispõe de um acentuado investimento na dimensão visual da narrativa e, durante o século XIX, torna-se uma expressão deste anseio maior e mais amplo de uma escrita visual.*

A fim de tentar demonstrar essa possibilidade, sugiro uma trajetória que principia com as reflexões gregas e latinas sobre a dimensão visual elaborada por meios textuais, contemplando a importância da visão para a construção da narrativa; e se encerra nas primeiras décadas de 1800, com as elucubrações francesas sobre a escrita da história e a necessidade de expressar, de modo análogo, a dimensão icônica. Este caminho, evidentemente, pressupõe escolhas bastante específicas e, por extensão, lacunas consideráveis; no entanto, almejo sugerir que é possível identificar, no que diz respeito à importância de uma escrita de ordem visual nesses períodos, uma reapropriação, pelos modernos, dos *modos antigos de ver e fazer ver*. O anseio visual se materializa, sobretudo, no procedimento específico da descrição e, de modo ainda mais estrito, na eleição e apresentação de uma determinada *paisagem*. Assim, o capítulo comporta ainda uma discussão acerca da noção de *paisagem*, que será importante para a análise

dos escritos de Alencar e Euclides. Por fim, no desfecho deste momento inicial, busco empreender um exercício de comparação entre dois *modos de ver e fazer ver*: o *ut pictura poesis/historia* e a *cor local*. Ao colocá-los em contato, torna-se possível, creio, demonstrar como a *cor local*, a partir da reorganização conceitual em vigência no período moderno, passa a expressar modalidades e anseios antigos de visualização.

Então de modo paralelo, mas ainda assim convergente, procuro sugerir, numa via, como se elabora essa demanda visual e, em outra, como se constitui o espaço textual no qual ele pode ser amplamente identificado, a saber, nos trechos dedicados às descrições da paisagem. Acredito que esses dois movimentos – conjugados no momento inicial da tese – podem servir como base e fundamento para o desenvolvimento do restante do trabalho. Nos capítulos segundo e terceiro, então, intento observar de maneira mais detalhada e em estreito contato com as fontes principais do estudo, as produções de José de Alencar e Euclides da Cunha considerando, sobretudo, como se concretiza uma escrita de caráter visual e como a paisagem é incorporada e apresentada ao leitor. Entretanto, estes encaminhamentos não esgotam os interesses desse estudo. Em pesquisa pautada no contexto historiográfico francês, Fluckiger identifica um procedimento fundamental ligado ao mecanismo da *cor local*: a demanda da exclusão do historiador da obra escrita. Nas suas palavras:

A narrativa [*récit*] não deve ser um discurso *sobre* a história, mas uma reprodução do próprio passado, de qualquer forma. Assim, o historiador se esforça para anular todos os traços de seu tempo e de sua voz, uma vez que tais intervenções iriam perturbar a ilusão de uma ressurreição do passado.⁷⁰

Dessa maneira, acredito que uma temática fundamental para a abordagem da *cor local* – que procuro desenvolver ao longo de todo o trabalho – refere-se às relações entre sujeito e objeto. Se, conforme a citação de Fluckiger, a diluição do autor implica a acentuação do caráter objetivo do relato, em algumas oportunidades, todavia, é justamente a inserção do sujeito narrativo que contribui para assegurar a fidelidade e a legitimação do relato, seja ele de ordem factual,

⁷⁰ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science: la "couleur locale" chez Thierry et Barante*. Université de Genève. Mémoire de licence, 1995, p. 75. "Le récit ne doit pas être un discours *sur* l'histoire, mais une reproduction du passé même, en quelque sorte. Partant, l'historien s'efforce d'annuler toute trace de son temps et de sa voix, puisque de telles interventions viendraient troubler l'illusion d'une résurrection du passé".

seja de caráter ficcional. A introdução, pois, do autor na obra promoveria, sugiro, uma comunhão entre o sujeito que narra e o objeto descrito. Essas relações, aliás, desdobram-se nos procedimentos já mencionados da *autópsia* e da *autópsia vicária*. É importante atentar não somente para a visão, mas também para seu agente, isto é, aquele que olha e orienta o olhar requer também um investimento analítico. Conforme sugere Jonathan Crary: “A visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação”.⁷¹ E, para Martin Jay, o discurso é o melhor espaço para se verificar o objeto da visão.⁷² Assim, ao longo dos capítulos dois e três, pretendo, observando os textos de Alencar e Euclides, refletir sobre a constituição do sujeito e suas capacidades de apreender e construir o objeto da narração como, por exemplo, na elaboração de uma paisagem exuberante e passível de identificação (no caso alencariano) ou na descrição de um território desértico e inóspito (no exemplo euclidiano).

Em síntese, procuro destacar, nas fontes selecionadas, os aspectos que permitem cotejá-las: a evocação do observador (do narrador ou do leitor), as construções visuais (como as menções aos aparatos fotográficos e ópticos) e, sobretudo, as descrições das paisagens empreendidas por Alencar e Euclides. O romance de Alencar, especificamente, procura valorizar a visualidade como forma de produção do conhecimento e isso permite acompanhar a construção do olhar do narrador e do personagem principal da obra. O escritor preocupa-se igualmente em retratar as mudanças na paisagem do Rio de Janeiro – o que enseja descrições da geografia da cidade. O território pintado reproduz o *topos* da natureza edênica e isso permite introduzir a segunda hipótese desta tese: *a cor local, tal como empregada por José de Alencar, é plena e una, ou seja, expressa uma paisagem rica e colorida, capaz de produzir identificação e ser associada à nacionalidade.*

Já em *Os sertões*, verifica-se o mesmo intuito presente em Alencar e decorrente do emprego da *cor local*: a delimitação da paisagem característica da nação. O desafio inicial, nessa leitura, consiste em demonstrar o emprego da *retórica pictórica* pelo escritor fluminense. Para isso, tento resgatar sua

⁷¹ CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 15.

⁷² JAY, Martin. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1993, p. 16.

proximidade com escritores românticos e recupero a recepção imediata ao seu texto maior. Além disso, sua principal obra revela igualmente um acentuado investimento no sentido da visão, na medida em que a narrativa é construída a partir de procedimentos descritivos que contemplam a terra, o homem e a luta. A despeito das semelhanças com Alencar, todavia, Euclides incorpora um espaço radicalmente diverso e, assim, altera as relações intrínsecas ao dispositivo narrativo. Acredito, enfim, que com Euclides – eis a terceira hipótese desta tese – *a cor local de extração romântica conhece seu paroxismo, pois desvela uma paisagem pálida e desértica, que impossibilita a visualização do sertanejo e a expressão da nacionalidade.*

Sonhos d'ouro (1872) e *Os sertões* (1902), enfim, situam-se em momentos diferentes da produção intelectual brasileira sobre a nação e, é possível sugerir, caracterizam *locais* – para recordar Michel de Certeau – divergentes.⁷³ A *cor local*, nas três décadas que separam as duas obras, já testemunha essas alterações. Seria possível caracterizá-la como uma *cor local plena* em Alencar, e uma *cor local já esvaziada* em Euclides. Desta maneira, a escolha destes dois expoentes da investigação pela nacionalidade brasileira se justifica tanto devido às diferenças de tipo discursivo (ficcional e factual), quanto porque suas obras configuram dois momentos na trajetória de um recurso narrativo fundamental para a intelectualidade do período. A consideração de autores diferentes, tipos discursivos diversos, recortes cronológicos distintos, torna possível, creio, acompanhar de maneira ampliada o emprego do recurso da *cor local*. A constatação de uma variação no seio do mecanismo, ou seja, as variações entre a *cor local* alencariana e euclidiana permite, por fim, sugerir uma consideração adicional para seu mapeamento.

4. O conteúdo da forma

Para a determinação da nacionalidade, dois vetores parecem decisivos nesse momento: o tempo e o espaço. Não é surpresa, pois, que tanto Alencar, quanto Euclides proponham-se a, nas obras mencionadas, estipular ou determinar as temporalidades das sociedades abarcadas (carioca e sertaneja) e a descrever os

⁷³ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 66.

respectivos territórios (Rio de Janeiro e sertão baiano). Tempo e espaço são também os dois componentes fundamentais para o dispositivo da *cor local*. A fim de salientar outra possibilidade para apreender o recurso, proponho isolar, por ora, a dimensão espacial. Nos trópicos, o espaço torna-se símbolo da nacionalidade. Todavia, não se trata, evidentemente, de qualquer paisagem. Seleccionada em meio à riqueza de opções, será a natureza rica e exuberante, a eleita como mote da nação. Evocada por navegadores, viajantes e exploradores, nacionais e adventícios, a reprodução do território adquire o que Sérgio Buarque de Holanda denomina de *psicose do maravilhoso*. Segundo o historiador: “A ideia de que do outro lado do Mar Oceano se acharia, se não o verdadeiro Paraíso Terreal, sem dúvida um símile em tudo digno dele, perseguia com pequenas diferenças, a todos os espíritos”.⁷⁴ Essa homogeneidade se verifica, acrescenta Maria Helena Rouanet, temporalmente: os componentes edênico e maravilhoso identificam a paisagem nacional desde o século XVI até o XIX.⁷⁵

É possível afirmar que a *cor local*, um dos meios pelo qual a paisagem é expressa, encontra-se dotada de um *conteúdo* específico. A constatação permite, pois, o desenvolvimento de dois níveis de abordagem. O primeiro refere-se ao caráter textual do dispositivo. Trata-se, enfim, de um mecanismo que, como sugerido, pode ser identificado na elaboração discursiva a partir de um *idioma* determinado. A *cor local* contém, assim, uma determinada *forma*. É a partir dela que o recurso desenvolve aquilo que procuro denominar de *efeitos*, como seu intuito visualizante e presentificador e os procedimentos da *autópsia* e da *autópsia vicária*. Além disso, essa formatação permite acompanhar a recepção das obras em questão: por um lado, a precaução alencariana que o motiva a esboçar respostas prévias para críticas futuras (como em *Benção paterna*, texto que introduz *Sonhos d'ouro*), por outro, o corpo documental fornecido pelos

⁷⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000, p. 221. Segundo Ernst Curtius, a retórica antiga – que participa da criação do *topos* da natureza exuberante – trata da descrição de paisagens em três ocasiões: no discurso forense, no discurso laudatório e na teoria das figuras. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996, p. 253.

⁷⁵ ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991, p. 68. Heron Alencar vincula o “sentimento de natureza” com a “afirmação nacional”. ALENCAR, Heron. “José de Alencar e a ficção romântica”, *op. cit.*, p. 942. A partir daí, o crítico identifica três tendências gerais: a atitude de contemplação sentimental; a atitude de exaltação e engrandecimento (da qual Alencar seria um exemplo); e a atitude de compreensão e explicação da natureza. *Ibidem*, pp. 943-944.

comentaristas da obra de Euclides. A *cor local*, recurso que produz imagens, torna-se, pois, um instrumento importante em tipos discursivos que constroem evocações imagéticas e expressam a visão de observadores e testemunhas. Não apenas o escritor vê; também o leitor torna-se capaz de ver a partir da *retórica pictórica*. Esses elementos dizem respeito à *forma* na medida em que se concretizam de maneira exclusivamente narrativa.

No entanto, a *cor local* pode ser investigada a partir de um segundo nível que refere-se propriamente ao âmago desse recurso narrativo. Trata-se aqui dos caracteres implícitos ao mecanismo que poderiam ser sintetizados sob a rubrica, enfim, de um *conteúdo*. Determinados tópicos se repetem e é precisamente essa reafirmação que consolida temas comuns e valores afins. Embora o conteúdo possua também uma expressão textual, ele sinaliza a existência de algo externo (mesmo que idealizado) à obra, como o território da nação. Para sintetizar, pois: creio ser possível afirmar que a *cor local* dispõe de uma *forma*, expressa pela *retórica pictórica*, e de um *conteúdo*, elaborado pelos elementos contidos pela formatação do dispositivo como, por exemplo, a paisagem edênica que especifica a nacionalidade e produz identificação entre seus habitantes.

A opção pela determinação desses níveis de análise não é, evidentemente, ocasional. Nas suas reflexões sobre a narrativa, Hayden White valeu-se da expressão *conteúdo da forma*.⁷⁶ Nas suas palavras: “[...] a narrativa, longe de ser somente uma forma de discurso que pode ser preenchida com diferentes conteúdos, reais ou imaginários conforme o caso, já possui um conteúdo preliminar a qualquer atualização dela no discurso ou na escrita”.⁷⁷ Herman Paul sugere que a expressão seria uma maneira de ressaltar as implicações políticas decorrentes da elaboração da narrativa. Segundo o comentarista: “Se o discurso

⁷⁶ A originalidade de White está, acredito, na incorporação dessa dinâmica para a escrita da história. No entanto, as reflexões envolvendo conteúdo e forma foram já desenvolvidas por diversos autores – entre eles, é possível citar Georg Lukács. Ao abordar as distinções entre o crítico e o artista criador, Lukács assevera que a forma é o modo pelo qual tendências opostas (entre vida e obra, por exemplo) adquirem uma resolução. A definição mais sintética de forma, aliás, seria exatamente esta: “a única possibilidade”. LUKÁCS, G. “Platonisme, poésie et formes: Rudolf Kassner”. In: *L’Ame et les Formes*. Paris: Gallimard, 1974, p. 43. Em outra ocasião, ao refletir sobre o ensaio, o teórico húngaro aponta o papel da forma na delimitação da matéria, na medida em que ela implica uma visão de mundo, uma posição diante da vida. LUKÁCS, Georg. *Sobre a essência e a forma do ensaio*: uma carta a Leo Popper. s/p. [1910].

⁷⁷ WHITE, Hayden. *The content of the form*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987, p. XI. “[...] narrative, far from being merely a form of discourse that can be filled with different contents, real or imaginary as the case may be, already possesses a content prior to any given actualization of it in speech or writing”.

narrativo, sem considerar seu específico enredo [*plot-structure*], cria uma ilusão de coerência e, dessa maneira, engendra sentido ao passado, a ostensivamente inocente ‘forma’ da narrativa pode ser vista como tendo um ‘conteúdo’ próprio”.⁷⁸ A categoria, enfim, procura demonstrar que as diferentes formatações da narração não são meros recipientes que podem ser preenchidos com conteúdos aleatórios. De modo diverso, qualquer texto já carrega no seu caráter formal um determinado conteúdo do qual não pode ser alijado. A noção *conteúdo da forma* deriva de um pressuposto adotado por White no qual, informa Doran, o mundo é sempre prefigurado pela linguagem.⁷⁹ Assim, para relatar o passado é necessário empregar e manusear essa linguagem, ou seja, é imprescindível narrar. Esta narrativa, por si só, está dotada de significados e, portanto, já dispõe de um *conteúdo* que está relacionado à *forma*.⁸⁰

O *conteúdo da forma*, acredito, pode ser utilizado nesta *busca pela cor local*. Enquanto *critério formal* que deve nortear a escrita de textos de ordem factual e ficcional no momento de emergência e consolidação da nação, o mecanismo impõe um determinado *conteúdo* que corresponde à descrição e exaltação dessa nacionalidade. Esse processo de seleção é perceptível, por exemplo, nas histórias da literatura e nas compilações poéticas e literárias do período. Na abertura do *Florilégio da poesia brasileira*, Varnhagen declara que sua escolha não procurou destacar as melhores poesias, mas as composições *mais americanas*.⁸¹ O que se evidencia, portanto, é a valorização não exatamente da qualidade poética das produções, mas antes da delimitação espacial, da eleição, enfim, de um determinado espaço que produz identificação. No segundo capítulo, então, tentei sugerir como se institui a demanda pela delimitação de uma *forma* específica da paisagem, a partir de contribuições de Denis, Araujo Porto-Alegre, Gonçalves de Magalhães e Wolf.

⁷⁸ PAUL, Herman. *Hayden White: The Historical Imagination*. Cambridge: Polity, 2011, p. 113. “If narrative discourse, irrespective of its specific plot-structure, creates an illusion of coherence and, in doing so, imposes meaning on the past, the ostensibly innocent ‘form’ of narrative can be said to have a ‘content’ of its own”.

⁷⁹ DORAN, Robert. “Prólogo: Humanismo, formalismo y el discurso de la historia”. In: WHITE, H. *Ficción de la narrativa: ensayos sobre historia, literatura y teoría, 1957-2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, p. 27.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 34.

⁸¹ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira ou collecção das mais notaveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos delles, tudo precedido de um ensaio historico sôbre as lettras no Brazil*. Lisboa: Imprensa nacional, tomo 1, 1850, pp. IV-V.

É certo, contudo, que as *formas* variam e os *conteúdos* dificilmente poderiam ser consensuais ou homogêneos. Os embates entre Gonçalves de Magalhães e José de Alencar, na década de 1850, e, mais tarde, entre Alencar e Joaquim Nabuco, disputam, entre outros significados, a definição do *conteúdo* relacionado à *cor local*. A existência dessas polêmicas, todavia, demonstra que a atribuição de um significado mínimo parece ser um projeto realizável. Um exemplo explícito dessa tentativa de descrever o espaço nacional de forma homogênea é fornecido, mais uma vez, por Varnhagen que, ao encerrar a descrição da baía de Guanabara, na *Historia geral do Brazil*, acrescenta: “A configuração geral de um mappa deste porto do globo é, em ponto diminuto, a mesma que presenta o Brazil todo; e não faltarão fatalistas que em tal fórma vejam alguma mystificação”.⁸² Em poucas palavras, pois: a nação é *homogeneamente exuberante*.

O *fatalista* Euclides, contudo, parece denunciar os limites dessa ambição. O mapeamento do território nacional – escopo que integra o projeto historiográfico do período – malogrou, sugere o escritor na oração que marcou seu ingresso na Academia Brasileira de Letras, em 1906.⁸³ Em *Os sertões*, todavia, esse anseio ainda encontrava-se presente: tratava-se de narrar um conflito extraordinário no sertão baiano, mas também de descrever e mapear uma região amiúde ignorada pelo restante da nação. Imbuído, pois, do mesmo intuito relativo à *cor local*, Euclides empresta ao mecanismo não exatamente objetos novos, mas novas facetas – isto é, um novo *conteúdo*. A paisagem, destarte, não mais produz identificação, mas, ao contrário, se expressa como um parêntese, um vazio que obstaculiza o *quadro da nação*. Dito de outro modo, emerge assim uma paisagem *exuberantemente heterogênea*.

Uma constatação de Franco Moretti obtida a partir da análise do romance europeu parece válida para essa circunstância. A fim de explicitar a noção de *geografia literária*, o historiador sugere que as *formas literárias* decorrem da combinação entre a *sociedade* e a *retórica* de um determinado período.⁸⁴ Destarte,

⁸² VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil* [...]. Rio de Janeiro: E. H. Laemmert, 1854, p. 249.

⁸³ CUNHA, Euclides da. “Academia Brasileira de Letras (Discurso de recepção)”, *op. cit.*, p. 208.

⁸⁴ Moretti, na abertura de *Signos e estilos da modernidade*, esclarece a importância do investimento retórico na abordagem do discurso literário: “Os textos literários são produtos *históricos* organizados segundo critérios *retóricos*. O principal problema da crítica literária que pretende ser uma *disciplina histórica* completa é fazer justiça a ambos os aspectos de seus objetos:

a *forma* se faz a partir, também, do *espaço*.⁸⁵ A conclusão de seu livro, então, sugere que *novas formas literárias* produzem espaços ficcionais novos.⁸⁶ Ora, o inverso também parece verdadeiro: novos espaços acarretam o desenvolvimento de novas formas ou a alteração de formas já existentes.

As três décadas que separam a obra de Alencar da produção de Euclides são repletas de transformações políticas, como a mudança do regime imperial para o governo republicano, mas também estéticas e literárias. O recurso da *cor local* pode ser identificado nas obras desses dois escritores. Aparentemente, essa estabilidade indica uma permanência da *forma*. No entanto, a *cor local* parece, progressivamente, adquirir um *conteúdo* novo, diferente daquele que caracterizava o mecanismo em meados do século XIX. Isso porque a especificação do espaço, para citar apenas um de seus vetores principais, sofre uma profunda modificação. Se o espaço condiciona, de acordo com Moretti, a *forma*, por conseguinte, a alteração do *conteúdo* (da paisagem), implica na modificação da formatação do dispositivo narrativo. Surge, pois, outra *cor local*.

Em síntese, as contribuições de Ricoeur, Calame e White fornecem as direções por meio das quais, acredito, é possível apreender o recurso narrativo da *cor local* na segunda metade do século XIX e no princípio do século posterior. A noção de *refiguração cruzada* fornece a trajetória a ser trilhada: trata-se, enfim, de acompanhar como a narrativa refigura a experiência temporal a partir de dois registros diferentes: textos de ordem *factual* e textos de ordem *ficcional*. A proposta é significativa, porque permite circunscrever um dispositivo que possui uma *forma* (a *retórica pictórica*) e transita entre tipos discursivos diversos. Assim, é possível empregar o modelo de Ricoeur e sugerir que a *cor local* participa da *historicização de uma obra de ficção* (a partir de *Sonhos d'ouro*) e da *ficcionalização de uma obra factual* (considerando *Os sertões*). Essas trajetórias

elaborar um sistema de conceitos que seja ao mesmo tempo historiográfico e retórico. Isso permitiria realizar uma operação dupla: cortar em segmentos a linha diacrônica contínua constituída pelo conjunto de textos literários (a tarefa estritamente histórica); mas cortá-los segundo critérios formais que pertencem *àquela* linha contínua e não a outras (a tarefa estritamente retórica)". MORETTI, F. *Signos e estilos da modernidade: ensaio sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 22.

⁸⁵ MORETTI, F. *Atlas of the European novel: 1800-1900*. London; New York: Verso, 1998, p. 5.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 197.

não esgotam o recurso, na medida em que referem-se principalmente à dimensão narrativa. A *cor local*, todavia, ainda dispõe de um *conteúdo* que não pode ser dissociado de sua *forma*. A noção de *conteúdo da forma*, tal como estabelecida por White, permite, creio, identificar e explorar algumas das relações que configuram esta *busca pela cor local*.

1.

A visão e a paisagem: visualidades antigas e modernas e a pintura por meio da narrativa

Nessa tese, gostaria de atentar especificamente para a construção visual inerente ao recurso narrativo e para sua dimensão espacial, na medida em que, como salientado nos debates entre Magalhães, Alencar e Nabuco, a *cor local* deveria expressar a natureza particular de uma determinada região ou nação. Ora, como se constituem então essa evocação visual e essa demanda espacial no emprego do mecanismo? A elaboração de um discurso visualizante, no qual, para recuperar os dizeres de Ricoeur, a *visibilidade* sobrepõe-se à *legibilidade*, nada possui de moderno. Ao contrário, é possível identificar entre os Antigos, preocupações e soluções que permaneceram válidas e serviram como referência para os Modernos. *Como se vê* e como é possível, afinal, *fazer ver*?

Para sugerir algumas respostas, busco desenvolver um panorama a respeito da importância da visão como recurso para as narrativas antigas, considerando, sobretudo, a escrita da história, e, de maneira mais específica, tento conceber como se constitui uma tradição sobre narrativas de ordem visual. Assim, incluo nesse capítulo diferentes exemplos, antigos e modernos, nos quais a visualidade foi transmitida ou construída de maneira textual. Trata-se, é necessário reconhecer, de uma leitura possível que, em decorrência da longa linhagem que traça, contém igualmente lacunas e ausências. O intuito, todavia, é demonstrar que algumas das opções adotadas por Alencar e Euclides possuem um passado e podem, portanto, ser mapeadas e identificadas. Além disso, os debates que enceteram este estudo revelam a relação entre a *cor local* e a *paisagem*. Assim, neste capítulo ainda, tento oferecer algumas considerações sobre o processo de seleção e escolha implícitos à determinação e construção da *paisagem*. Trata-se de oferecer subsídios para compreender a demanda que se verifica nos textos e reflexões que formam o corpo documental dessa pesquisa. Não é acidental que a paisagem aqui expressa sublinhe a necessidade do *olhar* para sua elaboração. Um dos objetivos desse trabalho é justamente investigar como o espaço é incorporado na narrativa. Esses dois passos prévios oferecem elementos para uma aproximação mais precisa em relação à *cor local*. Nesse sentido, creio ser válido

ainda empregar a noção de *literatura de imagens*, concebida por Doris Kadish, na medida em que a categoria delimita textos de origens e gêneros diferentes, mas que possuem na valorização do espaço um escopo comum.

O capítulo, portanto, encontra-se dividido em cinco etapas. No momento inicial, dedicado aos Antigos, procuro mapear os recursos utilizados na elaboração da visualidade na narrativa, como as noções da *sunopsis* e da *enargeia*, a importância da *autópsia* e as relações entre *texto* e *pintura* que derivam do *topos* do *ut pictura poesis*. No segundo momento, sobrevêm os Modernos. O intuito é sugerir a reapropriação de alguns dos pressupostos antigos, os contatos entre a escrita da história e a pintura, sob a forma do *ut pictura historia*, além de resgatar as primeiras formulações da *cor local* como objeto do campo pictórico e como critério para textos de ordem ficcional e factual. O terceiro ponto é dedicado a acompanhar, já no século XIX e em âmbito francês, as tentativas de fundação de uma *nova escola* de escrita da história, ou seja, a criação de uma *nova pintura da história* que demanda o emprego da *cor local* e, portanto, enseja debates relativos ao mecanismo. Se, como tento sugerir, a elaboração do espaço deriva do sentimento da visão, o quarto momento objetiva perseguir uma acepção mais estrita da noção de *paisagem*, na medida em que ela é um dos componentes da *cor local* e uma das ênfases dessa pesquisa. Por fim, no último momento, tento realizar uma breve aproximação entre as formulações do *ut pictura poesis/historia* e da *cor local*, procedimentos e recursos que, a despeito das épocas nas quais foram empregados, guardam semelhanças e proximidades, sobretudo no que diz respeito aos seus anseios visualizantes.

1. **Coup-d'oeil sobre os Antigos: o que é ver por meio da narrativa?**

*Quando, escutando-o [o historiador], alguém julga ver o que é dito e, em seguida, elogia-o, então sim sua obra está perfeita, tendo ele recebido um elogio apropriado a um Fídias da história.*¹

Os antigos já debatiam sobre a capacidade visual possibilitada pelo texto e as implicações da dimensão icônica da narrativa, ambas resultado direto do

¹ LUCIANO. *Como se deve escrever a história*. Tradução, introdução, apêndices e o ensaio “Luciano e a história”: Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009, p. 77.

privilégio concedido à visão. Para apreendê-las será necessário retomar algumas discussões acerca da história, da retórica e da filosofia na Antiguidade que envolvem elementos como a *sunopsis* e a *enargeia*, procedimentos da *ekphrasis*, do *ut pictura poesis* e *ut pictura historia*, além de recursos como a *autópsia*. Antes de prosseguir, é necessário apresentar brevemente – e de maneira apenas provisória – os conceitos e categorias que serão importantes para o desenvolvimento desta pesquisa. O vocábulo *sunopsis* refere-se ao termo grego *σύνοψις*, cujo significado, segundo o *Léxico Grego-Inglês*, é “uma visão de conjunto”, “vista geral”, “seja com os olhos ou com a mente”.² Em latim, o termo ensejou a palavra *synopsis* que se manteve inalterada em inglês e francês enquanto, em português, foi traduzida como *sinopse*. A *enargeia* é a transliteração latina do termo grego *ἐνάργεια* que, no *Léxico Grego-Inglês*, é registrada como “claridade [*clearness*], nitidez [*distinctness*], brilho ou aparência vívida”, além de, num sentido retórico, significar “descrição vívida”.³ Sua tradução latina deu origem à palavra *ēvidentiā* que, em português, tornou-se *evidência*. O termo *ekphrasis*, por sua vez, deriva do grego *ἐκφρασις* e significa descrição.⁴ Registre-se, desde já, a ligação entre a *enargeia* e a *écfrase*. A noção de *ut pictura poesis*, que ensejou a variação *ut pictura historia*, é um aforismo no qual a poesia é compreendida como uma pintura falante, enquanto a pintura seria uma poesia muda. O termo *autopsía*, por fim, representa a transliteração no alfabeto latino do vocábulo grego *αὐτοψία*. Seu significado, de acordo com o *Léxico Grego-Inglês* é “ver com seus próprios olhos”.⁵

Como se percebe, estes termos e expressões possuem em comum a valorização da dimensão visual. De acordo com Martin Jay, se é verdade que o domínio da visualidade não está desprovido de contestações, é possível admitir que o pensamento grego valoriza o *ver* sobre qualquer outro sentido.⁶ Mesmo as reservas e ambiguidades na filosofia de Platão acerca da visão, informa o autor,

² LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1940, p. 1499. No original: “a seeing all together, general view, whether with the eyes or mind”.

³ *Ibidem*, p. 472. No original: “clearness, distinctness, bright or vivid appearance, [...] in Rhet. Vivid description”.

⁴ *Ibidem*, p. 448.

⁵ *Ibidem*, p. 256. No original: “seeing with one's own eyes”.

⁶ JAY, Martin. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1993, p. 28. Para facilitar a consulta às referências, reinício a citação bibliográfica completa a cada seção desta tese.

acabaram por elevar o estatuto da visualidade na cultura ocidental.⁷ Claude Calame, ainda que priorizando o conhecimento de ênfase retórica, argumenta que a noção de *evidência*, expressa essencialmente por meio da visão, é concebida como um modo privilegiado de manifestação do sensível, capaz de expressar o efeito do conhecimento empírico imediato, além de ser empregada como critério de verdade objetiva.⁸ Barbara Cassin, de modo mais detalhado, afirma ser possível identificar três tipos distintos de *evidência*: a *filosófica*, que transita das coisas (ser) às palavras (linguagem); a *retórica*, que elabora o sentido inverso, das palavras às coisas; e, por fim, a *retórica que adquire o caráter literário*, cujo movimento circular, começa e se encerra na palavra.⁹ Além disso, a visão direta, resultado da *autópsia*, é um fundamento significativo para as narrativas de ordem factual, como a história. Assim, parte deste capítulo aborda alguns modos de escrita da história entre os Antigos. Recuperar essas abordagens e discussões, mesmo que de forma panorâmica, permite obter subsídios para a investigação desses recursos nas fontes modernas desse estudo.

1.1

Como se deve ver: visão e visualidades

É possível introduzir a questão recorrendo a Luciano de Samósata. No único texto completo legado pelos antigos sobre o fazer historiográfico, datado do século II d.C. e intitulado sugestivamente *Como se deve escrever a história*, o autor de origem síria discorre, num primeiro momento, sobre equívocos a serem evitados pelos historiadores para, na sequência, apresentar os preceitos que devem ser respeitados na correta e apropriada formulação da narrativa historiográfica.¹⁰

Em relação à composição do texto, Luciano advoga:

⁷ JAY, Martin. *Downcast eyes, op. cit.*, pp. 27-28.

⁸ CALAME, Claude. “Quand dire c’est faire voir: l’évidence dans la rhétorique antique”. *Etudes de Lettres: Revue de la Faculté des Lettres de l’Université de Lausanne*, octobre-décembre, 1991, p. 8.

⁹ CASSIN, Barbara. “Procédures sophistiques pour construire l’évidence”. In: LÉVY, Carlos; PERNOT, Laurent. *Dire l’évidence: Philosophie et rhétorique antiques*. Paris: L’Harmattan, 1997, p. 29.

¹⁰ LIGOTA, Christopher. “Lucian on the Writing of History – Obsolescence Survived”. In: *Lucian of Samosata Vivus et Redivivus*. London; Turin: The Warburg Institute; Nino Aragno Editore, 2007, p. 45. Jacyntho Brandão lista as diferentes avaliações sobre o valor do texto luciano, na nota inicial de seu artigo, que procuram valorizar sua importância ou defender sua insignificância como um texto prescritivo sobre a história: BRANDÃO, Jacyntho Lins. “A “pura liberdade” do poeta e o historiador”. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*. Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas – Universidade de Aveiro, n. 9, 2007, pp. 9-10. O próprio especialista brasileiro poderia

[...] tudo deve ser homogêneo e da *mesma cor*, harmonizando-se o resto do corpo com a cabeça, de forma que não seja de ouro o capacete enquanto a couraça é completamente ridícula, feita de remendos de andrajos [...] e de peles podres, o escudo de vime e, nas pernas, peles de porco.¹¹

Atente-se para o destaque: a metáfora da *cor* aparece para reivindicar a coesão da narrativa. Trata-se de um cuidado relativo à *forma* do texto. Segundo Christopher Ligota, a preocupação de Luciano com a escrita, que inclui regras de proporção e estilo, deriva da sua concepção de linguagem que seria, por sua vez, o elemento principal da atividade do historiador.¹² Entretanto, esta evocação cromática não é incidental. Ela amiúde reaparece no breve escrito luciânico:

Uma vez que se tenham reunido os fatos ou a maior parte deles, deve-se primeiramente tecê-los numa espécie de memorial, constituindo um só corpo ainda sem beleza nem articulações; em seguida, após ordená-lo, deve-se dar-lhe beleza, *colorindo a expressão*, as figuras e o ritmo.¹³

As referências às *cores* ou ao *colorido* não se esgotam aí, como poderá ser verificado na sequência deste capítulo. Esta recorrência induz à questão: qual o objetivo desta evocação cromática? Claude Calame sugere que a partir do aforismo do *ut pictura poesis*, atribuído a Simónides de Ceos, *palavras* e *enunciados* aparecem como análogos das *cores* e das *formas* [*schèmes*].¹⁴ De acordo com Fernando Cristóvão, o *ut pictura poesis* perpassa a obra de diversos pensadores da Antiguidade, como Aristóteles, Cícero e Quintiliano.¹⁵ Não obstante, é somente a partir de Horácio, no século I a.C., que o preceito se difunde e se torna um *topos* definido. Ouçamo-lo, pois:

A poesia é como a pintura: uma atinge mais sua fantasia, quanto mais próximo você está; a outra, quanto mais distante. Esta prefere a sombra, aquela irá preferir

ser incluído no grupo dos autores que assegura a relevância do escrito e defende que ele não deve ser resumido a um mero tratado de retórica. *Ibidem*, p. 35.

¹¹ LUCIANO. *Como se deve escrever a história*, *op. cit.*, p. 55, grifo meu.

¹² LIGOTA, Christopher. “Lucian on the Writing of history”, *op. cit.*, pp. 52-53.

¹³ LUCIANO. *Como se deve escrever a história*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁴ CALAME, Claude. “Entre vraisemblable, nécessité et poétique de la vue”, *op. cit.*, p. 17. Atribui-se a Simónides igualmente a sistematização da arte da memória, cuja origem residiria em tradições orais. YATES, Frances. *Selected Works: The Art of Memory*. New York: Routledge, v. 3, 1999, p. 29. Aliás, é possível identificar uma relação estreita entre o *ut pictura poesis* e a arte mnemotécnica na medida em que, conforme advoga Yates, ambos derivam da crença na superioridade do sentido da visão. *Ibidem*, p. 28. Enquanto a arte mnemônica depende de impressões visuais de alta intensidade, o *ut pictura poesis* pressupõe que tanto o pintor quanto o poeta operam por meio de construções visuais. *Ibidem*, p. 4, 8 e 28.

¹⁵ CRISTÓVÃO, Fernando. *Marília de Dirceu de Tomás Antônio Gonzaga, ou, a poesia como imitação e pintura*. [Lisboa]: Impr. Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 53.

ser vista na luz, e não receia a visão [*insight*] do juiz. Esta agradou só uma vez; aquela mesmo dez vezes chamada, irá sempre agradar.¹⁶

A arte poética de Horácio é, como sugere seu título original *Epístola aos Pisões*, antes uma carta do que um tratado formal. O autor aborda vários tipos de poesia, mas trata, sobretudo, da composição dramática, o que inclui recomendações sobre a duração ideal de uma peça, a quantidade apropriada de atores em cena, o emprego da música etc. No entanto, Horácio não sustenta diretamente a semelhança entre a pintura e a poesia. Sua epístola contém antes diversas aproximações entre os dois gêneros, o que levou, a partir da alteração posterior da pontuação e da sintaxe, à alteração do significado e à crença na equivalência depois consagrada.¹⁷ João Adolfo Hansen concorda: Horácio não propôs exatamente a correspondência entre poesia e pintura, mas antes “uma relação de homologia dos procedimentos retóricos ordenadores dos efeitos de estilo [...]”.¹⁸ De qualquer maneira, a categoria passou a significar a equivalência entre duas formas de imitação, a pintura e a poesia. O *topos*, de longa duração, será retomado ainda neste capítulo.

Retornemos, por ora, a Luciano. Com efeito, o escritor concebe a história como uma narração de fatos que não podem ser modificados. O papel do historiador, assim, é apenas relatá-los. O investimento no texto recai então na forma a ser adotada na escrita. Os fatos, para Luciano, existem independentemente de sua elaboração linguística, de sua figuração. O historiador, nessa perspectiva, é apenas um relator e jamais um criador, assegura Ligota.¹⁹ Não obstante, Brandão sugere que a simples oposição entre *forma* e *conteúdo* não é suficiente para abarcar os objetivos de Luciano. Sua leitura do texto luciânico e mesmo de sua obra parece ser mais rica e, nesse sentido, mais enriquecedora do que aquela proposta por Ligota. Segundo o comentarista brasileiro, a forma e o conteúdo caminham conjuntamente no escrito em questão e isso revela um zelo e

¹⁶ HORACE. “The art of poetry”. In: *Satires, Epistles, Ars Poetica*. London; Cambridge: Harvard University Press, 1942, p. 481. “A poem is like a picture: one strikes your fancy more, the nearer you stand; another, the farther away. This courts the shade, that will wish to be seen in the light, and dreads not the critic insight of the judge. This pleased but once; that, though ten times called for, will always please”.

¹⁷ MARKIEWICZ, Henryk; GABARA, Uliana. “Ut pictura poesis... A history of the Topos and the Problem”. *New Literary History*, v. 18, n. 3, Spring, 1987, p. 535.

¹⁸ HANSEN, João Adolfo. “Ut Pictura Poesis e Verossimilhança na Doutrina do Conceito no Século XVII”. In: MEGALE, Heitor (org.). *Para Segismundo Spina: língua, filologia e literatura*. São Paulo: EDUSP, s/d, p. 205.

¹⁹ LIGOTA, Christopher. “Lucian on the Writing of history”, *op. cit.*, p. 54.

um conhecimento em relação à abordagem dos limites e definições dos gêneros literários e, por extensão, das possibilidades de rompê-los e ultrapassá-los. Para Brandão, afinal:

Entendo que a relevância desse princípio [a fusão entre forma e conteúdo] se encontra menos numa sorte de convenção baseada em princípios estéticos que na necessidade de que o leitor possa reconhecer as marcas do gênero que se lhe apresenta. Trata-se, assim, de convenções que têm uma função social e visam a garantir (ou controlar) a recepção da obra. Vale insistir: Luciano tem uma consciência acuradíssima dessas distinções, provavelmente porque, em sua produção, adota como princípio programático o romper com elas, criando em especial o diálogo cômico, que soma comédia à filosofia, por ele próprio equiparado a um hipocentauro, um ser híbrido cuja harmonia e inteireza depende de como quem o representa logra proceder à passagem “do diferente ao diferente”.²⁰

Antes de prosseguir na abordagem da questão levantada, é válido também ultrapassar o texto acerca da escrita da história e explorar outros dois trabalhos de Luciano, considerados por alguns estudiosos como partes de uma tríade. Segundo Ligota, em *Histórias verdadeiras*, o escritor apresenta um contraponto em relação ao *Como se deve escrever a história*, na medida em que o gênero histórico é parodiado e se subverte a busca pela verdade em vários aspectos.²¹ Trata-se, enfim, como aponta Massimo Fusillo, de dissimular a fabulação fantástica dando-lhe o caráter de uma pesquisa histórica.²² O texto é oferecido, segundo o narrador, como uma espécie de recreação em relação a trabalhos sérios.²³ O caráter alegadamente cômico coloca o leitor – a despeito do título – subitamente no modo de suspensão. Em seguida, o narrador prossegue o trabalho de “desconstrução” da crença e da credibilidade ao sustentar que não dispõe de nada verdadeiro para contar, mas que é verdadeiro ao assumir que relata mentiras.²⁴ O escrito é um relato de viagem no qual as *marcas de verdade* da história são sistematicamente subvertidas e mesmo os eventos são apresentados como implausíveis. O referente

²⁰ BRANDÃO, Jacyntho Lins. “A “pura liberdade” do poeta e o historiador”, *op. cit.*, p. 37.

²¹ LIGOTA, Christopher. “Lucian on the Writing of history”, *op. cit.*, p. 66.

²² FUSILLO, Massimo. “Le miroir de la Lune: L’Histoire vraie de Lucien de la satire à l’utopie”. *Poétique*: Paris, n. 73, février, 1988, p. 119.

²³ LUCIAN. “A true history”. In: *Lucian*. The Loeb Classical Library. London; New York: The Macmillan Co., v. 1, 1913, p. 249.

²⁴ *Ibidem*, p. 253.

aqui, afinal, não é mais a realidade, mas a própria construção linguística que estaria associada a ela, sintetiza Ligota.²⁵

A inversão de valores, citada pelo comentarista, aparece para ser contestada e, ao mesmo tempo, reafirmada. No Livro I, por exemplo, ao relatar os fatos extraordinários de uma guerra, como pulgas-arqueiras [*Flea-archers*] que cavalgam pulgas tão grandes quanto doze elefantes, ou ainda, ao comentar a existência de dragões, o narrador assevera que não irá descrever estes elementos – embora o tenha feito – porque não os viu.²⁶ Assim, mesmo que apresente a narrativa como composta de mentiras, o narrador se recusa, de forma falsa, a relatar aquilo que parece inacreditável e que, elemento significativo, não foi testemunhado. *Histórias verdadeiras*, contudo, não deve ser interpretado como um exercício gratuito de recusa sistemática de prerrogativas de crença e atestação. Como identifica Brandão, o que se verifica, ao contrário, é a preocupação em conceder verossimilhança ao espaço inverossímil através da citação de medidas exatas, da contagem dos dias e de descrições criteriosas.²⁷ Trata-se de uma maneira, enfim, de respeitar e, igualmente, contestar o gênero histórico em vigência. Nesse sentido, por um conjunto de inversões e denegações, Luciano parece, no exemplo citado, destacar a importância do ato de testemunhar e sua relação direta com a constituição da verdade e da fidelidade nas narrativas, o que corrobora a importância da visão entre os antigos.

No Livro II, de forma igualmente cômica, o narrador descreve uma ilha na qual acontecem inúmeros julgamentos e punições. A condenação mais grave, derivada da transgressão mais séria, recairia sobre aqueles que haviam contado mentiras em vida e haviam escrito coisas que não eram verdadeiras, tal como fizeram Heródoto e outros. O escritor então acrescenta: “Vendo-os, eu tive boas esperanças em relação ao futuro, porque, pelo que eu saiba, eu nunca contei uma mentira”.²⁸ Mais uma vez, o narrador parece ironizar e contestar os valores importantes para a escrita da história, ainda que apenas para afirmá-los pelo ângulo inverso. Conforme resume Ligota: “no *Verae historiae* ele emprega a tópica da viagem marítima para construir um mito da escrita histórica, seus vários

²⁵ LIGOTA, Christopher. “Lucian on the Writing of history”, *op. cit.*, pp. 66-67.

²⁶ LUCIAN. “A true history”, *op. cit.*, p. 265.

²⁷ BRANDÃO, Jacyntho Lins. “A “pura liberdade” do poeta e o historiador”, *op. cit.*, p. 32.

²⁸ LUCIAN. “A true history”, *op. cit.*, p. 337. “On seeing them, I had good hopes for the future, for I have never told a lie that I know of”.

incidentes mostrando o que o historiador não deve fazer, enquanto sua própria textura é uma imagem do que ele faz”.²⁹

A analogia entre história e viagem, aliás, não deve ser desconsiderada. Ela expressa, em certo sentido, a própria concepção de historiador defendida por Luciano. Para Brandão, o escritor sírio não concebe o historiador como o pesquisador de gabinete, mas, ao contrário, como um homem de ação. Essa posição expressa um vínculo entre escrita e pragmática que, por sua vez, explicita as relações que o ofício histórico deveria manter com os assuntos públicos, isto é, com a discussão política.³⁰ No entanto, a caracterização do historiador como um indivíduo que não se restringe ao gabinete, mas percorre e conhece lugares, permite sugerir outro desdobramento que diz respeito à *autópsia*. Em outras palavras, a ligação entre o ofício histórico e o deslocamento físico pressupõe a *visualização*, com seus próprios olhos, de eventos e espaços. Segundo Luciano, na sua prescrição acerca da escrita da história: “Quanto aos próprios fatos, não se devem ajuntar ao acaso, mas é preciso, ao preço de mil penas e sofrimentos, comprová-los e, sobretudo se são atuais, *presenciá-los*”.³¹ O escritor parece reivindicar aqui a importância da *periegesis*, ou seja, da descrição detalhada de um lugar ou região. O aspecto relevante deste exercício descritivo é que, segundo Sandrine Dubel, este tipo de narrativa emprega uma estratégia de *autópsia* partilhada, na qual a visão do viajante é transmitida ao receptor da obra.³² Antes de explorar a visão como recurso ao historiador na concepção luciânica, passemos à leitura de mais um de seus textos.

Heródoto é um alvo frequente de Luciano. Após ser citado como mentiroso e corrigido por um narrador que igualmente se caracteriza como tal em *Histórias verdadeiras*, o historiador de Halicarnasso é novamente mencionado em *The lover of lies, or The doubter* [*Os amigos da mentira*]. Ao lado de Homero, Heródoto é apresentado como aquele que mente através da escrita. O meio pelo qual a falsidade ocorre é significativo, na medida em que o resultado é diverso. Isso porque, na escrita, não somente a audiência presente é enganada, mas

²⁹ LIGOTA, Christopher. “Lucian on the Writing of history”, *op. cit.*, p. 68. “in *Verae historiae* he uses the topic of sea-voyage to construct a myth of historical writing, its various incidents showing what the historian must not do, whereas its very texture is a figure of what he does”.

³⁰ BRANDÃO, Jacyntho Lins. “A “pura liberdade” do poeta e o historiador”, *op. cit.*, p. 17.

³¹ LUCIANO. *Como se deve escrever a história*, *op. cit.*, p. 75, grifo meu.

³² DUBEL, Sandrine. “Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours”. In: LÉVY, Carlos; PERNOT, Laurent. *Dire l'évidence: Philosophie et rhétorique antiques*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 257.

também as gerações posteriores; o alcance da falsidade se perpetua e o dano é mais amplo.³³ Guy Lacaze, tradutor e comentador de Luciano, sugere que este texto, efetivamente, é parte de um tríptico composto ainda por *Como se deve escrever a história* e *Histórias verdadeiras*, cujo fio condutor é justamente a exigência da verdade e a rejeição absoluta da mentira.³⁴ No texto, mais uma vez, a visão aparece como forma de garantir a verdade. Ao relatar de modo incrédulo um conjunto de fatos extraordinários que envolve fantasmas, o personagem Tychiades é criticado por Arignotus. A justificativa pelo seu (temporário) ceticismo recai exatamente na impossibilidade de *ver* os eventos. Vejamos, pois, sua resposta: “‘Em minha defesa’, eu [Tychiades] disse, ‘se eu não acredito neles é porque fui o único a não vê-los, se os visse eu acreditaria, claro, tal como você’”.³⁵

Esse breve excuro pelos textos luciânicos permite sugerir a importância que a visão adquire para a escrita da história e para a elaboração da verdade. Na medida em que é possível considerá-lo, tal como sugere Brandão, como autor de uma produção importante para a compreensão da escrita da história nesse momento, é válido atentar para as conclusões de Luciano e as prerrogativas que podem ser associadas à escrita da história e mesmo de outros tipos textuais, considerando a diversidade e a transgressão associadas à escrita luciânica. Há, afinal, uma ligação direta entre *verdade* e *visualidade*. O escritor de origem síria

³³ LUCIAN. “The lover of lies, or The doubter”. In: *Lucian*. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, v. 3, 1960, p. 323.

³⁴ LUCIEN. *Histoires vraies et autres oeuvres*. Paris: Le Livre de Poche, 2003, p. 221. Brandão informa que, no grego antigo, é possível identificar inúmeras locuções para a noção de verdade, tais como *alétheia*, *étymos* e *eteós*, enquanto que somente o vocábulo *pseúdos* expressa variadas ideias com sentidos que se afastam e se opõem à verdade, como a mentira, o ardil, o falso, o inventado, o fingido e o fictício. O *pseúdos* comportaria inclusive as noções de *mimético* e de *poético*. BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A antiga musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005, p. 116. Apesar de ser expressa a partir de um único termo, a mentira, contudo, não é única. De modo diverso, seria possível identificar inúmeras gradações de *pseúdos*, como a mentira deliberada, a mentira involuntária ou a mentira que é proferida de modo coagido. *Ibidem*, p. 120. E isso apenas da perspectiva do emissor do *fictício*. Seria importante considerar ainda as outras instâncias da comunicação, isto é, o destinatário e a própria enunciação. *Ibidem*, p. 129. Com o intuito de sintetizar a arqueologia da ficção, Brandão identifica, pois, diferentes formas de *pseúdos* e elabora uma tipologia: 1) *pseúdea in consentidos*: no qual a mentira se estabelece pela ignorância de quem a profere, isto é, trata-se de um erro; 2) *pseúdea consentidos*, que podem ser divididos em dois grupos: a) a *mentira* propriamente dita (na ocasião em que a verdade é conhecida, mas não é proferida pelo emissor), a *verdade in consentida* (quando a verdade é dita por ignorância), e a *mentira verdadeira* (quando a mentira acaba por revelar a verdade); além de b) a ficção (que é a efabulação diante do desconhecimento). O ficcional, por sua vez, pode ser verossímil (a efabulação se aproxima do discurso verdadeiro) ou inverossímil (a efabulação desconsidera o verdadeiro) e pode constituir ainda uma *mentira que não mente* (a verdade é transmitida a partir ficção). *Ibidem*, pp. 132-133.

³⁵ LUCIAN. “The lover of lies, or The doubter”, *op. cit.*, p. 365. “‘Plead in my defence,’ said I, ‘if I do not believe in them, that I am the only one of all who does not see them; if I saw them, I should believe in them, of course, just as you do’”.

ainda advoga a importância do testemunho, como índice de veracidade e legitimidade do relato, o valor das medições e a contagem do tempo, o recurso a descrições criteriosas e, por fim, a autoridade vinculada ao historiador ou viajante como indivíduos de ação que, em virtude da mobilidade, percorrem espaços e verificam territórios e paisagens diversas para a elaboração apropriada e correta de suas narrativas.

A partir destas constatações, torna-se possível retornar ao ponto abandonado anteriormente: por que a opção pela metáfora relativa à *cor* ou ao *colorido*? Creio ser válido sugerir que Luciano emprega a metáfora cromática como uma maneira de salientar a dimensão icônica da narrativa. Nesse sentido, as metáforas pictóricas fariam parte de um desejo mais amplo de visualização do passado e do espaço e por isso poderiam ser associadas à noção de *ut pictura historia* – *topos* comum nas reflexões antigas sobre o ofício. É certo, todavia, que Luciano compartilhava com seus contemporâneos a noção de que a história é uma narrativa que, além de estar fundamentada na visualidade do historiador, por meio da autópsia, permite ainda *fazer ver*. Com efeito, percebe-se que a escrita historiográfica em diversos períodos foi aproximada à pintura ou a outras artes. Característica da historiografia clássica, a tópica da *história como pintura* pode incluir ainda a relação do texto com outras manifestações e expressões artísticas e, espero demonstrar na sequência desta tese, pode ser encontrada também na Modernidade.

Retomo aqui o texto que encetou esta abordagem. Em *Como se deve escrever a história*, Luciano empreende uma construção que aproxima a história da escultura. Seguindo suas linhas:

Em suma, é preciso considerar que quem escreve a história deve assemelhar-se a um Fídias, um Praxíteles, um Alcâmenes ou outro artista desse tipo, já que nenhum deles criou o ouro, a prata, o marfim ou algum outro material, que, pelo contrário, já existia e estava disponível [...]. Eles apenas moldavam, cortavam o marfim, poliam, colavam, ajustavam e ornavam-no com ouro – sendo esta a sua arte: tratar a matéria como se deve.³⁶

De acordo com Ligota, a analogia escultural está relacionada à preocupação luciânica com o *como* e não com o *quê* – para recuperar a discussão entre *forma* e *conteúdo*. Luciano investe aqui na questão de determinar como a

³⁶ LUCIANO. *Como se deve escrever a história*, op. cit., p. 77.

linguagem opera em relação a algo que se situa fora do seu escopo. E isso é significativo exatamente devido à noção de linguagem tal como compreendida pelo escritor de origem síria. Conforme acrescenta o comentarista:

fatos históricos só podem ser elaborados por meio da linguagem, mas seus limites ontológicos estão fora da linguagem e o aparato [*afflatus*] criativo da última – do qual Luciano é um entendido [*connoisseur*, no original] – não possui valor sobre eles. Segundo meu conhecimento, nenhum outro autor na Antiguidade defendeu isso.³⁷

Para Ligota, portanto, a posição luciânica acerca da potencialidade expressa pela linguagem, por um lado, e a relação com os limites interpostos pelos próprios eventos, por outro, representa uma posição única neste momento. Não obstante, Luciano partilha com seus pares e seus contemporâneos diversas concepções relacionadas à escrita da história e às narrativas. Assim, tal como na relação com a pintura, o que se depreende da aproximação da história com a escultura é a sua capacidade eminentemente visual. A história parece adquirir assim, analógica e metaforicamente, um corpo. Um corpo físico que poderia ser visto, mas igualmente um corpo divino que permitiria ver. Luciano sugere, nesse sentido, que o historiador deve adotar o ponto de vista de Zeus. O excerto é importante:

Em suma, que o historiador se pareça com o Zeus de Homero, que, tão logo olha a terra dos trácios domadores de cavalos, logo olha também a dos mísios – ou seja, da mesma maneira, tão logo olhe ele as coisas dos romanos e mostre-nos como aparecem para quem as contempla do alto, logo também o faça com relação às dos persas, e, em seguida, com relação a ambos, enquanto combatem. Na própria batalha, não olhe apenas uma única parte, nem um só cavaleiro do soldado ou da infantaria [...]. E desde que todos se tenham misturado na peleja, que sua visão seja de conjunto, que se pesem os acontecimentos como numa balança e se acompanhe a perseguição, tanto quanto a fuga. [...] Estando num certo ponto, passe a outro, caso seja urgente; em seguida, desembaraçando-se deste, retorne ao anterior, quanto for preciso. Que se esforce para abordar tudo, que seja sincrônico tanto quanto possível, voe da Armênia à Média e, de lá, de súbito, à Ibéria – e logo à Itália, para não perder nenhuma oportunidade.³⁸

³⁷ LIGOTA, Christopher. “Lucian on the Writing of history”, *op. cit.*, p. 55, nota 57. “historical facts cannot be conveyed otherwise than through language but their ontological whereabouts are outside language and the creative *afflatus* of the latter – of which Lucian is a *connoisseur* – has no purchase on them. To my knowledge no other author in antiquity made this point”.

³⁸ LUCIANO. *Como se deve escrever a história*, *op. cit.*, p. 75.

A leitura imediata dessa prerrogativa refere-se à adoção de uma perspectiva justa, isto é, imparcial, na medida em que o historiador deve proceder como um juiz que contempla os dois lados da contenda. Mas não só: é imperativo observar os adversários “da mesma maneira” e, mesmo quando o conflito se dispersa ou se acentua, deve-se preservar uma visão “de conjunto”, que seja capaz de *contemplar tudo* de maneira *sincrônica*. Luciano defende, enfim, uma visualidade ampliada, semelhante a um sobrevoo, um modo que permita *ver* do alto. Prerrogativas tão amplas só podem ser alcançadas por uma visão sobrenatural.

A inspiração luciânica é a visão divina de Zeus descrita por Homero.³⁹ A constatação importa na medida em que um expediente caro à escrita da história, de ordem factual, é extraído de uma narrativa poética, um texto de caráter ficcional, para seguir a tipologia de Calame. E esse recurso visual, esse *modo de ver*, será utilizado, tentarei sugerir, como um elemento que confere legitimidade para narrativas de Alencar e de Euclides. Ainda que o historiador não possa ser Zeus, é significativo que a visão divina seja o *modo* a ser imitado na elaboração da narrativa. O que se depreende disso, reitero, é o recurso à visão como um subsídio importante para o historiador: Luciano censura o historiador que afirma ter visto e não viu.⁴⁰ Afinal, ele lembra que é preciso, caso os fatos sejam contemporâneos, presenciá-los e, na circunstância da impossibilidade da *autópsia*, a solução seria composta pela consulta àqueles que estiveram presentes no desenrolar dos eventos.⁴¹

Entretanto, a mesma citação permite uma segunda leitura que, ao valorizar as conclusões de Ligota acima expostas, enfatiza o *efeito* produzido pela narrativa e já aponta um deslocamento em relação à historiografia grega. Esse aspecto é mencionado por François Hartog: Luciano vale-se do vocabulário tucideano

³⁹ Com efeito, no Canto XIII da *Iliada*, Homero narra: “Logo que Zeus fez Heitor e os Troianos as naus alcançarem,/ os combatentes deixou aos trabalhos e dores entregues./ Os olhos fúlgidos volve, depois, para longe, passando/ a contemplar a região dos ginetes da Trácia, dos Mísios/ que só combatem de perto, dos belos heróis Hipomolgos/ que se alimentam de leite e a dos Ábios, os homens mais justos./ Para a planície de Tróia não mais volve os olhos brilhantes,/ pois no imo peito jamais esperou que qualquer dos eternos/ viesse auxiliar os Troianos ou os nobres guerreiros Aquivos./ Mas não vigiava debalde o deus forte que a terra sacode,/ que a contemplar se encontrava, admirado, os combates e lutas,/ do pico mais elevado de Samo, na Trácia, coberta/ de muitas selvas, de onde ele esguardar o Ida todo podia,/ a fortaleza de Príamo e as naus dos guerreiros Acaios”. HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 277.

⁴⁰ LUCIANO. *Como se deve escrever a história*, op. cit., p. 61.

⁴¹ *Ibidem*, p. 75.

relativo à visão. Todavia, essa utilização é realizada a partir de uma alteração significativa: “para o historiador, não se trata mais de ver claramente (*saphôs*) os eventos passados, mas de *fazer ver* claramente ao auditor ou leitor aquilo que se passou. O objetivo é alcançado quando o auditório crê ver aquilo que é relatado”.⁴² A alteração revela-se fundamental para os desdobramentos desse estudo. Como sugerido anteriormente, o foco luciânico concentra-se sobre a elaboração narrativa do historiador. Assim, mais do que apenas sugerir um *modo de ver*, Luciano advoga um *modo de fazer ver*, isto é, tornar os eventos passados visíveis para a audiência do presente, o que corrobora a dimensão visual do ofício acima sugerida e, sobretudo, a opção por uma narrativa visualizante. É necessário, enfim, que o narrador, tal como Zeus, “mostre-nos como aparecem para quem as contempla do alto”.

O zelo com a produção textual, assim, é resultado do escopo visual implicado na escrita da história. É nesse sentido que Luciano recomenda uma escrita vívida. Ao recuperar a aproximação do historiador com o escultor, o escritor sírio arremata: “A tarefa do historiador é similar [à do escultor]: fornecer um arranjo belo aos eventos e iluminá-los tão vivamente [*as vividly*] quanto possível”.⁴³ Por outro lado, embora, como visto, seja possível estabelecer uma relação entre a escrita da história e a viagem e, portanto, com o espaço, o escritor sírio sugere parcimônia no emprego das descrições. Por mais de uma vez, surge nas admoestações luciânicas a censura ao excesso descritivo que permeia alguns dos textos relativos às guerras párticas, travadas entre os impérios Romano e Parta. O exagero provavelmente afetaria o efeito visualizante exigido pelo texto.⁴⁴ A ideia de Luciano, enfim, seria pensar a história como uma representação direta dos fatos. Com esse intuito, o escritor recomenda: “Sobretudo, que seu pensamento [do historiador] se torne semelhante a um espelho impoluto, brilhante, preciso quanto a seu centro – e, qualquer que seja *a forma dos fatos que*

⁴² HARTOG, François. *L’histoire, d’Homère à Augustin: préfaces des historiens et textes sur l’histoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1999, p. 237, grifos meus. “pour l’historien, il ne s’agit plus de voir clairement (*saphôs*) dans les événements passés, mais de faire voir clairement à l’auditeur ou au lecteur ce qui s’est passé. Le but est atteint quand, à l’audition, il croit voir ce qui est raconté”.

⁴³ LUCIAN. “How to write history”. In: *Lucian*. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, v. 6, 1959, p. 65. “The task of the historian is similar: to give a fine arrangement to events and illuminate them as vividly as possible”. A tradução de Brandão é relativamente diferente: “Justamente essa é também a tarefa do historiador: ordenar os acontecimentos de forma bela e mostrá-los de maneira mais clara possível”. LUCIANO. *Como se deve escrever a história*, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁴ LUCIANO. *Como se deve escrever a história*, *op. cit.*, pp. 51-53 e 81.

recebe, assim os mostre, sem nenhuma distorção, diferença de cor ou alteração de aspecto".⁴⁵

Adriana Zangara sustenta, ao estudar a escrita historiográfica nos períodos helenístico e romano, que a noção de um *historiador-espelho* é uma ambição comum nestes momentos. Essa concepção de história especular, então, já é uma interpretação possível da dimensão icônica da narrativa histórica.⁴⁶ O objetivo é, advoga a historiadora italiana, produzir uma *visão* a partir da história. Este era, ao menos, o ideal do historiador luciânico, conforme havia sugerido Hartog: fazer com que o espectador *visse* o que foi dito. Ouçamos Hartog novamente: "O importante para o historiador não é tanto ver por si mesmo, quanto (saber) fazer ver".⁴⁷ Assim, ao mesmo tempo em que a visão direta do historiador, a *autópsia*, é desvalorizada – embora sem jamais ser abandonada integralmente –, passa-se a sublinhar a capacidade visual construída por meios textuais. Do *modo de ver* rumo-se ao *modo de fazer ver*. Como, todavia, esse procedimento é desenvolvido?

1.2

Como se deve fazer ver: a produção da visualidade na narrativa

A visão, aqui, não é tomada exclusivamente como a origem da história – isto é, como se o historiador fosse uma testemunha –, mas como um *efeito* dela. O escopo é, como dito, ressaltar a dimensão icônica da narrativa. No entanto, não se trata apenas de afirmar o suposto realismo ingênuo dessas concepções antigas acerca da história, no qual os fatos se imporiam por si mesmos e caberia ao historiador apenas mostrá-los.⁴⁸ Mais do que isso, interrogar-se sobre essa dimensão amplia e complexifica as questões relativas à narrativa da história, às relações entre o historiador e seu objeto, ao papel creditado ao leitor, aos contatos entre as narrativas de ordem factual e ficcional, aos resultados produzidos, enfim, pelo relato sobre o passado. Zangara aborda muitas dessas problemáticas: seu texto servirá, pois, de guia para essa parcela do capítulo, mas também de direcionamento para parte desse trabalho, na medida em que é possível extrair de

⁴⁵ LUCIANO. *Como se deve escrever a história*, op. cit., p. 77, grifo meu.

⁴⁶ ZANGARA, Adriana. *Voir l'histoire*. Théories anciennes du récit historique: IIe siècle avant J.-C. – IIe siècle après J.-C. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2007, p. 10.

⁴⁷ HARTOG, François. *L'histoire, d'Homère à Augustin*, op. cit., p. 237. "L'important pour l'historien n'est plus tant de voir lui-même que de (savoir) faire voir".

⁴⁸ ZANGARA, Adriana. *Voir l'histoire*, op. cit., p. 11.

sua obra muitas indagações acerca da narrativa da história que permitirão aprofundar a leitura das fontes nos próximos capítulos. Ainda que seu foco principal seja a história, alguns dos recursos construídos pelos antigos podem ser identificados, creio, nas elaborações narrativas de ordem ficcional. Além disso, o que deve ser ressaltado é a permuta e as trocas entre a história e a ficção, como, por exemplo, na recomendação luciânica pela adoção, em narrativas historiográficas, de um *modo de ver e fazer ver* oriundo da poesia homérica.

A questão que norteia o estudo de Zangara é: o que é *ver* a história? A resposta está longe de ser unívoca. Imediatamente outras inquirições se apresentam: o que o historiador faz quando *faz ver* e, ainda, o que o leitor *vê quando lê a história*?⁴⁹ Segundo Zangara, seria possível identificar quatro formas diferentes de *ver* a história entre os séculos III a.C. e III d.C., que correspondem às alternativas na maneira de se conceber o próprio saber histórico em historiadores, retóricos e filósofos. Assim, os filósofos entendiam a história como uma forma de *empeiria*, pois na medida em que seu objetivo é *mostrar*, a tarefa específica da história seria apenas relatar como as coisas se passaram – concepção, aliás, defendida por Aristóteles na *Poética*. O campo do conhecimento filosófico, nesse momento, se fundamentava a partir da dupla de conceitos *peira* (experiência) e *logos* (razão). Desta maneira, um saber que só é capaz de explicar *mostrando*, como a história, não seria relevante em termos lógicos e racionais, isto é, seria desprovido de valor filosófico.⁵⁰

Por sua vez, os retóricos compreendiam o saber histórico como uma forma de *epideixis*, como uma *performance literária*. Se os fatos mostrados pela história são irrefutáveis como argumentavam os historiadores, então a única função do ofício seria servir de meio para a exibição do talento do historiador, ou seja, sua capacidade de embelezar e engrandecer os eventos.⁵¹ O horizonte retórico costumava oscilar, relata Zangara, entre a *demonstratio* (discurso de combate) e a *ostentatio* (discurso de aparência). Se avaliada a partir desses critérios de ordem retórica, portanto, seria difícil conceber a dimensão persuasiva do saber histórico,

⁴⁹ ZANGARA, Adriana. *Voir l'histoire, op. cit.*, p. 13.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 91-92.

⁵¹ *Ibidem*, p. 14.

na medida em que seu escopo estaria limitado meramente à transmissão de julgamentos de valor.⁵²

Cientes, mas discordantes em relação a essas concepções, os historiadores valiam-se de elementos retirados da filosofia e da retórica para fundamentar seus próprios entendimentos acerca do ofício que praticavam e oscilavam entre duas alternativas de concebê-lo. Para Zangara, o resultado desse debate é a produção de significados diferentes e, por vezes deliberadamente ambíguos, que visavam a explorar a riqueza de conceitos como *sunopsis* e *enargeia*, pressupostos fundamentais para a compreensão da história nesse momento.⁵³ Além disso, essas duas formas de *ver* a história eram também formas de *ler* a prática histórica, ou seja, mais do que conceitos que apenas engendravam concepções diversas de apreensão do trabalho histórico do ponto de vista dos historiadores, elas remetiam ainda a formas de recepção do mesmo trabalho e, portanto, diziam respeito à dimensão ledora.

Detenhamos-nos aqui nas concepções forjadas pelos historiadores acerca da história e seus resultados quando vistos a partir da recepção. A *sunopsis*, ou *visão sinóptica*, permite ao historiador exercer a imparcialidade, pois pressupõe um olhar distante, exterior e dominante, tal como elaborado por Homero e subscrito por Luciano. Trata-se de um ponto de vista afastado e é essa distância que determina a diferença em relação à perspectiva adotada – e limitada – daqueles que participaram ou assistiram aos eventos e que, por estarem imersos, veem-nos apenas de modo parcial. A opção pela *sunopsis* já implica a consciência da adoção da *ficção* no ofício histórico: a distância (construída ficcionalmente) é percebida como condição principal da imparcialidade e da objetividade.⁵⁴ Ora, essa opção, que poderíamos denominar de metodológica, requer um desenvolvimento narrativo específico. Afinal, se o historiador, almejando *ver tudo*, focaliza alternadamente diferentes esferas, torna-se impossível apreender a totalidade dos eventos. Assim, é necessário parcelar o tempo e a própria narrativa a fim de apreender os acontecimentos a partir desse ponto de vista ampliado. Esse arranjo, todavia, jamais corresponderia à disposição dos fatos que acontecem sempre de maneira simultânea. Relatar, portanto, a amplitude dos eventos requer

⁵² ZANGARA, Adriana. *Voir l'histoire, op. cit.*, p. 91

⁵³ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 24.

fragmentar a narração que os reúne. A solução é a adoção de uma narrativa *sinóptica*, ou seja, que permite ao leitor ver o início e o fim do acontecimento num único *golpe de vista*. Exige-se, destarte, a partir de um requisito retórico (a visualização imediata pelo leitor), que a narrativa seja apresentada de forma organizada, na ordem que lhe é própria. Essa opção já é uma maneira de contemplar não exatamente o trabalho de “mostração” do historiador, mas antes a recepção da audiência que demanda uma apreensão do conjunto de todos os eventos, a partir de um movimento único de leitura.⁵⁵ Este *modo de fazer ver*, expressão de um investimento ficcional, será empregado – faço aqui uma primeira antecipação – tanto na obra de ficção de José de Alencar, quanto na obra factual de Euclides da Cunha.

A exigência por um relato coeso e orgânico – tal como expresso por Luciano – derivava, embora os historiadores discordassem, justamente das acepções e requisitos retóricos, o que corrobora a porosidade entre narrativas identificada por Calame. Como então o historiador deveria compor seu relato? O corpo (como *forma* modelar) oferece a resposta à narrativa ideal por ser dotado de proporção e medida e isso, por sua vez, permite ao leitor a apreensão imediata, evitando que o olhar vague por detalhes desimportantes.⁵⁶ Aqui, já se expressa outra concepção de *sunopsis*: de modo diverso da visão da *simultaneidade das partes*, esse entendimento refere-se à *visão simultânea do todo*. Nas palavras de Zangara, a *sunopsis* responde, nesta perspectiva, “à necessidade de seguir fácil e agradavelmente o desenvolvimento de uma frase, de um discurso ou de uma narrativa, do início ao fim”.⁵⁷

No entanto, como recorda a historiadora italiana, havia outro *modo de ver* através da história: trata-se de recorrer à *enargeia*.⁵⁸ Ela atua diretamente na narrativa, na medida em que pauta-se na crença de que na história não é o discurso que persuade e convence, mas sim os próprios fatos. A *enargeia*, assim, permite impor ao leitor a imagem de um objeto ou de um ser ausente a fim de transmitir a experiência viva [*vivante*] das emoções do passado.⁵⁹ Calame fornece uma

⁵⁵ ZANGARA, Adriana. *Voir l'histoire*, op. cit., pp. 28-32.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 36. “à la nécessité de suivre facilement et agréablement le déroulement d’une phrase, d’un discours ou d’un récit, du début jusqu’à la fin”.

⁵⁸ Zangara discorre sobre a origem do termo e suas relações, nem sempre precisas, com seu correspondente latino *evidentia*. *Ibidem*, p. 230.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 55.

definição retórica da *enargeia*: trata-se da “expressão da capacidade psicológica e técnica do retor de evocar imagens vívidas [*frappantes*] por meio do discurso”.⁶⁰ Quando, enfim, o historiador *mostra* os fatos, o auditório deve *crer ver* aquilo que foi apresentado. Destarte, o leitor é transformado em *testemunha* e, mais do que isso, em *participante* dos eventos. Zangara lembra que todo discurso realista – e isso poderia ser aplicado, acredito, para uma parcela das narrativas exploradas nesta tese – tende a subsumir os aspectos particulares e específicos da enunciação de modo a sugerir que são os fatos que falam por si mesmos, sem a interferência do narrador. Nesse caso, ele deixa de ter um papel ativo e passa a ocupar uma posição apenas subalterna: cabe-lhe meramente mostrar o que aconteceu. Por sua vez, o leitor adquire proeminência na medida em que ao visualizar aquilo que é narrado torna-se uma testemunha e, portanto, pode *ver com seus próprios olhos* – ainda que de maneira figurada.⁶¹ Conforme sugerido a partir de Fluckiger ainda na introdução desta tese, a *cor local*, quando empregada na historiografia oitocentista, também advogava a exclusão ou o apagamento do historiador do texto.

Zangara recorda que o procedimento da *enargeia* despertava, entre os Antigos, questionamentos naqueles que refletiam sobre o fazer historiográfico. Um deles será fundamental para a abordagem das fontes desse trabalho: afinal, para *fazer ver*, o narrador precisa ter participado diretamente daquilo que narra? Embora a resposta imediata possa defender a necessidade da presença do autor, autores como Plutarco, Pseudo-Longino e Denys de Halicarnasso exaltavam as capacidades “mostrativas” de historiadores como Heródoto, Tucídides e Xenofonte e, aspecto significativo, não faziam referência à experiência pessoal deles como um requisito cognitivo. Assim, embora a *autópsia* fosse recomendada, ela não era uma condição necessária para a construção de uma narrativa dotada de *enargeia*, isto é, capaz de fazer o auditório visualizar os eventos.⁶² Dito de outro

⁶⁰ CALAME, Claude. “Entre vraisemblable, nécessité et poétique de la vue”, *op. cit.*, p. 18. “l’expression même de la capacité psychologique et technique du rhéteur d’évoquer des images frappantes par les moyens du discours”. Segundo Galand-Hallyn, a *enargeia*, na Antiguidade, está relacionada ao emprego de um arsenal de procedimentos descritivos: pintura do todo pelas partes, uso do presente verbal, dêiticos, indicadores espaciais, definição de ligações entre o descritor e a cena que é descrita e entre o real e a ficção. GALAND-HALLYN, Perrine. *Les yeux de l'éloquence*: Poétiques humanistes de l'évidence. Orléans: Paradigme, 1995, p. 100.

⁶¹ ZANGARA, Adriana. *Voir l'histoire*, *op. cit.*, p. 57.

⁶² *Ibidem*, pp. 58-61.

modo: se a *autópsia* tende a produzir *enargeia*, a *enargeia* pode prescindir da *autópsia*.

É válido, por um instante, recuperar o texto que, devido às incertezas relativas ao verdadeiro autor, atribue-se a Pseudo-Longino. O tratado, escrito provavelmente entre os séculos I e III d.C., possui como tema principal, tal como afirma seu título, a questão do *sublime*. O autor, seguindo uma norma apresentada em sua própria obra, procura imediatamente conferir uma definição ao seu objeto: o sublime diz respeito à excelência e à distinção da linguagem – não à persuasão do auditório.⁶³ Seu requisito é a atribuição de prazer sempre e a todos os homens.⁶⁴ Um dos assuntos relacionados à elaboração do sublime refere-se ao emprego do que o autor denomina de *phantasiai* que, na tradução para o inglês, tornou-se “visualizations” [*visualizações*].⁶⁵ De acordo com o texto, o termo inicialmente referia-se a ideias que entram na mente e engendram falas, mas, no momento de sua composição, já designavam também “passagens nas quais, inspiradas por forte emoção, você parece ver o que você descreve e trazer isso vividamente diante dos olhos da sua audiência”.⁶⁶ Da mesma maneira que as “visualizations”, as figuras também são parte da composição do sublime.⁶⁷ Entre elas, algumas produzem vividez, como no caso da introdução de eventos passados como se eles fossem presentes – expediente utilizado por Xenofonte –, ou quando o narrador dirige-se diretamente ao leitor – estratégia empregada por Heródoto.⁶⁸ Valendo-se de subterfúgio análogo, o autor questiona seu interlocutor: “Você vê, amigo, como ele [Heródoto] leva-o consigo através do país e transforma a audição em visão? Todas essas passagens com interpelação direta colocam o ouvinte na presença da própria ação”.⁶⁹

O que se depreende do tratado sobre o sublime, portanto, é a valorização dos *efeitos* e do trabalho de composição textual no processo de escrita. Pseudo-Longino não se propõe a analisar os fundamentos do conhecimento histórico, mas

⁶³ ARISTOTLE, LONGINUS; DEMETRIUS. *Poetics; On the sublime; On style*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1995, p. 163.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 181.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 215.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 217. “[...] passages where, inspired by strong emotion, you seem to see what you describe and bring it vividly before the eyes of your audience”.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 225.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 247 e 249.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 249. “Do you see, friend, how he takes you along with him through the country and turns hearing into sight? All such passages with a direct personal address put the hearer in the presence of the action itself”.

justamente os resultados decorrentes da sua leitura, ou seja, *como* a utilização de figuras e recursos extraídos da história (Heródoto e Xenofonte) impactam o auditório e produzem desdobramentos relacionados ao valor da narrativa de modo ampliado, isto é, para além do tipo discursivo. Enquanto Luciano, na sua prescrição ao fazer historiográfico, retira da poesia um *modo de ver* do historiador (*sunopsis*), Pseudo-Longino, na sua prescrição ao fazer poético, retira da história um *modo de fazer ver* do escritor (*enargeia*). Eis como a porosidade entre as narrativas factuais e ficcionais – identificada por Calame – permite os empréstimos entre tipos narrativos distintos – explorados por Ricoeur.

Se a *autópsia*, portanto, não é uma cláusula imperativa para a produção da visualidade, é válido inquirir acerca do próprio estatuto da narrativa. Dito de outro modo: se não é a presença do historiador que assegura o *efeito* produzido pela *enargeia*, o resultado recai sobre o discurso que *faz ver*. Assim, o texto ou a fala adquirem nova significação. Recupero a indagação de Zangara: de onde vem a força da narrativa que *faz ver*? Novamente, a resposta não é unânime. Para os fins dessa pesquisa, contudo, a posição de Plutarco, que busca aproximar a história da pintura, revela-se significativa. Para o autor de *Vidas paralelas*, se a história é um quadro, seu valor é unicamente derivativo, ou seja, ela é apenas suplementar aos eventos. Sua função é, desta maneira, meramente mimética: ela transmite uma experiência real. O historiador pintor constitui-se apenas, e mais uma vez, como um *mostrador*. A *mimesis*, por sua vez, só pode ser concretizada quando elimina a diferença que a funda. Ou, em outras palavras, ela deve promover a ilusão de supressão da ilusão. A pintura da história, o *ut pictura historia*, assim seria semelhante a uma arte ilusionista. Para Plutarco, contudo, a narrativa jamais poderia possuir os mesmos recursos de uma pintura. Nesse sentido, para igualá-la seria necessário recorrer à *enargeia* – recurso que permanece como o objetivo de ambos, pintor e historiador. O melhor historiador, ao cabo, seria aquele que saberia imitar o pintor e transformar a sua narrativa num quadro. E, ainda segundo Plutarco, antes mesmo de Luciano, Tucídides seria o exemplo a ser seguido, precisamente porque fora capaz de transformar o auditor em espectador.⁷⁰

Fundamental ao texto histórico, ou antes, a certo tipo de narrativa, é necessário ainda discorrer acerca da função exata da *enargeia*. Como ela atua do

⁷⁰ ZANGARA, Adriana. *Voir l'histoire, op. cit.*, pp. 63-66.

ponto de vista narrativo? A *enargeia* permite produzir o *efeito* de visualização, porque possibilita abolir os tempos, o antes e o depois, ensejando, assim, uma visão geral. Quintiliano, informa Zangara, sugere que o historiador precisa apresentar as imagens de forma justaposta, pois assim elas são capazes de sugerir movimento e englobam o prévio e o posterior num ponto culminante. É necessário abolir e espacializar o tempo, ou seja, interromper o fluxo da narração e introduzir imagens que se condensam e ensejam uma visualidade ampla. Não obstante, eliminar o transcórre temporal – imperativo à sucessão textual – impõe um desafio à sintaxe narrativa, pois a narração implica sequência e passagem de tempo.⁷¹ É precisamente aqui, então, que o papel da *recepção* novamente se torna fundamental. A *enargeia*, é necessário destacar, possui uma relação com o *pathos* e, desta forma, recorre ao leitor e a sua imaginação para completar os eventos narrados. Ao colaborar com a reconstrução da cena, o leitor/ouvinte terá a impressão de participar, como dito, ele mesmo do evento representado. Este é, pois, o efeito cognitivo da *enargeia*: a impressão de *ver* o evento representado como se ele lá estivesse e a possibilidade de identificar-se com as emoções daquilo que assiste.⁷² De forma análoga ao procedimento da *sunopsis*, também a *enargeia* e seus *efeitos* – elaboro uma segunda antecipação – podem ser identificados nas narrativas modernas e nas fontes deste trabalho. Como a *enargeia* pressupõe a dimensão ledora, a consulta aos textos de recepção de *Os sertões*, tal como tento desenvolver no capítulo terceiro, permitirá constatar este *modo de fazer ver*.

É importante retomar aqui, igualmente, a acepção retórica da *enargeia*, na medida em que os historiadores valiam-se, como mencionado, da ambiguidade do termo para concretizar sua função *mostrativa*. No seio do domínio retórico, o termo não dispõe de um estatuto específico e a tradução para o idioma latino, *evidentia*, só irá acentuar, advoga Zangara, a confusão relacionada à expressão.⁷³ Mais uma vez, seria possível encontrar duas acepções do termo, sendo uma vinculada à oratória e à poética, enquanto a outra insere-se no campo da retórica epidíctica. No primeiro caso, a visualização possibilitada pela *enargeia* decorre, em grande medida, do emprego de metáforas, pois, desde Aristóteles, essa figura é

⁷¹ ZANGARA, Adriana. *Voir l'histoire*, op. cit., pp. 67-68.

⁷² *Ibidem*, pp. 68-69.

⁷³ *Ibidem*, p. 252.

considerada como a mais apta para produzir o efeito visual. Ainda dentro do domínio da reflexão retórica e literária, Quintiliano reforça a ligação, por meio do paralelo ou da oposição, com a pintura e o campo pictórico. Essa *enargeia* então é descritiva, embora não deva ser equiparada à descrição moderna.⁷⁴ A especificidade dessa acepção de *enargeia* é que ela se torna o meio principal da *écfrase* para tornar visível aquilo que é relatado. Aqui, esse *efeito* é obtido pela construção textual e pelo trabalho executado pelo orador ou poeta. Estudioso do procedimento descritivo, Philippe Hamon afirma que, nos manuais antigos de retórica, a descrição literária é amiúde associada à pintura e aproximada a termos como *evidentia*, *illustratio*, *copia*, *hypotypose* e *ekphrasis*.⁷⁵

Ora, a *enargeia* na narrativa factual da história deriva justamente da *écfrase*. Não somente os temas especificamente históricos, como cenas de guerras e batalhas, são componentes do repertório tradicional da historiografia, como os próprios historiadores surgem como modelos a serem imitados nos exercícios de *écfrases* para os estudantes.⁷⁶ Ao analisar os *Progymnasmata*, isto é, os conjuntos de exercícios de composição literária que são parte do aprendizado retórico, Sandrine Dubel assegura o vínculo entre a *descrição*, concebida como o discurso que coloca sob os olhos, e a *écfrase*, o discurso dotado de *enargeia*.⁷⁷ No caso específico da escrita da história, o emprego da *écfrase* deve ser cuidadoso: Luciano alertava, como visto, para o uso desmesurado do procedimento nas obras. De qualquer forma, a *enargeia* se torna a qualidade principal da *écfrase* e, nesse caso, é precisamente sua versão pictural que é evocada ao texto. Mais uma vez, a história se aproxima da pintura, o que expressa a tópica do *ut pictura historia*. Entretanto, outro questionamento se impõe: a qual tipo de gênero pictórico o historiador deveria recorrer? Para Políbio, o bom historiador deve pintar a partir da natureza [*d'après nature*] e jamais tomar como modelo manequins ou figuras sem vida.⁷⁸

⁷⁴ ZANGARA, Adriana. *Voir l'histoire*, *op. cit.*, pp. 268-269. Calame sugere, de modo análogo, que a associação entre vivacidade e descrição é sobretudo moderna, tendo sido sistematizada somente após o Renascimento. Na Antiguidade, a evidência vincula-se antes à exposição detalhada de algo. CALAME, Claude, “Quand dire c'est faire voir”, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁵ HAMON, Philippe. *La description littéraire: Anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris: Macula, 1991, p. 8.

⁷⁶ ZANGARA, Adriana. *Voir l'histoire*, *op. cit.*, p. 281.

⁷⁷ DUBEL, Sandrine. “Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours”, *op. cit.*, p. 249 e 254.

⁷⁸ ZANGARA, Adriana. *Voir l'histoire*, *op. cit.*, p. 282.

Essa dimensão é importante e permite recuperar o desfecho do livro de Zangara e a resposta à questão acerca da visualidade relativa à história. A fim de apreender os diferentes tipos de olhares e as diferentes formas pelas quais o ofício foi visto, seria necessário caracterizá-la como um *espetáculo*. Calame obtém conclusão análoga: os procedimentos discursivos de designação demonstrativa combinados com a evidência verbal encaminham a escrita da história para a dimensão do *espetacular*.⁷⁹ A partir desse ponto, contudo, os olhares variam de acordo com o emprego da *sunopsis* ou da *enargeia*. No entanto, isso sugere que historiadores, retóricos e poetas viram a história como um apagamento da diferença ou uma mescla entre as narrativas e as próprias coisas, entre *rerum gestarum* e *res gestae*.⁸⁰ A confusão entre narração e fatos e a ambiguidade no uso dos termos *sunopsis* e *enargeia* possibilita, então, ao historiador antigo empregar *efeitos* oriundos da retórica e da poética e advogar o valor filosófico de seu ofício – mesmo à revelia de retóricos e filósofos. Segundo Zangara: “a história dos Antigos é um espetáculo que só atinge suas visadas filosóficas ao conseguir levar os leitores a transferir sobre suas imagens da realidade passada os efeitos produzidos pela retórica e pela poética próprios à representação”.⁸¹ Mais uma vez, pois, se verifica a permuta e os empréstimos entre narrativas e concepções de ordens diferentes.

E se a ambiguidade no uso dos termos vinculados à visualidade e relativos às narrativas permitiu a adoção de posturas diversas e mesmo contrastivas, será a mesma ambiguidade, informa Jay, que irá possibilitar, a partir do pensamento grego, a formação posterior do que pode ser denominado de “ocularcentrismo”. A importância da iconidade na narrativa reflete, enfim, o valor da visão na Antiguidade e mesmo na Modernidade. Nos seus termos:

Porque se a visão pode ser construída tanto como alegadamente a visão pura das formas perfeitas e imóveis com o “olho da mente”, quanto imediatamente a impura visão experienciada dos dois olhos, quando uma dessas alternativas estava sob ataque, a outra poderia ser colocada no seu lugar. Em qualquer dos casos, algo chamado visão poderia ainda ser considerado como o mais nobre dos

⁷⁹ CALAME, Claude. “Entre vraisemblable, nécessité et poétique de la vue”, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁰ ZANGARA, Adriana. *Voir l’histoire*, *op. cit.*, pp. 301-302.

⁸¹ *Ibidem*, p. 306. “l’histoire des Anciens est un spectacle qui n’atteint ses visées philosophiques qu’en parvenant à amener les lecteurs à transférer sur leur image de la réalité passée les effets produits par la rhétorique et la poétique propres à la représentation”.

sentidos. Como se notará no caso da filosofia cartesiana, foi precisamente essa ambiguidade criativa que reside nas origens do moderno ocularcentrismo.⁸²

Assim, é importante reter da obra de Zangara a constatação de que a visão – expressa a partir de *modos variados* – é parte fundamental da escrita da história e de outros tipos discursivos.⁸³ A visualidade pode se exprimir pela visão direta do historiador, como na *autópsia*, e pode ser concebida, sobretudo, como um *efeito* construído pelo discurso. Além disso, a história pode ser definida como um *espetáculo*, na medida em que *dá a ver e coloca as coisas narradas sob os olhos do leitor* ou, antes, revela-se capaz de *transportá-lo para os locais onde os eventos se passaram*. A dimensão receptiva não deve ser desconsiderada; pelo contrário, é necessário reconhecer tanto a percepção de escritores e historiadores do papel ativo do leitor e espectador, quanto a constatação de que seriam justamente as suas demandas que precisavam ser preenchidas e atingidas na elaboração textual. O leitor, por um lado, formata o texto na medida em que é seu destinatário e, por outro, é convocado a participar da narrativa e, mais do que isso, dos próprios acontecimentos. Estas questões e desdobramentos, as opções adotadas por historiadores, retóricos e filósofos, não se esgotaram, acredito, na Antiguidade. Os modos e as possibilidades de visualização, as elaborações de *como ver* concebidas no período antigo – que incluem a noção do historiador como um homem de ação, um viajante que verifica espaços, realiza a *autópsia* e fornece descrições e medições exatas – permaneceram válidas na Modernidade. De modo análogo, as alternativas cognitivas e metodológicas que ressaltam a visualidade do texto e figuram eventos e espaços, como a *enargeia* e a *sunopsis*, ou seja, os modelos de *como se deve fazer ver*, continuaram a participar e determinar, em maior ou menor escala, as escolhas adotadas por escritores e narradores de obras ficcionais e factuais do período moderno. Zangara recorda

⁸² JAY, Martin. *Downcast eyes, op. cit.*, p. 29. “For if vision could be construed as either the allegedly pure sight of perfect and immobile forms with “the eye of the mind” or as the impure but immediately experienced sight of the actual two eyes, when one of these alternatives was under attack, the other could be raised in its place. In either case, something called vision could still be accounted the noblest of the senses. As we will note in the case of Cartesian philosophy, it was precisely this creative ambiguity that lay at the origins of modern ocularcentrism”.

⁸³ Gerald Press, no seu estudo sobre o desenvolvimento da ideia de história durante a Antiguidade, lembra que, entre os primeiros historiadores cristãos da Antiguidade tardia, o verbo *historiar* foi utilizado a partir de inúmeros significados sendo que, dentre eles, é possível constatar o emprego no sentido de investigação visual em primeira mão [*firsthand visual inquiring*], quase no sentido de visualização. PRESS, Gerald. *The development of the idea of history in antiquity*. Québec: McGill-Queen’s University Press, 1982, p. 97.

que, se foi entre os Antigos que surgiu a aporia da imagem presente de algo ausente, implícita ao ofício histórico, é importante notar que essa aporia subsistiu na época moderna e continuou a inquietar historiadores e escritores.⁸⁴

2. **Coup d'oeil sobre os Modernos**

*La vue est la reine des sens, & la mere de ces sciences sublimes [...].*⁸⁵

2.1 **A pintura da história como gênero**

Segundo Anthony Grafton, no século XVI, o componente visual da história era reconhecido e destacado, seja por meio do estudo de tabelas cronológicas, que apresentavam o curso da história num piscar de olhos [*at a glimpse*], seja por meio de mapas, que permitiam conhecer as distâncias e os lugares nos quais os eventos ocorreram.⁸⁶ Jean Bodin, por exemplo, defendia que era vital ver a história acontecendo e, nesse sentido, recomendava aos seus estudantes que representassem-na de maneira vívida.⁸⁷ No século seguinte, ainda que o viés seja diverso, Antônio Vieira concebe sua obra de história como uma pintura:

Para satisfazer, pois, à maior ânsia deste apetite e para correr a cortina aos maiores e mais ocultos segredos deste mistério, pomos hoje no teatro do Mundo esta nossa *História*, por isso chamada *do Futuro*. Não escrevemos, com Beroso, as antiguidades dos Assírios, nem, com Xenofonte, a dos Persas, nem, com Heródoto, as dos Egípcios, nem, com Josefo, a dos Hebreus, nem, com Cúrcio, a dos Macedónios, nem, com Tucídides, a dos Gregos, nem, com Lívio, a dos Romanos, nem com os escritores portugueses as nossas; mas escrevemos sem autor o que nenhum deles escreveu nem pôde escrever. Eles escreveram histórias do passado para os futuros, nós escrevemos a do futuro para os presentes. *Impossível pintura parece antes dos originais retratar as cópias, mas isto é o que fará o pincel da nossa História.*⁸⁸

⁸⁴ ZANGARA, Adriana. *Voir l'histoire, op. cit.*, p. 10. Para a consideração da visão no período medieval, cf. o capítulo inicial da obra de Jay: JAY, Martin. *Downcast eyes, op. cit.*, pp. 21-82.

⁸⁵ *Encyclopédie*, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc., eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (ed), v. 17, p. 565, <http://encyclopedie.uchicago.edu/>.

⁸⁶ GRAFTON, Anthony. *What was history?* Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 28.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 181-182.

⁸⁸ VIEIRA, Antônio. *História do Futuro*. Lisboa: Biblioteca de Autores Portugueses, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, p. 51, grifos meus.

Como dito, o *topos* da história como pintura possui vida longa. Ele se expressa explicitamente aqui pela equiparação do ofício histórico com a arte pictórica e indiretamente a partir da noção de que a escrita do texto demanda não uma pena, mas um pincel. O fragmento ainda sugere que, no século XVII, o legado dos mais destacados historiadores antigos subsiste. Xenofonte, Tucídides e Heródoto são pares vizinhos. A distância temporal que os separa é irrelevante. O que os difere, Vieira em relação aos mestres antigos, é apenas o foco da história: enquanto estes escreviam para o futuro, Vieira escreve para o presente. Hansen recorda que, neste momento, predomina um modelo figural de inteligibilidade do tempo, isto é, há especularidade entre passado e futuro. Dessa maneira, dois homens, dois acontecimentos ou duas coisas podem se repetir e promover, no porvir, uma identificação com algo já ocorrido.⁸⁹ Esta breve citação de Vieira, então, permite reiterar que a tópica da *história como pintura* pode ser encontrada, bastante atuante, ainda no século XVII.

Em *Doutrina seiscentista da arte histórica: discurso e pintura das guerras holandesas (1624-1654)*, Eduardo Sinkevisque aborda a constituição da escrita da história, considerando os aspectos retóricos utilizados pelos autores. Como sugere o título, a história é pensada como uma arte e, por conseguinte, deve deleitar e ensinar seu público. A compreensão desta concepção historiográfica requer, necessariamente, a explanação da tópica do *ut pictura historia* que estabelece que a história seja concebida e escrita como uma pintura. Sinkevisque demonstra essa relação:

[...] no século XVII, há, tanto no mundo ibérico-italiano quanto no holandês, identidades retóricas e técnicas e diferenças éticas e morais entre os modos de escrever e os de pintar (ou entre os modos de escrever como se pinta e os de pintar como se escreve) o gênero histórico. Ou seja, discursos, telas, gravuras etc das guerras holandesas no Estado do Brasil (1624-1654) podem ser demonstrados por meio de homologias estruturais e funcionais de doutrinas teológico-políticas diferentes, mas de mesma base retórica. Essas semelhanças e diferenças definem o gênero como *ut pictura historia* ou como *ut historia pictura*.⁹⁰

O *ut pictura historia* é uma derivação da tópica *ut pictura poesis*. De acordo com Cristovão, este *topos*, formulado entre os antigos, foi mal interpretado

⁸⁹ HANSEN, João Adolfo. “Ler & Ver: Pressupostos da representação colonial”. *Veredas*, Porto, v. 3-1, 2000, p. 79.

⁹⁰ SINKEVISQUE, Eduardo. *Doutrina seiscentista da arte histórica: discurso e pintura das guerras holandesas (1624-1654)*. Tese de Doutorado em Letras. São Paulo: USP, 2005, p. 70.

durante o Renascimento e o Barroco, pois o escopo de Horácio era antes assegurar à poesia a mesma liberdade que a pintura detinha.⁹¹ Anne Larue é mais enfática: a fórmula *ut pictura poesis* é, sobretudo, uma criação do Renascimento a partir de fragmentos de textos antigos retomados posteriormente. O que estava em jogo era antes a relação do Antigo com o Moderno.⁹² Rensseler Lee advoga que a autoridade atribuída a Aristóteles e Horácio durante o Renascimento tornou as antigas analogias entre poesia e pintura, expostas na *Poética* e na *Arte Poética*, numa relação estreita e fundamentada de proximidade e semelhança entre as duas artes.⁹³ No século XVII, o preceito pode ser identificado, segundo demonstra Adma Muhana, no tratado de Manuel Pires de Almeida, intitulado *Poesia, e pintura, ou Pintura, e Poesia*, de 1633:

Entre as inúmeras apropriações da fórmula horaciana *ut pictura poesis*, aqui [no tratado] ela aparece então para autorizar o poema e a pintura detentores de uma certa clareza, de imagens polidas, de variedade de locução, de cores vivas e de traçado nítido, menosprezando no mesmo golpe aqueles toscos e descuidados, cujas palavras não são escolhidas e cujo desenho nem apresenta nitidez nem é ornado de cores várias.⁹⁴

Assim, a prerrogativa da equivalência entre os gêneros permanecia operativa, ainda que seja possível identificar tentativas de contestá-la. Na segunda metade do século XVIII, com efeito, Gotthold Lessing, em *Laocoonte* (1766), procura proclamar a primazia da poesia, na medida em que ela seria dotada de recursos mais amplos e dinâmicos do que a pintura. De acordo com Hamon, embora os dois gêneros fossem alvos de oposições, paralelos e relações variadas, a pintura, até este momento, jamais dispusera, tal como a poesia, de reflexões sistemáticas e aprofundadas acerca de suas potencialidades.⁹⁵ Lessing, então, considerando de modo pormenorizado os dois gêneros, arremata de maneira provocativa: “Se a pintura quer ser a irmã da poesia: que ela ao menos não seja

⁹¹ CRISTÓVÃO, Fernando. *Marília de Dirceu de Tomás Antônio Gonzaga*, op. cit., p. 54.

⁹² LARUE, Anne. “De l’Ut pictura poesis a la fusion romantique des arts”. *La Synthèse des arts*, Lille, Presses du Septentrion, 1998, pp. 3-4.

⁹³ LEE, Rensselaer. “Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting”. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, 1940, p. 199.

⁹⁴ MUHANA, Adma. “Introdução”. In: *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2002, pp. 41-42.

⁹⁵ HAMON, Philippe. *La description littéraire*, op. cit., p. 7.

uma irmã ciumenta; e que a mais jovem não interdite à primeira todo o enfeite que ela mesma não veste”.⁹⁶

O *topos*, que inicialmente estava voltado para as relações entre pintura e poesia, passou, em determinado momento, a ser aplicado ao gênero histórico, engendrando o *ut pictura historia* ou o *ut historia pictura*. Ouçamos Sinkevisque: “por haver semelhança entre pintura e poesia, é possível estabelecer a comparação entre pintura e retórica, pintura e história e, simultaneamente, especificar as diferenças teológico-políticas, ou seja, os decoros externos das práticas”.⁹⁷ Parece que a orientação equivocada que regia o *ut pictura poesis*, na qual se pressupunha a equivalência entre a pintura e a poesia, permaneceu quando a história e a pintura passaram, também elas, a ser tratadas como correspondentes, pois o procedimento implica a constituição do texto histórico como semelhante ao fazer pictural. Esta prática será determinante na produção historiográfica relacionada às guerras holandesas durante o século XVII. Destarte, os textos apresentam características comuns e respeitam determinadas prerrogativas, ou seja, constituem, com efeito, um *gênero* específico.

O gênero histórico não se restringe somente ao século XVII. Alhures, Sinkevisque sugere que esse modelo pode ainda ser verificado na prosa histórica ibérica do século XVIII.⁹⁸ Os textos históricos visam a ensinar, deleitar e mover o auditório. O pesquisador detalha então a composição desta prosa:

*Pintura como poesia e história como pintura é possível [...] na historiografia dos séculos XVII e XVIII, porque sua narração é efrásica e feita por digressões. Dispondo os topoi como quadros, cenas exemplares históricas, religiosas, mitológicas etc., a técnica narrativa estabelece semelhança com a pintura de gênero histórico uma vez que, ao longo do texto, o letrado sobrepõe de modo narrativo-descritivo, por exemplo, uma série de batalhas e guerras como se fossem quadros dispostos e ornados em meio à argumentação.*⁹⁹

De acordo ainda com Sinkevisque, a história, nesse momento, pode ser concebida “Como mestra da vida, saber honesto, [que] funde o passado,

⁹⁶ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia, com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998, p. 150.

⁹⁷ SINKEVISQUE, Eduardo. *Doutrina seiscentista da arte histórica, op. cit.*, p. 72.

⁹⁸ SINKEVISQUE, Eduardo. “Breve relação sobre o Tratado Político (1715) de Sebastião da Rocha Pita ou uma notícia dividida em quatro anatomias”. *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas: UNICAMP/IEL, n. 36, 2º semestre, 2000, pp. 14-15.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 16-17.

exemplarmente narrado, com o tempo presente de sua enunciação, no empenho constante de empreender ações honestas e virtuosas”.¹⁰⁰ Parte desta função pedagógica é obtida pela intervenção do autor no texto: os historiadores ponderam, fazem arrazoados e proferem juízos.¹⁰¹ Até porque os letrados são *discretos* e estão aptos a julgar e emitir juízos, como recorda Hansen.¹⁰² Com efeito, as características dos textos e os elementos que os compõem são importantes para a realização da leitura desta escrita da história. Em outras palavras, é no texto que se percebe a formulação de um discurso como representação pictográfica. Para Sinkevisque: “é na elocução do discurso que a homologia formal e funcional proposta pode ser demonstrada com maior vigor argumentativo, pois é, prioritariamente, por meio dos modos estilísticos de falar/escrever que o gênero se faz visto e ouvido”.¹⁰³

Assim, há *topoi*, estruturas de linguagem e metáforas que são acionadas pelos letrados a fim de tornar o discurso ou o relato aprazível aos olhos. Menciono alguns recursos desta construção: o emprego de digressões, de metáforas corporais ou arquiteturas, de tópicos como a história como remédio e pintura da verdade, além da *hipotipose* que, segundo o *Léxico Grego-Ingês*, em sua significação retórica, é compreendida como um conteúdo esboçado de maneira vívida.¹⁰⁴ A vivacidade, todavia, é vinculada principalmente à figura da écfrase, na medida em que, como salientado, ela é concebida como uma maneira de produzir *enargeia*.¹⁰⁵ Como assevera Sinkevisque, “Por meio dessa técnica narrativo-descritiva, as matérias narradas se tornam vistas, não apenas lidas ou ouvidas, sendo entendidas como belas”.¹⁰⁶ O autor acrescenta:

As representações discursivas sobre os eventos de guerra no Estado do Brasil (1624 a 1654) podem ser lidas em comparação com a pintura, considerando-se os historiadores como pintores e vice-versa. Ou seja, os eventos bélicos podem ser

¹⁰⁰ SINKEVISQUE, Eduardo. *Doutrina seiscentista da arte histórica*, op. cit., p. 53.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 31.

¹⁰² HANSEN, João Adolfo. “Para uma história dos conceitos das letras coloniais luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII”. In: FERES JR, João. JASMIN, Marcelo (orgs.). *História dos conceitos: diálogos transatlânticos*. Rio de Janeiro: PUC-RJ. Ed. Loyola: IUPERJ, 2007, p. 264.

¹⁰³ SINKEVISQUE, Eduardo. *Doutrina seiscentista da arte histórica*, op. cit., p. 286.

¹⁰⁴ LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*, op. cit., p. 1642.

¹⁰⁵ Galand-Hallyn sugere que a *enargeia* reemerge no Renascimento mantendo, das teorizações antigas, a noção de esclarecer um objeto por meio de uma escrita diáfana, ou seja, uma narrativa simultaneamente visível e invisível que se apaga para permitir que apareça a cor do objeto. GALAND-HALLYN, Perrine. *Les yeux de l'éloquence*, op. cit., p. 114.

¹⁰⁶ SINKEVISQUE, Eduardo. “Usos da ecfrase no gênero histórico seiscentista”. *História da historiografia*, Ouro Preto, n. 12, 2013, p. 46.

lidos como representados pictoricamente por um modelo retórico-poético também aplicado aos discursos.¹⁰⁷

Nesse sentido, me parecem ser essenciais as contribuições de Hansen acerca do modo pelo qual os textos desse período podem ser pensados como pinturas. O autor informa que todos os discursos são por natureza metafóricos, “pois os *noeta*, conceitos, são imagens mentais que substituem os *aisheta*, os objetos da percepção. Assim, os signos verbais, orais e escritos, são entendidos como imagens de imagens mentais”.¹⁰⁸ Não há, desta maneira, oposição entre conceito e imagem, mas justamente sobreposição. Aqui, portanto, o conceito é imagem. Em consequência, o texto pode ser pensado entendido e expresso como pintura. Hansen, aliás, explora este entrecruzamento entre gêneros diversos:

a representação determina a circularidade das artes, que se intertraduzem figurando retoricamente, em meios materiais diversos, o mesmo conceito na mesma tópica retórica. A pintura é lida, pois põe em cena tópicos narrativos da poesia épica e da prosa de história; a talha das igrejas imita a estrutura do *corpo* [imagem] e *alma* [discurso] dos livros de emblemas; a escultura imita tópicos poéticas e a hagiografia. Homologamente, a prosa histórica e a poesia desenvolvem lugares-comuns por meio de metáforas visualizantes, segundo o preceito aristotélico e latino de que a linguagem deve ser a *enargeia* ou a *evidentia*, que põem as matérias na frente do olho do destinatário.¹⁰⁹

O excerto é elucidativo. Hansen aborda algo não mencionado por Sinkevisque: as razões pelas quais o emprego de determinados recursos (metáforas, éfrases etc.) induzem o autor e a audiência a não só ler o texto, mas também vê-lo, isto é, pensá-lo como uma imagem ou pintura. A noção de que o texto é metáfora e se compõe de imagens responde a um preceito aristotélico e latino, nos quais os conteúdos podem ser vistos, porque expressos por imagens. Mais uma vez, o procedimento responsável para esse resultado é a *enargeia*, ou sua sucessora latina, a *evidentia*. Estes recursos, de largo emprego em textos de ordem factual e ficcional, conformam os *modos*, criados pelos Antigos e empregados ainda pelos Modernos, *para ver e fazer ver*.

¹⁰⁷ SINKEVISQUE, Eduardo. *Doutrina seiscentista da arte histórica*, op. cit., p. 87.

¹⁰⁸ HANSEN, João Adolfo. “Para uma história dos conceitos das letras coloniais luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII”, op. cit., p. 260.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 262.

2.2

As cores e seus efeitos: da pintura para a narrativa

Esse percurso pelas formulações e reivindicações imagéticas dos séculos XVII e XVIII pode incluir, de modo a corroborar a demanda elaborada desde a Antiguidade, as definições de termos pictóricos e “literários” expressos na *Encyclopédie*, obra organizada por Denis Diderot e Jean le Rond d’Alembert e publicada entre 1751 e 1772. Embora reconheça a parcialidade dessa adoção, tomo-a como representativa da reflexão francesa moderna durante o século XVIII e, assim, os verbetes daí extraídos permitem concluir esse breve mapeamento de termos e posturas ligados à produção textual com ênfase imagética. O que se verifica, sobretudo, é que os fenômenos e os procedimentos empregados não são apenas resquícios de recursos antigos, mas antes adoções conscientes de uma postura de leitura e apropriação de conceitos e categorias prévias. É possível começar, então, pelo sentido da *visão*. Segundo a entrada classificada na etiqueta da fisiologia, a *vue* é, tal como sugerido por Martin Jay para os gregos, a rainha dos sentidos e a mãe das ciências sublimes. Além disso, a *vista* é concebida tanto como *receptora* das produções da natureza, quanto *criadora* das belas artes. Esse papel receptivo e ativo é sublinhado pela sugestão de que a visão é uma espécie de toque distinto, diferente daquele ordinário possibilitado pela mão.¹¹⁰ Segundo o registro:

Para tocar qualquer coisa com o corpo ou com a mão, é necessário ou que nos aproximemos dessa coisa, ou que ela se aproxime de nós, a fim de estar próximo [*à portée*] de poder a alcançar [*palper*]; mas nós podemos tocá-la com os olhos a qualquer distância que ela esteja, desde que ela possa reenviar uma grande quantidade de luz para fazer impressão sobre este órgão, ou mesmo que ela possa ser pintada sob um ângulo sensível.¹¹¹

Essa potencialidade tátil não deve passar despercebida. Inicialmente, a opção pelo cotejo da visão com o toque não é ocasional. De acordo com Jay, o olho “é o mais expressivo dos órgãos sensórios, com o único competidor sendo o

¹¹⁰ *Encyclopédie*, *op. cit.*, v. 17, p. 565.

¹¹¹ *Ibidem*, v. 17, p. 565. “Pour toucher quelque chose avec le corps ou avec la main, il faut ou que nous nous approchions de cette chose, ou qu'elle s'approche de nous, afin d'être à portée de pouvoir la palper; mais nous la pouvons toucher des yeux à quelque distance qu'elle soit, pourvu qu'elle puisse renvoyer une assez grande quantité de lumière, pour faire impression sur cet organe, ou bien qu'elle puisse s'y peindre sous un angle sensible”.

toque”.¹¹² A menção à distância, ademais, é significativa: o “toque” visual ultrapassa o toque manual, porque não pressupõe a contiguidade – requisito do contato. O ver é mais amplo, portanto, na medida em que pode se concretizar de longe. Ora, essa visão longínqua parece ser, justamente, a expressão dos recursos e modos antigos acima mencionados, notadamente a *sunopsis*. Se a obra organizada por Diderot e d’Alembert não dispõe de uma tradução ou sinônimo exato para o termo de origem grega, é possível, por outro lado, identificar registros próximos que visam a apreender posturas análogas. Assim, a entrada *Perspectiva* decompõe-se em duas variações, a saber: *Perspectiva à vista de pássaro* [*Perspective à vue d’oiseau*] e *Perspectiva aérea* [*Perspective aérienne*]. A primeira diz respeito à “representação que se faz de um objeto supondo o olho acima do plano no qual esse objeto é representado, de tal modo que o olho identifica um grande número de dimensões de uma vez [...]”.¹¹³ Um exemplo dessa representação seria o plano de uma cidade que retratasse suas ruas e casas. Já o segundo procedimento, a *Perspectiva aérea*, oferece uma definição bastante semelhante e faz referência à representação de corpos diminutos em proporção ao seu afastamento. No entanto, aqui o autor anônimo da entrada procura salientar de maneira mais detalhada o modo operativo da *Perspectiva aérea*, na medida em que a representação depende da gradação de tinta aplicada aos objetos: a intensidade da cor varia de acordo com a distância que se quer atribuir a eles.¹¹⁴

Estamos aqui no domínio pictórico. O artigo sobre a *Perspectiva aérea* remete, aliás, para duas novas entradas que atestam essa inscrição: *cor* e *claro-escuro*. Por sua vez, a significação de *cor* – quando relacionada à dimensão pictural – apresenta inúmeras combinações e alternativas como, por exemplo, a noção que é tema desta pesquisa, a *cor local* [*couleur locale*]. De acordo com a definição oferecida por Paul Landois, responsável ainda por outros artigos sobre pintura, escultura e gravura na *Encyclopédia*, a *cor local* “em relação ao lugar que ocupa e pelo auxílio [*secours*] de qualquer outra cor, representa um objeto singular [...]. Ela é chamada local, porque o lugar que ela ocupa lhe exige isso, para dar um maior caráter de verdade às cores que lhe são vizinhas”.¹¹⁵ O que se

¹¹² JAY, Martin. *Downcast eyes*, op. cit., p. 9.

¹¹³ *Encyclopédie*, op. cit., v. 12, p. 436.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 436.

¹¹⁵ *Encyclopédie*, op. cit., v. 4, p. 333. “[...] par rapport au lieu qu’elle occupe, & par le secours de quelqu’autre couleur, représente un objet singulier [...]. Elle est appelée locale, parce que le lieu

depreende da definição, ainda que demasiadamente sintética, é que o recurso deve ser concebido de maneira relacional, ou seja, a partir da consideração de cores e objetos contíguos e vizinhos. Isso porque, embora aplicada isoladamente e de maneira específica sobre um objeto, o *efeito da cor local* parece residir no *conjunto* da pintura. A cor apropriada então surge da correlação com outras cores, mas empresta à pintura, de modo amplo, maior veracidade. Na produção pictórica, o resultado, o *efeito* do emprego da *cor local* é a construção da representação fiel e exata.

Há, contudo, um fator determinante que é oferecido no final do verbete. Aqui, Landois extrapola a definição de Roger de Piles, que havia lhe servido de base, e agrega: “A *cor local* está submetida à verdade e ao efeito das distâncias; ela depende então de uma verdade extraída da perspectiva aérea”.¹¹⁶ Ora, esse acréscimo é significativo: ele expressa o vínculo entre o mecanismo e a pretensão de veracidade que lhe é inerente. A representação parece recorrer à algo externo à pintura e, portanto, é necessário buscar sua referencialidade, ou seja, a cor original. Além disso, é imperativo considerar a *distância* no processo de observação que, no registro em questão, prioriza novamente uma das alternativas antigas: a visão do alto, a antiga noção da *sunopsis*. Seria, então, justamente a visão de longe e de cima aquela mais apta a oferecer a precisão no processo de representação apropriada e verdadeira da pintura.

qu'elle occupe l'exige telle, pour donner un plus grand caractere de vérite aux *couleurs* qui lui sont voisines”. Como o próprio Landois informa, essa definição foi extraída da obra de Roger de Piles intitulada *Cours de peinture par principes* [*Curso elementar de pintura*], cuja primeira edição foi publicada em 1708. Entre as diversas vezes em que Piles emprega a expressão, encontra-se a tentativa de distinguir *cor local* e *cor simples*, na medida em que, segundo o autor, havia certa confusão entre os termos. Essa preocupação parece sugerir a novidade da utilização da expressão naquele momento. Segundo Piles “Há ainda aqueles que confundem a cor simples com a cor local, embora haja entre elas uma grande diferença: pois a cor simples é aquela que só representa um objeto como o branco puro, isto é, sem mistura; o preto puro, o amarelo puro, o vermelho, o azul, o verde & as outras cores pelas quais o Pintor altera inicialmente sua paleta, & que lhe servem em seguida para fazer misturas das quais ele necessita para obter uma imitação fiel. E a cor local é aquela que em relação ao lugar que ela ocupa, & com o auxílio de outra cor, representa um objeto singular [...]”. PILES, Roger de. *Cours de peinture par Principes*. Paris: Chez Jacques Estienne, 1708, p. 304. No original: “Il y en a encore qui confondent la couleur simple avec la couleur locale, quoiqu'il y ait entr'elles une grande difference : car la couleur simple est celle qui toute seule ne represente aucun objet comme le blanc pur, c'est-à-dire, sans mélange; le noir pur, le jaune pur, le rouge pur, le bleu, le verd & les autres couleurs donc le Peintre charge d'abord sa palette, & qui lui servent ensuite à faire les mélanges dont il a besoin pour arriver à une fidèle imitation. Et la couleur locale est celle qui par rapport au lieu qu'elle occupe, & par le secours de quelque autre couleur représente un objet singulier [...]”.

¹¹⁶ *Encyclopédie, op. cit.*, v. 4, p. 333. “La *couleur locale* est soumise à la vérite & à l'effet des distances; elle dépend donc d'une vérité tirée de la perspective aérienne”.

Nesse jogo de definições e tentativas de precisão, a expressão *colorido* parece complementar a noção de *cor local*. Seguindo uma vez mais Roger de Piles, Landois procura distinguir, em outro verbete, as noções de *colorido* e *cor*. Enquanto esta última torna os objetos sensíveis à vista, o colorido “é a arte de imitar as cores dos objetos naturais relativamente a sua posição”.¹¹⁷ Aqui, novamente, se introduz uma dependência ou uma relação. O próprio autor do artigo procura detalhar sua compreensão:

Por relativamente a sua posição, eu entendo o modo pelo qual eles [os objetos] são atingidos [*frappés*] pela luz, aquilo que eles parecem perder ou adquirir de suas cores locais, pelo *efeito* que produz sobre eles a ação do ar que os cerca, e a *reflexão* dos corpos que os circundam, e enfim o *afastamento* no qual eles estão do olho; pois o ar que está entre nós e os objetos nos aparece com cores menos inteiras, à proporção que eles são afastados de nós. As luzes e as sombras são muito menos sensíveis nos objetos afastados do que naqueles que estão próximos.¹¹⁸

Assim, o *colorido* e a *cor local* parecem derivar da mesma preocupação que poderíamos denominar de realista e que se baseia no zelo e na consideração da *distância* entre o olho e o próprio objeto, isto é, entre o observador e seu alvo, entre o sujeito, enfim, e o objeto de análise. Se a *cor local*, como salientado, é a atribuição da cor verdadeira ao objeto pictórico, o *colorido* expressa a consideração, por parte do artista, das cores apropriadas a esse mesmo objeto. A indistinção entre os termos é relevante porque permite, na própria *Encyclopédia*, a combinação entre as duas expressões. O *colorido* encontra-se vinculado ao campo da pintura e, acredito, por tratar dos *efeitos*, *reflexão* e *afastamento*, pode estar relacionado tanto ao artista e pintor, quanto ao observador do quadro. As duas possibilidades de “recepção” parecem estar contempladas na delimitação dos resultados da aplicação da *cor* e do *colorido*, ou para usar a palavra contida na própria definição, no *efeito* da prática.

No verbete efeito [*effet*], também subordinado ao domínio pictural, verifica-se que os termos *cor* e *colorido* são manifestações que se entrecruzam.

¹¹⁷ *Encyclopédie, op. cit.*, v. 3, p. 658. “[...] le coloris est l’art d’imiter les couleurs des objets naturels relativement à leur position”.

¹¹⁸ *Ibidem*, v. 3, p. 658. “Par *relativement à leur position*, j’entens la façon dont ils sont frappés par la lumière, ce qu’ils paroissent perdre ou acquérir de leurs couleurs locales, par l’effet que produit sur eux l’action de l’air qui les entoure, & la réflexion des corps qui les environnent, & enfin l’éloignement dans lequel ils sont de l’oeil; car l’air qui est entre nous & les objets nous les fait paroître de couleur moins entiere, à proportion qu’ils sont éloignés de nous. Les lumieres & les ombres sont beaucoup moins sensibles dans les objets éloignés que dans ceux qui sont proches”.

Claude-Henri Watelet, autor do artigo, procura apontar os diferentes efeitos possíveis na pintura (como aqueles relacionados ao desenho), no uso da cor e no resultado do emprego do claro-escuro. Ouçamos suas palavras quando ele trata diretamente da *cor local*: “O efeito particularmente aplicado ao colorido é aquele que transmite [*porte*] a imitação das cores locais de modo tão perfeito que produz uma ilusão sensível”.¹¹⁹ Devido à proximidade entre as definições de *colorido* e *cor local* – e, ao contrário do tratamento concedido a outros efeitos –, Watelet preocupa-se, na sequência do registro, em oferecer uma definição específica para a *cor local*: “A cor local é a cor própria e distintiva de cada objeto: ela tem, na natureza, uma força e um valor que a arte tem dificuldade em imitar”.¹²⁰ Ora, essa aproximação parece ganhar força e conteúdo com o passar do tempo, pois, no século XIX como tentarei sugerir, a expressão *colorido local* é bastante frequente e pode ser associada à *cor local*; neste estudo, ambas participam do idioma composto pela *retórica pictórica*.

Mesmo sendo uma expressão nova, não há hesitação em aplicar o critério da *cor local* para analisar retrospectivamente as variações de gênero e mesmo a história da pintura. Assim, é igualmente possível identificar a *cor local* como uma característica das escolas pictóricas francesa, holandesa, veneziana e grega.¹²¹ No entanto, por mais que a noção de *cor*, como demonstrado, esteja relacionada à pintura, é certo que ela não se resume a isso. É possível verificar sua ligação ao domínio da produção escrita. Este breve deslocamento é fundamental para a leitura sugerida nesta tese. Vinculada à retórica, a acepção de *hipotipose* é elaborada por Louis Jaucourt que a define como “uma figura que pinta a imagem das coisas das quais se fala com *cores tão vivas* que se crê vê-las com seus próprios olhos e não simplesmente as compreender na narrativa [*récit*]”.¹²² A figura da hipotipose é empregada quando o objetivo é não somente expor um fato, mas antes “pintá-lo com força”. Como o próprio autor reconhece, já nos encontramos, aqui, no campo da eloquência que é eficaz quando, além das

¹¹⁹ *Encyclopédie, op. cit.*, v. 5, p. 406. “L’effet particulièrement appliqué au coloris, est celui qui porte l’imitation des couleurs locales à un point de perfection capable de faire une illusion sensible”.

¹²⁰ *Ibidem*, v. 5, p. 406. No original: “La couleur locale est la couleur propre & distinctive de chaque objet: elle a, dans la nature, une force & une valeur que l’art a bien de la peine à imiter”.

¹²¹ *Encyclopédie, op. cit.*, v. 5, pp. 318-330; v. 12, p. 255.

¹²² *Encyclopédie, op. cit.*, v. 8, p. 418. “est une figure qui peint l’image des choses dont on parle avec des couleurs si vives, qu’on croit les voir de ses propres yeux, & non simplement en entendre le récit”.

orelhas, atinge a imaginação e o coração.¹²³ Se acima as perspectivas aéreas e o reconhecimento da distância remetiam à categoria grega da *sunopsis*, a reivindicação das “cores vivas” e o resultado visual da narrativa parecem indicar, agora, a sobrevivência da categoria da *enargeia*. Os *modos* antigos, portanto, continuam a servir de referência, no século XVIII, para a produção de uma escrita com ênfase visual.

Na *Encyclopédie*, a entrada referente à *imagem*, de autoria anônima, recupera as concepções do Pseudo-Longino – que, como mencionado, estão dotadas de *enargeia* – e, assim, assevera que as imagens são “discursos que pronunciamos, quando por uma espécie de entusiasmo ou emoção extraordinária da alma, cremos ver as coisas das quais falamos e que nos esforçamos [*tâchons*] para pintá-los aos olhos daqueles que nos escutam”.¹²⁴ Os verbetes contidos na *Encyclopédie* podem ser concebidos, então, como marcando a passagem entre o período antigo e o moderno: a despeito do abandono de uma terminologia específica, recorre-se aos preceitos clássicos, enquanto novas expressões sinalizam o princípio de uma orientação moderna, como no caso da *cor local* (ainda que ela esteja vinculada sobretudo, mas não de modo exclusivo, ao campo pictórico).

É possível verificar, em outras obras de referência em língua francesa, a progressiva alteração da acepção de *cor local* que deixa de ser uma categoria vinculada quase exclusivamente à pintura e passa a fazer parte do vocabulário literário. O *Dictionnaire de l'Académie Française* [*Dicionário da Academia Francesa*] permite acompanhar, num percurso diacrônico, este enriquecimento semântico. Na quarta edição, de 1762, não há qualquer referência à *cor local* na obra: a expressão parece ser ainda inexistente. A edição posterior, datada de 1798, contém, todavia, pela primeira vez a noção de *couleur locale*. Aqui, ela surge como um verbete secundário de *local* [*local; locale*] e encontra-se limitada exclusivamente à pintura. Nos termos da compilação: “Cor local, em Pintura, é a cor própria a cada objeto, independentemente da distribuição particular da luz e

¹²³ *Encyclopédie, op. cit.*, v. 8, p. 418.

¹²⁴ *Ibidem*, v. 8, p. 559. “les images sont des discours que nous prononçons, lorsque par une espece d’enthousiasme, ou émotion extraordinaire de l’ame, nous croyons voir les choses dont nous parlons, & que nous tâchons de les peindre aux yeux de ceux qui nous écoutent”.

das sombras”.¹²⁵ Considerando que após seus primeiros usos, um vocábulo requer tempo para ser dicionarizado, a sugestão de Emile Malakis parece acertada. O pesquisador defende que, na crítica literária, a expressão *cor local* não remonta, como se acreditava, a François-René de Chateaubriand, mas antes ao crítico Jean-François de La Harpe que a havia empregado, pela primeira vez, em 1772, ao comentar a obra de Racine.¹²⁶

Na sexta edição do *Dicionário da Academia Francesa*, datada de 1835, a definição de *cor local* é reproduzida quase integralmente em dois lugares diferentes: nos verbetes *cor* [*couleur*] e *local* [*local/locale*]. Se na primeira entrada a *cor local* ainda é parte do campo pictórico – ainda que seja possível encontrar vínculos entre *cor* e *estilo* –, no verbete relativo à *localidade*, o recurso narrativo já dispõe de um breve, mas substancial acréscimo: “Cor local, diz-se, por extensão, ao falar de algumas obras de literatura”.¹²⁷ A *cor local* ingressa, pois, num campo discursivo novo, relativo à literatura e à produção literária. A nova significação recebe uma exígua exemplificação: “Neste poema, cuja ação se passa na Grécia, a cor local é perfeitamente observada”.¹²⁸ A caracterização adicionada evidencia que, nesta entrada, o dispositivo parece concentrado sobre sua dimensão *espacial* e *local*. Em síntese, na edição de 1835, a *cor local* é incorporada ao domínio da crítica literária e explicita sua marca espacial.

Na sétima edição do *Dicionário da Academia Francesa*, de 1878, a definição de *cor local* como parte do verbete *local* permanece inalterada. Não obstante, na acepção secundária de *cor*, a *cor local* adquire novos adendos. A definição, após manter o texto original relativo à pintura, complementa: “Por extensão se diz, em Pintura, na Literatura e mesmo na Música, da fidelidade com a qual se representa certos detalhes característicos de um país, de uma época”.¹²⁹ A *cor local*, portanto, é duplamente ampliada: tanto ao ser incorporada pela

¹²⁵ *Dictionnaire de l'Académie Française*. Paris: J.J. Smits, tomo 2, 1798, p. 36. “Couleur locale, en Peinture, est la couleur propre à chaque objet, indépendamment de la distribution particulière de la lumière et des ombres”.

¹²⁶ MALAKIS, Emile. “The First Use of Couleur Locale in French Literary Criticism”. *Modern Language Notes*, Baltimore, v. 60, n. 2, feb., 1945, p. 98.

¹²⁷ *Dictionnaire de l'Académie Française*, *op. cit.*, tomo 2, p. 127. “Couleur locale, se dit, par extension, en parlant De quelques ouvrages de littérature”.

¹²⁸ *Ibidem*, tomo 2, p. 127. “Dans ce poème, dont l'action se passe en Grèce, la couleur locale est parfaitement observée”.

¹²⁹ *Dictionnaire de l'Académie Française*. Paris: F. Didot, tomo 1, 1878, p. 418. “Par extension il se dit, en Peinture, dans la Littérature et même dans la Musique, de La fidelité avec laquelle on représente certains détails caractéristiques d'un pays, d'une époque.”

representação musical, quanto ao dispor agora não só de uma etiqueta *espacial* (relativa ao país), mas também por contemplar a dimensão *temporal* (concernente à época). Na segunda metade do século XIX, então, é possível identificar a caracterização mais ampla e rica acerca do dispositivo narrativo da *cor local*, ou seja, trata-se de identificá-la como uma *cor local plena*.¹³⁰

Esta acepção ampla, dotada das dimensões *espacial* e *temporal*, é corroborada por outros registros em obras de referência e compilações literárias. Assim, no tomo V do *Dictionnaire Larousse*, de 1869, a *cor local* é concebida como a observação de detalhes que caracterizam um *país* ou uma *época*.¹³¹ A sequência do verbete *couleur* fornece informações detalhadas sobre a conexão entre *cor* e *texto*: “Chama-se cor, em literatura, tudo aquilo que traduz *vivamente* o pensamento, a *força das imagens*, a escolha das expressões, a *animação* do estilo e sua feliz apropriação às ideias que se trata de restituir”.¹³² A menção à vividez ou vivacidade, a potência imagética e a animação relacionada à narrativa permite recuperar, uma vez mais, a noção de *enargeia*. No entanto, o verbete ainda aprofunda a interconexão entre as artes. Reproduzo-a: “A relação estreita que existe entre todas as artes nos faz de bom grado empregar os termos de um deles para exprimir as coisas que se relacionam a um outro; e tal como se reconhece o estilo de um quadro magistral, pode-se igualmente encontrar a *cor* num livro genial”.¹³³ Após a referência velada à *enargeia*, o verbete prossegue, pois, com a recuperação da antiga conexão entre *pintura* e *texto*, uma variação do *ut pictura poesis*, na qual os meios de um gênero podem ser utilizados para se discorrer sobre o outro.

¹³⁰ A partir de então, o recurso narrativo parece sofrer uma redução semântica e um esvaziamento, como se verifica na oitava edição do *Dicionário da Academia Francesa* (1932-5) na qual *cor local* torna-se apenas uma referência sem qualquer descrição na entrada *cor* [*couleur*], sendo restringida – ainda que conservando nominalmente sua marca temporal – no verbete *local* [*local/locale*]. *Dictionnaire de l'Académie Française*. Paris: s/e., tomo 2, 1932-5, p. 129. Acessado em: <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/index.htm>.

¹³¹ LAROUSSE, Pierre. *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, tomo V, 1869, p. 300.

¹³² *Ibidem*, p. 304, grifos meus. “On appelle *couleur*, en littérature, tout ce qui traduit vivement la pensée, la force des images, le choix des expressions, l’animation du style et son heureuse appropriation aux idées qu’il s’agit de rendre”.

¹³³ *Ibidem*, p. 304: “Le rapport étroit qui existe entre tous les arts nous fait volontiers employer les termes de l’un d’eux pour exprimer des choses qui ont trait à un autre; et de même qu’on reconnaît du style à un tableau de maître, on peut bien trouver de la *couleur* à un livre de génie”.

A extensa e pormenorizada definição de *cor* no *Dictionnaire Larousse* retoma a preocupação com a *cor local* e atesta a importância adquirida pelo recurso durante o século XIX. O trecho merece citação:

Muito se zombou dessas duas palavras *cor local*, achadas, ou quase, pelo romantismo, em meio ao fervor pela Idade Média que hoje não é mais do que uma lembrança. Mas a expressão permaneceu e, a partir de então, foi aceita. Entende-se por *cor local* aquilo que se manifesta principalmente nos detalhes de costumes [*mœurs*], usos, vestimentas [*costumes*], em certos idiotismos de linguagem simples e habilmente intercalados num arranjo judicioso de palavras e numa ressurreição pitoresca de hábitos extintos ou estrangeiros a nossa civilização. A *cor local* penetrou todos os gêneros; os livros mais sérios são obrigados a emprestar-lhe um atrativo que ela não recusa àquele que a sabe empregar; mas é sobretudo no teatro que seu papel se tornou indispensável.¹³⁴

Dispersa entre tipos discursivos diferentes e requisitada em todos os gêneros, o recurso da *cor local* também é parte importante da escrita da história, conforme se verifica na continuação do verbete. Ainda assim, as obras históricas pouco teriam adotado o dispositivo, à exceção de Michelet. O fragmento é importante porque revela que, neste momento, o mecanismo da *cor local* parece substituir e mesmo abarcar a simples noção de *cor*:

O Sr. Michelet compreendeu toda a importância deste complemento da verdade; no lugar de se limitar a registrar simples gravuras como seus antecessores, ele pintou uma camada vigorosa de quadros ativos e nítidos. Cada volume de sua *História da França* parece escrito para demonstrar que a *cor* é para a composição e para o estilo aquilo que a fisionomia é para a semelhança num retrato.¹³⁵

No *Dictionnaire Larousse*, destarte, a descrição que principia com a noção variante de *cor local* se encerra com a noção principal de *cor*; o que parece

¹³⁴ LAROUSSE, Pierre. *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, op. cit., p. 304. “On s'est beaucoup moqué de ces deux mots couleur locale, trouvés où peu s'en faut par le romantisme, au milieu de cet engouement pour le moyen âge qui n'est plus aujourd'hui qu'un souvenir. Mais l'expression a tenu bon; elle est désormais acceptée. On entend par couleur locale celle qui se manifeste principalement dans les détails de mœurs, d'usages, de costumes, dans certains idiotismes de langages obrement et adroitement intercalés, dans un arrangement judicieux des mots et une résurrection pittoresque d'habitudes disparues ou étrangères à notre civilisation. La couleur locale a pénétré tous les genres; les livres les plus graves sont obligés de lui emprunter un attrait qu'elle ne refuse jamais à qui sait l'employer; mais c'est au théâtre surtout que son rôle est devenu indispensable”. A expressão francesa *costume*, por si só, é identificada à *cor local* e dispõe de um feixe de significados amplos. *Ibidem*, p. 260.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 304. “M. Michelet a compris toute l'importance de ce complément de la vérité; au lieu de se borner à buriner de simples gravures comme ses devanciers, il a peint d'une pâte vigoureuse de remuants et saisissants tableaux. Chaque volume de son *Histoire de France* semble écrit pour démontrer que la couleur est à la composition et au style ce que la physionomie est à la ressemblance pour un portrait”.

sugerir, como dito, a permutação possível entre as duas expressões neste momento. Por sua vez, o *Dictionnaire de la Langue Française* [Dicionário da Língua Francesa], editado por Littré, traz, na sua primeira edição, de 1873, acepções de *cor local* bastante semelhantes àquelas expressas no *Dicionário da Academia Francesa* e no *Larousse*. O dispositivo narrativo é tanto aproximado à antiga noção de costumes [*mœurs*], quanto aparece, seja no verbete *cor*, seja no verbete *local*, como uma representação pictural, literária ou musical vinculada ao tempo e ao espaço.¹³⁶

A fim de encerrar essa breve incursão pelas definições de *cor local* em língua francesa num arco temporal de mais de um século, é válido resgatar o *Dictionnaire Universel des Littératures* [Dicionário Universal das Literaturas], editado por Gustave Vapereau e publicado em 1876. Aqui, não há definições de *cor* ou *cor local*, na medida em que a compilação prioriza – mas não se limita – a registrar obras e autores. A inexistência de uma entrada específica não pressupõe, todavia, a inexistência da categoria. A *cor local* é amiúde evocada como expediente para suplantar o anacronismo e como critério para infirmar ou autorizar obras e escritores, como no caso da escrita de ordem ficcional de René de Chateaubriand ou de cunho factual de Augustin Thierry.¹³⁷ Apresentado como o “Homero da história”, Thierry é descrito como capaz de exumar e ressuscitar o passado devido à “vivacidade da cor local”.¹³⁸ A caracterização prossegue e o coloca como um dos fundadores e mestres da *escola pitoresca*, cujas virtudes residem no estilo *impressionante* [*saisissant*] e na *imaginação poética*.¹³⁹

No verbete relativo à história, o ofício é descrito como composto de inúmeras divisões, dentre elas, a *história pitoresca*. Esta variação na maneira de se escrever sobre o passado concretiza-se quando atribui aos homens e coisas a sua *cor local*.¹⁴⁰ O que parece sobressair é, mais uma vez, a interpolação, a permuta, entre *cor* e *cor local*. Afinal, no verbete *história* é possível ler: “Os progressos dos estudos auxiliares, a arqueologia, a paleontologia, a numismática, a geografia, a etnografia, a linguística etc., permitiram conceder ao passado a vida,

¹³⁶ LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la Langue Française*. Paris: Librairie Hachette, tomo 1, 1873, pp. 839-840; e tomo 3, 1874, p. 330 e 587.

¹³⁷ VAPEREAU, Gustave. *Dictionnaire Universel des Littératures*. Paris: Librairie Hachette, 1876, p. 86, 438 e 1968.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 1968

¹³⁹ *Ibidem*, p. 1968.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 1015.

a cor, o movimento. A história não se contentou em ser verdadeira, ela se fez pitoresca”.¹⁴¹ Destarte, a cor e o movimento atribuídos à escrita da história, tornam-na pitoresca, enquanto esta variação, por sua vez, é resultado do emprego da *cor local*. A *cor* torna-se, pois, *cor local*.

A consideração do aspecto pitoresco, da cor, da vivacidade, do movimento, não é menor na abordagem e definição da escrita da história. No registro narração [*narration*], estas virtudes e qualidades são novamente mencionadas. O verbete discorre sobre os variados tipos disponíveis de narrativa, como a oratória, a acadêmica e a poética. Por fim, a narração histórica [*narration historique*] é:

destinada a mostrar os fatos e os homens sob seu verdadeiro dia, ela deve ser exata, fiel, completa; o que não a impede de ser animada e vívida [*vivante*]. Ela admite a cor local, que a torna pitoresca, a análise dos sentimentos, que lhe concede o interesse dramático; o julgamento dos atos e das intenções, que a faz instrutiva e moral.¹⁴²

Assim, tanto na *Encyclopédia*, quanto em dicionários e obras de compilação literárias dos séculos XVIII e XIX, é possível identificar posturas e modelos antigos, como a *sunopsis* e a *enargeia*, sendo vinculados a expressões modernas, como a *cor local*, seja a partir da adoção de uma perspectiva do alto e de um ponto de vista sinóptico, seja a partir da vinculação com uma escrita animada e uma narração vívida. A *cor local*, inicialmente relacionada ao campo pictórico, já pode ser reconhecida como parte do discurso literário durante o século XVIII, e chega a se confundir e abarcar, no século XIX, a noção de *cor* no seu momento de maior desenvolvimento e emprego. O processo ecoa a analogia original entre *cor* e *palavra*, já referida, desenvolvida a partir da noção de *ut pictura poesis*. Neste momento, o recurso narrativo transforma-se num critério importante para avaliar e legitimar tanto produções de ordem ficcional, quanto obras de caráter factual – tal como se poderá verificar, na sequência deste

¹⁴¹ VAPEREAU, Gustave. *Dictionnaire Universel des Littératures*, op. cit., p. 1016. “Les progrès des études accessoires, l’archéologie, la paléontologie, la numismatique, la géographie, l’ethnographie, la linguistique, etc., ont permis de rendre au passé la vie, la couleur et le mouvement. L’histoire ne s’est pas contentée d’être vraie, elle s’est faite pittoresque”.

¹⁴² *Ibidem*, p. 1469. “destinée à montrer les faits et les hommes sous leur vrai jour, elle doit être exacte, fidèle, complète; ce qui ne l’empêche pas d’être animée et vivante. Elle admet la couleur locale, qui la rend pittoresque; l’analyse des sentiments, qui lui donne l’intérêt dramatique; le jugement des actes et des intentions, qui la fait instructive et morale”.

capítulo, nas formulações francesas do princípio do século XIX. Em relação à trajetória adotada nesse capítulo, é possível afirmar, de modo semelhante, que da pintura rumou-se para a história, enquanto o próximo item marca o caminho quase inverso: da história para a pintura, ou melhor, como pintura.

3.

A nova escola pictórica da história: o passado como espetáculo

*Ce qu'on veut d'elle [da história], ce sont des faits. De même qu'on observe dans ses détails, dans ses mouvements, ce grand drame dont nous sommes tous acteurs et témoins, de même on veut connaître ce qu'était avant nous l'existence des peuples et des individus.*¹⁴³

Presente no mundo antigo e nos séculos XVII e XVIII, as tópicas do *ut pictura poesis* e sua variação *ut pictura historia* são facilmente identificadas no século XIX. Parte desta tese repousa, pois, nesta premissa: a subsistência ou a reatualização, na Modernidade, dos modelos antigos de construção visual da narrativa e de seus *efeitos*. Não se trata de afirmar, evidentemente, uma continuidade irrestrita e irrefletida, mas de demonstrar a circularidade de estratégias já consagradas. Esse segmento da tese não se propõe a ser exaustivo; trata-se antes de percorrer, sobretudo, os paratextos de historiadores e literatos franceses do princípio do século XIX, a fim de mapear o apelo visual contido nos textos de língua francesa e, ainda, destacar como a *cor local* está inserida nestas demandas.¹⁴⁴ Afinal, é neste contexto francês que o recurso da *cor local* obtém maior aprofundamento: torna-se alvo de disputas e deliberações por parte de escritores, literatos e historiadores, e constitui autoridades e especialistas que pertencem, acredito, ao grupo que Alencar denominou de *mestres da arte*.

¹⁴³ BARANTE, M. de. *Histoire des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois, 1364-1477*. Paris: L'Avocat Libraire, 4 ed., 1826, pp. 36-37.

¹⁴⁴ Uma pesquisa mais completa pode ser encontrada no trabalho de Carine Fluckiger: cf. FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science: la "couleur locale" chez Thierry et Barante*. Université de Genève. Mémoire de licence, 1995. Além disso, é possível verificar uma amostra da extensão da demanda em relação à *cor local* na obra dos prefácios de historiadores franceses durante o século XIX em: LETERRIER, Sophie-Anne. *Le XIX^e siècle historien*. Paris: Éditions Belin, 1997.

Antes de prosseguir, contudo, torna-se necessário discorrer sobre o conceito de *literatura de imagens*. Doris Kadish identifica o fenômeno como pertencente à literatura moderna, mais precisamente como parte do romance moderno, posterior aos tipos picaresco e epistolário, vigentes nos séculos XVII e XVIII. A mudança, informa a autora, foi repentina. Subitamente os autores teriam passado a se interessar pela natureza e a fornecer descrições detalhadas do território.¹⁴⁵ A expressão *literatura de imagens* diz respeito, portanto, a um conjunto de textos literários nos quais a paisagem é inserida de modo recorrente.¹⁴⁶ Mesmo assim, Kadish reconhece que a tradição pastoral poderia ser concebida como um antecedente deste tipo de produção textual – ainda que esta jamais tenha desenvolvido um sistema coerente ou completo.¹⁴⁷ As seções anteriores deste capítulo, contudo, procuraram sugerir que a tradição pastoral não é a única prévia possível da *literatura de imagens*: havia maneiras diferentes de inserir o espaço no texto que atestam a longa existência de uma escrita visual.

Segundo a pesquisadora, enquanto o retrato era uma forma de escrita bastante conhecida, a paisagem só aparece muito depois nos textos. Posteriormente, contudo, a descrição detalhada da natureza se torna a forma distintiva e característica da *literatura de imagens*. Para a autora, não é possível negar a recorrência desta forma e suas particularidades na escrita da época moderna. Se esse recurso torna-se sistemático, é possível esperar que as possibilidades de leitura também assumam formas estáveis e padronizadas. De maneira quase instintiva a opção mais comum de interpretação desses trechos descritivos é a *pictórica*, isto é, trata-se de conceber a descrição como se ela fosse uma pintura ou uma fotografia.¹⁴⁸ Kadish, todavia, sugere que esta abordagem é insuficiente, na medida em que ela não seria capaz de apreender os múltiplos sentidos da paisagem. Neste sentido, a autora propõe a *leitura relacional* como uma alternativa para apreender a *literatura de imagens*. Este expediente visa a ressaltar no exercício analítico, por exemplo, as relações entre os pontos de vista de quem vê o espaço, ou ainda salientar as relações mútuas entre passagens descritivas diferentes dentro de um mesmo texto, além de atentar, igualmente,

¹⁴⁵ KADISH, Doris. *The literature of images: narrative landscape from Julie to Jane Eyre*. New Brunswick; London: Rutgers University Press, 1987, p. 2

¹⁴⁶ *Ibidem*, pp. 1-2.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 9.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 3.

para os elementos políticos e sociais vinculados e expressos pela paisagem.¹⁴⁹ A abordagem de Kadish parece fecunda; contudo, não pretendo adotá-la de modo exclusivo na medida em que objetivo ressaltar as relações que se estabelecem entre a *descrição* e a *dimensão visual* nesse momento. Creio que sua crítica à abordagem pictórica é acertada, pois a valorização da dimensão imagética não esgota a potencialidade da *literatura de imagens*. No entanto, o que proponho neste segmento, e no trabalho como um todo, é justamente a reafirmação da dimensão visual das fontes trabalhadas, a partir do recurso da *cor local* – ênfase que, acredito, ainda merece maior consideração.

Kadish esboça um percurso pela *literatura de imagens* que inclui, entre outros, textos de Rousseau, Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre e Flaubert. Nesta tese, sugiro uma vereda mais limitada, que procura valorizar a produção historiográfica da França no princípio do século XIX, além da produção de autores como Alencar e Euclides. Ademais, a trajetória procura destacar antes o emprego da *retórica pictórica* e a demanda pela *cor local* – aspectos que estão associados, acredito, à descrição do espaço e, por extensão, à *literatura de imagens*. Assim, o trajeto busca acompanhar excertos e trechos de obras de Prosper de Barante, Augustin Thierry e René Chateaubriand, nomes conhecidos e referências constantes para a escrita da história e da literatura nacional brasileira durante o período abarcado. A seleção se justifica, pois, na medida em que estes autores dialogam entre si e aparecem como interlocutores para José de Alencar e Euclides da Cunha: Chateaubriand, por exemplo, no texto a ser analisado, menciona seus pares Barante e Thierry enquanto, por sua vez, será lembrado como um mestre importante por Alencar.

Um elemento significativo identificado por Kadish refere-se a citações e interpolações que compõem a *literatura de imagens*. Segundo a autora, os muitos escritos sobre a natureza dos séculos XVIII e XIX, que incluem obras de botânica, zoologia, agricultura, jardinagem, viagens e pinturas, alimentaram a narrativa de paisagem com inúmeros elementos linguísticos – que a pesquisadora classifica como *empréstimos referenciais*.¹⁵⁰ Os romances passam a incorporar esses elementos que são externos à narrativa e possuem a pretensão de expressar um referente. Para Kadish seria possível identificar dois tipos de empréstimos: um

¹⁴⁹ KADISH, Doris. *The literature of images*, op. cit., p. 8.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 24.

técnico e científico e outro de caráter *artístico e estético*. Embora, mais uma vez, a eleição de tipos permita mapear os elementos em jogo, acredito que a restrição dos gêneros das obras (textos literários em oposição a escritos científicos), ocorre apenas de modo exterior às próprias composições, isto é, não constituíam marcas explícitas de pertencimento naquele momento. Uma evidência disso é a própria obra de Alexander von Humboldt que já foi classificada como estético-científica.¹⁵¹ Mesmo assim, os empréstimos científicos transportam termos técnicos aos romances, enquanto as trocas artísticas destacam as referências a pintores específicos ou técnicas de pintura.¹⁵² Nos capítulos seguintes, tentarei sugerir que esses empréstimos – citação de técnicas pictóricas, pintores e aparatos ópticos – são práticas comuns na elaboração de uma escrita visual e, em muitos casos, evocam a tópica do *ut pictura poesis*.

Flora Süssekind, em pesquisa que associa os efeitos e contatos que se estabelecem entre o fazer ficcional e os aparatos técnicos na literatura brasileira do final do século XIX e do início do XX, sugere que mesmo a pintura acaba absorvendo elementos da técnica fotográfica, o que reflete, por sua vez, uma modificação nas condições de possibilidade da percepção e da visão. Nas suas palavras: “Para uma busca de, na própria técnica pictórica – via luminosidade, pinceladas curtas, diluição de contornos –, dar conta, de algum modo, da redefinição da percepção e do olhar a que obrigara o novo horizonte técnico configurado na virada do século XIX”.¹⁵³ Destarte, a introdução e difusão de aparatos ópticos como o diorama, a fotografia etc., impactaram a produção literária e podem ser concebidos como parte dos empréstimos mencionados por

¹⁵¹ PRATT, Mary Louise. “Humboldt e a reinvenção da América”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, 1991, p. 155. A reunião entre estética e ciência pode ser verificada no prefácio de Humboldt a um de seus principais livros, o *Tableaux de la nature* [...] [*Quadros da natureza*]. De acordo com suas palavras: “Possam meus quadros, apesar dessas faltas, que são mais fáceis de sentir do que de corrigir, fazer experimentar ao leitor uma parte do deleite que sente um espírito mudo pela contemplação da natureza. Como esse deleite cresce com o conhecimento da ligação íntima que faz agir os diversos recursos da natureza, eu agreguei a cada memória adições e esclarecimentos relativos às ciências”. HUMBOLDT, Alexander. “Préface”. In: *Tableaux de la nature* [...]. Paris: Gide Fils, 1828, pp. XIV-XV. No original: “Puissent mes tableaux, malgré ces fautes, qu’il m’est plus facile de bien sentir que de corriger, faire éprouver au lecteur une partie de la jouissance que ressent un esprit ému par la contemplation de la nature. Comme cette jouissance s’augmente avec la connaissance de la liaison intime qui fait agir les divers ressorts de la nature, j’ai joint à chaque mémoire des additions et des éclaircissements relatifs aux sciences”.

¹⁵² KADISH, Doris. *The literature of images*, op. cit., pp. 25-27.

¹⁵³ SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 34.

Kadish que contribuem, acredito, para a acentuação de uma escrita de ordem visual.

É possível reconhecer igualmente variações desses empréstimos nos romances e nas obras de caráter historiográfico no contexto francês da primeira metade do século XIX. Walter Benjamin, por exemplo, sintetiza uma modalidade destes diálogos entre técnica e escrita ao identificar um tipo específico de produção ficcional que denomina de *literatura panorâmica*. Nela, o escritor, transitando por feiras, galerias, enfim, pelo espaço urbano, descreve o que vê e assim emula a visualidade dos panoramas.¹⁵⁴ A escrita da história, neste momento, adquire, por sua vez, um estilo altamente imagético, porque é elaborada em paralelo com outros entretenimentos visuais, como museus de cera, shows fantasmagóricos, panoramas, dioramas e teatros, além de meios mais tradicionais como a pintura e o romance.¹⁵⁵ A história em contato e diálogo com essas formas adquire o caráter de um *espetáculo*. As próprias inovações da historiografia romântica são parte de um amplo impulso que tem por finalidade tornar a imagem importante, seja no sentido literal, seja no sentido figurado como ferramenta conceitual.¹⁵⁶ Maurice Samuels se refere aqui aos esforços *ecfrásicos* de autores como Walter Scott e Michelet que, segundo seus termos, buscaram transferir as propriedades do meio visual para o meio textual.¹⁵⁷ Ambos, aprofunda o autor, são parte de uma *nova forma de ver* a história num momento no qual aparatos técnicos, como panoramas e dioramas, serviram como modelos de escrita da história e ainda de muitos tipos de discurso histórico no século XIX.¹⁵⁸ Para Paule Petitier, a imersão de Michelet nesta cultura visual impacta sua produção: “Alimentados pela observação de gravuras, quadros, afrescos, esculturas, motivos

¹⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 33. Apenas mencionado por Benjamin, a categoria de *literatura panorâmica* será depois retomada e expandida por Margaret Cohen e servirá como um subsídio importante, no próximo capítulo, para ler a obra alencariana.

¹⁵⁵ SAMUELS, Maurice. *The spectacular Past: Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. Ithaca and London: Cornell University Press: 2004, p. 5.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 6.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 14.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 19. Samuels sugere que é importante compreender os motivos que induziram à necessidade da visualidade como meio explicativo. Segundo o autor, a aceleração que se verifica com os eventos de grande porte do final do século XVIII e início do XIX resultaram na dificuldade de apreensão do sentido histórico. Assim, esses aparatos oferecem uma forma alternativa de memória. Além disso, os espetáculos eram capazes de “fixar” a história num momento de instabilidade. O passado, informa Samuels, é imobilizado e se torna passível de ser visto e experienciado”. *Ibidem*, pp. 36-38.

decorativos e formas arquiteturais, os textos de Michelet produzem em abundância suas próprias imagens”.¹⁵⁹

A tendência de uma escrita visual pode ser identificada também na produção acadêmica alemã do período. Segundo estudo de Kathrin Maurer, é importante considerar a relevância da cultura visual popular – que possui nos panoramas um de seus meios mais proeminentes – na escrita dos historiadores alemães, como Leopold von Ranke.¹⁶⁰ Valendo-se igualmente da *écfrase*, Ranke desenvolve uma abordagem que Maurer caracteriza como “ocularismo”, na qual eventos históricos, figuras e dados são processados visualmente e representados como se eles estivessem vivos na frente dos olhos do leitor.¹⁶¹ A aproximação entre a historiografia rankeana e o meio panorâmico ocorre pela constatação de que o panorama engloba um olhar onisciente, isto é, uma visão de cima, sobre-humana e passível de ser direcionada para variados pontos ou objetos, na medida em que não há um foco único.¹⁶² Conforme sintetiza a historiadora: “O efeito desta perspectiva [de Ranke] é, como no panorama, uma simulação de um olhar onidirecional; um olhar que pode construir uma imagem total pela combinação da multiplicidade de perspectivas para formar uma ampla descrição [*large overview*]”.¹⁶³ Aliás, Maurer recorda que o termo *Vogelperspektive*, ou *olhar de pássaro*, é elaborado, na língua alemã, por volta de 1800 e torna-se corrente justamente em meados do século XIX.¹⁶⁴ Trata-se, creio, da expressão moderna do antigo *modo de ver e fazer ver* pautado na *sunopsis*. Assim, é possível acrescentar, estes meios de caráter visual também podem ser concebidos como *empréstimos referenciais* às representações de caráter factual e ficcional. Desse modo, na base tanto da *literatura de imagens*, tal como proposta por Kadish, quanto da *espetacularização do passado*, tal como concebida por Samuels, e ainda do *ocularismo* de Ranke, expresso por Maurer, esta a percepção de que a

¹⁵⁹ PETITIER, Paule. “Michelet e a História-ressurreição”. *Olhos d’água*, São José do Rio Preto, 5 (2), 2013, p. 75.

¹⁶⁰ MAURER, Kathrin. *Visualizing the Past: The Power of the Image in German Historicism*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013, p. 27.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 28.

¹⁶² Cunhado no final do século XVIII, o neologismo *panorama* expressa um combinação entre dois termos gregos: *pan* (tudo) e *horama* (visão). Destarte, o meio panorâmico tem por escopo expressar um campo de vista ampliado. *Ibidem*, p. 30 e 41.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 44. “The effect of this perspective is, as in the panorama, a simulation of an omnidirectional gaze; a gaze that can construct a total picture by combining a multiplicity of perspectives to form one large overview”.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp. 33-34.

imagem assume um papel fundamental na transmissão do conhecimento e a visão, por extensão, se torna o instrumento básico desse processo.¹⁶⁵

O sobrevoos pelos contextos francês (Samuels) e alemão (Maurer) demonstra, portanto, a importância da escrita visual e o emprego de *modos antigos de ver e fazer ver*. Um olhar mais detalhado permitirá identificar a reapropriação das tópicas *ut pictura poesis* e *ut pictura historia* no período oitocentista. A aproximação entre a escrita da história e a pintura, por exemplo, é defendida por Prosper de Barante, um dos principais historiadores franceses do século XIX. No prefácio da *Histoire des ducs de Bourgogne [História dos duques da Borgonha]*, obra publicada entre 1824-1826, vislumbra-se as múltiplas relações que constituem, na sua concepção, a escrita da história. Nesse texto, o historiador preocupa-se, por exemplo, com a incapacidade de seus pares franceses em tornar seus escritos atrativos.¹⁶⁶ A crítica, direcionada principalmente aos historiadores iluministas, é significativa, porque a inquirição pelo passado não deve oferecer, segundo Barante, apenas prazer ao leitor, mas igualmente precisa dispor de uma instrução sólida, lições morais, conselhos e comparações com o presente.¹⁶⁷ O zelo excessivo com a correção das informações, ademais, tornou o historiador num erudito, ao mesmo tempo em que sua narração perdeu os detalhes que dariam “vida à história”. A composição textual, portanto, jamais pode ser desconsiderada: é ela que sozinha retém a atenção do leitor. A fórmula para isso é direta e remonta aos *topoi* apresentados acima: o historiador deve *pintar* mais do que analisar. Só isso evitaria que os fatos secassem sob a pluma no momento da escrita.¹⁶⁸

A crítica de Barante à história praticada por seus pares recebe um contraponto com a referência à história antiga e à alusão aos seus grandes nomes.

¹⁶⁵ O princípio do século XIX é também o momento no qual as inovações técnicas permitem a ampliação da introdução de gravuras e ilustrações nas obras literárias e historiográficas. Segundo Samuels, um argumento recorrente para justificar a ampla utilização das imagens é a noção de que a ilustração permite acesso a um nível de compreensão que a dimensão textual não é capaz de expressar. A introdução das imagens retoma alguns motivos já expressos acima, como, por exemplo: a) as imagens produziram um contato direto do leitor com os eventos; b) elas permitem que se “fale aos olhos”, e c) os *tableaux* são capazes de oferecer toda a informação necessária a partir de um simples relance. SAMUELS, Maurice. *The spectacular Past, op. cit.*, pp. 90-93. É interessante notar, portanto, que os mesmos argumentos que justificam uma escrita visual ou o *topos* da história como pintura agora fazem parte da legitimação da introdução de ilustrações e pinturas nas obras.

¹⁶⁶ BARANTE, M. de. *Histoire des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois, 1364-1477*. Paris: L’Advocat Libraire, 4 ed., 1826, p. 1.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 6.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 10-13.

Os Antigos parecem ainda orbitar o universo histórico de parte do século XIX. Eles foram capazes de fornecer lições maiores do que os escritores modernos, advoga Barante.¹⁶⁹ O historiador francês afirma que Heródoto, Tucídides, Xenofonte, Plutarco, Tito Lívio e mesmo Salústio, possuem em comum o talento da narrativa, que foi para eles um meio ou um objetivo.¹⁷⁰ No entanto, os aspectos significativos são os *efeitos* produzidos pela narração e o recurso que lhes é comum:

Se eles têm uma opinião, um julgamento para fazer prevalecer, uma moralidade para acentuar, *encontra-se a cor nas suas narrações*; que os fatos se desenrolem diante deles somente como um *espetáculo*, ou antes, que eles investiguem para aprofundá-los, para daí extrair o conhecimento do homem e dos povos, *eles sabem sempre como nos fazer vê-los tal como eles apareceram a seus próprios olhos*.¹⁷¹

Assim, a *cor* como meio “literário”, como recurso narrativo, pode ser mobilizada para caracterizar a escrita antiga da história. O texto parece assumir outro formato, adquire prerrogativas que permitem sua visualização, torna-se – o próprio historiador francês emprega a expressão – um *espetáculo*. A constatação de Samuels acerca da *espetacularização do passado* adquire, pois, outra ilustração. E, na sequência da apreciação do moderno historiador sobre seus pares antigos, ressurgem a vinculação da história com a pintura. Tácito, o modelo maior da historiografia antiga para Barante, permite corroborar essa sugestão:

Ele relata, e, em testemunho de seu julgamento, produz diante de nós as cenas ou os personagens. Eis-las sob nossos olhos; nosso espírito pode recolher e se apropriar dos julgamentos profundos, das reflexões fecundas, e são as imagens que passaram vívidas diante de nós! É um filósofo que nos professou seus graves ensinamentos? É um político que expôs diante de nós as competências do governo? É um orador que levantou uma acusação solene contra Tibério ou Sejan? Não; para afirmar como Racine, é um dos maiores pintores da antiguidade.¹⁷²

¹⁶⁹ BARANTE. *Histoire des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois Ibidem, op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 29-30.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 31, grifos meus. “S’ils ont une opinion, un jugement à faire prévaloir, une moralité à faire ressortir, on en retrouve la couleur dans leurs narrations; que les faits se déroulent devant eux seulement comme un spectacle, ou bien qu’ils cherchent à les approfondir, à y puiser la connaissance de l’homme et des peuples, ils savent toujours nous les faire voir tels qu’ils ont apparu à leurs propres yeux”.

¹⁷² *Ibidem*, p. 32. “Il raconte, et, en temoignage de son jugement, produit devant nous les scènes ou les personnages. Les voilà sous nos yeux; notre esprit peut recueillir et s’approprier des jugemens profonds, des réflexions fécondes, et ce sont des images qui ont passé vivantes devant nous! Est-ce un philosophe qui nous a professé ses graves enseignemens? est-ce un politique qui a exposé

O emprego do *topos* da *história como pintura* não deve ser percebido apenas como um investimento de ordem superficial ou formal num sentido limitado. Ao contrário, associar a dimensão pictórica ao texto é agregar camadas de valores e significados à importância do ofício histórico: o texto tornado pintura é mais “elevado” do que os ensinamentos filosóficos, as competências políticas e as acusações oratórias. Barante ainda exalta a escrita da história clássica devido ao uso adequado da narrativa e por sua proximidade com a poesia, na medida em que ambas se dirigem à imaginação.¹⁷³ Outro ensinamento colhido junto aos antigos é, supostamente, a ausência de artifícios de composição, como se perceberia em Heródoto e Tucídides. Ora, defender a escrita da história como uma forma de pintura ou de espetáculo é, com efeito, ressaltar as potencialidades visuais inerentes à narrativa. O historiador francês, todavia, não resgata os exemplos antigos de maneira fortuita. De modo diverso, Barante parece esvaziar a distância que separa a escrita moderna da antiga e sugere que essa virtude clássica deve prevalecer na escrita da história moderna: é necessário, então, que os povos antigos sejam evocados e trazidos para diante dos nossos olhos.¹⁷⁴ Para Samuels, Barante – tal como Michelet – emprega a imagem verbal como ferramenta teórica para a escrita da história. Com isso, seria possível dizer que os acontecimentos históricos se afirmam como objeto de contemplação.¹⁷⁵ A enérgica admoestação do historiador francês merece reprodução:

O que se espera dela [da história] são os fatos. Tal como observamos seus detalhes, seus movimentos, esse grande drama no qual nós somos atores e testemunhas, também se busca conhecer aquilo que era, antes de nós, a existência dos povos e dos indivíduos. Se exige que eles sejam evocados e trazidos vívidos sob nossos olhos: cada um tirará em seguida o julgamento que lhe convier [...]. Pois não há nada tão imparcial quanto a imaginação: ela não possui nenhuma necessidade de concluir; lhe é suficiente que um quadro da verdade seja traçado diante dela.¹⁷⁶

devant nous les ressorts du gouvernement? est-ce un orateur qui a porté une solennelle accusation contre Tibère ou Séjan? Non; pour parler avec Racine, c'est le plus grand peintre de l'antiquité”.

¹⁷³ BARANTE. *Histoire des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois*, op. cit., p. 27.

¹⁷⁴ *Ibidem*, op. cit., p. 37.

¹⁷⁵ SAMUELS, Maurice. *The spectacular Past*, op. cit., p. 80.

¹⁷⁶ BARANTE. *Histoire des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois*, op. cit., pp. 36-37. “Ce qu'on veut d'elle, ce sont des faits. De même qu'on observe dans ses détails, dans ses mouvements, ce grand drame dont nous sommes tous acteurs et témoins, de même on veut connaître ce qu'était avant nous l'existence des peuples et des individus. On exige qu'ils soient évoqués et ramenés vivans sous nos yeux : chacun en tirera ensuite tel jugement qu'il lui plaira [...]. Car il n'y a rien de si impartial que l'imagination : elle n'a nul besoin de conclure; il lui suffit qu'un tableau de la vérité soit venu se retracer devant elle”.

O extrato é importante: Barante expressa aqui tanto o *topos* da história como pintura, quanto o que considero ser um *efeito* dessa prerrogativa, isto é, a demanda por uma narrativa que permita a visualização do passado. Ambos são expressões de prerrogativas antigas, sobretudo a *enargeia*, que, todavia, se encontram – eis um dos argumentos centrais dessa tese – reagrupadas sob um novo e moderno princípio: a *cor local*. A obra em questão, a *História dos duques da Borgonha*, é uma tentativa de apresentar uma *pintura fiel* de um período da história da França. Para isso, Barante reconhece ter se inspirado no romance, ou seja, ele havia tentado restituir à história, criticada por sua incapacidade de ser atrativa narrativamente, a mesma atração que o romance histórico lhe fornecera. Com esse intuito pictórico tornava-se necessário penetrar no espírito da história para reproduzir sua *cor*.¹⁷⁷ Em determinado trecho da introdução, Barante declara que “o que busquei sobremaneira, foi apresentar uma pintura fiel de um dos séculos de nossa história, e eu deveria me resguardar de omitir nada daquilo que a caracteriza”.¹⁷⁸ Essa tarefa requer, ademais, o apagamento do historiador do seu texto. Os fatos, assevera, não deveriam ser suportes para a reflexão. Trata-se apenas de expressar os julgamentos dos contemporâneos ao que se narra.¹⁷⁹ Barante manifesta aqui uma das prerrogativas vinculadas à *cor local* oitocentista: o apagamento do sujeito narrativo.

Destarte, na abertura do século XIX, a tópica da *história como pintura*, ou do historiador como pintor, permanece válida. Os antigos parecem próximos e seus meios e objetivos, semelhantes. Não se trata de uma citação ocasional – o *topos* aqui não parece esvaziado. Ao contrário, trata-se de concebê-lo como reatualizado a partir de uma nova concepção que se efetiva textualmente na noção de *cor local*. No entanto, é importante reiterar: as prerrogativas elaboradas por Barante ultrapassam questões de ordem estética. Ou, dito de outro modo, as reflexões estéticas concernentes à escrita da história incluem elementos relativos ao método, à recepção do texto e ao próprio ofício do historiador. Isso sugere que a aproximação da história com a pintura não deve ser vista apenas como um investimento estilístico, mas como parte significativa do fazer historiográfico. O zelo estético é então um fator integrante da reflexão sobre o ofício e compreende,

¹⁷⁷ BARANTE. *Histoire des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois*, op. cit., p. 41.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 40. “ce que j’ai voulu surtout, c’est présenter une peinture fidèle d’un des siècles de notre histoire, et je devais me garder d’omettre rien de ce qui le caractérise”.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 42.

por exemplo, a questão da cognição do saber produzido pelo historiador. Seja pela aproximação com outras artes (pintura e literatura), seja pela incorporação de um vocabulário que remete à *retórica pictórica*, o que se pode depreender dos preceitos de Barante é que a historiografia precisa se basear e recorrer a recursos variados a fim de desempenhar suas potencialidades como a manifestação da verdade, como fornecedora de lições e, aspecto igualmente relevante, como um texto atrativo para os leitores. Ademais, o apagamento do próprio historiador no texto histórico acarreta um desdobramento importante para este estudo: afinal, se o autor se desvanece, seu olhar, de modo análogo, se apaga?

O escopo de *produzir visão*, isto é, *fazer ver*, tornar a história uma *pintura* ou um *espetáculo*, permanece sendo, também na Modernidade, uma meta a ser atingida. Ora, é possível sugerir uma cisão entre a *visão própria*, a *autópsia*, e a *visão vicária*, do leitor. Se para Barante, como mencionado no fragmento acima, os historiadores antigos “sabem sempre como os fazer ver [os fatos] tal como eles apareceram a seus próprios olhos”, é possível depreender que os antigos eram capazes de reproduzir a própria visão, a manifestação da sua *autópsia*. No entanto, para o historiador francês do século XIX, esse requisito já parece desnecessário. A nova forma de escrever história, ainda que derivada de preceitos e anseios antigos, parece prescindir da *visão autopsial*; basta, ao menos para Barante, *fazer ver*.

Questões semelhantes, expressas em cartas publicadas no *Courrier Français* em 1820, motivaram o ingresso de Augustin Thierry, como o próprio autor reconhece, no campo da história.¹⁸⁰ Mais tarde, reunidas e ampliadas, essas cartas constituíram o livro *Lettres sur l'histoire de France* [*Cartas sobre a história da França*]. Um de seus objetivos principais é ler criticamente algumas obras sobre o passado francês, consideradas como clássicas naquele momento. Segundo Thierry, estes textos contêm muitos equívocos – o que fez com que ele se rebelasse contra seus mestres.¹⁸¹ Na carta inicial – intitulada justamente *Sur le besoin d'une histoire de France, et le principal défaut de celles qui existent* [*Sobre a necessidade de uma história da França, e o principal defeito daquelas que existem*] – Thierry afirma que a França ainda não dispõe de uma história nacional e isso porque, em tais obras, apenas um pequeno grupo ocupa a cena

¹⁸⁰ THIERRY, Augustin. *Lettres sur l'Histoire de France*. Paris: Sautelet et Compagne, 1827, pp. V-VI.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. VII.

histórica, enquanto o restante da massa da nação desaparece do texto.¹⁸² Na intervenção seguinte, na qual critica os métodos dos historiadores modernos e a *falsa cor* atribuída aos primeiros tempos da história francesa, Thierry sugere quais deveriam ser os requisitos necessários para o historiador do país. Entre estes, aponta: “Ele [o historiador] teria impresso suas narrativas com a cor particular de cada população e de cada época; ele teria sido Franco ao falar dos Francos, Romano ao falar dos romanos [...]”.¹⁸³

Não somente o papel do historiador, contudo, é analisado nas admoestações de Thierry. Igualmente o formato da escrita histórica é objeto de suas ponderações. Na carta V, o crítico aponta a importância de corrigir os equívocos de textos voltados para o ensino de jovens. Destarte, ele se propõe a retificar os inúmeros lapsos da obra *Tableaux seculaires de l’histoire de France* [*Quadros seculares da história da França*].¹⁸⁴ Após o minucioso processo de purificação e correção, o historiador francês lamenta a *secura* dos apontamentos, ao mesmo tempo em que recorda que a minúcia está ligada à verdade da *cor local* que é própria à história.¹⁸⁵

Alguns anos depois, em 1825, Thierry publica aquela que talvez seja sua principal obra, a *Histoire de la conquete de l’Angleterre par les Normands* [*História da conquista da Inglaterra pelos Normandos*]. Aqui o historiador passa das prerrogativas anteriormente expostas na análise crítica para sua elaboração na obra historiográfica. Nesse sentido, é importante recuperar algumas de suas opções, expressas na introdução do livro. Inicialmente, ele contesta os relatos de seus antecessores da época monárquica e do século XVIII, alegando que eles tenderiam a transportar as ideias, os costumes e o estado político de seus tempos para os tempos passados.¹⁸⁶ É imperativo, de modo diverso, “dar a cada século passado seu verdadeiro lugar, sua cor e sua significação”.¹⁸⁷ E para concretizar essa demanda faz-se necessário consultar apenas os documentos e os textos

¹⁸² THIERRY, Augustin. *Lettres sur l’Histoire de France, op. cit.*, pp. 3-4.

¹⁸³ *Ibidem*, pp. 26-27. “Il eût empreint ses récits de la couleur particuliere de chaque population et de chaque époque; il eût été Frank en parlant des Franks, Romain en parlant des Romains [...]”.

¹⁸⁴ Thierry não identifica completamente a obra em questão. No entanto, provavelmente se trata de *Tableaux séculaires chronométriques de l’histoire de France* [*Quadros seculares cronológicos da história da França*], publicada em 1819 e escrita por F. Goffaux.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 52.

¹⁸⁶ THIERRY, Augustin. “Histoire de la conquete de l’Angleterre par les Normands”. In: *Oeuvres Complètes*. Paris: Furne et C., Éditeurs, v. 1, 1851, p. 8.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 9. “qu’on donne à chaque siècle passé sa véritable place, sa couleur et sa signification”.

originais que permitem detalhar as diversas circunstâncias da narrativa e caracterizar os personagens e as populações que nelas figuravam. No entanto, o acesso à documentação original que resulta na valorização das tradições nacionais e das antigas poesias populares, possibilita não somente a correção da história escrita, mas também a obtenção de um *efeito* de transporte do leitor. Nas suas palavras:

As tradições nacionais das populações menos conhecidas e as antigas poesias populares me forneceram muitas indicações sobre o modo de existência, os sentimentos e as ideias dos homens, nos tempos e nos lugares diversos para onde eu transporte o leitor.¹⁸⁸

Para além das opções metodológicas, Thierry procura explicitar ainda o plano e a composição da obra. Neste quesito, é importante acrescentar que o historiador francês procura discorrer sobre o espaço no qual os eventos aconteceram antes mesmo de expor os fatos. Seu posicionamento merece reprodução: “Antes de apresentar e de colocar em ação os personagens que figuram no grande drama da conquista, eu busquei mostrar o terreno sobre o qual deveriam ter lugar suas diferentes cenas”. O aspecto relevante é que na continuação do texto, novamente, a noção de transporte aparece: “Por isso eu transporte o leitor, tanto para a Grã-Bretanha, quanto para o continente”.¹⁸⁹ Por fim, no encerramento da introdução, o historiador acrescenta o que considera ser o ponto mais importante na composição de seu texto e que caracteriza como uma inovação histórica de caráter puramente material: o emprego da ortografia inglesa na reprodução dos nomes e termos normandos. A novidade é significativa, porque contribuiria para matizar as diferenças das raças no período, ou seja, uma novidade formal produziria resultados analíticos na abordagem da história da conquista normanda. Mais uma vez, contudo, é o anseio de respeitar a *cor local* que está na base desta opção: “Eu restitui cuidadosamente a todos esses nomes sua fisionomia normanda, a fim de alcançar de tal modo um maior grau dessa cor

¹⁸⁸ THIERRY, Augustin. “Histoire de la conquete de l’Angleterre par les Normands”, *op. cit.*, p. 9. “Les traditions nationales des populations les moins connues, et les anciennes poésies populaires, m’ont fourni beaucoup d’indications sur le mode d’existence, les sentiments et les idées des hommes, dans les temps et les lieux divers où je transporte le lecteur”.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 14. “Avant de présenter et de mettre en action les personnages qui figurent dans le grand drame de la conquête, j’ai cherché à faire connaître le terrain sur lequel devaient avoir lieu ses différentes scènes. Por cela, j’ai transporté le lecteur, tantôt dans la Grande-Bretagne, tantôt sur le continent”.

local que me parece uma das condições não somente do interesse, mas ainda da verdade histórica”.¹⁹⁰ O excerto é fundamental para os objetivos dessa tese. Este sugere que o recurso da *cor local* não somente atrai o leitor, mas igualmente é um dos requisitos para a elaboração da verdade histórica. Ora, tal como em Barante, percebe-se que o dispositivo narrativo produz a fusão entre um argumento de ordem estético-narrativa com um elemento que assegura e legitima o valor da pesquisa histórica. Ou seja, a *cor local* poderia ser considerada não apenas um elemento formal, mas também um recurso de legitimidade para a escrita da história.

Essa comunhão entre, por um lado, uma preocupação estética e, por outro, um zelo de ordem científica, não deve ser concebida apenas a partir do olhar retrospectivo do observador contemporâneo que projeta categorias e realizações sobre o passado. Thierry revela explícita e conscientemente a imbricação desses aspectos na sua escrita e, mais do que isso, defende o vínculo entre estes fatores – que possuem na *cor local* sua manifestação evidente – como parte de um movimento historiográfico. Este arranjo estético e científico também é caro à produção micheletiana. Para Petitier, “É porque o passado se dirige ao ser sensível que ele desencadeia a emoção estética, o julgamento moral, o engajamento político, a hipótese intelectual”, sendo que o desfecho desta opção heurística seria a “impressão da presença do passado”.¹⁹¹

Retornemos, todavia, a Thierry, mais precisamente à obra *Dix ans d'études historiques* [*Dez anos de estudos históricos*], publicada inicialmente em 1834. No prefácio, ele procura analisar sua atuação como historiador. O autor então revê algumas de suas opções, enquanto ratifica outros de seus posicionamentos. Retrospectivamente, Thierry concebe-se como um reformador no campo da história e, nesse sentido, coloca-se como um adversário dos historiadores do século XVIII. Nos seus termos, ele havia promovido uma “guerra aos escritores sem erudição, que não souberam ver, e aos escritores sem imaginação que não

¹⁹⁰ THIERRY, Augustin. “Histoire de la conquete de l’Angleterre par les Normands”, *op. cit.*, p. 17. “J’ai restitué soigneusement à tous ces noms leur physionomie normande, afin d’obtenir par là un plus haut degré de cette couleur locale qui me semble des conditions non-seulement de l’intérêt, mais encore de la vérité historique”.

¹⁹¹ PETITIER, Paule. “Michelet e a História-ressurreição”, *op. cit.*, p. 71.

souberam pintar [...]”.¹⁹² Sua escrita, por oposição, seria aquela dotada de *visão* e *pintura*. O programa da reforma histórica, defendido desde as *Cartas*, na década de 1820 e ainda em curso na década seguinte, revela-se tanto político quanto científico e almeja, reafirma Thierry, fazer *arte* ao mesmo tempo que *ciência*.¹⁹³

Em *Dez anos de estudos históricos* questões de escrita e método novamente voltam à tona. A redação do texto é o processo pelo qual se explicita para os olhos alheios aquilo que o historiador *viu* claramente nas fontes por si mesmo.¹⁹⁴ Ou seja, o procedimento histórico – para parafrasear Paul Ricoeur – começa e se encerra na visão, seja aquela do historiador, seja a do leitor. Assim, sua produção vê-se comprometida quando Thierry começa a padecer de cegueira. Consciente do agravamento da enfermidade, o historiador reconhece que se encontrava diante de suas últimas produções. Ele que havia *visto* a partir do contato com as fontes originais nos arquivos de Paris agora não mais conseguiria *fazer ver*. Essa empatia em relação às fontes e o poder visual desencadeado por elas não devem ser subestimados, acredito. Os documentos originais produziram uma espécie de *experiência histórica* e possibilitariam a percepção viva dos personagens do drama que parecia se materializar e, dessa forma, se apresentava ao seu espírito.¹⁹⁵ Antes de perder a visão de maneira integral é justamente a história, ou melhor, a paixão histórica, que lhe fornece os últimos lampejos visuais. Thierry relata que, ao acompanhar um amigo em viagens de estudos, havia entrado em contato com a arquitetura e as ruínas históricas. Essa imediação com o “passado”, por sua vez, permitiu-lhe ver mais longe e de forma mais precisa, ultrapassando as limitações impostas pela degeneração visual.¹⁹⁶ A história para Thierry, definitiva e pesarosamente, está ligada à *visão*.

Dos escritos de Thierry, se depreende, mais uma vez, algumas semelhanças que aproximam os historiadores oitocentistas citados acima. Trata-se de sugerir a existência, ou antes, promover o nascimento de uma *nova escola histórica*, uma nova forma de escrita voltada ao relato do passado. Essa narrativa é aproximada da pintura a partir de diferentes expedientes, como o emprego de

¹⁹² THIERRY, Augustin. *Dix ans d'études historiques*. Paris: Juste Tossier, Libraire, 1836, p. XII. “guerre aux écrivains sans érudition qui n'ont pas su voir, et aux écrivains sans imagination qui n'ont pas su peindre [...]”.

¹⁹³ *Ibidem*, p. XV.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. XVIII.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. XVI.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. XXII.

metáforas e da *cor local*. Além disso, é justamente a valorização da escrita do texto histórico que permite ao historiador transportar o leitor para os eventos e lugares que são narrados e descritos. Esse anseio visual, como tentei demonstrar, é parte integrante das prerrogativas da escrita da história antiga. Tal como entre os antepassados notórios do ofício, Thierry não hesita em distinguir dois tipos de visão – ainda que, no seu caso, a visão autoral, autopsial, seja um elemento distintivo e marcante. Há, por um lado, a sua própria visão, o indivíduo que vê documentos, ruínas e a arquitetura, e, por outro, a visão do leitor, que, ao ler, presencia os fatos. Embora relacionadas, a visão do historiador é indireta e mediada – Thierry não vê os eventos da formação normanda, mas apenas os vestígios deixados por ela. A despeito disso, essa visualidade mediada ainda é capaz de engendrar a visão direta para aquele que lê o texto e se deixa transportar – o que constitui, penso, uma *autópsia vicária*.

Segundo Marcel Gauchet é justamente a apropriação da visão que distingue a história antiga da moderna, pois os historiadores antigos viam a história, enquanto seus pares modernos elaboram um processo de crítica para, só então, incorporar a visão de maneira textual.¹⁹⁷ A citação, contudo, é uma simplificação. Como mencionado anteriormente, os antigos não eram capazes de ver tudo e, em muitos casos, incorporaram uma escrita de ordem visual justamente como um substituto para a impossibilidade da visualidade. Além disso, mesmo quando a *autópsia* era impossível, o trabalho narrativo permitia que o leitor visualizasse os eventos. Para Thierry, estas soluções ainda parecem válidas: a visão do historiador é fundamental e potencializa a visão do leitor; contudo, não é um requisito para ela. Não há, portanto, uma ligação direta entre a *autópsia* de primeira ordem (do historiador) e a *autópsia* que poderia ser denominada de segunda ordem, destinada ao leitor. Isso porque é o poder presentificador e visualizante atribuído à narrativa, além da consciência dessa potencialidade, que permite ao historiador, que não viu diretamente, *fazer ver* ao leitor.

A visão sobre a história de Thierry se assemelha, é possível dizer, à de François René de Chateaubriand, ao menos no que concerne à importância da dimensão visual na escrita. No prefácio aos seus *Études historiques* [*Estudos históricos*], de 1831, o escritor principia por identificar a ruptura entre dois

¹⁹⁷ GAUCHET, Marcel. “L’unification de la science historique”. In: *Philosophie des sciences historiques: le moment romantique*. Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 10.

“mundos”, o antigo e o moderno, que será parte fundamental do argumento de François Hartog sobre os *regimes de historicidade*. O advento de um novo período requer igualmente uma nova forma de escrita da história ou, como caracteriza o autor, uma *nova escola histórica*.¹⁹⁸ O texto introdutório contém a identificação das escolas históricas antigas e contemporâneas e a análise e crítica de livros considerados exemplares. Na sequência, Chateaubriand procura apontar algumas das prerrogativas que participariam do ofício. É necessário ultrapassar as fontes mais recentes ou, nas suas palavras, “O escritor chamado a pintar um dia o grande quadro de nossa história não se limitará à pesquisa de fontes de onde saem imediatamente os Francos e os Franceses [...]”.¹⁹⁹ A *pintura da história*, pois, não pode ser elaborada apenas com documentos já impressos ou publicados. É imperativo, ademais, visualizá-los em suas formas originais:

Não basta buscar os fatos nas edições cômodas, é necessário ver com seus próprios olhos aquilo que se pode chamar de fisionomia dos tempos, os diplomas que a mão de Carlos Magno e aquela de São Luís tocaram, a forma exterior das cartas, o papiro, o pergaminho, a tinta, a escrita, os carimbos, as vinhetas; é necessário enfim tocar os séculos e respirar sua poeira da mesma forma que um viajante, em regiões desconhecidas, retorna com um diário escrito sobre os lugares e uma pasta repleta de desenhos feitos a partir da natureza.²⁰⁰

Tal como havia defendido Luciano de Samósata, Chateaubriand retoma o motivo do historiador como viajante. O elemento que unifica estas duas figuras é a possibilidade de ver, de *autopsiar* objetos, lugares e tempos. O escritor francês aprofunda ainda a questão acerca das diferentes escolas históricas. Segundo ele, é possível identificar duas escolas modernas e opostas. A primeira, dita *descritiva*, se caracteriza pela ausência de reflexões e pela simples narração dos eventos na “pintura dos costumes”. Sua fundação deve-se a Barrante. Por outro lado, há também a história definida como *fatalista* que elimina os detalhes e prioriza os fatos gerais. Para Chateaubriand, essa escola possui inconvenientes, porque tende

¹⁹⁸ CHATEAUBRIAND. “Études historiques”. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Pourrat Frères, Éditeurs, tomo 4, 1836, p. 5.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 8. No original: “L'écrivain appelé à nous peindre un jour un grand tableau de notre histoire ne se bornera pas à la recherche des sources d'où sortent immédiatement les Franks et les Français [...]”.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 20. “Ce n'est pas tout que de chercher les faits dans des éditions commodes, il faut voir de ses propres yeux ce qu'on peut nommer la physionomie des temps, les diplômes que la main de Charlemagne et celle de saint Louis ont touchés, la forme extérieure des chartes, le papyrus, le parchemin, l'encre, l'écriture, les sceaux, les vignettes ; il faut enfin manier les siècles et respirer leur poussière. Alors, comme un voyageur à des régions inconnues, on revient avec son journal écrit sur les lieux, et un portefeuille rempli de dessins d'après nature”.

a eliminar o indivíduo e abordar exclusivamente a espécie de modo generalizado. O homem queda subsumido no tempo, apenas como um número, sem valor absoluto.²⁰¹ Os expoentes da *escola fatalista* são Adolphe Thiers, Augustin Thierry e Guizot, entre outros. Para os fins dessa tese, o sistema descritivo enunciado por Chateaubriand é mais significativo e, por isso, merece maior consideração. Procurando apontar os limites e as virtudes de cada posição, o escritor francês esclarece as características da vertente *descritiva*:

Eis aqui o que me parece verdadeiro no sistema da história descritiva: a história não é de forma alguma uma obra de filosofia, é um quadro; é necessário vincular à narração a representação do objeto, ou seja, é necessário, ao mesmo tempo, desenhá-lo e pintá-lo; é necessário dar aos personagens a linguagem e os sentimentos de seu tempo, não os olhar a partir de nossas próprias opiniões, causa principal da alteração dos fatos.²⁰²

A escola *descritiva* reatualiza, desse modo, o procedimento do *ut pictura historia*: é necessário pintar e desenhar os eventos e os personagens. Não obstante, após estabelecer as diferenças principais entre as duas vertentes modernas, Chateaubriand parece retroceder: sustenta que cada historiador, independente da escola adotada, possui sua maneira própria de escrita e que, em síntese, deve-se exigir dele apenas o conhecimento dos fatos, a imparcialidade dos julgamentos e a existência de um estilo.²⁰³ Essa relativização dos modos contemporâneos de narração, contudo, é acompanhada da valorização de modelos antigos. A forma mais apropriada de escrita da história requer então a combinação entre ambos. Chateaubriand resume: “Reunir a gravidade da história ao interesse da memória, ser simultaneamente Tucídides e Plutarco, Tácito e Suetônio, Bossuet e Froissard, e inserir os fundamentos de seu trabalho sobre os princípios gerais da escola moderna, que maravilha!”²⁰⁴

Os *Estudos Históricos* contêm ainda análises de obras de historiadores contemporâneos, como Philippe-Paul de Ségur. Algumas de suas apreciações

²⁰¹ CHATEAUBRIAND. “Études historiques”, *op. cit.*, p. 40.

²⁰² *Ibidem*, 39. “Voici ce qui me semble vrai dans le système de l’histoire descriptive : l’histoire n’est point un ouvrage de philosophie, c’est un tableau ; il faut joindre à la narration la représentation de l’objet, c’est-à-dire qu’il faut à la fois dessiner et peindre ; il faut donner aux personnages le langage et les sentiments de leur temps, ne pas les regarder à travers nos propres opinions, principale cause de l’altération des faits.”

²⁰³ *Ibidem*, p. 41.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 41. “Réunir la gravité de l’histoire à l’intérêt du mémoire, être à la fois Thucydide et Plutarque, Tacite et Suétone ; Bossuet et Froissard, et asseoir les fondements de son travail sur les principes généraux de l’école moderne, quelle merveille !”.

merecem ser reproduzidas devido tanto ao vocabulário empregado por Chateaubriand, quanto pelo conteúdo de sua crítica. Afinal, o escritor empreende um exercício de legitimação e recusa de textos contemporâneos. Defender um determinado livro é igualmente justificar esta forma de escrita da história. Nos seus termos:

O sucesso obtido pela *Histoire de la Campagne de Russie* [História da campanha da Rússia] é uma prova de que não há necessidade, para interessar o leitor, de se situar [a história] num sistema. As narrativas animadas, um colorido brilhante, as cenas colocadas sob os olhos em todo o seu movimento e em toda a sua vida, eis o que é de todas as escolas e que fará viver a obra do senhor Ségur.²⁰⁵

Chateaubriand então demonstra a importância da recepção da obra. Mais do que o próprio conteúdo do livro e da sua incorporação num sistema de apreensão dos fatos, o aspecto a ser destacado é a forma da narrativa, sua potencialidade para cativar aquele que lê o texto. Uma vez mais, como tento sugerir, o que se almeja é justamente colocar sob os olhos do leitor aquilo que é narrado – é isso que garantiria a permanência e, portanto, o valor do texto histórico. As virtudes da escrita histórica não se esgotam aí, contudo. A crítica sobre a obra do militar francês e historiador Alexandre Mazas revela outro componente fundamental para a narrativa da história:

As *Vies des Capitaines français au moyen âge* [Vidas dos capitães franceses na Idade Média], pelo senhor Mazas, não podem passar em silêncio. O autor quis somente contar a exata verdade; ele visitou o teatro onde brilharam os guerreiros cujas façanhas ele pinta: ele buscou, sob o urzal de minha pobre pátria, os traços de Du Guesclin.²⁰⁶

Nessa apreciação, Chateaubriand parece demonstrar como seria possível concretizar o anseio de visualização dos eventos: seria necessário visitar os locais onde eles ocorreram. Embora sem nomear explicitamente, aqui o analista emprega, mais uma vez, a noção de *autópsia*, fundamental para a historiografia

²⁰⁵ CHATEAUBRIAND. “Études historiques”, *op. cit.*, p. 60. “Le succès qu'a obtenu l' *Histoire de la Campagne de Russie* est une preuve que l'on n'a pas besoin, pour intéresser le lecteur, de se placer dans un système. Des récits animés, un coloris brillant, des scènes mises sous les yeux dans tout leur mouvement et dans toute leur vie, voilà ce qui est de toutes les écoles, et ce qui fera vivre l'ouvrage de M. de Ségur”.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 60. “Les *Vies des Capitaines français au moyen âge*, par M. Mazas, ne peuvent être passées sous silence. L'auteur n'a voulu raconter que l'exacte vérité ; il a visité le théâtre où brillèrent les guerriers dont il peint les exploits : il a cherché sur les bruyères de ma pauvre patrie les traces de Du Guesclin”.

antiga. É significativo, todavia, que a visão direta seja concebida não apenas como um recurso que assegura a veracidade da narração, mas ainda como um subsídio para a elaboração narrativa, um *efeito* textual que apreende a atenção do leitor.

Se o recurso é antigo, é importante reafirmar que Chateaubriand preocupava-se com seus contemporâneos. O autor da obra que descrevia viagens pela América, *Atala*, reconhece que as primeiras décadas do século XIX representam um momento propício para o conhecimento histórico que havia se difundido e infiltrado em todos os domínios, como no teatro, na polêmica, no romance e na poesia. Entre os romancistas, Chateaubriand não se furta a citar James Fenimore Cooper, escritor norte-americano, caracterizado como *pintor das antiguidades* do Novo Mundo, e Walter Scott. Ambos fazem parte de uma nova geração que teria oferecido “quadros impressos das cores da história”.²⁰⁷ A incorporação de Scott, como modelo de escrita, é significativa. Como mencionado a partir de Samuels, o escritor fazia parte da *cultura histórica espetacular* do período. Isso porque o escritor escocês teria empregado a técnica da *écfrase histórica*, na qual a descrição literária encoraja leitores a formar imagens mentais de pessoas, lugares e coisas do passado e se estrutura a partir da lógica da pintura.²⁰⁸ Samuels ainda concebe Scott como um representante da tradição horaciana do *ut pictura poesis*, na medida em que seus romances buscam eliminar a diferença entre a dimensão verbal e a dimensão visual e ainda se valem do vocabulário conceitual ligado ao pitoresco nas descrições de lugares que, por sua vez, tem por finalidade transformar os leitores em espectadores.²⁰⁹

Assim, o que poderia ser retido do prefácio de Chateaubriand é a constante aproximação que se estabelece entre as narrativas (factuais e ficcionais) com a pintura. Como se evidencia pelo vocabulário empregado, o escritor equipara e identifica o relato sobre o tempo já transcorrido com a elaboração de uma imagem por meio da obra pictural. Essa construção não é apenas uma analogia frequente no texto. Ao contrário, o escritor reconhece e denomina uma das escolas históricas em vigência como *descritiva*, justamente porque esta poderia ser caracterizada como um quadro no qual o objeto é desenhado e pintado. Por fim, é válido mencionar que os elogios a obras e escritores contemporâneos incluem tanto

²⁰⁷ CHATEAUBRIAND. “Études historiques”, *op. cit.*, p. 64. “des tableaux empreints des couleurs de l’histoire.”

²⁰⁸ SAMUELS, Maurice. *The spectacular Past*, *op. cit.*, p. 152.

²⁰⁹ *Ibidem*, pp. 165-167.

textos com narrativas animadas que colocam os eventos diante dos olhos do leitor, quanto relatos nos quais o próprio autor, como testemunha, visita e conhece os lugares que narra e descreve. Percebe-se, pois, que valores antigos como a *autópsia*, embora sem referência direta, continuam a regular e a participar da escrita da história e da ficção para esse escritor que se situa na ruptura entre dois “mundos” aparentemente em conflito.²¹⁰

As referências à historiografia francesa do princípio do século XIX sugere que a conclusão de Zangara, anteriormente apresentada, pode ser constatada: algumas das soluções relativas à escrita da história desenvolvidas na antiguidade permanecem, em muitos casos, válidas para a escrita moderna. Carlo Ginzburg, todavia, parece ter uma visão diferente. O historiador italiano, ao cotejar a historiografia antiga com a moderna sob a perspectiva dos recursos empregados para transmitir a verdade, também identifica o papel importante desempenhado pela *enargeia*. No entanto, Ginzburg advoga que esses recursos são abandonados na Modernidade e substituídos por novas estratégias que visam a atestar o conhecimento histórico. A despeito dessa divergência, o historiador italiano, tal como Zangara, também reconhece a existência de duas modalidades de *enargeia*: como experiência direta (*autópsia*) ou indireta (colocando os fatos narrados sob os olhos do leitor).²¹¹ Conforme sua síntese:

Se a *enargeia* era o objetivo da *ekphrasis*, a verdade era o efeito da *enargeia*. Podemos imaginar uma sequência desse gênero: narração histórica – descrição – vividez – verdade. A diferença entre o nosso conceito de história e o dos antigos se resumiria da seguinte forma: para gregos e romanos a verdade histórica se

²¹⁰ O texto é repleto de afirmações que atestam a consciência de viver num período de ruptura. Em determinado momento, Chateaubriand assevera: “Há para um povo milhões de milhões futuros possíveis; de todos estes, apenas um ocorrerá, e, talvez, o menos esperado. Se o passado não é nada, o que é o futuro senão uma sombra à beira do Lethe, que talvez jamais apareça neste mundo? Vivemos entre um nada e uma quimera”. CHATEAUBRIAND. “Études historiques”, *op. cit.*, pp. 26-27. “Il est pour un peuple des millions de millions d'avenirs possibles ; de tous ces avenirs un seul sera, et peut-être le moins prévu. Si le passé n'est rien, qu'est-ce que l'avenir, sinon une ombre au bord du Léthé, qui n'apparaîtra peut-être jamais dans ce monde ? Nous vivons entre un néant et une chimère”.

²¹¹ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 21.

fundava na *evidentia* [o equivalente latino da *enargeia*, proposta por Quintiliano]; para nós, nos documentos (em inglês, *evidence*).²¹²

Entretanto, creio ser possível sugerir que a oposição entre as duas maneiras de escrita da história, antiga e moderna, não é tão acentuada como defende o historiador italiano. A própria permanência do *topos* da história com pintura permitiria relativizar este contraste. Afinal, Ginzburg argumenta que a *enargeia* configura-se no espaço limítrofe entre história e retórica, além de reconhecer seu contato com a pintura. No entanto, creio que muitas respostas às questões da representação da história dadas pelos historiadores na Modernidade são semelhantes àquelas oferecidas pelos Antigos. Além disso, como salientado, Zangara assevera que as *formas de ver* não se resumiam à *enargeia*, mas compreendiam também a *sunopsis*, para permanecer apenas no campo do ofício histórico. As evidências, isto é, os meios de comprovação e atestação do discurso histórico são, portanto, mais amplos e variados do que aqueles elencados por Ginzburg.

A visão que se elabora e é evocada por meio da narrativa histórica é um problema antigo que acompanha o ofício desde seus primórdios. É impreciso, acredito, recusar a permanência dessas prerrogativas para a historiografia oitocentista. É possível identificá-las mesmo em obras de caráter ficcional que se historicizam e em obras de ênfase factual que se ficcionalizam, para utilizar o arranjo composto a partir de Ricoeur e Calame. Os textos selecionados como fontes para este trabalho, *Sonhos d'ouro* e *Os sertões*, têm em comum com as soluções antigas a mesma preocupação com a elaboração de uma escrita de ordem visual e o emprego de recursos como a *autópsia*, por exemplo.

Até esse momento, o foco recaiu sobre a importância da visão na elaboração narrativa e sobre a construção de uma escrita de ordem visual. Valores, prerrogativas e recursos antigos podem ser identificados nas produções modernas, assim como é possível constatar a relação intrínseca que se estabelece entre *visualidade* e *espaço*. Esta relação se manifesta, por exemplo, na admoestação luciânica na qual o narrador deve percorrer o território e ser um homem de ação; na dimensão da *autópsia*, que frequentemente implica o percurso por um determinado espaço físico; na noção de transporte do leitor, defendida por

²¹² GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*, op. cit., p. 24.

Thierry; e na aproximação que Chateaubriand estabelece entre o historiador e o viajante. Mesmo a noção de *literatura de imagens* possui na incorporação do espaço seu principal traço distintivo. Em todas estas situações, portanto, é possível sugerir que há um espaço implícito que conforma a visão e a construção de uma narrativa visualizante. Assim, é importante abandonar, por um instante, os *modos de ver e fazer ver* para discorrer sobre a conformação do espaço, ou antes, sobre a delimitação da *paisagem*. Trata-se de um passo prévio para a discussão a ser desenvolvida nos próximos capítulos acerca das paisagens associadas, por José de Alencar e Euclides da Cunha, ao recurso narrativo da *cor local*.

4. Paisagens: seleção e construção do espaço

*Le paysage, disions-nous, naît à partir du moment où des phénomènes naturels juxtaposés sur le sol terrestre sont regroupés par un mode particulier d'unité, différente de celle que peuvent embrasser dans leur champ de vision le savant et sa pensée causale, l'adorateur de la nature et son sentiment religieux, le laboureur ou le stratège [...].*²¹³

O estudo de Ernst Curtius acerca da literatura latina permite sugerir a longevidade da inserção do espaço natural nos textos que hoje poderíamos denominar de literários ou mesmo científicos. Com Homero, a Natureza ainda participa do divino e a noção de paisagem ideal está vinculada à fertilidade.²¹⁴ Para Curtius ainda, Homero, Teócrito e Virgílio seriam os principais responsáveis pela criação de *topoi* da Natureza, como aqueles relacionados à noção de “local ameno”.²¹⁵ O próprio *topos* do *locus amoenus*, originalmente elaborado na produção grega e constantemente reatualizado e retrabalhado na Idade Média, foi, até o século XVI, o principal motivo de toda a descrição da Natureza – o que demonstra a permanência do espaço na produção literária.²¹⁶ Essa continuidade

²¹³ SIMMEL, Georg. “Philosophie du paysage”. In: LE DANTEC, Jean-Pierre (ed.). *Jardins et Paysages: une anthologie*, 1996, p. 372.

²¹⁴ CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996, p. 244.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 251.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 254.

não pressupõe, contudo, estabilidade temática. O espaço, afinal, pode aparecer sob variadas formas no texto: descrição de jardins, relatos de panoramas, elaboração de uma natureza sublime etc. De acordo com Doris Kadish, no final do século XVIII, é possível identificar uma alteração no estatuto da paisagem. É precisamente esta nova delimitação espacial, sua manifestação moderna, que configura o que a autora denomina de *literatura de imagens*. No entanto, a questão da inserção espacial não é aprofundada no trabalho da pesquisadora. Afinal, como seria possível caracterizar a paisagem? Como ela se constitui? Quais elementos a compõem? Ou, de modo ampliado, o que é a paisagem?

O tema é caro ao historiador da arte Simon Schama. No seu livro acerca das relações entre a memória e a paisagem, o autor procura elaborar a genealogia do termo em língua inglesa. A *landscape* inicialmente significava tanto uma unidade de ocupação humana, quanto qualquer coisa que pudesse ser o objeto aprazível de uma pintura.²¹⁷ O conceito não parece ter se modificado muito ao longo do tempo. Segundo o historiador da arte, os mitos e as lembranças relativas às paisagens partilham justamente de duas características comuns: a estabilidade ao longo dos séculos e a capacidade de moldar instituições com as quais convivemos. Um dos exemplos mencionados na sua obra é a questão da identidade nacional.²¹⁸ A afirmação de Schama é valiosa para esta *busca pela cor local*, pois sugere a relação que se estabelece entre a identificação de um determinado espaço e a própria nação. Essa será uma prática bastante frequente no trabalho dos literatos e pensadores que procuraram definir a nacionalidade em formação durante o século XIX. Ao mesmo tempo em que se elege a natureza como símbolo nacional, seleciona-se uma determinada paisagem que é capaz de sintetizá-la e representá-la. De acordo com Marcelo Rangel, em *Suspiros poéticos e Saudades*, Gonçalves de Magalhães evoca, por exemplo, a *pátria* por meio da *natureza*, na medida em que os “bosques”, “ondas” e “palmeiras” estão vinculados aos sentidos.²¹⁹ A apreciação crítica de Alencar acerca de outro texto de Magalhães, *A Confederação dos Tamoyos*, permite corroborar a relação entre a

²¹⁷ SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 20.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 26.

²¹⁹ RANGEL, Marcelo. *Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói*. Os primeiros Românticos e a civilização do Império do Brasil. Tese de Doutorado — Departamento de História. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011, p. 112.

paisagem e a identidade nacional. O escritor cearense, em resposta aos partidários do autor do poema, sustenta:

Se eu pudesse, meu amigo, como um d'esses genios invisiveis da média-idade, tomar pela mão os incrédulos, e, librando-os sobre as azas, mostrar-lhes *au vol d'oiseau* a vasta região que se estende desde o Amazonas até o Paraná, não me veria de certo embaraçado em provar a sem razão d'aquelles que pretendem que a nossa terra se acha descripta no poema do Sr. Magalhães.²²⁰

Este *modo de ver* do alto, do “voo do pássaro”, uma expressão da *sunopsis*, forneceria, para Alencar, a comprovação da incapacidade descritiva de Magalhães, de sua limitação em evocar a “nossa terra”. O crítico reitera sua censura:

Quem quizer julgar o Sr. Magalhães na descrição do Brasil, que se acha em diversas partes do seu poema, basta lançar um olhar pela magnífica bahia do Rio de Janeiro, ainda semeada de algumas ilhotas incultas, e refletir sobre o aspecto d'essa natureza, quando virgem e selvagem.// Se depois d'este curto instante de contemplação houver um só homem capaz de sentir e comprehender o bello, que me diga que o Sr. Magalhães é um verdadeiro poeta nacional, confessarei então que errei, e que sonhei o meu bello paiz mais rico, mais sublime do que elle realmente é.²²¹

A natureza evocada por Gonçalves de Magalhães na obra não representa a paisagem da nação e, por extensão, seu autor não pode ser caracterizado como um poeta nacional. Sua pintura seria “pálida” e “desbotada”, composta por “côres desvanecidas”.²²² Faltava-lhe, afinal, *cor local*. Em nota aposta ao fim da série de críticas, nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*, Alencar retoma o tema: “Para sentir quanto o poeta ficou neste ponto a quem [*sic*] da realidade basta ter atravessado ao meio dia uma dessas florestas seculares, onde tudo é magestoso e grande como a natureza nas suas formas primitivas”.²²³ Assim, o crítico parece sugerir que a *forma* da *cor local* dispõe de um *conteúdo* específico, uma paisagem determinada que não é representada nos procedimentos descritivos do poema de Gonçalves de Magalhães. No entanto, como ocorre esse processo de elaboração ou seleção do extrato espacial?

²²⁰ ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos, por IG*. (Publicadas no Diário). Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diario, 1856, p. 75.

²²¹ *Ibidem*, pp. 75-76.

²²² *Ibidem*, p. 76.

²²³ *Ibidem*, p. 14.

Nesse aspecto, Georg Simmel pode fornecer uma importante contribuição. Seu texto *A filosofia da paisagem*, de 1913, procura sugerir os requisitos para a formação de uma paisagem, seus componentes, seu processo de construção, além das implicações e dos resultados dessa elaboração. O filósofo principia sua abordagem estabelecendo a diferença entre *natureza* e *paisagem*: a primeira é algo aparentemente dado e que existe de forma passiva, já a segunda pressupõe uma unidade, uma delimitação extraída justamente desse corpo maior.²²⁴ Enquanto a natureza, poderia ser entendida como uma “cadeia sem fim das coisas, o nascimento e o aniquilamento ininterruptos das formas, a unidade fluida do vir-a-ser, exprimindo-se através da continuidade da existência espacial e temporal”, a paisagem, implicaria “considerar um extrato da natureza, por sua vez, como uma unidade [...]”.²²⁵ Dessa perspectiva, os termos *natureza* e *paisagem* imediatamente se distanciam – mesmo que o segundo seja, de maneira particular, oriundo do primeiro.

Esse processo, aliás, não é evidente. Pelo contrário, para Simmel, trata-se de uma especificidade moderna. Se as religiões antigas desenvolveram um *sentimento profundo de natureza*, somente na modernidade estruturou-se o que o autor denomina de *sentimento de paisagem*.²²⁶ Embora com escopos bastante diversos, a reflexão de Simmel parece se aproximar, neste aspecto, da conclusão de Kadish acima exposta, isto é, de que a paisagem passa a se apresentar de modo diverso somente no período moderno. Enquanto o pensador alemão sugere que a apreensão moderna da paisagem se dá por sua incorporação na pintura, Kadish argumenta que a nova abordagem pode ser verificada nos romances.²²⁷ Ambos, portanto, convergem em relação à origem da nova paisagística: será a produção artística e cultural que irá pintar ou descrever a maneira pela qual o espaço é elaborado e apreendido na Modernidade. Simmel adverte, todavia, que seria superficial explicar a particularidade moderna da paisagem apenas pelos efeitos de certo lirismo ou mesmo como resultado do fenômeno do romantismo. A base dessa nova configuração residiria, antes, em outro argumento fundamental de seu pensamento, qual seja, na sua concepção de *tragédia da cultura*. Simmel afirma

²²⁴ SIMMEL, Georg. “Philosophie du paysage”, *op. cit.*, pp. 368-369.

²²⁵ *Ibidem*, p. 369. “chaîne sans fin des choses, l’enfantement et l’anéantissement ininterrompus des formes, l’unité fluide du devenir, s’exprimant à travers la continuité de l’existence spatiale et temporelle”. E “considérer un extrait de la nature, à son tour, comme unité [...]”.

²²⁶ *Ibidem*, p. 369.

²²⁷ KADISH, Doris. *The literature of images*, *op. cit.*, p. 2.

que somente após o desgarre e da independência da unidade em relação ao todo – manifestação característica da época moderna – é que a paisagem poderia se tornar autônoma e aparecer como unidade, como algo, enfim, objetivado.²²⁸

É a partir desse pressuposto, então, que se torna possível compreender a leitura simmeliana da paisagem e sua consequente vinculação com a obra de arte. A mera circunscrição espacial não implica, por si só, sua determinação. O filósofo exemplifica essa assertiva ao elaborar uma analogia relativa à constituição de uma biblioteca: “assim como um conjunto de livros justapostos não constitui ainda uma ‘biblioteca’ mas [este] se torna uma, sem que se retire ou que se acrescente um volume, a partir do momento em que um certo conceito unificador o envolve para lhe conferir uma forma”.²²⁹ A delimitação da paisagem deriva, tal como uma biblioteca, de uma *atribuição externa* de sentido. Dois elementos são relevantes nesse processo: o primeiro refere-se à constituição de uma *forma*, enquanto o segundo está relacionado à ausência de deliberação dessa atividade formativa. Em outras palavras, a seleção do espaço enseja a composição de uma forma específica que não pode ser estabelecida previamente – mas, acrescento, poderia ser identificada após a concretização do processo (trata-se justamente do trabalho de análise empreendido por Simmel). Devido ao caráter impreciso da atividade formativa, o pensador alemão advoga que a elaboração da paisagem se assemelha – eis a tese central do seu ensaio – à constituição da obra de arte pictórica.²³⁰

²²⁸ SIMMEL, Georg. “Philosophie du paysage”, *op. cit.*, pp. 369-370

²²⁹ *Ibidem*, p. 370. “de même qu’un lot de livres juxtaposés ne fait pas encore ‘une bibliothèque’, mais devient tel, sans qu’on retire ou qu’on ajoute un volume, à partir de l’instant où un certain concept unificateur l’embrasse pour lui imprimer forme”.

²³⁰ *Ibidem*, p. 370. Em seu *Dictionnaire des beaux-arts* [*Dicionário das belas-arts*], jamais editado em vida, Eugène Delacroix expressa uma concepção semelhante de paisagem. Ao se indagar sobre o daguerreótipo e sobre a fotografia, o pintor remete à anotação de seu diário de janeiro de 1857, na qual afirma: “Diante da própria natureza, é nossa imaginação que produz o quadro: nós não vemos nem as folhas da grama [*brins d’herbe*] numa paisagem, nem as imperfeições da pele em um belo rosto. Nosso olho, na feliz impotência de apreender esses detalhes infinitos, só faz remeter ao nosso espírito aquilo que ele percebe; esse último faz ainda, à nossa revelia, um trabalho particular, ele não registra tudo aquilo que o olho lhe apresenta, ele associa a outras impressões anteriores estas que ele experimenta e seu emprego depende de sua disposição presente. Isso é tão verdadeiro que a mesma vista não produz o mesmo efeito, apreendido a partir de diferentes aspectos. DELACROIX, Eugène. *Dictionnaire des beaux-arts*. Reconstitution et édition par Anne Larue. Paris: Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, 1996, p. 49. “Devant la nature elle-même, c’est notre imagination qui fait le tableau: nous ne voyons ni les brins d’herbe dans un paysage, ni les accidents de la peau dans un joli visage. Notre oeil, dans l’heureuse impuissance d’apercevoir ces infinis détails, ne fait parvenir à notre esprit que ce qu’il faut qu’il perçoive; ce dernier fait encore, à notre insu, un travail particulier; il ne tient pas compte de tout ce que l’oeil lui présente; il rattache à d’autres impressions antérieures celles qu’il éprouve et sa jouissance dépend de sa disposition présente. Cela est si vrai que la même vue ne produit pas le même effet, saisie sous des aspects différents”.

Se a produção artística atua de forma semelhante à delimitação da paisagem, é necessário acrescentar que, igualmente, a vivência humana é fundamental nesse processo. A paisagem seria o resultado da combinação de elementos culturais com a vida empírica: o filósofo alemão esclarece que não se trata da justaposição de um complexo de objetos naturais inanimados (colinas, água, pedras) e elementos humanos, mas, antes, de um movimento único, que agrega elementos naturais à força unificante da alma.²³¹ E, nesse ponto, Schama parece obter uma conclusão semelhante. Nas suas palavras:

Pois, conquanto estejamos habituados a situar a *natureza* e a *percepção humana* em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. *Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas.*²³²

O excerto designa o argumento central da obra de Schama, isto é, a noção de que a construção paisagística é resultado da fusão da memória (elaboração mental) com elementos da natureza. A conclusão do historiador da arte enfatiza aqui uma temática que é cara a este estudo. Trata-se de distinguir as formas de *percepção* que, no caso em questão, referem-se, sobretudo, à visão, na medida em que estes dois componentes da paisagem revelam uma hierarquia na qual a elaboração mental ocupa a posição de destaque. Conforme acrescenta Schama: “Paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha”.²³³ Assim, enquanto resultado de uma atividade mental, é importante salientar a participação dos sentidos perceptivos nesse processo. Acredito, então, que seria possível sintetizar a elaboração paisagística moderna considerando a convergência da atividade mental e produtiva sobre o espaço, a partir da experiência empírica (Simmel) e da percepção (Schama). É válido destacar – e essa é uma dimensão importante para esse estudo – que ambos os autores recorrem frequentemente ao sentido da *visão* nas suas reflexões sobre a paisagem.

Esse componente “vivido”, isto é, produzido pela experiência empírica e pela percepção, é importante para a analogia estabelecida por Simmel entre paisagem e arte. Afinal, segundo o filósofo: “A arte vem da vida, certo, mas

²³¹ SIMMEL, Georg. “Philosophie du paysage”, *op. cit.*, pp. 373.

²³² SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*, *op. cit.*, p. 17, grifo meu.

²³³ *Ibidem*, p. 70.

porque e na medida em que essa vida, como ela é cada vez e por toda parte vivida, contém as energias formadoras cujo efeito puro, autonomizado, apto a determinar seu objeto, passe então a chamar-se arte”.²³⁴ Simmel ainda resume: “Lá onde realmente *vemos* uma paisagem, e não mais um agregado de objetos naturais, temos uma obra de arte *in statu nascendi*”.²³⁵ Cabe, por fim, recuperar mais uma vez a aproximação estabelecida por Simmel entre o procedimento de construção da paisagem e o trabalho pictórico:

O que o artista faz – subtrair ao fluxo caótico e infinito do mundo, tal como imediatamente dado, um fragmento delimitado, apreendê-lo e formá-lo como unidade que, a partir de então, encontra em si seu próprio sentido e corta os fios que o conectavam ao universo para melhor os atar a si – isso que, então, faz o artista é precisamente o que fazemos também, em menores dimensões, sem tantos princípios e de modo fragmentário e pouco seguro de suas fronteiras, logo que temos a visão de uma “paisagem”, ao invés de uma pradaria e de uma casa, de um riacho e de um cortejo de nuvens.²³⁶

O trecho é importante para os propósitos desse trabalho, cujo escopo é investigar as frequentes relações que se estabelecem entre a narrativa e a pintura. Ora, esse vínculo se acentua justamente nos procedimentos descritivos das paisagens das obras que são fontes deste trabalho. Essa semelhança não parece ocasional. A atitude formativa da paisagem que, segundo Simmel, é característica da Modernidade talvez seja parte do mesmo impulso que leva historiadores e escritores da época moderna, tal como os exemplos fornecidos da historiografia francesa, a ressaltar o trabalho “artístico”, a dimensão pictural, que compõe também seu ofício, atentando especificamente para a circunscrição do espaço. O recorte espacial envolve um olhar específico e, em certa medida, compartilhado por gerações e indivíduos de um determinado momento. Esse compartilhamento é que possibilita o diálogo entre diferentes autores acerca de uma noção em disputa.

²³⁴ SIMMEL, Georg. “Philosophie du paysage”, *op. cit.*, p. 371. “L’art vient de la vie, certes, mais parce que et dans la mesure où cette vie, comme elle est chaque fois et partout vécue, contient les énergies formatrices don’t l’effet pur, autonomisé, apte à déterminer son objet, va donc s’appeler art”.

²³⁵ *Ibidem*, p. 371, grifo meu. “Là où réellement nous voyons un paysage, et non plus un agrégat d’objets naturels, nous avons une oeuvre d’art *in statu nascendi*”.

²³⁶ *Ibidem*, p. 370. “Ce que fait l’artiste - soustraire au flux chaotique et infini du monde, tel qu’il est immédiatement donné, un morceau délimité, le saisir et le former comme unité qui désormais trouve en soi son propre sens et coupe les fils la reliant à l’univers pour mieux les nouer à soi - ce que donc fait l’artiste, c’est précisément ce que nous faisons aussi, dans de moindres dimensions, sans autant de principes, et sur un mode fragmentaire peu sûr de ses frontières, aussitôt que nous avons la vision d’un « paysage », au lieu d’une prairie et d’une maison et d’un ruisseau et d’un cortège de nuages”.

Exatamente por isso, é possível sugerir que a paisagem compõe-se de uma determinada *forma*. No próximo capítulo, buscarei demonstrar como, a partir de discussões e *critérios externos*, a *forma* da paisagem brasileira, durante o século XIX, adquire ou reafirma um determinado *conteúdo* específico.

Como mencionado por Kadish e reiterado por Simmel, não há dúvida que a Modernidade carrega uma maneira diversa de se relacionar com o espaço, de delimitar a paisagem e selecionar uma natureza específica. Esta alteração na abordagem do espaço impacta e é impactada pelas formas de apreendê-lo. Ainda na introdução dessa tese, recorri às conclusões de Franco Moretti para sugerir as implicações mútuas entre *espaço* e *forma*, ou seja, como *formas* (literárias) originais redundam em espaços ficcionais novos.²³⁷ A situação inversa também parece correta: novos espaços acarretam novas maneiras de abordá-los, como, por exemplo, verifica Gérard Genette ao apontar a distinção entre as descrições antigas e modernas.²³⁸ Se, contudo, a experiência em relação à paisagem é diversa, é possível sugerir que os modos de vê-la apresentam algumas semelhanças – expressas, por exemplo, na *visão sinóptica* evocada por Alencar na crítica à poética de Gonçalves de Magalhaes.

Caracterizar a paisagem é um passo prévio para que seja possível discorrer sobre as formas pelas quais ela é reivindicada e utilizada nas fontes desta tese. Para encerrar este capítulo, então, creio ser válido cotejar os modos de visualização e de construção visual nas narrativas acima descritas. Elas envolvem as noções *de ut pictura poesis* e sua variação *ut pictura historia*, característica dos antigos, e o recurso narrativo *da cor local*, produto das discussões modernas. Discorrer sobre antigos e modernos em sequência permite atentar para continuidades e rupturas entre ambos. De acordo com Zangara, alguns dos intuitos e das soluções encontradas pela escrita da história antiga permaneceram válidas na sua versão moderna. A noção de história como espelho parece ser uma dessas continuidades. O realismo (que será discutido na sequência dessa tese), implícito a essa perspectiva, nada possui, contudo, de ingênuo. Ele expressa antes tentativas e reflexões acerca das maneiras possíveis não só de representar o passado e a paisagem, mas igualmente de elaborar e difundir relatos de ordem visual. Assim,

²³⁷ MORETTI, F. *Atlas of the European novel: 1800-1900*. London; New York: Verso, 1998, p. 197.

²³⁸ GENETTE, Gérard. “Frontières du récit”. In: HAMON, Philippe. *La description littéraire: Anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris: Macula, 1991, pp. 260-262.

mesmo no momento em que se propõe ou defende a fundação de uma “nova escola histórica”, nas primeiras décadas do século XIX, a referência aos antigos é recorrente. A pintura sugerida pelos antigos é a mesma intentada pelos modernos?

5.

A pintura por meios narrativos: *ut pictura poesis/historia e cor local*

*L'histoire n'attend plus l'historien: il trace une ligne, elle emporte un monde.*²³⁹

Não se pretende aqui desenvolver um extenso estudo comparativo entre os diferentes os *modos de ver e fazer ver* ou aproximar, de forma imediata, pressupostos e recursos antigos às soluções e expedientes modernos de narrar. Evidentemente, tais tarefas demandariam não só abordagens e trajetórias diferentes, mas, sobretudo, um percurso menos seletivo e mais sistemático do que aquele proposto aqui. Uma abordagem comparativa entre a importância da visualidade e sua manifestação visual entre Antigos e Modernos requeriria, por exemplo, a inclusão e a consideração das diferentes concepções de sujeito, de conhecimento e de visão nos variados e complexos momentos citados. O levantamento aqui realizado procura, por sua vez, demonstrar que a prática de uma escrita visual, tal como sugerida nos debates entre Magalhães, Alencar e Nabuco, possui precedentes. No encerramento do capítulo inicial, recupero, pois, a primeira hipótese desta tese: *a cor local, devido a sua origem pictural, dispõe de um acentuado investimento na dimensão visual da narrativa e, durante o século XIX, torna-se uma expressão deste anseio maior e mais amplo de uma escrita visual*. O que permite sugerir essa leitura é, justamente, o alargamento da perspectiva, ou seja, a consideração de outros períodos e outros modos de *ver e fazer ver*. A ampliação do escopo sugere justamente a reapropriação de práticas, ou antes, de questões que envolvem a evocação imagética por meios textuais.

No seu estudo sobre a historiografia grega clássica, Calame sintetiza suas prerrogativas e aponta, tal como Zangara, a permanência na produção narrativa moderna do anseio de ordem visual:

²³⁹ CHATEAUBRIAND. “Études historiques”, *op. cit.*, p. 109.

Tanto no discurso historiográfico, quanto no discurso antropológico modernos, a exigência é de fazer aparecer, por meio de procedimentos de ordem linguística, aquilo que não está sob os olhos do ouvinte ou do leitor; é um truísmo: é necessário evocar e representar discursivamente o que está ausente, seja em razão da distância temporal, seja em razão da distância espacial. No entanto, não se trata somente de fazer aparecer, mas também de tornar inteligível; uma inteligibilidade cujos critérios variam naturalmente no espaço e no tempo, uma inteligibilidade cujos parâmetros mudam de acordo com os regimes de crença e os paradigmas da verdade.²⁴⁰

A tarefa de evocar o que está ausente, a demanda por fazer aparecer, pode ser encontrada então tanto entre os Antigos, quanto entre os Modernos. A constatação, todavia, imediatamente impõe um problema: como aproximá-los? Como atribuir-lhes proximidade ou contiguidade? É possível considerar seus modos de *ver* e *fazer ver* semelhantes? Insistir numa comparação nestes termos não seria transgredir uma regra fundamental do ofício do historiador, isto é, desconsiderar o tempo e incorporar o anacronismo? Para tentar sugerir respostas, creio que seja válido, como um exercício de análise, tecer algumas observações sobre esses dois modos que possuem nos antigos *topoi ut pictura poesis/historia* e na moderna *cor local* maneiras paralelas de *ver* e *fazer o leitor visualizar* o que é descrito e expresso na narrativa. Antes disto, contudo, é necessário enfrentar a questão acerca da possibilidade de permanência ou reatualização de soluções e modos antigos na época moderna.

No campo de estudos da historiografia brasileira, um debate importante refere-se ao emprego e adaptação de *topoi* e estruturas antigas na produção da

²⁴⁰ CALAME, Claude. “Entre vraisemblable, nécessité et poétique de la vue”, *op. cit.*, pp. 19-20. “Si bien dans le discours historiographique que dans le discours anthropologique modernes, l’exigence est de faire apparaître, par des procédures d’ordre linguistique, ce qui n’est pas sous les yeux de l’auditeur ou du lecteur ; c’est un truisme : il faut évoquer et représenter discursivement ce qui est absent, soit en raison de la distance temporelle, soit en raison de la distance spatiale. Mais il s’agit non seulement de faire apparaître, mais aussi de rendre intelligible ; pour une intelligibilité dont les critères varient naturellement dans l’espace et dans le temps, une intelligibilité dont les paramètres changent selon les régimes de croyance et les paradigmes de vérité”. Na sua caracterização acerca dos fundamentos da disciplina antropológica, Johannes Fabian identifica uma tendência que denomina como *visualismo* [*visualism*], cujo pressuposto seria uma tendência a considerar a visão como o sentido mais nobre e o modo geométrico como o mais exato para a comunicação do conhecimento. FABIAN, Johannes. “The Other and the Eye: Time and the Rhetoric of Vision”. *In: Time and the Other: How Anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 2002, p. 106. Seria justamente a dimensão visual que conferiria cientificidade ao saber antropológico. Conforme sintetiza Fabian: “Para empregar uma formulação extrema, nesta tradição [filosófica sobre o conhecimento] o objeto da antropologia não poderia obter estatuto científico antes de e a menos que seja submetido a uma fixação visual dupla, como *imagem perceptível* e como *ilustração* de um tipo de conhecimento”. *Ibidem*, p. 121, grifos meus. “To use an extreme formulation, in this tradition the object of anthropology could not have gained scientific status until and unless it underwent a double visual fixation, as perceptual image and as illustration of a kind of knowledge”.

história e da literatura oitocentistas. A despeito da evidente repetição e citação de modelos e valores antigos, Valdeci de Araujo procura apontar que essas referências já se encontrariam esvaziadas e, portanto, seriam pouco relevantes para a compreensão das operações intelectuais modernas no período. A expressão *historia magistra vitae*, por exemplo, deveria ser concebida não como aplicação de um modelo antigo, mas a partir de diferentes categorias como ressignificação, inércia, politização e restauração, que indicariam a complexidade e a multiplicidade de significados decorrentes de seu emprego.²⁴¹ Algo semelhante, acredito, parece ocorrer com os modos de *ver* e *fazer ver*, derivados dos *topoi* do *ut pictura poesis/historia* antigos: embora as expressões não apareçam de maneira explícita, variações destes registros que incluem as aproximações de escritores e historiadores com pintores, são bastante frequentes neste momento. Estas construções e citações merecem consideração, na medida em que elas sinalizam operações e soluções ainda válidas e reatualizam procedimentos e modos na época moderna.

Para além da sugestão da permanência de expressões e construções – embora isso não signifique imutabilidade – dos *topoi* e modos sugeridos até aqui, o ponto mais relevante parece ser a diferença de *experiência* produzida pelo seu emprego em épocas e configurações diferentes. Assim, como assevera Reinhart Koselleck, a continuidade linguística pode dissimular uma diferença de experiência. O historiador alemão, ao analisar o processo de secularização em períodos históricos diferentes oferece uma leitura a ser seguida. Segundo ele, há duas noções da manifestação da aceleração do tempo que, embora formalmente semelhantes do ponto de vista linguístico, estão distantes quase quinze séculos. A questão é saber se a semelhança linguística entre as formulações remete a um vínculo entre elas.²⁴² A secularização moderna se desvincula da herança religiosa e substitui os desígnios de Deus pela ação do homem; no entanto, é possível dizer que elementos cristãos – ainda que indiretamente – continuam a dirigi-la, ao menos no que diz respeito à permanência de um fim específico e pré-determinado,

²⁴¹ ARAUJO, Valdeci Lopes de. “Sobre a permanência da expressão *historia magistra vitae* no século XIX brasileiro”. In: NICOLAZZI, Fernando; MOLLO, Helena; ARAUJO, Valdeci L. (orgs.). *Aprender com a história? : o passado e o futuro de uma questão*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, pp. 141-145.

²⁴² KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014, pp. 165-167.

isto é, de um *télos*.²⁴³ De forma análoga, cabe indagar se a noção de *ut pictura história* é equivalente, em termos de experiência, à versão moderna de *pintura da história*, tal como expressa nos textos prescritivos de historiadores franceses do século XIX.

Seguramente não há equivalência, pois, o investimento pictórico moderno implica diferentes expectativas e experiências, envolve métodos e abordagens novos e a apreensão e representação de temáticas inéditas, como aquelas relativas à nacionalidade e à paisagem – conforme afirmado por Kadish e Simmel. Dito isso, creio que ainda seja válido empreender uma comparação entre os modos antigos e modernos no que concerne à construção de uma escrita visual. Afinal, mesmo reconhecendo que a *máxima da experiência*, para utilizar o termo de Koselleck, não seja semelhante, é possível elencar algumas proximidades entre os *modos de ver e fazer ver* dos Antigos e dos Modernos. Ao refletir acerca dos contatos e trocas entre a Antiguidade e a Modernidade, Sérgio Alcides aponta que “trata-se de uma questão de apropriação, pela cultura letrada, de um instrumental antigo, a ser manejado diante de problemas novos”.²⁴⁴ O pesquisador acrescenta que o legado antigo será retrabalhado, na época moderna, ao menos até a eclosão do Romantismo, momento no qual se elabora um novo código retórico.²⁴⁵ Este novo código, a partir do século XIX, ainda opera, creio, com os *modos de ver e fazer ver*, incorporando-os de maneira original para retratar uma nacionalidade em processo de construção e a paisagem associada a ela.

É possível destacar, dentre as apropriações modernas do instrumental antigo, três aspectos principais. O elemento inicial e, talvez o mais contundente, reside na proximidade entre o *ut pictura poesis/historia* e a *cor local*, pois ambos provêm da mesma fonte: a pintura. Como foi apresentado anteriormente, a relação, em seu princípio, diz respeito aos contatos entre *cor* e *palavra*, estabelecidos de modo mais sistemático a partir da noção de *ut pictura poesis*. Embora essa relação possa adquirir diferentes sentidos ou significados – como em Luciano de Samósata que, por exemplo, recorre à *cor* para advogar a coesão da narrativa – é possível sugerir que o *topos* produziu uma variação, a noção de *ut pictura historia*. Apesar deste modo de pensar a escrita da história não ser único

²⁴³ KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo, op. cit.*, pp. 176-180.

²⁴⁴ ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas, 1753-1773*. São Paulo: Editora Hucitec, 2003, p. 134.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 153.

ou homogêneo, ele pode ser identificado largamente nas escritas da história dos séculos XVII e XVIII. Nesse momento, a narrativa é pensada metaforicamente como produtora de imagens e, desta maneira, é aproximada da elaboração pictórica. Ademais, mesmo o texto escrito pode ser “lido” de maneira visual, na medida em que os conceitos são concebidos como imagens. Conforme demonstra Jacqueline Lichtenstein, no século XVII, o discurso deve produzir imagem: “Toda a teoria clássica da representação exprime-se nesta exigência imposta à linguagem: produzir efeitos análogos aos da imagem.” E a autora completa: “Se a escrita submete-se às condições da palavra, a palavra é julgada segundo os critérios da pintura. Se pensar é falar, falar é pintar e a única escrita razoável é, portanto, a que possui a vivacidade da palavra e as qualidades representativas da pintura”.²⁴⁶ Desta perspectiva, narrativa e pintura são dois tipos de arte, dois gêneros específicos, que contêm elementos em comum e se alimentam de forma mútua.

No século XIX, a *cor local* parece ainda ser o elemento de fusão entre a narrativa textual e a pintura. No contexto francês, como descrito, é possível encontrar inúmeras referências que reatualizam a concepção da história como pintura ou do historiador como pintor. De forma análoga, a escrita literária é vinculada ao gênero pictural, na medida em que é capaz de oferecer “quadros” ou “pinturas” de determinadas cenas ou paisagens. Estas analogias com a pintura, acredito, fazem parte do universo da *cor local*, inserto, neste momento, em um idioma mais amplo que poderia ser definido como *retórica pictórica*. Dotado de uma expressão visual, o recurso procura resgatar continuamente sua origem pictural. Assim, a *cor local*, ao ser empregada e reivindicada na narrativa – tal como se percebe nas prescrições de historiadores e literatos nos contextos francês e brasileiro oitocentista – já carrega este lastro pictórico. Destarte, na Modernidade, o recurso da *cor local* elabora a correspondência entre história, literatura e pintura, assim como faziam, na Antiguidade, os *topoi ut pictura poesis/historia*. A origem pictórica da *cor local* e a reatualização destes *topoi*, são modos, enfim, de desenvolver o efeito visual da narrativa.

Este *efeito* ou anseio já expressa o segundo elemento que marca a proximidade. Tanto o modo antigo, expresso por estes *topoi*, quanto o modo

²⁴⁶ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 38.

moderno, representado pela *cor local*, buscam, mesmo que em graus distintos, tornar o relato visível ao leitor. A distinção de graus se evidencia, por exemplo, ao se considerar a disponibilidade de meios e recursos identificáveis entre os antigos para *fazer ver*, como a *sunopsis*, a *enargeia*, a *écfrase*, ou ao se apontar as diferenças relativas aos valores e qualidades atribuídas às narrativas durante os séculos XVII e XVIII. Nesta perspectiva, é possível ler uma pintura e ver um texto. Assim, há um uso mais amplo de expedientes, como figuras, hipotiposes e metáforas, que procuram conformar esta intenção visual. O uso da *cor local*, a partir do século XIX, parece atuar de maneira análoga, na medida em que o dispositivo é associado a uma narrativa vívida, composta por elementos que asseguram a atenção e o interesse do leitor, além de estar associada ou vinculada à pintura e ao romance. De qualquer maneira, a *cor local* atua como um elemento vivificador do texto e “presentificador” do passado, características que asseguram a visibilidade da narrativa, seja em textos de ordem factual, seja em textos de ordem ficcional. Além disso, um dos elementos de visualização *pelo texto* diz respeito à visualização *no texto*: refiro-me aqui à *autópsia*, o terceiro aspecto que permite considerar uma reapropriação, ainda que relativa, entre Antigos e Modernos.

A *autópsia*, na Antiguidade, implica a visão direta, pressupõe a visualidade que atesta a si mesma e, desta maneira, oferece uma pintura legítima e abalizada. Mas a visão não pode alcançar todos os eventos, a multiplicidade de tempos. Então, recorre-se a visões alheias, testemunhas que viram ou presenciaram fatos que se encontram fora do alcance, na curva do tempo e do espaço. A recorrência a estes “outros olhos” é parte da construção dos personagens e este subsídio confere maior visibilidade à narrativa. Quem vê, agora, mesmo que indiretamente, é o leitor. Se a visão direta do narrador engendra a visão no leitor, a *autópsia*, todavia, não é sua condição. A impossibilidade de ver do narrador não impede a possibilidade de ver do leitor. Eis o que pode ser entendido por *autópsia vicária*. Mas há continuidades entre antigos e modernos neste ponto?²⁴⁷ Luciano de Samósata advogava a ideia do historiador como um

²⁴⁷ Ao propor esta questão, Guido Schepens considera que é necessário estabelecer uma distinção entre a *autópsia dos fatos*, praticada pelos antigos, e a *autópsia das fontes*, característica dos modernos. SCHEPENS, Guido. *L'Autopsie dans la méthode des historiens grecs du Vème siècle avant J.-C.* Brussels: Koninklijke Academie, 1980, p. 4. A diferença é útil para apontar os limites de cada prática, contudo, não parece ser capaz de abarcar o amplo espectro relacionado aos

homem de ação, que vê, visita e opina, enquanto Barante demandava que o historiador se abstinhasse da narrativa. No entanto, este ausentar-se não é completo. O próprio historiador francês reivindicava uma história construída para os olhos, uma pintura que colocasse os eventos diante da visão dos leitores. Sua opção pelo apagamento do historiador refere-se, antes, a sua voz: a tarefa de refletir e emitir comentários cabe agora apenas ao leitor. Thierry, por sua vez, acentua a dependência entre história e visão: sua cegueira resultou no abandono do seu ofício. E Chateaubriand, recuperando os valores antigos, vinculava, na esteira de Luciano de Samósata, o historiador ao viajante. Assim, mesmo que a elisão do historiador fosse reivindicada no emprego da *cor local*, é possível dizer que ela jamais era integral: nas “escolas históricas” acima mencionadas, restam *olhos que veem* e, sobretudo, são capazes de, pela narrativa, *fazer ver*.

A hipótese de que a *cor local* expressa o anseio de ordem visual na narrativa, contudo, não repousa somente na sugestão da reapropriação dos Antigos pelos Modernos. Com efeito, é certo que a escrita imagética é um fenômeno mais amplo do que o dispositivo narrativo. No entanto, a *cor local* parece concentrar diversas práticas e recursos visualizantes em voga no século XIX – momento no qual alcança sua acepção mais ampla. Acredito que os verbetes da *Encyclopédia* e de dicionários e obras de referência dos séculos XVIII e XIX – nos quais as experiências antigas assumem novas posturas e linguagens – permitam sugerir que o dispositivo da *cor local* é uma manifestação da antiga relação entre *cor* e *palavra* e parte importante desta produção de caráter visual. É possível identificar, neste momento, o início da transição da *cor local*, que deixa de ser um dispositivo exclusivamente pictórico, para tornar-se, também, um recurso textual narrativo. Desde suas primeiras manifestações até sua maior difusão nas primeiras décadas do século XIX, a *cor local* comporta e reatualiza, como dito, algumas das prerrogativas difundidas na Antiguidade, como a *sunopsis* e a *enargeia*, e apreende antigos *topoi*, como o *ut pictura historia* e o *ut pictura poesis*.

O mecanismo da *cor local*, enfim, participa do anseio de ordem visual e encerra, em seu seio, a partir de uma reapropriação, algumas das prerrogativas e

diferentes empregos da *autópsia*. Isso porque, apenas para citar um único exemplo, muitas vezes, a *autópsia* moderna está ligada à *visualização dos locais* nos quais os eventos ocorreram, mesmo após o acontecimento dos fatos. A questão acerca das diferenças entre Antigos e Modernos merece, creio, maior desenvolvimento. Nesta tese, contudo, procuro priorizar as correspondências entre os dois empregos da *autópsia*.

soluções encontradas pelos antigos para *ver, expressar a visão e fazer ver* em termos narrativos. É fundamental, todavia, evitar uma hipertrofia na consideração do recurso, tanto na análise efetuada neste estudo, quanto no seu emprego a partir do século XIX. A maneira encontrada para evitar sua apreensão desmesurada, reafirmo, considera a identificação de um idioma restrito, a *retórica pictórica*. Este vocabulário contém a *cor local* e oferece uma alternativa para mapeá-la no fluxo narrativo. Não obstante, é evidente que o léxico da *retórica pictórica* é mais amplo que o próprio objeto. Assim, é necessário considerar, por um lado, a limitação do objeto imposta pelo *idioma* que a contém, e, por outro, a ênfase temática expressa nesta tese, ou seja, os esforços de composição do espaço e delimitação do tempo nas obras de Alencar e Euclides.

Em relação ao seu emprego disseminado, durante o século XIX e na abertura do século XX, é importante inserir a *cor local* numa cultura mais ampla, também de ordem visual, que envolve recursos narrativos, mas igualmente ópticos, como se verifica pela difusão de panoramas, dioramas, fotografias e muitos outros aparatos e instrumentos. Trata-se de um período no qual os textos de caráter ficcional foram já caracterizados como *literatura panorâmica* (Benjamin) ou *literatura de imagens* (Kadish), um momento no qual os textos com ênfase factual, ao dialogar com as formas visuais em voga, lograram construir, por exemplo, um *passado espetacular* (Samuels), isto é, um tempo prévio passível de ser visto. Este fenômeno não se restringe à língua francesa: ele também é verificável na produção historiográfica alemã (Maurer) e em textos ficcionais e factuais no contexto brasileiro (Süssekind). A assimilação dos aparatos técnicos, entre eles instrumentos ópticos, foi diversa: enquanto Alencar prometeu uma fotografia da sociedade carioca em *Sonhos d'ouro*, Euclides, o jornalista-viajante, rumou para o sertão baiano com uma câmera fotográfica portátil. Suas imagens, veremos, são radicalmente opostas.

2. A cor local em *Sonhos d'ouro*: o olhar e a pintura da sociedade brasileira

*Eis verdadeiramente o meo plano; assim não extranhe se algumas vezes me arrogo o titulo pomposo de historiador; uso desta palavra, como quem diria, simples e fiel narrador daquilo que leo e ouvio.*¹

Em 1872, José de Alencar publica o romance intitulado *Sonhos d'ouro*. A obra está longe de ser sua principal produção, contudo, é precedida pelo ensaio *Benção paterna*, no qual o escritor reflete sobre a literatura nacional, analisa e classifica seus próprios escritos, e responde a muitas críticas que lhe eram endereçadas. Esse texto introdutório é um documento importante para a compreensão da obra alencariana, seus objetivos e anseios, e para o entendimento da literatura nacional do período. Como sugere Valeria De Marco, neste prefácio “o olhar do autor delineia sua obra como um painel da geografia e da História do Brasil”.² Além disso, no texto, o escritor ainda busca advertir e aconselhar seu novo *livrinho*, como ele mesmo o define, frente às censuras que, espera, lhe deverão advir.

A primeira crítica diz respeito ao “peso” do livro, isto é, ao seu limitado tamanho. A segunda – que pretendo abordar com mais vagar – refere-se à nacionalidade da obra, ou, como o autor denomina, à *cor* do romance.³ Alencar argumenta: “Quanto ao segundo defeito que te hão de notar, de ires um tanto *desbotado do matiz brasileiro, sem aquêlê picante sabor da terra*: provém isso de uma completa ilusão dos críticos a respeito da literatura nacional”.⁴ O próprio

¹ ALENCAR, José de. “O Rio de Janeiro”. In: FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977, p. 111. Alencar, no excerto, se refere ao já citado projeto de escrita da história da cidade do Rio de Janeiro, a ser publicado em textos curtos em jornais, que, contudo, malogrou. Todas as epígrafes desse capítulo são retiradas desse mesmo artigo. Não se trata de vincular esse projeto inconcluso a *Sonhos d'ouro*, principal documento do atual capítulo, mas apenas de evidenciar o vocabulário empregado pelo escritor cearense quando se refere à escrita da história e de demonstrar a valorização do fazer historiográfico presente em sua produção.

² DE MARCO, Valeria. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993, p. 15.

³ ALENCAR, José de. “Sonhos d'ouro”: In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, volume I, 1959, p. 694.

⁴ *Ibidem*, p. 696, grifos meus.

escritor aprofunda sua resposta e expõe o motivo do possível equívoco: a crítica poderá considerar sua obra *desbotada* porque o autor incorporou elementos exógenos e estrangeiros ao solo nacional, ou seja, *tons* alheios à *cor local*. No entanto, Alencar advoga que essa mescla é necessária porque a própria sociedade enfrenta um processo de modificação, cujo motivo é justamente o elemento externo.⁵ A transformação da sociedade, forçosamente, altera o matiz da *cor local*. Nas suas palavras:

Palhêta, onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados, tal é a nossa sociedade atualmente. Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vêzes embebendo-se dêle, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidade adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e a francesa, que todos flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n'alma da pátria adotiva e formar a nova e grande nacionalidade brasileira.⁶

A obra em questão, *Sonhos d'ouro*, seria – e aqui recupero a organização retrospectiva proposta pelo próprio Alencar no prefácio – uma ilustração desse embate entre o espírito conterrâneo e o influxo estrangeiro.⁷ Este enfrentamento ocorre em todos os âmbitos da sociedade, o que inclui os costumes, a língua, a expressão, entre outros elementos. O escritor cearense situa o presente texto como pertencente à terceira fase da literatura nacional – após os estágios primitivo ou aborígene e histórico – em companhia de outras produções suas como *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *A pata da gazela* (1870). Esse terceiro estágio, que caracteriza ainda a infância literária nacional, encontra-se em vigência no momento da publicação de *Sonhos d'ouro*. Esta etapa seria constituída por dois núcleos diversos: um abarcaria obras que resguardam, no presente, elementos do passado, como em *O tronco do Ipê* (1871), *Til* (1871) e *O Gaúcho* (1870);

⁵ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 698.

⁶ *Ibidem*, pp. 698-699. A afirmação acerca da transformação pode soar como uma obviedade, contudo, não deve ser vista dessa forma. A percepção da alteração é uma expressão eminentemente moderna e implica uma determinada inscrição do autor e de sua obra no século XIX. É isso, aliás, que concede historicidade à obra alencariana. De acordo com Koselleck, enfim, a temporalização (da história) é uma das características da modernidade. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006, p. 23. Alencar expressa a percepção da aceleração do tempo em diversos momentos do prefácio. Em um deles, ao explicar a razão da brevidade do texto, assevera: “Em um tempo em que não mais se pode ler, pois o ímpeto da vida mal consente folhear o livro, que à noite deixou de ser novidade e caiu da voga; no meio desse turbilhão que nos arrasta, que vinha fazer uma obra séria e refletida?”. ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 694.

⁷ *Ibidem*, p. 699.

enquanto o outro versaria sobre o embate contemporâneo entre o caráter nacional e os contatos adventícios, do qual fariam parte os textos anteriormente mencionados. Uma questão, portanto, parece válida e serve de guia para este capítulo: como Alencar obtém, após esta mescla de tons diferentes, a *cor local*? Considerando que o mecanismo narrativo jamais abandona a dimensão visual que lhe era inerente, a indagação pode receber outra formatação: *como* Alencar formula a imagem figurada, por meio do romance, que se associa à *cor local* na obra *Sonhos d'ouro*?⁸

O romance em questão é uma obra de ficção que busca, contudo, representar, de maneira *realista* – e, no limite, *histórica* – um período de transformação da sociedade brasileira na segunda metade do século XIX. Esta correção ou zelo historiográfico alencariano pode, inclusive, ser encontrado nos seus romances que tratam dos costumes e mitos indígenas. Na advertência que precede *Ubirajara*, por exemplo, lê-se:

Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa. É indispensável sobretudo escoimar os fatos comprovados, das fábulas a que serviam de mote, e das apreciações a que os sujeitavam espíritos acanhados, por demais imbuídos de uma intolerância ríspida.⁹

Para De Marco, pesquisadora da produção do escritor cearense, “o projeto de criação do romance nacional de Alencar está orientado por seu objetivo de escrever a História presente e passada do Brasil, na linguagem que lhe oferecia o Romantismo”.¹⁰ Nesse sentido, creio ser possível abordar *Sonhos d'ouro*, a partir do arranjo conceitual de Ricoeur e Calame, considerando-o como um exemplo de *historicização de uma obra de ficção*. O emprego dos termos *realismo* e *historicismo* requer, de imediato, a abertura de parênteses. Erich Auerbach

⁸ Alencar parece partilhar do mesmo anseio expresso por Jean-Baptiste Debret algumas décadas antes: retratar a sociedade brasileira. Segundo Jacques Leenhardt, no seu estudo sobre o pintor francês: “Poder-se-ia dizer que a perspectiva do desenhista etnógrafo é preservar a memória de uma civilização a caminho de desaparecer quando a tarefa do desenhista historiador consiste, no enquanto, em mostrar como os povos e as culturas se articulam [...] para formar uma nação”. LEENHARDT, Jacques. “Do documento naturalista ao documento social: Jean-Baptiste Debret e os pintores viajantes”. In: RAMOS, Alcides; PATRIOTA, Rosângela; e PESAVENTO, Sandra (orgs.). *Imagens na história*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 46. Sob essa perspectiva – e neste capítulo procuro sugerir algo semelhante – Alencar poderia ser concebido como um, parafraseando Leenhardt, *historiador desenhista*.

⁹ ALENCAR, José de. “Ubirajara”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, volume III, 1958, p. 327.

¹⁰ DE MARCO, Valeria. *A perda das ilusões, op. cit.*, p. 16.

demonstra justamente a conexão entre, por um lado, o *historicismo* e, por outro, a noção de *realismo*: o primeiro é responsável pela criação do fundamento estético necessário ao segundo.¹¹ O historicismo, surgido na segunda metade do século XVIII, advogava que as épocas e sociedades possuíam características próprias e, portanto, precisavam ser avaliadas de acordo com valores específicos. Estes valores, todavia, não eram apenas atribuíveis ao passado, mas igualmente ao presente e à atualidade, “de tal forma que também ela [a atualidade] apareça como sendo incomparavelmente peculiar”, movimentada – acrescenta Auerbach – “por forças internas e em constante desenvolvimento; quer dizer, como um pedaço da história, cujas profundezas quotidianas e cuja estrutura interna de conjunto se tornam interessantes, tanto no seu surgimento, quanto na sua direção evolutiva”.¹² Dessa perspectiva, mesmo a reflexão acerca do presente, isto é, a representação das alterações e influxos do cotidiano do Rio de Janeiro pode assumir o caráter de uma abordagem *historicista e realista*.¹³

Para isso, a *cor local* se revela, acredito, um recurso de grande importância e dinamicidade, pois se propõe a ser um meio para apreender esse momento específico de transformação e, além disso, permite evocar, como mencionado, a dimensão visual da narrativa. Esse capítulo aborda justamente esse aspecto e procura fazê-lo a partir de cinco etapas. No primeiro momento, pretendo resgatar o argumento de Orhan Pamuk sobre os dois tipos de inteligência que podem ser desenvolvidos pelos escritores no romance moderno: *verbal* e *visual*. Seu argumento tem por base as reflexões de Friedrich Schiller sobre a elaboração poética e a importância da dimensão estética para a formação do homem. Procuo, então, no segundo passo, reconstituir as teses schillerianas que servem aqui como chave de leitura para a reflexão acerca dos modos de composição em Alencar. Em

¹¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 386.

¹² *Ibidem*, p. 386.

¹³ E o termo *realista* pode ser igualmente concebido como uma espécie de sinônimo da expressão *descritivo*. Svetlana Alpers sugere essa aproximação: “‘Descritivo’ é, de fato, um modo de caracterizar muitos dos trabalhos que estamos acostumados a qualificar de realistas – entre os quais se inclui [...] o modo pictórico das fotografias”. ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 30. Por outro lado, Margaret Cohen sugere que o romance realista é um exemplo nobre de um gênero mais amplo que se denomina, a partir de Walter Benjamin, *literatura panorâmica*. COHEN, Margaret. “A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 320. Com isso, não quero afirmar que a obra de Alencar possa ser concebida como uma ilustração deste tipo de produção textual, contudo, é importante mencionar que algumas semelhanças entre o texto alencariano e o gênero são perceptíveis, como, por exemplo, a valorização da visualidade. *Ibidem*, p. 318.

seguida, a partir das contribuições de Marilena Chauí e Jonathan Crary, tento resgatar a origem filosófica da dimensão visual. Sublinhar a dimensão imagética da escrita alencariana pressupõe, creio, considerar a dimensão do *olhar* do sujeito no seu texto. Ainda neste terceiro momento, almejo, enfim, reconstituir o modo como José de Alencar vê e expressa a visão, sobretudo quando direcionada à *paisagem*, na sua obra de 1872. O elemento paisagístico, por sua vez, está dotado de uma história e requer aprofundamento. Assim, no quarto momento, intento mostrar como alguns dos possíveis *mestres da arte*, durante o século XIX, demandaram a *cor local* e, com isso, ajudaram a construir uma *forma* e um *conteúdo* específicos para o recurso, ou seja, trata-se de sugerir como a *cor* se tornou um objeto presente e necessário na produção narrativa desse período e como ela contribuiu para conformar uma determinada *paisagem*. Na última etapa, finalmente, tento responder de forma direta ao questionamento sugerido anteriormente: quais são as estratégias que o escritor cearense emprega para construir uma *imagem* da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX?

1. A visibilidade no romance moderno

Dar a cada um dos antigos edificios da cidade a sua chronica, fazendo-os viver no futuro senão pela sua bellesa material, ao menos pelas tradicções que encerrão; dramatisar a historia descrevendo a scena onde se passarão os factos mais importantes, e apresentando ao vivo os seus personagens e a sua decoraçào – eis como comprehendia o livro que tencionava escrever.¹⁴

Como mencionado na introdução deste trabalho, Ricoeur sugere que a *refiguração* das escritas ficcional e histórica enseja um desdobramento referente à dimensão dupla da narrativa: *legibilidade* e *visualidade*. Segundo o autor, é necessário reconhecer que as narrativas permitem não só entender, mas também ver.¹⁵ Ora, a dimensão *icônica* da narrativa é um dos temas centrais da recente reflexão de Orhan Pamuk sobre o romance moderno. Para o escritor turco, é

¹⁴ ALENCAR, José de. “O Rio de Janeiro”, *op. cit.*, p. 110.

¹⁵ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007, p. 276.

possível identificar dois tipos de *imaginação* quando se lê ou se escreve um romance: *visual* ou *verbal*. Alguns autores dirigem-se à *inteligência verbal*, enquanto outros apelam para a *dimensão visual* na elaboração de suas obras. Embora nenhum escritor possa ser situado exclusivamente num destes pólos, é possível empregar estas categorias para dividi-los.¹⁶ E o próprio Pamuk não hesita em eleger a face mais relevante:

Eis uma de minhas opiniões mais arraigadas: o romance é, essencialmente, uma ficção literária visual. Exerce sua influência sobre nós dirigindo-se, principalmente, a nossa inteligência visual – a nossa capacidade de ver as coisas com os olhos da mente e de transformar palavras em quadros mentais.¹⁷

A força do romance reside justamente no fato de que ele é capaz de explorar o sentido mais importante na concepção de Pamuk. O escritor turco pode ser considerado, nesse ponto, como um adepto moderno e inventivo do preceito estabelecido por Horácio, tal como anteriormente comentado, do *ut pictura poesis*, ou seja, a correspondência entre pintura e poesia. Nas suas palavras: “Escrever um romance equivale a pintar com palavras, e ler um romance equivale a visualizar imagens por meio das palavras de outra pessoa”.¹⁸ Ora, como demonstrado no capítulo inicial, esse procedimento era expresso, na reflexão antiga sobre a retórica, por meio da *écfrase*.¹⁹ Pamuk preocupa-se em fornecer uma significação moderna para este antigo recurso: trata-se de uma forma de “*descrever* uma coisa através de palavras para uso de quem não a viu”.²⁰

¹⁶ PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 68.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 68-69.

¹⁸ *Ibidem* p. 68.

¹⁹ Em artigo recente, Eduardo Sinkevisque abordou o emprego do recurso *ecfrásico* nas narrativas históricas do século XVII. A despeito da distância entre uma cultura na qual a escrita da história encontrava-se submetida a preceitos retórico-poéticos e a cultura literária e historiográfica moderna, é possível identificar pontos de contato entre elas. O autor conclui o artigo da seguinte forma: “Sua finalidade [da história seiscentista] é a de fazer ver para saber fazer, ensinar a fazer para comover e mover o leitor/ouvinte/espectador e não apenas fornecer informações fatuais”. SINKEVISQUE, E. “Usos da *écfrase* no gênero histórico seiscentista”. *História da historiografia*, Ouro Preto, n. 12, 2013, p. 60.

²⁰ PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e sentimental*, *op. cit.*, p. 75, grifo meu. Franco Moretti procura estabelecer uma diferença entre a *écfrase* antiga e a descrição no romance moderno: enquanto aquela era reservada para objetos específicos e excepcionais, esta se endereça para objetos valiosos, mas cotidianos. MORETTI, Franco. *The bourgeois: between literature and history*. London; Ney York: Verso, 2013, p. 64. Aliás, no desenvolvimento de seu argumento, Moretti sugere que as descrições se tornam mais amplas e mais precisas gerando uma dicotomia entre produtividade, por um lado, e, por outro, significação. Dito de outro modo: o excesso descritivo acarreta a perda de sentido nos romances do período oitocentista. *Ibidem*, pp. 65-66.

Se a escritura do romance permite pintar com palavras, é possível estabelecer uma equiparação entre o romancista e o pintor. O escritor turco, um antigo pintor amador, procura inclusive demonstrar que mesmo autores modernos, tais como Henry James e Marcel Proust, partilharam de um apreço consumado pela pintura.²¹ Eis uma alternativa possível para a ilustração das relações entre pintura e romance: salientar o olhar de romancistas que se concebem, no seu ofício, como pintores. Todavia, é possível sugerir a mesma relação a partir de outro ângulo de abordagem, adotando, pois, um caminho diverso: refiro-me ao *procedimento descritivo*. Para isso, é válido consultar as conclusões de Michael Baxandall em *Padrões de intenção*. O historiador da arte procurou refletir sobre o seu ofício e determinar qual a natureza da tarefa daquele que busca compreender uma pintura ou um quadro. A conclusão obtida é bastante sintética:

Quando queremos explicar um quadro, no sentido de revelar suas causas históricas, o que de fato explicamos não é tanto o quadro em si quanto uma representação que temos dele mediada por uma *descrição* parcialmente interpretativa. *Essa descrição é pouco ordenada e vívida.*²²

Ao se dedicar a seu objeto, o historiador da arte não explica o quadro, mas antes sua percepção sobre a obra, a representação elaborada a partir de sua leitura. E essa “avaliação”, esse esforço representacional, adquire um formato específico: *descritivo*. Se aproximarmos as conclusões do escritor Pamuk e do historiador Baxandall sobre seus objetos de estudo, veremos que surge um resultado afim: o *procedimento descritivo* é tanto a maneira para *elaborar* uma pintura num romance, quanto a maneira de *ler* uma pintura numa análise histórico-crítica. Além disso, mais uma vez, a “apresentação” desse processo recorre ao vocabulário antes conhecido como *enargeia*, isto é, a descrição que requer vivacidade. Os argumentos de Pamuk e Baxandall sugerem, pois, a reapropriação de valores e elementos antigos tanto na composição de textos de ordem ficcional, quanto na análise de textos de ordem factual modernos.

Este resultado, todavia, não deve ser abordado de forma absoluta. Os dois analistas destacam as limitações da *operação descritiva*. Para Pamuk, se as tarefas

Essa relação inversa entre descrição e significação já havia sido mencionada, não obstante, por Luciano de Samósata no seu texto prescritivo sobre a escrita da história.

²¹ PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e sentimental*, op. cit., pp. 82-83.

²² BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 43, grifos meus.

do romance e da pintura podem ser aproximadas, os *efeitos* não podem ser confundidos. Afinal, a pintura evoca um momento congelado, enquanto o romance produz um amontoado de momentos imóveis que se somam e, somente assim, formam um espaço, uma imagem.²³ Baxandall concorda: “há uma óbvia incompatibilidade formal entre o ritmo com que percorremos um quadro com o olhar e o ritmo com que organizamos palavras e conceitos”.²⁴ Além disso, a descrição jamais poderá apreender a totalidade do quadro porque, além de não ser capaz de expressar a complexidade visual do objeto, é ainda uma percepção específica de um determinado observador.²⁵

Em realidade, ambos os autores parecem operar com as distinções que marcaram as aproximações e os afastamentos entre pintura (relacionada ao espaço) e poesia (ligada ao tempo) e que constituíram o fundamento para o *ut pictura poesis*. Seligmann-Silva lembra, na introdução à obra de Lessing, que a competição (*paragone*) só pode existir quando se acredita nas semelhanças entre estes dois tipos de arte.²⁶ Mesmo assim, a partir do Renascimento, já se elabora uma distinção não apenas entre estes dois gêneros artísticos e suas implicações, mas igualmente entre poesia e prosa. Para Lessing, por exemplo, a poesia é dotada de uma linguagem superior exatamente porque é capaz de contemplar todos os recursos da prosa.²⁷ O poético, todavia, perde a primazia com a ascensão do romance no final do século XVIII – alteração esta que permite a Pamuk adotar a caracterização schilleriana, originalmente voltada ao fazer poético, para pensar a escrita do romance.

Um conceito fundamental para Pamuk é a noção de *paisagem*. Não se trata da mesma paisagem discutida no capítulo anterior, no entanto, ambas possuem em comum o vínculo com uma escrita de ordem visual. Trata-se de uma categoria espacial e, no limite, visual, que é composta por tudo o que é visível no romance, ensejando a visão do leitor.²⁸ Esse acúmulo de objetos e componentes visuais permite tecer uma aproximação suplementar entre os romances e os museus que será igualmente relevante para a leitura da obra alencariana – na medida em que,

²³ PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e sentimental*, op. cit., p. 72.

²⁴ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*, op. cit., p. 34.

²⁵ *Ibidem*, p. 36.

²⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/intradição. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia, com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998, p. 10.

²⁷ *Ibidem*, p. 52.

²⁸ PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e sentimental*, op. cit., p. 78.

como mencionado, o escritor cearense almeja selecionar e expor, como um curador, costumes, práticas e modos de falar da sociedade contemporânea. Para o escritor turco, a inserção de objetos na narrativa, como quadros, fotografias e roupas, é uma forma de conferir autenticidade ao relato.²⁹ Essa característica parece uma herança da *literatura panorâmica* francesa oitocentista. Margaret Cohen, a partir da categoria benjaminiana, também aponta a presença dessa dimensão arquivística no gênero: “A atenção dedicada a detalhes exteriores, materiais, sobretudo visíveis (objetos, roupas, aparência física, alimentos, gestos, o clima, o modo de falar), franqueia ao leitor acesso vívido à materialidade sensorial da realidade parisiense da época”.³⁰ Para citar apenas um desses objetos expostos no museu concebido por Alencar, é válido recuperar uma prática comum, já apontada por Antonio Candido, nas obras do escritor: a reprodução do modo de trajar dos personagens.³¹ Logo na abertura de *Sonhos d’ouro*, o narrador descreve a vestimenta de uma das principais personagens femininas, Guida:

Um roupão de cachemira verde-escura, debruado a cairel de sêda preta, com abotoadura de aço, moldava um talhe esbelto, que parecia talhado em mármore, tal era a correção das linhas e a harmonia dos contornos. O gracioso chapéu de castor côm de pérola, em vez de cobrir-lhe a cabeça gentil, pousava como um pombo na rica madeixa negra, que lhe descia caprichosamente pelo pescoço em opulentas cascatas.// Calçava luvas de camurça amarela, cujo longo canhão afunilado cobria-lhe uma parte do braço, mas deixava admirar o pulso delicado, cingido por um punho de cambraia lisa, igual ao colarinho rebatido sôbre a gola do roupão.³²

A visualidade então se evidencia. A apresentação da personagem, ou de sua vestimenta, reforça a visibilidade da narrativa, tal como havia sugerido Ricoeur. Não obstante, como se percebe inclusive pela afirmação de Cohen, o museu não abriga apenas componentes materiais; ele é capaz também de incorporar objetos imateriais, como, por exemplo, a linguagem, o modo de falar e o emprego de expressões características. Pamuk concorda: “Assim como o museu preserva objetos, o romance preserva as nuances, os tons e as cores da linguagem, expressando em termos coloquiais pensamentos comuns das pessoas e a maneira

²⁹ PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e sentimental*, *op. cit.*, p. 90.

³⁰ COHEN, Margaret. “A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos”, *op. cit.*, p. 321.

³¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, v. 2, 2000, p. 211. Segundo Candido, Alencar tem “um golpe de vista infalível para o detalhe expressivo”, que se percebe sobretudo na atenção em relação à moda feminina.

³² ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, pp. 710-711.

aleatória como a mente salta de um tópico a outro”.³³ Essa imaterialidade, além da linguagem, inclui também emoções que podem ser compartilhadas por personagens do romance e por leitores. Pamuk define esse componente como *experiência sensorial*.³⁴ Ao tomar conhecimento das sensações, gostos e experiências vividas pelos personagens, o leitor tende a compará-las com suas próprias sensações e é desse cotejo que nasce a avaliação acerca da qualidade do romancista. Essa comparação incessante demonstra que o processo de leitura é ativo. Somente com essa partilha é que o romance se completa.

O sentimento, seja do leitor, seja do escritor, é algo, aliás, que não pode ser desconsiderado. A partir disso, é possível expor a tese principal de Pamuk que justifica o título de sua obra: há somente dois tipos de romancistas, aqueles que escrevem de forma espontânea, isto é, pouco atentam para os artifícios narrativos, e aqueles que os valorizam e se interrogam sobre seus efeitos e consequências. Cada um destes tipos – duplicidade extensível também para a caracterização dos leitores – recebe uma denominação: o primeiro pode ser agrupado sob o título de *ingênuo*, enquanto o último pode ser definido como *sentimental-reflexivo*.³⁵ Em princípio, é notável essa aproximação entre uma disposição *sentimental* e uma postura *reflexiva*: são termos que resistem a qualquer amálgama, pois, de modo geral, acredita-se que reflexão decorre do intelecto, enquanto o sentimento deriva dos sentidos. Dessa maneira, ambos, *reflexão* e *sentimento*, conduziriam a conhecimentos e resultados diversos. No entanto, a aproximação se efetiva porque, para Pamuk, o romance é justamente o espaço que possibilita desenvolver pensamentos e crenças contraditórios. Nas suas palavras:

Alimentar o gosto pelo romance, cultivar o hábito de ler romances indica um desejo de escapar da lógica do mundo cartesiano monocêntrico, onde corpo e mente, lógica e imaginação estão em oposição. Um romance é uma estrutura única que nos permite ter pensamentos contraditórios sem constrangimentos e entender diferentes pontos de vista ao mesmo tempo.³⁶

A citação é importante para a compreensão da obra de Alencar. Segundo Pamuk, o romance moderno fornece a possibilidade da simultaneidade entre diferentes perspectivas e, dessa forma, mesmo a oposição entre corpo e mente

³³ PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e sentimental*, op. cit., p. 96.

³⁴ *Ibidem*, pp. 37-38.

³⁵ *Ibidem*, p. 16.

³⁶ *Ibidem*, p. 29.

pode ser matizada ou eliminada. Se não há oposição entre estes polos, sentimento e reflexão podem ser unificados para elaboração de um conhecimento específico. Alencar, acredito, faz uso dessa prerrogativa para representar a sociedade brasileira oitocentista. Antes de desenvolver este argumento, contudo, é válido resgatar as discussões que inspiraram Pamuk a elaborar esta tipologia. A distinção proposta pelo autor turco remete ao ensaio de Friedrich Schiller que, no final do século XVIII, havia classificado justamente os poetas como *ingênuos* e *sentimentais*.

2. Entre a ingenuidade e a sentimentalidade da poética

Era pois a poesia em toda a sua belleza plastica, e ao mesmo tempo a historia em sua verdade severa; era um poema das chronicas brasileiras, ou antes um romance de factos reaes aos quais a imaginação apenas servia de quadro para fase-los sobresaahir como em relevo no fundo obscuro dos tempos passados.³⁷

No encerramento da introdução a este capítulo, a abertura de um parêntese permitiu evocar Auerbach e sua reflexão acerca da representação da realidade. Como salientado, o realismo fundamenta-se no historicismo que surgiu na Alemanha na segunda metade do século XVIII. A produção de Schiller é parte constitutiva desse fenômeno, ainda que o realismo de suas peças seja limitado e jamais tenha se efetivado plenamente. Na formulação expressiva do filólogo alemão, o realismo de Schiller não atinge a plena realidade.³⁸ A despeito disso, os textos teóricos de Schiller sobre a poesia, objetos de análise neste item, foram fundamentais, sugere Peter Szondi, para os desenvolvimentos iniciais das abordagens de Schlegel e Hölderlin sobre a teoria dos gêneros poéticos e a historicização da estética.³⁹ Passemos, pois, ao Schiller teórico.

³⁷ ALENCAR, José de. “O Rio de Janeiro”, *op. cit.*, p. 110.

³⁸ AUERBACH, Erich. *Mimesis*, *op. cit.*, p. 383.

³⁹ SZONDI, Peter. “Le naïf et le sentimental: sur la dialectique des concepts dans *De la poésie naïve et de La poésie sentimentale* de Schiller”. In: *Poésie et poétique de l’idealisme allemand*. Paris: Gallimard, 1991, p. 54. Segundo o teórico húngaro, Schlegel esboça, a partir de 1797, um programa para a poesia romântica que, todavia, já categoriza o romance como gênero moderno. Assim, a teoria dos gêneros poéticos se transforma, posteriormente, numa teoria do romance. *Ibidem*, pp. 53-54.

O ensaio intitulado *Poesia Ingênua e Sentimental*, editado em 1800, inclui três pequenos textos (*Do Ingênuo; Os Poetas Sentimentais; e Conclusão do Ensaio sobre os Poetas Ingênuos e Sentimentais, com algumas Observações Concernentes a uma Diferença Característica entre os Homens*) publicados na revista *Die Horen*, nos anos de 1795 e 1796. Conforme se percebe pelo título do último artigo, o tema da análise schilleriana não se esgota no fazer poético. Antes, recorre à poesia como meio para refletir sobre a condição do homem e para discorrer sobre a fundamental instância que atua na formação do indivíduo: a estética. Márcio Suzuki argumenta que, para Schiller, “a criação poética é a que melhor ilustra os diferentes modos de procedimento do gênio e, por isso, nela a natureza humana encontra uma forma de expressão mais acabada”.⁴⁰

Façamos aqui o caminho inverso de Schiller. Se o teórico alemão empregou o fazer poético para abordar a condição humana, o trajeto oposto, do homem ao poético, revela-se elucidativo. Para isso, é necessário retroceder e discorrer, mesmo que de forma breve, sobre o texto no qual o autor apresenta suas ideias acerca da formação do indivíduo por meio da estética. Intitulado *A educação estética do homem*, o artigo é composto por uma série de cartas igualmente publicadas na revista *Die Horen*, no ano de 1795. De acordo com o autor, o tema principal do estudo refere-se às questões do belo e da arte além, principalmente, de como estas instâncias participam e possibilitam o desenvolvimento da natureza humana.⁴¹ Se o final do século XVIII encontra-se marcado pelo imperativo da razão, Schiller procura sugerir e destacar a dimensão sensível como fundamental ao gênero humano. Conforme sintetiza o anotador Suzuki, o escritor alemão advogava que o aperfeiçoamento do homem não pode ser concretizado apenas racionalmente, porque demanda o cultivo da sensibilidade, isto é, de sua capacidade estética.⁴² Este é, pois, o tema principal do texto schilleriano.

A obra é constituída por uma densa reflexão sobre o devir humano; contudo, não dispensa uma ênfase pragmática, pautada pela identificação e caracterização da época coetânea: “Não quero viver noutro século, nem quero ter

⁴⁰ SUZUKI, Márcio. “Apresentação”. In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 12.

⁴¹ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1990, p. 23.

⁴² *Ibidem*, p. 16.

trabalhado para outro”, afirma Schiller ainda na *Carta II*, para logo emendar: “É-se tanto cidadão do tempo quanto cidadão do Estado; e se se considera inconveniente ou mesmo proibido furtar-se aos costumes e hábitos do círculo em que se vive, por que seria menos dever considerar a voz da necessidade e do gosto do século na escolha do próprio agora?”.⁴³ Cioso de seu tempo, Schiller, nas epístolas iniciais, procura registrar os limites e as condições do presente, mas com olhos voltados para o porvir. Afinal, de acordo com Szondi, nas *Cartas*, o teórico expressa uma filosofia da história de ênfase kantiana, isto é, endereçada para a determinação do futuro.⁴⁴

Na *Carta V*, Schiller almeja sintetizar as circunstâncias da época em que vive. A formação política do Estado, embora necessária, tende a afastar os homens de seus direitos inalienáveis, como, por exemplo, a liberdade. Há duas posturas diante disso: a selvageria, que busca retomar os direitos suprimidos e é marca das classes baixas, e a lassidão, que se resigna diante da perda e sintetiza a postura das classes civilizadas. Schiller resume: “Do filho da natureza resulta, quando descamba, um furioso; do discípulo da arte, um indigno”.⁴⁵ O próprio autor reconhece, contudo, que esta situação é característica de todas as épocas: os homens tiveram que abandonar a natureza por meio da sofisticação e só podem voltar a ela por meio da razão.⁴⁶

Assim, a cultura e a artificialidade produziram uma ruptura no homem moderno.⁴⁷ Esta cisão é acentuada pelo Estado, também produto da cultura, na medida em que o predomínio da faculdade analítica requerida (entendimento especulativo) promove a restrição da fantasia (entendimento intuitivo).⁴⁸ As forças se separam e isso produz o crescimento do mundo, contudo, ao custo da redução da individualidade. A fim de desenvolver as múltiplas potencialidades da humanidade, foi necessário separá-las; todavia, isso acarretou uma restrição nas

⁴³ SCHILLER, *A educação estética do homem*, op. cit., p. 25.

⁴⁴ SZONDI, Peter. “Le naïf et le sentimental”, op. cit., p. 57. Essa postura prospectiva também será importante para a leitura do ensaio sobre os modos poéticos. *Ibidem*, p. 82.

⁴⁵ SCHILLER, *A educação estética do homem*, op. cit., pp. 35-36.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁷ Lukács, em *A teoria do romance*, identifica igualmente essa cisão que ocorre na época moderna: “Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e o mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipasse em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos”. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009, pp. 30-31.

⁴⁸ SCHILLER, *A educação estética do homem*, op. cit., p. 43.

capacidades individuais. Seria possível recuperar essa unidade perdida? E como fazê-lo? Schiller fornece a resposta: será a produção artística que permitirá ao homem resgatar a totalidade perdida.⁴⁹

No texto posterior, o já citado ensaio sobre os modos poéticos, Schiller procura criar as condições pragmáticas de perfectibilidade apenas anunciadas na *Educação Estética*. O artista-poeta assume a tarefa de estimular esse desenvolvimento estético no gênero humano. Essa é sua verdadeira função. Logo na abertura de *Poesia ingênua e sentimental*, o ensaísta discorre sobre o regular sentimento que o homem consagra à natureza durante sua vida. Esse apreço ocorre de modo espontâneo, ou seja, de forma ingênua e é resultado, ao mesmo tempo, do contato direto com o objeto e da mediação interposta por uma Ideia. Por isso, esse sentimento não se restringe à dimensão estética, mas é, sobretudo, concernente ao campo moral.⁵⁰ Schiller busca argumentar que para o ingênuo, a arte é sempre suplantada pela natureza, ou, como acrescenta o autor em nota, representa a vitória da verdade sobre a dissimulação.⁵¹

Essa condição ingênua ocorre justamente pelo fato de que o homem perdeu, como visto, o laço que o unia à natureza devido ao desenvolvimento da cultura e da artificialidade.⁵² A constatação justifica o investimento schilleriano na determinação de seu próprio tempo. Seria possível então distinguir duas épocas bem definidas que caracterizam duas formas de abordagem e reflexão frente à natureza: a antiga e a coetânea. A natureza foi abandonada na época moderna, em contraste com o que fizeram os Antigos, representados principalmente pelos gregos.⁵³ Schiller resume a diferença que opõe os “gigantes” aos “anões”: “aqueles [os gregos] nos comovem pela natureza, pela verdade sensível, pela presença viva; estes [os Modernos] nos comovem pelas Ideias”. Em nota, o autor destaca, contudo, que a distinção entre as épocas não é absoluta, isto é, há poesia ingênua nos tempos modernos, da mesma forma que é possível encontrar poesia sentimental entre os Antigos. Ademais, os dois tipos poéticos, algumas vezes,

⁴⁹ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*, *op. cit.*, pp. 44-45.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 43-44.

⁵¹ *Ibidem*, p. 47.

⁵² *Ibidem*, pp. 53-54.

⁵³ *Ibidem*, p. 56.

podem ser encontrados não somente num mesmo poeta, como também numa mesma obra.⁵⁴

Na medida em que Schiller reitera a distinção entre estas duas atitudes, torna-se necessário discorrer sobre suas implicações. A natureza antiga a que se refere o teórico alemão deve ser compreendida como substrato e essência, como algo, enfim, permanente. Segundo Hannah Arendt, os homens não *atuam* na natureza, porque eles mesmos e suas ações também estão compreendidos por ela.⁵⁵ Mesmo a arte, acrescenta Hans Blumenberg, não é vista como ação criativa na medida em que ela apenas reproduz algo já dado anteriormente. Isso é válido tanto para Platão, quanto para Aristóteles. Segundo Blumenberg: “todo o possível já está aí e, para a obra humana, não há ideia alguma que não esteja realizada”.⁵⁶ Somente no século XVIII, o homem, justamente por meio da poesia, passa a se conceber como agente criador.⁵⁷ Com isso, é possível notar a separação entre a natureza e o homem – antes irmanados no mundo antigo.⁵⁸ Trata-se do homem moderno que, como já se percebe em Schiller, pode se conceber como descolado e apartado da natureza. Esta objetificação marca, como mencionado no capítulo precedente a partir de Simmel, o surgimento da paisagem moderna.

Com esse afastamento, informa Schiller, o poeta adquire – devido a sua sensibilidade – não apenas o privilégio de retomar esse contato, mas o *dever* de fazê-lo. Cabe ao poeta, enfim, zelar pela naturalidade perdida. Nas palavras do teórico:

Já por seu conceito os poetas são em toda parte os *guardiões* da natureza. Onde já não o possam ser completamente, onde já tenham experimentado em si mesmos a influência e formas arbitrárias e artificiais ou tenham tido de combatê-la, surgirão como *testemunhas* ou *vingadores* da natureza.⁵⁹

Para os fins do presente capítulo, é fundamental compreender essa tarefa atribuída aos poetas por Schiller. Cabe a eles recuperar o contato perdido com a

⁵⁴ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*, *op. cit.*, p. 61. Mesmo que, na sequência do ensaio, Schiller advirta que o poeta que busca expressar as duas formas tende a fracassar. *Ibidem*, pp. 86-87.

⁵⁵ ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 70.

⁵⁶ BLUMENBERG, Hans. “*Imitação da natureza: contribuição à pré-história da ideia do homem criador*”. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 104-105.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 132.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 134.

⁵⁹ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*, *op. cit.*, p. 57.

natureza. Alencar parece reivindicar, em *Sonhos d'ouro*, para si e para seus personagens prerrogativa semelhante, ainda que se trate, nesse caso, de uma natureza não mais concebida como essência e permanência, mas como – e reconheço a distância – *paisagem*. É possível distinguir duas formas de abordar o natural, continua Schiller, duas posturas diante daquilo que se esvaiu: ser a própria natureza, isto é, imiscuir-se a ela, ou almejá-la de modo racional, refletido, a partir de um ideal. Ouçamos suas definições:

[Os poetas] *Serão* natureza ou *buscarão* a natureza perdida. Daí nascem duas maneiras poéticas de criar completamente distintas, mediante as quais se esgota e mede todo o domínio da poesia. Todos os que realmente são poetas pertencerão ou aos *ingênuos* ou aos *sentimentais*, conforme seja constituída a época em que floresceram ou conforme condições acidentais exerçam influência sobre a formação geral ou sobre a disposição momentânea de suas mentes.⁶⁰

Assim se constituem, pois, as duas posturas poéticas disponíveis ao homem, antigo ou moderno: a *poesia ingênua* e a *poesia sentimental*. Os gregos viam-se envoltos e submetidos à natureza. Conforme o autor: “enquanto ainda é natureza pura, quer dizer, não é natureza rude, o homem atua como indivisa unidade sensível e como todo harmonizante. *Sentidos e razão, faculdade receptiva e espontânea ainda não se cindiram e muito menos estão em desacordo*”.⁶¹ A época coetânea, por seu turno, vê-se isolada e afastada desse contato estreito com o natural. Tanto o poeta quanto o leitor moderno encontram-se distanciados do objeto.⁶² É possível, portanto, reconhecer a identificação de modos poéticos específicos com épocas históricas distintas – o que atesta o caráter historicista da abordagem schilleriana. Entretanto, as categorias *ingênuo* e *sentimental* não são exclusivamente históricas. Conforme acrescenta Szondi, os conceitos descrevem ainda modos de sentir e escrever a partir de uma poética que deriva da filosofia da história e que engendra gêneros diversos que, por sua vez, definem o *tom* de uma época.⁶³

Szondi recorda, igualmente, que uma das origens do ensaio de Schiller e, portanto, da distinção entre formas poéticas alternativas, é a tentativa de fundar, face a Goethe, a legitimidade de seu próprio modo de escrita. Afinal, ao refletir

⁶⁰ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*, *op. cit.*, p. 57.

⁶¹ *Ibidem*, p. 60, grifo meu.

⁶² *Ibidem*, p. 59.

⁶³ SZONDI, Peter. “Le naïf et le sentimental”, *op. cit.*, p. 72.

sobre o fazer poético, ele considerava seus próprios textos e dramas.⁶⁴ A caracterização do autor de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, todavia, não é unívoca: o escritor é classificado, no ensaio, como um poeta ingênuo que, contudo, seria capaz de abordar temas sentimentais. Não obstante, em carta prévia ao próprio Goethe, Schiller tende a classificá-lo como um poeta sentimental.⁶⁵ Szondi sugere respostas para essa oscilação. Antes de reproduzi-las, retornemos ao ensaio schilleriano.

O sentimento de perda da natureza não se revela, aos olhos de Schiller, necessariamente nocivo. Trata-se de uma forma diferente, alternativa, de se aproximar do natural. Essa abordagem é, inclusive, mais elevada porque pautada na idealização.⁶⁶ Szondi assevera que, para Schiller, a possibilidade de retorno ao estado natural era impossível, pois a perda era inexorável. A recuperação de um estado natural não poderia ser um retorno, mas antes implicava um progresso a ser obtido por meio da razão e da liberdade.⁶⁷ A postura diferente em relação à natureza engendra uma dupla posição do poeta: no caso ingênuo, cabe a ele apenas imitar o real de modo preciso. Isso porque, nesse estado, o poeta encontra o sentir e o pensar harmoniosamente, ou seja, não lhe é necessário recorrer a qualquer subterfúgio na elaboração de sua obra que surge, assim, de modo espontâneo e natural. Há, contudo, outro modo que responde à cisão entre o homem e a natureza: o sentimental. Nessa circunstância, o pensar e o sentir só podem ser unificados a partir do advento de uma Ideia, de maneira idealizada. O resultado da poética assim resguarda uma distância em relação à realidade, ainda que o poeta necessite recuperar a natureza – que permanece o escopo a ser atingido. Schiller resume: “O poeta, digo, ou é natureza ou a *buscará*. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental”.⁶⁸

O poeta ingênuo por ser (parte da) natureza, dispensa qualquer escolha na forma de tratar o tema ou o objeto. A comoção é sempre a mesma, varia apenas sua intensidade e o gênero da poesia, que pode ser lírica, épica, dramática ou descritiva. Por sua vez, a poesia sentimental nasce da reflexão do poeta sobre os objetos. A força poética deriva da referência do objeto à Ideia. Ao contrário do

⁶⁴ SZONDI, Peter. “Le naïf et le sentimental”, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 59-61.

⁶⁶ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁷ SZONDI, Peter. “Le naïf et le sentimental”, *op. cit.*, pp. 63-64.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 60.

ingênuo, portanto, o poeta sentimental encontra-se submetido a duas fontes: a realidade e a idealização. Essa variação permite-lhe, todavia, maior liberdade porque lhe autoriza a diversidade no tratamento do tema, ou seja, ele pode priorizar a dimensão do real ou o âmbito do ideal.⁶⁹

No entanto, as categorias ingênuo e sentimental não são absolutas e, no próprio ensaio, oscilam e alternam-se em caracterizações semelhantes.⁷⁰ Como compreender, então, os modos poéticos de Schiller? Para Szondi, a resposta requer a superação da *oposição* entre ingênuo e sentimental. É necessário, antes, apreender os conceitos de modo dialético: as duas acepções originam três categorias diversas. Inicialmente antitéticos, os modos ingênuo e sentimental, ao se oporem, engendram uma terceira categoria igualmente ingênua (porque vista como a meta a ser alcançada a partir da reflexão), mas que perde sua posição antagônica e se reintegra numa época sentimental (doravante, nesta tese, essa categoria resultante será grafada como ingênua*).⁷¹

Seguindo ainda a leitura de Szondi, trata-se de considerar que o modo ingênuo* (natureza) pressupõe sempre o modo sentimental (arte e artifício) para poder existir. Na época moderna, a ingenuidade* precisa reconhecer seu passado sentimental, pois esta seria a única forma de “retomar” a ingenuidade original.⁷² Apenas quando a natureza é oposta à arte, ela pode se realizar completamente no período sentimental que já reconhece esse processo e, portanto, não poderia se desenvolver de outro modo.⁷³ A retomada do estado natural nunca pode ser integral, porque pressupõe a consciência da perda. Não se trata de um retorno à natureza primeira, mas da construção de uma natureza inexoravelmente idealizada.⁷⁴ Nesse estágio, enfim, o ingênuo e o sentimental deixarão de ser modos contrastantes. A perspectiva do filólogo húngaro parece frutífera e permitirá, creio, tecer considerações sobre *Sonhos d'ouro*, de Alencar, e sobre *Os sertões*, de Euclides, a partir dos tipos poéticos identificados por Schiller. Antes disso, todavia, encerremos a leitura dos ensaios schillerianos.

A análise de Schiller não se esgota, como salientado, na poesia. De modo diverso, o poético emula o próprio desenvolvimento humano. O mesmo trajeto

⁶⁹ SZONDI, Peter. “Le naïf et le sentimental”, *op. cit.*, pp. 63-64.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 71.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 75-84.

⁷² *Ibidem*, p. 61.

⁷³ *Ibidem*, p. 76

⁷⁴ *Ibidem*, p. 82.

percorrido pelos poetas na postura frente ao natural é um reflexo da postura humana diante da natureza. Segundo o ensaísta: “A natureza o [homem em geral] faz uno consigo; a arte o cinde e o desune; pelo Ideal, ele retorna à unidade. Visto, porém, que o Ideal é um infinito que nunca alcança, o homem cultivado jamais pode se tornar perfeito em *sua* espécie, tal como o homem natural pode se tornar na sua”.⁷⁵

As considerações de Schiller referem-se, da perspectiva produtiva da arte, ao fazer poético. Suzuki recorda que é possível identificar nos textos do escritor alemão uma oscilação em relação à legitimidade do gênero, contudo, destaca que, de modo geral, Schiller concebia o romance como um gênero menor.⁷⁶ Mais de um século depois, ao retomar e aplicar as proposições schillerianas ao romance, Pamuk não vê necessidade de debater, como havia feito Schiller, acerca de qual seria o principal gênero de escrita. A transferência das teses schillerianas da poesia para o romance se faz sem maiores discussões ou modificações. Para o escritor turco, os princípios desenvolvidos para a poesia são válidos para a abordagem do romance moderno. Nesse sentido, Lukács pode ser evocado, porque demonstra a razão da prevalência do gênero romance no mundo moderno. Sua principal virtude é a capacidade de abarcar o fenômeno da temporalização – específico da modernidade. “Somente no romance, cuja matéria constitui a necessidade da busca e a incapacidade de encontrar a essência, o tempo está implicado na forma”, advoga o teórico húngaro, antes de prosseguir: “o tempo é a resistência da organicidade presa meramente à vida contra o sentido presente, a vontade da vida em permanecer na própria imanência perfeitamente fechada”.⁷⁷

O argumento de Schiller se revela importante, acredito, para refletir também sobre a obra ficcional alencariana e a obra factual euclidiana, na medida em que possibilita destacar a representação da natureza – ainda que sob o viés da *paisagem* – elaborada pelos escritores brasileiros. Para isso, é necessário abordar o meio ou o expediente pelo qual as inspirações ingênuas e sentimentais são, muitas vezes, transmitidas na escrita literária: a visão. Afinal, uma cena comum na obra de Alencar é a admiração dos personagens diante do espaço retratado, como no momento em que Ricardo, ao contemplar a Cascatinha da Tijuca, em

⁷⁵ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*, op. cit., p. 61.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 128.

⁷⁷ LUKÁCS, G. *A teoria do romance*, op. cit., p. 129.

Sonhos d'ouro, desvencilha-se das preocupações que “se desvaneceram completamente diante do quadro arrebatador que se oferecera a seus olhos”.⁷⁸

3. Visão e conhecimento

Talvez me censurem por isto e julguem que desci da verdade a poesia; tenho porem a consciência de que a imaginação ahi não faz mais do que dar um corpo aos objectos que o espirito ve com os olhos d'alma e ligar os diversos fragmentos que se encontram nos livros para faser delles um quadro ou uma estatua.⁷⁹

3.1 O observador e o olhar

Objeto de especulação filosófica e vinculado aos debates concernentes à produção do saber, o olhar demanda uma seção específica neste capítulo. A abordagem aqui tomará por base os textos de Marilena Chauí, intitulado *Janela da alma, espelho do mundo*, e de Jonathan Crary acerca do estatuto da visão no Oitocentos. Os autores divergem nos encaminhamentos e nas suas concepções relativas à visão, todavia, creio que seja possível colocá-los em diálogo para extrair subsídios que auxiliarão na leitura do texto alencariano. Enquanto Crary procura explicitar os paradigmas que regularam a visão a partir do século XVII, Chauí esboça um grande panorama acerca das inúmeras reflexões filosóficas que permearam a análise desta capacidade humana. Deste quadro geral, pretendo resgatar algumas observações que permitam aprofundar a dimensão visual, destacada por Pamuk, no romance moderno. Começemos por uma definição proposta por Chauí que, embora sintética, já possibilita apontar um duplo encaminhamento:

Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma.⁸⁰

⁷⁸ ALENCAR, José de. “Sonhos d'ouro”, *op. cit.*, p. 731.

⁷⁹ ALENCAR, José de. “O Rio de Janeiro”, *op. cit.*, p. 111.

⁸⁰ CHAUI, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 33.

O olhar pode ser creditado ao mundo externo, que circunda aquele que o observa, ou, ao contrário, ser o resultado produzido por esse próprio observador. Trata-se de uma apreciação genérica sobre a visão. Martin Jay identifica, de modo análogo, os componentes naturais e culturais que conformam o ato visual. Entre os primeiros, é possível listar a linguagem. Considerando os diferentes idiomas, Jay defende que, ao contrário do que geralmente se afirma, a experiência visual não pode ser automaticamente presumida, na medida em que ela é, em parte, mediada linguisticamente. Em busca de maior precisão, seria importante identificar as distintas manifestações históricas da experiência visual.⁸¹ O estudo de Crary é útil nesse aspecto. O pesquisador sugere que, no século XIX, verificasse o abandono da óptica geométrica (característica dos séculos XVII e XVIII) e se instituiu a óptica fisiológica. Nos seus termos:

Com isso, acumulou-se conhecimento sobre o papel constitutivo do corpo na apreensão do mundo visível, e rapidamente ficou claro que a eficiência e a racionalização em muitas áreas da atividade humana dependiam da informação sobre as capacidades do olho humano.⁸²

O paradigma anterior ao século XIX baseava-se nos princípios estruturais e ópticos da câmara escura, cujo pressuposto reside na distinção entre imagem e objeto.⁸³ A câmara escura produz uma separação entre o ato de ver e o corpo físico do observador, isto é, descorporifica a visão.⁸⁴ O resultado é que o indivíduo não é capaz de se autorrepresentar como sujeito e objeto de forma simultânea. Com isso, as evidências sensoriais são alijadas da constituição do conhecimento. Em princípio, esse processo poderia ser visto como uma contradição, afinal, como os sentidos podem ser excluídos se é justamente a visão o fator fundamental? Crary parece oferecer uma resposta: “o domínio do paradigma da câmara escura implica um privilégio dado à visão, mas é a visão que está, *a priori*, a serviço de uma faculdade não sensível do entendimento, a única que fornece uma concepção verdadeira do mundo”.⁸⁵

⁸¹ JAY, Martin. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1993, p. 9.

⁸² CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 25.

⁸³ *Ibidem*, p. 44.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 46.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 61.

Destarte, tem início então uma profunda cisão, encetada por Descartes e consolidada pelas filosofias analíticas contemporâneas, entre o olhar e a linguagem.⁸⁶ Mesmo a natureza passa a ser objetivada por meio da geometria, da álgebra e da mecânica – indicando, por certo, o descolamento do homem em relação ao mundo, tal como acima referido a partir de Simmel e Schiller.⁸⁷ Nem o próprio olho humano, ou melhor, o resultado da visão, escapa a essa matematização. Erwin Panofsky demonstra que a *perspectiva* é justamente uma técnica que visa a ordenar o olhar, regular sua capacidade e potencialidade. Com este recurso técnico, enfim, “se obteve a transição de um espaço psicofisiológico para um espaço matemático, ou dito de outro modo: a objetivação do subjetivismo”.⁸⁸ Nikolay Kaposov assevera que a perspectiva é uma prefiguração da concepção moderna de espaço e, portanto, de nossa visão geral de mundo. Esta será fundamental, posteriormente, para um novo tipo de *imaginação histórica*, na medida em que atua na formação de imagens espaciais que repercutem na narrativa histórica e contribuem, segundo os paradigmas da disciplina, para torná-la clara e inteligível.⁸⁹ Em relação ao impacto da perspectiva na filosofia, Chauí sugere que se institui, a partir de então, uma separação entre alma e corpo, conhecimento e sensação:

O que a filosofia da visão ensina à filosofia? Que ver não é pensar e pensar não é ver, mas que sem a visão não podemos pensar, que o pensamento nasce da sublimação do sensível no corpo glorioso da palavra que configura campos de sentido a que damos o nome de ideias.⁹⁰

A oposição entre um olhar creditado ao objeto e aquele que emana do próprio órgão visual será fundamental para a leitura da obra de Alencar: o escritor, ao descrever um amplo panorama do Rio de Janeiro, apenas relata o mundo externo, ou ele é o criador (por meio de sua imaginação, por exemplo) desse

⁸⁶ CHAÚÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”, *op. cit.*, pp. 45-46. Crary discorda da permanência, na contemporaneidade, dos pressupostos cartesianos no olhar, pois, no século XIX, a observação se liga ao corpo e, assim, associa visão e temporalidade. Desta forma: “Os processos variáveis, que a própria subjetividade vivenciou no tempo, tornaram-se sinônimos do ato de ver, pondo fim ao ideal cartesiano de um observador completamente focado em um objeto”. CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 56.

⁸⁸ PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como “forma simbólica”*. Barcelona: Tusquets Editor, 1973, p. 49.

⁸⁹ KOPOSOV, Nikolay. *De l’imagination historique*. Paris: Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales., 2009, pp. 134-135.

⁹⁰ CHAÚÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”, *op. cit.*, p. 60.

espaço natural? Embora a questão seja válida, creio que uma resposta definitiva constitui-se como uma tarefa difícil. Isso porque, como Chauí reconhece, essa compartimentação do olhar em duas instâncias separa algo que cremos unificado.⁹¹ No entanto, a questão tem o mérito de provocar uma reflexão que permitiria, hipoteticamente, separar o sujeito e seu entorno, o homem e seu meio, o cidadão e sua nação, num momento em que esses pares parecem, ao menos no texto alencariano, subsumidos de forma inexorável. Procurei demonstrar anteriormente que é justamente a produção estética, para Schiller, que permitiria reagrupar estas instâncias que, na Modernidade, encontrar-se-iam cindidas. Da mesma forma, Pamuk argumenta que o romance é um meio no qual esse tipo de comunhão obteria incentivo e estímulo. Voltarei a este ponto adiante.

Externa ou interna, a visão é uma forma – de maneira geral vista como secundária – para se obter conhecimento.⁹² O objetivo principal do ensaio de Chauí é refletir justamente sobre essa relação entre *ver* e *conhecer*. E, nesse percurso do sentir ao intelecto, a visão se torna voraz a ponto de abarcar os demais sentimentos e expressá-los a partir de metáforas visuais.⁹³ Ora, a *cor local* é, lembremos, também isso: uma metáfora visual que expressa o anseio de visualidade na representação de um tempo e/ou espaço específicos. De qualquer maneira, a partir do destaque concedido à visão e de sua posição agressiva em relação aos demais sentidos, Chauí esboça uma conclusão inicial: “Pensar parece nascer do olhar, será como um olhar ou um modo peculiar de olhar (com o olho do espírito)”. Mas como se elabora essa passagem do *ver* ao *saber*? A autora fornece uma resposta ao recuperar as conclusões de Merleau-Ponty.⁹⁴ Antes de enunciá-la, contudo, retomemos a já mencionada dupla dimensão do olhar.

A divisão é empreendida pelo pensamento filosófico que tende a separar as *coisas* (causas ativas do ver) dos *olhos* (que permitem visualizar as coisas). A primeira ficou conhecida como *teoria perceptiva*, enquanto a segunda recebeu a denominação de *teoria emissiva*. Estas duas perspectivas transpassaram a filosofia e as teorias do conhecimento, ensejando inúmeras concepções como:

⁹¹ CHAUI, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”, *op. cit.*, p. 40.

⁹² *Ibidem*, p. 35.

⁹³ *Ibidem*, p. 37.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 39-40.

a do *realismo* – que crê na percepção como coincidência entre sujeito e coisa, tal como esta seria em si mesma – e [a] do idealismo – que crê na percepção como síntese operada pelo sujeito que domina, organiza internamente e pensa a coisa, posta pelas operações subjetivas; a do empirismo – que procura *explicar* a percepção como síntese passiva das sensações causadas em nós pela coisa como mosaico de qualidade externas que estimulam os sentidos – e a do intelectualismo – que, pela *reflexão*, busca objetivar a sensação e fazê-la aparecer como matéria do conhecimento, disposta diante do intelecto que a analisa, percorre e organiza.⁹⁵

Novamente, o *realismo* aparece como uma concepção, uma estratégia para a apreensão do mundo. E essa apreensão se processa a partir da coincidência entre observador e observado. A visão do observador aí se projeta e parece ser conformada pelo próprio objeto que analisa, de modo a tornar indistinto o par *sujeito* e *objeto*. Isso já é resultado do novo paradigma óptico que se estabelece no século XIX, no qual é a subjetividade corpórea que funda a possibilidade do observador. De acordo com Crary essa alteração é, simultaneamente, parte e consequência da Modernidade. O novo estatuto adquirido pelo sujeito impõe uma alteração fundamental: “a visão, em vez de ser uma forma privilegiada de saber, torna-se um objeto do conhecimento, da observação”.⁹⁶ A retomada do corpo na operação visual realocou a subjetividade do observador e ofertou dois caminhos. Cito Crary:

Um levou às múltiplas afirmações de soberania e autonomia da visão, oriundas desse corpo dotado de novos poderes, como, por exemplo, no modernismo. O outro caminho foi no sentido da normatização e da regulação crescentes do observador, que provém do conhecimento do corpo visionário, em direção a formas de poder que dependiam da abstração e da formalização da visão.⁹⁷

Chauí, por seu turno, parece compreender que esse processo acarretou um questionamento, no campo filosófico, da visão. Afinal, o que a filósofa, a partir de Merleau-Ponty, sugere – e desta forma faz eco à perspectiva schilleriana – é uma *revisão* do afastamento entre linguagem e visão. Trata-se de um esforço para recuperar a dignidade do olhar na produção do pensamento, ainda que disso resulte uma forma de conhecimento específica. Vejamos: “o olhar ensina um pensar generoso que, entrando em si, sai de si pelo pensamento de outrem que o apanha e o prossegue. O olhar, identidade do sair e do entrar em si, é a definição

⁹⁵ CHAUI, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”, *op. cit.*, pp. 44-45, grifo meu

⁹⁶ CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*, *op. cit.*, p. 73.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 147.

mesma do espírito”.⁹⁸ A identificação entre *olhar* e *espírito* tende a matizar a antiga dicotomia corpo e alma, sentido e intelecto, que havia cindido o pensamento filosófico. De qualquer maneira, seja a partir da perspectiva afirmativa de Chauí em relação ao estatuto da visão, seja a partir da reconstituição histórica, efetuada por Crary, da alteração do paradigma óptico no princípio do século XIX, é possível vislumbrar a disponibilidade do corpo (e por extensão da *autópsia*) no procedimento visual e intelectual. Creio que a identificação desta *condição de possibilidade* fornece um subsídio fundamental para a leitura de uma obra que, como visto, propõe-se a pensar a sociedade contemporânea e, para isso, vale-se constantemente do poder evocativo do olhar.

3.2 O olhar em José de Alencar

Torna-se imperativo perscrutar, de imediato, o olhar alencariano. Como Alencar vê, ou melhor, como o escritor cearense expressa a visão em *Sonhos d'ouro*? Tentarei demonstrar que, se recorrermos à divisão sugerida por Pamuk entre romances voltados para a *inteligência verbal* ou para a *inteligência visual*, o texto de Alencar poderia seguramente ser inserido na segunda categoria. Trata-se de mais um exemplo da *literatura de imagens*. É importante, desde já, apresentar brevemente o enredo do livro. O romance tem como personagem principal Ricardo Nunes, advogado paulista e indivíduo de baixa extração, que se vê inserido, a contragosto, no círculo social elitizado do Rio de Janeiro do início da década de 1870. Dessa maneira, Ricardo se aproxima de Guida, filha do rico banqueiro Soares que, em virtude do envelhecimento do pai, é instada a procurar um noivo. Ricardo é escolhido, todavia, Guida desconhece que, em São Paulo, ele já assumira um compromisso. Aliás, sua permanência na corte era apenas uma forma de obter capital para saldar dívidas da família e cobrir o dote da irmã. Esse arranjo original, contudo, se desfaz e permite a união de Guida e Ricardo – ainda que o anúncio do casamento seja apresentado pelo narrador somente no pós-escrito de *Sonhos d'ouro*. Em busca da definição do olhar expresso no texto, vejamos a cena na qual Ricardo e Guida, os personagens principais, trocam olhares:

⁹⁸ CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”, *op. cit.*, p. 61.

Reconhecendo-a, o moço envolveu-a com o olhar, um dêesses olhares ardentes e profundos, que *embebem em si os objetos, como um molde para depois vazá-los dentro d'alma. Olhar de poeta ou de artista, que esculpe na memória as estátuas, os relevos e arabescos da natureza; donde os copia depois a imaginação em poemas, harmonias, em raios de luz. Êsse olhar tem alguma cousa do cinzel que talha e da lava ardente que se coalha e vitrifica sôbre os objetos.*⁹⁹

O olhar de Ricardo é, simultaneamente, penetrante e receptivo. Sua visão é capaz de absorver os objetos e, depois, dispô-los no espírito do personagem. Não se trata, pois, de um olhar comum, ordinário; pelo contrário, a visão de Ricardo é a mesma de um poeta ou um artista que abarca seu escopo, para depois projetá-lo, como uma luz, sobre as coisas. Dessa forma, é possível pensar que o olhar do personagem, para recuperar as constatações de Chauí, é tanto *perceptivo*, quanto *emissivo*. Essa capacidade rara se projeta por todo o romance.

A referência ao poeta ou ao artista na citação não é ocasional. Apesar de Ricardo ocupar-se profissionalmente com a advocacia, ele possui o desenho e a aquarela como atividades suplementares. Essa aptidão do personagem empresta *cor* ao argumento acima sugerido: *Sonhos d'ouro* é uma obra eminentemente visual. Afinal, Alencar – que atua como um crítico-romancista, parafraseando Baxandall – procura *descrever* as inúmeras imagens elaboradas pelo personagem Ricardo ao longo do romance e que constituem seu *álbum* – atuando igualmente como um pintor-romancista para emular Pamuk. O personagem principal, segundo o narrador, era um desenhista bastante capaz e perfeccionista:

[Ricardo] Abriu o álbum na página em que desenhara a cena do primeiro encontro da moça; e cotejando-a com o sítio, corrigiu alguns traços do arvoredo, não porque êles prejudicassem a beleza do quadro, mas por um capricho de artista. A paisagem era uma cópia e não uma fantasia; queria que fôsse o mais exata possível.¹⁰⁰

De maneira realista e precisa, Ricardo reproduz a paisagem. Além disso, o narrador acrescenta uma informação bastante relevante para a compreensão do olhar e da obra produzida por ele. O personagem é um artista autodidata:

Ricardo nunca aprendera desenho com mestres da arte. *Sentira em si a intuição da forma, e cultivara essa disposição natural, guiado pelas próprias observações. Não teve necessidade de que lhe ensinassem as regras da*

⁹⁹ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 732, grifos meus.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 735.

*perspectiva, pois as tinha diante dos olhos nas paisagens que se desdobravam pelas lindas várzeas de São Paulo.*¹⁰¹

O desenvolvimento artístico de Ricardo deu-se de forma espontânea. Embora carecesse de instrução, tal ausência não foi problemática, porque sua observação e a disposição natural permitiram-lhe obter uma técnica apurada. A própria paisagem circundante – no caso São Paulo, local de origem do personagem – foi capaz de lhe incutir um olhar objetivo, ciente das regras da perspectiva. Aqui é possível unificar dois desdobramentos acima desenvolvidos. De acordo com Panofsky, a perspectiva representa exatamente a introdução do pensamento científico no universo dos sentidos, isto é, a *objetivação da subjetividade*. Destarte, se percebe a separação estrita entre sujeito e objeto, pois somente a partir da cisão entre ambos que um polo pode incidir sobre o outro, como no desenvolvimento da perspectivização. O autor sintetiza:

As concepções artísticas do Renascimento, em oposição às da Idade Média, têm portanto como característica o fato de que, de certo modo, elas arrancam o objeto do mundo interior da representação subjetiva e o situam num “mundo exterior” solidamente estabelecido; também dispõem entre o sujeito e o objeto (como o faz na prática a “perspectiva”) uma distância que ao mesmo tempo reifica o objeto e personifica o sujeito.¹⁰²

Para o olhar peculiar de Ricardo, contudo, tal processo é desnecessário. Dotado de um dom natural e auxiliado pela própria especificidade da paisagem que o cerca, o personagem é capaz de, espontaneamente, desenvolver a técnica. É como se a própria natureza oferecesse a medida exata das coisas. Ao artista basta reproduzi-la. Natalia Brizuela, ao investigar a visão relacionada ao aparato fotográfico, tece uma consideração que parece válida e que vincula o *olhar ao espaço*. Nas suas palavras:

A visão não ocorre fora de um lugar específico; ao contrário, ela só é possível em relação àquele lugar, e, quando se atenta aos diferentes lugares em que essa máquina de visão foi usada, torna-se evidente um conjunto diferente de problemas, paradigmas e narrativas.¹⁰³

¹⁰¹ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 727, grifo meu.

¹⁰² PANOFSKY, Erwin. *Idea: evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 49.

¹⁰³ BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 18-19.

Alencar parece sugerir, desse modo, que neste olhar de artista, relacionado ao espaço específico da natureza exuberante, não se verifica a separação entre sujeito e objeto.¹⁰⁴ Ambos se mesclam: o objeto conforma a visão, e o sujeito determina a paisagem. Ora, estamos, portanto, diante daquilo que Schiller e Pamuk caracterizaram como escritor *ingênuo*, ou seja, o autor que simplesmente expressa as palavras oriundas diretamente da natureza. Como dito, o escritor turco vale-se da distinção estabelecida inicialmente por Schiller. Reproduzo, aqui, sua leitura do ensaísta alemão:

Os ingênuos estão irmanados com a natureza; na verdade, são como a natureza – calma, cruel e sábia. Escrevem poesia espontaneamente, quase sem pensar [...]. Para eles [...] a poesia é como uma impressão que a natureza produz neles organicamente e que nunca mais os deixa. A poesia ocorre naturalmente ao poeta ingênuo, brotando do universo natural do qual ele faz parte.¹⁰⁵

O poeta *ingênuo* de Schiller, fundamento do *romancista ingênuo* de Pamuk, ilustra, acredito, o *pintor* Ricardo de Alencar em *Sonhos d'ouro*. A ingenuidade aqui desconhece a dicotomia sujeito e objeto, pois é o próprio objeto (como a natureza) que se revela nos olhos ou na obra (subjetividade) do sujeito. Schiller afirmava que no modo ingênuo, os sentidos e a razão não se opunham, mas convergiam. De maneira análoga, Alencar informa que Ricardo era dotado da *intuição da forma* e possuía uma *disposição natural* para a pintura. Ouçamos novamente o escritor cearense: “Deus criou três linguagens para o artista: a linguagem da forma, a pintura; a linguagem dos sons, a música; e a linguagem da palavra, a poesia, de tôdas a mais sublime porque fala não só ao coração, como à inteligência”.¹⁰⁶ Nesse excerto, Alencar revela um esforço para caracterizar e distinguir as linguagens artísticas. Cada uma possui um objeto específico e, portanto, uma característica própria. Além disso, há uma hierarquia que a organiza

¹⁰⁴ Acredito que um questionamento fundamental – embora de difícil solução – para este tema seja: se Alencar escreve o romance como se ele fosse uma pintura, a qual tipo de pintura, precisamente, o autor se refere? Cronologicamente, é possível supor que Alencar conhecesse as obras do estilo denominado *Neoclássico*. Mesmo reconhecendo que essa afirmação é apenas uma suposição, é válido recobrar aqui a pesquisa de Panofsky sobre a noção de *Idea*. Segundo o autor: “À metafísica do final do Cinquecento, que procurava resolver em Deus a oposição entre sujeito e objeto, sucede novamente [durante o Neoclassicismo] uma concepção que tenta conciliar diretamente o sujeito e o objeto, o espírito e a natureza, e que pretende, em oposição à onipotência divina, revalorizar a faculdade humana de conhecer”. PANOFSKY, Erwin. *Idea*, op. cit., p. 105. Ora, da mesma forma que o Neoclassicismo promove a aproximação entre o sujeito e o objeto na arte, Alencar parecer almejar a unificação desse par na sua produção literária.

¹⁰⁵ PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e sentimental*, op. cit., p. 17.

¹⁰⁶ ALENCAR, José de. “Sonhos d'ouro”, op. cit., p. 728.

e cuja estrutura tem, tal como estabelece Schiller, a poesia no seu cume. Essa posição privilegiada deve-se à potencialidade poética de atingir não só o coração, mas igualmente a inteligência. Destarte, a poesia, tal como a visão, elimina qualquer distanciamento entre sujeito e objeto, corpo e alma, sentido e intelecto. Façamos um breve parêntese aqui para discutir o alcance dessa potencialidade.

Um dos objetivos da narrativa de Alencar parece ser, justamente, evitar esta perspectiva dicotômica. O narrador procura demonstrar que as duas dimensões – sujeito e objeto – não podem, ou não devem, ser tratadas de modo isolado, seja devido ao poder evocativo do olhar, seja por meio da linguagem artística elaborada a partir dele. Essa posição torna-se explícita quando o narrador vislumbra a flor vitória, presente nos lagos da paisagem brasileira. Como de costume, Alencar antecipa e contesta uma possível crítica: “Dir-me-ão que não sou botânico, e portanto não tenho autoridade para crismar essa espécie de loto, que os indígenas chamavam ‘milho d’água’. Não é decerto minha intenção invadir os domínios da ciência”.¹⁰⁷ O narrador, inicialmente, reconhece a distinção entre os campos. Não obstante, se o discurso científico pode se apropriar da flor, isso não significa que o objeto seja alheado da linguagem que lhe é mais apropriada: a poesia. Nas suas palavras:

Podem os botânicos inventar quanto nome grego e latino lhes aprouver para apelidarem as plantas, podem fazer a autópsia das inocentes criaturas para reduzi-las a sistema; mas as flores, como mimos da natureza, pertencem à literatura; são do domínio da poesia.¹⁰⁸

Mesmo recebendo um tratamento científico, um olhar ‘matematizado’, as flores permanecem vinculadas à linguagem artística. Embora abordadas de modo objetivo pela ciência especializada, a flora – e, por extensão, a natureza – não perde seu caráter sensório, emotivo, enfim, subjetivo. Quando o espaço natural é o foco do olhar artístico, não há oposição entre sujeito e objeto. Assim, é possível sugerir que na obra *Sonhos d’ouro*, a *ingenuidade*, expressa pelo olhar de Ricardo, é um dos modos poéticos empregados para a descrição da natureza.

Finalizado o parêntese, recuperemos a anterior preocupação prescritiva de Alencar em relação às artes. Se era possível identificar três tipos de linguagens,

¹⁰⁷ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 763.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 763.

voltadas para três objetos específicos, agora, o próprio escritor demonstra que essa distinção é vã:

Ricardo era um poeta da forma; êle fazia versos com as côres. Suas impressões, debuxava-as sôbre o papel em imagens, retratadas ao vivo. Copiava-as de memória, onde ficavam estampadas como em uma lâmina fotográfica; depois a imaginação bordava a lápis com essas recordações algum soneto ou alguma ode, corretos no desenho, brilhantes no colorido.¹⁰⁹

A hierarquia antes anunciada é, então, prontamente abandonada. Ricardo é um artista, mas que desenha como se poeta fosse. Ao invés de versos, o personagem emprega cores nas suas produções. Suas impressões (seu olhar) são transformadas em imagens. Neste trecho, Alencar parece recuperar o *topos* do *ut pictura poesis*, no qual a narrativa e a pintura se mesclam e impactam de maneira mútua. O *modo* de *ver* e *fazer ver* antigo implica tanto a identificação entre *cor* e *palavra*, quanto a noção de que o poeta/romancista atua tal como um pintor. Além disso, o artista-poeta é dotado de uma excelente memória, pois o que via era armazenado como se fosse uma lâmina fotográfica, isto é, tornava-se disponível para futuros empregos. A sentença final reafirma a inter-relação entre desenho e poesia, na medida em que os poemas elaborados são julgados a partir de critérios válidos para a pintura.¹¹⁰

A obra *Sonhos d'ouro*, reitero, parece expressar o modelo antigo de visualização pautado no *ut pictura poesis* já anunciado, aliás, anteriormente por Alencar no texto crítico sobre *A Confederação dos Tamoyos*, de Gonçalves de Magalhães. Na série de cartas, publicada em 1856, o escritor cearense resumia sua concepção artística acerca das três linguagens, depois retomada em *Sonhos d'ouro*. Na abertura da Quarta Carta, Alencar reproduz um trecho do poeta e escritor francês Alphonse de Lamartine, antes de sintetizar sua concepção poética: “É por isso que, como diz Lamartine, a poesia deve fallar ao homem pelo

¹⁰⁹ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 728.

¹¹⁰ É importante expor aqui uma citação duplamente indireta: Heron Alencar reproduz um excerto do artigo de Eugênio Gomes (ao qual não tive acesso) que, por sua vez, recupera uma afirmação de Alencar acerca das relações entre a pintura e a poesia. Sobre esta última assevera: “O pincel inspirado do pintor que faz surgir de repente ao nosso espírito, como de uma tela branca e intata, um quadro magnífico, desenhado com essa correção de linhas e esse brilho de colorido que caracterizam os mestres”. ALENCAR, Heron. “José de Alencar e a ficção romântica”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, volume I, tomo 2, 1955, p. 886. E o escritor ainda acrescenta que nos quadros e painéis derivados das descrições “a sublime poesia revela toda a sua bela estética e rouba por assim dizer à pintura as suas cores e os seus traços, à música as suas harmonias e os seus tons”. *Ibidem*, p. 887.

pensamento, pela imaginação, e pelos sentidos ao mesmo tempo”.¹¹¹ Se é o poeta francês que expressa esta comunhão das linguagens, Alencar extrai, porém, dos textos antigos, a ilustração desta concepção:

A descrição dos *rapsodes* gregos, que são ao mesmo tempo poetas, músicos e actores, descrição que li quando ainda pouco me occupava de litteratura, ficou impressa para sempre no meu espirito como a verdadeira imagem da poesia; depois, começando a lêr os grandes autores da antigüidade, ainda mais me confirmei na opinião de que o poeta deve ser necessariamente philosopho, pintor e musico.¹¹²

Assim, a *descrição* dos Antigos que, como salientado no capítulo inicial, expressa *modos de ver e fazer ver*, é, para Alencar, a imagem da poesia. Enquanto Luciano de Samósata aproximava o historiador do escultor a fim de salientar a visualidade inerente ao texto histórico, no século XIX, o escritor cearense aproxima poetas como o francês Victor Hugo a pintores como Tintoretto e escultores como Benvenuto Cellini:

Victor Hugo é o poeta da fôrma brilhante; quando leio algumas paginas de suas odes, parece-me que me sinto de repente sentado a um canto da officina do Tentoretto, ou do gabinete de Benvenuto Cellini, e que vejo o pintor e o escultor traçar com o pincel ou com o buril um quadro ou um baixo-relevo; a luz scintilla formando claros e escuros, a côr reflecte os seus raios cambiantes, *tudo se anima, vive e surge do nada, ao aceno do gênio creador*.¹¹³

O escopo da relação de proximidade entre artes diferentes – escrita, pintura e escultura – parece ser ressaltar, como se nota no desfecho da citação, a visualidade, a animação, a construção da vivacidade. Na sequência da carta, a arte escultórica, sem maiores esclarecimentos, cede lugar à música. Trata-se de almejar a sinestesia capitaneada pelo fazer poético. Neste ponto, Alencar, enfim, sintetiza sua concepção que, duas décadas depois, será retomada em *Sonhos d'ouro*: “A poesia, a pintura e a musica são três irmans gêmeas que Deus creou com um mesmo sorriso, e que se encontram sempre juntas na natureza”, ou seja, “a fôrma, o som e a côr são as três imagens que constituem a perfeita encarnação da idéa; faltando-lhe um d'esses elementos, o pensamento está incompleto”.¹¹⁴ Ao ler

¹¹¹ ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos, por IG*. (Publicadas no Diário). Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diário, 1856, p. 38.

¹¹² *Ibidem*, p. 38.

¹¹³ *Ibidem*, p. 39, grifo meu.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 40.

uma poesia, revela o crítico Alencar, “quero vêr, sentir e ouvir o pensamento do poeta que falla por esta tríplice phrase da razão, do coração e dos sentimentos [...]”.¹¹⁵ A defesa da proximidade entre as artes é retomada, na carta seguinte, para expressar, mais uma vez, e, de modo pleno, o *ut pictura poesis*. Ao discorrer sobre o potencial das palavras, o escritor assevera: “Outras vezes é o pincel inspirado do pintor que faz surgir de repente do nosso espirito, como de uma tela branca e intacta, um quadro magnífico, desenhado com essa correcção de linhas e esse brilho de colorido que careterisão os mestres”.¹¹⁶

Alencar, portanto, seja no seu investimento crítico das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*, seja na sua composição de ordem ficcional de *Sonhos d’ouro*, sustenta o poder imagético da poesia e sua potencialidade visual. Ao aproximar a poesia da pintura, o escritor cearense reatualiza, na segunda metade do século XIX, a tópica do *ut pictura poesis*. A tipologia de Pamuk para o romance moderno pode, então, ser recuperada. Há dois tipos de inteligência, a *visual* e a *verbal*. O romance alencariano em questão não somente pode ser inserido na categoria *visual*, como o faz de modo tão acentuado que mesmo a disposição *verbal* é conduzida para o âmbito *imagético*. Afinal, além de descrever pinturas, quadros, paisagens, ou seja, expressar a *cor local* de maneira plena, também o relato pode ser lido por meio de imagens, na medida em que a poesia se expressa de modo icônico.

Forneço uma ilustração. Na parcela final da obra, Guida e Ricardo dialogam sobre seus sentimentos e indecisões. Após a leitura de uma carta, a personagem feminina reflete silenciosamente sobre o conteúdo da conversa. Alencar descreve esse breve momento: “Êstes pensamentos não os alinhou Guida em palavras na mente, mas desenhavam-se como figuras de painel iluminadas de repente por um jacto de luz”.¹¹⁷ Assim, o que o narrador sugere é que mesmo um ponto crucial para o desenvolvimento da narrativa se resolve não por meio de palavras, mas com o recurso figurado de imagens ou da visão. Desta maneira, creio ser possível afirmar que as imagens são a tônica do romance, o que expressa, ademais, sua tendência visual e sua caracterização como *literatura de imagens*.

¹¹⁵ ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*, *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 50.

¹¹⁷ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 929.

Alencar procura explicitar e caracterizar o olhar de Ricardo. Esta visão, simultaneamente, *perceptiva* e *emissiva*, permite ao personagem expressar, com precisão e propriedade, a própria natureza ou a sociedade na qual se insere. Este olhar artístico unifica sujeito e objeto, de modo a aproximar o personagem da noção de *ingenuidade* concebida por Schiller para o fazer poético, e retomada por Pamuk para a escrita relativa ao romance. A operação imagética construída por Alencar assegura a disposição visual da obra e fornece um subsídio importante para a resposta da pergunta-guia que move este capítulo: a fim de elaborar a imagem associada à *paisagem* no romance *Sonhos d'ouro*, acredito que Alencar vale-se de um sujeito que conforma e é conformado pelo ambiente no qual está inserido. O olhar de Ricardo é capaz de captar o objeto, ao mesmo tempo, em que o figura.

Neste sentido, é possível especular se os dotes atribuídos a Ricardo não dizem respeito também ao romancista. Em outras palavras, se o personagem principal desenha como se fizesse poesia, a poesia do narrador alencariano, isto é, seu próprio romance *realista-descritivo*, pode ser lido como uma pintura ou como uma sucessão de imagens. A visão de Alencar como narrador, embora próxima, não é idêntica à visão de Ricardo. Para compreender a possível diferença, é necessário resgatar novamente um fragmento das críticas do escritor cearense à épica de Magalhães, no debate travado na década de 1850. Logo na abertura, ao questionar a incorreção do gênero adotado em *A Confederação dos Tamoyos*, o crítico, sob o pseudônimo de Ig., argumenta:

Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quizesse cantar a minha terra e as suas bellezas, se quizesse compor um poema nacional, *pederia a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéas de homem civilisado* [sic].// Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas mattas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sól erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmurio das ondas e o écho profundo e solemne das florestas.// E se tudo isto não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros vãos que não esses adejos de uma musa classica ou romantica quebraria a minha penna com desespero, mas não a mancharia n'uma poesia menos digna de meu bello e nobre paiz.¹¹⁸

Alencar reconhece que para cantar a bela natureza do país seria necessário abdicar da cultura. Ele sugere o retorno a um tempo passado, um período no qual

¹¹⁸ ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*, op. cit., pp. 6-7.

o poeta, tal como os gregos, não havia se distanciado do estágio no qual reinava a comunhão com a natureza.¹¹⁹ Em outras palavras, a busca pela ingenuidade* deveria, afirma o Schiller mediado por Szondi, nascer do reconhecimento da diferença. De maneira análoga, Alencar identifica a separação entre o homem e o meio natural e clama por sua eliminação. Essa postura, todavia, já denota um caráter reflexivo e, portanto, sentimental. Alencar (enquanto narrador), em *Sonhos d'ouro*, expressa justamente o modo ingênuo* que pressupõe e nasce do diálogo entre ingenuidade e sentimentalidade. Enquanto Ricardo, personagem do romance, poderia expressar a ingenuidade plena, resta ao escritor cearense apenas o reconhecimento da impossibilidade (embora o anseio subsista) de resgatar esse modo poético. Ao querer-se ingênuo, enfim, Alencar pressupõe o modo sentimental.¹²⁰

Definido o caráter da obra e os olhares expressos pelo ingênuo Ricardo e pela ingenuidade* de Alencar, passemos agora para o foco dessas visões. Um dos principais objetos do olhar na narrativa é, como se verifica no último excerto, a mata secular, criação de Deus, dotada de um mar de ouro, no qual se perscruta o murmúrio das ondas e o eco solene das florestas, isto é, a *paisagem nacional*. Como salientado no capítulo anterior, é imprescindível reconhecer, todavia, que essa paisagem implica uma seleção e, dessa maneira, dispõe de uma história. Assim, no próximo item, o objetivo é sugerir como essa paisagem específica, que empresta um *conteúdo à forma da cor local*, foi construída como uma demanda fundamental durante o século XIX.

¹¹⁹ Alencar, ao refutar as acusações de que *O Guarani* seria uma cópia de obras de Cooper, expressa perspectiva semelhante, isto é, de que a exuberância da natureza, por si só, seria capaz de assegurar a precisão da descrição. Nas suas palavras: “Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria. Daí, desse livro secular e imenso, é que eu tirei as páginas d’*O Guarani*, as de *Iracema*, e outras muitas que uma vida não bastaria a escrever. Daí e não das obras de Chateaubriand, e menos das de Cooper, que não eram senão a cópia do original sublime, que eu havia lido com o coração.” ALENCAR, José de. “Como e porque sou romancista”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, volume I, 1959, pp. 148-149.

¹²⁰ De Marco procura igualmente perscrutar o olhar alencariano considerando, contudo, os romances históricos, especificamente *O Guarani* (1857), *As Minas de Prata* (1865) e *Guerra dos Mascates* (1873-4). A pesquisadora conclui que, se vistas de modo conjunto, estas obras revelariam o decaimento do olhar, isto é, uma perda de ilusão em relação ao desenvolvimento político e social da nação. DE MARCO, Valeria. *A perda das ilusões*, op. cit., p. 14 e 232.

4. A paisagem na história literária nacional

Vou folheando uma à uma as páginas desse álbum de pedra no qual mais de três séculos deixarão gravada a sua passagem [...].¹²¹

A paisagem deslumbrante que arrebatava os olhos dos personagens de *Sonhos d'ouro* e do próprio Alencar é resultado de uma construção que, no século XIX, pode ser acompanhada em textos de historiadores, viajantes e críticos literários. Trata-se de um processo de seleção, perpetrado diante da multiplicidade de espaços naturais disponíveis no território do Império brasileiro, que resulta na elaboração de uma paisagem representativa da nação. No capítulo inicial, busquei fazer um breve mapeamento de historiadores e escritores franceses a fim de sugerir a importância concedida à visualidade da narrativa e aos anseios de uma escrita vívida que permitisse a visualização. O texto de Chateaubriand citado na ocasião – *Estudos históricos* – combina apreciações sobre a escrita da história, ao mesmo tempo em que contempla críticas à escrita de romances. Na medida em que ambos, história e romance, se voltam para o passado, o escritor francês não vê motivos para justificar a inclusão da literatura romanesca no prefácio a uma obra de estudos históricos.

O mapeamento proposto aqui inclui historiadores e críticos da literatura do século XIX que abordam especificamente a escrita literária, incluída aí a poesia. São nomes conhecidos dos escritores brasileiros e que dialogaram, de maneira mais ou menos direta, com as fontes principais desta tese. O objetivo é, ao percorrer esses textos, destacar a demanda pela *cor local* e por uma narrativa que valoriza e reivindica as construções imagéticas. Nesse ponto, a *paisagem*, uma vez mais, adquire proeminência: como salientado, ela é o foco principal da *literatura de imagens* e expressão da *cor local*. No entanto, como ela é reivindicada na narrativa e qual é o espaço selecionado?

Embora não seja exatamente o caso do próximo texto, sua menção aqui é importante porque este objetiva oferecer informações que auxiliem a experiência visual desencadeada pela exposição de um panorama da baía de Guanabara em Paris. Nesse sentido, a obra em questão também poderia ser incluída no seio da

¹²¹ ALENCAR, José de. “O Rio de Janeiro”, *op. cit.*, p. 111.

literatura de imagens e do *passado espetacular*, na medida em que se propõe a ser um complemento para uma produção imagética e, por isso, resguarda um contato estreito com esse tipo de reivindicação icônica. Samuels argumenta que, frequentemente, as exposições dos panoramas eram acompanhadas de guias que buscavam oferecer o contexto ou informações para a correta compreensão do espetáculo.¹²² Assim, em 1824, Hippolyte Taunay e Ferdinand Denis publicam a *Notice historique et explicative du Panorama de Rio de Janeiro* [Notícia histórica e explicativa do Panorama do Rio de Janeiro]. O livro se propõe a ser, como dito, um relato auxiliar sobre o panorama do Rio de Janeiro realizado pelo artista francês Guillaume Ronmy, a partir de desenhos de Félix Taunay. Os autores exaltam o *espetáculo* e o interesse que o panorama desperta, mas apontam para a necessidade de acrescentar informações complementares: “O Brasil, naquilo que possui de mais belo, se desenvolve sob os olhos dos espectadores, mas como um *cicerone* é indispensável para a explicação, essa notícia oferecerá, esperamos, todos os ensinamentos que eles [os espectadores] podem desejar [...]”.¹²³ As informações subsidiárias procuram contemplar então noções sobre a geografia do país, a história de sua descoberta, os relatos de expedições francesas etc.¹²⁴

O aspecto relevante é que o espaço do Rio de Janeiro logo assume, como sinédoque, a dimensão de *paisagem* de todo o Brasil. Exatamente por isso, a *Notícia histórica* que abre o relato de Taunay e Denis imediatamente revela as dimensões e os limites não apenas da baía da Guanabara, retratada no panorama, mas de toda a nação.¹²⁵ Nesse sentido, e reatualizando o *topos* da natureza edênica, o país é exaltado por sua posição geográfica que lhe permitiria futuramente desempenhar um papel importante no comércio contemporâneo.¹²⁶ Sérgio Buarque destaca o aspecto mercantil desta *visão do paraíso* no parágrafo final de seu estudo acerca da apreensão e delimitação deste espaço nacional: “Teremos também os nossos eldorados. Os das minas, certamente, mais ainda o do açúcar, o do tabaco, de tantos outros gêneros agrícolas, que se tiram da terra

¹²² SAMUELS, Maurice. *The spectacular Past*, op. cit., p. 40.

¹²³ TAUNAY, Hippolyte, DENIS, Ferdinand. *Notice historique et explicative du Panorama de Rio de Janeiro*. Paris: Chez Nepveu, Libraire, 1824, p. V. “Le Brésil, dans ce qu’il a de plus beau, se développe sous les yeux des spectateurs ; mais comme un *cicerone* est indispensable à l’explication, cette notice offrira, nous l’espérons, tous les renseignements qu’ils pourront désirer [...]”.

¹²⁴ *Ibidem*, p. VI.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 9.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 12.

fértil [...]”.¹²⁷ A ideia de uma natureza diferenciada reaparece com frequência no texto de Taunay e Denis e se revela, por exemplo, na afirmação de que, mesmo durante a estação das secas, a vegetação não perde o brilho e a força que a constituem.¹²⁸

Como tentei sugerir a partir de Simmel, a construção da paisagem implica sempre uma eleição específica de um determinado extrato espacial. Nesse caso, o terreno escolhido é importante porque exerce um papel fundamental no desenvolvimento da poesia da nação.¹²⁹ Esse é, afinal, o argumento central da obra de Denis publicada no ano seguinte e intitulada *Scenes de la nature sous les Tropiques et leur influence sur la poesie* [*Cenas da natureza sob os trópicos e sua influência sobre a poesia*]. A obra possui dois objetivos principais: sublinhar a influência da natureza sobre a imaginação dos homens e, ao mesmo tempo, revelar aos europeus os benefícios que podem ser colhidos destas grandes cenas conhecidas apenas de maneira imperfeita.¹³⁰ Como o estudo dessas regiões demandaria tempo e viagens, isto é, exigiria a *autópsia*, Denis se propõe a facilitar a tarefa de seus conterrâneos e contemporâneos ao oferecer um *coup-d’oeil* sobre os fenômenos destas regiões distintas da Europa.¹³¹ O viajante francês acrescenta, ao fim do texto, que seu objetivo estará cumprido se o relato inspirar escritores e poetas franceses a variar os quadros na literatura.¹³² Exatamente por isso, é possível dizer que o livro assume a forma de um inventário: Denis procura identificar elementos naturais e regiões geográficas que poderiam se tornar objeto da produção poética. Os diversos capítulos sintetizam o catálogo: vegetais, florestas, animais, ilhas diversas, África etc. Como se evidencia, o autor está operando com uma categoria que se assemelha à noção formulada por Kadish, a *literatura de imagens*.

¹²⁷ HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000, p. 403.

¹²⁸ TAUNAY, Hyppolyte, DENIS, Ferdinand. *Notice historique et explicative*, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁹ Em minha dissertação, tentei sugerir algumas razões para a escolha pela paisagem edênica nesse momento. Ela deriva, acredito, do olhar exótico sustentado pelo europeu em relação ao Brasil e também de um processo de auto-exotização manifestado pelo próprio habitante do império em relação a seu território. Cf: CARDOSO, Eduardo W. *A cor local e a escrita da história no século XIX: o uso da retórica pictórica na historiografia nacional*. Dissertação (Mestrado). Ouro Preto, MG: Universidade Federal de Ouro Preto, 2012, pp. 69-75.

¹³⁰ DENIS, Ferdinand. *Scenes de la nature sous les Tropiques et leur influence sur la poesie*. Paris: Chez Louis Janet, Libraire, 1825, p. III.

¹³¹ *Ibidem*, p. I.

¹³² *Ibidem*, p. 407.

A tese central da obra então é o vínculo que se estabelece entre o *espaço* e a *composição poética*. Desta relação, pois, depreende-se que uma região dotada de grande natureza irá produzir uma poesia diferenciada e específica. A dependência e o determinismo são tão acentuados que a alteração do espaço produziria, sugere Denis, a modificação das inspirações poéticas, inclusive, entre os europeus. No capítulo denominado *Modificações que induzirão necessariamente a civilização no caráter poético da paisagem*, o autor assevera:

A agricultura dará então um novo caráter às diferentes regiões da América; as impressões poéticas variarão igualmente, elas se modificarão com a natureza, ou antes, como o novo mundo foi por muito tempo o domínio da Europa, nossa literatura se modificará sob um céu diferente.¹³³

Logo no início do texto, Denis havia alertado que se os costumes dos homens podem variar, a poesia permaneceria vinculada sempre ao espaço.¹³⁴ É significativo, nesse sentido, que o autor revele preocupação (e, por vezes, mesmo pesar) em relação à modificação do espaço e da paisagem. A consciência da mudança será, posteriormente, reafirmada por José de Alencar, como tentarei sugerir. É importante mencionar ainda que entre os principais interlocutores da obra de Denis encontram-se Chateaubriand, Humboldt e Bernardin de Saint-Pierre. O viajante e escritor francês promove longas citações destes autores e isso demonstra a circularidade das obras e das crenças nesse momento – o que justifica, aliás, a seleção das obras neste capítulo. Denis, por exemplo, cita justamente os três autores para sugerir a importância de suas contribuições para a apresentação de uma natureza diversa daquela conhecida entre os europeus e, igualmente, as potencialidades poéticas contidas na exploração desses locais:

[...] os Europeus nos fizeram conhecer as admiráveis concepções que podem inspirar semelhante clima. *Paul et Virginie*, *Atala* e *Les Tableaux de la nature*, nos revelam o que serão os poetas dessas regiões quando eles souberem como Bernardin de Saint-Pierre e M. de Chateaubriand desenvolver para nossos olhos o charme da natureza que terá excitado suas admirações.¹³⁵

¹³³ DENIS, Ferdinand. *Scenes de la nature sous les Tropiques*, *op. cit.*, p. 117. “l’agriculture donnera donc un nouveau caractère aux différentes contrées de l’Amérique ; les impressions poétiques varieront également, elles changeront avec la nature, ou plutôt comme le nouveau monde fut long-temps le domaine de l’Europe, notre littérature se modifiera sous un ciel différent”.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 2.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 8. “[...] des Européens nous ont fait connaître les conceptions admirables que peut inspirer un semblable climat. *Paul et Virginie*, *Atala*, *les Tableaux de la nature*, nous révèlent ce

Após seu panorama amplo sobre os trópicos que inclui, ainda, diversas regiões orientais e ilhas, Denis restringe seu olhar sobre Portugal e a nação recém-constituída do Império do Brasil no seu *Resume de l'histoire litteraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil* [*Resumo da história literária de Portugal, seguido de um resumo da história literária do Brasil*]. No discurso preliminar, o autor recupera e amplia a tese acerca da influência climática sobre a poesia: também a situação e os eventos políticos atuam e interferem no espírito dos homens. A literatura ofereceria, por seu turno, a possibilidade de estudar o “gênio” de cada nação e os elementos que a distinguiriam umas das outras. Os desenvolvimentos literários próprios de cada Estado, dessa maneira, demandariam estudos pormenorizados e específicos.¹³⁶ Eis, pois, o motivo do livro: historiar as literaturas de Portugal e, mesmo que de modo apenas sucinto, a do Brasil – estudos que, segundo o autor, estariam ainda por serem feitos.

Esta tese é particularmente importante para o Império brasileiro, afinal, a jovem nação, dotada – de acordo com a seleção empreendida – de uma natureza extremamente favorável, requeria o desenvolvimento de uma literatura própria. No momento de seus primeiros registros, Denis sugere a forma de apreensão que deve pautar essa literatura e que antecede sua afamada fórmula. Segundo suas palavras:

Nessas belas regiões tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve crescer como o espetáculo que lhe é oferecido; majestoso, graças às antigas obras principais, ele deve permanecer independente e buscar seu guia somente na observação. A América enfim deve ser livre na sua poesia como no seu governo.¹³⁷

O único guia é, portanto, a observação. Trata-se de um processo mais passivo do que ativo, na medida em que o indivíduo apenas deve receber os estímulos das regiões e paisagens nas quais se encontra. O ponto principal, todavia, é a importância desempenhada pelo meio natural. A natureza, por si só, já

que seront les poètes de ces contrées quand ils sauront, comme Bernardin de Saint-Pierre et M. de Chateaubriand,, déployer à nos yeux tout le charme de la nature qui aura excité leur admiration”.

¹³⁶ DENIS, Ferdinand. *Resume de l'histoire litteraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecoq et Durey, Libraires, 1826, p. VII.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 516. “Dans ces belles contrées si favorisées de la nature, la pensée doit s’agrandir comme le spectacle qui lui est offert ; majestueuse, grâce aux anciens chefs-d’oeuvre, elle doit rester indépendante, et ne chercher son guide que dans l’observation. L’Amerique enfin doit être libre dans sa poésie comme dans son gouvernement”.

assegura – como sugere o argumento de Denis – a possibilidade de desenvolvimento futuro. É necessário ainda mencionar o emprego do termo *espetáculo*. A expressão aparece com frequência no texto de Denis e, de acordo com o estudo de Samuels mencionado anteriormente, participa de uma maneira específica e visual de conceber o passado e a história.¹³⁸

Em seguida, o viajante e literato francês começa a analisar as obras de poetas, oradores e historiadores. Suas apreciações reproduzem o vocabulário relativo à *retórica pictórica* e à *literatura de imagens*. Sobre *Caramuru*, de Santa Rita Durão, por exemplo, Denis elogia a “pintura do gênio ardente dos portugueses da época”, bem como a descrição repleta de “grandeza” e “pompa”. Além disso, ressalta a *tinta local* da composição.¹³⁹ Já em relação a *O Uruguai*, poema de Basílio da Gama, o observador francês destaca a pintura de grande exatidão e a capacidade visual intrínseca ao texto: “No quarto canto o poeta nos faz ver a expedição dos Portugueses, continuando a avançar sobre o território das missões. Ele nos transporta igualmente ao meio do campo dos Índigenas; vemos os chefes das diferentes tribos misturados aos chefes jesuítas”.¹⁴⁰

As obras comentadas já indicariam, segundo Denis, o caminho a ser seguido pela poesia da nova nação. Os temas da natureza e a dimensão visual fariam parte da *cor local* nesse momento. A eleição de uma determinada paisagem repercute na forma da escrita e, por extensão, no *efeito* produzido pelo texto no receptor. Esse repertório composto de *paisagem – descrição – visualização* parece assumir o caráter de uma *forma narrativa* específica nesse momento de constituição das maneiras de escrever textos ficcionais e factuais. Entre os

¹³⁸ Num mapeamento apenas aproximativo, é possível constatar que Denis utiliza a expressão *espetáculo* por volta de quatorze vezes em todo o livro. Para além do número total, é importante notar que enquanto a parcela dedicada ao estudo da literatura portuguesa que abarca quase quinhentas páginas da obra contém apenas oito vezes o termo, a porção dedicada à literatura brasileira, cuja extensão é de menos de cem páginas, dispõe de seis manifestações, sendo que algumas estão associadas à natureza exuberante do Brasil, como no excerto: “O descanso do brasileiro nunca é o descanso de uma indolência completa: ele canta ou os acordes de uma guitarra seguem as reflexões de sua meditação, então ele é imerso no descanso sem que a reflexão tome parte, talvez ele contemple aquilo que a natureza prodigalizou de riquezas ao seu redor E que espetáculo! como não o admirar!”. DENIS, Ferdinand. *Resume de l’histoire litteraire, op. cit.*, pp. 521-522. “Le repos du Brésilien n’est jamais le repos d’une complète indolence : il chante, ou les accords d’une guitare suivent les rêveries de sa méditation ; alors qu’il est plongé dans le repos sans que la réflexion y prenne part, peut-être il contemple ce que la nature a prodigué de richesses autour de lui. Et quel spectacle! comment ne pas l’admirer!”.

¹³⁹ *Ibidem*, pp. 534-535.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 564. “Au quatrième chant le poète nous fait voir l’expédition des Portugais, continuant à s’avancer vers le territoire des missions. Il nous transporte également au milieu du camp des Indiens ; on voit les chefs des différentes tribus mêlés aux chefs jésuites”.

objetivos dessa tese estão não somente a constatação desse *topos* da natureza edênica, mas também a sugestão de que ele sofre alterações no princípio do século seguinte, como se percebe na obra de Euclides da Cunha.

Se para Denis, na década de 1820, a literatura brasileira ainda encontrava-se em desenvolvimento, para Ferdinand Wolf, algumas décadas depois, ela já havia encontrado seu estado maduro e acabado. Em *Le Brésil Littéraire* [*O Brasil Literário*], obra publicada em 1863, o crítico austríaco assevera que após trinta anos de desenvolvimento, a literatura nacional já disporia de um espaço específico entre outras literaturas nacionais. Seria o momento – e aqui Wolf parece dialogar diretamente com Denis – de retirar a produção nacional do apêndice de outras obras de história literária.¹⁴¹ Afinal, mesmo que os primeiros elementos literários tenham origem portuguesa, já seria possível afirmar o caráter especificamente nacional desta produção brasileira.¹⁴²

Essa percepção, então, demonstra o emprego da *retórica pictórica* e se relaciona com a *literatura de imagens*. No segundo capítulo, Wolf identifica o uso da *cor local* e reconhece o “espírito local” na poesia de Gregório de Mattos.¹⁴³ Por sua vez, a poesia *Sylva: A ilha da Maré*, de Botelho de Oliveira, conteria, simultaneamente, uma cor poética e local.¹⁴⁴ Em nenhum momento Wolf especifica seu entendimento do recurso em questão. No entanto, as constantes referências ao dispositivo permitem sugerir seus elementos constitutivos. O crítico e historiador elogia o destaque da natureza indígena, após comentar a obra de Manoel de Santa Rita, como um fator fundamental para o desenvolvimento da literatura brasileira. Estes primeiros elementos locais ainda ganhariam novo impulso, na segunda metade do século XVIII, a partir de eventos políticos, das academias ilustradas e do progressivo aumento da escolha de temas nacionais por poetas e escritores.¹⁴⁵

Como se nota em várias obras críticas do período, a análise não se restringe a textos de caráter literário. Para os avaliadores, assim, as produções historiográficas também merecem atenção em relação ao emprego do elemento nacional. Wolf, por exemplo, elogia a obra histórica de Rocha Pita devido ao seu

¹⁴¹ WOLF, Ferdinand. *Le Brésil Littéraire*. Histoire de la littérature brésilienne [...]. Berlin: A. Asher & Co., 1863, pp. VII-VIII.

¹⁴² *Ibidem*, p. 1.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 18.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 21

¹⁴⁵ *Ibidem*, pp. 45-49.

patriotismo, à elaboração de uma exposição viva e atrativa e seu estilo florido – aspecto importante, porque derivado do caráter brasileiro. O crítico, contudo, não se furta a repreender Rocha Pita: ele teria mais talento poético do que escrutínio histórico.¹⁴⁶ De qualquer maneira, Wolf tenta fornecer uma amostra do estilo do historiador ao incorporar em anexo um extrato de sua obra. O trecho selecionado, não por acaso, refere-se justamente à descrição da natureza do Brasil.¹⁴⁷

O avaliador austríaco ainda cita rapidamente o debate relacionado à publicação de *A confederação dos Tamoyos* – disputa reproduzida no início dessa tese. Wolf se posiciona entre os defensores de Gonçalves de Magalhães e, dessa maneira, sublinha a *cor local* contida no texto.¹⁴⁸ Esta poesia já faria parte de um novo momento da produção literária nacional caracterizado pelo abandono dos entraves pseudo-clássicos e pelo desenvolvimento de um gênio próprio.¹⁴⁹ Nesse sentido, ele exalta a produção de Araujo Porto-Alegre ao salientar que suas poesias retratariam grandes cenas da natureza.¹⁵⁰ Entre suas criações poéticas, o crítico comenta brevemente o poema intitulado *O Corcovado*. Trata-se de um motivo caro a poetas, escritores e historiadores do período. Por isso, creio ser válido recuperar aqui o poema a fim de abordá-lo de modo mais detalhado.

Publicado originalmente em 1847, o poema está dividido em dois cantos: o primeiro, denominado *Sensação*, discorre sobre os diferentes lugares pelos quais o narrador passou, enquanto o segundo, chamado de *Panorama*, diz respeito especificamente à descrição da baía de Guanabara. Em 1863, *O Corcovado* é republicado, agora como parte de *Brasilianas*, obra que reúne diversas composições poéticas de Araujo Porto-Alegre. No prefácio dessa obra, o autor argumenta que estava tentando participar da reforma da arte capitaneada por Gonçalves de Magalhães.¹⁵¹ A epígrafe do poema também explicita sua “filiação”: novamente o autor de *A confederação dos Tamoyos* é mencionado como marco introdutório do motivo principal do poema, ou seja, a paisagem.¹⁵² No canto

¹⁴⁶ WOLF, Ferdinand. *Le Brésil Littéraire*, op. cit., p. 29.

¹⁴⁷ WOLF, Ferdinand. *Le Brésil Littéraire*, op. cit., *Seconde Partie: Morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*. Berlin: A. Asher & Co., 1863, p. 27.

¹⁴⁸ WOLF, Ferdinand. *Le Brésil Littéraire*, op. cit., p. 150.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 140.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 173.

¹⁵¹ ARAUJO PORTO-ALEGRE, Manoel de. *Brasilianas*. Viena: Imperial e Real Typographia, 1863, p. 2.

¹⁵² ARAUJO PORTO-ALEGRE, Manoel de. *O Corcovado*. Rio de Janeiro: Typ. do Ostensor Brasileiro, 1847, p. 3.

primeiro, como dito, o poeta aponta a vastidão de lugares pelos quais viajou e as inúmeras cidades que conheceu:

Vi dez solios, oitenta e seis cidades/ No mundo visitei peregrinando./ Vi do humano engenho maravilhas,/ Pelas artes creadas, pelos séculos./ Vi esses decantados monumentos/ Que entalhara a natura sobre o globo!/ Ridentes lagos, magestosos rios, Sítios agrestes, sítios encantados./ Com duplo gozo de pintor, de vate./ E c'um peito, inocente, neutro, e alegrei/ Colhi horas felizes, áureas paginas/ De arroubo feiticeiro; prévia lagrima/ Saudosa me orvalhava o rosto, em vendo/ A nevoa do futuro, e um oceano/ Interpor-se entre mim, e as scenas gratas/ Que meus olhos bebiam namorados.¹⁵³

A quantidade e a variedade de locais diferentes visa a acentuar a beleza daquele ponto específico que será exaltado. Estas experiências são intermediadas e acessadas por recursos e valores como a visão e a *autópsia*: o poeta viu cidades diversas, edificações e monumentos, rios etc. Porto-Alegre, em seguida, arremata: “Mas meus olhos não viram quem te iguale, // Divina Guanabara, em teus encantos!”¹⁵⁴ Tem início então o segundo canto. Neste, intitulado *Panorama*, o objetivo é descrever não só o Corcovado, mas todas as regiões próximas e que supostamente seriam visíveis do cume do monte. O poeta vale-se da prerrogativa, portanto, da *sunopsis*, isto é, da visualização divina que busca contemplar, do alto, todo o horizonte disponível:

Que sublime visão minha alma assombra!/ Nos ceos a immensidade, e no oceano/
Um páramo de luz que aterram nuvens!/ Douradas ilhas, espumantes syrtes./
Traíçoeiros alfaques, serras, bosques./ Picos, lagoas, praias, enseadas,/ Dimensões gigantescas, grandiosas,/ Em derredor me cercam, esmaltadas/ De crocea luz, de tropical magia./
Sessenta milhas minha vista mede,/ Se no azul horizonte um raio enfia;/ Centos de léguas n'um volver abraça!// Se a mão espalmo, uma montanha encubro; Se os olhos fito, descortino um reino;/ Rola a meus pés variegado enleio,/ Virentes valles, transparentes águas,/ Talhadas rochas, portuosas angras./
Piscosos lagamares, prados, quintas,/ E um immenso archipelago, ostentando/ Redondas fragas que encapellam ondas:/ Como titaneas fronte ressonando/ N'um leito de crystal somno eviterno.// Não: eu não exagero! Juro aos ceos,/ Aqui junto dos ceos, que a natureza,/ Ao receber o toque sublimado/ Do pomposo ademan com que a ornára/ A mão do Creador, disse, espelhando-se/ Nos ceos, na terra, e em si mesma ufana:/ Serás, ó Guanabara, sempre e sempre/ “O brilho dos meus olhos, e o sorriso/ “Da terraquea belleza no universo”.¹⁵⁵

¹⁵³ ARAUJO PORTO-ALEGRE, Manoel de. *O Corcovado*, op. cit., p. 8.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 9.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 11-12.

É importante notar que as opções de Araujo Porto-Alegre, como a descrição do alto, o olhar ampliado que vaga por diferentes espaços, a inserção do próprio observador no relato, a citação e a comparação com diferentes regiões do globo, repetem as estratégias adotadas por Gonçalves de Magalhães em *A Confederação dos Tamoyos* e, além disso, repercutem posteriormente em outros textos do mesmo período. Para Wolf, essa poesia de Porto-Alegre permite demonstrar seu duplo talento, como pintor e poeta.¹⁵⁶ Mesmo exercendo de fato os dois ofícios, é possível sugerir que o crítico continua a operar com o *topos* do *ut pictura poesis*.

Citado por Wolf, Gonçalves de Magalhães retribui os elogios ao crítico austríaco na *Advertência* à segunda edição de sua mais importante composição poética, *A Confederação dos Tamoyos*.¹⁵⁷ No canto VI de sua epopeia, ademais, é possível notar as opções que, em seguida, cativaram Araujo Porto-Alegre. No trecho, que contém a descrição da baía de Guanabara, o indígena Jagoharo adormece e, em sonho, recebe a visita de São Sebastião que o transporta para cima do Corcovado. O nevoeiro se dissipa e então:

Que grandeza! Que imensa majestade!/
Que espantoso prodigio se levanta!/
Que quadro sem igual em todo o mundo,/
Onde o sublime e o bello em harmonia/
O pensamento e a vista attrai, enleva,/
E faz que o coração extasiado/
Se dilate, se expanda, e bata, e impilla/
O sangue em borbotões pelas arterias!/
Os olhos encantados se exorbitam,/
E lagrimas de amor n'elles borbulham [...].¹⁵⁸

O olhar divino, como salientado, não se limita a um ponto fixo. Ao contrário, sua virtude é a capacidade de vagar, de abarcar os dois lados de uma contenda ou, como aqui, as diferentes regiões selecionadas de uma paisagem. Após passar por Niterói, a visão se direciona ao próprio Corcovado:

Resupino gigante de granito/
Protege a entrada do remanso equoreo;/
E co'o pé colossal, penedo ingente,/
Ao longe mostra a barra ao viajante,/
Que absorto fica ao ver a maravilha,/
Da Natura primor, sem par no mundo.¹⁵⁹

¹⁵⁶ WOLF, Ferdinand. *Le Brésil Littéraire*, op. cit., p. 174.

¹⁵⁷ GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José. “A Confederação dos Tamoyos”. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Livraria de B.L. Garnier, 1864, p. XI.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 166.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 169.

E, de modo a acomodar os antigos modos de *ver e fazer ver* – pautados na *sunopsis* – à formulação moderna, a pena de Gonçalves de Magalhães vale-se, como já descrito por Süssekind, de aparatos ópticos na representação do amplo *panorama*:

Pouco a pouco essas terras, esses mares,/ Essas altas montanhas, essas ilhas/
Foram-se enchendo de prodígios novos;/ *Como n'um diorama*, invenção rara/ Do
engenhoso Francez, mudam-se as cenas/ Pelo efeito da luz vária disposta.¹⁶⁰

A alteração da iluminação nos *dioramas* permitia a ilusão da alteração dos quadros e, por extensão, da passagem do tempo. Dessa forma, Sebastião guia o indígena não somente através da espacialidade, mas também em meio à temporalidade e assim discorre sobre a história da fundação da cidade do Rio de Janeiro, ainda por ocorrer, e sobre seus desenvolvimentos futuros. Enquanto na *Iliada*, o Zeus de Homero, inspiração para Luciano de Samósata, via tudo do alto, agora São Sebastião parece ofertar a Jagoharo a mesma alternativa da visão divina, mesmo que o foco seja o tempo:

Como vês, n'um olhar, deste alto monte,/ O que andando verias pouco a pouco,/
Assim Deos tudo vê n'um só momento,/ Sem passado ou porvir tudo domina!/ E
as almas puras, já do corpo estremes,/ Da terra pela morte resgatadas,/ Vêm co'os
olhos de Deos o que estás vendo,/ Que inda é futuro para humanos olhos.¹⁶¹

O indígena Jagoharo, do alto, por meio da *sunopsis*, num sonho travestido de previsão, é capaz de ver o raro *panorama* da baía da Guanabara e, com o auxílio de meios ópticos – mas também esotérios e religiosos – consegue vislumbrar, como num *diorama*, a sequência temporal e o desenrolar histórico ainda por ser concretizado. Tentarei na sequência desse estudo mostrar a continuidade desse motivo da descrição do espaço e da paisagem, bem como das opções empregadas para representá-los, isto é, dos modos de *ver e fazer ver*. Afinal, trata-se de uma expressão da *literatura de imagens* – a escolha de um espaço que simboliza a nação e confere a nacionalidade aos textos da época por meio da *cor local*.

¹⁶⁰ GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José. “A Confederação dos Tamoyos”, *op. cit.*, pp. 169-170.

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 177-178.

Joaquim Manuel de Macedo é outro nome que mereceu menção na história literária de Wolf. A fim de tratar do autor de *A moreninha*, o analista austríaco seleciona a poesia *A nebulosa*. Para abordá-la – e seguindo a cartilha da *literatura de imagens* – Wolf recorre a empréstimos artísticos como a citação de pintores e técnicas de pintura. Nos seus termos: “Cremos poder atribuir o colorido misterioso e terrível do quadro, suas tintas à Rembrandt a esse falso romantismo que os franceses colocaram na moda, e que vê seu verdadeiro elemento no horrível, no fantástico e no misterioso”.¹⁶² Mesmo na censura, portanto, se recorre a empréstimos picturais para elaborar a avaliação da poesia. Os poetas Norberto de Sousa e Silva – “cores vivas de sua paleta” – e Teixeira e Souza – “cores gritantes, desenho simples e pureza de contornos” – igualmente merecem comentários e apreciações que derivam do campo pictórico e da noção do *ut pictura poesis*.¹⁶³ Assim, mesmo reconhecendo que Kadish não havia se referido a esse tipo de obra – uma história literária – no grupo que constitui sua *literatura de imagens*, é importante destacar que são precisamente estes textos que criam a demanda por uma produção imagética e acabam por constituir um modelo ou uma *forma* para sua elaboração.

Os contatos entre os diferentes “tipos” de artes não se esgotam aí. Se a pintura pode ser utilizada para apreciar a poesia, Wolf acrescenta que as relações entre os diferentes gêneros poéticos e pictóricos podem se assemelhar. Ao discutir os distintos desenvolvimentos entre os modos da novela e do romance no Brasil do período, o crítico busca precisar os objetivos da escrita novelística:

Para responder às exigências do gosto, uma novela deve oferecer, em um quadro limitado, a pintura destacada [*arrondie*] de uma situação, caracteres vigorosamente desenhados e uma conclusão quase epigramática; ela é para o romance aquilo que o quadro de gênero é para a grande tela histórica.¹⁶⁴

É possível expor os fins de um gênero de escrita como a novela empregando os atributos e as características de outro tipo artístico, como a pintura. Assim, cabe à

¹⁶² WOLF, Ferdinand. *Le Brésil Littéraire*, *op. cit.*, p. 195. “Nous croyons pouvoir attribuer le coloris mystérieux et terrible du tableau, ses teintes à la Rembrandt à ce faux romantisme que les Français ont mis à la mode, et qui voit son véritable élément dans l’horrible, dans le fantastique et dans le mystérieux”.

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 201-203.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 240. “Pour répondre aux exigences du goût, une nouvelle doit offrir dans un cadre restreint la peinture arrondie d’une situation, des caractères vigoureusement dessinés et une conclusion presque épigrammatique; elle est au roman ce que le tableau de genre est à une grande toile historique”.

novela tanto elaborar um quadro, quanto desenhar personagens. A correspondência entre os dois tipos de prosa recorre e, portanto, acentua a similaridade com o tipo pictórico: a hierarquia que se estabelece entre a pintura histórica e a pintura de gênero é a mesma que se verifica entre a novela e o romance.

Wolf, no seu olhar estrangeiro, não hesita em incorporar outro historiador à produção literária nacional. Francisco Adolfo de Varnhagen é elogiado tanto por sua produção teatral, o drama histórico *Amador Bueno*, quanto por sua escrita historiográfica. Em relação à primeira, o avaliador sugere que é quase possível ver os personagens descritos por Varnhagen.¹⁶⁵ Já em relação à *Historia geral do Brazil*, principal produção do historiador brasileiro, ele exalta o estilo tranquilo, digno e claro, adequado à história. Além disso, acrescenta que o historiador teria sido capaz, justamente nas descrições, de oferecer “qualquer coisa de vivo” e “surpreendente”, o que denota, creio, o recurso à *enargeia*. Assim, no conjunto de extratos das produções nacionais que acompanha sua história literária, Wolf seleciona um trecho da descrição, composta por Varnhagen, da baía de Guanabara.¹⁶⁶

Em *O Brasil Literário*, enfim, Wolf procura demonstrar o desenvolvimento da literatura brasileira na segunda metade do século XIX. Escrevendo após Denis, o crítico dispõe de uma produção mais sistemática, seja na domínio de textos ficcionais, seja no campo de uma escrita factual. Se, para o observador francês, a literatura nacional era parte apenas de um anexo à produção portuguesa, para Wolf, é necessário acrescentar um anexo somente para divulgar excertos da literatura nacional. Não obstante, os preceitos que guiavam as escolhas do viajante francês parecem ser reproduzidos e acentuados pelo crítico austríaco. Mais uma vez, é possível perceber o vínculo que se estabelece entre o dispositivo narrativo da *cor local* e a exaltação e descrição da natureza tropical. Além disso, se verifica a demanda que conforma a *literatura de imagens*, isto é, a elaboração de quadros e pinturas por meio da escrita literária e historiográfica, bem como as inúmeras aproximações, e até mesmo empréstimos, entre a produção textual e a pictórica – o que sugere a continuidade dos *topoi ut pictura poesis* e *ut pictura historia*. Esse breve panorama, ademais, sugere a conformação de uma

¹⁶⁵ WOLF, Ferdinand. *Le Brésil Littéraire*, op. cit., p. 226.

¹⁶⁶ WOLF, Ferdinand. *Le Brésil Littéraire*. [...]. Seconde Partie, op. cit., pp. 322-324.

determinada *paisagem*, a seleção específica do espaço natural que empresta um *conteúdo à forma da cor local*.¹⁶⁷ Como Alencar responde a essas demandas ou, dito de outro modo, o que se vê especificamente em *Sonhos d'ouro*? E, principalmente, *como* essa imagem é construída?

5.

A cor local em *Sonhos d'ouro* de José de Alencar

*Quando houver historia a contar, escreverei historias; lerei o que nos deixarão os homens daquellas epochas. Quando a pagina estiver em branco conversarei com o meo leitor, lembrar-lhe-hei uma tradicção, estudarei um costume da epocha, e finalmente lhe mostrarei a cidade tal como ainda era naquelles dias de sua infancia.*¹⁶⁸

5.1

A fotografia da sociedade carioca da segunda metade do século XIX

Ainda no prefácio que antecede o romance *Sonhos d'ouro*, José de Alencar, ao comentar as mudanças pelas quais a sociedade passava, questiona: “Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições?”¹⁶⁹ Esta dúvida orienta a seção final deste capítulo. De caráter retórico, a resposta é

¹⁶⁷ O critério da *cor local*, evidentemente, não é ubíquo. Álvares de Azevedo parece oferecer uma resposta irônica a essa demanda. Em determinada cena de *Macário*, texto de 1852, dois indivíduos dialogam: o próprio Macário e um personagem identificado apenas como O desconhecido. Este relata as circunstâncias de um encontro com o personagem principal: “Era na serra, no alto da serra. A tarde caía, os vapores azulados do horizonte se escureciam. Um vento frio sacudia as folhas da montanha. E vós contempláveis a tarde que caía. Além, nesse horizonte, o mar como uma linha azul orlada de espuma e de areia... e no vale, como bando de gaivotas brancas sentadas num paul, a cidade que algumas tínheis deixado. Daí vossos olhares se recolhiam aos arvoredos que vos rodeavam, ao precipício cheio das flores azuladas e vermelhas das trepadeiras, às torrentes que mugiam no fundo do abismo, e defronte véis aquela cachoeira imensa que espedaça suas águas amareladas, numa chuva de espuma, nos rochedos negros do seu leito. E olháveis tudo isso com um ar perfeitamente romântico. Sois poeta?” AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna; Macário*. São Paulo: Editora Três, 1973, pp. 104-105. A breve descrição recupera o mote comum da literatura romântica de encantamento e exaltação da natureza tropical. No entanto, a sarcástica réplica de Macário ao questionamento colocado pelo O desconhecido é reveladora de seu afastamento em relação ao projeto nacionalista implícito ao recurso narrativo: “Enganai-vos. Minha mula estava cansada. Sentei-me ali para descansá-la. Esperei que o fresco da neblina a reforçasse. Nesse tempo divertia-me em atirar pedras no despenhadeiro e contar os saltos que davam”. *Ibidem*, p. 105.

¹⁶⁸ ALENCAR, José de. “O Rio de Janeiro”, *op. cit.*, p. 111.

¹⁶⁹ ALENCAR, José de. “Sonhos d'ouro”, *op. cit.*, p. 699.

fornecida na própria pergunta: é necessário copiar suas feições.¹⁷⁰ No estudo que procura acompanhar as relações entre literatura e técnica, Flora Süssekind sugere que a incorporação de aparatos e procedimentos derivados do campo óptico altera a estrutura do texto literário. Nas suas palavras:

Não se trata mais de investigar apenas como a literatura representa a técnica, mas como apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária. Transformação em sintonia com mudanças significativas nas formas de percepção e na sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras de então. Em sintonia com o império da imagem, do instante e da técnica como mediações todo-poderosas no modo de se vivenciar a paisagem urbana, o tempo e uma subjetividade sob constante ameaça de desaparecimento.¹⁷¹

Tirar uma fotografia certamente pressupõe a representação de um determinado objeto. É significativo que este esforço representacional demande uma imagem. Especificamente sobre a compreensão da técnica fotográfica naquele período, a Süssekind assevera: “E o deslumbramento visual com a fotografia, assim como com a confiabilidade e a aparência de “evidência” que adquiria qualquer cena fotografada, foi a regra”.¹⁷² Na obra alencariana, é possível perceber, além da *fotografia*, um extenso vocabulário – a *retórica pictórica* – que contém expressões relacionadas à *dimensão visual*, como *quadros*, *pinturas*, *panoramas*, *cores* etc. O próprio autor parece sugerir a existência de uma espécie de depósito no qual estão armazenadas as *cores* apropriadas para o retrato da sociedade: *a palheta americana*. Ao relatar uma expedição pelas matas cariocas, o narrador informa: “Os passeantes saudaram com uma exclamação de prazer o quadro encantador daquela marinha, tocada pelos raios do sol nascente, que aveludava as côres mimosas da *palhêta americana*”.¹⁷³ A expressão não é

¹⁷⁰ De acordo com Natalia Brizuela, o surgimento do aparato fotográfico expressa uma nova maneira de apreender o espaço. BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império*, op. cit., p. 16. E acrescenta: “Sim, as fotografias tomaram a dianteira quando os mapas começaram a ficar ultrapassados em relação às demandas da época, com a crença esmagadora na ciência, na razão e na objetividade, e com a necessidade de representações rápidas e realistas que não exigissem decodificação ou conhecimento especializado. A fotografia, técnica que mudou para sempre o conceito de representação, mostrou-se capaz de produzir tanto imagens geográficas, com suas visões totalizadoras do espaço, quanto corográficas, com visões parciais, detalhadas”. *Ibidem*, p. 14 Alencar parece se valer de uma concepção estrita de fotografia que coaduna-se com o vocabulário que emprego nesse capítulo, *realista-descritivo*.

¹⁷¹ SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 15-16.

¹⁷² *Ibidem*, pp. 35-36.

¹⁷³ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, op. cit., p. 809, grifo meu.

ocasional. É possível identificá-la igualmente no texto crítico de Alencar que encetou a polêmica em relação ao poema *A Confederação dos Tamoyos*, de Gonçalves de Magalhães. Reproduzo o excerto:

Brasil, minha patria, porque com tantas riquezas que possues em teu seio, não dás ao genio do um dos teus filhos [sic] todo o reflexo de tua luz e de tua belleza? Porque não lhe dás as côres de tua palheta, a fôrma graciosa de tuas flôres, a harmonia das auras da tarde? Porque não arrancas das azas de um dos teus passaros mais garridos a penna do poeta que deve cantar-te?¹⁷⁴

O termo reaparece, conforme mencionado no início deste capítulo, no ensaio que antecede o romance e volta a ser empregado no desenrolar da narrativa. A *palheta* parece indicar as possíveis *tonalidades* que, mescladas, produzem a *cor local* e a pintura apropriada, ou, como sugere Pamuk a partir de Flaubert, a *image juste* para a fotografia da sociedade.¹⁷⁵

Entretanto, a reprodução da *cor local* não diz respeito somente à imagem – ao menos não exclusivamente – embora resida aí um de seus principais *efeitos*. Ou, dito de outro modo, o retrato da sociedade não contém apenas objetos materiais e concretos. A apresentação de um personagem, por exemplo, também enseja a criação de um quadro. Como sugere Alencar, biografar também é descrever.¹⁷⁶ Na introdução desta tese, salientei que a opção pela apreensão da *cor local* por meio de um vocabulário imagético tende a circunscrever o recurso ao campo da materialidade. Aqui, contudo, abre-se a possibilidade de explorar a dimensão imaterial do dispositivo, a partir da consideração da linguagem empregada na obra. Como antecipado em *Benção paterna*, Alencar assevera que é necessário, para a reprodução da *cor local*, considerar as linguagens faladas cotidianamente. Assim, por mais que a *cor* seja nacional, ela deve conter tudo o que compõe essa nacionalidade, inclusive, elementos derivados de idiomas adventícios.

¹⁷⁴ ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷⁵ PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e sentimental*, *op. cit.*, p. 85. Brizuela recorda que nos primeiros escritos sobre a fotografia, acreditava-se que o aparato dessubjetivava a representação e assim permitia à natureza reproduzir-se diretamente. E acrescenta: “Ou seja, reprodução e representação não estão *apenas* nas mãos do homem, mas foram entregues à natureza [...]. A invenção poderia ser definida, portanto, como um aparato que conferia à natureza autoridade sobre como será vista”. BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império*, *op. cit.*, p. 95. Assim, é possível dizer que a fotografia, tal como expressa por Alencar, seria uma forma de reafirmar o caráter pretensamente *ingênuo** de sua abordagem.

¹⁷⁶ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 793.

E a sociedade carioca da segunda metade do século XIX revela-se um espaço multilíngue, composto por expressões em francês,¹⁷⁷ versos em italiano,¹⁷⁸ além de citações latinas.¹⁷⁹ O idioma estrangeiro que sobressai na obra *Sonhos d'ouro*, contudo, certamente é o inglês. E para dar conta dessa demanda anglófona, Alencar insere uma personagem inglesa na narrativa: Mrs. Trowshy, professora de línguas de Guida. Apesar de receber pouco desenvolvimento dentro do romance, esta figura fornece um expediente para a inserção de comentários, poemas, autores e frases em inglês, ora traduzidos, ora mantidos no original no corpo do texto.

Desta maneira, Alencar incorpora, na *cor local*, um *tom estrangeiro*. Mais do que isso, o escritor cearense registra um modo de falar específico de uma determinada época, armazena anseios linguísticos e conserva vícios de linguagem.¹⁸⁰ Ora, Pamuk e Cohen destacaram, lembremos, essa *função museologizante*, característica igualmente da *literatura panorâmica*, como uma das potencialidades do romance. Diante de uma sociedade que se civiliza a partir do influxo estrangeiro, cabe ao escritor, segundo Alencar, registrar as inovações e modificações semânticas e linguísticas que participam desse processo. Se escrever é pintar quadros, ler um romance que se propõe a retratar a sociedade brasileira da segunda metade do século XIX equivale a visitar um museu histórico. Eis, portanto, a obra de cunho ficcional que busca se historicizar. O próprio Alencar, no prefácio ao romance, reconhece esse procedimento arquivístico e se dirige aos seus possíveis detratores:

Tachar êstes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas

¹⁷⁷ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 746.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 870.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 843.

¹⁸⁰ No pós-escrito à segunda edição de *Iracema*, publicado em 1870, Alencar anuncia, ao responder a algumas censuras do crítico português Pinheiro Chagas, a importância da reprodução das variações e idiotismos de línguas estrangeiras: “Em Portugal o estrangeiro perdido no meio de uma população condensada pouca influência exerce sobre os costumes do povo: no Brasil, ao contrário, o estrangeiro é um veículo de novas idéias e um elemento da civilização nacional. Os operários da transformação de nossas línguas são êsses representantes de tantas raças, desde a saxônia até a africana, que fazem neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas”. ALENCAR, José de. “Iracema”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, volume III, p. 314. A língua indígena também é parte dessa linguagem *outra*. Para um estudo da importância e dos debates relativos à linguagem indígena, nesse momento, remeto ao trabalho de Rodrigo Turin sobre a escrita etnográfica: TURIN, Rodrigo. *Tempos cruzados: escrita etnográfica e tempo histórico no Brasil oitocentista*. Tese de Doutorado em história. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, pp. 56-77.

com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães.¹⁸¹

Dois anos antes, Alencar já havia defendido a nacionalidade da língua que se forma e abarca expressões e termos externos. Recupero sua proposição:

Desde que uma palavra fôr introduzida na língua por iniciativa de um escritor ou pelo uso geral, entendo eu que torna-se nacional como qualquer outra e sujeita-se a tôdas as modalidades do idioma que a adotou; portanto, pode ela, como qualquer vocábulo originário, ser empregada nos vários sentidos figurados a que se preste com propriedade e elegância.¹⁸²

Este influxo estrangeiro não é realizado apenas a partir de línguas diferentes, mas também por meio de personagens estrangeiros. O narrador alencariano procura reproduzir anedotas e expor a adaptação dos ingleses em terras brasileiras. Um exemplo: “pêse embora ao nosso amor-próprio nacional, êles naturalizaram inglêsa a nossa Tijuca; fizeram daquela serra onde campearam os Tamoios, uma Escócia brasileira. O grito dos *highlanders* percorre as formosas encostas”.¹⁸³ E essa adaptação se revela também pela alteração do idioma: agora é o grito dos ingleses que impera na região da Tijuca. Por isso, o homem inglês se torna talvez o melhor guia para alguém que busca conhecer essa região. Segundo o narrador:

Se quereis ver o que há de mais belo e encantador naquele arrabalde, procurai o conhecimento de algum filho da Grã-Bretanha. Êle conhece a Tijuca de uma à outra extremidade, desde a gruta mais funda até o pico mais alto. Sabe não só dos vários passeios, como do dia e da hora em que se deve apreciar cada um dêles. Afinal, quando tiverdes visto tôda a Tijuca já descoberta e explorada, o inglês inventará uma pedra ainda não tão conhecida e uma excursão pitoresca como a de subir à Gávea por um caminho de lagarto.¹⁸⁴

E se o grito inglês determina o conhecimento e o domínio da paisagem, a língua também pode ser usada para descrevê-la ou enaltecê-la. Alencar busca, em algumas ocasiões, reproduzir o encantamento da personagem adventícia diante dos panoramas descritos e da beleza da paisagem nacional.¹⁸⁵ Estas expressões de

¹⁸¹ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 699.

¹⁸² ALENCAR, José de. “Iracema”, *op. cit.*, p. 317.

¹⁸³ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 750.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 750.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pp. 732 e 823-824.

enlevamento aparecem, geralmente, como os limites de um quadro relacionado às descrições do espaço natural. Elas funcionam como *molduras* que encerram a apresentação do panorama. Philippe Hamon, aliás, demonstra que as descrições são geralmente anunciadas e demarcadas pelo próprio texto.¹⁸⁶

Se estas expressões apresentam um olhar contemplativo e, portanto, externo ao quadro, há, também, demonstrações de uma visão mais participativa, isto é, atuante nas descrições da paisagem. Em outras palavras, no romance é possível identificar os dois tipos de *olhar* arrolados por Marilena Chauí: *interno* e *externo*, *emissivo* e *receptivo*. Como sugerido, o olhar de Ricardo é capaz de combinar estas duas concepções. Ademais, a visão do personagem principal se confunde, muitas vezes, com a do narrador do romance – o que corroboraria a proposta de que o modo ingênuo* alencariano incorpora a ingenuidade de Ricardo, ao colocar estes modos poéticos não em oposição, mas em diálogo.

Observemos, por um instante, esse narrador de ampla visão. Um ponto importante da obra é que o narrador amiúde intervém na narrativa. Não seria exagero dizer, creio, que ele poderia inclusive ser concebido como um personagem do enredo. O que Alencar parece tentar desenvolver é uma espécie de proximidade entre, por um lado, os personagens e o ambiente, e, por outro, a sua *persona* narrativa. Ilustro: em determinado momento, os personagens encontram-se explorando a paisagem do Rio de Janeiro. O narrador exclama: “Talvez nessa ocasião percorria o escritor destas páginas as bordas do lago sereno, em seu passeio matinal, bem longe de imaginar que teria de referir a comédia, cujas figuras principais passavam ao longe sem que êle as percebesse”.¹⁸⁷ Embora o autor ainda não soubesse que, futuramente, narraria os eventos de *Sonho d’ouro*, é importante atentar para o fato de que ele, supostamente, compartilha do mesmo ambiente, da mesma paisagem que seus personagens. Dessa maneira – e este parece ser o objetivo da estratégia – o escritor/personagem pode construir uma narrativa mais precisa, mais fidedigna em relação ao que descreve. Afinal, o escritor sugere sua própria presença neste território, evocando assim a *autópsia*.

Cito outro exemplo. O narrador, por diversas vezes, afirma a possível permanência de características no espaço descrito. No capítulo VI, Ricardo se dirige, como de costume, para o caminho da Barra. O escritor interpõe: “Aí,

¹⁸⁶ HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette Livre, 1993, p. 46.

¹⁸⁷ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 810.

próximo à Restinga, havia então, e talvez ainda exista, uma cabana coberta de palha de sapé, com paredes de embôço. Em muitos lugares porém tinha caído o barro, deixando entre as varas grandes buracos, tapados com ramas secas”.¹⁸⁸ Em outra descrição, na região hoje conhecida como *Vista Chinesa*, novamente o narrador intercede: “Havia nesse lugar uma longa mesa, feita de paus toscos e ensombrada por espesso bambuzal. Talvez já o tempo a tenha consumido; *há três anos ainda a vi*, reparada dos primeiros estragos e já outra vez carcomida”.¹⁸⁹ O que se percebe é que o narrador preocupa-se em desenvolver, com o recurso à *autopsia*, um registro *realista* da sociedade e da paisagem que descreve. Outra vez mais, é necessário abrir um parêntese. No princípio deste capítulo, a citação extraída de *Mimesis*, de Erich Auerbach, procurou identificar e explicitar o fenômeno do *historicismo*, fundamento do *realismo moderno*. Agora, pois, trata-se de explanar o próprio conceito de realismo. De acordo com filólogo alemão:

O *tratamento sério da realidade quotidiana*, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de *objetos de representação* problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do *pano de fundo historicamente agitado* – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do *realismo moderno*, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos.¹⁹⁰

Para Franco Moretti, a originalidade maior da obra de Auerbach reside justamente no destaque às noções de *seriedade* e *cotidiano*.¹⁹¹ O crítico alemão foi capaz de apreender a inovação empreendida por nomes como Stendhal, Balzac e Flaubert, precursores do realismo moderno. Estes escritores promoveram – tal como Dante havia feito no século XIV – a mistura de gêneros, isto é, romperam com as restrições clássicas que impediam a abordagem de eventos comuns a partir de um estilo nobre.¹⁹² Segundo Auerbach, antes dessa ruptura, o objeto da realidade prática e cotidiana só tinha espaço em narrativas cômicas, satíricas e didático-moralizantes.¹⁹³ A partir da mescla entre gêneros e objetos, característica do romantismo, tornou-se possível retratar o cotidiano e os eventos comuns por

¹⁸⁸ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 742.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 818, grifo meu.

¹⁹⁰ AUERBACH, Erich. *Mimesis*, *op. cit.*, p. 430, grifos meus.

¹⁹¹ MORETTI, Franco. *The bourgeois*, *op. cit.*, pp. 71-72, nota 4.

¹⁹² AUERBACH, Erich. *Mimesis*, *op. cit.*, p. 486.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 420.

meio de uma escrita séria (não-cômica ou meramente agradável), uma representação, enfim, realista da realidade.¹⁹⁴

Uma parcela importante do realismo contempla as alterações temporais do período. Como visto a partir de Lukács, na Modernidade, o romance adquire primazia como gênero da literatura. Para Auerbach, o realismo moderno é marcado pela existência – e consciência – de uma aceleração e de uma concentração temporal.¹⁹⁵ O indivíduo inserido nesse período vê-se submetido, portanto, a estas modificações constantes que alteram de modo indelével a sociedade. Stendhal pode ser concebido como um dos fundadores do realismo exatamente porque seus escritos repercutem eventos históricos coetâneos ao período em que escreve.¹⁹⁶ Uma forma de apreender, pois, essa sociedade em movimento parece ser o *procedimento descritivo*. A singularidade de Balzac repousa precisamente nas suas descrições que mesclam, informa o filólogo alemão, o *meio* e o *indivíduo*.¹⁹⁷ Moretti, a partir da leitura capitalista-burguesa do desenvolvimento do romance, também destaca o descritivismo balzaquiano: trata-se de um procedimento que assegura a fusão entre pessoa e coisa, atestando uma relação que se efetua a partir do par proprietário e propriedade.¹⁹⁸ Balzac via-se como um historiador da sociedade francesa. No entanto, o emprego do termo história assume um significado específico, pois retrata não o tempo longamente

¹⁹⁴ Moretti sugere que as narrativas são compostas basicamente por dois mecanismos: os *turning points* (que correspondem aos grandes desenvolvimentos do enredo) e os *fillers* (que atuam entre os *turning points* e nada mais são do que as narrações dos eventos rotineiros, ou seja, a representação do cotidiano). MORETTI, Franco. *The bourgeois, op. cit.*, p. 71. No princípio do século XIX, os *fillers* eram dispositivos raros nos romances, contudo, na virada para o século XX, eles se tornam o principal componente da narrativa. Como explicar a progressiva expansão dos *fillers*? Ou, dito de outro modo, por que a narrativa do cotidiano adquiriu importância nesse momento? A resposta de Moretti está relacionada ao desenvolvimento da classe burguesa na Europa: o burguês é incorporado pelo romance, mas por suas características, não pode oferecer a possibilidade de grandes aventuras. Assim, os enredos se alteram e passam a incorporar a própria existência regular burguesa oitocentista. *Ibidem*, p. 81. Emulando essa racionalidade, o romance assume um caráter mais pacífico, próximo, enfim, do cotidiano burguês. *Ibidem*, p. 82. Walter Siti, ao investigar as ressalvas constantemente atribuídas aos romances, obtém conclusão semelhante: “Uma vez fixado que o nível trivial do entretenimento é o da aventura fabulosa e elevada, o problema do realismo moderno é sobredeterminar o cotidiano para torná-lo significativo e simbólico sem recorrer aos “truques” da fábula. A oposição ‘corriqueiro/extraordinário’ não é senão um caso particular da oposição ‘verossímil/maravilhoso’”. SITI, Walter. “O romance sob acusação”. In: MORETTI, F. *O Romance: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 173. A representação do cotidiano, enfim, ressaltada por Auerbach, Moretti e Siti, produz e reforça a identificação do leitor moderno com o conteúdo da leitura que aborda, em certo sentido, sua própria existência.

¹⁹⁵ AUERBACH, Erich. *Mimesis, op. cit.*, pp. 399-400.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 398.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 410.

¹⁹⁸ MORETTI, Franco. *The bourgeois, op. cit.*, p. 92.

decorrido, mas o resultado disso, ou seja, a contemporaneidade.¹⁹⁹ Encerro aqui o parêntese para retornar aos escritos de Alencar.

Em *Como e porque sou romancista*, redigido em 1873 e publicado duas décadas depois, o escritor cearense discorre sobre seu contato inicial com a “escola francesa”. A fim de aprimorar a leitura no idioma, Alencar revela seu método:

Encerrei-me com o livro [um volume com as obras completas de Balzac] e preparei-me para a luta. Escolhido o mais breve dos romances, armei-me do dicionário e, tropeçando a cada instante, buscando significados de palavra em palavra, tornando atrás para reatar o fio da oração, arqueei sem esmorecer com a ímproba tarefa. Gastei oito dias com a *Grenadière*; porém um mês depois acabei o volume de Balzac; e no resto do ano li o que então havia de Alexandre Dumas e Alfredo Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo.²⁰⁰

A seu modo, Alencar parece almejar, tal como expresso por Balzac, os mesmos anseios de registro cronológico: o escritor reconhece a aceleração temporal em vigência e classifica a obra como inserida no seu próprio tempo. Conforme expõe na introdução de *Sonhos d'ouro*:

És o livro de teu tempo, o próprio filho dêste século enxacoco e mazorraral, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, arte, ou ciência. [...]. Quantas cousas esplêndidas brotam hoje, modas, bailes, livros, jornais, óperas, painéis, primores de tôda a casta, que amanhã já são pó ou cisco?²⁰¹

Trata-se de apreender – tal como numa fotografia – as modificações, temporais e espaciais, da sociedade carioca da segunda metade do século XIX. Um tempo no qual a nação brasileira absorve diversas nacionalidades adventícias e, portanto, se transforma; um momento no qual a paisagem do Rio de Janeiro – tentarei demonstrar – encontra-se em processo de reorganização; um período, enfim, no qual a *cor local* adquire novos matizes e tons. Esta inscrição e demarcação temporal demonstra o zelo alencariano em retratar o momento atual. Segundo a terminologia de Ricoeur adotada nesta tese, esta preocupação pode ser concebida como um elemento de *historicização de uma obra de caráter ficcional*. Cabe, pois, ao fotógrafo-historiador Alencar, registrar.

¹⁹⁹ AUERBACH, Erich. *Mimesis*, *op. cit.*, p. 419.

²⁰⁰ ALENCAR, José de. “Como e porque sou romancista”, *op. cit.*, p. 139.

²⁰¹ ALENCAR, José de. “Sonhos d'ouro”, *op. cit.*, p. 694.

5.2

A natureza do Rio de Janeiro: uma paisagem em movimento

Neste ponto, percebe-se nova aproximação entre a obra de Alencar e o gênero da *literatura panorâmica*, por meio da preocupação e da valorização da paisagem, isto é, considerando o mapeamento do espaço. Segundo Cohen: “os textos panorâmicos mapeiam os contornos da Paris da época com grande precisão, e esta precisão fornece informações ‘reais’ sobre a vida parisiense do dia-a-dia. [...]. Acrescente-se que a existência desse objeto [a cidade] é *passível de verificação pelo leitor*”.²⁰² Além disso, é possível evocar as contribuições de Franco Moretti em relação à geografia literária. Segundo o historiador, a conexão entre geografia e literatura pode ser concebida a partir de duas frentes: o estudo da literatura no espaço real, ou, a investigação do espaço pela literatura.²⁰³ Nesta *busca pela cor local*, a geografia literária diria respeito à segunda alternativa, ou seja, trata-se de recuperar a paisagem do Rio de Janeiro tal como *entrevista* a partir do romance alencariano.

Em *Sonhos d'ouro*, esse mapeamento também se expressa nas possíveis alterações sofridas pela paisagem. A preocupação se vincula com o anseio descritivo alencariano, identificado por Heron de Alencar: “Para ele [José de Alencar] a arte de narrar consistia em pintar com as palavras. Daí o predomínio do elemento descritivo, a descrição tendo mais importância que a coisa descrita”.²⁰⁴ Como visto em citação prévia, em determinado momento de *Sonhos d'ouro*, o escritor cearense revela que, após ter visitado a *Vista chinesa*, não havia sido capaz de averiguar se esta mantinha-se inalterada. Receoso de que o espaço não fosse mais semelhante àquele que descreve, é necessário alertar o leitor para essa possível discrepância. Afinal, o próprio Alencar já havia antecipado que a sociedade que iria ser fotografada no romance encontrava-se em processo de

²⁰² COHEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos, *op. cit.*, p. 322, grifo meu. Como mencionado acima, o romance passa a incorporar a racionalidade burguesa e com isso permite uma aproximação maior com o leitor. Siti destaca esse ponto: “Os modelos com que sonhar, entre os séculos XVII e XVIII, são cada vez menos o santo e o cavaleiro; cada vez mais o herói romanesco tem uma vida, um nome, que *se assemelham aos do leitor*. A *identificação* torna-se mais fácil, mas também mais articulada e insidiosa [...]”. SITI, Walter. “O romance sob acusação”, *op. cit.*, p. 180, grifos meus. Ora, a semelhança e a identificação entre leitor e o conteúdo da obra, entre o destinatário e o autor, inclui, certamente, um espaço compartilhado, isto é, uma cidade comum, como aquela descrita por um narrador-personagem e os personagens/leitores da obra.

²⁰³ MORETTI, F. *Atlas of the European novel: 1800-1900*. London; New York: Verso, 1998, p. 3.

²⁰⁴ ALENCAR, Heron. “José de Alencar e a ficção romântica”, *op. cit.*, p. 886.

alteração.²⁰⁵ E, uma vez que a paisagem do Rio de Janeiro participa desse ambiente, ela é igualmente passível de mudança. Dito de outro modo: também o espaço é historicizado. Desta maneira, alertando o leitor, Alencar evita uma hipotética crítica na qual ele seria acusado de, como nos debates com Magalhães e Nabuco, ausência de correção histórica ou de *cor local*. A variação da paisagem, pois, implica a mudança de *tom* ou de *matiz* na *cor local*.²⁰⁶

Após, no prefácio da obra, antecipar a constatação da sociedade em transformação, Alencar preocupa-se em retomá-la ao longo do texto. O escritor expõe como o homem é capaz de alterar não só a sociedade em que vive, mas também a natureza que o circunda e integra. A passagem é reveladora do objetivo alencariano de demonstrar a ação humana e seu papel no espaço, isto é, a transfiguração da sociedade coetânea. O personagem Ricardo encaminha-se para a Floresta, na região da Tijuca. O narrador atalha:

O nome pomposo do lugar não é por ora mais do que uma promessa; quando porém crescerem as mudas de árvores de lei, que a paciência e inteligente esforço do engenheiro Archer tem alinhado aos milhares pelas encostas, uma selva frondosa cobrirá o largo da montanha, onde nascem os ricos mananciais.²⁰⁷

A mão humana que refaz parte da paisagem transformada é a mesma que destruiu a antiga floresta. Alencar, no prosseguimento do extrato, tece uma dura crítica ao poder predatório do homem:

Viva imagem de loucura humana! Refazer à custa de anos, trabalho e dispêndio de grande cabedal, o que destruiu em alguns dias pela cobiça de um lucro insignificante! [...]. Veio o homem civilizado e abateu os troncos gigantes para fazer carvão; agora, que precisa da sombra para obter água, arroja-se a inventar uma selva, como se fôsse um palácio. Ontem carvoeiro, hoje aguadeiro; mas

²⁰⁵ Willi Bole discorre sobre um gênero específico que permitiria a combinação entre *pictura* e *scriptura*, o *tableau*. BOLE, Willi. “Alegoria, Imagens, *Tableu*”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 423. É fácil perceber como o gênero se aproxima da *literatura panorâmica* e mesmo Benjamin, sugere Bole, teria praticado esse gênero. Eis sua potencialidade: “Além de se prestar à mistura de gêneros, o *tableau* é particularmente apropriado para representar cenas movimentadas, transformações históricas, reestruturações da paisagem urbana, o vai-e-vem da memória do *flâneur* e, com isso, as relações entre indivíduo e sociedade, a cidade e seus habitantes”. *Ibidem*, p. 419.

²⁰⁶ Segundo Sússekind, o advento de aparatos tecnológicos, como a fotografia e o fonógrafo, impõe uma tensão no modo de representar um tempo, percebido ativamente como movimento. Isso torna-se explícito no gênero das crônicas, no qual o escritor tenta incorporar ao texto a própria pressa que se verifica no momento coetâneo. SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*, *op. cit.*, p. 94. Alencar, como tento sugerir, expressa igualmente essa aguda percepção da passagem temporal, mesmo em objetos nos quais essa alteração é vagarosa, como a natureza.

²⁰⁷ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 730.

sempre a mesma formiga, abandonando a casa velha para empregar sua atividade em construir a nova.²⁰⁸

E, para justificar excursão tão longo, Alencar parece transformá-lo numa reflexão do personagem principal. O escritor assume o fundamental papel sugerido por Schiller nas reflexões sobre os modos poéticos: torna-se *testemunha* e *guardião* da natureza. Devido à sensibilidade que lhe é própria, somente o poeta poderia resgatar a naturalidade que, na época moderna, havia sido abandonada pelo desenvolvimento do homem e da cultura. O narrador adota o papel, para recorrer ao texto schilleriano, de *vingador* da natureza. Diante da paisagem desmatada, Alencar protesta, mas também registra; acusa ao mesmo tempo em que descreve e, portanto, preserva o objeto capaz de desencadear no homem nobre a sensação de elevação.

Com efeito, a citação acima é igualmente importante porque expressa – numa sociedade em transformação – dois tipos de mudança: o modo natural, característico da paisagem, e o modo humano, determinado pela agressividade e alcance. O que se percebe é a representação de um mesmo espaço em dois momentos diferentes, ou melhor, o narrador refere-se a dois espaços diversos. Um ponto significativo, todavia, diz respeito à construção da paisagem. Segundo Alencar, o homem seria capaz de reconstituir a natureza original – ainda que após muitos esforços. Como sugere Brizuela: “As paisagens são – sabemos, mas em geral esquecemos – construções”.²⁰⁹ Novamente se reproduz a relação entre ingenuidade e sentimentalidade. Alencar parece buscar o retorno de algo perdido, isto é, o resgate da ingenuidade. No entanto, a condição da perda é inelutável: a recuperação da natureza será sempre uma construção, uma ação reflexiva e idealizada, um investimento, enfim, de caráter sentimental. Nos dois fragmentos, o escritor registra a mudança e as múltiplas temporalidades: o pretérito que dispunha da mata original, o presente marcado pela destruição parcial e o futuro que encerra a expectativa da recuperação plena e, paradoxalmente, original do espaço.

Além disso, a representação de um espaço comum em temporalidades diversas é uma prática regular na literatura brasileira oitocentista. Segundo Moretti, no seu exercício de geografia literária, a viagem pelo espaço implica uma

²⁰⁸ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, pp. 730-731.

²⁰⁹ BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império*, *op. cit.*, p. 28.

viagem temporal.²¹⁰ As alterações da paisagem suportam, ademais, diferentes ritmos. E isso impõe um desafio narrativo para um relato de caráter, como tento sugerir, imagético: como fotografar uma imagem em movimento? Como pintar um quadro que expressa a alteração? Aqui se revela a potencialidade de um relato que se propõe a ser um quadro, mas que não escapa de sua condição narrativa-temporal inexorável. Enquanto as fotografias, recorda Brizuela, congelam e petrificam o tempo, as aquarelas permitem maior rapidez e expressam uma ideia de movimento.²¹¹ O personagem principal do romance alencariano em questão, Ricardo, é justamente um aquarelista.

A contribuição de Pamuk é, novamente, importante. Como afirma o escritor turco, a imagem produzida pelo romance se constitui paulatinamente, ao longo de todo o texto, e somente no desfecho obtém uma forma definida. Nas suas palavras: “Quando estamos no meio de um volumoso romance, sentimos o estonteante prazer de estar num mundo que não conseguimos ver em sua inteireza. Para ver tudo temos de constantemente transformar os momentos separados em quadros mentais”.²¹² A narrativa textual demarca e identifica a imagem e, assim, pode demonstrar igualmente a sua dinamicidade. A imagem construída pela fotografia é rígida, precisa e, portanto, imóvel. Retoma-se assim, ainda que de forma indireta, a antiga competição relacionada ao *ut pictura poesis*, entre pintura e poesia, na qual cada gênero dispõe de potencialidades específicas no que diz respeito à apreensão do tempo. Uma variação desta questão refere-se às prerrogativas relacionadas aos modos *narrativo* e *descritivo*: enquanto a narração, capaz de apreender a sucessão, é mais apta para expressar a passagem temporal, a descrição estaria voltada para a representação do espaço. Esta oposição, todavia, deve ser matizada. Segundo Gérard Genette, na literatura escrita, ela não teria validade como relação antagônica.²¹³

No romance alencariano, por exemplo, alguns dos diversos quadros sobrepostos podem se desvanecer e permitir a introdução de novas imagens. Alencar prevê essa alternativa, no momento em que a personagem Guida maneja seu cavalo e deixa a cena para a introdução de Mrs. Trowsby e Sr. Daniel: “a uma

²¹⁰ MORETTI, F. *Atlas of the European novel*, op. cit., p. 37.

²¹¹ BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império*, op. cit., pp. 130-131.

²¹² PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e sentimental*, op. cit., p. 73.

²¹³ GENETTE, Gérard. “Frontières du récit”. In: HAMON, Philippe. *La description littéraire: Anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris: Macula, 1991, pp. 262-263.

vibração da rédea, o soberbo isabel desatou o passo elegante em um trote largo, de suprema correção hiپیátrica. *O quadro arrebatador se tinha apagado de repente, deixando a tela azul یرma da imagem sedutora*”.²¹⁴ E, na sequência, uma nova tela é descrita:

Em compensação porém outro quadro mais cheio desenhou-se no claro do arvoredo. Era formado por uma inglesa gorda, de meia-idade, dessas mulheres que teimam em não envelhecer, e por um português magro, desses homens que aos quarenta anos envelhecem sem cerimônia.²¹⁵

Essa focalização, que permanece estática no momento em que os personagens são apresentados, revela a potencialidade de um relato que se passa por um quadro, mas não se resume a ele. Isso porque é a narrativa que possibilita a sequência e a substituição entre imagens diferentes: algumas precisam ser rápidas, outras, como aquelas voltadas para a natureza, são mais duradouras e perenes. A posição do olhar aqui é relevante porque não se altera. Estável, são as imagens que se sucedem diante do foco.²¹⁶

No entanto, quando o escopo é diferente, a posição do foco também muda. O exemplo disso são as descrições de paisagens. Nesses casos, como o objeto é estático, é o próprio narrador que precisa alterar sua posição para apreender o espaço na sua integralidade. Ele atua de modo semelhante ao narrador da *literatura panorâmica* que, segundo Cohen, não se contenta em classificar a cidade do alto.²¹⁷ A diferença maior entre ambos, porém, refere-se ao espaço: o *flâneur* perambula pela urbe, enquanto o narrador de Alencar explora a natureza, quase como um *guia da paisagem* ou o *cicerone do panorama*. Para finalizar esse capítulo, gostaria de reproduzir a descrição do panorama do Rio de Janeiro que,

²¹⁴ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 713, grifo meu.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 713.

²¹⁶ E, nesse aspecto, é possível identificar uma diferença entre Alencar e Machado de Assis. Enquanto o primeiro utiliza o olhar para *dar a ver o espaço*, o segundo vale-se da visão para *dar a ver o próprio personagem*, isto é, refletir sobre a profundidade do indivíduo. Essa estratégia já poderia ser reconhecida em *Ressurreição*, primeiro romance de Machado, publicado em 1872. De acordo com José Passos: “A ligação entre “ver” e “imaginar” neste romance é um modo de fazer os protagonistas adquirirem gravidade e profundidade de espírito; tal alargamento recorre a mundos de invenção para adensar a consciência e o drama dos protagonistas”. PASSOS, José Luiz. *Romance com pessoas: a imaginação em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 45. O próprio Machado teria criado uma metáfora para isso: o “olhar por baixo da pálpebra”. O comentarista sintetiza: “O romantismo havia criado um corpo para o Brasil. Machado lhe daria uma consciência”. *Ibidem*, p. 156.

²¹⁷ COHEN, Margaret. “A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos”, *op. cit.*, p. 333.

como salientando anteriormente a partir de Gonçalves de Magalhães e Araujo Porto-Alegre, é um motivo constante nos procedimentos descritivos de literatos oitocentistas. Passemos à descrição da baía de Guanabara pintada por Alencar:

Além, na extrema, campindo os horizontes do soberbo painel, o oceano calmo e sereno que se vinha desdobrar até babujar com branca orla de espuma as praias de Copacabana e de Marambaia. Era a tela onde se estampava, com vivo colorido, sôbre o campo azul, a magnífica paisagem.²¹⁸

O início da descrição parece sugerir um olhar fixo, tanto que o narrador pode apontar os limites do quadro ao situar, *na extrema*, as praias de Copacabana e Marambaia. Recupera-se aqui o *modo de ver* antigo, pautado na *sunopsis*, no qual o observador expressa uma visão distante e objetiva, capaz de alcançar a totalidade das partes. A denominação das diferentes regiões é igualmente importante e revela o anseio de localizar e identificar com precisão o espaço que é objeto do relato.²¹⁹ Vejamos o desenvolvimento desse quadro:

Um jardim encantado, como se desenha à imaginação, quando lemos aos vinte anos os contos das *Mil e uma Noites*; um sonho oriental debuxado em porcelana ou madrepérola; tal era o quadro deslumbrante que debuxavam aquelas encostas.²²⁰

Ratificando o vocabulário icônico – e a *retórica pictórica* – que pode ser caracterizado como um índice da *literatura de imagens* e da *cor local*, Alencar acrescenta ainda um parágrafo no qual expõe a possível *reação* do espectador diante da paisagem. Após fornecer alguns pontos definidos e situar o espaço, neste trecho, o autor procura despertar, no leitor, a sensação produzida naquele que vê a cena. Essa comoção também foi mencionada por Pamuk: trata-se da *experiência sensorial* que o escritor procura reproduzir no leitor. Baxandall também aborda esse ponto. Segundo o historiador da arte, há três formas de pensar um quadro, isto é, de descrevê-lo: falar do efeito que ele provoca em nós; estabelecer comparações com as coisas que produzem efeitos semelhantes; e fazer inferências sobre o processo que teria levado um objeto a nos causar esse efeito.²²¹ Ora, na

²¹⁸ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 822.

²¹⁹ VOUILLOUX, Bernard. “La description du tableau dans les *Salons* de Diderot”. *Poétique*, Paris, n. 73, fév., 1988, p. 40.

²²⁰ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 822.

²²¹ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*, *op. cit.*, p. 38.

passagem acima, Alencar desenvolve ao menos duas dessas formas de descrição: comenta o efeito provocado pela paisagem (*um jardim encantado, como se desenha à imaginação*) e estabelece, igualmente, uma comparação (*o encantamento é semelhante aos contos das Mil e uma noites*). Para Alencar, portanto, a paisagem, apresentada como um quadro, recebe o mesmo tratamento de uma pintura. Seu efeito, afinal, também deve ser o mesmo. A descrição prossegue:

Lá, no mar, as ilhas que fingem ninhos de gaivotas, a se balouçarem ao reflexo das ondas. Na praia junto à Lagoa, as alamêdas do Jardim Botânico, recortando em losangos os maciços da folhagem; e as palmeiras imperiais, meneando às brisas da manhã os seus verdes cocares.²²²

Nesse fragmento, Alencar abandona a subjetividade e o sentimento do trecho anterior para fornecer dados mais objetivos: novamente situa o escopo e o alcance do olhar (*Jardim Botânico*) e relata as espécies de plantas (*palmeiras imperiais*) e as cores da natureza (*verdes cocares*). Essas informações possuem um destinatário: não somente o leitor que – aqui a tautologia se faz necessária – lê, mas também aquele que vê:

Não vês junto ao sítio aprazível um enorme caramelo, servido sôbre uma taça da mais pura safira, como a promessa dos regalos que a natureza americana oferece aos que visitam suas plagas?// É o Pão de Açúcar, no esforço a que o reduzem a distância e a eminência, donde o avistamos.²²³

Neste excerto, o narrador interpela o leitor e se dirige diretamente a ele. E o questionamento, evidentemente, remete à visão de quem lê, ou melhor, de quem vê o afamado panorama.²²⁴ Interpelação que, de acordo com Pseudo-Longino,

²²² ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 822. Analisando os romances de Jane Austen, Moretti sugere que uma forma de atribuir sentido ao espaço nacional ocorre a partir da projeção literal de sentimentos e emoções a ele. MORETTI, F. *Atlas of the European novel*, *op. cit.*, p. 24. As *ilhas-gaivotas* de Alencar permitem, acredito, leitura semelhante.

²²³ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 822.

²²⁴ E nesse procedimento, Alencar revela seu afastamento em relação a Flaubert, um dos expoentes do realismo moderno: o escritor cearense desvela sua voz e torna-se um personagem atuante no romance, enquanto o autor de *Madame Bovary* procurava afastar-se dos personagens por meio do discurso indireto livre. AUERBACH, Erich. *Mimesis*, *op. cit.*, p. 424. Assim, o posicionamento do escritor frente aos personagens e acontecimentos torna-se vago e impreciso. Auerbach sintetiza: “O seu papel [de Flaubert] limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participassem; muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado”. *Ibidem*, p. 425. A inserção do narrador-personagem corrobora, acredito, o

conferia vivacidade à narrativa e, portanto, acentuava seu caráter visual. Além disso, Alencar já antecipa, na citação, o surgimento do narrador na imagem. Constantemente presente, como demonstrado acima, o guia dá um passo a frente e se insere, ele mesmo, na pintura elaborada. A visão aérea, característica da *sunopsis*, parece dar lugar a uma visão menos ampliada, mais próxima do chão, enfim, proveniente do próprio espaço. Essa aparição do narrador no quadro se acentua no trecho seguinte:

*A nossos pés, o gigante de pedra, o prócero Corcovado, que o nauta em demanda da barra antolha-se como o guarda dêsse jardim das Hespérides e daqui parece agachado, como um anão, à base da grande montanha que nos serve de pedestal.*²²⁵

O narrador-guia, definitivamente, encontra-se no próprio quadro que compõe.²²⁶ Ele fornece sua posição e o foco do qual observa: encontra-se sobre o Corcovado e, desse ponto, é capaz de descrever, com segurança, todo o panorama apresentado. Essa posição atuante é fundamental, acredito, no projeto de descrição inserido na obra. Afinal, se mesmo a paisagem pode mudar, é importante que o narrador esteja presente à cena, de modo a atestar a correção da imagem e assim legitimar, por meio da *autópsia*, a visão implícita ao procedimento.²²⁷ O narrador passa da visão a partir do alto, a *sunopsis*, para a visão a partir do próprio espaço, a *enargeia*. Esta visão ora *ampliada e sinóptica*, ora *direta e vívida*, focaliza um

argumento sugerido, qual seja, de que Alencar almeja-se ingênuo, mas concretiza-se como a fusão entre sentimental e ingênuo.

²²⁵ ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”, *op. cit.*, p. 822, grifos meus.

²²⁶ A partir de conclusões de Gérard Genette, Boulay demonstra que a presença do narrador elimina a distância entre sujeito e objeto. BOULAY, Bérenger. “Effets de présence et effets de vérité dans l’historiographie”. *Littérature*, n. 159, 2010, p. 28. Dessa forma, é possível afirmar que se concretiza a *autópsia*. A inserção do narrador na descrição da paisagem, aliás, revela-se um procedimento recorrente: Varnhagen emprega essa estratégia na descrição da Baía de Guanabara na sua *Historia geral do Brazil*, de 1854. VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil*, *op. cit.*, 1854, p. 249. Procurei apontar a importância dessa estratégia na dissertação: CARDOSO, Eduardo W. *A cor local e a escrita da história no século XIX*, *op. cit.*, pp. 161-169.

²²⁷ É possível, admitindo o risco de cometer um anacronismo, estabelecer uma aproximação com a noção de história característica da cultura holandesa do século XVII. Segundo Alpers: “Nessa visão, a história é largamente baseada no testemunho visual. Isso sugere os modos inéditos pelos quais, segundo se pensava na época, as imagens contribuíam para o conhecimento” ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 303. Ora, a principal obra historiográfica oitocentista, a *Historia geral do Brazil*, já citada, contém inúmeras imagens e descrições de paisagens. Reconheço a distância entre estas culturas e entre os períodos, contudo, acredito que um estudo sistemático da recepção oitocentista das obras holandesas sobre as invasões holandesas não seria ocioso.

espaço raro, um panorama rico e exuberante, uma paisagem, enfim, dotada de *cor local*.

O narrador, no último capítulo de *Sonhos d'ouro*, reforça essa “cópia” *realista-descritiva*. Segundo ele, um dos personagens, incomodado com a descrição “ao vivo” demasiado precisa de seu comportamento, decide contratar outro escritor para elaborar uma nova versão de sua vida.²²⁸ Tal como as pinturas do desenhista Ricardo, o fotógrafo Alencar também procura assegurar a fidelidade de sua imagem. Uma imagem, afinal, que se elabora a partir de novos matizes agregados à *cor local*. No entanto, é significativo que essa cor permaneça uma, específica, característica da nação.

Na segunda metade do século XIX, José de Alencar, por meio de sua obra ficcional, se propõe a reproduzir a *cor local* da sociedade contemporânea. Essa *cor*, sugeri, implica a elaboração de uma determinada *imagem* que retrataria o momento presente. O próprio autor parece reconhecer a necessidade de uma *resposta imagética* como uma forma de representar a vivência carioca, ao questionar, de modo retórico, sobre a melhor maneira de fotografá-la. No entanto, essa demanda por uma imagem impõe, imediatamente, um problema na medida em que o objeto da representação encontra-se em processo de transformação. Assim, como esboçar uma imagem que implica movimento – e reconheço o anacronismo da indagação – antes da era do cinema?²²⁹

Em *Sonhos d'ouro*, é possível identificar algumas estratégias empregadas pelo escritor cearense neste projeto histórico-fotográfico. Para sintetizar as

²²⁸ ALENCAR, José de. “Sonhos d'ouro”, *op. cit.*, p. 933.

²²⁹ Neste questionamento faço referência ao artigo de Cohen cuja questão central é inversa: “o que a representação cinematográfica do cotidiano compartilha com os gêneros cotidianos do século XIX?” COHEN, Margaret. “A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos”, *op. cit.*, p. 316. Como tentei demonstrar, Alencar incorpora alguns elementos da *literatura panorâmica* na medida em que almeja, tal como esse gênero, representar a sociedade contemporânea e apreender uma parcela das alterações pelas quais ela passava. Na resposta à pergunta, Cohen conclui que a *literatura panorâmica* e os gêneros associados, de fato, constituem, sobretudo na valorização da cotidianidade, a base para a experiência cinematográfica. *Ibidem*, p. 341. No entanto, Crary adverte que essa trajetória rumo ao cinema não deve ser concebida de forma evolutiva e linear. Nos seus termos: “há uma tendência a agrupar todos os dispositivos ópticos do século XIX e tomá-los como parte de um vago ímpeto coletivo em direção a níveis cada vez mais elevados de verossimilhança. Essa abordagem ignora as singularidades conceituais e históricas de cada um deles”. CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*, *op. cit.*, p. 110.

sugestões acima apresentadas, creio ser possível esboçar uma conclusão que emula os diferentes olhares elaborados por Alencar no romance: um olhar minucioso e restrito (baseado na *enargeia*) que procura perscrutar o rendimento das inúmeras imagens mentais evocadas na obra e, numa escala diferente, um olhar panorâmico (pautado pela *sunopsis*) que, de forma distanciada, almeja abordar a importância da resposta imagética no projeto representacional do escritor.

Vista de perto, a obra de 1872 permite entrever variados olhares a partir de personagens diferentes. A visão de Mrs. Trowsby é distanciada e expressa a admiração do olhar estrangeiro diante da grandiosa paisagem que caracteriza a nação brasileira. De modo diverso, o olhar de Ricardo revela-se muito mais incisivo e atuante. O personagem é capaz de reproduzir, no seu álbum, justamente a paisagem que encanta o olhar adventício, seja aquele da personagem estrangeira do romance, seja aquele de observadores, viajantes, historiadores e literatos como Denis e Wolf, que selecionam o espaço e ajudam a emprestar um *conteúdo* à *forma* da *cor local*. A partir da visão privilegiada e poética de Ricardo, a própria natureza é emulada e apresentada àquele que lê o romance. Exatamente por isso, o olhar do narrador, por vezes, confunde-se com o olhar de Ricardo: ambos se valem da prerrogativa da *pintura realizada ao vivo* para descrever, com maior segurança, as imagens que se sucedem na narrativa. Ademais, ao relatar a natureza, Alencar assume as funções características, segundo Schiller, do poeta: ele *testemunha* o espaço, *guarda* a paisagem e, quando esta se mostra corrompida pela ação humana, *vinga-a* por meio de sua apreensão e descrição.

Ao destacar as diferenças entre um quadro e os conceitos empregados para descrevê-lo, Baxandall conclui que a descrição e a visualização não podem corresponder.²³⁰ Não contendo esse desdobramento; contudo, creio que ele se baseia em um determinado tipo de visão: o olhar científico que afasta sujeito e objeto e interpõe entre eles sensações, percepções, experiências e conceitos. Nessa perspectiva, com efeito, a descrição é incapaz de coincidir com a visualização. No entanto, como demonstrou Chauí, esse não é o único tipo de olhar disponível. Há ainda aquela visão que se projeta no meio e o conforma, uma visão atuante que seria capaz de determinar a descrição: essa é a visão do personagem principal da

²³⁰ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*, op. cit., p. 35.

obra alencariana. Esse olhar artístico e *ingênuo* não é limitado pela distância em relação ao objeto, porque não pressupõe um espaço intermediário. A reprodução da natureza se dá por meio do olhar específico e peculiar do narrador-personagem. Um olhar que produz conhecimento e que, por fazer parte de um espaço que tolera e que induz a uma forma de pensar que não seja exclusivamente cartesiana, como lembram Schiller e Pamuk, permite ao leitor, de modo figurado, *ver* e, inclusive, *verificar* o espaço.

A inserção do observador no quadro (como faz Ricardo) e do narrador na paisagem (como faz o narrador alencariano) possibilita, para recuperar a caracterização da perspectiva sugerida por Panofsky, *objetivar a subjetividade*. Ver de perto, isto é, recorrer a *enargeia*, não pressupõe, aqui, uma visão turva ou parcial, mas, ao contrário, sugere a fidelidade do descritivo. Com isso, se percebe o que Schiller e Pamuk caracterizaram como a *ingenuidade* do poeta ou romancista: a natureza se faz ver, por meio do olho do personagem-pintor, para o leitor-observador. No romance em questão, contudo, também é possível identificar o modelo ingênuo* do narrador alencariano. Segundo Szondi, os modos poéticos são manifestações estéticas e igualmente históricas, isto é, manifestam-se em períodos específicos – ainda que não de modo absoluto. O crítico húngaro sugere, então, não uma leitura dicotômica, mas dialógica, na qual, da oposição inicial entre os termos poéticos, nasce um terceiro momento de comunhão e interdependência. Dessa maneira, o modo ingênuo*, quando desenvolvido na época moderna (marcada pela cisão e, por isso, caracteristicamente sentimental), sempre pressupõe um passado ingênuo. Sem essa pré-condição, o modo poético sentimental (que almeja a ingenuidade) jamais poderia existir na Modernidade. Ora, talvez esse requisito não esteja no passado, na evolução temporal, como sugere Schiller, mas, antes, numa pré-figuração, isto é, na própria interrelação entre os modos poéticos, como argumenta Szondi. Assim, o modo sentimental, com a racionalização que lhe é inerente, transforma-se numa possibilidade para a manifestação do modo ingênuo*. Essa organização pode ser expressa na obra *Sonhos d'ouro*: o narrador ocupa a posição do tipo sentimental que elabora a representação e, de modo deliberado, busca a natureza, enquanto o personagem principal, Ricardo, pintor amador, representa a expressão do modo ingênuo que é parte e se confunde com o estado natural.

Os diferentes tipos de olhar são também dinâmicos, móveis, sobretudo quando focalizam um objeto estático como a natureza. Se o narrador se insere e percorre a paisagem, sua visão também é movente, incessante. A acusação de Nabuco, elaborada alguns anos depois da publicação do romance, contra um Alencar supostamente encerrado em seu gabinete, cercado por livros de botânica e alheio ao território que descreve, parece, pois, equivocada. Ecoando as mesmas recomendações de Luciano de Samósata para o historiador, o fotógrafo-historiador *testemunha* – ou sugere ter visto – o espaço no qual se insere. A ficção alencariana, então, se historiciza com o emprego da *autópsia*. No entanto, o escritor cearense também sugere a possibilidade de um olhar fixo, focado em um determinado ponto e que vê, do alto e de maneira *sinóptica*, as imagens de uma sociedade em transformação se alternarem progressivamente. Esse desenvolvimento é importante porque se fundamenta no próprio formato da obra: o romance. Como visto, é essa forma discursiva que permite a sucessão dos quadros e a dinamicidade das pinturas. O leitor vê-se dentro de uma espécie de diorama, no qual a tela projeta diferentes personagens, paisagens, espaços etc. Nada mais apropriado para fotografar uma sociedade que se transforma.

No entanto, ampliemos, para encerrar esse capítulo, o foco da visão e passemos da sucessão de pinturas para o quadro final. As inúmeras imagens se esboçam, como visto, a partir do procedimento descritivo. Vejamo-lo mais uma vez. A descrição deve ser lida como mediadora da explicação, isto é, o procedimento não pode ser concebido como uma tarefa distante ou meramente informativa. Mais do que isso, descrever é já explicar, ou seja, produzir um tipo de conhecimento novo.²³¹ Se isso é válido para o historiador da arte que emprega a descrição para “ler” um quadro, creio ser apropriado pensar que essa postura vale também para o romancista que descreve a paisagem, o personagem, a cena que é concebida como uma imagem. Alpers, aliás, demonstra que essa é a prerrogativa da pintura holandesa do século XVII.²³² Tentei demonstrar acima, a partir da aproximação entre romance e pintura – tal como reelaborada por Pamuk e motivo de longas discussões sobre o *ut pictura poesis* – que o procedimento descritivo é uma forma de ratificar esse contato. Ora, um dos argumentos centrais deste capítulo, qual seja, que a descrição (desencadeada por meio da *cor local* ou

²³¹ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*, op. cit., p. 32.

²³² ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*, op. cit., p. 38.

motivada por ela) é uma forma de conhecimento fundamental para uma obra ficcional que se pretende uma fotografia e, por meio deste registro, se historiciza. A descrição, sob essa óptica, produz um retrato, expressa um conhecimento específico sobre a sociedade brasileira. Conhecimento esse que nasce no olhar, como diria Chauí, e se concretiza na *image juste*, isto é, na *forma da cor local*. *Forma* esta que, a despeito do influxo externo e das alterações na paisagem não altera seu *conteúdo*, permanecendo uma *cor* única, brasileira, apenas acrescida de novos tons e matizes.

3. A cor local em *Os sertões*: paroxismo do recurso narrativo

*Alheamo-nos desta terra. Criamos a extravagância de um exílio subjetivo que dela nos afasta, enquanto vagueamos como sonâmbulos pelo seu seio desconhecido.*¹

No capítulo inicial desta tese procurei acompanhar o surgimento e a consolidação do recurso narrativo da *cor local*. Durante o século XIX, o mecanismo adquire sua formulação mais acabada e completa ao incorporar as dimensões do tempo e do espaço, além de estar associada a uma paisagem específica que enseja a identificação da nação. Esta *cor local plena* recebe expressão, conforme sugerido no capítulo segundo, na obra de Alencar. No entanto, o dispositivo está sujeito a modificações e diferenças. A fim de mapear suas alterações, é válido investigar seu emprego em outro momento, no início do século XX, e em outro tipo narrativo, a obra de caráter factual de Euclides da Cunha. A produção euclidiana aqui analisada – *Os sertões*, além de artigos, cartas e fortuna crítica – permite, pois, ampliar a compreensão acerca da *cor local* e demonstrar não somente sua amplitude, como os limites que a esvaziam, sugerindo, assim, seu paroxismo.

Para o argumento que pretendo desenvolver, é importante demonstrar que o texto euclidiano partilha ainda dos pressupostos intrínsecos ao mecanismo narrativo estudado nesta tese, ou seja, que a *cor local* permanece uma estratégia reguladora de sua escrita. Este é o objetivo do primeiro item, pois. Na sequência, recupero manifestações e críticas relativas à publicação de *Os sertões* com o intuito de evidenciar os *efeitos* do emprego do dispositivo, como a *autópsia vicária*. Na terceira parte do capítulo, almejo demonstrar a formatação teatral e dramática da obra maior euclidiana a fim de corroborar a noção de presentificação expressa no texto. Em seguida, tento sugerir a importância do procedimento descritivo na economia geral de *Os sertões* para, por fim, apontar os limites – identificados pelo próprio Euclides – na tarefa de delimitação da nacionalidade que deriva, também, de um emprego diverso da *cor local*.

¹ CUNHA, Euclides da. “Plano de uma cruzada”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, volume 1, 1966, p. 135.

1. Euclides sob o registro da *cor local*

As indicações da presença do recurso narrativo da *cor local* na obra euclidiana são variadas: inclui a manipulação da *retórica pictórica* por Euclides da Cunha, envolve os anseios de um contato direto com os eventos e com a paisagem descrita, perpassa o projeto de mapeamento da nação desenvolvido pelo IHGB (e ainda caro ao escritor fluminense) e se concretiza na identificação dos *efeitos* da *cor local* perceptíveis na sua obra. Leopoldo Bernucci, ao investigar a composição de *Os sertões*, identifica, precisamente, a importância dos diálogos travados por Euclides com autores românticos – alguns dos *mestres* citados por Alencar – e, assim, atesta a presença do dispositivo narrativo. Nas suas palavras:

Na urdidura de todas as linhas do romantismo, contempla-se por um lado os traços mais gerais de Alencar, Castro Alves, Walter Scott e Hugo e, por outro, os particulares: a *cor local*, o compromisso com a sociedade, as fortes radicalizações entre o Bem e o Mal, o exotismo e outros.²

Francisco Foot Hardman, embora sem mencionar a *cor local*, procura identificar, nos escritos euclidianos, uma polaridade pouco investigada que diz respeito “a um romantismo de base, de matriz hugoniana, que provoca em sua prosa e poesia uma interessante combinação entre estética do sublime, dramatização da natureza e da história e do discurso socialmente empenhado”.³ Em relação à constituição da identidade nacional, Luiz Costa Lima advoga que Euclides encontrava-se vinculado aos românticos. Nos seus termos: “O essencialismo nacionalista que os românticos cultivaram, sob as vestes do

² BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos: prógonos, contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 37. O pesquisador ainda reafirma a mesma constatação noutros trechos: *ibidem*, pp. 40 e 101. Ressalto que em minha dissertação, a partir do cruzamento entre as considerações de Vladimir Kapor sobre a *cor local* e as prerrogativas de Hans Blumenberg acerca do estudo da metáfora, procurei apontar que o mecanismo poderia ser concebido como uma metáfora que se vincula e, portanto, permite acesso, ao conceito de *exotismo*: CARDOSO, Eduardo W. *A cor local e a escrita da história no século XIX: o uso da retórica pictórica na historiografia nacional*. Dissertação (Mestrado). Ouro Preto, MG: Universidade Federal de Ouro Preto, 2012, pp. 31-75. Assim, *cor local* e *exotismo* são elementos correlatos.

³ HARDMAN, Francisco Foot. “Brutalidade antiga: sobre história e ruína em Euclides”. *Estudos avançados*, São Paulo, USP, 1996, v. 10, n. 26, p. 294. Ainda nessa primeira seção, retornarei ao que Hardman denomina de matriz hugoniana.

sentimento e da fantasia e não com o suposto respaldo, veio a se cristalizar sob o evolucionismo de Euclides”.⁴

As constatações de Bernucci, Hardman e Costa Lima abreviam, mas não substituem, a trajetória a ser desenvolvida. É necessário demonstrar, pois, a inscrição da *cor local* na produção do escritor fluminense. Para João Cezar de Castro Rocha, os estudos euclidianos, embora vastos, ainda carecem da delimitação do *campo discursivo* com o qual Euclides dialogou na elaboração de seu principal texto.⁵ Não se trata aqui, evidentemente, de almejar tão largo escopo, mas de sugerir apenas que esse *campo discursivo* é composto, também, pela *cor local* e pela *retórica pictórica*.⁶

É possível encontrar evidências do registro da *cor local*, concebida como um critério discursivo, na coletânea de artigos denominada *Contrastes e confrontos* de 1907. No texto *Plano de uma cruzada*, Euclides aborda a cruzada que seria necessário travar contra a natureza desértica nacional, responsável por obstaculizar o desenvolvimento da civilização. As secas e os desertos, aponta o escritor, imporiam desafios para a abordagem de artistas e para a atuação de políticos e cientistas. No artigo, o escritor fluminense aponta os limites do conhecimento científico e a ausência de um projeto político que arrote a situação:

Diante da enorme fatalidade cosmológica, temos uma atitude de amadores; e fazemos física para moças. Daí a instabilidade e o baralhamento dos juízos. Acompanhamos o fenômeno escravizados à sua cadência rítmica; não lhe antepomos à intermitência a continuidade dos esforços. Entretanto, o próprio variar das causas precipitadas nos revela a sua feição complexa, exigindo longos e pacientes estudos. É evidente que estes serão sempre estéreis, adstritos aos paroxismos estivais, desdobrando-se na plenitude das catástrofes desencadeadas com o objetivo ilusório de as debelar, quando uma intervenção realmente eficaz só pode consistir no prevenir as secas inevitáveis, no futuro.⁷

⁴ COSTA LIMA, Luiz. *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 45.

⁵ CASTRO ROCHA, João Cezar. *O exílio do homem cordial: ensaios e revisões*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004, pp. 212-213.

⁶ A constatação da ausência de delimitação do *campo discursivo* euclidiano é o passo prévio que permite a Castro Rocha sugerir sua hipótese de leitura em relação ao gênero de *Os sertões*: a obra maior euclidiana seria um “ensaio parnasiano”. Para o autor, este gênero “seria a resposta aos paradoxos que Euclides identificou na formação social brasileira. Tal resposta estimularia o consórcio da ciência com a arte, vale dizer, a produção de conhecimento efetivo sobre um objeto determinado *através de sínteses metafóricas*”. *Ibidem*, p. 219, grifo meu. A formulação de Castro Rocha, de qualquer forma, procura identificar e valorizar justamente as formulações metafóricas que são concebidas como respostas válidas para as indagações propostas em *Os sertões*. Ora, a *cor local*, sugiro, é uma ilustração desse investimento metafórico elaborado pelo escritor fluminense.

⁷ CUNHA, Euclides da. “Plano de uma cruzada”, *op. cit.*, p. 132.

Por ora, o que pretendo discutir não é a recorrente percepção euclidiana da insuficiência científica em relação às mazelas nacionais, mas a convicção de que este projeto de atuação, simultaneamente científico e político, demanda uma realização eminentemente *nacional*. Ou, dito de outro modo, como se trata de um embate contra o clima – e Euclides o compara a “uma espécie de ‘guerra dos cem anos’ – essa campanha necessita ser levada a cabo por brasileiros.⁸ Ainda que escassas, as *tropas* nacionais têm precedentes. Euclides procura recordar os esforços científicistas de pioneiros como Ricardo Franco de Almeida Serra, Silva Pontes e Lacerda e Almeida. Não obstante, acrescenta o escritor fluminense, esse primeiro impulso do conhecimento nacional foi refreado pelo próprio processo político de busca pela autonomia, ou seja, ao conquistar a independência sobre o espaço, o Brasil, paradoxalmente, perdeu o território. Conforme argumenta Euclides:

Mas, precisamente ao adquirirmos a autonomia política – talvez porque com ela illogicamente se deslocasse toda a vida nacional para os litorais agitados – olvidamos a terra; e os esplendores do céu, e os encantos das paisagens, e os deslumbramentos recônditos das minas, e as energias virtuais do solo, e as transfigurações fantásticas da flora, *entregamo-los numa inconsciência de pródigos sem tutela, à contemplação, ao estudo, ao entusiasmo, e à glória imperecível de alguns homens de outros climas.*⁹

O equívoco maior, portanto, refere-se à delegação do empreendimento científico a sábios de outras paragens, homens de outros climas. Afinal, a busca e o domínio da terra demandam um investimento que seja oriundo da própria nacionalidade.¹⁰ A sequência do excerto do *Plano de uma cruzada* procura

⁸ CUNHA, Euclides da. “Plano de uma cruzada”, *op. cit.*, p. 132.

⁹ *Ibidem*, p. 134-135.

¹⁰ O pertencimento ao Brasil, isto é, à nacionalidade brasileira assegura igualmente a qualidade da análise ou do trabalho. Ao refletir, alhures, sobre a o livro de Theodore Roosevelt, intitulado *O ideal americano*, Euclides sustenta: “os nossos melhores estadistas, guerreiros, pensadores e dominadores da terra, os que engenham as melhores leis e as cumpriram, os homens de energia ativa e de coração, que definiram com mais brilho a nossa robustez e o nosso espírito – *todos sentiram, pensaram e agiram principalmente como brasileiros* [...]”. *Ibidem*, p. 172, grifo meu. Constatação semelhante é apresentada no discurso de ingresso no IHGB, ocorrido em 1903. Nas suas palavras: “– posso vir, placidamente, para o vosso meio, trazendo uma qualidade única e irredutível, mas que por si supre por outras, e que no momento atual, para ter algum valor, deve ser isolada – a qualidade de brasileiro”. *Ibidem*, p. 418. Na sequência da fala, Euclides reconhece que essa virtude, contudo, não é fornecida pelo fortuito nascimento ou pelos atributos de uma Constituição, mas antes por um esforço consciente ou uma espécie de aclimatação histórica. A posição deve ser, pois, conquistada e, em contrapartida, acarreta deveres. *Ibidem*, p. 419.

demonstrar o acanhado desenvolvimento dos estudos científicos nacionais, assoberbados por sotaques, sons e nomes adventícios. Ouçamos Euclides:

Ao nosso nativismo nascente – e já ouriçado com os estilhaços dilaceradores da *Noite das Garrafadas*, não escandalizaram os ww ensarilhados, os yy sibilantes, e os estalar dos kk, e o ranger emperrado dos rr de alguns nomes arrevesados e estranhos. Koster, John Mawe, Wied-Newied, Langsdorf, Aug. Saint-Hilaire... primeiros termos de uma série, onde aparecem, num constrangimento de intrusos, raros nomes brasileiros – e que veio quase interrompido até Frederico Hartt, e que aí está contínua, imperecível e fecunda com Eugen Hussack, Orville Derby e Emilio Goeldi.¹¹

A constatação de uma produção nacional que se vê tolhida ou obstaculizada por nomes ou influxos estrangeiros não é original. O excerto de Euclides parece ecoar, ao contrário, o afamado manifesto alencariano, cujo objetivo era, igualmente, pleitear a validade e a importância de um fazer literário caracteristicamente nacional, isto é, dotado de *cor local*.¹² Ambos, Alencar e Euclides, reivindicam, pois, a legitimidade do sabereres poético e científico no momento de afirmação do caráter nacional.

Na cruzada perante o clima inimigo, os soldados brasileiros, em menor número, assemelham-se a estrangeiros, invasores. Embora sem a mencionar explicitamente, Euclides parece recuperar, neste texto, a tópica do desterrado em

¹¹ CUNHA, Euclides da. “Plano de uma cruzada”, *op. cit.*, p. 135. Euclides reproduz perspectiva semelhante ao comentar, em 1907, a obra *O Inferno Verde*, de Alberto Rangel. Para o escritor, uma parte da crítica encontrava-se ainda estruturada por quadros mentais estrangeiros e, por isso, seria incapaz de abordar corretamente a obra de Rangel. Nas suas palavras: “Ademais, o nosso conceito crítico é de si mesmo instável e as suas atuais sentenças transitórias. Antes de o exercitar em trabalhos desta espécie, cuja aparência anômala lhes advém de uma profunda originalidade, cumpre-nos não esquecer o falso e o incaracterístico da nossa estrutura mental, onde, sobretudo, preponderam reagentes alheios ao gênio da nossa raça. Pensamos demasiado em francês, em alemão, ou mesmo em português. Vivemos em pleno colonato espiritual, quase um século após a autonomia política. Desde a construção das frases ao seriar das ideias, respeitamos em excesso os preceitos das culturas exóticas, que nos deslumbram – e formamos singulares estados de consciência, a priori, cegos aos quadros reais da nossa vida, por maneira que o próprio caráter desaparece-nos, folheado de outros atributos, que lhe truncam, ou amortecem, as arestas originárias.” *Ibidem*, p. 452.

¹² Em *Benção Paterna*, Alencar discorre sobre a formação da literatura nacional. Um dos temas abordados é a purificação da língua “brasileira”, que paulatinamente começava a se distinguir do idioma português. Alencar afirma: “A manga, da primeira vez que a prova, acha-lhe o estrangeiro gôsto de terebintina; depois de habituado, regala-se com o sabor delicioso. Assim acontece com os poucos livros realmente brasileiros: o paladar português sente neles um travo; mas se aqui vivem conosco, sob o mesmo clima, atraídos pelos costumes da família e da pátria irmãs, logo ressoam docemente aos ouvidos lusos os nossos idiotismos brasileiros, que dantes lhes destoavam a ponto de os ter em conta de senões”. ALENCAR, José de. “Sonhos d’ouro”: *In: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, volume I, 1959, p. 960, p. 701. Alencar encerra o prefácio com a seguinte indagação: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera?”. *Ibidem*, p. 702.

sua própria terra. Seu intuito é explanar a incipiência não apenas da ciência, mas também da produção artística nacional.¹³ O arremate do artigo é significativo:

Não admiram o incolor, o inexpressivo, o incaracterístico, o tolhiço e o inviável na nossa arte e das nossas iniciativas: *falta-lhes a seiva materna*. As nossas mesmas descrições naturais recordam artísticos decalques, em que o alpestre da Suíça se mistura, baralhado, ao distendido das *landes* [...]. É que a nossa história natural ainda balbucia em seis ou sete línguas estrangeiras, e a nossa geografia física é um livro inédito.¹⁴

Euclides não se aproxima apenas do programa literário – explicitamente construído a partir do critério da *cor local* – sugerido por Alencar. Nesse trecho, ao denunciar a ausência de *seiva materna*, o escritor fluminense parece recuperar uma das normatizações fundamentais relativas ao emprego da *cor local*, elaborada em 1827, por Victor Hugo.¹⁵ O escritor e crítico francês procurava prescrever, ainda que versando sobre a produção dramática, o emprego da *cor local*. Nas suas palavras:

¹³ O *topos* é, de fato, mencionado num artigo intitulado *Nativismo provisório*. Ao criticar a facilidade com que os estrangeiros, devido ao desapego dos brasileiros às tradições, ao cosmopolitismo e à insegurança em relação aos próprios estímulos, inserem costumes próprios na cultura brasileira, Euclides sustenta que essa situação engendra “um quase exílio paradoxal dentro da nossa própria terra”. CUNHA, Euclides da. “Nativismo provisório”, *op. cit.*, p. 188. A noção de exílio é empregada também como uma chave de leitura por Castro Rocha para significar a obra de Euclides e a busca pela nacionalidade brasileira. Partindo da constatação de Ernst Renan de que as nações demandam, igualmente, esquecimento, o analista argumenta que os *livros vingadores* de Euclides objetivavam denunciar os crimes cometidos e, dessa forma, impraticavam a desmemória. A consequência imediata disso seria a incapacidade de configurar uma nação coesa. CASTRO ROCHA, J. C. *O exílio do homem cordial*, *op. cit.*, p. 160. Cito, enfim, uma das conclusões do autor: “A ‘teologia negativa’ do pensamento social brasileiro se atualiza em Euclides através da imagem do exílio como a condição paradoxal da nacionalidade; nacionalidade fraturada na diferença por vezes inconciliável entre temporalidades, paisagens e gentes. Nesse cenário, a partir da simples enunciação do seu lugar, todos compõem uma particular ‘canção do exílio’”. *Ibidem*, p. 166. Sérgio Alcides demonstra que o *topos* é caro igualmente a autores como Sérgio Buarque de Holanda, Augusto dos Anjos e, sobretudo, Cláudio Manuel da Costa. ALCIDES, Sérgio. “O lugar não-comum e a república das letras”. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 44, n. 2, 2008, p. 39.

¹⁴ CUNHA, Euclides da. “Plano de uma cruzada”, *op. cit.*, p. 135. Em outra passagem, Euclides acentua a crítica: “O verdadeiro Brasil nos aterra; trocamos-lo de bom grado pela civilização mirrada que nos acotovela na rua do Ouvidor; sabemos dos sertões pouco mais além da sua etimologia rebarbativa, *desertus*; e, a exemplo dos cartógrafos medievos, ao idealizarem a África portentosa, podíamos escrever em alguns trechos dos nossos mapas a nossa ignorância e o nosso espanto: *hic abent liones*...” *Ibidem*, p. 135.

¹⁵ Definição *clássica* na medida em que, como dito, o mecanismo é marcado por uma teorização apenas lacunar. Para Kapor, estudioso do mecanismo narrativo, duas delimitações são basilares para a normatização da *cor local*: a primeira pode ser encontrada no texto de Hugo intitulado *La Préface de Cromwell*, de 1827; e a segunda (reproduzida na introdução desta tese), de autoria de Benjamin Constant, no seu *Réflexions sur la tragédie* [...], de 1829. KAPOR, Vladimir. “Exotisme et couleur locale – essai d’une analyse contrastive des champs sémantiques respectifs”. Conference Paper. *Proceedings, France and the Exotic*, University of Birmingham, UK, 2003, p. 3.

Não é só na superfície do drama que deve estar a cor local, mas no fundo, no coração mesmo da obra, onde ela se transborda para fora de si mesma, naturalmente, igualmente, e, por assim dizer, para todos os cantos do drama, como a seiva que sobe da raiz à última folha da árvore.¹⁶

Dessa perspectiva, as proposições de Euclides podem ser aproximadas, por um lado, da definição normativa da *cor local*, e, por outro, do programa estético-literário expresso por José de Alencar.¹⁷ No entanto, os indícios da presença do

¹⁶ HUGO, Victor. *Oeuvres Complètes*. Drame. Paris: Alexandre Houssiaux, Libraire-éditeur, tomo 1, 1864, p. 34. “Ce n’est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l’œuvre, d’où elle se répand au dehors, d’elle-même, naturellement, également, et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l’arbre”. Euclides era um admirador efusivo da obra de Victor Hugo como explicitou através de textos variados. Assim, Hardman reproduz, em seu artigo, um poema escrito por Euclides na ocasião da morte do poeta francês em 1885. HARDMAN, Francisco. “Brutalidade antiga”, *op. cit.*, p. 308. Euclides esboça outra homenagem ao escritor francês ao publicar uma crônica, em *O Estado de São Paulo*, no dia 22 de maio de 1892, que fazia referência ao aniversário de seu falecimento. CUNHA, Euclides da. *Obra completa, op. cit.*, pp. 614-616. Bernucci discorre ainda sobre a importância de Hugo para a obra euclidiana: BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos, op. cit.*, pp. 25-38. Olímpio Andrade resume as leituras francesas de Euclides e corrobora o apreço por Hugo: “Autores franceses de categorias diversas, ele os lia desde muito jovem nas bibliotecas e nos clubes do Vale do Paraíba e depois no Rio: Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Victor Hugo, Lamartine, Musset, Comte... Não falando de outros filósofos, dos cientistas, dos viajantes, dos políticos, mas só dos que se encontram nas histórias de literatura, notamos nas páginas de *Os sertões* as presenças de Renan, de Bossuet, de Fouillée, de Taine, [...] Renan citado três vezes, Victor Hugo ausente dessas citações, mas presente como nenhum no complexo de elementos que informam, em Euclides, ideias e estilo”. ANDRADE, Olímpio de Souza. *História e interpretação de Os sertões*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002, p. 245.

¹⁷ Embora Euclides aborde em *Plano de uma cruzada*, sobretudo, a dimensão científica, é possível sugerir que suas concepções sobre a arte e as produções literárias também se pautassem pelo critério da *cor local*. No artigo *Uma comédia histórica*, de junho de 1904, o escritor fluminense comenta a feição literária do século XIX português. Segundo sua análise, a literatura estava “laivada de perifrases e trocadilhos, ou sulcada de metáforas extravagantes, reveladoras dos resabios corruptores das canzoni lambicadas de Mazini ou das agudezas e hipérboles assombrosas de Gongora”. A literatura portuguesa encontrava-se atravessada por *italianismos* e *espanholismos* que, nesse momento, estavam sendo abandonados em toda a literatura europeia. Essa literatura, que marcava “um recuo deplorável”, poderia então ser caracterizada como – destaque-se o vocabulário empregado – “incolor e exótica”. CUNHA, Euclides da. *Obra completa, op. cit.*, p. 127. Os mesmos critérios são reivindicados para a crítica relativa à arte escultórica nacional. Euclides se propõe a avaliar a elaboração da estátua do marechal Ney, alvo de críticas naquele momento. Para fundamentar sua opinião, o autor principia por definir as propriedades e funções do artista contemporâneo: “O artista de hoje é um vulgarizador das conquistas da inteligência e do sentimento”. *Ibidem*, p. 118. Por isso, ele encontra-se preso ao meio e precisa considerar o leitor ou espectador, com os quais partilha “noções comuns”. E acrescenta: “O seu trabalho é a homogenia da sua afetividade e da consciência coletiva. E a sua personalidade pode imprimir-se fundamente num assunto, mas lá permanecerá inútil se destoar das ideias gerais e dos sentimentos da sua época...”. *Ibidem*, p. 119. Quando a estátua é esculpida fora do tempo, seu resultado só pode ser o mesmo: trata-se de uma estátua morta. Dessa forma, o escultor precisa incorporar o “sentimento popular” em detrimento do “gênio do artista”. Só assim, pois, sua obra parecerá viva. Euclides completa: “positivamente viva, porque é toda a existência imortal de uma época, ou de um povo, numa fase qualquer de sua história que para perpetuar-se procura um organismo de bronze”. *Ibidem*, p. 120, grifo meu. O que se depreende das duas apreciações do escritor fluminense, enfim, é que os critérios empregados para a análise são de ordem nacional e temporal – ambos, enfim, componentes fundamentais da *cor local*.

mecanismo narrativo em sua produção não se esgotam aí. Ao reivindicar um conhecimento produzido por brasileiros, o autor parece resgatar também um anseio expresso pelos sócios e integrantes do IHGB que requeriam a produção de uma história nacional a partir da pena brasileira. Tristão de Alencar Araripe, por exemplo, em texto publicado na *Revista do IHGB*, em 1894, refere-se amiúde à nacionalidade do responsável pela redação da história:

O escritor brasileiro pois, que pretender escrever a historia da nossa patria, terá em consideração dezenhar a figura respeitavel dos nossos omens benemeritos, de maneira que excitem em nossos corações o amor para com as suas venerandas sombras, e persuadam-nos quanto é doce a recompensa da virtude pela gratidão da posteridade.¹⁸

Se na virada do século, Euclides ainda parece ecoar tanto os projetos histórico-geográficos desenvolvidos pelo IHGB, quanto os anseios literários expressos por Alencar, é necessário acrescentar que seu programa, isto é, sua cruzada, propõe-se a ser mais abrangente, ao menos da perspectiva territorial. O espaço, para o escritor fluminense, não deveria se restringir à região costeira; era imprescindível investigar e mapear outras regiões. Conforme sugere no terceiro e último artigo da série que compõe o *Plano de uma cruzada*, era necessário ultrapassar a abordagem exclusivamente litorânea – aliás, insuficiente exatamente porque excluía o espaço no qual a identidade nacional poderia se consolidar: “deslumbrados pelo litoral opulento e pelas miragens de uma civilização, que recebemos emalada dentro dos transatlânticos, esquecemo-nos do interior amplíssimo onde se desata a base física real da nossa nacionalidade”.¹⁹

Para Euclides, portanto, o projeto desenvolvido pelo IHGB, cujo objetivo era desvelar a nacionalidade, permanecia válido. No entanto, o foco do olhar precisava ser corrigido: tratava-se de abandonar o litoral, espaço caracterizado por uma civilização de empréstimo, e direcionar os esforços para o sertão, local que detém o fundamento da nacionalidade brasileira.²⁰ Embora o empreendimento maior permaneça legítimo, a correção de rumo não é a única retificação a ser elaborada em relação à produção da historiografia nacional. É importante recuperar aqui as críticas e sugestões elaboradas por Euclides no seu discurso de

¹⁸ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. “Indicações sobre a historia nacional”. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, t. 57, parte 2, pp. 259-290, 1894, p. 263.

¹⁹ CUNHA, Euclides da. “Plano de uma cruzada”. In: *Obra completa, op. cit.*, p. 140.

²⁰ *Ibidem*, p. 140.

posse, no ano de 1906, na Academia Brasileira de Letras. A fala fornece novas evidências da presença do critério da *cor local* como um índice regulador da produção euclidiana. Ao apontar as insuficiências da historiografia nacional naquele momento, é significativo que o agora “imortal” empregue a *retórica pictórica*:

Temos anais, como os chineses. À nossa história, reduzida aos múltiplos sucessos da existência político-administrativa, *falta inteiramente a pintura sugestiva dos homens e das coisas, ou os travamentos de relações e costumes que são a imprimidura indispensável ao desenho dos acontecimentos.*²¹

Para Euclides, a história da nação, até este momento, havia sido demasiadamente política. Os registros historiográficos careceriam ainda da *pintura* dos homens e das coisas. Não se tratava, contudo, da defesa de uma escrita meramente empolada ou plástica. Isso porque é a partir dessa pintura que se torna possível constatar e explorar as relações e os costumes que são a base para o estabelecimento dos eventos ou o desenho dos acontecimentos.²² No entanto, os apontamentos de Euclides não se esgotam na constatação das ausências.²³ O autor ainda procura assinalar – como se reeditasse a dissertação

²¹ CUNHA, Euclides da. *Obra completa, op. cit., Ibidem*, p. 208, grifo meu.

²² Mais uma vez, as prescrições acerca da escrita da história veiculadas no IHGB podem ser cotejadas com a proposta euclidiana, de modo a ressaltar os contatos entre ambas. A proposta de Martius, referente ao modo mais apropriado de se escrever a história, texto importante para a compreensão da escrita da história durante o Oitocentos, se aproxima da sugestão de Euclides: a pintura do espaço permite desenvolver as relações mais íntimas do país. Nas suas palavras: “No que diz respeito aos leitores em geral, deverá lembrar-se em primeiro lugar que não excitará nenhum interesse vivo, nem lhes poderá desenvolver as relações mais íntimas do país, sem serem precedidos os factos históricos por descrições das particularidades locais da natureza. Tratando o seu assumpto, segundo este systema, o que já admiramos no Pai da história, Herodoto, encontrará muitas ocasiões para pinturas encantadoras da natureza”. MARTIUS, Karl Friederich Phillipe von. “Como se deve escrever a historia do Brazil”. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 6, 1973 [1844], p. 401.

²³ Por isso, aliás, discordo da abordagem principal de leitura de Bernucci sobre a obra de Euclides. Para o autor seria possível não apenas distinguir, mas inclusive contrapor, de um lado, um conteúdo científico e, de outro, os investimentos imaginários, ficcionais etc. Como aponta o autor, o objetivo de *A imitação dos sentidos* é “tratar a questão da imitação, entendida como mimese, tópico central à poética narrativa de Euclides da Cunha, e oferecer ao leitor uma visão conjunta do processo ‘imitativo’, tal como ocorre na obra do escritor”. BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos, op. cit.*, p. 17. Minha objeção encontra-se na tentativa sistemática de *opor* os discursos científico e literário-imaginativo de Euclides, de modo a contrastá-los e, em consequência, hierarquizá-los. Como sugere o excerto mencionado, o *desenho dos acontecimentos* é uma forma de melhor compreender as relações e os costumes dos habitantes da nação, ou seja, os recursos ficcionais conformam o próprio argumento científico. Na próxima citação, percebe-se que Euclides postula uma forma de escrita que seja simultaneamente poética e filosófica. Um exemplo da leitura elaborada por Bernucci pode ser encontrado quando o autor analisa o *Relatório*, escrito pelo frei Evangelista de Monte Marciano após visita a Canudos, que foi incorporado por Euclides na sua obra. Para Bernucci: “É fácil ver como Euclides abandona aqui a *pena do historiador* para

Como se deve escrever a historia do Brazil do naturalista Karl von Martius, publicada na Revista do IHGB na década de 1840 – as resoluções a serem adotadas para o desenvolvimento ulterior da disciplina. Ao indicar os limites e as faltas do conhecimento histórico, o escritor fluminense sugere também o objetivo que deveria perpassar a escrita relacionada ao passado:

Mas o seu discurso [da história] é obscuro – e desdobra-se tão mecanicamente e sobremaneira monótono que não nos permite ouvir, através do *estilo incolor* dos que a escreveram, a longínqua voz de um passado que entre nós falou três línguas. É talvez certa, torturantemente certa no fixar não sei quantas datas e lugares ou compridos nomes de bispos e governadores, mas fala-nos tanto da alma brasileira como a topografia nos fala das paisagens. Lendo e relendo-a, acode-me sempre o pensamento de Macaulay no demarcar nesta esfera literária um domínio comum da fantasia e da razão, destinado aos eleitos que sejam ao mesmo passo filósofos e poetas; – porque se tivemos um Porto Seguro e um Roberto [*sic*] Southey para relacionarem causas e efeitos e respingarem nos velhos acontecimentos algumas regras de sabedoria política, certo ainda não tivemos um Domingo Sarmiento ou um Herculano *que nos abreviasse a distância do passado e, num evocar surpreendente, trouxesse aos nossos dias os nossos maiores com seus caracteres dominantes, fazendo-nos compartilhar um pouco as suas existências imortais...*”²⁴

Como se percebe, Euclides aqui não recorre somente à *retórica pictórica*. Sua prosa expressa também o anseio de imediação com o passado e *efeito* inerente ao emprego da *cor local*, caro à historiografia francesa do princípio do século XIX e ao IHGB. O escritor fluminense destaca que é imperativo eliminar o intervalo que afasta os leitores dos grandes acontecimentos pretéritos, reivindicando, dessa maneira, a *presença do passado*. O anseio não é inédito. Em *Os sertões*, Euclides já havia elogiado a escrita de Ernest Renan, capaz de produzir o efeito de presentificação. Ao aproximar as prédicas do líder sertanejo, Antônio Conselheiro, às manifestações religiosas antigas, o autor aponta:

tomar a do *literato*. Está mais interessado no episódio em si, pelas suas *possibilidades artisticamente narráveis*, do que na *precisão histórica* do *Relatório*. Não é gratuito, portanto, que a reconstrução desse documento pelo autor d’*Os Sertões* aponte outras características próprias do discurso imaginário”. *Ibidem*, p. 22, grifos meus. Assim, a história e a literatura se afastam drasticamente, enquanto a precisão histórica não pode contemplar a narração artística. Ora, discordo de Bernucci na medida em que acredito que o discurso científico também pode dispor de investimentos imaginários. O presente capítulo, aliás, como mencionado na introdução, busca demonstrar que a obra factual de Euclides busca se ficcionalizar.

²⁴ CUNHA, Euclides da. *Obra completa, op. cit.*, p. 208, grifos meus. De acordo com Bernucci, Sarmiento foi muito importante para Euclides que “Venerava-o pela enorme intuição e pelas atiladas análises históricas, mas, sobretudo, pela capacidade de combinar nas suas ousadas reflexões dons de historiador e literato”. BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos, op. cit.*, p. 39.

Relendo as páginas memoráveis em que Renan *faz ressurgir, pelo galvanismo do seu belo estilo, os adouçados chefes de seita dos primórdios séculos, nota-se a revivescência integral de suas aberrações extintas*. Não há desejar mais completa reprodução do mesmo sistema, das mesmas imagens, das mesmas formas hiperbólicas, das mesmas palavras quase.²⁵

Embora, no discurso destinado aos literatos da ABL, o escritor fluminense identifique o fracasso do projeto historiográfico nacional, é possível sugerir que o *anseio de presença* guiou o escritor na redação de sua obra maior, principal fonte para este capítulo.²⁶ O breve elogio ao estilo galvânico de Renan é antecedido pela referência a Hippolyte Taine que arremata a *Nota preliminar* de *Os sertões*. A citação, mantida em francês, objetiva registrar a inscrição e a posição do narrador no texto que se segue. Recupero aqui o trecho reproduzido na obra:

... “il s’irrite contre les demi-vérités qui sont des demi-faussetés, contre les auters qui n’altèrent ni une date, ni une généalogie, mais dénaturent les sentiments e les moeurs, qui gardent le dessin des événements et en changent la couleur, qui copient les faits et défigurent l’âme: il veut sentir en barbare, parmi les barbares, et, parmi les anciens, en ancien”.²⁷

Ao citar Taine, Euclides afirma que o excerto é uma delimitação do que denomina de *narrador sincero*, caracterizado pela reprodução dos fatos, conservação da forma da alma e elaboração apropriada do *desenho dos eventos*, isto é, *sem a alteração das cores*. Estes elementos depois seriam retomados no seu discurso de ingresso na ABL. Euclides advoga a posição de um narrador que talvez pudesse cometer equívocos em datas e genealogias, mas que precisaria conservar, de acordo com o critério principal, os sentimentos, os costumes e o colorido original dos fenômenos. Taine define um narrador, enfim, que ao estreitar os laços com seu objeto, poderia se confundir com ele e se assemelhar tanto aos bárbaros quanto aos antigos. Ora, a citação permite identificar não somente um tipo determinado de narrador, mas também um posicionamento

²⁵ CUNHA, Euclides da. *Os sertões* (edição crítica por Walnice Galvão). São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 221.

²⁶ Tanto no texto programático de Martius, na *Revista do IHGB*, quanto na *Historia geral do Brazil*, de Varnhagen, é possível identificar o mesmo anseio de presentificação do passado. Procurei abordar esta questão na dissertação: CARDOSO, Eduardo W. *A cor local* e a escrita da história no século XIX, *op. cit.*, pp. 120-169.

²⁷ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 86. Em tradução livre: ... “ele se indispõe contra as meias-verdades que são as meias-falsidades, contra os autores que não alteram nem uma data, nem uma genealogia, mas desnaturalizam os sentimentos e os costumes [*moeurs*], que mantêm o desenho dos eventos e mudam a cor, que copiam os fatos e desfiguram a alma: ele quer ser bárbaro, entre os bárbaros, e, entre os antigos, antigo”.

epistemológico ou heurístico específico diante da pesquisa e da investigação. Trata-se, uma vez mais, de presentificar.²⁸

O excerto do texto de Taine empregado por Euclides é parte do capítulo inicial da obra *Essai sur Tite Live* [*Ensaio sobre Tito Lívio*], intitulado *L'histoire considérée comme une science* [*A história considerada como uma ciência*] de 1856. Uma análise do excerto completo permite compreender melhor essa categoria de narrador ratificada pelo escritor fluminense.²⁹ Embora o historiador francês, efetivamente, mencione a expressão *narrador sincero* no trecho citado, seu objetivo parece ser outro: trata-se de elucidar o papel da *crítica* na produção intelectual. Recupero, pois, a passagem que imediatamente antecede o fragmento compilado em *Os sertões*:

Considere o historiador que concebe a história como ela merece, isto é, como ciência. Ele não busca nem louvar, nem censurar; ele não quer nem exortar seus ouvintes à virtude, nem os instruir na política. Não é seu ofício excitar o ódio ou o amor, aperfeiçoar os corações ou os espíritos; que os fatos sejam belos ou vis, pouco lhe importa; ele não carrega as almas; *ele tem somente como dever e como desejo suprimir a distância do tempo, colocar o leitor face a face com os objetos, torná-lo cidadão dos personagens que ele descreve, e contemporâneo dos eventos que ele relata*. Que os moralistas venham agora, e dissertem sobre o quadro exposto; sua tarefa está terminada; ele deixa-lhes o lugar e se retira. Porque ele só ama o verdadeiro absoluto, ele se indispõe contra as meias-verdades [...].³⁰

²⁸ Sabina Loriga elabora um panorama, a partir do século XIX, das diferentes formas desenvolvidas por historiadores e teóricos da história acerca da objetividade e da subjetividade inerentes ao ofício. Em um dos modos, praticado por nomes como Jules Michelet e Thomas Carlyle, o historiador almeja ressuscitar o pretérito e, dessa forma, eliminar a distância em relação ao presente. LORIGA, Sabina. “O eu do historiador”. *História da historiografia*, Ouro Preto, n. 10, 2012, pp. 248-249. No contexto brasileiro, questão semelhante foi abordada por Ricardo Benzaquen. Considerando dois trabalhos de Capistrano de Abreu, Benzaquen constata que o autor de *Capítulos de história colonial* concebia a *ocultação do narrador* como parte constitutiva do método histórico moderno. Nas suas palavras: “Assim, é justamente a conversão do lugar de onde o historiador fala em um lugar invisível que vai promover o fortalecimento de sua autoridade, aumentando a influência e o poder de persuasão da reconfortante e reguladora ótica por ele veiculada, em um movimento que só faz ampliar a eficácia do papel desempenhado pela concepção moderna de história nesta incessante batalha travada pelo Ocidente contra a tragédia”. ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. “Ronda noturna: narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu”. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988, pp. 51-52.

²⁹ Bernucci alerta, todavia, que: “seria ingênuo pensar que o *narrador sincero* tomado de Taine, e de que fala Euclides na *Nota Preliminar*, deva ser sempre o porta-voz objetivo d’*Os Sertões*”. BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos*, op. cit., p. 23.

³⁰ TAINÉ, Hippolyte. *Essai sur Tite Live*. Paris: Librairie de L. Hachette, 1856, p. 30, grifos meus. “Considérez l’historien qui traite l’histoire comme elle le mérite, c’est-à-dire en science. Il ne s’occupe ni à louer ni à blâmer; il ne veut ni exhorter ses auditeurs à la vertu, ni les instruire dans la politique. Ce n’est pas son affaire d’exciter la haine ou l’amour, d’améliorer les cœurs ou les esprits; que les faits soient beaux ou laids, peu lui importe; il n’a pas charge d’âmes; *il n’a pour devoir et pour désir que de supprimer la distance des temps, de mettre le lecteur face à face avec les objets, de le rendre concitoyen des personnages qu’il décrit, et contemporain des événements qu’il raconte*. Que les moralistes viennent maintenant, et dissertent sur le tableau exposé; sa tâche

Tal como sugeria Barante, Taine defende um historiador que deve apenas mostrar e jamais interromper a narração com intervenções próprias por meio de sua voz. Trata-se do elogio a uma obra que valoriza o *modo de fazer ver* ao transformar o leitor em testemunha. Taine fornece outros indícios desta elisão temporal entre o leitor e os eventos na obra que colige inúmeras de suas críticas acerca da escrita da história e da literatura. Publicado originalmente em 1858, o *Essais de critique et d'histoire* [*Ensaaios de crítica e de história*], expõe seu método de análise e contempla, na edição seguinte de 1866, a apreciação de variados autores, como Xenofonte, Stendhal, Thierry, entre outros. A avaliação de Taine sobre os tomos VII e VIII da *Histoire de France* [*História da França*], de Michelet, que abarcam os períodos do Renascimento e da Reforma, procura destacar a qualidade de suas imagens e o efeito visual produzido: “As imagens são tão vivas, as viradas tão rápidas, o jorro da intervenção tão feliz e tão violento, que os objetos parecem renascer com as suas cores, seus movimentos e suas formas, e passar diante de nós como uma fantasmagoria de pinturas luminosas”.³¹ Taine recorre, ainda, às construções que constituem o *ut pictura historia*, ao comparar Michelet com o pintor Delacroix e com o desenhista Gustave Doré.³² No entanto, essa aproximação não ocorre, na obra micheletiana, apenas entre os fatos do passado e o leitor do presente. Esta é resultado de um estreitamento prévio, que se estabelece entre o historiador e os eventos. Ao invés do leitor, é o próprio Michelet, advoga Taine, que vê e participa da história:

Vê-se que os homens, os eventos, os sentimentos renascem sob seus olhos; que ele os descreve à medida que passam; que ele os viu numa luz tão viva quanto os fatos presentes e palpáveis: mas há aí uma ressurreição ou uma invenção? Este método poético reanima seres extintos ou forja seres imaginários?³³

est finie; il leur laisse la place et s'en va. Parce qu'il n'aime que le vrai absolu, il s'irrite contre les demi-vérités [...]”.

³¹ TAINÉ, Hippolyte. *Essais de critique et d'histoire*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1866, p. 180. “Les images sont si vives, les tours si rapides, le jet de l'intervention si heureux et si violent, que les objets semblent renaître avec leurs couleurs, leurs mouvements et leurs formes, et passer devant nous comme une fantasmagorie de peintures lumineuses”.

³² *Ibidem*, pp. 180-181.

³³ *Ibidem*, pp. 185-186. “On voit que les hommes, les événements, les sentiments renaissent sous ses yeux; qu'il les décrit à mesure qu'ils passent; qu'il les a vus dans une lumière aussi vive que les faits présents et palpables: mais y a-t-il là une résurrection ou une invention? Cette méthode poétique ranime-t-elle des êtres éteints, ou forge-t-elle des êtres imaginaires?”.

Estes questionamentos antecipam as críticas à imaginação imoderada, na concepção de Taine, expressa por Michelet.³⁴ Para esta tese, o elemento relevante reside na potencialidade desenvolvida pela narrativa de superar tanto a lacuna entre o *historiador* e o *passado*, quanto a distância entre o *leitor* e os *eventos*. Ao mencionar Taine no prefácio de sua obra maior, Euclides subscreve esse anseio de imediação com o passado ou com o objeto da descrição; anseio, aliás, explicitado posteriormente no seu discurso de posse na ABL. Em meados do XIX, momento no qual o historiador francês advoga essa postura, a *cor local* revela-se o instrumento por meio do qual este contato poderia ser estabelecido, conforme apontado no capítulo inicial desta tese. Em estudo sobre o recurso narrativo da *cor local* na historiografia francesa, Carine Fluckiger discorre sobre o anseio de proximidade em relação aos eventos pretéritos e afirma que a história, neste momento, era concebida não como um relato, mas como a reprodução do próprio passado.³⁵

Na virada do século XIX para o XX, contudo, Euclides está longe de ser a única voz que reivindica essa postura epistemológica. Ao contrário, no momento em que se resgata a recepção imediata de *Os sertões*, é possível perceber que críticos e comentadores não apenas reconheciam essa perspectiva de imediação – *efeito da cor local* –, como também demandavam este valor. Antes de recuperar algumas dessas apreciações acerca da obra euclidiana, é válido sintetizar os desdobramentos dessa primeira leitura da produção do escritor fluminense.

Esta abordagem inicial da obra de Euclides procurou, em resumo, sugerir que o escritor fluminense opera com a *retórica pictórica* e considera o critério da *cor local* como fundamental para a elaboração de sua produção intelectual. Inúmeras evidências demonstram isso. Como procurei sugerir, Euclides ainda partilha dos projetos histórico-geográficos veiculados pelo IHGB, ao mesmo tempo em que, ecoando Alencar, defende uma produção, artística ou científica, de caráter eminentemente nacional. Além disso, seus textos permitem entrever a manipulação da *retórica pictórica* e, igualmente, a demanda, associada à *cor local*, de um contato imediato entre sujeito e objeto. O escritor fluminense não se

³⁴ Para Taine, a emoção em excesso no trabalho de Michelet o impediria tanto de desconfiar no momento da composição, quanto de ser claro no período da escrita. TAINÉ, Hippolyte. *Essais de critique et d'histoire*, op. cit., p. 203.

³⁵ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science: la "couleur locale" chez Thierry et Barante*. Mémoire de licence. Université de Genève, 1995, p. 75. A citação foi reproduzida na introdução dessa tese.

restringe a reproduzir os anseios característicos de meados do XIX. Trata-se, antes, de apontar os limites desses planos teóricos e políticos, seja ampliando o escopo da *cor local*, seja definindo os equívocos cometidos até o momento na produção do conhecimento e na elaboração de políticas para o desenvolvimento da nação. Dessa maneira, ao incorporar dimensões novas ao registro da *cor local*, Euclides promove – e aqui antecipo o argumento central do capítulo – um progressivo esvaziamento deste recurso narrativo. Parece surgir uma *cor local diversa*, no duplo sentido do termo: diferente e variada.

2.

Efeitos da cor local: autópsia e autópsia vicária

*É que somos, ainda, sobre todos os outros, o povo das esplêndidas frases golpeantes, das imagens e dos símbolos.*³⁶

De acordo com Luiz Costa Lima, a recepção de *Os sertões* é perpassada por um *topos* que foi construído imediatamente após a publicação da obra em 1902: trata-se da concepção de que o livro maior de Euclides seria, simultaneamente, uma obra científica e literária.³⁷ Creio ser possível sugerir uma segunda constante receptiva à leitura do livro que se concentra precisamente no *efeito* desencadeado pelo seu singular “estilo”: o texto euclidiano permitiria ao leitor *ver* e *presenciar* aquilo que é narrado ou descrito. A percepção daquilo que denomino de *autópsia vicária* é apontada, inicialmente, pelos leitores coetâneos à publicação do texto e perdura, através das décadas, mesmo em abordagens recentes como as de Leopoldo Bernucci, Berthold Zilly e João Cezar de Castro Rocha. Devido, porém, ao recorte cronológico dessa *busca pela cor local*, priorizo aqui os exemplares da recepção imediata da obra.³⁸

³⁶ CUNHA, Euclides da. “Castro Alves e seu tempo”. In: *Obra completa, op. cit.*, p. 433.

³⁷ COSTA LIMA, Luiz. *Terra ignota, op. cit.*, p. 15-16. Segundo o autor, ainda, o *topos* perde força no final da primeira década do século XX. *Ibidem*, pp. 130-131. Análises mais recentes, contudo, têm procurado apontar e destacar, ora a dimensão artística-literária da obra, ora sua composição científica. Assim, para ilustrar a vitalidade do *topos*, seria possível esboçar uma distinção na bibliografia evocada nesse capítulo: Bernucci tende a valorizar os componentes imaginativos e ficcionais de *Os sertões*, enquanto Costa Lima e Luciana Murari procuram evidenciar os componentes científicos do texto. É necessário apontar, todavia, que o destaque de uma das vertentes não implica na dissolução do *topos*, mas, ao contrário, na sua ratificação. Afinal, a abordagem continua a operar com os mesmos vetores esboçados no início do século XX.

³⁸ Em Bernucci, a constatação de que a narrativa de *Os sertões* permite ao leitor visualizar os acontecimentos ocorre em dois momentos. Inicialmente, na aproximação que o autor estabelece entre o modo descritivo de Euclides e Victor Hugo. BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos*

É possível perceber que a *cor local*, embora pouco mencionada, permanece como um critério regulador da escrita euclidiana, na medida em que os comentaristas e críticos destacam e valorizam os procedimentos descritivos, sejam eles relativos aos indivíduos, à paisagem ou ao conflito. É possível constatar a variação entre uma manifestação presente e outra ausente da *cor local* – prática mencionada, a partir de Vladimir Kapor, na introdução deste trabalho. É o caso, por exemplo, da leitura realizada por José da Penha e publicada, na *Gazeta de Notícias*, em dezembro de 1902:

No delinear dos tipos, em que o Sr. Euclides se compraz, repetidas vezes, não há que se lhe reparar: *o debuxo sai-lhe completo e vívido*. Moreira César, Thompson – o valente, o proibidoso, o liberal Thompson Flores; Tupi, Tamarindo, o competente Febrônio, a vítima da teimosia vaidosa do conselheiro Luís Viana –, *tudo foi descrito com propriedade de cores*.³⁹

sentidos, op. cit., p. 34. E, em seguida, a constatação adquire a forma de uma advertência ao leitor desavisado. Essa passagem, creio, merece ser reproduzida: “Sabe-se que o autor d’*Os Sertões*, mais de uma vez, narrou cenas que não viu como se tivesse sido seu observador argucioso. Não causam, portanto, nenhuma admiração ao leitor as vivas descrições da natureza pintada pelo escritor segundo os modelos que as fontes livrescas lhe ofereceram muito antes de sua ida a Canudos. Basta olhar as páginas de “A Nossa Vendéia” para nos darmos conta de que Euclides era mestre em transformar simples e longínquas impressões visuais em dados minuciosos e concretos aos olhos. Mas tal maestria, com respeito ao modo mimético de representação do escritor fluminense tem deixado algumas dúvidas sobre a veracidade do universo narrado nessa obra. Com efeito, para o leitor incauto, através da linguagem estonteante e persuasiva de Euclides, a representação da natureza chega a ser tão perfeita e detalhada, e despeito de sua factibilidade, que o que passa a adquirir parece já não ser propriamente o que se narra mas como se narra. Não resta a menor dúvida, portanto, que uma inversão dessa espécie nos procedimentos narrativos euclidianos, em que se assinala a supremacia do processo sobre o objeto, é de vital importância para a compreensão de seu metatexto”. *Ibidem*, p. 107. Como mencionado anteriormente, o argumento de Bernucci procura, a partir de uma análise erudita e aprofundada do texto euclidiano, desmascarar os elementos fictícios e imaginários empregados pelo intérprete brasileiro. Bernucci justifica seu estudo então distinguindo, como visto, *processo e objeto*, isto é, *forma e conteúdo*. Procuo sugerir uma abordagem diferente: trata-se de considerá-los em conjunto, ou seja, refletir como o processo conforma o objeto, seguindo a sugestão de White, mencionada na introdução dessa tese, de *conteúdo da forma*. A *cor local* seria um critério, assim, que institui uma determinada forma e prefigura um determinado conteúdo. Zilly, por sua vez, assevera sobre *Os sertões*: “A irresistível capacidade de evocar e presentificar o passado teatralmente é usada pelo autor com o objetivo de preparar o intelecto do leitor para uma recepção extremamente sensorial, visual, acústica e emocional daqueles quadros lancinantes de que dificilmente consegue se livrar”. E, em seguida acrescenta: “Paradoxalmente, Euclides não abre mão da busca da Verdade e da História com h maiúsculo, uma história apesar de seus meandros e contradições, evocada e encenada pela magia da palavra que (re)cria telas, desenhos, fotografias, cenas teatrais, reais ou imaginadas”. ZILLY, Berthold. “A guerra como painel e espetáculo. A história encenada em *Os sertões*”. *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 5, suplemento, julho, 1998, s/p. Castro Rocha, enfim, ao destacar o esforço euclidiano para o mapeamento da nação, define a escritura: “Vale dizer, uma escrita cartográfica que torna visível com palavras em lugar de traços, como se fosse um diligente mapa da *terra ignota*. [...] há, portanto, o mapa sugerido com traços e o mapa delineado com palavras”. CASTRO ROCHA, J. C. *O exílio do homem cordial, op. cit.*, p. 179.

³⁹ PENHA, José da. In: FACIOLI, V.; NASCIMENTO, J.E. (orgs.). *Juízos críticos. Os Sertões e os olhares de sua época*. São Paulo: Nankin Editorial; Editora da Unesp, 2003, p. 33, grifos meus.

Leopoldo de Freitas, por sua vez, destaca a abordagem psicologizante elaborada pelo engenheiro fluminense, num breve comentário no *Diário Popular* do mesmo período: “Em *Os sertões*, o conhecimento da psicologia do sertanejo é descrita com a vivacidade do colorido que só um artista iniciado nos segredos da estética dos assuntos camponeses poderia apresentar com tamanha opulência”.⁴⁰ No periódico *A Notícia*, também de dezembro de 1902, J. dos Santos Medeiros e Albuquerque, enaltece o procedimento descritivo desenvolvido por Euclides: “O autor tem um estilo ao qual, a despeito de quaisquer censuras que lhe queiramos fazer, não se pode recusar estes grandes elogios: *é pessoal, é vivo, é pitoresco. Na descrição tanto de indivíduos, como de cenas naturais, seu vigor de pena é extraordinário*”.⁴¹ O efeito do estilo euclidiano também merece referência. Para o comentarista: “As páginas que ele escreveu a esse respeito [isto é, sobre a campanha de Canudos] são maravilhosas. Leem-se febrilmente, com tristeza ou com indignação, mas leem-se de um jato. A gente sente, vê, ouve...”.⁴²

A prosa euclidiana poderia ser caracterizada como imagética – o que assegura sua introdução na categoria da *literatura de imagens*, tal como sugerida por Kadish. Outra evidência disso pode ser encontrada nos *empréstimos referenciais* oriundos do campo pictórico, expressos nos comentários críticos. Trata-se, creio, de uma expressão moderna do antigo *topos* do *ut pictura historia*. Múcio Teixeira, por exemplo, numa série de artigos no *Jornal do Brasil*, de 1903, não hesita em comparar as imagens elaboradas por Euclides, tanto a pinturas, quanto a fotografias. Ao comentar as descrições de alguns militares, Teixeira assevera: “A página consagrada à *caricatura do heroísmo* tem a energia das perduráveis sátiras juvenalescas e uns vivos reflexos do claro-escuro das telas de Rembrandt”; e, em seguida, quando o foco de Euclides recai sobre o coronel Antônio Moreira César, o crítico acrescenta: “É *fiel como uma fotografia* este estranho perfil do singular e bizarro epilético [...]”.⁴³

A apologia ao descritivo euclidiano resiste inclusive aos exames mais severos de sua obra. Refiro-me ao juízo publicado pelo afamado crítico literário

⁴⁰ FREITAS, Leopoldo. In: FACIOLI, V.; NASCIMENTO, J.E. (orgs.). *Juízos críticos, op. cit.*, p. 36, grifo meu.

⁴¹ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J. dos Santos Medeiros. In: FACIOLI, V.; NASCIMENTO, J.E. (orgs.). *Juízos críticos, op. cit.*, pp. 38-39, grifos meus

⁴² *Ibidem*, p. 39.

⁴³ TEIXEIRA, Múcio. In: FACIOLI, V.; NASCIMENTO, J.E. (orgs.). *Juízos críticos, op. cit.*, pp. 43-44, grifo meu.

José Veríssimo, no *Correio da Manhã*, em dezembro de 1902. O comentarista condena, inicialmente, a linguagem excessivamente técnica da obra; não obstante, procura também exaltar o estilo adotado na escrita, composto de “reais qualidades de escritor, força, energia, eloquência, nervo, colorido, elegância [...]”. Mesmo o trecho dedicado integralmente à descrição do espaço – atravessado, no julgamento de Veríssimo, por um censurável vocabulário científico – mereceu elogios: a descrição da terra é “animada e vívida”.⁴⁴ Para concluir a apreciação, o crítico, enfim, manifesta: “o sr. Euclides da Cunha fez daquela campanha *uma pintura vigorosa* e um estudo que estava por fazer”.⁴⁵ Os atributos elencados por Veríssimo, como *força, energia, eloquência, colorido, animado e vívido*, indicam, mais uma vez, o recurso ao que os antigos denominavam de *enargeia*. Este recurso permitia, lembremos, presentificar os objetos e aproximar os leitores dos eventos de modo a torná-los testemunhas ou mesmo participantes dos fatos.

Tristão de Alencar Araripe Júnior, em diversos artigos publicados entre fevereiro e março de 1903, no *Jornal do Comércio*, sublinha a capacidade do texto euclidiano de transportar o leitor para o sertão baiano. Assim, após reconhecer a aridez da primeira e segunda partes do texto, o crítico afirma-se arrebatado pelo estilo do autor. Nas suas palavras: “Daí por diante não li mais, desfilei pelo livro afora *dominado pela sensação que se experimenta, percorrendo paisagens abruptas*, alcandoradas de presepes, de dentro de um comboio, em carreira vertiginosa e sem destino”.⁴⁶ Os elogios se avolumam: “*Os sertões*, pois, fascinam; e essa fascinação resulta de um feliz conjunto de qualidades artísticas e de preparo científico, posto ao serviço de uma alma de poeta, *que viveu, em grande parte, a vida dos agrupamentos humanos que descreve nessas fulgurantes páginas*”.⁴⁷ O livro de Euclides poderia mesmo ser aproximado, sustenta o entusiasmado Araripe, aos relatos da Revolução Francesa escritos por Michelet, ou às obras de Walter Scott, Xenofonte e Flaubert.⁴⁸ Recupero, aqui, o cotejo com Dostoiévski:

⁴⁴ VERÍSSIMO, José. In: FACIOLI, V.; NASCIMENTO, J.E. (orgs.). *Juízos críticos, op. cit.*, p. 47.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 54, grifo meu.

⁴⁶ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. In: FACIOLI, V.; NASCIMENTO, J.E. (orgs.). *Juízos críticos, op. cit.*, p. 56, grifo meu.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 57, grifo meu.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 57, 70 e 79. Segundo Petitier, o potencial evocativo da obra micheletiana era amiúde repetido: “A imaginação de Michelet rapidamente construiu uma antífona da crítica. Todos louvaram esse dom, infinitamente sedutor, infinitamente suspeito. Os testemunhos dos alunos e

Esta situação terrível [isto é, o efeito nocivo da terra sobre os soldados] o sr. Euclides da Cunha descreve nos detalhes militares com intensidade quase igual a dos romances de Dostoiévski, que foi um dos maiores, senão o maior dos psicólogos das multidões, produzido pelo século XIX. *Ele satura o leitor, invade-o; e as suas descrições são como emplastos de sublimado corrosivo, superpostos à imaginação. Quando retirados, leva a epiderme do espírito, e deixam os tecidos profundamente alterados pela ação tóxica e convulsionante.*⁴⁹

O caráter presentificador também merece destaque por parte de Araripe. Nas suas palavras: “A descrição mesma de Canudos no fim da 2ª parte não passa de um prólogo ou de uma preparação para que o leitor possa apreciar devidamente a luta, *que vai ser exibida ao vivo, ao clarão de um estilo sugestivo e de rara potência descritiva*”. E, em seguida, arremata:

O arraial de Canudos é um mistério. Pois bem, esse mistério cresce à proporção que as forças do governo se engolfam nos desfiladeiros; e o que aí se passa conflagra-se, por tal modo, na fantasia de quem avança na leitura do livro, *que se pensa estar, de mochila às costas, de arma ao ombro, acompanhando, na tenebrosa aventura, o coronel Moreira César, ou outro qualquer oficial, em demanda da fera truculenta e desconhecida, que se oculta no labirinto do Vaza-Barris como o Minotauro da fábula.*⁵⁰

Coelho Neto, em artigos no periódico *O Estado de São Paulo*, em janeiro de 1903, também sublinha as descrições e o estilo de Euclides, não se furtando, inclusive, a emulá-lo. Nas suas palavras:

É assim *Os sertões* do sr. Euclides da Cunha: um livro vivo: terra, céus e almas. *Não é uma descrição trabalhada – é uma região e são fatos; não é um quadro colorido a tintas quentes, é uma paisagem natural com o seu sol que exsica, com as suas torrentes que cavam ravinas, com os seus lúgubres desertos, com as suas*

dos leitores de Michelet lhe agradecem por ter sabido tornar o passado vivo através desse expediente”. PETITIER, Paule. “Michelet e a História-ressurreição”. *Olhos d’água*, São José do Rio Preto, 5 (2), 2013, p. 76.

⁴⁹ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. In: FACIOLI, V.; NASCIMENTO, J.E. (orgs.). *Juízos críticos*, op. cit., p. 80, grifo meu.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 69, grifo meu. E a presentificação não é expressa, segundo Araripe, apenas em *Os sertões*. Na comparação que estabelece entre Rui Barbosa e Euclides da Cunha, intitulada *Dois grandes estilos: contrastes e confrontos*, Araripe reafirma o efeito da prosa euclidiana: “Apesar de não ser exatamente o Floriano, que eu julgo ter visto, aquele que é retratado por Euclides da Cunha, sou forçado a convir em que *a versão de Euclides salta da página, com a roupagem clássica que o povo lhe emprestou, e move-se no espaço, deslizando no fundo da nossa imaginação qual uma sombra, que a caso se nos deparasse na penumbra dos corredores do Itamaraty*”. ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. In: CUNHA, Euclides. *Contrastes e Confrontos*. Rio de Janeiro: Record, 1975, p. 36, grifos meus. Euclides ocupou postos no Itamarati de 1904 até 1909. Para um relato sucinto de suas ocupações profissionais, cf.: VENTURA, Roberto. “Euclides da Cunha e a República”. *Estudos avançados*, São Paulo: USP, v. 10, n. 26, 1996, p. 288.

*caatingas intratáveis, com o homem rude, produto do meio ríspido e ingrato, como o cardo hirto, abostelado e espinhoso que avulta na solidão adusta.*⁵¹

O mesmo *efeito*, a *autópsia vicária*, pode ser encontrado, para Coelho Neto, nas descrições que compreendem os três momentos da trajetória de Euclides pelo sertão. As páginas tornam presente o objeto da descrição: “quem as lê, se elas se referem à terra, *trilha as requeimadas estradas, apua-se nos espinhais dos caminhos [...]*”; “Se descrevem o homem, *vê-se o sertanejo vaqueiro, o rústico e indomado cavaleiro andante do deserto [...]*”; e “Se é a luta *vai-se na carga dos pelotões; se é a fuga, aberra-se a gente com os espavoridos; se é no arraial tem-se a visão mística daquela tribo de simples, insulada na fé, criando no deserto uma terra de Promissão [...]*”.⁵² Coelho Neto procura ainda refutar uma das críticas mais comuns ao trabalho de Euclides: o uso de uma linguagem excessivamente rebuscada. A defesa recorre a uma variação do *topos* do *ut pictura poesis*, no qual o escritor é cotejado ao pintor. Segundo o admirador:

Todo o verdadeiro escritor é um revelador – tem as suas impressões e, procurando traduzi-las, rebusca o termo próprio *como o artista da palheta, para dar um tom iluminado recorre, muitas vezes, a uma variedade de tintas até encontrar o matiz exato* – só os inexpressivos, os pálidos, os que compõem materialmente, ficam satisfeitos com o vocabulário do dia a dia, com a técnica comezinha, muito agachados perante as regras duma falsa estética de convenção, obedecendo servilmente às imposições da crítica chilra e insossa que exige, a título de simplicidade, o trivialismo banal.⁵³

Os diversos posicionamentos arrolados têm em comum tanto a exaltação do procedimento descritivo construído pelo escritor fluminense, quanto o imediatismo das leituras. Silvio Romero, após ofertar sua apreciação nos jornais do período, procurou posteriormente elaborar uma crítica fundamentada que foi lida na cerimônia de posse do novo integrante da ABL em 1906. Mesmo neste momento, o teor do exame permanece semelhante. Como Euclides estava presente, Romero interpela-o diretamente: “*Vós sabeis retratar ao vivo a natureza física, dando intensidade às notas, sem prejudicar a veracidade dos fatos, a qualidade dos fenômenos*”. E acrescenta: “É o grande escolho da arte da

⁵¹ COELHO NETO. In: FACIOLI, V.; NASCIMENTO, J.E. (orgs.). *Juízos críticos, op. cit.*, p. 103, grifo meu.

⁵² *Ibidem*, p. 103, grifos meus.

⁵³ *Ibidem*, p. 107, grifo meu.

descritiva: exatidão e relevo, naturalismo e brilho, consistência e *colorido*, poesia e verdade”.⁵⁴

A preferência de Romero, todavia, recai não sobre a descrição do território, mas dos tipos étnicos. Independente disto, o autor da *História da literatura brasileira*, enaltece a exatidão das imagens: “*Não é, todavia, a natureza física que tem o condão de arrancar à palheta do escritor imagens, que são fotografias*”.⁵⁵ Se a paisagem assemelha-se ao registro fotográfico, os indivíduos constituem um painel completo: “*Há mister ver o quadro inteiro no livro. É admirável. É uma tela empolgante: desenho e colorido ajustam-se e dão-nos a ilusão da realidade viva e palpável*”. Um elemento merece ser destacado: o vocabulário evocado para avaliar o texto euclidiano. Coelho Neto e Romero mencionam a noção de *palheta*, cara, como salientado no capítulo anterior, a José de Alencar. A *palheta*, da qual se extraem as *cores* apropriadas à representação da paisagem e dos eventos, sugere o pertencimento a um universo linguístico comum, ou seja, à *retórica pictórica*. A noção parece indicar a existência de um repertório de qualidades narrativas que precisam ser identificadas pelos críticos no texto a fim de possibilitar a pintura apropriada e vívida dos acontecimentos. Enquanto Coelho Neto recorre à *palheta* para elogiar o acerto das palavras que conferiria o “matiz exato”, Romero vale-se da expressão para destacar as imagens elaboradas e seus efeitos visuais. Em ambos os casos, encontramos-nos no domínio do *ut pictura poesis*: das *cores* ao *texto* na crítica de Coelho Neto, do *texto* às *imagens* na apreciação de Romero. Como complementa o crítico sergipano: “*Há, porém, ali coisa melhor. Caminhamos por entre as filas dos crentes e sectários do Conselheiro; parecem velhos conhecidos com quem já falamos noutra tempo ou poderemos falar ainda, tão lucidamente destacam e como que vêm ao nosso encontro [...]*”.⁵⁶

No discurso de recepção da ABL, Romero felicita o novo membro da agremiação: “A Academia recebe em seu seio um poderoso escritor, mas um que pode colocar ideias, além de pronomes, porque estuda e medita, porque *sabe ver* e *inquirir*”.⁵⁷ Não se trata do primeiro elogio à capacidade visual, à *autópsia*, do

⁵⁴ ROMERO, Sílvio. In: FACIOLI, V.; NASCIMENTO, J.E. (orgs.). *Juízos críticos, op. cit.*, p. 139, grifos meus.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 141, grifo meu.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 142, grifo meu.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 145.

escritor fluminense. José Veríssimo já havia enaltecido a mesma virtude. Nas suas palavras: Euclides “*sabe ver e descrever [...]*”.⁵⁸ Afinal, para possibilitar a visão de outros, de seus leitores, é importante – embora não indispensável – que o agente dessa visão seja capaz, também ele, de *ver*.⁵⁹ De acordo com Philippe Hamon, o procedimento da descrição pressupõe que o agente descritor *possa e saiba ver*.⁶⁰

Se as caracterizações se repetem e, a despeito das críticas ou elogios, mantêm uma certa uniformidade, sua reprodução aqui procura atestar a inscrição de *Os sertões* dentro de um regime que destaca a visualidade do texto e sua possibilidade de presentificar os objetos do livro, notadamente os tipos sociais e as paisagens. O que se depreende dessas manifestações é a partilha de um vocabulário que orbita a *retórica pictórica* e, de modo específico, indica a presença da *cor local*. Este léxico pictural pode ser encontrado tanto no texto euclidiano (segundo atribuição dos críticos), quanto nas próprias apreciações dos comentadores. É válido resgatar aqui outro trecho do julgamento de J. dos Santos Medeiros e Albuquerque. Para o comentarista “A sua descrição é a de quem esteve presente, de quem viu todos os fatos – *fatos que ele nos força a ver, com uma intensidade admirável de estilo, um estilo nervoso, colorido, original*”.⁶¹ Evidentemente, o próprio escritor contribui para a elaboração dessa noção de presença, resultado da *autópsia*. Conforme mencionado na introdução dessa tese, um recurso comum à historiografia que elabora esse *efeito* é a exposição da própria investigação. Segundo Boulay: “A inscrição da pesquisa [*enquête*] na narrativa permite aos historiadores, num sentido, reencontrar uma autoridade fundada sobre a autópsia. [...]. Ele é aquele que viu, não o passado, mas os traços do passado e que se concebe confrontado com a materialidade desses traços”.⁶²

⁵⁸ VERÍSSIMO, José. In: FACIOLI, V.; NASCIMENTO, J.E. (orgs.). *Juízos críticos, op. cit.*, p. 46, grifo meu.

⁵⁹ Embora tratando do ineditismo da cobertura jornalística da guerra de Canudos, Walnice Galvão destaca a importância da iniciativa de se enviar um indivíduo para cobrir os eventos no *local* em que se passaram: “A utilização da figura do enviado especial, ou seja, um jornalista que vai observar pessoalmente os eventos no próprio local, é quase uma novidade no Brasil da época”. GALVÃO, Walnice. “Euclides da Cunha: *Os sertões*”. In: MOTA, Lourenço Dantas (org.). *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*. São Paulo: Editora SENAC, 1999, p.154.

⁶⁰ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris: Hachette Livre, 1993, p. 172.

⁶¹ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J. dos Santos Medeiros. In: FACIOLI, V.; NASCIMENTO, J.E. (orgs.). *Juízos críticos, op. cit.*, p. 39, grifo meu

⁶² BOULAY, Bérenger. “Effets de présence et effets de vérité dans l’historiographie”. *Littérature*, n. 159, 2010, p. 31. “L’inscription de l’enquête dans le récit permet, en un sens, aux historiens de

Assim, escutemos Euclides expor sua investigação num extrato retirado de seu *Diário de uma expedição*:

A poeira dos arquivos de que muita gente fala sem nunca a ter visto ou sentido, surgindo tenuíssima de páginas que se esfrelam ainda quando delicadamente folheadas, esta poeira clássica – adjetivemos com firmeza – que cai sobre tenazes investigadores ao investirem contra as longas veredas do passado, levanto-a diariamente. E não tem sido improficuo o esforço.⁶³

Da poeira que recobre documentos e jornais coetâneos aos eventos, emerge o investigador que assegura *ter visto* e, por extensão, é capaz de *fazer ver*. O componente descritivo do texto euclidiano permite duas considerações: em primeiro lugar, *sinaliza a presença do autor no cenário dos eventos*, ou seja, assegura a *autópsia*; e, em seguida, possibilita ao leitor, ainda que de forma figurada, partilhar essa ilusão de presença por meio da *autópsia vicária*. Euclides, enfim, não só vê, mas também permite ao leitor testemunhar. Os *topoi* antigos, a correspondência entre poesia/história e pintura, podem ser identificados igualmente na fortuna crítica acerca de *Os sertões*. Ademais, a escrita ou o estilo euclidiano recebe inúmeras caracterizações: “debuxo completo e vívido”, “descrição com propriedade de cores”, “vivacidade do colorido”, “estilo vivo e pitoresco”, “escrita animada e dotada de força”, “energia”, “nervo”, “semelhante a uma fotografia”, “é uma pintura ao vivo ou vigorosa” etc. Ora, o que se expressa aqui é justamente a *enargeia* que permite *fazer ver*. Euclides, tal como os grandes historiadores antigos, dispõe de relatos e descrições estimulantes e vívidos. Os *efeitos* produzidos são semelhantes: sua obra é a expressão de sua visão pessoal (*autópsia*) e é capaz de acarretar a visão e o transporte do leitor ao cenário ou ao tempo no qual os eventos se passaram, elidindo a distância (*autópsia vicária*). Estas estratégias de visualidade podem ser consideradas, de acordo com a estrutura teórica elaborada a partir de Ricoeur e Calame, como índices de *ficcionalidade* e, portanto, sugerem que a obra em questão poderia ser classificada como um exemplo da *ficcionalização de uma obra factual*. Trata-se de um discurso com alto índice de referencialidade que recorre a expedientes ficcionais

retrouver une autorité fondée sur l'autopsie. Il est celui qui a vu, non pas le passé, mais les traces du passé dans le présent et qui s'est trouvé confronté à la matérialité de ces traces”.

⁶³ CUNHA, Euclides da. “Canudos: diário de uma expedição”. In: *Obra completa*, v. 2, *op. cit.*, p. 521.

para reasssegurar, tal como havia sugerido Zangara na sua abordagem da *sunopsis*, sua historicidade, sua vinculação à factualidade.

Por fim, é importante destacar que, embora correlatos, esses *efeitos* são desdobramentos diferentes do emprego da *cor local*. Mesmo a recepção permite corroborar a distinção efetuada entre *autópsia*, por um lado, e *autópsia vicária*, por outro. Isso porque, como demonstrou Fernando Nicolazzi, a partir de uma *análise interna* ao texto d’*Os sertões*, o narrador euclidiano se caracteriza pela distância, isto é, propõe-se regularmente como um observador que se afasta dos objetos que procura descrever e narrar.⁶⁴ Não obstante, Euclides ainda assim foi capaz de elaborar um texto, segundo seus comentaristas, que aproxima e estabelece a imediação. Deriva-se daí, a noção de que o texto euclidiano é capaz de *fazer ver*. Estas leituras não parecem excludentes, porque adotam perspectivas distintas, isto é, uma leitura interna à narrativa (Nicolazzi) e uma leitura externa (críticos e comentaristas).⁶⁵

Afinal, mesmo que Euclides não tenha estado presente em toda a campanha de Canudos, a crítica procurou destacar, de forma recorrente, o fato do autor *ver de perto* e, mais do que isso, *fazer ver* ao seu leitor.⁶⁶ Trata-se de duas

⁶⁴ NICOLAZZI, Fernando. F. *Um estilo de história: a viagem, a memória, o ensaio sobre Casa-Grande e senzala e a representação do passado*. Tese de Doutorado em história. Porto Alegre: UFRGS, 2008, p. 205.

⁶⁵ A recepção, isto é, o reconhecimento e os comentários que a obra de Euclides proporcionou, não devem ser subestimados. Conforme argumenta Bernucci, Euclides foi capaz de sobrepor-se a outros escritores que também abordaram Canudos, como Afonso Arinos e Manuel Benício, exatamente porque a obra *Os sertões* “desempenha um papel primordial nas relações entre o livro e o leitor”. BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos*, op. cit., p. 41. O autor completa: “Estas relações que se operam n’*Os Sertões* estariam sem dúvida ligadas à estratégia retórica adotada pelo autor. Entenda-se aqui, o discurso da persuasão, cujo poder de convencer supera o dos demais livros”. *Ibidem*, p. 42. Zilly, tradutor de *Os sertões* para a língua alemã, fornece um depoimento semelhante: “Exagerando um pouco: se não houvesse *Os sertões*, nós, mesmo assim, saberíamos tudo o que sabemos hoje sobre Canudos. Só que, abstraindo-se dos especialistas, quase ninguém iria interessar-se pelo assunto. Não são os fatos e nem mesmo muitas das reflexões que fazem a singularidade do livro, mas sim a sua apresentação estética. Se nenhum historiador ou cientista social pode passar ao largo dos *Sertões*, então isso significa um triunfo da literatura”. ZILLY, Berthold. “Euclides da Cunha na Alemanha”. *Estudos avançados*, São Paulo: USP, v. 10, n. 26, 1996, p. 336. E, adiante, acrescenta: “Se *Os sertões* fossem despidos de todas as *dificuldades*, de toda a pompa estilística, de todas as metáforas arrojadas, todas as palavras raras, todas as figuras retóricas e todas as repetições, eles seriam possivelmente um relato de guerra ou um estudo geográfico-social como muitos outros”. *Ibidem*, p. 347.

⁶⁶ Olímpio Andrade, por exemplo, assevera que o método euclidiano se caracteriza pela imediação em relação aos objetos, ou, nas suas palavras, “o contato direto que invariavelmente tomou com as coisas que o preocupavam”. É no contato, pois, que se encontra a principal virtude de sua obra. Segundo Andrade: “Nisso, que nos ajuda a conseguir a “noção” que todos desejamos ter de Euclides, é que reside parte substancial do segredo da sua força, a força da sua prosa, toda ela trabalhada entre lutas e canseiras, não só imaginando, sonhando e estudando, mas também ‘vendo, tratando e pelejando’, como queria o nosso grande bardo português”. ANDRADE, Olímpio. *História e interpretação de Os sertões*, op. cit., p. 426.

instâncias diferentes, mas que, acredito, se mesclam a partir dos recursos narrativos empregados na elaboração de suas obras. Embora o escritor fluminense pouco tenha visto, isto é, seja um observador ocasional, sua recepção destaca o papel ativo que desempenhou tanto na observação da campanha de Canudos, quanto na elaboração de uma obra que presentifica aquilo que narra. A *autópsia vicária*, assim, não é elaborada somente a partir da observação direta do narrador.⁶⁷ Mesmo que sua presença, no “teatro dos acontecimentos”, seja esporádica, ele também *faz ver*.⁶⁸ A *enargeia*, tentei sugerir no primeiro capítulo, prescinde da *autópsia*. E não deve passar despercebido o fato de que Euclides possuía uma máquina fotográfica no momento em que visitou Canudos, ou seja, sua visão direta ainda contou com o auxílio de aparatos ópticos. Como, no entanto, se dá o processo, no texto euclidiano, da *produção da visualidade*? Como, afinal, Euclides *faz ver*? A fim de sugerir algumas respostas, torna-se necessário observar o processo descritivo euclidiano na sua obra maior e os expedientes empregados pelo escritor no relato da campanha de Canudos.

3. Os sertões como teatro

*para não nos delongarmos demais,
afastemo-nos pouco do teatro em que se
desenrolou o drama histórico de
Canudos [...].*⁶⁹

Bárbaro entre os bárbaros, antigo entre os antigos... A bela imagem de Taine, de inspiração herodoteana e reproduzida no prefácio de *Os sertões*,

⁶⁷ Por via diversa, Bernucci elabora constatação semelhante, isto é, ressalta a diferença do que procurei denominar de *autópsia* e *autópsia vicária*: “Escrever com reflexão sobre literatura nos obriga às vezes a resolver problemas de narratologia, de sua relação com a história e a vida social, de gêneros e de juízo de valor. Mas obriga-nos também a entender o estatuto da representação ficcional, principalmente quando, valendo-se de um argumento como este, o crítico acima [Olívio Barros] ignora que Euclides não precisa estar, como não precisou em muitas instâncias, no local dos acontecimentos para narrá-los com vivacidade e brilho”. BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos*, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁸ Em entrevista concedida, em 1909, a Viriato Correia, Euclides discorre sobre o momento em que compunha a descrição sobre o estouro da boiada em *Os sertões*. O escritor fluminense admite que jamais havia presenciado um evento semelhante, mas decide comparar sua descrição com o relato escrito por um paulista, indivíduo acostumado a presenciar estouros. Após escutar o texto de Euclides, o paulista conhecedor dos sertões, teria “abandonado” a disputa e arrematado: “- Eu vou então ler alguma coisa depois disso?! Não é possível, não é possível que o senhor não tenha visto pelo menos cem “estouros da boiada”.” CUNHA, Euclides da. *Obra completa*, *op. cit.*, p. 474. Olímpio Andrade, todavia, fornece outra versão para esse episódio: cf. ANDRADE, Olímpio. *História e interpretação de Os sertões*, *op. cit.*, pp. 287-288.

⁶⁹ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 163.

assegura a postura epistemológica de Euclides em relação aos objetos e objetivos de sua obra. No entanto, como visto, a proposição do historiador francês também contempla o destinatário dessa produção. Cabe ao narrador suprimir a distância temporal que afasta os acontecimentos e sua abordagem posterior, entre o passado dos fatos e o presente da leitura. É dever do autor tornar os leitores concidadãos e contemporâneos dos personagens e dos eventos relatados. Para o historiador francês, contudo, a obra não deve despertar emoções, seja ódio ou amor, da mesma forma que não se almeja produzir comoção nos espíritos ou almas dos leitores.

Como salientado acima a partir da fortuna crítica da obra euclidiana, o escritor fluminense parece ser capaz de elidir o afastamento temporal que separa os eventos de sua interpretação e de seus intérpretes. No entanto, a adesão à prerrogativa taineana não é integral: *Os sertões*, talvez por se tratar de uma denúncia, um livro vingador, implica a produção de sentimentos no leitor. O escritor, ao avaliar sua própria narrativa num caderno de notas de 1902, advoga:

Tanto que folheie aquele livro, o leitor a breve trecho perde a frieza indispensável a um critério analítico relevando sem número de deslizes de forma e mesmo da sequência lógica das ideias. Compreende estar diante de um cronista rude mas veraz; *empolgado pela visão assombrosa do grande assassinato coletivo, segue inteiramente absorvido no contemplar as suas várias peripécias deixando-se dominar pelas impressões de momento sem curar da unidade lógica e da unidade estética do trabalho, relegadas a segundo plano pelo domínio exclusivo de uma impressão pessoal profundamente dramática.*⁷⁰

O trecho é significativo. Para Euclides, o leitor é capaz de *ver* o crime cometido e isso é uma forma de cooptá-lo à causa denunciada. O engenheiro assume a toga do promotor. No entanto, a própria narração, reconhece o escritor, é composta por diversas *peripécias* que produzem uma impressão pessoal *dramática*. O vocabulário empregado no excerto, que remete diretamente ao contexto teatral, não é fortuito. O texto de *Os sertões*, por diversas vezes, incorpora esse mesmo léxico que, creio, também integra a *retórica pictórica* e evidencia a *cor local*.⁷¹ Nesse item, pretendo sugerir a importância e a recorrência

⁷⁰ CUNHA, Euclides da. *Obra completa, op. cit.*, p. 588, grifo meu.

⁷¹ Na dissertação, procurei demonstrar essa relação e a incorporação, na *retórica pictórica*, do vocabulário teatral. Afinal, o objetivo da *autópsia vicária* parece ser transformar o leitor em espectador: CARDOSO, Eduardo W. *A cor local e a escrita da história no século XIX, op. cit.*, p. 115.

dessa elaboração de ordem dramática no relato dos eventos de Canudos. Ao apresentar a guerra como um drama, Euclides parece sugerir que os leitores podem ser concebidos como espectadores do evento.⁷² Desta maneira, é possível sugerir que *Os sertões* é parte não somente da *literatura de imagens*, noção sugerida por Kadish, mas também da *espetacularização do passado*, como concebido por Samuels.

A sugestão encontra eco no depoimento de Cavalcanti Proença. Ao comentar sua experiência como leitor contumaz do livro euclidiano, o crítico assevera:

Das vezes – e foram muitas – em que me fiz prisioneiro voluntário do universo trágico de *Os sertões*, pareceu-me que nunca me era permitido participar da representação, carregar sobre Canudos, ou tocar soldados em trincheiras pedregosas. *Sempre estive na platéia, assistindo, vendo mover-se o elenco, mudar-se, pouco a pouco, o cenário, ou escutando, nos intervalos o coro de vozes e sinos compassados, a arrastar à meditação.*⁷³

Destarte, Proença introduz seu argumento em relação a *Os sertões*: trata-se de lê-lo como uma tragédia, “no sentido teatral”, adverte o autor.⁷⁴ O comentador arrola as metáforas teatrais, as imagens, a descrição do cenário, o elenco e, inclusive, as regras da tragédia que podem ser depreendidas da obra euclidiana. Sua leitura, pois, permite sugerir que a *autópsia vicária* se concretiza a partir de um texto que concebe os eventos como um drama e os leitores como espectadores da guerra. De modo análogo, Berthold Zilly sugere que Euclides emprega não somente construções teatrais, mas também pictóricas. O escopo seria justamente acentuar o caráter visual da narrativa. Nos seus termos:

Euclides, para atingir o máximo de sugestividade, faz empréstimos a outras artes, principalmente à pintura e ao teatro, criando uma espécie de *Gesamtkunstwerk*, uma obra de arte totalizadora, intersemiótica, ainda que construída apenas com palavras escritas na intenção de alcançarem uma literatura cientificada e uma ciência literarizada, ambas com a visualidade e a concretude das artes plásticas e cênicas. Em vez de descrever e narrar diretamente situações e eventos, ele faz uma suposta reprodução verbal de obras plásticas e cênicas representando tais

⁷² Curtius recupera, a partir do que denomina de *metaforismo histórico*, inúmeras construções metafóricas que se reproduzem ao longo de seu amplo conceito de literatura européia. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996, p. 177. Entre estas construções é possível identificar as metáforas teatrais. *Ibidem*, pp. 190-196.

⁷³ PROENÇA, M. Cavalcanti. “O monstruoso anfiteatro (Sobre Os Sertões de Euclides da Cunha)”. In: *Estudos literários*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982, p. 52.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 52.

situações e eventos. Euclides encena a história como se nos apresentasse uma peça de teatro ou nos guiasse por uma exposição.⁷⁵

Eis o *como se*, mencionado por Ricoeur e reproduzido na introdução desta tese, que assinala a *refiguração cruzada* e que permite a um historiador escrever como um romancista, produzindo, como assevera Zilly, uma “ciência literalizada”. Trata-se de um expediente que acentua a visibilidade da narrativa e, na chave de leitura sustentada aqui, pode ser concebido como uma maneira de conceder ficcionalidade a um texto de ordem factual. É significativo, enfim, que as construções teatral e pictural envolvam todo o desenvolvimento da narrativa. Vejamos, portanto: logo na abertura da segunda parcela da obra, Euclides descreve e sintetiza o clima e a geografia do país, ao caracterizar as regiões sul e norte. Essa distinção é importante porque as modalidades mesológicas atuam diretamente na conformação da vida e, por extensão, no desenvolvimento da história dessas regiões. Luciana Murari recorda a importância desses pares na obra euclidiana. Ao menos inicialmente, a dualidade norte-sul corresponde ao par sertão-litoral.⁷⁶ Para Euclides, mesmo sob a égide de uma administração única desde os tempos coloniais, as histórias do sul e do norte revelavam-se diferentes. Dessa maneira, na região sulista “se debuxavam novas tendências, uma subdivisão maior na atividade, maior vigor no povo mais heterogêneo, mais vivaz, mais prático e aventureiro, um largo movimento progressista em suma [...]”; enquanto na região norte, as “capitanias [surgem] esparsas e incoerentes, jungidas à mesma rotina, amorfas e imóveis [...]”.⁷⁷ As divergências físicas se concretizam, então, no desenrolar dos acontecimentos – já aproximado do vocabulário teatral: “A história é ali [no norte] *mais teatral, porém menos eloquente*”.⁷⁸ Euclides ainda acrescenta: “Surgem heróis, mas a estatura avulta-lhes, maior, pelo contraste com o meio; belas páginas vibrantes mas truncadas, sem objetivo certo, em que colaboram, de todo desquitadas entre si, as três raças formadoras”.⁷⁹

Como um próêmio ao drama que será narrado, Euclides antecipa as características do enredo: desenvolvimento pouco eloquente, heróis que

⁷⁵ ZILLY, Berthold. “A guerra como painel e espetáculo”, *op. cit.*, s/p, grifo meu.

⁷⁶ MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d’Os Sertões*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2007, p. 76.

⁷⁷ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 154.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 154, grifo meu.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 154. Nicolazzi lembra que Gilberto Freyre irá contestar esse hiato entre a região norte e sul do país. NICOLAZZI, F. *Um estilo de história*, *op. cit.*, p. 135.

contrastam com o meio, páginas vibrantes, truncadas e sem um escopo preciso. Eis a síntese da guerra de Canudos. A partir de então, o engenheiro preocupa-se em construir o cenário no qual os acontecimentos do drama – expresso sobretudo nas lutas finais do embate – irão se desenvolver. Por isso, a frase que encerra o capítulo IV da seção referente à *Luta* prenuncia: “Estava pronto o cenário para um emocionante drama de nossa história”.⁸⁰

O desenvolvimento da peça é elaborado, como dito, por inúmeras referências ao vocabulário dramático. Euclides comenta o “desfecho teatral” de um episódio específico da luta,⁸¹ compara os combatentes ora a atores secundários (“Os lutadores embaixo seguiam como atores infelizes, no epílogo de um drama mal representado”),⁸² ora a protagonistas (“Os sertanejos reviviam em cenário idêntico todas as peripécias do dramalhão sinistro e monótono de que eram protagonistas invisíveis”),⁸³ remete a uma “encenação cruel” e ao “mudo protagonista de um drama formidável”,⁸⁴ comenta as vicissitudes da guerra (“Mais uma vez o drama temeroso da guerra sertaneja tinha o desenlace de uma pateada lúgubre”),⁸⁵ além de fazer alusões constantes a “cenas” e “cenários”,⁸⁶ “episódio épico”,⁸⁷ “teatro”,⁸⁸ “teatro de guerra”,⁸⁹ e “teatro da luta”,⁹⁰ entre outras expressões.⁹¹

Se Euclides narra a guerra de Canudos como se uma peça fosse, os próprios eventos parecem assumir uma configuração dramática. Walnice Galvão,

⁸⁰ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 284.

⁸¹ *Ibidem*, p. 304.

⁸² *Ibidem*, p. 312.

⁸³ *Ibidem*, p. 412.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 368.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 363.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 354, 396, 436, 467, 526 e 544.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 365.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 163.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 407.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 441.

⁹¹ O próprio Euclides viu-se como protagonista, embora em outra oportunidade. Ao narrar em *A esfinge: diário de uma revolta*, de 1894, os episódios da Revolta da Armada, o escritor afirmava: “Vai para quatro meses que não fazemos outra coisa senão representar um drama da nossa história, de desenlace imprevisto e peripécias que dia a dia se complicam, neste raro cenário que nos rodeia”. Esse espetáculo era acompanhado, acrescenta o a(u)tor, pelas civilizações, que desempenhavam o papel de espectadoras. No entanto, desiludido com os rumos da República, Euclides acrescenta que o público dificilmente aplaudiria o drama. E expõe os motivos: “Os heróis desmandam-se em bufonarias trágicas. Morrem, alguns, com um cômico terrível nesta epopeia pelo avesso”. CUNHA, Euclides da. *Obra completa*, *op. cit.*, pp. 179-180. Sobre o progressivo desencanto de Euclides com a República, cf. VENTURA, Roberto. “Euclides da Cunha e a República”, *op. cit.* Conforme resumiu Olímpio de Souza Andrade: “Aos artigos do republicano na República faltava, sem dúvida, certo calor, existente nos artigos do republicano no Império...”. ANDRADE, Olímpio de Souza. *História e interpretação de Os sertões*, *op. cit.*, p. 79.

ao comentar *Os sertões*, corrobora: “A mescla de descrição impessoal com preocupação genética no sentido mais geral do termo, bem à maneira do naturalismo, é posta aqui a serviço da crônica de uma guerra, a qual, é claro, concentra nela mesma o elemento dramático”. E essa configuração parece se estender, inclusive, aos demais componentes do livro. A autora completa: “Entretanto, como que por contaminação, a formação da terra na primeira parte e a do homem na segunda parte são igualmente tratadas como um drama”.⁹² Euclides, assim, ao descrever a expectativa dos soldados em relação à artilharia, aponta:

Eram tão grandes [as esperanças] que pouco antes de ser feito o primeiro disparo, às 6 horas da manhã, numerosos combatentes de outras armas, aglomerados em volta dos canhões, tinham o papel neutral de espectadores, ansiando por um quadro terrivelmente dramático: Canudos ardendo sob a *tunica molesta* do canhoneio! [...].⁹³

A expectativa não parece ter sido vã. O resultado do primeiro tiro provocou, sugere o escritor, “um empolgante lance teatral”.⁹⁴ Dessa forma, em meio a tiros, expectativas, peripécias e personagens, Euclides encaminha o desenrolar do enredo trágico de Canudos. Será a batalha derradeira que, enfim, assumirá o formato do aguardado epílogo. Assistamos, pois, ao ato final:

Esta refrega, atroando ao norte, ecoava no acampamento, alarmando-o. Atestadas de curiosos, *todas as casinhas adjacentes à comissão de engenharia formavam a platéia enorme para a contemplação do drama. Assestavam-se binóculos em todos os rasgões das paredes. Aplaudia-se. Pateava-se. Estrugiam bravos. A cena – real, concreta, iniludível – aparecia-lhes aos olhos como se fora uma ficção estupenda, naquele palco revoltado, no resplendor sinistro de uma gambiarra de incêndios. Estes progrediam constrangidos, ao arrepio do sopro do nordeste, esgarçando-lhes a fumarada amarelenta, ou girando-a em rebojos largos em que fulguravam e se diluíam listrões fugazes de labaredas. Era o sombreado do quadro, abrangendo-o de extremo a extremo e velando-o de todo, às vezes, como o telão descido sobre um ato de tragédia.*⁹⁵

A obra factual assume o caráter fictício de uma peça. Os espectadores do acontecimento real, os combatentes, mas talvez também os leitores, veem-no

⁹² GALVÃO, Walnice. “Euclides da Cunha: *Os sertões*”. In: MOTA, Lourenço Dantas (org.). *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*. São Paulo: Editora SENAC, 1999, p. 169.

⁹³ CUNHA, Euclides da. *Os sertões, op. cit.*, pp. 402-403.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 403.

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 524-525, grifos meus.

como, nas palavras do “autor da peça”, uma “ficção estupenda”. Por isso, é concebível esperar aplausos, pateadas e exclamações. Toda a cena, emoldurada pelos incêndios e fogos, encontra-se envolta pela penumbra e pela sombra, como a indicar o fim próximo, a queda do pano que encerrará a batalha e a guerra de Canudos:

As vistas curiosas dos que pelo próprio afastamento não compartiam a peleja, coavam-se naquele sendal de brumas. E quando estas se adunavam impenetráveis, *em toda a cercadura de camarotes grosseiros do monstruoso anfiteatro explodiam irreprimíveis clamores de contrariedades e desapontamentos de espectadores frenéticos, agitando os binóculos inúteis, procurando adivinhar o enredo inopinadamente encoberto.*⁹⁶

O espectador, diante do drama, ou melhor, da peça de acusação elaborada por Euclides, não consegue, tal como recomendava Taine, ficar indiferente, imóvel.⁹⁷ Não obstante, mesmo após a dispersão da fumaça, isto é, após a concretização do enredo, a rebeldia sertaneja ainda não fora completamente subjugada. Para eliminar o último foco de resistência, para arrematar, enfim, definitivamente a trágica peça, seria necessário recorrer a medidas ainda mais vigorosas: “Havia-se prefigurado aquele epílogo assombroso do drama. Um tenente, ajudante-de-ordens do comandante-geral, fez conduzir do acampamento dezenas de bombas de dinamite”.⁹⁸ O drama, portanto, é encerrado com cargas de dinamite.

O desfecho não significa que a peça será esquecida. O próprio relato de Euclides, um texto denunciador, procura registrar e imortalizar o massacre. E, como tento sugerir, o faz por meio de uma construção teatral dos eventos de Canudos. Conforme resume Zilly acerca de *Os sertões*: “É um teatro encenado por um historiador poético, com postura de professor, advogado, acusador perante o tribunal da civilização e da posteridade”.⁹⁹ Dessa maneira, esse vocabulário – que também participa da *retórica pictórica* – possibilita ao leitor-espectador,

⁹⁶ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 525, grifos meus.

⁹⁷ A leitura de Proença permite corroborar a afirmação. Após comparar os relatos de Macedo Soares e de Euclides sobre um mesmo episódio, o crítico sustenta: “A mesma cena, em Euclides, desperta reação diversa; os figurantes são os mesmos, idênticos os sofrimentos que os pungem e sua representação física. Entretanto, sente-se, outra categoria de arte os agrupou em cena. E o espectador se horroriza, angustiado pela veemência, deslembrado da condição humana de cada indivíduo atento apenas à enormidade do drama coletivo”. PROENÇA, M. Cavalcanti. “O monstruoso anfiteatro”, *op. cit.*, p. 57.

⁹⁸ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 559.

⁹⁹ ZILLY, Berthold. “A guerra como painel e espetáculo”, *op. cit.*, s/p.

visualizar as peripécias, os personagens e as cenas dessa trágica peça.¹⁰⁰ Tal como os comentaristas amiúde ressaltaram, Euclides não apenas relata; ele mostra o enredo da trágica guerra. Eis um dos modos pelos quais Euclides *faz ver*.

4. Descrição em *Os sertões*

*Quebra-se o encanto de ilusão
belíssima.*¹⁰¹

A estrutura de *Os sertões* é conhecida: formada por três parcelas bastante desiguais, é introduzida pela descrição espacial em *A Terra*; em seguida, dá lugar à abordagem do indivíduo, *O Homem*; e encerra-se com a análise do conflito, em *A Luta*. Para Bernucci, Euclides talvez tenha se inspirado na obra *Quatrevingt-treize [O Noventa e três]* (publicada em 1874) de Victor Hugo, na qual a parcela intitulada *En Vendée [Na Vendaia]* justamente, principia por *Les Forêts [As Florestas]*, intercala *Les Hommes [Os Homens]*, e é concluída com *Leur Vie en Guerre [Sua Vida na Guerra]*.¹⁰² Para Luciana Murari, de modo diverso, Taine teria sido a fonte maior para Euclides organizar sua obra a partir de três conceitos caros ao historiador francês: *meio, raça e momento*.¹⁰³ Estes objetos diferentes, espaço, indivíduo, conflito, implicam dinâmicas diversas e, portanto, opções descritivas e construções imagéticas distintas. Zilly permite sintetizar: “Euclides volta e meia para e sustém, provisoriamente, o fluxo da história, subdividindo-o em situações apresentadas como quadros móveis e, na medida em que estes se movem, como cenas, quase *movies*”.¹⁰⁴

No entanto, é possível acrescentar também fontes nacionais para a estrutura do texto e suas alternativas em relação aos modos de descrição. A caracterização do espaço como prenúncio ao desenvolvimento da narrativa é prática comum durante esse período, embora, talvez, não com a mesma ênfase e

¹⁰⁰ Zilly empreende um levantamento mais amplo das metáforas teatrais e pictóricas em *Os sertões*. ZILLY, Berthold. “A guerra como painel e espetáculo”, *op.cit.*, s/p. Nesta tese, ambas são agrupadas sob a noção de *retórica pictórica*.

¹⁰¹ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁰² BERNUCCI, *A imitação dos sentidos*, *op. cit.*, p. 28. Bernucci, ao comparar o texto de Euclides com o Facundo de Sarmiento, acrescenta que a divisão adotada pelo escritor argentino também poderia ser uma inspiração para Euclides. *Ibidem*, p. 46.

¹⁰³ MURARI, Luciana. *Ficção geográfica*, *op. cit.*, pp. 27 e 38.

¹⁰⁴ ZILLY, Berthold. “A guerra como painel e espetáculo”, *op. cit.*, s/p.

com as mesmas relações deterministas apontadas pelo autor. Antes dele, o botânico bávaro von Martius, já havia sugerido, no texto vencedor do concurso promovido pelo IHGB sobre a melhor forma de se escrever a história do Brasil, que a pintura da paisagem deve anteceder a narração dos eventos.¹⁰⁵ Essa opção está longe de ser somente de caráter estético. De modo diverso, a natureza ocupa um papel fundamental na própria concepção de história defendida pelo explorador bávaro, conforme sugeriu Manoel Salgado Guimarães.¹⁰⁶ Seguindo a prescrição de Martius, Varnhagen também procura discorrer sobre os eventos somente depois da descrição dos espaços nos quais eles se passaram.¹⁰⁷

É significativo, contudo, que para muitos escritores, historiadores e botânicos desse período, a caracterização do espaço seja construída a partir da descrição de uma natureza imponente e grandiosa capaz, inclusive, de comover o descritor e, por extensão, o leitor do procedimento. Percebe-se, pois, a permanência do *topos* da natureza edênica. Varnhagen reitera esse elemento no momento em que encerra a descrição da baía de Guanabara, na *Historia geral do Brazil*. Como mencionado na introdução desta *busca pela cor local*, após a apresentação minuciosa do “prodígio da natureza”, o historiador procura sugerir – somente os fatalistas não o veriam – que a exuberância não se restringe ao litoral do Rio de Janeiro, mas contempla toda a paisagem do então Império.¹⁰⁸ A

¹⁰⁵ MARTIUS, Karl Friederich Phillipe von. “Como se deve escrever a História do Brazil”, *op. cit.*, p. 401.

¹⁰⁶ Nas suas palavras: “Não por acaso a natureza desta nova região, tão profundamente estudada por von Martius, será elemento distintivo importante desta história nacional, capaz de fornecer explicações centrais para os seus desdobramentos. O exercício de uma tal escrita não era de forma alguma estranho ao texto de von Martius: as inúmeras descrições dos cenários da natureza tropical, que integram seu livro sobre a viagem ao Brasil, convidam o leitor a uma atitude de participação no cenário que está sendo descrito, ora evocando sentimentos de êxtase e contemplação, ora de estranhamento e medo”. GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “História e natureza em von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a nação”. *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, out., 2000, s/p.

¹⁰⁷ O historiador brasileiro aponta isso em diversos momentos da *Historia geral do Brazil* e em outras de suas obras. Cito apenas uma ilustração. No momento em que passa a abordar a fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, Varnhagen afirma: “E agora que o teatro de nossas emoções se transfere a esta paragem, convem que o leitor a tenha presente, para o que nos esforçaremos por lhe transmitir uma leve idéia das scenas em cuja descrição quase imaginamos que todas as palavras se nos desbotam”. VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil*. Rio de Janeiro: E. H. Laemmert, 1854, pp. 247-248. Procurei desenvolver a discussão sobre o espaço ocupado pela descrição na narrativa, cf.: CARDOSO, Eduardo. *A cor local na historiografia brasileira*, *op. cit.*, pp. 147-149.

¹⁰⁸ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil*, *op. cit.*, p. 249. Murari sugere que os *fatalistas* se faziam notar mesmo antes da admoestação de Varnhagen, ao recuperar um relato de viagem, publicado na *Revista do IHGB*, em 1841, no qual o tradutor, nas notas de rodapé, censura os exageros cometidos por um viajante inglês. Para Murari: “O maior defeito que atribui o tradutor brasileiro ao autor inglês é o vício da generalização: expande-se para todo o Brasil

paisagem exuberante é resultado de um processo de seleção que envolve, inclusive, interlocutores estrangeiros. Em resumo, a exaltação e a descrição de *uma parte* específica do território, tornam-se, com frequência, a exaltação e a descrição *de toda* a nação.

As páginas iniciais da obra maior de Euclides parecem reproduzir, momentaneamente, o *topos* da natureza exuberante. O fascínio despertado em observadores adventícios – que contribuem para a seleção e conformação do espaço – é mencionado por ele. Murari recorda que seria possível identificar um repertório pré-estabelecido de imagens e conhecimentos que os relatos de viagem do período deveriam conter.¹⁰⁹ Euclides demonstra conhecer esse repertório – que alguns de seus leitores e, antes deles, também Alencar, denominavam *palheta americana*. Na bacia do São Francisco, relata o engenheiro, “surgem primeiro as possantes massas gnaissegraníticas, que a partir do extremo sul se encurvam em desmedido anfiteatro, alteando as paisagens admiráveis que tanto encantam e iludem as vistas inexpertas dos forasteiros”.¹¹⁰ Apesar do que julga ser a ilusão e a inexperiência desses observadores externos, o próprio Euclides – aspecto significativo – legitima estas manifestações transbordantes. Nas suas palavras:

A terra sobranceia o oceano, dominante, do fastígio das escarpas; e quem a alcança, como quem vinga a rampa de um majestoso palco justifica todos os exageros descritivos – do gongorismo de Rocha Pita às extravagâncias geniais de Buckle – que fazem deste país região privilegiada, onde a natureza armou a sua mais portentosa oficina.¹¹¹

Encontramo-nos na região do litoral paulista. Este espaço configura-se como o mais apropriado, atesta o observador, para a existência do homem. Ouçamos Euclides: “É que, de feito, sob o tríplice aspecto astronômico, topográfico e geológico – nenhuma [terra] se afigura tão aperfeiçoada à Vida”.¹¹² Entretanto, Euclides alerta que o espaço da nação não se resume ao litoral – e, neste ponto, o escritor começa a romper com o *topos* da natureza vigorosa. O observador, ao percorrer um trajeto trilhado pelo engenheiro-cicerone, que

observações que somente são verdadeiras para um território limitado”. MURARI, Luciana. *Ficção geográfica*, op. cit., p. 61.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 57.

¹¹⁰ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, op. cit., p. 92.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 92.

¹¹² *Ibidem*, p. 92.

contempla serras e montanhas, “estaca surpreendido...”.¹¹³ O viajante, então, se depara com um território diverso. A paisagem é outra. Ruma-se em direção ao Monte Santo, região próxima a Canudos. O intérprete atalha: “Veem-se, porém, depois, lugares que vão se tornando crescentemente áridos”. A advertência é acompanhada pelo relato do aspecto dessa terra até então ignorada:

Varada a estreita faixa de cerrados, que perlongam aquele último rio [Jacurici], está-se em pleno *agreste*, no dizer expressivo dos matutos: arbúsculos quase em pega sobre a terra escassa, enredados de esgalhos de onde irrompem, solitários, cereus rígidos e silentes, dando ao conjunto a aparência de uma margem de deserto. E o *facies* daquele sertão inóspito vai-se esboçando, lenta e impressionadoramente... [...]. Galga-se uma ondulação qualquer – e ele se desvenda ou se deixa adivinhar, ao longe, no quadro tristonho de um horizonte monótono em que se esbate, uniforme, sem um traço diversamente colorido, o pardo requemado das *caatingas*.¹¹⁴

Percebe-se, imediatamente, a diferença em relação às descrições reivindicadas por estrangeiros, como Denis e Wolf, e expressas nas obras de Gonçalves de Magalhães, Araujo Porto-Alegre, Alencar e Varnhagen. O *topos* da natureza edênica, associado ao emprego da *cor local* durante o século XIX, começa a ser questionado. Às paisagens amiúde marcadas pela *riqueza*, *vivacidade* e *colorido*, confrontam-se agora espaços definidos pela *escassez*, *monotonia* e *palidez*. Euclides pontifica: “o viajante mais rápido tem a sensação de imobilidade. Patenteiam-se-lhe, uniformes, os mesmos quadros, num horizonte invariável que se afasta à medida que ele avança”.¹¹⁵ O escritor fluminense multiplica as caracterizações na tentativa de apreender esse espaço desértico e marcado pela invariabilidade como se tentasse suplantar, com o excesso de definições, a carência da própria paisagem. Cito alguns exemplos: Euclides comenta o “traço melancólico das paisagens”,¹¹⁶ o “aspecto atormentado das paisagens”,¹¹⁷ a “natureza torturada”,¹¹⁸ a “paragem desolada”,¹¹⁹ entre outras formas de se referir ao espaço estéril. O próprio guia da expedição reconhece a ruptura:

¹¹³ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 96.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 99.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 99-100.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 100.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 101.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 103.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 104.

Nada mais dos belos efeitos das denudações lentas, no remodelar os pendores, no desapertar os horizontes e no desatar – amplíssimos – os *gerais* pelo teso das cordilheiras, dando aos quadros naturais a encantadora grandeza de perspectivas em que o céu e a terra se fundem em difusão longínqua e surpreendedora de cores...¹²⁰

Nada mais da multiplicação de cores... O espaço é marcado, agora, pela ausência de coloração. Ao avistar as caatingas, o viajante a percebe “sem um traço diversamente colorido [...]”.¹²¹ Em outra ocasião, “Vingado um cômodo qualquer, postas em torno as vistas, perturba-as o mesmo cenário desolador: a vegetação agonizante, doente e informe, exausta, num espasmo doloroso...”.¹²² É importante também reconhecer que Euclides sugere, amiúde, sua presença no espaço. Sua descrição pressupõe um trajeto específico, no qual o explorador está inserido. Esta inserção permite depreender tanto o recurso à *autópsia*, que assegura a fidelidade do seu relato, quanto a escrita dotada de *enargeia*, que atesta a visão próxima e atuante. Como bem caracteriza este desbravador-testemunha, a paisagem verificada representa um “vácuo de deserto” em meio à natureza tropical.¹²³ O sertão surge, lembra Murari, como um espaço em branco, vazio.¹²⁴ A constatação permite, creio, uma variação que anuncia a hipótese deste capítulo: trata-se de um vácuo em meio à *cor local*. Esta, repetidamente vinculada à natureza vasta e copiosa, exaltada por viajantes, historiadores, escritores, demandada por críticos e literatos, precisa abarcar agora uma paisagem radicalmente diferente. No entanto, a *forma da cor local* é capaz de incluir em seu *conteúdo* significados tão diversos, se não antagônicos?

Há, porém, uma exceção a ser considerada: a estação das chuvas que permite o renascer da flora tropical. O viajante do relato euclidiano, mais uma vez, queda surpreso. A mutação é completa. Ele a sintetiza num parágrafo exíguo: “E o sertão é um paraíso...”.¹²⁵ A paisagem esmaecida recobra inclusive a coloração perdida: “Novos tons na paisagem: a transparência do espaço salienta as linhas mais ligeiras, em todas as variantes da forma e da cor”.¹²⁶ No entanto, esse período de chuva que pode durar até seis meses merece, surpreendentemente, uma

¹²⁰ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, pp. 107-108.

¹²¹ *Ibidem*, p. 99.

¹²² *Ibidem*, p. 124.

¹²³ *Ibidem*, p. 124.

¹²⁴ MURARI, Luciana. *Ficção geográfica*, *op. cit.*, pp. 47-49.

¹²⁵ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 127.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 129.

diminuta atenção de Euclides. As páginas e observações acerca do momento de esplendor da natureza do sertão são restritas. Considerando a ênfase que o autor concede ao papel do espaço na constituição do indivíduo, é curioso que ele não aprofunde esse tema no momento em que a natureza restabelece sua vitalidade. Não resta dúvida, pois, que o objeto principal de *Os sertões*, da perspectiva espacial, não é apenas o sertão; mas o sertão da seca.

Na abertura da seção da obra dedicada ao *Homem*, Euclides se propõe a sintetizar a natureza nacional. Ouçamo-lo: “Distendida até às paragens setentrionais extremas, a mesma natureza exuberante ostenta-se sem variantes nas grandes matas que debruam a costa, fazendo que a observação rápida do estrangeiro prefigure dilatada região vivaz e feracíssima”.¹²⁷ O pesquisador experiente, todavia, alerta: “Entretanto a partir do 13.º paralelo as florestas mascaram vastos territórios estéreis [...]”. E, enfim, reconhece:

Quebra-se o encanto de ilusão belíssima. A natureza empobrece-se; despe-se das grandes matas; abdica o fastígio das montanhas; erma-se e deprime-se – transmudando-se nos sertões exsicados e bárbaros, onde correm rios efêmeros, e desatam-se chapadas nuas, sucedendo-se, indefinidas, formando o palco desmedido para os quadros dolorosos das secas.¹²⁸

Assim – para evocar o vaticínio de Varnhagen – o *fatalista* Euclides reconhece o *topos* da natureza exuberante. No entanto, seu *conteúdo*, isto é, a paisagem vigorosa e profusa, é apenas a feição aparente do território brasileiro. Este é marcado, antes, pelos antagonismos. É necessário, pois, abandonar as observações inexpertas e estrangeiras e perceber a complexidade desse espaço, dotado de contrastes e antíteses. Essa constatação impede a existência de uma *cor local* una, uniforme. Ou, dito de outro modo, como o meio físico é diverso, a *cor local* também não pode mais ser única. Destarte, o recurso narrativo da *cor local*, tal como concebido, reivindicado e expresso durante o século XIX, forçosamente, deixa de existir.

¹²⁷ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 146.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 146.

5. A cor local em *Os sertões*: paroxismo

*Cem, duzentos olhos, mil olhos
perscrutadores, volvem-se, impacientes,
em roda. Nada vêem.*¹²⁹

O que Euclides parece sugerir, com frequência, é a impossibilidade de apreender a *paisagem* e o *tempo* do fenômeno sertanejo. A *cor local*, ao menos em sua definição romântica, parece, com efeito, incapaz de oferecer respostas ao escritor fluminense. Como visto, o mecanismo se delineia como uma maneira de demarcar um determinado espaço e uma temporalidade específica e, por isso, conecta-se à inquirição pela nacionalidade. Este era também o objetivo principal de *Os sertões*, conforme aponta Luciana Murari.¹³⁰ O dispositivo narrativo permanece como um critério importante para a elaboração da narrativa, isto é, ainda se revela operativo no seu texto. Euclides, contudo, aponta recorrentemente os limites de sua própria pesquisa e de estudos de pesquisadores coetâneos. Bernucci recorda que o narrador euclidiano constantemente reconhece e incorpora as possíveis dúvidas provindas dos leitores e, inclusive, chega a esboçar desculpas de modo a reconhecer os equívocos do texto.¹³¹ Castro Rocha, mesmo abordando temática diversa, obtém conclusão análoga: “ao mesmo tempo em que pretende mapear as paisagens do sertão, fotografar suas gentes e contar-lhes a história, o narrador euclidiano constantemente para e duvida do relato, ainda que à revelia dos propósitos científicas do seu tempo”.¹³² A percepção do malogro no exercício interpretativo é explicitada, por Euclides, no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras e também no próprio texto de *Os sertões*. Acredito ser possível dividir estas limitações, na sua principal obra, em três instâncias principais: *espacial*, *temporal* e, por conseguinte, a impossibilidade referente à identificação da *nacionalidade*.

¹²⁹ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 278.

¹³⁰ MURARI, Luciana. *Ficção geográfica*, *op. cit.*, p. 26. Reproduzo o trecho: “No caso de Euclides da Cunha, ao mesmo tempo em que se busca traduzir o outro, o sertão, tenta-se também criar uma identidade, estabelecendo, ou criando bases para a identidade nacional que engloba estes dois mundos”.

¹³¹ BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos*, *op. cit.*, p. 41.

¹³² CASTRO ROCHA, J. C. *O exílio do homem cordial*, *op. cit.*, p. 195.

5.1

Limites espaciais: da *terra ignota* à *ficção geográfica*

Enquanto o recurso à *cor local* oitocentista se propunha a apreender uma espacialidade específica, a paisagem de Canudos parece amiúde escapar a qualquer tentativa de delimitação física. O espaço, aliás, parece se mostrar infenso ao conhecimento. No entanto, de acordo com Castro Rocha, a obra de Euclides “repousa sobre um *princípio cartográfico*, no qual se articulam três níveis de preocupação definidores de seu projeto intelectual e político”.¹³³ No nível inicial, o mapa representa uma metáfora do conhecimento ou do desconhecimento do espaço a ser investigado. Em seguida, o mapa é concebido como um modelo de apreensão do mundo, o que possibilita descortinar a realidade física do país. Por fim, no terceiro nível, o princípio cartográfico atua como uma ponte entre a ciência e a ação construtiva, fazendo a conexão entre duas vertentes de Euclides: o pensador e o engenheiro.¹³⁴ A despeito dessas diferentes modalidades, o *princípio cartográfico* encerra um objetivo único: participar do projeto de “dar a ver a nação que ainda se desconhece”.¹³⁵

A partilha do mesmo projeto de mapeamento elaborado pelo IHGB, contudo, não significa a reprodução da mesma paisagem. Como tento sugerir, Euclides revela que o espaço de Canudos difere drasticamente da paisagem nacional, identificada, ainda na abertura do século XX, com a exuberância.¹³⁶ Acredito ser possível apontar essa impossibilidade espacial em dois domínios diferentes: no conhecimento científico e na atuação militar.

a) conhecimento científico: a *terra ignota*

Desde a primeira parcela da obra, o escritor fluminense informa a dificuldade da empresa a qual se dedicava. O espaço onde a luta se desenrolara era

¹³³ CASTRO ROCHA, J. C. *O exílio do homem cordial*, op. cit., p. 175.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 177.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 181.

¹³⁶ Afonso Celso, por exemplo, busca apontar em *Porque me ufano de meu paiz*, de 1900, os motivos da superioridade do Brasil em relação aos demais países. Entres as razões arroladas se encontram: a grandeza territorial, a beleza, a riqueza e a variedade e amenidade do clima, entre outras. CELSO, Afonso. *Porque me ufano do meu paiz*. Rio de Janeiro: Garnier, s/d. [1900]. Sua descrição da baía de Guanabara, aliás, emula, repetindo trechos e constatações, o relato realizado por Varnhagen na *Historia geral do Brazil*. *Ibidem*, pp. 35-39.

– e sempre fora – um território desconhecido.¹³⁷ Euclides procura demonstrar que exploradores prévios já haviam encontrado a mesma dificuldade. O sertão impõe o desconhecimento. Nas suas palavras: “escasseiam-nos as observações mais comuns, mercê da proverbial indiferença com que nos volvemos às cousas desta terra, com uma inércia cômoda de mendigos fartos”.¹³⁸ Os poucos desbravadores que enfrentaram o sertão, como Martius, jamais dispenderam tempo suficiente para definir esse espaço acuradamente. Ouçamo-lo:

[Martius] Rompendo, porém, a região selvagem, *desertus australis*, como a batizou, mal atentou para a terra recamada de uma flora extravagante, *silva horrida* no seu latim alarmado. Os que o antecederam e sucederam palmilharam, ferretoados da canícula, as mesmas trilhas rápidas, de quem foge.¹³⁹

A questão, contudo, parece ser que Martius e os demais desbravadores buscavam a paisagem exótica e edênica, isto é, o espaço ilustrado e identificado pela *cor local plena*. Para Euclides, a investigação do solo sertanejo, desde seus primórdios, revelou-se árdua, se não inacessível. O espaço desértico tende a expulsar o observador que o perscruta. No entanto, não apenas a paisagem ficou distante dos estudos e investigações dos sábios. Igualmente os homens dessa terra jamais foram objeto da pesquisa histórica. Segundo o escritor fluminense, desde o século XVII até a contemporaneidade, estas povoações “não tiveram um historiador”, o que tornaria impossível resgatar a evolução e os desdobramentos da atuação do homem do sertão. O intérprete complementa: “A extraordinária empresa apenas se retrata, hoje, em raros documentos, escassos demais para traçarem a sua continuidade”.¹⁴⁰

A fim de caracterizar o que chama de *mendigos fartos*, Euclides sublinha que os sábios desconhecem as plantas denominadas como favelas, além de constatar que muitos exemplares da flora estão ausentes do quadro de plantas

¹³⁷ Uma década antes da publicação de *Os sertões*, Euclides já apontava a necessidade de investigar aquelas paragens. Ao comentar, num artigo publicado em *O Estado de São Paulo*, de 1892, as propostas de reformulação do Instituto Politécnico, o engenheiro assegurava: “Nos diferentes cursos especiais não existe o de engenharia geográfica, embora a existência da geodésia, no curso preparatório, tenha legitimado a sua aparição. Por que razão esquecê-la, quando nos é totalmente desconhecida a metade do país e somente ela pode desvendá-la?”. CUNHA, Euclides da. *Obra completa, op. cit.*, p. 390.

¹³⁸ CUNHA, Euclides da. *Os sertões, op. cit.*, p. 109.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 109.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 169.

nacionais esboçado por Humboldt.¹⁴¹ Outra evidência dos limites científicos relativos ao território encontra-se no conjunto das categorias geográficas existentes no mundo orgânico e concebido por Hegel. Para o filósofo alemão, seria possível distinguir três tipos de espaços bem definidos: as planícies áridas; os vales férteis e, por fim, os litorais e as ilhas. No entanto, essas categorias, que se pretendem exaustivas, não se ajustam à realidade sertaneja. De acordo com Euclides: “aos sertões do Norte, porém, [...] falta um lugar no quadro do pensador germânico”. O escritor fluminense, então, tenta adaptar esse espaço estranho à ciência em voga: o sertão oscilaria, no período de estio, entre o primeiro grupo e, durante o inverno, adequar-se-ia ao segundo.¹⁴²

Entretanto, não são apenas os quadros e as sínteses científicas que faltam à apreensão do território. Euclides revela, inclusive, não dispor de instrumentos apropriados para a empresa classificadora. Após reconhecer que os esforços dispensados são vãos, o engenheiro acrescenta:

Além disto os dados de um termômetro único e de um aneróide suspeito, misérrimo arsenal científico com que ali lidamos, nem mesmo vagos lineamentos darão de climas que divergem segundo as menores disposições topográficas, criando aspectos díspares entre lugares limítrofes.¹⁴³

Almejando verificar a umidade do ar, o observador precisa valer-se de um instrumental ainda mais singular, ou seja, na ausência de aparatos científicos, o higrômetro empregado é de outra ordem: “Não a observamos [a secura dos ares] através do rigorismo de processos clássicos, mas graças a higrômetros inesperados e bizarros”.¹⁴⁴ O instrumento em questão é o cadáver de um combatente, morto há três meses. O corpo ressequido, informa Euclides, “era um aparelho revelando de modo absoluto, mas sugestivo, a secura extrema dos ares”.¹⁴⁵ Por isso, o escritor reafirma as incertezas e as lacunas de suas conclusões, consideradas como “descrições e traços pálidos”,¹⁴⁶ ou apenas “esboços”¹⁴⁷ ou “debuxos rápidos”.¹⁴⁸

¹⁴¹ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁴² *Ibidem*, p. 129. Euclides também não se furta de criticar as correntes científicas em voga no período. Ao analisar a raça sertaneja, afirma que pretende apenas reproduzir as impressões obtidas. Nessa ocasião assevera: “faltaram-nos, do mesmo passo, tempo e competência para nos enredarmos em fantasias psíquico-geométricas, que hoje se exageram num quase materialismo filosófico, medindo o ângulo facial, ou traçando a *norma verticalis* dos jagunços”. *Ibidem*, p. 178.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 110.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 111.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 112.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 85 e 133.

Cito outra ilustração que matiza, sem inviabilizar integralmente, sua própria presença no “teatro dos acontecimentos” – o que assinala a *autópsia*:

O que se segue são vagas conjecturas. Atravessamo-lo [o sertão] no prelúdio de um estio ardente e, vendo-o apenas nessa quadra, vimo-lo sob o pior aspecto. O que escrevemos tem o traço defeituoso dessa impressão isolada, desfavorecida, ademais, por um meio contraposto à serenidade do pensamento, tolhido pelas emoções da guerra.¹⁴⁹

Os empecilhos à empresa não se esgotam aí, contudo. Além da escassez e da incompletude do conhecimento prévio, da ausência de instrumental adequado, ainda é necessário acrescentar a resistência que o próprio espaço parece impor ao viajante-explorador que se propõe a caracterizar o território. A terra, assim, agride e impede qualquer observação. O viajante, inserido nesse espaço marcado pela seca, é, conforme a construção euclidiana, afogado pelo ambiente:

Ao passo que a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinescente e não o atrai; repulsa-o com as folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado: árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante...¹⁵⁰

Essa resistência ao cientista, tentarei sugerir, acentua-se em relação ao combatente. Euclides parece tentar sintetizar a dificuldade que acomete o sábio no contato com esse espaço por meio da expressão *terra ignota*. O termo aparece logo na abertura da obra, dedicada à descrição da *Terra*. A despeito desse objetivo, o escritor fluminense emprega a expressão para demonstrar a dificuldade, ou melhor, a impossibilidade de apreender esse espaço desconhecido: “As nossas melhores cartas, enfeixando informes escassos, lá têm um claro expressivo, um hiato, *Terra ignota*, em que se aventura o rabisco de um rio problemático ou idealização de uma corda de serras”.¹⁵¹ Dessa maneira, mesmo ao

¹⁴⁷ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, op. cit., p. 149.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 152.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 110.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 118.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 96. A caracterização do sertão como ignoto é retomada em seguida: cf. *Ibidem*, p. 105. Já a ideia de Canudos como um hiato é recuperada no encerramento do livro. Nas palavras de Euclides: “Canudos tinha muito apropriadamente, em roda, uma cercadura de montanhas. Era um parêntesis; era um hiato. Era um vácuo. Não existia”. *Ibidem*, p. 538.

se propor caracterizar e delimitar o espaço do sertão como um prelúdio à análise e aos eventos da guerra que a sucede, Euclides reconhece a impossibilidade científica de apreender esse território que surge e, a despeito de variados esforços interpretativos, conserva-se ignoto.¹⁵²

A limitação científica se desdobra ainda na impossibilidade de um investimento pragmático em relação ao desenvolvimento do país. No artigo, *Ao longo de uma estrada*, publicado em *O Estado de São Paulo* em 1902, Euclides lamenta a dificuldade de locomoção dentro do país. Faltava à nação, nas suas palavras, “penetrabilidade”. Essa ausência de articulação entre as partes era resultado da própria geografia brasileira: “completando os inconvenientes de um aparelho litoral inteiriço, a sua estrutura geológica, matriz do facies topográfico – antemurais graníticas precipitando planaltos – impropria-o ainda mais ao domínio franco”.¹⁵³ Dessa forma, o Brasil representa uma “fatalidade geográfica”.¹⁵⁴ Se, em meados do século XIX, a paisagem exuberante era indício e garantia de um porvir glorioso, como atestavam observadores externos (Denis e Wolf) e internos (Alencar), na abertura do século XX, o espaço é índice e ilustração, segundo Euclides, das limitações civilizatórias.

A diferença também pode ser constatada quando se compara as imagens da natureza construídas no período. Em *Sonhos d'ouro*, a natureza era capaz, a partir do olhar ingênuo do personagem principal, de representar a si mesma. Em *Os sertões*, todavia, os esforços de observadores, quando voltados ao mesmo objetivo de apreender o espaço, parecem malograr. Ao considerar as imagens do fotógrafo Flávio de Barros, contratado pelo Exército para registrar o combate em Canudos, percebe-se que, de acordo com Brizuela, a paisagem sertaneja reproduz apenas desolação e morte.¹⁵⁵ Trata-se afinal de outro espaço: “não há nenhuma tentativa de embelezar ou maquiagem o território, e sim de expor sua nudez. Essas fotografias

¹⁵² A noção de mistério e desconhecimento também é atribuída a outro objeto caro a Euclides: a Amazônia. No *Preâmbulo* que redige ao livro de Alberto Rangel, o escritor fluminense assevera: “A terra ainda é misteriosa. O seu espaço é como o espaço de Milton: esconde-se em si mesmo. Anula-a a própria amplidão, a extinguir-se, decaindo por todos os lados, adscripta à fatalidade geométrica da curvatura terrestre, ou iludindo as vistas curiosas com o uniforme traçoeiro de seus aspectos imutáveis. Para vê-la deve renunciar-se ao propósito de descortiná-la.” CUNHA, Euclides da. *Obras completas*, op. cit., v. 1, p. 447. A referência a Milton não é ocasional: Euclides acalentou o projeto de escrever uma obra sobre a Amazônia que restou inacabada. O título original, depois abandonado, seria *Um paraíso Perdido*, em referência ao *Paradise Lost*, de 1674. VENTURA, Roberto. “Euclides da Cunha e a República”, op. cit., p. 287.

¹⁵³ CUNHA, Euclides da. *Obras completas*, op. cit., v. 1, p. 197.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 198.

¹⁵⁵ BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império*, op. cit., p. 155.

talvez devessem ser vistas como um desmascaramento do fascínio e da ilusão da paisagem”.¹⁵⁶ O mesmo parece ser válido para a abordagem de Euclides em relação ao espaço, na medida em que o escritor busca revelar a pobreza do território sertanejo.

Como sugerido no capítulo anterior, Alencar elabora um narrador ingênuo* e um personagem ingênuo a fim de expressar – por meio da plenitude da *cor local* – a beleza e a exuberância da paisagem nacional. É possível, igualmente, recuperar as propostas de Schiller sobre os modos poéticos para abordar a obra de cunho factual de Euclides e, assim, fazer sobressair, por um viés diverso, outra diferença em relação a Alencar. De acordo com a leitura de Szondi, o ingênuo*, de maneira dialógica, pressupõe a existência do modo sentimental e, mesmo reconhecendo a cisão, idealiza a natureza.¹⁵⁷ Ora, no caso de Euclides, a leitura dialógica não parece mais possível, pois os modos retomam a antítese que os caracterizava. O narrador de *Os sertões* identifica e reconhece a natureza exuberante e a *palheta* apropriada para pintá-la (modo ingênuo), mas além de não considerar este quadro como representativo do espaço nacional, não cogita buscar um território idealizado. A paisagem apresenta-se como rude e decaída, o que, creio, conduziria o sentimental Euclides a explicitar a distância entre o homem e o espaço natural, isto é, a cisão entre ambos. Além disso, mesmo os artifícios científicos que, supostamente, deveriam ser capazes de abarcar a paisagem, mostram-se vãos. Estes limites, o reconhecimento da perda e da impossibilidade de expressar a paisagem, parecem acentuar a sentimentalidade do narrador euclidiano. Eis a diferença, pois: enquanto o narrador ingênuo* de Alencar elabora um personagem ingênuo a fim de expressar a paisagem em todo seu esplendor – o que atesta a *cor local plena* –, o sentimental Euclides, ciente da fratura, reconhece a perda do espaço – o que inviabiliza a possibilidade de identificação e revela uma *cor local diversa*.

¹⁵⁶ BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império*, op. cit., p. 152.

¹⁵⁷ SZONDI, Peter. “Le naïf et le sentimental: sur la dialectique des concepts dans *De la poésie naïve et de La poésie sentimentale* de Schiller”. In: *Poésie et poétique de l’idealisme allemand*. Paris: Gallimard, 1991, pp. 75-84.

b) atuação militar: ficção geográfica

Não apenas as ciências físicas e humanas revelam-se inaptas, segundo Euclides, para apreender o espaço diverso. Igualmente a ciência da guerra parece incapaz de compreender ou explicar um conflito como aquele que teve lugar no sertão baiano. Cotejando as diferenças referentes à floresta e à caatinga no deslocamento e na atuação das tropas, o escritor assegura: “E ririam os sábios *feldmarechais* – guerreiros de cujas mãos caiu o *franquisque* heróico trocado pelo lápis calculista – se ouvissem a alguém que às caatingas pobres cabe função mais definida e grave que às grandes matas virgens”.¹⁵⁸ Euclides adverte, em seguida, que as florestas facilitam ou dificultam a atuação de ambas as tropas, isto é, não há favorecimento para nenhum dos oponentes. As caatingas, de modo diverso, beneficiam sempre o sertanejo:

Ao passo que as caatingas são um aliado incorruptível do sertanejo em revolta. Entram também de certo modo na luta. Armam-se para o combate; agridem. Trançam-se, impenetráveis, ante o forasteiro, mas abrem-se em trilhas multívias, para o matuto que ali nasceu e cresceu. [...]// As caatingas não o escondem apenas, amparam-no.¹⁵⁹

Se diante do observador científico, o espaço, indiferente aos esforços para desbravá-lo, permanece desconhecido, perante o lutador que o assalta, ele responde, investe contra o agressor obstaculizando os caminhos e resguardando o sertanejo. Por isso, a atuação militar também se encontra diante de um objeto intangível. O território torna-se um inimigo, um combatente. Euclides ratifica: “A natureza toda protege o sertanejo. Talha-o como Anteu, indomável. É um titã bronzeado fazendo vacilar a marcha dos exércitos”.¹⁶⁰ O território no qual habita o jagunço parece ser um adversário inclusive mais temível que o próprio sertanejo: “O que era preciso combater a todo transe e vencer não era o jagunço, era o deserto”.¹⁶¹ Nas palavras do escritor fluminense:

Era preciso liquidar a pendência antes dessa quadra perigosa, dispondo as coisas para um sítio real e firme determinando a rendição imediata. E vencido o inimigo

¹⁵⁸ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, op. cit., p. 277.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 277-278.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 281.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 486.

que podia ser vencido, recuar incontinenti ante o inimigo invencível e eterno – a terra desolada e estéril.¹⁶²

Espaço que, afinal, não se permite elucidar. Se os sábios e cientistas já haviam malogrado na tarefa, o mesmo parece acontecer com os soldados republicanos. Mais do que simplesmente uma *terra ignota*, o sertão baiano é um território “estrangeiro”:

Os novos expedicionários ao atingirem-no [o sertão] perceberam esta transição violenta. Discordância absoluta e radical entre as cidades da costa e as malocas de telha do interior, que desequilibra tanto o ritmo de nosso desenvolvimento evolutivo e perturba deploravelmente a unidade nacional. *Viam-se em terra estranha. Outros hábitos. Outros quadros. Outra gente. Outra língua mesmo, articulada em gíria original e pinturesca. Invadia-os o sentimento exato de seguirem para uma guerra externa. Sentiam-se fora do Brasil. A separação social completa dilatava a distância geográfica; criava a sensação nostálgica de longo afastamento da pátria.*¹⁶³

Enquanto para a inaptidão científica, Euclides havia justaposto a expressão *Terra ignota*, para a impossibilidade de atuação militar, o escritor formula outra construção: o território desconhecido agora assume, diante das tropas republicanas, o caráter de uma *ficção geográfica*. Cito-o: “O que ia fazer-se era o que haviam feito as tropas anteriores – uma invasão – em território estrangeiro. Tudo aquilo era uma ficção geográfica”.¹⁶⁴

Da *Terra ignota* à *ficção geográfica*, o espaço em *Os sertões* se mostra contrário às tentativas, sejam científicas, sejam militares, de apreensão. Essa impossibilidade, perceptível na obra maior de Euclides, será, depois, recuperada no discurso de ingresso do escritor na ABL. Assim, embora a produção euclidiana esteja dotada de um *princípio cartográfico*, é necessário reconhecer que o espaço surge, muitas vezes, como um obstáculo que dificulta a delimitação da paisagem da nação. O escritor fluminense sintetiza em *Os sertões*: “De sorte que sempre evitado, aquele sertão, até hoje desconhecido ainda o será por muito tempo”.¹⁶⁵

¹⁶² CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 488.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 496, grifos meus.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 497. Luciana Murari emprega a expressão como título de sua obra, cujo objetivo é investigar a dimensão científica da obra euclidiana e apontar as fontes e os diálogos possíveis entre Euclides e seus contemporâneos. De qualquer forma, a noção de *ficção* é utilizada, informa a pesquisadora, como burla, engodo, na medida em que faltava ao Brasil, ainda, a unidade necessária. MURARI, Luciana. *Ficção geográfica*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁵ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 109.

5.2

Limites temporais: os passados de um presente

a) o tempo imóvel da geografia

Como antecipado, não apenas o espaço revela-se infenso ao conhecimento; também as dimensões temporais surgem imprecisas e diversas. Tais inexatidões temporais – que afastam a *cor local* euclidiana do emprego do recurso narrativo tal como desenvolvido por Alencar – surgem, inicialmente, na tentativa de abordagem da paisagem. Ao percorrê-la, o viajante:

Calca, de fato, estrada três vezes secular, histórica vereda por onde avançavam os rudes sertanistas nas suas excursões para o interior. // Não a alteraram nunca. // Não a variou, mais tarde a civilização, justapondo aos rastros do bandeirante os trilhos de uma via férrea.¹⁶⁶

O trajeto percorrido pelos sertanistas permanece idêntico mesmo após o advento da civilização e a sobreposição dos trilhos. O espaço queda inalterado a despeito da força civilizacional que deveria tudo alterar ou tudo racionalizar. A imobilidade das veredas permitiria, aliás, que antigos viajantes e exploradores percorressem caminhos remotos, como na capital da Bahia. Segundo o engenheiro:

A velha capital com o seu aspecto antigo, alteada sobre a montanha, em que embateram por tanto tempo as chusmas dos “varredores do mar”, batavos e normandos; conservando a despeito do tempo, as linhas tradicionais da antiga metrópole do Oceano; erecta para a defesa, com os seus velhos fortes disjuntidos, esparsos pelas eminências, acrópoles desmanteladas, canhoneiras abertas para o mar; com as suas ladeiras a prumo, envesgando pela montanha *segundo o mesmo traçado das trincheiras de taipa de Tomé de Sousa; e com as suas ruas estreitas e embaralhadas pelas quais passaria hoje Fernão Cardim ou Gabriel Soares sem notar diferenças sensíveis* – aparecia-lhes como uma ampliação da tapera sertaneja.¹⁶⁷

Dessa forma, combatentes da República do final do século XIX podem perfazer os trajetos já calcados por exploradores e viajantes dos séculos XVII e XVIII. Não se percebe, pois, alteração no espaço através da passagem do tempo. Enquanto Alencar procurava, como visto, acompanhar as breves modificações da paisagem carioca, aqui, tanto o lutador, quanto o sábio, identificam a inércia ao se

¹⁶⁶ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, op. cit., p. 98.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 379-380, grifos meus.

depararem com uma paisagem que sempre se repete. Euclides constata: “E sobre tudo aquilo uma monotonia acabrunhadora... A sucessão invariável das mesmas cenas no mesmo cenário pobre, despontando às mesmas horas com a mesma forma, davam aos lutadores exaustos a impressão indefinível de uma imobilidade no tempo”.¹⁶⁸ Euclides reafirma, constantemente, a dificuldade ou a incongruência na captura desse tempo hirto. A imobilidade é causa, precisamente, dessa impossibilidade:

E avançando célere, sobretudo nos trechos em que se sucedem pequenas ondulações todas da mesma forma e do mesmo módulo dispostas, o viajante mais rápido tem a sensação da imobilidade. Patenteiam-se-lhe, uniformes, os mesmos quadros, num horizonte invariável que se afasta à medida que ele avança.¹⁶⁹

O objetivo, ou o horizonte, surge virtualmente inatingível. Se a paralisia do objeto poderia, talvez, representar um benefício ao pesquisador que se propõe a devassar a região e investigar o tempo, no sertão isso não ocorre. Trata-se da situação inversa. Como se apenas o movimento fosse passível de apreensão, a paralisia produz apenas exaustão e desconcerto.¹⁷⁰ A travessia das veredas sertanejas é mais exaustiva do que aquela de uma estepe nua. Na estepe, ao menos, o viajante tem o desafogo de um horizonte largo e a perspectiva das planuras francas.¹⁷¹

¹⁶⁸ CUNHA, Euclides da. *Os sertões, op. cit.*, p. 436. A noção de imobilidade ainda é mencionada em outras oportunidades. Cf.: *Ibidem*, pp. 312 e 342. E também aparece no *Diário de uma expedição*: “A terra realiza a sua rotação eterna, os dias sucedem-se astronomicamente, mas não mudam aqui. Parece que é o mesmo dia que se desdobra sobre nós – indefinido e sem horas – interrompido apenas pelas noites ardentes e tristes”. CUNHA, Euclides da. *Obra completa, op. cit.*, v. 2, p. 541. E essa invariabilidade temporal ajuda a explicar a atração de Euclides pela fotografia: “É nesse sentido que o interesse de Euclides pela fotografia não deve nos surpreender de modo algum. Não só porque a temporalidade da fotografia é sempre o ‘tempo dobrado’ da ruína, ou a imagem da história como ruínas, mas também porque talvez seja a mais perfeita imagem da imobilidade”. BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império, op. cit.*, p. 177.

¹⁶⁹ CUNHA, Euclides da. *Os sertões, op. cit.*, pp. 99-100.

¹⁷⁰ A Amazônia, que também se tornou objeto de Euclides, oferece uma ilustração invertida da mesma situação. Lá, ao contrário do que sugere Murari, é a mobilidade excessiva que impede a apreensão do observador. MURARI, Luciana. *Ficção geográfica, op. cit.*, p. 93. O resultado, em ambos os casos, parecer ser o mesmo: o desconhecimento. No entanto, se nos estudos sobre o sertão esse resultado é consequência da inação, no caso amazônico é a velocidade que impede qualquer conclusão. Conforme sugere Euclides, no preâmbulo ao livro de Rangel: “E, ainda sob o aspecto secamente topográfico, não há de fixá-la em linhas definitivas. De seis em seis meses, cada enchente, que passa, é uma esponja molhada sobre um desenho mal feito: apaga, modifica, ou transforma, os traços mais salientes e firmes, como se no quadro de suas planuras desmedidas andasse o pincel reequieto de um sobre-humano artista incontentável...”. CUNHA, Euclides da. *Obra completa, op. cit.*, pp. 449.

¹⁷¹ CUNHA, Euclides da. *Os sertões, op. cit.*, p. 118.

Não obstante, como explicar esse estranho fenômeno? Por que a imobilidade da paisagem se revela um obstáculo? Euclides parece sugerir uma resposta ao comentar o desenvolvimento da flora característica do sertão. No tempo diverso de Canudos, a evolução não acarreta diferenças, mas similitude. O escritor assevera:

Embora esta [a flora] não tenha as espécies reduzidas dos desertos [...] e se afigure farta de vegetais distintos, as suas árvores, vistas em conjunto, semelham uma só família de poucos gêneros, quase reduzida a uma espécie invariável, divergindo apenas no tamanho, tendo todas a mesma conformação, a mesma aparência de vegetais morrendo, quase sem troncos, em esgalhos logo ao irromper do chão. É que por um efeito explicável de adaptação às condições estreitas do meio ingrato, evoluindo penosamente em círculos estreitos, aquelas mesmas que tanto se diversificam nas matas ali se talham por um molde único.¹⁷²

O observador, acostumado a classificar a partir do contraste, depara-se apenas com a igualdade. Dessa maneira, nem o tempo, nem os objetos podem ser medidos ou apreendidos. Luciana Murari destaca a importância desse esteio cronológico na reflexão de Euclides:

Um dos elementos mais significativos da visão de mundo de Euclides da Cunha é a utilização de categorias temporais para conotar desníveis sociais e culturais, o que está relacionado a uma perspectiva evolucionista na qual as diferenças entre os variados espaços e sociedades são remetidas a descompassos temporais, e portanto à sua localização numa escala evolutiva que tem a civilização por ápice.¹⁷³

A despeito dessa lógica que se estrutura pela cronologia, na obra euclidiana, o que se evidencia é, por vezes, a imprecisão temporal decorrente da multiplicidade de estratos e camadas que coabitam um mesmo espaço. Acredito que também os eventos – quando submetidos ao crivo temporal – revelam-se contrários à abordagem científica ou histórica do autor.

¹⁷² CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 119. Assim, enquanto o deserto e a paisagem seca afastam a vista do observador, a flora exuberante o atrai. Ao descrever o desabrochar das flores no período de chuvas, Euclides assevera que elas “atraem melhor o olhar, são a nota mais feliz do cenário deslumbrante”. *Ibidem*, p. 127.

¹⁷³ MURARI, Luciana. *Ficção geográfica*, *op. cit.*, p. 50.

b) os tempos variados dos homens

Com o intuito de delimitar fatos e situações, Euclides multiplica as comparações e os paralelos com outros momentos e tempos históricos. A vaquejada sertaneja, por exemplo, pode ser aproximada de uma “corrida de tártaros”,¹⁷⁴ enquanto a povoação de Canudos lembraria uma “Tróia de taipa dos jagunços”.¹⁷⁵ O povoamento disperso e caótico parece acumular diferentes cronologias e inúmeras temporalidades. Uma evidência disso seria o fato de que as vivendas, mesmo aquelas de edificação recente, despontavam com um aspecto já envelhecido. Segundo Euclides:

A *urbs* monstruosa, de barro, definia bem a *civitas* sinistra do erro. O povoado novo surgia, dentro de algumas semanas, já feito ruínas. Nascia velho. Visto de longe, desdobrado pelos cômodos, atulhando as canhadas, cobrindo área enorme, truncado nas quebradas, revolto nos pendores – tinha o aspecto perfeito de uma cidade cujo solo houvesse sido sacudido e brutalmente dobrado por um terremoto.¹⁷⁶

Enquanto a vegetação opõe-se à apreensão porque tende à semelhança, ao molde único, as construções sertanejas, de modo oposto, acumulam tempos vários, somam diferenças. Para tentar assimilar esse conjunto desordenado de habitações, o pesquisador investe em paralelos, ainda que reconheça a incompletude dessas comparações:

Feitas de pau-a-pique e divididas em três compartimentos minúsculos, *as casas eram paródia grosseira da antiga morada romana* [...]. Cobertas de camadas espessas de vinte centímetros, de barro, sobre ramos de icó, *lembravam as choupanas dos gauleses de César. Traíam a fase transitória entre a caverna primitiva e a casa*. Se as edificações em suas modalidades evolutivas objetivavam a personalidade humana, o casebre de teto de argila dos jagunços equiparado ao *wigman* dos *peles-vermelhas* sugeria paralelo deplorável.¹⁷⁷

Embora imprecisos, os símiles parecem o melhor instrumento para tentar capturar esse estranho objeto representado pelo sertanejo. A morada característica

¹⁷⁴ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 188.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 169. Bernucci destaca a importância dos símiles e metáforas empregadas por Euclides como estratégia narrativa em *Os sertões*: BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos*, *op. cit.*, pp. 25-38.

¹⁷⁶ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, pp. 232-233. A noção é retomada adiante: *Ibidem*, p. 290.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 233, grifos meus. Mais adiante, Euclides arremata: “Canudos estereotipava a *facies* dúbio dos primeiros agrupamentos bárbaros”. *Ibidem*, p. 237.

de Canudos remete, simultaneamente, ao período romano, à pré-história e ainda à ocupação indígena. Tempos variados, enfim, que se sobrepõem na tentativa de delimitar o período peculiar da ocupação sertaneja.

Mesmo a religião professada pelos habitantes de Canudos revela-se indistinta, carregada de diferentes cultos e seitas, composta, portanto, por temporalidades várias. O escritor fluminense é, nesse aspecto, preciso ao definir a fé sertaneja como uma “mestiçagem de crenças”.¹⁷⁸ Euclides tenta sintetizar o sincretismo temporal-religioso em voga: “Está na fase religiosa de um monoteísmo incompreendido, eivado de misticismo extravagante, em que se rebate o fetichismo do índio e do africano”.¹⁷⁹ E acrescenta:

*Imóvel o tempo sobre a rústica sociedade sertaneja, despeada do movimento geral da evolução humana, ela respira ainda na mesma atmosfera moral dos iluminados que encalçavam, doudos, o Miguelinho ou o Bandarra. Nem lhe falta, para completar o símile, o misticismo político do sebastianismo. Extinto em Portugal, ele persiste todo, hoje, de modo singularmente impressionador, nos sertões do Norte.*¹⁸⁰

Não poderia ser diferente na medida em que o principal responsável pela conformação e divulgação dessa fé mestiça, é, igualmente, um “ser atávico”.¹⁸¹ A fim de tentar compreender Antônio Conselheiro, Euclides afirma ser possível se alicerçar em diferentes tipos de conhecimentos:

*Evitada a intrusão indispensável de um médico, um antropologista encontrá-lo-ia normal, marcando logicamente certo nível da mentalidade humana, recuando no tempo, fixando uma fase remota da evolução. O que o primeiro caracterizaria como caso franco de delírio sistematizado, na fase persecutória ou de grandezas, o segundo indicaria como fenômeno de incompatibilidade com as exigências superiores da civilização – um anacronismo palmar, a revivescência de atributos psíquicos remotíssimos.*¹⁸²

A possível divergência entre perspectivas alternativas, do médico ou do antropologista, produz, todavia, uma convergência no diagnóstico: Conselheiro encontra-se alheio ao tempo presente, carrega em si tempos diversos, constitui, enfim, um anacronismo. No entanto, essa *inadequação temporal* só é perceptível quando o líder religioso é confrontado com uma temporalidade corrente, isto é,

¹⁷⁸ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, op. cit., p. 199.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 198.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 200, grifo meu.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 207.

¹⁸² *Ibidem*, pp. 207-208, grifos meus.

com o próprio período de Euclides. Somente através do cotejo entre duas temporalidades distintas, seria possível distinguir o caráter sincrônico daquilo que, de outra forma, poderia ser caracterizado como anacrônico. Se o engenheiro se vale, pois, de uma lógica evolutiva do tempo, ele concebe-se como inserido no tempo da civilização, lembra Murari.¹⁸³ O próprio Euclides reconhece essa operação. Afinal, Conselheiro, quando entrevistado a partir de seu meio, não revelaria nenhum descompasso temporal. Pelo contrário, o escritor sugere que o líder religioso dos sertanejos encontrou, no ambiente que o circundava, o espaço ideal para a elaboração e divulgação de suas crenças:

Paranóico indiferente, este dizer, talvez, mesmo não lhe possa ser ajustado, inteiro. A regressão ideativa que patenteou, caracterizando-lhe o temperamento vesânico, é, certo, um caso notável de degenerescência intelectual, mas não isolou – incompreendido, desequilibrado, retrógrado, rebelde, – no meio em que agiu.// Ao contrário, este fortaleceu-o.¹⁸⁴

Conselheiro, assim, encarna uma religiosidade múltipla e variada do ponto de vista temporal, adequada ao tempo impreciso de Canudos.¹⁸⁵ Reunia em si inúmeras camadas temporais da experiência religiosa. Para Euclides: “A exemplo de seus comparsas do passado, Antônio Conselheiro era um pietista ansiando pelo reino de Deus, prometido, delongando sempre e, ao cabo, de todo esquecido pela Igreja ortodoxa do século II”.¹⁸⁶ O líder sertanejo, um homem do final do século XIX, pode ser equiparado, pois, *aos comparsas do passado*. Esse exercício permite a Euclides afirmar sem hesitações que “a história repete-se”.¹⁸⁷ E, na

¹⁸³ MURARI, Luciana. *Ficção geográfica, op. cit.*, p. 104.

¹⁸⁴ CUNHA, Euclides da. *Os sertões, op. cit.*, p. 208.

¹⁸⁵ Murari demonstra como a obra de Euclides, marcada por pares de oposição, elabora, nesse caso, também um antagonismo entre Conselheiro e Moreira César: “Enquanto a representação de Antônio Conselheiro construída por Euclides da Cunha caminha no sentido de dissolver a ideia da loucura individual e atribuir a ela significado, coerência e relevância na comunidade em que surgiu, a personificação de Moreira César trabalha a noção de loucura de forma oposta: o desequilíbrio individual é agravado quando colocado em contato com uma forma coletiva de insanidade”. MURARI, Luciana. *Ficção geográfica, op. cit.*, p. 185.

¹⁸⁶ CUNHA, Euclides da. *Os sertões, op. cit.*, p. 224. Euclides compara a fé sertaneja com diferentes cultos e seitas, além de afirmar que o culto aproximava-se do cristianismo primitivo, inspirado também pelo judaísmo. *Ibidem*, p. 224.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 208. A noção de circularidade é expressa, igualmente, em outro momento de *Os sertões*. Ao abordar o trajeto dos soldados em Monte Santo, Euclides comenta a repetição do evento: “É natural que seja Monte Santo, desde muito, uma paragem remansada, predileta aos que se aventuram naquele sertão bravio. Não surgia pela primeira vez na história”. *Ibidem*, p. 288. E se a história pode ser repetida, ela também pode ser invertida. Ao recordar o acúmulo de informações desencontradas e verdadeiras sobre o desenrolar da guerra, Euclides assevera: “Olhava-se para a

medida em que o desenvolvimento perfaz uma corrida civilizatória, o sertanejo está num passo anterior, encontra-se “atrasado”. É novamente a religião professada pelos habitantes de Canudos que permite atestar: “o retrógrado do sertão reproduz o *facies* dos místicos do passado. Considerando-o, sente-se o efeito maravilhoso de uma perspectiva através dos séculos...”. Euclides, enfim, pode arrematar acerca do sertanejo: “*Está fora do nosso tempo*”.¹⁸⁸

c) o embate temporal

A religião, o povoamento de Canudos, o líder Conselheiro e os sertanejos, todos a seu modo, encontram-se desconectados do tempo da República, isto é, do período da civilização. Não obstante, Euclides parece sugerir que até mesmo os produtos dessa temporalidade civilizada passam, a partir do contato com esse tempo ignoto, a sofrer uma desestabilização. Dessa forma, também as ações republicanas podem ser concebidas a partir de paralelos que as aproximam de outras temporalidades. Uma ilustração disso ocorre quando os atos heróicos dos soldados passam a se assemelhar à heroicidade característica da cidade antiga, enquanto os rebeldes, por sua vez, encarnariam os “místicos lidadores da média idade”.¹⁸⁹ Zilly assevera que a riqueza das imagens elaboradas em *Os sertões* são resultado das referências a cenas antigas, muitas de cunho religioso; construções “quase arquetípicas”.¹⁹⁰ Euclides aprofunda o paralelo temporal entre soldados antigos e modernos:

A luta pela República, e contra os seus imaginários inimigos, era uma cruzada. Os modernos templários, se não envergavam a armadura debaixo do hábito e não levavam a cruz aberta nos copos da espada, combatiam com a mesma fé inamalgável. Os que daquele modo se abatiam à entrada de Canudos tinham todos, sem excetuar um único, colgada ao peito esquerdo, em medalhas de bronze, a efígie do Marechal Floriano Peixoto e, morrendo, saudavam a sua memória – com o mesmo entusiasmo delirante, com a mesma dedicação incoercível e com a mesma aberração fanática, com que os jagunços bradavam pelo Bom Jesus misericordioso e milagreiro...¹⁹¹

História através de uma ocular invertida: o bronco Pajeú emergia com o *facies* dominador de Chatelineau. João Abade era um Charrete de chapéu de couro”. *Ibidem*, p. 461.

¹⁸⁸ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, pp. 221-222, grifo meu.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 454.

¹⁹⁰ ZILLY, Berthold. “A guerra como painel e espetáculo”, *op.cit.*, s/p.

¹⁹¹ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, pp. 454-455.

A guerra de Canudos, dessa perspectiva, era também uma disputa entre temporalidades: ao tempo supostamente coeso da República e da civilização, se opunha o tempo diverso e variado do sertanejo, suas crenças e moradias.¹⁹² Euclides explicita essa campanha temporal, no momento em que uma criança é aprisionada pelas tropas oficiais:

Decididamente era indispensável que a campanha de Canudos tivesse um objetivo superior à função estúpida e bem pouco gloriosa de destruir um povoado dos sertões. [...]. Toda aquela campanha seria um crime inútil e bárbaro, se não se aproveitasse os caminhos abertos à artilharia para uma propaganda tenaz, contínua e persistente, *visando trazer para o nosso tempo e incorporar à nossa existência aqueles rudes compatriotas retardatários.*¹⁹³

Os sertanejos são compatriotas, contudo, não pertencem à nacionalidade atual. Encontram-se em outro tempo. Por isso, o único escopo da campanha de Canudos deveria ser recuperar esse compatriota disperso. No entanto, mesmo vencida a guerra, esse objetivo jamais foi alcançado.¹⁹⁴ O embate entre um tempo coeso, da República, e um tempo difuso e variado, do sertanejo, parece resultar, ao contrário, na desorganização do primeiro e no triunfo do segundo. Euclides já havia alertado para a oportunidade que o conflito propiciava:

Canudos era uma tapera miserável, fora dos nossos mapas, perdida no deserto, aparecendo, indecifrável, como uma página truncada e sem número das nossas tradições. [...]// Sob tal aspecto era, antes de tudo, um ensinamento e poderia ter despertado uma grande curiosidade. A mesma curiosidade do arqueólogo ao

¹⁹² Na conferência *Castro Alves e seu tempo*, proferida em 1907, Euclides reconhece o conflito de Canudos como uma batalha temporal: “Destarte, sem o mesmo tirocínio secular, prendemo-nos à rota de outras gentes mais experimentadas; e sofremos para logo as consequências da temeridade. Sem uma idade antiga, nem média, fomos compartilhar as primícias da idade moderna; o efeito foi que as nossas idade antiga, média e moderna, confundiram-se, interserindo-se dentro das mesmas datas. Há um livro, que é simples historiúncula desse drama obscuro. A luta de 1897, nos sertões baianos, a despeito de sua data recente, foi um refluxo do passado; o choque da nossa pré-história e da nossa modernidade; uma sociedade a abrir-se nas linhas de menor resistência, e mostrando, em plena luz, as suas camadas profundas, irrompendo devastadoramente, a exemplo das massas candentes de diábase que irrompem e se derramam por vezes sobre os terrenos modernos, extinguindo a vida e incinerando os primores da flora exuberante”. CUNHA, Euclides da. *Obra completa, op. cit.*, v. 1, pp. 424-425.

¹⁹³ CUNHA, Euclides da. *Os sertões, op. cit.*, p. 499, grifos meus.

¹⁹⁴ Essa postura assimilativa se assemelha, por exemplo, àquela desenvolvida por Gonçalves Dias acerca dos indígenas – notadamente os tupis. Segundo Turin: “Os tupis, enquanto decaídos, haviam esquecido os valores de sua condição original, mas não haviam, contudo, caído ao ponto de tornar irreversível seu processo de decadência. Sua inclusão na civilização cristã, portanto, tornava-se viável e justificada, legitimando a ação catequética”. TURIN, Rodrigo. *Tempos cruzados: escrita etnográfica e tempo histórico no Brasil oitocentista*. Tese de Doutorado em história. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, p. 100.

deparar as palafitas de uma aldeia lacustre, junto a uma cidade industrial da Suíça...¹⁹⁵

Entretanto, o tempo da civilização, esse momento orgulhoso de si mesmo, não foi capaz de aprender com o tempo desconexo do compatriota retrógrado. Euclides prossegue: “aquele afloramento originalíssimo do passado, patenteando todas as falhas da nossa evolução, era um belo ensejo para estudarmos-las, corrigirmos-las ou anularmos-las. Não entendemos a lição eloqüente”.¹⁹⁶ A República não foi capaz, pois, de resgatar para o seu próprio tempo essa temporalidade ignota. O desfecho parece ter sido o resultado inverso: o tempo republicano, após contatar ou chocar-se com o sertão, enfrenta uma desorganização de sua própria estrutura. Trata-se da perda de referências mencionada por Murari. Para afirmar de outro modo: o presente, ao entrar em contato com o acúmulo de passados, sofre um retrocesso. No encerramento do conflito, por exemplo, Euclides aponta:

Ademais, não havia temer-se o juízo tremendo do futuro.// A História não iria até ali. [...]// Realizava-se um recuo prodigioso no tempo; um resvalar estonteador por alguns séculos abaixo.¹⁹⁷

O relato dos acontecimentos de Canudos, embora recuperasse um evento contemporâneo, expressava um tempo outro, uma temporalidade distinta que marcava, enfim, um refluxo. Este tempo diverso não pode ser delimitado na história, porque essa forma de conhecimento se mostra incapaz de apreender o evento. Aliás, a inaptidão científica se expressa também nas críticas feitas por Euclides acerca do embate. Afinal, tratava-se, em princípio, de um conflito entre o Estado civilizado e a barbárie rebelde. A citação já havia sido formulada antes por Euclides, e de maneira ainda mais enfática:

Insistamos sobre esta verdade: a guerra de Canudos foi um refluxo em nossa história. Tivemos, inopinadamente, ressurreta e em armas em nossa frente, uma sociedade velha, uma sociedade morta, galvanizada por um doudo. Não a conhecemos. Não podíamos conhecê-la.¹⁹⁸

¹⁹⁵ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, op. cit., pp. 374-375.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 375.

¹⁹⁷ *Ibidem*, pp. 537-538.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 248. A noção de *refluxo* é importante para a compreensão da obra de Euclides. Ela aparece, por exemplo, na *Nota preliminar: Ibidem*, p. 86. Seu sentido aí é expressamente depreciativo, na medida em que se vincula à denúncia do crime. O termo, contudo, já havia sido empregado no *Diário de uma expedição*, escrito por Euclides durante o período em que visitou

Este desconhecimento, a inoperância diante de um evento de tamanho porte, permitiu o ressurgimento de manifestações que pareciam superadas. Reaparecem, no encerramento do século XIX, épocas múltiplas, supostamente ultrapassadas, mas que, devido à complexidade que impunham à compreensão coetânea, são capazes de recobrar existência:

A animalidade primitiva, lentamente expungida pela civilização, ressurgiu, inteiriça. Desforrava-se afinal. Encontrou nas mãos ao invés do machado de diorito e do arpão de osso, a espada e a carabina. Mas a faca lembrava-lhe melhor o antigo punhal de sílex lascado. Vibrou-a. Nada tinha a temer. Nem mesmo o juízo remoto do futuro.¹⁹⁹

O que se evidencia é que o presente parece se tornar passado, na medida em que os republicanos retrocederam, assumindo o antigo aspecto dos homens das cavernas. O conflito foi capaz de atrair toda a civilização para o pretérito. O passado é, segundo Euclides, reeditado: os soldados, ao combaterem os jagunços, atuam como os bandeirantes do passado.²⁰⁰ Bernucci assevera, ademais, que o escritor fluminense compreendia a civilização como um estágio dotado de benefícios sociais e econômicos, mas que poderia contemplar também malefícios culturais.²⁰¹ A civilização não pressupõe – ao menos não exclusivamente – um tempo idealizado. Como se o tempo sertanejo se inserisse no tempo presente, ou como se este fosse absorvido por aquele. Murari percebe, contudo, que esses deslocamentos no tempo não são simétricos. Euclides emprega a noção de *atavismo* para caracterizar tanto o sertão quanto o litoral. No entanto, no primeiro caso, o retrocesso é um processo coerente, enquanto no tempo da civilização, o

Canudos. É possível identificar uma diferença importante entre os dois momentos: nessa primeira ocasião, o refluxo é visto de maneira positiva, porque caracteriza a reunião de diferentes tipos nacionais que se unem com um objetivo afim que é eliminar a ameaça rebelde. Nas suas palavras: “Parece um refluxo prodigioso da nossa história. Depois de longamente afastados, todos os elementos da nossa nacionalidade voltam bruscamente ao ponto de onde irradiaram, tendendo irresistivelmente para um entrelaçamento belíssimo”. CUNHA, Euclides. *Obra completa, op. cit.*, v. 2, p. 506. E completa: “Daí a significação superior de uma luta que tem nesta hora a vantagem de congregar os elementos são da nossa terra e determinar um largo movimento nacional tonificante e forte”. *Ibidem*, p. 507.

¹⁹⁹ CUNHA, Euclides da. *Os sertões, op. cit.*, p. 538. A imagem da arma de sílex já havia sido utilizada por Euclides em *Os sertões*. Recupero-a: “Era o tipo completo de lutador primitivo – ingênuo, feroz, destemeroso – simples e mau, brutal e infantil, valente por instinto, herói sem o saber – um belo caso de retroatividade atávica, forma retardatária de troglodita sanhudo apurando-se ali com o mesmo arrojo com que nas velhas idades, vibrava o machado de sílex à porta das cavernas...”. *Ibidem*, p. 311. A diferença, importante afinal, é que o instrumento antes havia sido associado, como se percebe, ao lutador sertanejo, mais especificamente a Pajeú.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 249.

²⁰¹ BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos, op. cit.*, p. 44.

refluxo contrasta com as instituições que deveriam ser resguardadas.²⁰² Por isso, os atos dos soldados são atos de heroicidade antiga. E por isso, também, a guerra que provocou apenas perdas e não trouxe nenhum resultado construtivo foi capaz de reeditar manifestações de selvageria antigas no seio da civilização moderna.²⁰³ Eis, para Euclides, o refluxo na história.

5.3

As imprecisões na delimitação da nacionalidade

Se o tempo e o espaço são inapreensíveis, a busca pela identificação de uma nacionalidade também se revela uma tarefa difícil. Euclides concebia os fenômenos geográficos como parte fundamental do desenvolvimento histórico. E essa percepção é válida igualmente para refletir acerca da constituição dos Estados nacionais e da nacionalidade, informa Murari.²⁰⁴ Assim, a imprecisão e a diversidade dos vetores tempo-espaciais inviabilizaria a delimitação do tipo humano característico do país. Euclides, contudo, não se furtou à tarefa implícita à *cor local* de tentar identificar o indivíduo caracteristicamente nacional. Em relação ao sertanejo, por exemplo, Bernucci nota que o escritor fluminense procurou compreendê-lo a partir de intensificações e modulações – o que atesta a dificuldade do empreendimento:

Na escala das modulações da mimese, onde havia que pintá-lo pior, igual ou melhor do que realmente era, Euclides reteve sempre os pontos extremos. Não

²⁰² MURARI, Luciana. *Ficção geográfica, op. cit.*, p. 186. Outro exemplo de atavismo seria Guilherme II que, igualmente, ao recuperar características de tempos remotos fez retroceder a Alemanha do início do século XX. Euclides arremata: “É um *revenant*; e este evadido do passado ao mesmo passo que se isola na Alemanha, vai isolando a Alemanha do convívio das nações”. CUNHA, Euclides da. *Obra completa, op. cit.*, v. 1, p. 112. A caracterização de Guilherme II como um ser atávico ou como *revenant* é retomada em outro artigo: “Há quem descubra naquela figura algo de medieval. É, de fato, um *revenant*”. *Ibidem*, p. 116.

²⁰³ Segundo Euclides: “A força portentosa da hereditariedade, aqui, como em toda a parte e em todos os tempos, arrasta para os meios mais adiantados – enlavados e encobertos de tênue verniz de cultura – *trogloditas completos*. Se o curso normal da civilização em geral os contém, e os domina, e os manietta, e os inutiliza, e a pouco e pouco os destrói, recalcando-os na penumbra de uma existência inútil, [...] sempre que um abalo profundo lhes afrouxa em torno a coesão das leis, eles surgem e invadem escandalosamente a História”. CUNHA, Euclides da. *Os sertões, op. cit.*, p. 374, grifo meu. O aspecto fundamental é que esse excerto refere-se às reações, inclusive violentas, contra jornais monarquistas após novo revés das tropas republicanas em Canudos. Ou seja, os *trogloditas completos* citados pelo escritor fluminense são parte não da sociedade sertaneja, mas da sociedade civilizada.

²⁰⁴ MURARI, Luciana. *Ficção geográfica, op. cit.*, p. 66.

havia uma única maneira de observá-lo, mas pelo menos duas, a positiva e a negativa, o verso e o reverso, o dentro e o fora.²⁰⁵

Este obstáculo também foi identificado pelo próprio intérprete, como se percebe na abertura da parte de *Os sertões* dedicada ao homem. Nas suas palavras: “Adstrita às influências que mutuam, em graus variáveis, três elementos étnicos, a gênese das raças mestiças do Brasil é um problema que por muito tempo ainda desafiará o esforço dos melhores espíritos”.²⁰⁶ Os três elementos mencionados, isto é, o branco, o negro e o indígena, receberam investimentos científicos e teóricos em graus variados. Para Euclides, o elemento branco e o indígena haviam sido já devidamente estudados. O negro, contudo, somente começara a ser investigado, na virada para o século XX, a partir dos estudos de Nina Rodrigues. No entanto, as pesquisas não devem apenas perscrutar os tipos de modo individual, mas abordar as relações recíprocas entre eles e o espaço no qual se inserem. O escritor sintetiza: “Escrevemos todas as variáveis de uma fórmula intrincada, traduzindo sério problema; mas não desvendamos todas as incógnitas”.²⁰⁷

Se existente, a raça especificamente brasileira seria resultado de contatos variados e de desenvolvimentos múltiplos: “O brasileiro, tipo abstrato que se procura, mesmo no caso favorável acima firmado, só pode surgir de um entrelaçamento consideravelmente complexo”.²⁰⁸ O tipo, ainda que abstrato, seria representado pelo pardo, resultado do cruzamento do mulato, do curiboca e do cafuz. Entretanto, considerando as variáveis de climas diferentes e a incorporação de povos adventícios, mesmo essa abstração parece se revelar equivocada. O próprio escritor fluminense arremata: “vê-se bem que a realidade daquela formação é altamente duvidosa, senão absurda”.²⁰⁹ Por isso, o pesquisador condena as tentativas recentes que trataram dessa temática.

a despeito da grave influência destas [capacidades étnicas], e não a negamos, elas [as pesquisas dos antropólogos brasileiros] foram entre nós levadas ao exagero, determinando a irrupção de uma meia-ciência difundida num extravagar de fantasias, sobre ousadas, estéreis. Há como que um excesso de subjetivismo no

²⁰⁵ BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos*, op. cit., p. 87.

²⁰⁶ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, op. cit., p. 141.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 142.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 143.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 144.

ânimo dos que entre nós, nos últimos tempos, cogitam de cousas tão sérias, com uma volubilidade algo escandalosa, atentas as proporções do assunto.²¹⁰

Para Euclides, seria possível explicar os motivos desses constantes equívocos. Eles são resultado da ideia de que há apenas um tipo étnico. Não obstante, trata-se de um engodo, na medida em que os componentes étnicos são, ao contrário, múltiplos. O intérprete advoga, então, nos seus parágrafos de frases isoladas, o fracasso da investigação pelo tipo nacional:

Não temos unidade de raça.// Não a teremos, talvez, nunca.// Predestinamo-nos à formação de uma raça histórica em futuro remoto, se o permitir dilatado tempo de vida nacional autônoma.²¹¹

O excerto é significativo. Como se percebe, a possibilidade de desenvolvimento de uma raça só poderia se concretizar ulteriormente. O malogro da empresa parece ser apenas contemporâneo. Afinal, naquele momento, o sertanejo não parece capaz ainda de representar a nacionalidade, como assegura o intérprete: “Não há um tipo antropológico brasileiro”.²¹² O jagunço é definido como uma sub-raça, mas, devido ao isolamento a que foi submetido, caracteriza-se como um “mestiço bem definido, completo”.²¹³ O habitante dessa região não pode ser parte do caráter nacional, na medida em que se encontra em outro estágio de desenvolvimento. É justamente esse isolamento que torna o elemento sertanejo num indivíduo retrógrado.²¹⁴ Não se trata, como se poderia supor, da degenerescência de um tipo étnico, mas antes de uma etnia que permaneceu isolada e, com isso, foi incapaz de acompanhar o ritmo da civilização. Antônio Conselheiro, como tentei salientar anteriormente, seria uma ilustração desse *atavismo*. O sertanejo encontra-se apartado da nacionalidade em virtude da distância temporal, do ritmo adotado no desenvolvimento da sua própria etnia. Euclides já havia afirmado, aliás, que o sertão poderia ser caracterizado como uma *terra estrangeira*. O próprio habitante desse espaço, em consequência, também pode ser considerado como um adventício.²¹⁵

²¹⁰ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 144.

²¹¹ *Ibidem*, p. 145.

²¹² *Ibidem*, p. 158.

²¹³ *Ibidem*, p. 171.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 177.

²¹⁵ Varnhagen, igualmente, ao buscar contestar a proeminência do elemento indígena na constituição da nacionalidade brasileira havia adotado estratégia semelhante: o índio, como o

Iludidos por uma civilização de empréstimo; respingando, em faina cega de copistas, tudo o que de melhor existe nos códigos orgânicos de outras nações, tornamos, revolucionariamente, fugindo ao transigir mais ligeiro com as exigências da nossa própria nacionalidade, mais fundo o contraste entre o nosso modo de viver e o daqueles rudes patrícios mais estrangeiros nesta terra do que os imigrantes da Europa. Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos...²¹⁶

Não obstante, Euclides parece indicar que existe a possibilidade futura de constituição de uma nacionalidade brasileira. Nesse caso, qual etnia poderia se transformar no tipo especificamente nacional? Após eliminar algumas alternativas, como o pardo, o escritor parece sugerir, dentre as muitas possibilidades apontadas, a prevalência da raça sertaneja. Murari resume as concepções do escritor:

Euclides da Cunha reafirma, portanto, o dualismo que havia marcado seu estudo da geografia brasileira, agora sob o ponto de vista racial. Mais uma vez, sertão e litoral formam dois países distintos: enquanto o primeiro abriga, potencialmente, uma *raça histórica* que poderia vir a ser o cerne de uma futura nacionalidade brasileira, o segundo possui uma *raça mestiça*. A primeira seria caracterizada pela regularidade e constância de suas atitudes e por uma moralidade firme, digna de constituir uma personalidade nacional; a segunda é descrita de acordo com todos os estigmas que o racismo europeu atribuiu à mestiçagem: a fusão do negro, do índio e do indo-europeu, raças em diferentes estágios de desenvolvimento, teria dado origem a seres incuravelmente desequilibrados.²¹⁷

A pesquisadora assinala também a estratégia adotada no processo: “Logo, Euclides da Cunha inverte, por meio desta peculiar teoria dualista, todas as expectativas: o retrocesso que marca profundamente sua imagem da sociedade

europeu que o sucederá, é um invasor. Cf.: VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *L'Origine Touranienne des Américains Tupis-Caribes et des Anciens Egyptiens* [...]. Vienne: Librairie I. et R. de Faesy & Frick, 1876, p. v. Sobre a – oscilante – postura de Varnhagen acerca do indígena como objeto da história, cf: TURIN, Rodrigo. *Tempos cruzados, op. cit.*, pp. 78-92. A despeito de não considerar o indígena como parte do elemento nacional, o historiador defendia o estudo das línguas indígenas para fins arquivísticos, isto é, como etapa prévia para a compreensão histórica. *Ibidem*, p. 80. Ora, na *Nota preliminar* que inaugura *Os sertões*, Euclides expressa o mesmo intuito: “Intentamos esboçar, palidamente embora, ante o olhar de futuros historiadores, os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil. E fazemo-lo porque a sua instabilidade de complexos de fatores múltiplos e diversamente combinados, aliada às vicissitudes históricas e deplorável situação mental em que jazem, as tornam talvez efêmeras, destinadas a próximo desaparecimento ante as exigências crescentes da civilização e a concorrência material intensiva das correntes migratórias que começam a invadir profundamente a nossa terra”. CUNHA, Euclides da. *Os sertões, op. cit.*, p. 85.

²¹⁶ *Ibidem*, pp. 248-249. Bernucci demonstra o paralelismo entre essa citação de Euclides e outras passagens de Afonso Arinos, embora o último tenha sido mais explícito na afirmação da adoção de uma civilização “exótica”. BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos, op. cit.*, p. 69. Segundo Bernucci, é possível identificar, entre Euclides e Arinos, um padrão de imitação textual mútua. *Ibidem*, p. 71.

²¹⁷ MURARI, Luciana. *Ficção geográfica, op. cit.*, p. 127.

sertaneja converte-se em esperança de remissão, o que não parece existir para o sul do país”.²¹⁸ Dessa forma, somente o sertanejo poderia formar a raça brasileira. A despeito dessa possibilidade futura, o próprio Euclides, contudo, passa a questionar essa utopia racial – afinal, a guerra demonstrava que o sertanejo saíra derrotado no embate com a raça mestiça do litoral. De acordo ainda com Murari: “a ideia de que os sertanejos seriam a rocha viva da nossa raça em oposição à estrutura debilitada do mestiço do litoral perde toda a força, à medida que a integridade moral, física e orgânica da raça nada vale se ela não se civiliza”.²¹⁹ Um dos resultados desse crescente pessimismo é a dissolução da dicotomia litoral *versus* sertão que estruturava a obra e a reflexão euclidiana. A ausência de vencedores nos embates entre esses pares sugere a dificuldade na identificação da raça nacional.²²⁰

Entre uma descrença contemporânea e a possibilidade de uma constituição futura, a perspectiva do intérprete em relação ao sertanejo parece oscilar.²²¹ O conflito torna-se responsável por expor as fissuras que envolvem o corpo da nacionalidade. Assim, ao descrever a obstinada defesa empreendida pelos jagunços, o escritor fluminense deixa transparecer o elogio ao componente étnico do sertão baiano:

Abaladas pelo cataclismo da guerra, as camadas superficiais de uma nacionalidade cindiam-se, pondo à luz os seus elementos profundos naqueles titãs resignados e estoicos. Sobre tudo isto um pensamento diverso, não boquejado sequer mas por igual dominador, latente em todos os espíritos: a admiração pela ousadia dos sertanejos incultos, homens da mesma raça, de encontro aos quais se despedaçavam daquele modo batalhões inteiros...²²²

A defesa acanhada acentua-se à medida que o conflito e os atos heróicos dos jagunços se avolumam. No desfecho da última batalha, o jagunço adquire, mesmo no presente, o papel central na delimitação da nacionalidade: torna-se sua rocha viva. Ouçamos Euclides: “Atacava-se a fundo a rocha viva da nossa raça. Vinha de molde a dinamite... Era uma consagração”.²²³ No instante em que a

²¹⁸ MURARI, Luciana. *Ficção geográfica*, op. cit., p. 129.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 206.

²²⁰ *Ibidem*, pp. 163-164.

²²¹ Bernucci também aponta que a caracterização do jagunço é paradoxal. Euclides ora o retrata como um ser quase sobrenatural, ora se preocupa em listar suas inúmeras limitações. BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos*, op. cit., p. 36.

²²² CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, op. cit., pp. 471-472.

²²³ *Ibidem*, p. 559.

guerra se encerra, isto é, no momento em que Canudos e sua população são eliminados, o sertanejo adquire – e imediatamente perde – a condição de representante da nacionalidade. Destarte, é possível entrever a inversão comentada por Murari. A República, supostamente representativa do estágio civilizacional mais adiantado é concebida, agora, de modo crítico:

Estes, ao menos, eram lógicos. Insulado no espaço e no tempo, o jagunço, um anacronismo étnico, só podia fazer o que fez – bater, bater terrivelmente a nacionalidade que, depois de o enjeitar cerca de três séculos, procurava levá-lo para os deslumbramentos da nossa idade dentro de um quadrado de baionetas, mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas.²²⁴

Dessa maneira, Euclides encontrava-se diante de um dilema, como sintetiza Costa Lima: “A adaptação do evolucionismo à raiz romântica deixa o futuro do país na alternativa ou de depender do ‘mestiço proteiforme do litoral’ [...] ou do ‘tipo mestiço bem definido, completo’, do sertão [...]”.²²⁵ Este, devido ao isolamento e à estabilização, poderia constituir futuramente a raça brasileira, contudo, a rocha viva acabara de ser vencida pelo habitante do litoral. O mestiço litorâneo, por sua vez, era formado por diferentes influxos e por isso não poderia constituir uma unidade. Além disso, as formas empregadas na guerra por este indivíduo litorâneo corroboram a incapacidade de absorver o sertanejo e a inaptidão para desenvolver-se como raça única, brasileira. Euclides via-se sem mais opções, assim, na busca pela nacionalidade que guiou sua obra.

A epígrafe que encetou a última parcela desse capítulo pode, aqui, ser retomada. Ela descreve uma batalha travada entre o exército sertanejo e as tropas oficiais da República. Estas, ainda confiantes e altivas, veem-se de súbito mergulhadas numa intensa refrega sob alvo das balas dos jagunços. Procurando a origem dos tiros, os olhos perscrutadores dos combatentes, contudo, nada viam. A imagem da invisibilidade é reiterada em várias oportunidades. Vejamos outra ilustração:

²²⁴ CUNHA, Euclides da. *Os sertões, op. cit.*, p. 374.

²²⁵ COSTA LIMA, Luiz. *Terra ignota: a construção de Os sertões, op. cit.*, p. 41-42.

À tarde ou durante o dia, nos raros momentos em que se atregravam os assaltos, alguns se distraíam *contemplando o arraial intangível*. Lá se iam, então, cautelosamente, desenfando-se pelo viés das encostas, alongando as distâncias, para atingirem com resguardos um ponto abrigado qualquer, de onde o distinguissem a salvo. *Perturbavam-se-lhes, então, as vistas no emaranhado dos casebres, esbatidos embaixo*. E contavam: uma, duas, três, quatro mil, cinco mil casas! cinco mil casas ou mais! Seis mil casas, talvez! Quinze ou vinte mil almas – encafurnadas naquela tapera babilônica... *E invisíveis*.²²⁶

Neste excerto, a visão do alto, na Antiguidade expressa pela *sunopsis*, é empregada como recurso para a apreensão da paisagem e do seu habitante. O *modo de ver sinóptico*, que pressupunha a visualidade dos dois lados do conflito, no texto de Euclides, parece malograr. Em *Os sertões*, o sertanejo surge como um ser incapaz de ser visto. Mesmo cercado por tropas com números consideravelmente maiores, o combatente de Canudos, ao inserir-se na paisagem estranha e ignota, obtém uma proteção, um aliado na guerra que o opõe ao Estado. Os olhos oficiais, da República e de Euclides, parecem vacilar. A visão divina que deveria tudo abarcar, que incluía a contemplação de bárbaros e antigos, aqui, revela-se parcial e limitada.

Não obstante, como se depreende da fortuna crítica da obra euclidiana, o *modo de ver* oferecido pela *sunopsis* não era a única alternativa disponível. Zilly, no seu artigo acerca das elaborações teatrais e picturais de *Os sertões*, reforça a diversidade de olhares e identifica três enfoques narrativos que, com efeito, remetem a três perspectivas adotadas pelo intérprete para representar uma única batalha. Seria possível identificar, assim, uma visão “de dentro do campo de batalha”, que contempla os olhares tanto dos sertanejos, quanto dos soldados; uma “visão de conjunto”, “de cima do morro”, que permite ao observador varrer o arraial todo; e uma terceira visão, também de conjunto, mas que focaliza só um lado da ação, aquele dos defensores de Canudos.²²⁷ Zilly, dessa maneira, demonstra a multiplicidade dos olhares disponíveis ao narrador da obra. Observemos outro fragmento do texto euclidiano:

No fim de três horas de fogo os atacantes não tinham adquirido um palmo de terreno. *A quinhentos metros dos adversários, não tinham – milhares de vistas fixas nas vertentes despidas – lobrigado um único sequer. Não lhes avaliavam o número*. Os cerros mais altos, bojando em esporão sobre a várzea, *figuravam-se desertos*. Batia-os de chapa o sol ofuscante e ardente; viam-se-lhes os mínimos

²²⁶ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 436.

²²⁷ ZILLY, Berthold. “A guerra como painel e espetáculo”, *op. cit.*, s/p.

acidentes da estrutura; podiam contar-se-lhes um a um dos grandes blocos, que por ali se espalham, a esmo, mal equilibrados em bases estreitas ao modo de loghans oscilantes e prestes a caírem uns, outros acumulados em acervos imponentes; e distinguiam-se, intermeando-os, em touceiras, ou encimando-os, esparsas, as bromélias resistentes, caroás e macambiras de espatas lustrosas, retilíneas e longas, rebrilhando à luz como espadas; viam-se mais raros, cactos esguios e desolados; mais longe, um tumultuar de cimos, *do mesmo modo desertos...*²²⁸

Aqui, Euclides expressa a *enargeia* ou a visão próxima, construída a partir da participação direta nos eventos. Inseto no espaço, o observador também não parece ser capaz, todavia, de apreender a figura fugidia representada pelo sertanejo. Mesmo próximos, os soldados não viam os adversários, não conseguiam distinguir o número e sequer percebê-los no sertão. É significativo que, no excerto, a visão pautada pela *enargeia* seja uma expressão não apenas do olhar do combatente, mas igualmente do narrador, o que configura, neste caso, a *autópsia*. Ambos podem ver “os mínimos acidentes da estrutura”, distinguir “bromélias”, “caroás”, “macambiras” e “cactos”, enquanto o espaço, por sua vez, permanece deserto, despovoado, sem o invisível sertanejo.

A despeito do emprego de *modos de ver* variados – que incluem a *sunopsis*, a *enargeia* e a *autópsia* –, é possível identificar uma dificuldade, se não uma impossibilidade, por parte dos membros do governo, na observação do inimigo rebelde. Esta *visão que não vê* expressa, de modo análogo, a limitação que o próprio escritor fluminense parece ter ao buscar identificar e revelar o habitante do sertão para o leitor. Mesmo os *modos de ver* múltiplos revelam-se incapazes, devido à imprecisão do objeto, de concretizar o *modo de fazer ver*: o leitor que antes via por meio da *autópsia vicária*, agora “estaca surpreendido” diante da *terra ignota* desértica, aparentemente inabitada. Não se trata aqui, evidentemente, de contestar o próprio argumento desenvolvido ao longo desse estudo, isto é, de que a *cor local faz ver* e de que Euclides opta por uma escrita de ordem imagética. Afinal, testemunhos e comentadores de diferentes períodos, reconheceram e exaltaram o caráter visual e presentificador da narrativa euclidiana.

No entanto, o que pretendo sugerir é que mesmo fazendo ver, o texto euclidiano não consegue evidenciar justamente aquilo a que se propôs. Esta incapacidade deriva do instrumental empregado que, neste momento, revela-se

²²⁸ CUNHA, Euclides da. *Os sertões, op. cit.*, pp. 413-414, grifos meus. A noção da invisibilidade do sertanejo surge ainda em outros trechos, cf.: p. 362 e 403.

insuficiente para desempenhar o anseio de *fazer ver*.²²⁹ Apesar disso, acredito que a *cor local* continue a ser evocada como critério ou como ferramenta para a delimitação da nacionalidade – a partir do tempo e espaço aos quais se associa – na prosa euclidiana. Os *efeitos* desse emprego, contudo, já não parecem corresponder às expectativas advindas de seu uso corrente. Antes, a *cor local*, devido à sua origem e ao seu componente visual, mostrava e evidenciava uma paisagem colorida, uma natureza exuberante, uma sociedade unificada e tipos caracteristicamente nacionais. O recurso produzia, enfim, identificação. Agora, em razão do esgarçamento do componente narrativo, já não parece mais ser possível ver por meio do dispositivo. Afinal, ele mostra uma paisagem diversa, que não mais unifica, um tempo outro, que não mais estabiliza, assim como, uma nacionalidade ampla, que impossibilita qualquer tentativa de identificação. O sertanejo não se coloca sob os olhos dos observadores da República.

Mesmo os instrumentos ópticos incorporados pelos escritores, conforme constatou Sússekind, parecem, para Euclides, turvar o resultado da visão ou oferecer poucas vantagens.²³⁰ Assim, ao discorrer sobre os *trogloditas completos*, isto é, os indivíduos que, embora habitantes do litoral, seriam exemplos do atraso da civilização, o escritor fluminense recorre a uma analogia que demonstra a limitação do aparato óptico: “Considerando-os [os trogloditas completos], o espírito mais robusto permanece inerte a exemplo de uma lente de *flintglass*, admirável no refratar, ampliadas, imagens fulgurantes, *mas imprestável se a focalizam na sombra*”.²³¹ Nesse sentido, é significativo que não se conheça o destino das fotografias tiradas por Euclides em Canudos. A análise de Brizuela acerca da imagem fotográfica no período permite corroborar a conclusão: “O Brasil de Euclides não é iluminado pelo sol tropical, e sim estorricado pelo sol do sertão, destrutivo, devastador, cruel. Sem nenhuma grande nação a construir”.²³²

²²⁹ Brizuela recupera uma crônica de Machado de Assis, publicada em 1897, na qual o escritor sugere que seria necessário ainda enviar um repórter a Canudos para relatar o conflito e expor as feições de Conselheiro. A pesquisadora então tece duas conclusões sobre o texto: em primeiro lugar, é necessário apontar que Machado almeja atingir uma *verdade visual*. Em seguida, se percebe o tom irônico da crônica machadiana: a República ainda não fora capaz de *ver* o que se passava no sertão baiano. BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império*, *op. cit.*, p. 169.

²³⁰ SÚSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 15-16.

²³¹ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, *op. cit.*, p. 374.

²³² BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império*, *op. cit.*, p. 184. E a mesma conclusão parece válida para as fotografias de Flávio de Barros, as únicas remanescentes do conflito: “As imagens do sertão produzidas por Flávio de Barros são tão vazias que mal se pode descrevê-las. Diante de sua

O objetivo deste capítulo não foi esgotar a análise das obras euclidianas – tarefa, aliás, virtualmente irrealizável – mas demonstrar como Euclides, na sua principal produção, continua a operar com critérios e um vocabulário concebidos, acredito, durante o século XIX. A manutenção dessa linguagem, que inclui a *retórica pictórica*, parece impossibilitar, na abertura do século XX, a consecução da tarefa a que se propõe – a evidenciação da base da nacionalidade. Embora refletindo sobre um contexto radicalmente diverso, a leitura de Hannah Arendt pode oferecer indícios para esse limite imposto pela linguagem. Conforme sustenta a filósofa, as tentativas de Marx, Kierkegaard e Nietzsche de superar a *tradição* foram restringidas pelo emprego de uma linguagem fundamentalmente *tradicional*.²³³ Seria impossível ultrapassar um período específico a partir de quadros conceituais característicos desse mesmo período. De forma semelhante, Euclides parece incorporar um idioma incapaz de abarcar objetos e realidades distintos daqueles para os quais se originou. Como visto, o escritor fluminense reitera que a ciência, até então, fora inepta na tentativa de desvendar tanto aquele espaço ignoto, quanto o indivíduo que o habita. E o próprio autor revela a impossibilidade de preencher essas lacunas.²³⁴ Se recuperarmos o discurso de posse de Euclides na Academia Brasileira de Letras, em 1906, o desbravador do sertão ratifica, tal como assinalado ao longo de toda sua principal obra, a incapacidade de apreender o fenômeno do qual se tornou o principal narrador. A alteração do espaço geográfico, nesse sentido, implica, como havia afirmado Moretti, a modificação do próprio recurso: este perde parte de sua capacidade visual.

Destarte, embora o texto de *Os sertões* ainda se encontre regulado pela *cor local*, o *conteúdo* expresso pelo mecanismo já não parece mais suficiente para identificar a nacionalidade. O habitante do sertão não é um objeto novo, mas aparece sob novo enfoque. O sertanejo substitui, para Cavalcanti Proença, o

monotonia estorricada, torna-se difícil abordar, apreender, representar qualquer coisa por meio da linguagem. Nenhuma tonalidade a que fazer referência, nenhum objeto por meio do qual enraizar as palavras”. *Ibidem*, p. 153.

²³³ ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 52.

²³⁴ Nicolazzi sugere que apontar a dificuldade da empresa era uma forma de destacar a validade e os méritos de sua tentativa. NICOLAZZI, F. *Um estilo de história*, *op. cit.*, p. 161. Acredito, contudo, que mais do que constituir uma retórica do autoelogio, os limites apontados por Euclides são concretos, isto é, o desbravador revela em vários momentos sua incapacidade ou inabilidade de extrair conclusões definitivas.

indígena Peri na galeria dos heróis-ancestrais-símbolos.²³⁵ A sugestão será retomada por Bernucci, para quem o sertanejo revive, com Euclides, o idílio romântico de Alencar.²³⁶ O argumento é sugestivo. Com efeito, tal como o sertanejo, o indígena jamais foi incorporado integralmente ao corpo da nacionalidade, permanecendo como um indivíduo *outro*, alheio, de outros tempos.²³⁷ No entanto, o habitante de Canudos não pode ser visto apenas como uma extensão do indígena, na medida em que este permitia a afirmação do caráter nacional, ao assinalar um afastamento e uma independência em relação ao colonizador europeu. O “retrogrado do interior”, por sua vez, não é capaz de produzir o mesmo nível de identificação despertado pelo indígena. Introduzindo o sertanejo no corpo da nacionalidade, no *conteúdo* da *cor local*, Euclides produz uma desestabilização no próprio recurso narrativo. De modo análogo, ao incorporar um espaço radicalmente diverso da natureza edênica e incluir uma temporalidade imprecisa, a *cor local* euclidiana vê-se, de súbito, desbotada. Conforme sintetiza Nicolazzi: “*Os sertões* é todo ele atravessado pela alteridade, sem conseguir jamais se desvencilhar da figura do duplo que o acompanha: outro lugar, outra gente, outro tempo”.²³⁸

Assim, *Os sertões* marcam o paroxismo da *cor local*. Isso torna-se evidente pelo amplo emprego da *retórica pictórica*, pela constatação de seus variados *efeitos*, como o emprego da *sunopsis* e da *enargeia*, da *autópsia* e da *autópsia vicária* – reconhecido por críticos e leitores coetâneos e recentes – e pela ligação de Euclides com nomes como Hippolyte Taine e Victor Hugo. A *cor local*, pois, pulula em *Os sertões*. Entretanto, ao mesmo tempo em que se percebe o desenvolvimento da potencialidade do recurso, encontra-se também seus limites – tal como concebido na sua perspectiva Oitocentista. O dispositivo, a partir de então, começa a esvaziar-se. A *cor local* de meados do século XIX criava um passado com o qual era possível se identificar. Evidentemente, isso não significava um tempo desprovido de fraturas, ou mesmo homogêneo. Ocorreram, é certo, embates sobre a manutenção do vínculo com Portugal, sobre a incorporação do elemento indígena etc. No entanto, a *cor local*, ainda assim, participava da construção de uma nacionalidade suficientemente coesa e estável,

²³⁵ PROENÇA, M. Cavalcanti. “O monstruoso anfiteatro”, *op. cit.*, p. 56.

²³⁶ BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos*, *op. cit.*, p. 88.

²³⁷ TURIN, Rodrigo. *Tempos cruzados*, *op. cit.*, p. 49.

²³⁸ NICOLAZZI, F. *Um estilo de história*, *op. cit.*, pp. 190-191.

passível de estabelecer um nível reconhecido de identificação. A partir de Euclides, isso já não parece mais possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recurso importante para a expressão da nacionalidade durante o século XIX, a *cor local* é largamente empregada e evocada, seja como mecanismo narrativo, seja como critério analítico, nas obras de historiadores, literatos, críticos e viajantes. É possível identificar, com relativa precisão, seu surgimento na segunda metade do século XVIII, sua transformação e consolidação durante o século XIX, e seu possível esvaziamento no princípio do século XX. Este percurso específico de ascensão e queda, todavia, só adquire significado pleno a partir da trajetória selecionada e sugerida nessa tese. Trata-se de um dos caminhos possíveis – que, por essa razão, incorpora opções e alternativas particulares – para se refletir sobre a noção. Com efeito, o mecanismo subsiste, sobretudo na condição de categoria analítica, no princípio do século XXI, isto é, a *cor local* permanece, ainda hoje, atuante e em transformação. Não há dúvida, contudo, que, comparado à adoção do dispositivo durante o período oitocentista, seu uso contemporâneo é limitado. Nesta tese, ou melhor, nesta *busca pela cor local*, procurei discorrer sobre as potencialidades associadas ao mecanismo durante o Oitocentos e, para isso, foi importante retroceder aos Antigos. Aqui, nas considerações finais, recupero o caminho desenvolvido.

Este trajeto é anterior aos três capítulos apresentados e aos quatro anos investidos na pesquisa. Ele remonta a inquietações e curiosidades desenvolvidas durante a graduação em história, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e adquire uma expressão mais acabada com a dissertação de mestrado, defendida na Universidade Federal de Ouro Preto, em 2012. A dissertação serviu como um desenho inicial, do qual conservei cores e conclusões, no entanto, manifesto que procurei amiúde afastar-me deste trabalho prévio, na medida em que pretendi ampliar e diversificar a bibliografia utilizada. Se, em algumas ocasiões, foi necessário recorrer ao molde da pesquisa anterior, creio que tenha sido possível rearranjar o antigo desenho e experimentar novas tonalidades como na seleção das fontes, ou seja, na determinação dos coloristas que forneceram os quadros para esta tentativa de um álbum diverso.

José de Alencar foi o primeiro a emprestar estas novas tonalidades, condensadas na sua noção de *palheta americana*. Na dissertação, relegado ao rodapé, ele ofertava breves contrapontos e alternativas de cotejos em relação a um dos expoentes da historiografia nacional oitocentista, Francisco Adolfo de Varnhagen. Essa posição secundária, todavia, logo foi invertida: *nesta busca* atual pela *cor local*, o Visconde de Porto Seguro é empurrado para as notas ou para pequenas intervenções, enquanto o escritor cearense assume proemiência. Considerei que seria válido alterar não somente o tipo discursivo prioritário abordado na dissertação, a escrita da história, mas igualmente expandir os limites desse quadro. Assim, Euclides da Cunha permitiu ampliar a moldura cronológica nesta tese. O escritor fluminense, ademais, possibilitou incorporar e explorar uma dimensão importante para uma pesquisa que almeja contemplar não somente a produção e a escrita, mas também seus *efeitos* e resultados. Devido, pois, à disponibilidade do amplo discurso de recepção da obra euclidiana, tornou-se possível incluir não apenas seus quadros, mas igualmente seus observadores, ou seja, os leitores e comentaristas da narrativa sobre o sertão. Em resumo, com o intuito de diversificar a pintura da dissertação, incorporei a alteração do tipo discursivo propiciada pela admissão da ficção alencariana e a ampliação da moldura oferecida tanto pelo registro euclidiano, quanto pelo exame de sua fortuna crítica.

Designados os novos pintores e as novas tonalidades, surge a questão de como apreendê-los de modo conjunto: como, afinal, aproximar a narrativa de base ficcional alencariana com o texto de caráter factual euclidiano? O objetivo, como explicitado na introdução, não era identificar as semelhanças entre as pinturas de ambos, mas antes acompanhar como estes coloristas se valiam da *cor local* na elaboração de suas obras, considerando, sobretudo, as dimensões do espaço, tempo e da nacionalidade vinculadas ao dispositivo durante seu emprego oitocentista. Qual via adotar, pois, reconhecendo que talvez a principal vinculação entre Alencar e Euclides resida no emprego diverso de um recurso narrativo fugidio como a *cor local*? Como, enfim, contemplar autores que, embora próximos em alguns dos seus objetivos, revelam-se tão diversos nas formas de concepção e escrita sobre a nação brasileira?

Creio que uma alternativa válida seja conceber os dois autores a partir da *refiguração cruzada* proposta por Paul Ricoeur. O intuito desta adoção,

evidentemente, não foi testar os próprios tipos discursivos, isto é, identificar quais seriam as suas características próprias e atribuir, a partir destas, uma definição estável para a narrativa de Alencar ou de Euclides. Conforme já defendeu Luiz Costa Lima, a inquirição pelo gênero de uma obra almeja apenas extrair do texto aquilo que ele pode oferecer. Assim, busquei sugerir que *Sonhos d'ouro* e *Os sertões* poderiam ser observados a partir da noção de *refiguração* que, tal como a compreendo, permite ressaltar as camadas, as dimensões e os recursos que são empregados para a construção e conformação destas narrativas. A reflexão de Claude Calame proporcionou, ademais, a ampliação das categorias disponíveis e a atribuição de uma posição mais acurada para as fontes analisadas nesta tese. Assim, seria possível identificar nas pinturas de Alencar e Euclides, não exatamente definições perenes de história e ficção, mas antes processos de *historicização* e *ficcionalização* das narrativas que derivam dos dispositivos e estratégias mobilizados por seus autores. A opção por considerá-las a partir destas tendências de ficcionalização ou historicização permite, então, uma abordagem mais flexível, coerente com os objetivos desta tese, ou seja, com o intento de investigar os expedientes adotados na elaboração dos quadros de Alencar e Euclides. Desta maneira, um recurso amplo como a *cor local* pode ser concebido ora como parte de um esforço para conferir maior precisão e fidelidade ao relato, ora como uma disposição para emprestar e explorar outros mecanismos e possibilidades narrativas, concretizando a *refiguração cruzada*.

Esta busca pela cor local está alicerçada, pois, em três pressupostos, ou melhor, em três hipóteses que orientaram a escrita dos capítulos. Vejamos a primeira: *a cor local, devido a sua origem pictural, dispõe de um acentuado investimento na dimensão visual da narrativa e, por isso, pode ser considerada como uma expressão moderna dos antigos modos de ver e fazer ver por meios textuais*. Acredito que a bibliografia acerca do mecanismo narrativo não concedeu a ênfase necessária à potencialidade visual associada a ele. Elaborar essa sugestão permite percorrer uma longa trajetória que inclui as aproximações entre *poesia* e *pintura*, o *ut pictura poesis*, ou entre *pintura* e *história*, o *ut pictura historia*, além de investigar figuras retóricas como a *écfrase* e procedimentos como a *autópsia* e a *descrição*. Assim, o capítulo inicial foi dedicado à recuperação desse passado, apontando alguns de seus momentos significativos, como o surgimento do vínculo entre a *cor* e a *palavra*, a importância da dimensão visual para a escrita da história

antiga e a percepção dos *efeitos* textuais diversos. Elementos como a *sunopsis* e a *enargeia* permitem, creio, descrever e ampliar as possibilidades de análise das narrativas antigas, mas igualmente das narrativas modernas. Como salientado, muitas das soluções encontradas na Antiguidade continuaram válidas na época moderna, na medida em que foram reapropriadas para expressar e descrever novas experiências, temáticas e objetos.

Na ampla reformulação conceitual em vigência na abertura da Modernidade, novas expressões, como a *cor local*, assumem a antiga potencialidade visual da narrativa. Categorias e procedimentos como o *ut pictura historia*, o *ut pictura poesis*, a *sunopsis* e a *enargeia* perdem sua antiga prevalência, mas não são eliminados integralmente do repertório narrativo. Assim, o recurso da *cor local* parece concentrar o anseio visual e a valorização da imagem produzida por meios textuais. Se, como dito, a noção de *cor* já havia sido associada ao texto desde a Antiguidade, a nova expressão da *cor local* passa a ser vinculada à narrativa somente no final do século XVIII, como se evidencia nos verbetes extraídos da *Enciclopédia*, nos dicionários e obras de referência consultados e nos escritos prescritivos de historiadores e escritores franceses da primeira metade do século XIX. Estes anseios visuais ensejaram a elaboração de narrativas imagéticas ou mesmo de textos construídos como *espetáculos* – termo utilizado tanto por Adriana Zangara, para caracterizar a história antiga, quanto por Maurice Samuels, para descrever a cultura visual que se consolida durante o Oitocentos. Uma temática frequentemente associada ao modo visual se expressa na introdução do espaço e, mais especificamente, da *paisagem*, na composição textual. Neste sentido, busquei acompanhar, a partir das contribuições de Georg Simmel e Simon Schama, o processo de conformação e seleção que norteia a delimitação *paisagística* moderna. O motivo da paisagem permitiu também ampliar as categorias utilizadas *nesta busca pela cor local* ao associá-la à *literatura de imagens*, cuja composição é marcada pela alusão ao espaço e pelos empréstimos referenciais, como aqueles que ocorrem entre a narrativa textual e a pintura. O capítulo inicial, a fim de ressaltar as correspondências, encerra-se no cotejo dos *modos* antigos de *ver* e *fazer ver*, o *ut pictura poesis/historia*, com o procedimento da *cor local* que, acredito, reatualiza estes *topoi* e adota valores e prerrogativas associados a eles. O extenso arco temporal percorrido almeja

estabelecer uma proximidade – não desprovida, contudo, de recuos e rupturas – entre Antigos e Modernos.

No século XIX, o recurso da *cor local* é parte de uma *forma* específica, um léxico pictural compartilhado por críticos, historiadores e literatos, que poderia ser definido como uma *retórica pictórica*. A partir da interlocução com estes diversos olhares e observadores, nacionais e adventícios, atribui-se um *conteúdo* determinado à *cor local*, alicerçado na *seleção* de uma *paisagem* exuberante, rica, vasta, enfim, edênica. José de Alencar, em *Sonhos d'ouro*, pinta uma imagem que reproduz esse *conteúdo*. Aqui, é possível recuperar a segunda hipótese desta tese: *a cor local, tal como empregada por José de Alencar, é plena e una*. As ideias de plenitude e unidade dizem respeito ao nível de identificação almejado por seu emprego. Se o espaço nacional foi projetado e delimitado desde o século XVI, é possível afirmar que ele adquire contornos mais sólidos durante o século XIX. Viajantes, críticos literários e historiadores, tais como Ferdinand Denis, François-René de Chateaubriand e Ferdinand Wolf, a partir de textos prescritivos, emprestam um *conteúdo* à *forma* da *cor local*. Estes observadores adventícios, cativados pelas matas verdes e frondosas da paisagem nacional, também são contemplados entre os personagens de Alencar. Eles testemunham, por exemplo, a ação de um personagem dotado de uma visão poética que extrai sua técnica da própria natureza que retrata e, ao produzir *pinturas encantadoras*, é capaz de suprimir a distância entre sujeito e objeto de maneira a conformar o próprio espaço. Eles veem ainda um narrador que denuncia a mão cúpida e deletéria do homem, mas que também enaltece o zelo de reconstrução, quando necessário, do território original, do *conteúdo* da *forma* da *cor local* anteriormente concebido. Trata-se, para seguir as reflexões de Friedrich Schiller e Orhan Pamuk, de um narrador que se almeja ingênuo, mas que só é capaz de atingir um estado consciente da perda. Mesmo alterado, todavia, o espaço não parece diferente, pois continua a produzir identificação e maravilhamento e, portanto, permanece um índice do porvir glorioso na expressão *plena* da *cor local*. As novas *tonalidades* adicionadas ao quadro da sociedade e de seu território por um narrador cioso de seu tempo, enfim, não alteram fundamentalmente a *cor local*.

A associação entre o mecanismo e a visualidade da narrativa é bastante evidente em *Sonhos d'ouro*. A visualidade, cujo princípio reside num narrador que, abandonando o gabinete, transita pelo espaço, encerra-se na visão do leitor

que, por sua vez, consegue *verificar* a paisagem e a sociedade do período. Este escopo de circunscrever uma sociedade em transformação, por meio de um narrador que *autopsia* o espaço, empresta um caráter histórico ao texto ficcional – o que permite sugerir a *historicização de uma obra de cunho ficcional*. Assim, a necessidade de expressar com fidelidade essa representação leva o narrador a se colocar no espaço que descreve e, tal como um historiador que vê os eventos, a testemunhar o que narra. O olhar móvel que verifica o território e a sociedade deriva do emprego de *modos de ver* diversos e produz resultados e efeitos específicos. É possível, portanto, identificar diferentes olhares no texto alencariano: o olhar do narrador que idealiza a paisagem e ingênuo do personagem principal, a observação externa do estrangeiro que se comove com o território, além da visualidade ampliada da *sunopsis* e específica da *enargeia*. Estes *modos de ver e fazer ver* são perceptíveis, por exemplo, na descrição da baía da Guanabara – sinédoque do território brasileiro segundo Varnhagen e muitos de seus contemporâneos – e objetivam assegurar a resposta imagética almejada por Alencar em sua fotografia da sociedade.

Em relação a Euclides da Cunha é possível sugerir, inicialmente, que o emprego da *cor local* responde a prerrogativas semelhantes: envolve a tentativa de oferecer respostas imagéticas, permite ao leitor a visualização de acontecimentos relativos à guerra e sua participação figurada nos eventos, além de condensar o esforço de delimitação de um tempo e de um espaço específicos para a nação. É significativo que o engenheiro fluminense ainda opere com os pressupostos que guiavam o recurso narrativo antes dele. Euclides encontrava-se imerso no mesmo universo de Alencar, partilhava de um vocabulário semelhante composto pela *retórica pictórica*, frequentava instituições afins e possuía escopos análogos. Não obstante, o emprego do mesmo mecanismo obtém resultados diversos. Assim, na obra euclidiana, a paisagem selecionada, seca e devastada, não é mais passível de unidade, e o tempo, com passados e presentes simultâneos, oferece camadas heterogêneas. Mesmo a incorporação do sertanejo, caracterizado como rocha viva e retrógrado, é virtualmente irrealizável – algo que se materializa na dificuldade em visualizá-lo nos momentos derradeiros do combate. O recurso que em Alencar permitia a unidade da nação oferece, no narrador sentimental de Euclides, cisão e ruptura. A *cor local* é distinta. Recupero, pois, a terceira hipótese desta tese: *a cor local, na produção euclidiana, quando comparada àquela desenvolvida por*

Alencar, pode ser definida como esvaziada e diversa, o que evidencia, portanto, seu paroxismo. Se o espaço associado ao *conteúdo* da *cor local* é alterado, o próprio recurso tende a se modificar: no caso euclidiano, a *cor local* parece deixar de evidenciar a identidade antes almejada. O sertanejo esconde-se numa paisagem destruída que dificulta sua visualização; intangível e invisível, ele não pode pertencer à nacionalidade.

Euclides, o ardoroso republicano, parece não mais ser capaz de ver o inimigo da República. *Os sertões* é uma obra composta também de olhares múltiplos. Como exposto anteriormente, a construção da noção de *autópsia*, da presença do autor, é uma elaboração que não reflete, necessariamente, a experiência do narrador no sertão baiano. De modo análogo, a *sunopsis*, alertava Zangara, implicava o reconhecimento de que a composição da fidelidade e da visão imparcial e objetiva, deveria recorrer a operações ficcionais. Estes *efeitos* vários permitem que seja possível caracterizar o texto euclidiano, de acordo com o arranjo proposto nesta tese, como *uma obra de ordem factual que se ficcionaliza*. Euclides parece se valer, nesse sentido, de inúmeros expedientes: no texto, sua visão oscila entre expressões da *enargeia* e da *sunopsis*, inclui a participação direta e a consulta a arquivos empoeirados, contempla a construção de uma narrativa vívida e animada e incorpora o recurso a aparatos de medição e a instrumentos ópticos. O objetivo destes procedimentos narrativos e descritivos deveria ser tanto a produção de uma visão objetiva por parte do autor, quanto de uma visão participativa por parte do leitor, capaz de, como dito, sentir-se presente aos acontecimentos como um espectador no *teatro*, concretizando, assim, a *autópsia vicária*.

Para encerrar *esta busca pela cor local*, é possível colocar Alencar e Euclides, dois autores fundamentais para o pensamento brasileiro, em interlocução. O escritor cearense apresenta uma obra ficcional, mas que procura se historicizar a partir do anseio de uma representação fotográfica da sociedade de meados do século XIX. As imagens decorrentes de seu texto parecem convergir, isto é, assumem uma direção *centrípeta*, porque visam ao todo da nação e à construção de uma homogeneidade nacional. A sociedade aí retratada pode receber o influxo estrangeiro e novos tons, mas permanece vinculada à noção de *cor local una e coesa*, na qual a *paisagem* é edênica, colorida, vasta e admirável. O *conteúdo* associado ao espaço da nação recebe, com Alencar, plena expressão.

Euclides, três décadas depois, abandona o centro e ruma para o sertão da Bahia. Sua obra, de ordem factual, é composta de inúmeros expedientes que revelam o movimento ficcional da narrativa. As imagens produzidas em seu texto, tal como a trajetória elaborada pelo próprio engenheiro-viajante, são divergentes e assumem uma direção *centrífuga*, dispersiva, incapazes agora de produzir identificação. Em Euclides, os objetos produzem rupturas: o tempo é múltiplo e anacrônico, o espaço é desértico e pálido, o sertanejo é um indivíduo dúbio e oscilante. A divergência entre Alencar e Euclides se materializa, também, no acesso aos dispositivos ópticos: enquanto o escritor cearense vale-se da fotografia como metáfora para registrar com exatidão a paisagem e a sociedade, o escritor fluminense, de modo diverso, aponta, a partir do instrumento óptico, a inapreensibilidade da terra, do tempo e do homem. A *cor local plena* de Alencar se *esvazia* com Euclides, é o momento do *paroxismo* do recurso e, nesta tese, *do fim de sua busca*.

Referências bibliográficas

ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas, 1753-1773*. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.

_____. "O lugar não-comum e a república das letras". *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 44, n. 2, pp. 36-49, 2008.

ALENCAR, Heron. "José de Alencar e a ficção romântica". In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, volume I, tomo 2, 1955, pp. 837-948.

ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos, por IG*. (Publicadas no Diário). Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diário, 1856.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, volumes I e III, 1958.

_____. *Sonhos d'ouro: romance brasileiro*. São Paulo: Ind. Gráfica Bentivegna Editôra, 1960.

ALPERS, Svetlana. "Introdução" e "O impulso cartográfico na arte holandesa". In: *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999, pp. 23-43, 241-317.

ANDRADE, Olímpio de Souza. *História e interpretação de Os sertões*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. "Indicações sobre a historia nacional". *Revista do IHGB*, t. 57, parte 2, pp. 259-290, 1894.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. "Ronda noturna: narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu". *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, pp. 28-54, 1988.

ARAÚJO, Valdeci Lopes de. *A experiência do tempo: conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845)*. São Paulo: Hucitec, 2008.

_____. "Sobre a permanência da expressão *historia magistra vitae* no século XIX brasileiro". In: NICOLAZZI, Fernando; MOLLO, Helena; ARAÚJO, Valdeci L. (orgs.). *Aprender com a história? : o passado e o futuro de uma questão*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, pp. 131-147.

ARAUJO PORTO-ALEGRE, Manoel de. *O Corcovado*. Rio de Janeiro: Typ. do Ostensor Brasileiro, 1847.

_____. *Brasilianas*. Viena: Imperial e Real Typographia, 1863.

ARISTOTLE, LONGINUS; DEMETRIUS. *Poetics; On the sublime; On style*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1995.

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna; Macário*. São Paulo: Editora Três, 1973.

BARANTE, M. de. *Histoire des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois, 1364-1477*. Paris: L'Advocat Libraire, 4 ed., 1826.

BALDICK, Chris. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford (NY): Oxford University Press, 2001

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos: prógonos, contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

BLUMENBERG, Hans. "Imitação da natureza: contribuição à pré-história da ideia do homem criador". In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, pp. 87-135.

BOLE, Willi. "Alegoria, Imagens, Tableau". In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 411-432.

BOULAY, Bérenger. "Effets de présence et effets de vérité dans l'historiographie". *Littérature*, n. 159, pp. 26-38, 2010.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A antiga musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

_____. "A "pura liberdade" do poeta e o historiador". *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*. Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas – Universidade de Aveiro, n. 9, pp. 9-40, 2007.

BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012.

CALAME, Claude. “Quand dire c’est faire voir: l’évidence dans la rhétorique antique”. *Etudes de Lettres: Revue de la Faculté des Lettres de L’université de Lausanne*, octobre-décembre, pp. 3-22, 1991.

_____. “Entre vraisemblable, nécessité et poétique de la vue: l’historiographie grecque classique”. *Texto! Textes & Cultures*, v. XV, n. 3, pp. 1-20, 2010.

CAMPATO Jr. “A Confederação de Magalhães: epopéia e necessidade cultural”. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos: Prosopopéia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A confederação dos Tamoios: I-Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, pp. 829-845.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, v. 2, 2000.

CARDOSO, Eduardo W. *A cor local e a escrita da história no século XIX: o uso da retórica pictórica na historiografia nacional*. Dissertação (Mestrado). Ouro Preto, MG: Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

CASSIN, Barbara. “Procédures sophistiques pour construire l’évidence”. In: LÉVY, Carlos; PERNOT, Laurent. *Dire l’évidence: Philosophie et rhétorique antiques*. Paris: L’Harmattan, 1997, pp. 15-29.

CASSIRER, Ernst. “The Concept of Symbolic Form in the Construction of the Human Sciences”. In: *The Warburg Years (1919-1933): Essays on Language, Art, Myth, and Technology*. London: Yale University Press, 2013, pp. 72-100.

CASTRO ROCHA, J. C. *Literatura e cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. *O exílio do homem cordial: ensaios e revisões*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004.

CELSO, Afonso. *Porque me ufano do meu paiz*. Rio de Janeiro: Garnier, s/d. [1900].

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CEZAR, Temístocles. *L’écriture de l’histoire au Brésil au XIX^e siècle*. Essai sur une rhétorique de la nationalité. Le cas Varnhagen. Tese de Doutorado em história. Paris: EHESS, 2 volumes, 2002.

CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 31-63.

CHATEAUBRIAND. “Études historiques”. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Pourrat Frères, Éditeurs, tomo 4, 1836.

COHEN, Margaret. “A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, pp. 315-351.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. “Os sertões: ciência ou literatura”. In: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CONSTANT, Benjamin. “Réflexions sur la tragédie [...]”. *Revue de Paris*, Bruxelles: Demengeot et Goodman, tomo 7, 1829, pp. 132-147.

COUTINHO, Afrânio (org.) *A polêmica Alencar/Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1978.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRISTÓVÃO, Fernando. *Marília de Dirceu de Tomás Antônio Gonzaga, ou, a poesia como imitação e pintura*. [Lisboa]: Impr. Nacional-Casa da Moeda, 1981.

CUDDON, J.A. *The Penguin Dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin Books, 1999.

CUNHA, Euclides da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 2 volumes, 1966.

_____. *Contrastes e Confrontos*. Rio de Janeiro: Record, 1975.

_____. *Os sertões* (edição crítica por Walnice Galvão). São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996.

DE MARCO, Valeria. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

DELACROIX, Eugène. *Dictionnaire des beaux-arts*. Reconstitution et édition par Anne Larue. Paris: Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, 1996.

DENIS, Ferdinand. *Scenes de la nature sous les Tropiques et leur influence sur la poesie*. Paris: Chez Louis Janet, Libraire, 1825.

_____. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey Libraires, 1826.

Dictionnaire de l'Académie Française. Paris: J.J. Smits, tomo 2, 1798.

Dictionnaire de l'Académie Française. Paris: Firmin-Didot frères, tomo 2, 1835.

Dictionnaire de l'Académie Française. Paris: F. Didot, tomo 1, 1878.

Dictionnaire de l'Académie Française. Paris: s/e., tomo 2, 1932-5. Acessado: <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/index.htm>

DORAN, Robert. "Prólogo: Humanismo, formalismo y el discurso de la historia". In: WHITE, H. *Ficción de la narrativa: ensayos sobre historia, literatura y teoria, 1957-2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, pp. 19-57.

DUBEL, Sandrine. "Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours". In: LÉVY, Carlos; PERNOT, Laurent. *Dire l'évidence: Philosophie et rhétorique antiques*. Paris: L'Harmattan, 1997, pp. 249-264.

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc., eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (ed), v. 3, 4, 5, 8, 12, 17. Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>.

ESCARPIT, Robert. *Dictionnaire international des termes litteraires*. Berne: A. Francke, 5v., 1986.

FABIAN, Johannes. "The Other and the Eye: Time and the Rhetoric of Vision". In: *Time and the Other: How Anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 2002, pp. 105-141.

FACIOLI, V.; NASCIMENTO, J.E. (orgs.). *Juízos críticos. Os Sertões e os olhares de sua época*. São Paulo: Nankin Editorial; Editora da Unesp, 2003.

FERNANDES PINHEIRO, Joaquim Caetano. *Curso elementar de litteratura nacional*. Rio de Janeiro: Livraria B. L. Garnier, 1862.

FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science: la "couleur locale" chez Thierry et Barante*. Université de Genève. Mémoire de licence, 1995.

FREIXIEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977.

FUSILLO, Massimo. "Le miroir de la Lune: L'Histoire vraie de Lucien de la satire à l'utopie". *Poétique*: Paris, février, 1988, n. 73, pp. 109-135.

GALAND-HALLYN, Perrine. *Les yeux de l'éloquence: Poétiques hummanistes de l'évidence*. Orléans: Paradigme, 1995.

GALVÃO, Walnice. "Euclides da Cunha: Os sertões". In: MOTA, Lourenço Dantas (org.). *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*. São Paulo: Editora SENAC, pp. 151-170, 1999.

GAUCHET, Marcel. "L'unification de la science historique". In: *Philosophie des sciences historiques: le moment romantique*. Paris: Éditions du Seuil, 2002, pp. 9-38.

GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. São Paulo: USP. Dissertação de mestrado em Filosofia, 2006.

GENETTE, Gérard. "Frontières du récit". In: HAMON, Philippe. *La description littéraire: Anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris: Macula, 1991, pp. 259-263.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GONZÁLEZ, Tomás. *La luz difícil*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.

GRAFTON, Anthony. *What was history?* Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. "História e natureza em von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a nação". *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, out., s/p., 2000.

HAMON, Philippe. *La description littéraire: Anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris: Macula, 1991.

_____. *Du descriptif*. Paris: Hachette Livre, 1993.

HANSEN, João Adolfo. "Ut Pictura Poesis e Verossimilhança na Doutrina do Conceito no Século XVII". In: MEGALE, Heitor (org.). *Para Segismundo Spina: língua, filologia e literatura*. São Paulo: EDUSP; Iluminuras, 1995, pp. 201-214.

_____. "Ler & Ver: Pressupostos da representação colonial". *Veredas*, Porto, v. 3-1, 2000, pp. 75-90.

_____. *Para uma história dos conceitos das letras coloniais luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII*. In: FERES JR, João. JASMIN, Marcelo (orgs.). *História dos conceitos: diálogos transatlânticos*. Rio de Janeiro: PUC-Rio. Ed. Loyola: IUPERJ, 2007, pp. 253-266

_____. *Notas sobre o gênero épico*. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos: Prosopopéia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A confederação dos Tamoios: I-Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, pp. 15-91.

HARDMAN, Francisco Foot. "Brutalidade antiga sobre história e ruína em Euclides". *Estudos avançados*, São Paulo: USP, v. 10, n. 26, pp. 293-310, 1996.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. *L'histoire, d'Homère à Augustin: préfaces des historiens et textes sur l'histoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

_____. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

HASKELL, Francis. "Introduction". In: *History and its images: art and the interpretation of the past*. New Haven: Yale University Press, 1995, pp. 1-10.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HORACE. "The art of poetry". In: *Satires, Epistles, Ars Poetica*. London; Cambridge: Harvard University Press, 1942, pp. 442-489.

HOVENKAMP, J.W. *Mérimée et la couleur locale*. Contribution à l'étude de la couleur locale. Paris: Libr. les Belles Lettres, 1928.

HUGO, Victor. *Oeuvres Complètes*. Drame. Paris: Alexandre Houssiaux, Libraire-éditeur, tomo 1, 1864.

HUMBOLDT, Alexander. Préface. In: *Tableaux de la nature* [...]. Paris: Gide Fils, 1828, pp. XI-XVI.

JAY, Martin. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1993.

KADISH, Doris. *The literature of images: narrative landscape from Julie to Jane Eyre*. New Brunswick; London: Rutgers University Press, 1987.

KAMERBEEK Jr., Jan. *Tenants et aboutissements de la notion de "couleur locale"*. Utrecht: uitgave van het, Instituut voor vergelijkend literatuuronderzoek aan de rijksuniversiteit te utrecht, 1962.

KAPOR, Vladimir. "Exotisme et couleur locale – essai d'une analyse contrastive des champs sémantiques respectifs". *Proceedings, France and the Exotic*, University of Birmingham, UK, pp. 1-11, 2003.

_____. *Local colour: a travelling concept*. Bern: Peter Lang AG, 2009.

KOPOSOV, Nikolay. *De l'imagination historique*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006.

_____. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014.

LAROUSSE, Pierre. *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, tomo V, 1869.

LARUE, Anne. "De l'Ut pictura poesis a la fusion romantique des arts". *La Synthèse des arts*, Lille, Presses du Septentrion, 1998, pp. 1-18.

LEE, Rensselaer. "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting". *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, pp. 197-269, 1940.

LEENHARDT, Jacques. "Do documento naturalista ao documento social: Jean-Baptiste Debret e os pintores viajantes". In: RAMOS, Alcides; PATRIOTA, Rosangela; e PESAVENTO, Sandra (orgs.). *Imagens na história*. São Paulo: Hucitec, 2008, pp. 35-46.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia, com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

LETERRIER, Sophie-Anne. *Le XIXe siècle historien*. Paris: Éditions Belin, 1997.

- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- LIGOTA, Christopher. "Lucian on the Writing of History – Obsolescence Survived". In: *Lucian of Samosata Vivus et Redivivus*. London; Turin: The Warburg Institute: Nino Aragno Editore, 2007, pp. 45-70.
- LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la Langue Française*. Paris: Librairie Hachette, tomo 1, 1873; tomo 3, 1874.
- LORIGA, Sabina. "O eu do historiador". *História da historiografia*, Ouro Preto, n. 10, pp. 247-299, 2012.
- LUCIAN. "A true history". In: *Lucian*. The Loeb Classical Library. London; New York: The Macmillan Co., v. 1, 1913, pp. 247-357.
- _____. "How to write history". In: *Lucian*. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, v. 6, 1959, pp. 1-73.
- _____. "The lover of lies, or The doubter". In: *Lucian*. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, v. 3, 1960, pp. 319-381.
- LUCIEN. *Histoires vraies et autre oeuvres*. Paris: Le Livre de Poche, 2003.
- LUCIANO. *Como se deve escrever a história*. Tradução, introdução, apêndices e o ensaio "Luciano e a história": Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.
- LUKÁCS, Georg. *Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper*. s/p. [1910].
- _____. "Platonisme, poésie et formes: Rudolf Kassner". In: *L'Ame et les Formes*. Paris: Gallimard, 1974, pp. 35-49.
- _____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.
- MALAKIS, Emile. "The First Use of Couleur Locale in French Literary Criticism". *Modern Language Notes*, Baltimore, v. 60, n. 2, pp. 98-99, feb., 1945.
- MARKIEWICZ, Henryk; GABARA, Uliana. "Ut pictura poesis... A history of the Topos and the Problem". *New Literary History*, v. 18, n. 3, Spring, pp. 535-558, 1987.

MARTINS, E. V. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.

_____. "Nabuco e Alencar". *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, pp. 15-32, 2010.

MARTIUS, Karl Friederich Phillipe von. "Como se deve escrever a Historia do Brazil". *Revista do IHGB*, tomo 6, pp. 381-403, 1973 [1844].

MAURER, Kathrin. *Visualizing the Past: The Power of the Image in German Historicism*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

MORETTI, Franco. *Atlas of the European novel: 1800-1900*. London; New York: Verso, 1998.

_____. *Signos e estilos da modernidade: ensaio sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *The bourgeois: between literature and history*. London; New York: Verso, 2013.

MUHANA, Adma. "Introdução". In: *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2002, pp. 9-61.

MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d'Os Sertões*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2007.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

NICOLAZZI, Fernando. *Um estilo de história: a viagem, a memória, o ensaio sobre Casa-Grande e senzala e a representação do passado*. Tese de Doutorado em história. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Tusquets Editor, 1973.

_____. *Idea: evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PASSOS, José Luiz. *Romance com pessoas: a imaginação em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

PAUL, Herman. *Hayden White: The Historical Imagination*. Cambridge: Polity, 2011.

PELOGGIO, Marcelo. “José de Alencar: um historiador à sua maneira”. *Alea*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 6, n. 1, pp. 81-95, 2004.

PETITIER, Paule. “Michelet e a História-ressurreição”. *Olhos d’água*, São José do Rio Preto, 5 (2), pp. 62-78, 2013.

PILES, Roger de. *Cours de peinture par Principes*. Paris: Chez Jacques Estienne, 1708.

PRATT, Mary Louise. “Humboldt e a reinvenção da América”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, pp. 151-165, 1991.

PRESS, Gerald. *The development of the idea of history in antiquity*. Québec: McGill-Queen’s University Press, 1982.

PROENÇA, M. Cavalcanti. “O monstruoso anfiteatro (Sobre Os Sertões de Euclides da Cunha)”. In: *Estudos literários*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

RANGEL, Marcelo. *Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói*. Os primeiros Românticos e a civilização do Império do Brasil. Tese de Doutorado — Departamento de História. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, São Paulo: Papirus, tomos I e III, 1997.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.

SAMUELS, Maurice. *The spectacular Past: Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2004.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHEPENS, Guido. “L’autopsie comme problème méthodologique de l’historiographie”. In: *L’Autopsie dans la méthode des historiens grecs du Vème siècle avant J.-C.* Brussels: Koninklijke Academie, 1980, pp. 1-32.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHULZ, Bruno. *Ficção completa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SIMMEL, Georg. “Philosophie du paysage”. In: LE DANTEC, Jean-Pierre (ed.). *Jardins et Paysages: une anthologie*, 1996, pp. 368-374.

SINKEVISQUE, Eduardo. Breve relação sobre o *Tratado Político (1715) de Sebastião da Rocha Pita ou uma notícia dividida em quatro anatomias*. In: Estudos Portugueses e Africanos. Campinas: UNICAMP/IEL, n. 36, 2º semestre, 2000,

_____. *Doutrina seiscentista da arte histórica: discurso e pintura das guerras holandesas (1624-1654)*. Tese de Doutorado em Letras. São Paulo: USP, 2005.

_____. “Usos da ecfrase no gênero histórico seiscentista”. *História da historiografia*, Ouro Preto, n. 12, pp. 45-62, 2013.

SITI, Walter. “O romance sob acusação”. In: MORETTI, F. *O Romance: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 165-195, 2009.

SOUZA, Augusto Fausto de. “A bahia do Rio de Janeiro: sua historia e descripção de suas riquezas”. *Revista do IHGB*, tomo XLIV, parte II, pp. 5-155, 269-339, 1881.

STAËL, Madame de. *Oeuvres completes de Mme. la baronne de Staël*. Paris: L’Imprimerie de Plassan, volumes X e XI, 1820.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SUZUKI, Márcio. “Apresentação”. In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991, pp. 7-40.

SZONDI, Peter. “Le naïf et le sentimental: sur la dialectique des concepts dans *De la poésie naïve et de la poésie sentimentale* de Schiller”. In: *Poésie et poésie de l’idealisme allemand*. Paris: Gallimard, 1991, pp. 47-93.

TAINÉ, Hippolyte. *Essai sur Tite Live*. Paris: Librairie de L. Hachette, 1856.

_____. *Essais de critique et d’histoire*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1866.

TAUNAY, Hyppolyte, DENIS, Ferdinand. *Notice historique et explicative du Panorama de Rio de Janeiro*. Paris: Chez Nepveu, Libraire, 1824.

THIERRY, Augustin. *Lettres sur l'Histoire de France*. Paris: Sautelet et Compagne, 1827.

_____. *Dix ans d'études historiques*. Paris: Juste Tessier, Libraire, 1836.

_____. "Histoire de la conquete de l'Angleterre par les Normands". *In: Oeuvres Complètes*. Paris: Furne et C., Éditeurs, v. 1, 1851.

TURIN, Rodrigo. *Tempos cruzados: escrita etnográfica e tempo histórico no Brasil oitocentista*. Tese de Doutorado em história. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

VAPEREAU, Gustave. *Dictionnaire Universel des Littératures*. Paris: Librairie Hachette, 1876.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilegio da poesia brasileira ou collecção das mais notaveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos delles, tudo precedido de um ensaio historico sôbre as lettras no Brazil*. Lisboa: Imprensa nacional, tomo 1, 1850.

_____. *Historia geral do Brazil [...]*. Rio de Janeiro: E. e H. Laemmert, 2 tomos, 1854-1857.

_____. *L'Origine Touranienne des Américains Tupis-Caribes et des Anciens Egyptiens [...]*. Vienne: Librairie I. et R. de Faesy & Frick, 1876.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. "Euclides da Cunha e a República". *Estudos avançados*, São Paulo: USP, v. 10, n. 26, pp. 275-291, 1996.

VIEIRA, António. *História do Futuro*. Lisboa: Biblioteca de Autores Portugueses, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

VOUILLLOUX, Bernard. La description du tableau dans les *Salons* de Diderot. *Poétique*, Paris, n. 73, pp. 27-50, fév., 1988.

WHITE, Hayden. *The content of the form*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da USP, 1994.

_____. *Figural realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

_____. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

_____. *Ficción de la narrativa: ensayos sobre historia, literatura y teoría, 1957-2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne* [...]. Berlin: A. Asher & Co., 1863.

YATES, Frances. *Selected Works: The Art of Memory*. New York: Routledge, v. 3, 1999.

ZANGARA, Adriana. *Voir l'histoire*. Théories anciennes du récit historique: Ile siècle avant J.-C. – Ile siècle après J.-C. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2007.

ZILLY, Berthold. "Euclides da Cunha na Alemanha". *Estudos avançados*, São Paulo: USP, v. 10, n. 26, pp. 329-350, 1996.

_____. "A guerra como painel e espetáculo. A história encenada em *Os sertões*". *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 5, suplemento, julho, s/p., 1998.